



HALKBİLİM
FOLKLORE

EDEBİYAT
LITERATURE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

118

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat
folklore/literature



CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 30,
Sayı - No. 118
2024/2

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji
folklore • literature • anthropology

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

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 30 SAYI: 118, 2024/2

Yayıncı / *Publisher*

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

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



Yayın Yönetmeni / *Editor*

Doç.Dr. Mıhrıcan Aylanç
(maylanc@ciu.edu.tr)

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

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

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

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

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

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

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



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

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

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

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

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

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

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

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

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

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

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

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

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayımlama Süreci:

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

Hakem Değerlendirme Süreci:

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

Körleme Hakemlik Türü:

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

İlk Değerlendirme Süreci:

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

Ön Değerlendirme Süreci:

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

Hakemlendirme Süreci:

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

Yazım Kuralları:

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

İlk sayfa düzeni:

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

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

<http://www.apastyle.org>

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

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.

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

Etik Kurul Zorunluluğu:

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

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

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

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

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

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

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

- * Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
 - * Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
 - * Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.
- Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların *folklor/edebiyat*'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmi Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

folklor/edebiyat Telif Hakkı:

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

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

Lisans

Creative Commons Attribution 4.0



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

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

Dergi Yönetimi ve Kurulları:

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rektör

Editör: Doç.Dr. Mihrican Aylanç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

Prof. Dr. Hande Birkalan Gedik (birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof. Dr. Mehmet Çevik (mehmet.cevik@hbv.edu.tr)

Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (suheylesaritas@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu:

Doç.Dr. Hatice Kayhan (hdirek@ciu.edu.tr)

Doç.Dr. Haluk Öner (honer@bartin.edu.tr)

Doç.Dr. Behbud Muhammedzade (behdudm@ciu.edu.tr)

Doç.Dr. Dilan Çiftçi (dciftci@ciu.edu.tr)

Yabancı Dil Editörleri:

Doç.Dr. Şevki Kıralp (skiralp@ciu.edu.tr)

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

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Türkçe Dil Editörü:

Doç.Dr. Sevda Kaman (skaman@bartin.edu.tr)

Yönetim ve İletişim:

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

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

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

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

Telefon : (392)6711111-2701/2600 Faks : (392) 6711165

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

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history:

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

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

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

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

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

The journal accepts the CORE principles.

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

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

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

Publication Calendar and Conditions:

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

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

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

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

First page design:

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

Peer Review Process:

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

Ethics Committee Obligation:

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

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

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

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

folklore/literature Copyright/ License:

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

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

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



Journal Management and Boards:

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor

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

Technical Editor

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

Foreign Language Editors

Doç.Dr. Şevki Kıralp (skiralp@ciu.edu.tr)

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

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

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

Management and Communication:

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

Edition: Başkent Klişe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

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

Phones: (392)6711111-2701/2600 Fax: (392) 671 1165

Electronic communication:

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

Akademik Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof.Dr. Efstratia Oktapoda (Faculty of Arts, Languages, Literature and Humanities, Sorbonne Universite-efstratia.oktapoda@sorbonne-universite.fr) FRANCE

Assoc.Prof. Dr. Erik Aasland (University of Agner- erik.aasland@uia.no) NORWAY

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

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

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

Prof.Dr. Özkuş Çobanoğlu (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozkush@hacettepe.edu.tr) TURKEY

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

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

Prof.Dr. Eva Kincses-Nagy (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged Universitat- evakincsesnagy@gmail.com) HUNGARY

Prof.Dr. Eunkyung Oh (The Institute for Eurasian Turkic Studies, Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net) SOUTH KOREA

Prof.Dr. Gürkan Doğan (Cyprus International University, gdogan@ciu.edu.tr) CYPRUS

Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı, (Department of Modern Turkic Languages and Literatures- University of Bilkent- kalpakli@bilkent.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi, DTCF, Halkbilimi Bölümü -emekli-muhtarkutlu@yahoo.com) TURKEY

Prof. Dr. Talip Kabadayı (Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü- talip.kabadayi@cbu.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Cemal Güzel (Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü- cmlguzel@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Modern Turkish Dialects and Literatures- mehmetolmezistanbul.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Nesrin Bayraktar Erten (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature- nesrinb@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Muzaffer Sümbül (Çukurova University, Faculty of Communication- msumbul@cu.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel (Başkent University, Faculty of Communication, Social Cultural Anthropology - sebnempa@baskent.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Yılmaz Selim Erdal (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department Of Anthropology- yserdal@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Kamile İmer (Ankara University, DTCF, Department of Linguistics, Emeritus Professor-kamile.imer@gmail.com) TURKEY

Prof. Dr. Ahmet Kocaman (Hacettepe University, Department of English Linguistics, Emeritus Professor- hmtkocaman@yahoo.com) TURKEY

Prof. Dr. Nalan Büyükkantarçoğlu (Çankaya University, Faculty of Education, Department of English Language Teaching- nalanb@cankaya.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. İzzet Duyar (Faculty Of Literature, Anthropology,Istanbul University-iduyar@istanbul.edu.tr)

Prof.Dr. Liubov Kopanytsia (Taras Shevchenko National University of Kyiv, Department of Folklore- lubovkopanytsya12@gmail.com) UKRAINE

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

118, 119 ve 120. sayının hakemleri bir önceki sayıda duyurduğumuz üzere yıl sonunda toplu olarak açıklanacaktır. Diğer sayılarda hakemlerimiz yıllık olarak/her cildin son sayısında yayınlanmaya devam edecektir.

As we announced in the previous issue, the referees of issues 118, 119 and 120 will be announced collectively at the end of the year. In other issues, our referees will continue to be published annually / in the last issue of each volume.

ALAN EDİTÖRLERİ /FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik

(JohannWolfgang-Goethe İniiversitet - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof.Dr. Ali Yakıcı

(Gazi Üniversitesi-yakici@gazi.edu.tr)

Prof.Dr. Aynur Koçak

(Yıldız Teknik Üniversitesi-nurkocak@yildiz.edu.tr)

Prof.Dr. Işıl Altun

(Regensburg Üniversitesi/Kocaeli Üniversitesi-İsil.Altun@zsk.uni-regensburg.de)

Edebiyat-Literature

Prof.Dr. Abdullah Uçman

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi -emekli-29 Mayıs Üniversitesi-
abdullahucman@29mayis.edu.tr)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz

(Ardahan Üniversitesi-emekli-Kafkasya Üniversiteler Birliği -KÜNİB-r_korkmaz@hotmail.com)

Prof.Dr. Emel Kefeli

(Marmara Üniversitesi-emekli-İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi-ayseemelkefeli @gmail.com)

Antropoloji-Anthropology

Prof.Dr. Hanife Aliefendioğlu

(Doğu Akdeniz Üniversitesi-hanife.aliefendioğlu@emu.edu.tr)

Prof.Dr. Meryem Bulut

(Ankara Üniversitesi-meryem.bulut@gmail.com)

Prof.Dr. Derya Atamtürk Duyar

(İstanbul Üniversitesi-datamturk@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel

(Başkent Üniversitesi-sebnempa@baskent.edu.tr)

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Nurettin Demir

(Hacettepe Üniversitesi-demir@hacettepe.edu.tr)

Prof.Dr. Aysu Erden

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof.Dr. Sema Aslan Demir

(Hacettepe Üniversitesi-semaaslan@hacettepe.edu.tr)

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

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

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan - From folklor&edebiyat XV

Araştırma Makaleleri - Research Articles

Türk Halk Felsefesinde Kültürel Ergonomik Süreç Bağlamında Etik Kodların Olumsuz Dönüşümü

The Negative Transformation of Ethical Codes in the Context of Cultural Ergonomic Process in Turkish Folk Philosophy

Sacide Çobanoğlu263

Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Yol Kronotopunun İmge ve Görüngüleri

The concept of Road Chronotope in the Poems of Necip Fazıl Kısakürek: Images and Phenomena

Veysel Şahin287

Çocukların Değişen Mizah Kültürü: Youtube Parodi Hikâyelerinde Çocukların Tüketim Öyküleri

Evolution of Children's Humor Culture: Children's Consumption Stories in Youtube Parodies

Deniz Elif Yavalar- Çilem Tuğba Koç311

Ayfer Tunç'un *Kuru Kız* Adlı Romanında Beden Sorunsalı

The Body Problem in Ayfer Tunç's Novel Called Kuru Kız

Aslı Soysal Eşitti337

Bahtiyâr-nâme Mesnevilerindeki Masal Unsurları Üzerine Bir İnceleme

A Study on Tale Elements in Bahtiyâr-nâme Masnavi Works

Erdem Sarıkaya353

***Ural Batır Destanı*'nda Posthümanist İzler: İnsanmerkezcilik Eleştirisi ve Yeryüzü-Oluş**

Posthumanist Traces in The Ural Batyr Epic: A Critique of Anthropocentrism, and Becoming-World

Erman Kaçar- Ayabek Bainiyazov377

The Iconography of Artemisia in Susan Vreeland's *The Passion of Artemisia*

Susan Vreeland'in *Artemisia'nın Çilesi* Romanında Artemisia İkonografisi

Asya Sakine Uçar395

Biyopolitikanın Tatar Edebiyatındaki Görünümü: Kolhoz ve Kamp

Reflection of Biopolitics in Tatar Literature: Kolkhoz and Camp

Alp Eren Demirkaya413

Ritüelleşme ve Kültür(el)leşme Bağlamında Müzikal Hac Kavramı : “Notalı Rotalar” Örneği The Concept of Musical Pilgrimage In The Context of Ritualization and Acculturation: Example of “Notalı Rotalar” Ekrem Erdem Tekbasan	427
Rus Folklorunda Kadın Başlı Kuşların Kökenleri ve Gümüş Çağ Şiirindeki Sembolik İşlevleri Origins of the Woman-Headed Birds in Russian Folklore and Their Symbolic Functions in the Silver Age of Poetry Duygu Özakin	447
Osmanlı’da Resmi Bir Poetika Kurumu Re’isü’ş-Şu’arâ Müessesesi: Temsilcileri ve Prensipleri An Ottoman Poetical Institution Reisush-Shuara Organization: Representatives and Principles Ayşe Tarhan	465
Azerbaycan Atasözlerinde Aile ve Toplumsal Cinsiyet Olgusu Family and Gender Roles in Azerbaijan Proverbs İlkin Gulsoy	487
Tahar Ben Jelloun’un <i>Gitmek</i> Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım A Genetic-Structuralistic Approach to Tahar Ben Jelloun’s Leaving Tangier Esmâ Sönmez Öz	509
<u>Derleme Makalesi/ Compilation Article</u>	
Fasıl Müziği Bağlamında Yörelere İcra Edilen Peşrevler Peşrevs Performed in Localities in the Context of Fasil Music Burak Kurubaş- Mehmet Gönül	529
<u>Kitap tanıtımı / Book Reviews</u>	
Jenny White (2021). <i>Turkish Kaleidoscope: Fractured Lives in a Time of Violence</i>. Princeton University Press. New Jersey. Hande Birkalan Gedik	551

Değerli folklor/edebiyat Okurları Merhaba,

2024 yılının bahar sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda on üç araştırma, bir derleme makalesi ve bir kitap tanıtım yazımız bulunuyor. Dergimize halkbilimi, edebiyat ve antropoloji konu alanlarında gönderilen makalelerin yanında bu alanlarla bağlantılar kuran farklı disiplinlerin bakış açılarına sınırlı olsa da yer vermeye devam ediyoruz.

118. sayımızın ilk makalesinde halkbiliminde yenilikçi çalışmalarıyla bilinen **Sacide Çobanoğlu**, halk felsefesine yönelerek etik kodların olumsuz dönüşümünü kültürel boyutta değerlendirmekte. Youtube eğlence kültürünün çocuklar üzerindeki etkisini araştıran **Deniz Elif Yavalar ve Çilem Tuğba Koç**, çocukların değişen mizah anlayışının, oyun kültürünün küresel ticari markaların ve eğlence unsurlarının olumsuz tesiri altında kalmasını ele alarak çözüm önerileri getirmekteler. **Ekrem Erdem Tekbasan**, kültür turizmi, müzik turizmi, eğlence turizmi gibi tanımlamalarla adlandırılan gezi süreçleri içerisinde bazı gezi mekânlarının, ritüelistik denebilecek derecede kutsallaşması ve de kültürel tüketim olgusu haline dönüşmesini irdelemekte.

Veysel Şahin, Necip Fazıl Kısakürek şiiri özelinde yol kronotopunun imge ve görüngülerinden hareketle şiirin anlatım ve anlamlandırma meselesine eğilmekte. “**Ayfer Tunç’un Kuru Kız Adlı Romanında Beden Sorunsalı**” ve “**Susan Vreeland’in Artemisia’nın Çilesi Romanında Artemisia İkonografisi**” konulu makaleler, kadın sorunlarının edebiyat ve sanattaki görümlerini sorgulamakta. **İlkin Gulusoy**, Azerbaycan atasözlerinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerine dair araştırmasında ataerkiye eleştirel bir yaklaşım sergilemekte.

Duygu Özakin, Rus folklorunda kadın başlı kuş imgelerinin yaratımının tarihi süreci, doğu kültürüyle etkileşimi ve şiirdeki sembolik işlevlerini ele almakta. Folklor ürünlerine yapılan açık göndermeler ve kurulan metinlerarası ilişkilerin modernite olgusunu inşa eden ve onun yönünü belirleyen hâkim güçlere çeşitli eleştiriler yönelttiğini vurgulamakta. **Ayşe Tarhan**, “**Osmanlı’da Resmi Bir Poetika Kurumu Re’isü’ş-Şu’arâ Müessesesi: Temsilcileri ve Prensipleri**” üzerine yürüttüğü araştırma ile Reisu’ş-şuara Müessesesinin, Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu olduğunu ileri sürmektedir. **Erdem Sarıkaya**, manzum Bahtiyâr-nâmelerle sınırlandırdığı araştırmasında Pîr Mahmûd b. Pîr Alî ile Ömer’in mesnevi nazım şekliyle kaleme aldıkları eserlerde kullandıkları masal unsurlarını karşılaştırmakta. Nüshaları

hâlâ el yazması hâlinde kütüphanelerde araştırmacıların ilgisini bekleyen Bahtiyâr-nâmelere dikkat çekmekte.

Erman Kaçar ve Ayabek Bainiyazov, *Ural Batır* destanının başkahramanı Ural'ın türkü ve insanmerkezci söylemi dışlayan reflekslerini ve çevreci eğilimlerini Braidotti'nin posthümanist tartışmalara eklediği *hayvan-oluş* (*becoming-animal*) ve *dünya-oluş* (*becoming-world*) kavramları ile birlikte okumaktalar. Ekozofik bir kahraman olarak ele aldıkları Ural'ın biyolojik biçimcilikten uzak, *bios*'la birlikte *zoe* ve *jeo* varlıkları da çağırın ve böylelikle türler arası bir *dünya-oluş* ağı kurabilen kapasitesini posthümanist kuram üzerinden tartışmaya açmaktalar. **Alp Eren Demirkaya**, Tatar edebiyatı örneklerini biyopolitik okumaya tabi tutarak kolhozlar ve kampların iktidarın bedenle ilişkisini açığa çıkaran en somut mekânlar olduğunu ileri sürmekte.

Esmâ Sönmez Öz, Tahar Ben Jelloun'un *Gitmek* adlı romanını Oluşumsal Yapısalcı yöntemle incelemekte. **Burak Kurubaş ve Mehmet Gönül**, fasıl müziği kültürünün görüldüğü yörelerin müzik icrası uygulamalarına, bu yörelerde icra edilen peşrevlerin form özelliklerine, icra ortamları ve yöresel niteliklerine odaklanmakta.

Bunun yanı sıra 118. sayıdan itibaren Yayın-Medya editörlerimiz arasında **Prof. Dr. Hande Birkalan Gedik**'in yer alması dergimiz için sevindirici bir gelişme olmuştur. Editörlerimizin belirledikleri kitap tanıtım yazısı ölçütlerine örnek teşkil eden **Hande Birkalan Gedik** hocamızın kaleme aldığı tanıtım yazısı Jenny White'in yazdığı ve Ergün Gündüz'ün resimlediği grafik roman *Turkish Kaleidoscope: Fractured Lives in a Time of Violence* adlı eseri konu almakta.

Bu sayıda da okurlarımıza iyi okumalar diliyoruz. Bu vesile ile dergimize ilgi göstererek dergimizi yüksek okunma oranlarına taşıyan tüm okurlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Saygılarımla,

Dear readers of folklore/literature,

We are profoundly pleased to present the Spring issue of 2024. This issue includes thirteen research articles, one review article, and one book review. In addition to submissions within the thematic domains of folklore, literature, and anthropology, we endeavor to incorporate perspectives from diverse disciplines that intersect with these fields, albeit to a limited extent.

In the first article of our 118th issue, **Sacide Çobanoğlu**, renowned for her innovative contributions to folklore studies, delves into folk philosophy, critically assessing the ethical codes' negative transformations within a cultural context.

Deniz Elif Yavalar and **Çilem Tuğba Koç** explore the influence of YouTube entertainment culture on children, proposing remedies to address the evolving sense of humor and play culture shaped by global commercial brands and entertainment motifs.

Ekrem Erdem Tekbasan examines the process where certain travel destinations within journeys labeled as cultural tourism, music tourism, entertainment tourism, and similar denominations become highly sanctified to the extent of being termed ritualistic, and he scrutinizes their transformation into a phenomenon of cultural consumption.

Veysel Şahin concentrates on the narrative and semiotic aspects of poetry, particularly elucidating the imagery and phenomena associated with the road chronotope in the poetry of Necip Fazıl Kısakürek.

Two articles, namely “**Body Problems in Ayfer Tunç’s novel *Kuru Kız***” and “**Artemisia Iconography in Susan Vreeland’s novel *Artemisia’s Ordeal***” scrutinize the portrayal of women’s issues in literature and art.

İlkin Gulusoy adopts a critical stance towards patriarchy, examining family dynamics and gender roles depicted in Azerbaijani proverbs.

Duygu Özakın examines the historical process of the creation of bird-headed woman images in Russian folklore, their interaction with Eastern culture, and their symbolic functions in poetry. She highlights how explicit references to folklore products and established intertextual relationships critique various dominant powers that construct modernity and determine its direction.

Ayşe Tarhan's article, "**Re'isü'ş-Şu'arâ Institution in Ottoman Poetics: Representatives and Principles**" posits the Reisü'ş-şu'arâ Institution as a seminal literary society within Turkish literature.

Erdem Sarıkaya conducts a comparative analysis within his research focused on the verse Bahtiyâr-nâmes, juxtaposing the fairy tale elements employed by Pîr Mahmûd b. Pîr Alî and Ömer in their masnavi verse compositions, shedding light on the overlooked Bahtiyâr-nâmes manuscripts awaiting scholarly attention in libraries.

Erman Kaçar and **Ayabek Bainiyazov** scrutinize the reflexes and environmentalist inclinations of Ural, the central figure in the Ural Batır epic, employing Braidotti's notions of becoming-animal and becoming-world integrated into posthumanist discourse. They explore Ural's role as an ecosophical protagonist, distancing from biological determinism, by evoking zoe and geo entities alongside bios, thereby establishing an interspecies network of becoming-world through a posthumanist lens. **Alp Eren Demirkaya** applies a biopolitical interpretation to select examples from Tatar literature, contending that kolkhozes and camps epitomize concrete spaces that elucidate power dynamics vis-à-vis the corporeal.

Esma Sönmez Öz employs the Genetic-Structuralist approach to dissect Tahar Ben Jelloun's novel *Gitmek*. **Burak Kurubaş** and **Mehmet Gönül** delve into the performance practices of fasıl music culture regions, scrutinizing the formal attributes of the peşrevs rendered therein, their performance settings, and indigenous characteristics.

Furthermore, the inclusion of **Prof. Dr. Hande Birkalan Gedik** among our Publication-Media editors starting from issue 118 has been a gratifying development for our journal. An example of the criteria set forth by our editors for book review articles, the promotional piece authored by **Hande Birkalan Gedik**, focuses on the graphic novel *Turkish Kaleidoscope: Fractured Lives in a Time of Violence*, written by Jenny White and illustrated by Ergün Gündüz.

We extend our best wishes to all our readers for a rewarding reading experience across this diverse array of articles.

Warm regards,

Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç



Türk Halk Felsefesinde Kültürel Ergonomik Süreç Bağlamında Etik Kodların Olumsuz Dönüşümü

The Negative Transformation of Ethical Codes in the Context of Cultural Ergonomic Process in Turkish Folk Philosophy

Sacide Çobanoğlu *

Öz

Günümüzde siber alan ile gerçek dünyanın entegre olduğu, gelecekteki toplumun ideal formu olarak tanımlanan Toplum 5.0; *Süper Akıllı Toplum* biçimi yaşanmaktadır. Yapay zekâ, robotlar, insansız teknolojilerle yüksek hizmet kalitesine ulaşılan, bilgi toplumundan süper akıllı topluma geçişin ön aşaması, Toplum 5.0’in insanlığa olumlu katkılarının yanı sıra etik anlayışı olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Dünya genelinde yaşanan bu etik sorunu, çözüm bekler vaziyette insanlığın karşısında durmaktadır.

Bu bağlamda “Bireylerin etik anlayışları, yaşam şartlarıyla olumsuz yönde değişim gösterebilir mi? Yaşam şartları, bireylere haksız kazancı, yolsuzluğu olumlu gösterecek hatta bu olumsuz etik eylemlere özendirecek bir değişim yaşatabilir mi? Olumsuz etik eylemlerin halk felsefesindeki algısı değişebilir mi?” şeklindeki sorulara metaetikselsel tartışmalar yapmadan cevap vermek olası değildir. Reşat

Geliş tarihi (Received): 14.12.2023 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Dr., Akademisyen, yazar, Türkiye/ Academician, writer. sacidecobanoglu01@gmail.com. ORCID ID: 0000 0002 5204 4270

Nuri Güntekin, *Balıkesir Muhasebecisinde* bu metaetiksel tartışmayı başlatmış ve ekonomik koşulların bireylerin etik anlayışını olumsuz yönde değiştirebileceğine dikkat çekmeye çalışmıştır.

Çalışmada kültürel ergonomik sürecini tamamlayarak etik kod haline gelen değerlerin, değişen yaşam şartlarıyla girdikleri yeni kültürel ergonomik süreç ve olumsuz etik kodlara dönüşümleri, Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi* adlı eserindeki beş karakterle tanımlanan etik değerler bağlamında ele aldım. Etik değerleri Halkbilimsel Metaetik Kuram ve kuramın çözümleme yöntemi Halkbilimsel Temelendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemiyle çözümledim. Dejenerasyona uğrayan etik algısının, kültürel ergonomik süreç içinde geçirdiği aşamaları ortaya koydum.

Anahtar sözcükler: *halk felsefesi, metaetik, etik değer, kültürel etik kod, kültürel ergonomi.*

Abstract

In the contemporary landscape of Society 5.0, characterized by the full integration of cyberspace and the physical world, a transition towards a Super Smart Society is underway. Society 5.0 represents a preliminary phase in the evolution from an information society to a super smart society, marked by the pervasive influence of artificial intelligence and unmanned technologies. While Society 5.0 offers notable advancements, it also presents ethical challenges that impact humanity's moral compass, necessitating resolution. Within this context, questions arise concerning the potential for individuals' ethical understanding to deteriorate amidst challenging living conditions, prompting reflection on the appropriate course of action. Moreover, the perception of negative ethical actions within the public sphere may undergo transformation, prompting the need for metaethical deliberations. Reşat Nuri Güntekin's work, *Balıkesir Accountant* serves as a platform for such metaethical discussions, highlighting the impact of economic circumstances on individuals' ethical frameworks. This study aims to explore the transition of cultural values, initially established as ethical norms through a completed cultural ergonomic process, into negative ethical codes within the framework of ethical values depicted in Güntekin's *Balıkesir Accountant* Employing the Metaethical Theory of Folklore and the analysis methodology associated with it, namely the Folklore Foundation Metaethical Analysis Method, this research seeks to elucidate the stages of ethical degradation within the cultural ergonomic process, pinpointing moments of negative transformation in ethical perception.

Keywords: *folk philosophy, metaethics, ethical value, cultural ethical code, cultural ergonomics.*

Extended summary

Today, Society 5.0 is defined as the ideal form of the future society, where the cyberspace and the real world are fully integrated; A Super Smart Society form is being experienced. In addition to the positive contributions of Society 5.0 to humanity, it is seen that it

negatively affects humanity's understanding of ethics. In this context, "Can individuals' ethical understanding change negatively under the difficult living conditions? What should the individual do at this point? It is not possible to answer such questions without making metaethical discussions. Reşat Nuri Güntekin's work titled *Balıkesir Accountant* is one of the works that started this metaethical debate in the 1970s. In his work, the author explains that difficult economic conditions affect people's ethical understanding; He points out that it can be changed in a way that makes illicit gain look positive and encourages corruption.

In our study; The transformation of ethical values, which became ethical codes and included in the ethical understanding by completing the cultural ergonomic process, into negative ethical codes with the new cultural ergonomic process they entered with the changing living conditions, is discussed in the context of ethical values defined by five characters in Reşat Nuri Güntekin's work titled *Balıkesir Accountant*. Ethical values are analyzed by *Metaethical Theory of Folklore* and the analysis method of the theory by *Folklore Grounding Metaethical Analysis Method*. Folklore Metaethical Theory; It is an ethical theory and interdisciplinarity has been revealed in the fields of folklore, ethics and metaethics. The analysis method of our theory is Folklore Grounding Metaethical Analysis Method.

In our study; It has been determined that in Reşat Nuri Güntekin's work titled *Balıkesir Accountant*, it is pointed out how, in the rapidly changing social structure, positive ethical values, although preserving their names, have moved away from their essence in terms of content, turned into negative ethical codes, and what kind of an ergonomic process they have become accepted. As ethical values with which the character is identified, which are reintroduced into the cultural ergonomic process with the negative actions and ethical code (behavior pattern) violations performed in our grounding within the framework of folklore metaethical theory in the analysis; Being honorable and honest and making sacrifices represented by Mr. Tahir; Showing self-sacrifice by not lying, represented by Huriye Hanım; The positive ethical values of being moderate, staying away from excess and hypocrisy, represented by Necdet and Leyla, and not being a flatterer and not being a hypocrite, represented by Uncle Şerif Ali, have been determined.

Our findings regarding the negative folk philosophy of Tahir Bey and his family are as follows; Behavior patterns expressed through ethical actions are indicators of the ethical code; Ethical actions such as not gaining unfair advantage, not telling lies, complying with certain standards in behavior, honesty, keeping one's word were put into a new cultural ergonomic process by Tahir Bey, Huriye Hanım, Necdet, Leyla and Şerif Ali Uncle and at the end of the process, being honorable and not lying. It has been determined that, within the scope of the ethical values of being moderate and not flattering, it has been recorded in the collective consciousness of the family as a new ethical code that unfair gain may be acceptable, lying may be acceptable, displaying relative behavior and engaging in self-interested behavior may be acceptable.

Can individuals' ethical understanding change negatively under the difficult living conditions? What should the individual do at this point? Jean-Jacques Rousseau put forward the social contract as an answer to the questions; It has been seen that it is necessary to

have a structure transformed into legal rules. In Reşat Nuri Güntekin's work, family, the smallest unit of society, is discussed as an indicator of social change. The change that started in the family was revealed by the differentiation in cultural ethical codes. Over the past fifty years, with the emergence of the internet age, the ethical degeneration experienced today has reached its peak. Precautions can be taken against the rapid depletion of ethical values, which are rapidly becoming empty with the differentiation in cultural ethical codes. The academy needs to lead in this regard.

In our age, inequality in income distribution around the world is one of the most serious ethical problems and the main problem of all the nations of the world. In this sense, as a renewal movement, all the nations of the world have to work on their own folk philosophies and ethical understandings. Folklore Metaethical Theory is a theory put forward in order to contribute to these studies from a scientific perspective. As a matter of fact, human; He reaches the awareness that he is human through the awareness of his ethical philosophy.

Giriş

Her toplumun kendi kültür birikimi doğrultusunda şekillendirdiği bir etik anlayışı vardır. Bu anlayış günlük yaşantımızda davranış kalıpları olarak kendini gösterir. Toplumsal belleğe diğer bir söyleyişle kolektif suuraltına kayıtlı bu davranış kalıplarını, bir benzetme yaparak birbirinin içine geçen legolar olarak somutlandırabiliriz. Söz konusu bu legolar, tek başlarına ele alındıklarında, küçük düşünce birimleri şeklinde ait oldukları toplumun *halk fikirlerini* ifade ederler. Halk fikirleri yani iç içe geçen legolar birleşir ve *halk felsefesi (dünya görüşü)*nü oluştururlar. Halk felsefesinin en önemli yapı taşlarından biri, iç içe geçerek daha büyük hale getirilmiş yekpare legolarından biri, o toplumun *etik felsefesidir*. Toplumların etik felsefeleri geçmişten bugüne sürdürdükleri yaşam şekli, dünyayı algılama biçimleri ve yaşadıkları dönem içinde gerçekleşen olaylarla şekillenir. Bunları mitolojik arka plan, tarihi alt yapı, gelenekler, görenekler olarak sıralamak mümkündür. Bu anlamda her toplum; kendi mitolojik arka planı, tarihi alt yapısı, gelenekleri, görenekleri doğrultusunda husule getirdiği, kültürel ergonomisini tamamlamış bir halk felsefesine (dünya görüşü) ve bu felsefe içinde yer alan bir etik felsefesine sahiptir.

Etik felsefesini oluşturan küçük birimler/legolar; *ahlak, etik ve metaetik* olarak sınıflandırılabilir. Bu noktada ahlaki *hayatın kullanmak kılavuzu* olarak tanımlamak mümkündür nitekim bu kılavuzda yazanlar, toplum fertlerince yerine getirilmediği sürece toplum hayatının istendik ölçütlere kavuşamayacağını özellikle belirlemek gerekir. *Etik*, ahlakın felsefesini yapan bir disiplin; *metaetik* ise etiğin felsefesini yapan bir disiplindir (Cevizci, 2015: 13). Bu yapıyı da az önce verdiğimiz lego örneği benzeri bir örnekle bir şemsiyeye benzetirsek; şemsiyenin tutaç kısmı ahlaki, yukarıya doğru genişleyen çatısı etiği, en tepe noktası ise metaetiki tanımlar. Şemsiyeye dıştan bakıp bütün olarak gördüğümüzde bu yapının, etik anlayışı ifade ettiğini söyleyebiliriz (Çobanoğlu, 2021a: 14).

Toplumlar halk felsefeleriyle (dünya görüşü) yapılandırdıkları fikirlerini, hayallerini, istek ve özlüklerini önce sözlü kültür ürünlerine ardından da yazılı kültür ürünlerine aktarmışlardır. İnsanlığın ilk çağlarının ürünü olan sözlü kültür ürünleri *mit, masal, destan, efsane, bilmece* gibi anlatım türleri, yaşanan çağa uyumlu olarak çeşitlenmiş, mevcut anlatım türlerine pek çok

yeni anlatım türü eklenmiştir. Âşıkların çalıp söylediği halk hikâyeleri, yazarların kaleme aldığı romanlar, hikâyeler, tiyatro oyunları söz konusu yeni türlere örnektirler. Bu yeni anlatım türleri, geçmiş dönemin fantastik dünyası mitlerden, masallardan, destanlardan, efsanelerden etkilenen, ait olduğu toplumun bir bireyi durumundaki yazarların kalemlerinde yeniden can bulmuştur. Anlatım türleriyle aktarılan bu kültürel birikim içinde, köklü bir varlık durumundaki *toplumsal etik anlayış* da yer almakta ve ergonomik yapı içinde sürekliliğini devam ettirmektedir.

Türk edebiyatında yazarlar, yaşadıkları toplumun duyarlı fertleri olarak kaleme aldıkları eserlerde dönemin zihniyetine, etik anlayışa yer vermiş, toplumsal değişimleri dile getirirken etik anlayıştaki farklılıklara özellikle temas etmişlerdir. Yazarlar, yaşadıkları toplumun ve yaşadıkları dönemin aynasıdır. Duyarlı insanlar olmanın verdiği hassasiyetle dönemlerinde gördükleri aksaklıkları, problemleri eserlerine konu ederler. Sokaktaki insanın nabzını tutan yazarlarımızdan biri olarak Reşat Nuri Güntekin'in eserlerinde toplumsal konulara geniş olarak yer verdiği, gördüğü aksaklıkları, problemleri eserlerinde özellikle dile getirdiği yanı sıra Türk insanının halk felsefesini en güzel şekilde ifade ederek etik anlayış konusunu ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bir toplumun etik anlayışındaki, ahlak algısındaki dejenerasyon birdenbire ortaya çıkmamakta çok uzun soluklu bir sürece dayanmaktadır. Bu bağlamda Reşat Nuri Güntekin'in farkındalık sahibi bir yazar olarak konunun önemini kavramış ve bu dejenerasyona önlem alınmadığı takdirde nereye varacağını öngörmüş olduğunu ve bu öngörüyü *Balkesir Muhasebecisi* bağlamında örneklediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yazar, yaşadığı dönemde baş gösteren kültürel dejenerasyona işaret etmekte, süratle değişim kaydeden toplumsal yapıda, *olumlu etik değerlerin* adlarını muhafaza etmekle birlikte içerik olarak nasıl özlerinden uzaklaştıklarına, zamanla toplum tarafından onaylanan *olumsuz etik kodlara* dönüştüklerine ve nasıl bir *ergonomik süreç* seyrinde kabul gördüklerine dikkat çekmektedir.

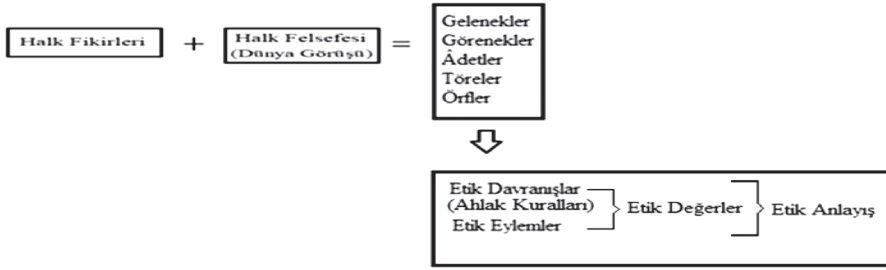
Çalışmamızda etik unsurların kültürel ergonomik yapı içindeki süreklilikleri, Reşat Nuri Güntekin'in *Balkesir Muhasebecisi* adlı eserindeki beş karakterle tanımlanan etik değerler bağlamında ele alınacak ve *Halkbilimsel Metaetik Kuram* ve kuramın çözümleme yöntemi *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi*yle çözümlenecektir. Çalışmamızın amacı; dejenerasyona uğrayan etik algısının, olumsuz dönüşümü noktasında, kültürel ergonomik süreç içinde geçirdiği aşamaların, kültürel ergonomik yapı içindeki süreklilikleri ortaya konmasıdır. ¹

1. Halkbilimsel Metaetik Kuram

Halkbilimsel Metaetik Kuram bir etik kuramı olup halkbilimi, etik ve metaetik alanlarında disiplinlerarasılıkla ortaya konmuştur. Halkbilimsel Metaetik Kuram, *kavramsal çatı elementleri*; *kavramsal yapı elementleri* ve *halkbilimsel metaetik kuram'ın kavramsal yapı elementlerinin temel unsurları* olarak üç kısımda ifadelendirilmektedir. *Kavramsal Çatı Elementleri*; halk fikirleri ve halk felsefesi ve disiplinlerarasılıktır. Halkbilimi incelediği toplumsal olguları halk fikirleri ve bunlara bağlı olarak oluşan halk felsefesi (dünya görüşü) ile temellendirir. Halk felsefesi bir toplumun duyuş, düşünüş sistemidir (Çobanoğlu, 2000: 12-14). Halk fikirleri bir araya gelerek halk felsefesini oluştururlar. Halk felsefesi, sosyal normların ortaya çıkışlarında bağlam görevi üstlenmektedir. Sosyal normlar da etik davranışların (ahlak kuralları), etik

eylemlerin ve bunların kavramsallaştırılması olan etik değerlerin ortaya çıkışlarında bağlam görevi üstlenmektedirler. Bu oluşumun tamamına *etik anlayış* adını vermekteyiz. Halkbilimi geleneklerden yola çıkarak bir toplumu tanımayı hedefler; etik ise toplumun ortak amaçları doğrultusunda ortaya koyduğu inanışlar ve bu inanışlara bağlı olarak husulü getirilen davranışlar ve eylemlerdir. Metaetik bir sorgulama yöntemidir ve etiği felsefi yönden ele alır, bir ahlak yargısının temellendirilebilir olup olmadığını inceler. *Ahlakın* felsefesinin yapılmasına *etik*; *etikin* felsefesinin yapılmasına ise metaetik adı verilir (Cevizci, 2002: 12).

William Frankena (2007: 174) ve W. Paul Taylor (1963) metaetik tartışmaların çözüm aradığı soruları *anlam, yöntem ve doğrulukla* ilgili sorular olarak üç başlıkta belirlemiştir. Bu sorulardan *Etik yargılar temellendirilebilir mi? Temellendirilebilirse ne ile temellendirilebilir?* Soruları halkbilimsel metaetik kuramın cevap aradığı sorudur. Bir toplumda sosyal normlardan bağımsız olarak bir etik anlayışın ortaya çıkması mümkün değildir. Halk fikirleri ve halk felsefesi; sosyal normların bağlamını; sosyal normlar da toplumsal etik anlayışın bağlamını oluşturmaktadır (Çobanoğlu, 2023b: 201-215). Birbirine bağlı bu uzun soluklu süreç şema halinde şu şekilde gösterilebilir:



Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın yapı elemanları; *kuramın önermesi ve işlevi*dir. Kuramın önermesi *ahlaksal yaşam sosyal normlar üzerine temellendirilebilir* önermesidir. Kuramın işlevi, halkbilimi disiplini ile metaetik disiplinini birleştirerek toplumların etik anlayışlarını temellendirmesidir. Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın kavramsal yapı elementlerinin temel unsurları: *Etik değerlerin özü, etik değerlerin temellendirilmesi, etik değerlerin bağlamları ve molekül etik değerlerdir.*²

2. Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi

Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın özü *Halkbilimsel Temellendirmeye* dayanmaktadır. Etik yönü incelenmek istenen her türlü folklorik olgu/olayın halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermelerle gerekçelendirilmelerine *halkbilimsel temellendirme* diyoruz. Buna bağlı olarak yöntemimiz üç aşamada ilerlemektedir:

1. Birinci aşama: Fikre dayalı ve eyleme dayalı yapılarda; halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olguların bir tablo dahilinde sıralanması.

2. İkinci aşama: Fikre dayalı ve eyleme dayalı yapılarda; bağlamlara göre halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetiksel anlamda önermelerin belirlenmesi.

3. Üçüncü aşama: Fikre dayalı ve eyleme dayalı yapılarda; halkbilimsel anlamda etik değerler/metaetikselsel anlamda moral vokabülerin (söz varlığı) temellendirilmesi. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri/metaetikselsel anlamda önermelerle halk felsefesinin ortaya konması (Çobanoğlu, 2024: 127-128).

3. Kültürel ergonomi

Reşat Nuri Güntekin'in *Balikesir Muhasebecisi* adlı oyununda, etik anlayış bağlamında yer alan etik değerlerin, toplumsal değişimle eşgüdümlü olarak seyreden kültürel ergonomik süreç aşamalarının incelenmesi noktasında öncelikle *ergonomi ve kültürel ergonomi*; *etik kod ve kültürel etik kod* kavramlarının taşıdıkları anlamlara bakmak, konunun anlaşılması bakımından faydalı olacaktır.

Karwowski (2001); ergonominin insan faaliyetinin tüm biçimleriyle alakalı bir kavram olduğunu ifade etmektedir. Dünya demografisinin farklılaşmasının ergonominin seyrinde oldukça etkili olduğuna işaret etmekte ve ergonominin gelecek tasarımında çok önemli bir yeri olacağını dile getirmektedir.

Michael Kaplan (2010: 606); Tonya vd. (2014) ise kültürel ergonominin alanının giderek genişleyeceğini, kısa bir zaman içinde alanın geniş kapsamlı olarak kültürel etkilerin sistemleştirilmesi ve kodlanmasında bir ihtiyaç durumuna geleceğini belirtmektedirler.

Araştırmalardan görüldüğü üzere kavram dünyada son derece önemsenmiş ve gelecekte daha da büyük önem taşıyacağına vurgu yapılmıştır. Karwowski (2001), Kaplan (2010), Tonya ve arkadaşlarının (2014) çalışmalardan yola çıkarak kültürel ergonomiyi; insanın karşılaştığı problemlere çözüm bulmayı hedefleyen, bireyin fiziksel çevre ile uyumlaşma süreci olarak tanımlayabiliriz. İnsanın hem fiziki hem de ruhi yönü olduğu kabulüyle bireylerin sadece fiziki olarak çevreyle uyumu yeterli olmamakta ruhi olarak da uyum içinde bulunması gerekmektedir. Bu uyum kültür ile sağlanır. Bu bağlamda; bir toplumun sosyo-kültürel kodlarına bağlı olarak yapılan *kültür yasasının*, sosyal yaşam içinde, farklı kültürel bağlamlarla sürdürülebilir şekilde insana uyumlaştırılmasını *kültürel ergonomi*; bu uyumlaştırma sürecini de *kültürel ergonomi süreci* olarak tanımlayabiliriz. Kültürel ergonomik sürecini tamamlayan kültürel olgular *kültürel ergonomik yapıyı* ortaya koyarlar (Çobanoğlu, 2023b: 179-180).

Türk toplumları, uzak geçmişten bugüne kendi coğrafyasından, mitolojik alt yapısından, tarihi arka planından, etik varlığından, kadim geleneklerinden, kendi sosyo-kültürel kodlarıyla yapılandığı kültür yasasıyla halk felsefesini ortaya koymuş, *kültürel ergonomi sürecini* tamamlamış ve *kültürel ergonomik yapısını* oluşturmuş toplumlardır. Dünya görüşleri, kültürel ergonomik yapılarıyla uyumludur. Fakat gerek sanayi ve teknolojiye yaşanan gelişmeler gerekse yaşam şeklindeki değişimler mevcut kültürel ergonomik yapıda birtakım değişikliklere yol açmaktadır. Bu değişim *Balikesir Muhasebecisi*nde örneklenen şekliyle önce toplumun en küçük birimi olan ailede başlamaktadır. Ardından etik anlayıştaki söz konusu kültürel olgular, yeni bir kültürel ergonomik sürece girmekte ve yeni bir yapıya kavuşmaktadır. Mevcut kültürel yapı ve etik anlayış her zaman olumlu yönde değişim göstermemekte bazen olumsuz yönde bir değişim ve dönüşüm süreci izleyerek mevcut etik değerlerin adları aynı kalmak suretiyle içeriklerinde olumsuz değişimlere yol açmaktadır.

4. Etik kod ve kültürel etik kod

Bir kurumda veya bir meslekte davranışları yöneten etik ilkelerin belirlenmesine diğer bir söyleyişle uyulması gereken kurallar bütününe *etik kod* adı verilir. Kurumların temel ilkelerini, değerlerini yansıtan etik kodlar bir *gereklik* olmaları özelliğiyle bir *zorunluluk* durumundaki hukukî yasalardan ayrılırlar. Bütün kültürlerde mevcut olan toplumların etik olgu ve olaylar karşısında nasıl davranması gerektiğini belirleyen bakış açısı durumundaki *kültürel etik kod* ise bir toplumun halk felsefesi ve etik anlayışını yansıtan, davranış kalıbını belirleyen kurallar bütünüdür. Bu anlamda Türk toplumu, uzak tarihi dönemlerden itibaren etik anlayışı çerçevesinde, kültürel etik kodları oluşmuş ve halk felsefesine kodlamıştır (Çobanoğlu, 2023b: 217).

*Balıkesir Muhasebecisi*nde aile; toplumun en küçük birimi olarak toplumsal değişimin göstergesi durumundadır. Ailede başlayan değişim, bu kez etik olgu ve olaylar karşısında nasıl davranması gerektiğini belirleyen bakış açısı *kültürel etik kod*lardaki farklılaşmayı gözler önüne sermektedir.

5. *Balıkesir Muhasebecisi* eserinin Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme Yöntemi ile çözümlenmesi

Balıkesir Muhasebecisi eserinde; *namuslu olmak, dürüst olmak, fedakârlık göstermek, yalan söylememek, ölçülü olmak/ıfrat ve tefritten uzak durmak, ikiyüzlü olmamak, dalkavukluk yapmamak* etik değerlerine yer verilmiştir. Etik kod göstergelerine (davranış kalıpları) sahip olan bu etik değerlerin tümü; değişen yaşam koşullarıyla eşgüdümlü olarak eserin farklı bölümlerinde, beş karakter tarafından yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmakta, etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları etik kodlar, teker teker ihlal edilmekte, birer etik kod olmaktan çıkarılmaktadır. Eserde bütün karakterlerin ortak olarak etik kodları ihlal ettikleri bu beş etik değerlerin yanı sıra etik değerlerin her biri için bir karakterin öne çıktığı görülmektedir. Karakterlerden biriyle özdeşleştirilen söz konusu etik değerlerin konuşlandırıldığı yeni ergonomik süreç sonunda değer, etik eylemlerin zıddıyla ifade edilmektedir.

Tahir Bey, *namuslu olmak ve dürüst olmak ile fedakârlık göstermek* olumlu etik değerleriyle; eşi Huriye Hanım *yalan söylememek ve fedakârlık göstermek* olumlu etik değerleriyle; erkek çocuk Necdet ve kız çocuk Leyla ölçülü olmak/ıfrat ve tefritten uzak durmak olumlu etik değerleriyle; Şeref Ali Dayı *ikiyüzlü olmamak, dalkavukluk yapmamak* olumlu etik değerleriyle özdeşleştirilmiştir. Karakterler; bu değerlere uyguladıkları yeni kültürel ergonomik süreç içinde, eyledikleri olumsuz eylemlerle, kültürel etik kod (davranış kalıbı)'ları değiştirmiş, değerlerin adları aynı kalmak suretiyle içeriklerinde olumsuz yönde değişime yol açmışlardır.

*Balıkesir Muhasebecisi*nin başkarakteri olan Tahir Bey; eşi Huriye Hanım, kızı Leyla ve oğlu Necdet ile oluşturduğu çekirdek ailesiyle Balıkesir'de yaşamakta ve geçimini muhasebecilik yaparak sağlamaktadır. Bir süre sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a göç eden Tahir Bey, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından oluşan kaotik ortamda, yolsuzluk yapılan birtakım işlere girer. Bu işlerden büyük miktarlarda haksız kazanç sağlayarak zengin olur. Bir süre sonra da hapse girer. Tahir Bey, hapse girip çıkmasının ardından sürekli olarak ailesi tarafından suçlanmaya başlar. Fakat ailenin yaptığı bu suçlama, etik anlayış çerçevesinde beklenen etik

kod eylemi olarak; babanın yolsuzluk yapmasına karşı verilen bir tepki değil, babanın hapse girmesiyle eylediği olumsuz eylemlerin ifşâ olmasına karşı verilen bir tepki durumundadır.

Suçlamalar, zengin olmaktan duyulan üzüntü üzerinde yapılanmıştır. Aile fertleri, babanın yolsuzluk yaptığını bilmektedir gerçekte yaşadıkları hayattan hiç de muzdarip değildir fakat bu durum kolektif suçur altında kayıtlı etik anlayışa ters düştüğü için kendilerini aklayabilmek ve eyledikleri olumsuz etik eylemleri mantıklı bir düzleme taşıyabilmek için bunun bir suç olduğunu düşünmekte ve bütün suçu günah keçisi ilan ettikleri babaları Tahir Bey'in üzerine atmayı tercih etmektedirler. Huriye Hanım çocuklarının iyiliği için bu hayata "katlandığını" söylemekte, çocuklar babaları ve anneleri için bu hayata "katlandıklarını" söylemektedirler. Tahir Bey, yolsuzluk yaparak elde ettiği haksız kazanç vasıtasıyla zengin olmuştur olmasına fakat bu zenginlik onun meslek ahlakını yitirmesine neden olmuş, kendini ve ailesini namuslu, dürüst insanlar olmaktan uzaklaştırmıştır.

Bu noktada Türk toplumun sosyo-kültürel kodlarına bağlı olarak asırlar önceden yapılanmış halk felsefesinde, etik anlayışında, kültürel ergonomik sürecini tamamlayarak dahil olmuş, etik yapıyla uyumlanmış en önemli değerlerin başında gelen *namuslu olmak ve dürüst olmak* etik değerlerinin, toplumsal değişimin olumsuz getirisiyle Tahir Bey ve çekirdek ailesinde, ergonomik değişim sürecine girdiği görülmektedir. Tahir Bey ve çekirdek ailesi, dönemin getirisi toplumsal değişimden nasibini almaya başlamıştır.

Namuslu olmak ve dürüst olmak etik değerlerinin Tahir Bey ve ailesi için ergonomik değişim sürecine girmesinde kuşkusuz en etkili unsur, ailenin büyük bir varlık içinde bulunmasıdır. Tahir Bey hapse girene kadar hiçbir aile ferdinin bu haksız kazançtan sıkıntı duymamış olması, bu unsurun bariz etkisinin kanıtı durumundadır. Tahir Bey hapisten çıktıktan sonra aile fertleri, *erdemlilik ve erdemsizlik; ahlaklılık ile ahlaksızlık* arasındaki çizgiyi başka bir söyleyişle hassas ölçüyü tutturamamaları sonucu düşükleri ruhsal kaosun çözümünü, kendilerine bu muhteşem hayatı sunan Tahir Bey'i kötüleyip yaşadıkları bu muhteşem hayattan aslında hiç memnun olmadıklarını ve sürekli olarak geçmişe özlem duyduklarını dile getirmekle *ikiyüzlü olmak olumsuz* etik değerini eyleyerek bulmuşlardır. Olayın gerçek yüzünü gören ve gördüğü şekliyle bunu kabul edip yaşadığı hayattan son derece memnun olan tek kişi ise Huriye Hanım'ın kardeşi Şerif Ali Dayı'dır. Şerif Ali Dayı, Tahir Bey sayesinde elde ettiklerini yitirmek istememekte bu anlamda Tahir Bey'in ahlak dışı eylemlerini görmezden gelmektedir. Bu göstergelerin tümü Tahir Bey ve ailesinin bir etik olgu/olay karşısında nasıl davranması gerektiğini belirleyen bakış açısı olarak tanımladığımız etik kodların şekil değiştirmeye başlamasını ifade etmektedir.

Çalışmamızın bu bölümünde, *Balıkesir Muhasebecisi* eserindeki beş karakterin ağırlıklı olarak tanımladıkları, özdeşleştirildikleri etik değerler ele alınarak *halkbilimsel temellendirme metaetikel çözümleme yöntemiyle* temellendirilecektir. Buna göre *Balıkesir Muhasebecisi* çözümleme tablomuz şu şekildedir.

Balıkesir Muhasebecisi eserinde beş karakterle tanımlanan etik değerlerin Halkbilimsel Temellendirme Metaetikel Çözümleme tablosu

5.1.1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Tahir Bey'in etik anlayışında namuslu ve dürüst olmak etik değerlerinin yeni bir ergonomik sürece girmesi ve eşi ile evlatları için yaptığı fedakârlığın göz ardı edildiğini düşünmesi.

Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Namuslu olmak ve dürüst olmak ile fedakârlık göstermek olumlu etik değerleri.

5.2.1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Tahir Bey'in eşi Huriye Hanım'ın doğru yoldan ayrılmış bir ailenin annesi olarak içinde bulunduğu durumu, geçmişe duyduğu yalancı özlemin ardına sığınarak kendince durumu kabul edilir hale getirmesi.

Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Yalan söylememek olumlu etik değeri ile fedakârlık göstermek olumlu etik değeri.

5.3.1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Tahir Bey'in oğlu Necdet ve kızı Leyla'nın haksız kazançla yaşadıkları lüks hayatı, anne ve babalarının yaşamlarına mani olmamak için yaşamak zorunda kaldıklarını, onları mutlu etmek için bu züppe yaşantısını devam ettirdiklerini söylemeleri.

Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Ölçülü olmak/ifrat ve tefritten uzak durmak olumlu etik değeri.

5.4.1. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermeler: Şerif Ali'nin gerçekleri bildiği halde hayatından ödün vermemek için olumlu bir bakış açısı sergilemesi.

Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Dalkavukluk yapmamak ve ikiyüzlü olmamak olumlu etik değerleri.

Çalışmamızın bu bölümünde çözümleme tablomuzdaki maddeleri sırasıyla temellendirilecektir.

5.1. Balıkesir Muhasebecisi eserinde beş karakterle tanımlanan etik değerlerin temellendirilmesi

5.1.1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Tahir Bey'in etik anlayışında namuslu ve dürüst olmak etik değerlerinin yeni bir ergonomik sürece girmesi ve eşi ile evlatları için yaptığı fedakârlığın göz ardı edildiğini düşünmesi.

5.1.2. Bağlam: “Benim size verdiğimi kaç baba verir çoluk çocuğuna... Nankörlük daimarlarınıza işlemiş... Makbule geçmiyor işde... Yahu bu kadar fedakârlığa mukabil bir kere yüzünüzün güldüğünü göreyim... (Güntekin 1971: 32).

5.1.3. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Namuslu olmak ve dürüst olmak ile fedakârlık göstermek olumlu etik değerleri.

5.1.4. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermeler:

1. Birey doğru yoldan ayrıldığını fark ettiğinde içinde bulunduğu yeni durumu içselleştirme-ye çalışarak bu olumsuz durumu kendine kabul ettirmek için farklı gerekçeler aramaya başlar.

2. İnsanların içine düştükleri olumsuzlukları sebeplere bağlamak ve suçu başkalarına atarak kendilerini temize çıkartmak eğilimi içindedirler.

5.1.5. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği namuslu olmak ve dürüst olmak ile fedakârlık göstermek olumlu etik değerlerinin temellendirilmesi:

Namuslu olmak bütün toplumlarda istisnasız olarak her zaman önemsenen, ön plandaki yerini koruyan özendirici bir değer durumundadır. Epikuros (1962: 38); akıllı, namuslu, doğru yaşanmadıkça mutlu olmanın mümkün olmadığını ifade etmekte, erdemler ile mutlu bir hayat arasındaki yakın ilişkiye dikkat çekmektedir (Çobanoğlu, 2021b: 188).

Namuslu olmak; toplum içinde onur ve ahlak kurallarına sıkı sıkıya bağlılığı ifade etmekte ve *doğruluk, dürüstlük, erdemlilik, ahlaklılık etik değerlerini* karşılamaktadır. Günümüzde yaygın olarak yapılan bir yanlışlık, namusun bir etik değer olarak sadece *kadının namusu* şeklinde algılanması, kadın cinselliği ve kadın bedeniyle ilişkilendirilmesidir. Oysaki namus, genel geçer bir etik değer olup sadece kadına ait, kadın cinselliğini ifade eden bir değer değildir. Hem kadın hem erkek için bütün eylemlerde göz önünde bulundurulması gereken bir etik değer durumundadır. Namus etik değeri; *verdiği sözde durmamak, borcunu ödememek, sır saklamamak, birinin saklandığı yeri aşikâr etmek, laf getirip götürmek, vefalı davranmamak, kendisine duyulan güvene karşılık güven duyan kişiyi ele vermek* gibi kapsamı dahilinde pek çok olumsuz etik eylemi de barındırmakta ve ahlaki algıya göre bunların toplumun herhangi bir bireyi tarafından eylenmesi durumu *namussuzluk yapmak* olarak adlandırılmaktadır.

İslam felsefesinde bireylerin; *hikmet, iffet, şecaat ve adalet* dört temel erdemine sahip olmaları gerektiği ve mutluluğa ulaşmanın yolunun bu erdemlere sahip olmaktan geçtiği ifade edilmektedir. İslam filozofları; *iffet/namus erdeminin* ne sadece kadınların ne de sadece erkeklerin sahip olması gereken bir erdem olmadığını, bütün toplumun sahip çıkması gereken bir erdem olduğunu dile getirmişler yanı sıra iffet erdeminin olmadığı toplumlarda, sosyal ilişkilerde yaşanacak sorunların önüne geçilmesinin pek mümkün olamayacağını özellikle vurgulamışlardır. İffet/namus değerinin kaybolmaması esas alınmalıdır. Örneğin İslam filozofu Kindi, iffet erdeminin yokluğunda yaşanacak en büyük problemlerden birinin erkeklerin kadınlara tasallut etmesi olacağını söylemiştir. İffet koruyucu erdeminin olmadığı bir toplumda, cinsel arzudaki aşırılığın bireyi zinaya, gayri meşru ilişkiye götüreceğinin özellikle altını çizmiştir. İffet erdeminin kaybolması, her türlü aşırılığın ortaya çıkması demektir. Yeme-içme tutkusu, oburluk, kıskançlık ve hırs bunlardan sadece birkaçıdır. Gazali (2021), iffetsiz etik eylem örneği olarak ölçsüz yeme eylemini vermektedir ve bu eylemi *mide şehveti* olarak adlandırmış, insanın özündeki iffetin yok olması karşısında ortaya çıkacak radesiz şehvetin göstergelerinden biri olduğunu söylemiştir. Bu olumsuz eylemlerin hepsi iffet erdemi kapsamında ele alınması gereken olgulardır.

Bu anlamda Tahir Bey'in yolsuzluk yaparak haksız kazanç elde etmesi dinî literatürde *haram yemek* olarak adlandırılmaktadır. Tahir Bey haram yiyerek/yedirerek iffetsizlik/namussuzluk yapmaktadır fakat bu olumsuz etik eylemi içselleştirirken, etik algısı içinde ona yeni bir ergonomik süreç çizmekte, bunu eşi ve çocukları için yaptığını düşünmekte ve etik değerini içini boşaltarak sadece adını bırakmak suretiyle onu kabul etmektedir.

Balikesir Muhasebecisi eserinde Tahir Bey karakteri; bir yandan haram yemeyi ve yedirmeyi eşi ve çocuklarını rahat ettirmek amacıyla yaptığını, bu gerekçe sebebiyle eyleminin sorgulanmaya ihtiyaç duyulmayan bir eylem olduğunu düşünürken bir yandan da bu eyleminin büyük bir fedakârlık olduğunu düşünmektedir. Tahir Bey karakterinde, olması gerekenin tam tersi bir fedakârlık anlayışı hâkimdir. Fedakârlık, kişinin kendinden önce karşısındakini düşünmesi olarak özetleyebileceğimiz bir etik değerdir ve olumlu etik eylemler için geçerlidir ama Tahir Bey karakterinde, fedakârlık olumsuz bir etik eylem için gösterilmektedir. Tahir Bey yolsuzluk yaparak karşılığında elde ettiği haksız kazançla ailesine muhteşem bir hayat yaşatmakta, yaptıklarının ortaya çıkması sonucu hapse girmek pahasına her şeyi göze aldığı için de bu eyleminin büyük bir fedakârlık olduğunu iddia etmektedir.

Seneca (1992: 50, 175, 180); fedakârlık erdemini farklı bir bakış açısıyla ele almıştır. Filozof, hayatı anlama/anlamlandırmanın ancak çok büyük fedakârlık gerektiren bir çalışmayla mümkün olabileceğini söylemiş ve tarihteki filozof sayısındaki azlığını, çalışarak gösterilen fedakârlığı herkesin göze almamasına bağlamıştır. Erdem, bilgenin doğaya uygun *bilgisi*; bilgelik, erdemlere sahip olan, onları hayatına uyarlayan bireyin *niteliğidir*. Bir birey, bilge olana kadar fedakârlık göstererek çalışmalı, çabalamalı, bilgisizlikten kurtulmalıdır. Bunu başarmanın yolu ise akılla hareket etmektir. Birey aklını kullanarak doğru bilgiyi bulur ve bu yaşam bilgisini hayatına uyarlar. Bu noktada Seneca insanları ikiye ayırmaktadır: Bunu başarabilenler ve başaramayanlar. Çok az sayıda insanın hayatı anlama/anlamlandırmayı amaçlayarak bu yolda fedakârca çalıştığını söyleyen Seneca, bu yolda emek vermeyen insanları, verimli bir araziye kullanmayı bilmeyen çiftçiye benzemektedir.

Tahir Bey'in *Yahu bu kadar fedakârlığa mukabil bir kere yüzünüzün güldüğünü göreyim* şeklindeki sözleriyle dile getirdiği fedakârlık etik değeri; namus etik değerinde olduğu gibi kültürel ergonomik süreci çok uzun zaman önce tamamlamış, etik yapıda yerini almış bir etik değerdir. Bu noktada Tahir Bey'in haksız kazanç sağlamayı bir fedakârlık olarak görüp, yaptığı fedakârlığın ailesi tarafından anlaşılmadığını söylemesi olumsuz etik eylemine, Seneca'nın bireylerin doğru bilgiyi bulmalarının yolunun, akılla hareket etmeleri ve fedakârlık göstererek çalışmaları olduğunu vurgulayan sözlerinden yola çıkarak bakıldığında, Tahir Bey karakterinin akılla hareket etmediği, fedakârlık göstererek çalışmadığı görülmektedir. Tahir Bey karakteri Seneca'nın, çok az sayıda insanın hayatını anlamlandırmayı amaç edinerek bu yolda fedakârca çalıştığını ifade ettiği sözlerini doğrular yönde hareket etmekte filozofun bu yolda emek vermeyen insanlar için yaptığı benzetmedeki, verimli bir araziye kullanmayı bilmeyen çiftçi gibi davranmaktadır.

Etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları *etik kodun* göstergesi olarak; *haksız kazanç elde etmemek* eylemleri, Tahir Bey tarafında yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmuş ve süreç sonunda namuslu olmak etik değeri kapsamında, haksız kazancın kabul edilebilir olabileceği yeni bir etik kod olarak ailenin nezdinde kolektif şuur altına kaydedilmiştir.

5.2.1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselsel anlamda moral olgu: Tahir Bey'in karısının doğru yoldan ayrılmış bir ailenin annesi olarak içinde bulunduğu durumu, geçmişte duyduğu yalancı özlemin ardına sığınarak kendince kabul edilir hale getirmesi.

5.2.2. Bağlam: “Ben de hala Balikesir'deki fukara muhasebe müdürünün karısıyım ama ne yaparsın... Başa gelen çekilecek.” (Güntekin, 1971: 5).

5.2.3. Bağlam: “Kendi başıma olsam canıma minnet... Amma Tahir’in zoru. Çoluk çocuğun hatırı...” (Güntekin, 1971: 6).

5.2.4. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Yalan söylememek olumlu etik değeri ile fedakârlık göstermek olumlu etik değeri.

5.2.5. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Birey, yaptığı için yanlış olduğunu kendine itiraf etmekten kaçınmak için savunma mekanizmaları geliştirir ve yansıtma yapar.

2. İnsan; eylediği olumsuz eylemlerde, kendi kendine bir algı yönetimi yapar ve hissettiği olumsuz duygunun yönünü değiştirmeye çalışır.

5.2.6. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği yalan söylememek ile fedakârlık göstermek olumlu etik değerlerinin temellendirilmesi:

Yalan söylememek etik değeri dürüstlük etik değeri kapsamında ve karşıtları *doğru olmak* ve *yalan söylemek* olumsuz etik değerleriyle bir bütünlük arz etmektedir. Hume, adaleti, dürüstlüğü, yalansızlığın gösterge biçimi olarak tanımlamaktadır. Ahlak ilkelerinin ve prensiplerinin tek kaynağının, insan zihnindeki haz ve acı duyguları olduğunu iddia eden Hume, bu duygular kapsamında *dürüstlük*, *yalansızlık* ve *kötülüğün* kökenini de açıkça gösterebileceğimizi söyler (1997: 413). Hume’un (1997: 416-418) düşünceleriyle benzer düşüncelere sahip olan Locke (2004: 13-51), dürüstlük erdeminin toplumsal yarar uğruna, bireysel yararından vazgeçmek gibi geniş bir eylem tabanına sahip olduğuna işaret etmektedir. Hume ve Locke *dürüstlük*, *yalansızlık*, *doğruluk erdemlerinde*, özgeci davranışların ön planda olduğunun altını çizmişlerdir. Gerek bireysel olarak gerekse toplumsal olarak özellikle devlet yönetiminde tartışmasız öneme sahip olan dürüstlük erdemi konusunda filozoflar, değişen dünyanın değişen şartları nedeniyle Machiavelli’den itibaren *mükemmel doğa veya mükemmel insan* idealizminden vazgeçmiş kişilerin fırsatını bulduğunda *kötü davranabileceklerini* göz önünde bulundurmayı ve dürüstlük konusunda farklı düşünceler dillendirmeye başlamışlardır (1994: 116).

Türk toplulukları geçmişten günümüze deneme sınama yoluyla; güçlü bir hukuk sisteminin ve devlet yapısının bulunmadığı topluluklarda, toplum fertlerinin kendisi için iyi olarak nitelendirdikleri şeyleri elde etmek için bireysel bir çabaya girdiklerini bunun ardından toplumda büyük bir güven sorununun yaşandığını, toplumun kaosa sürüklendiği tecrübeyle sabitlemişlerdir. Dürüstlük etik değeri kapsamında *yalansızlık ve doğruluk erdemi*, Türk devlet felsefesinin kilit erdemlerindedir. Eski Türklerde töre, günümüz kanunları karşılamaktadır. Bu anlamda toplumsal olarak barış, huzur ve güveninin temini, dürüstlük erdemi zemininde yapılan bir yönetimle sağlanmıştır. Bireysel olarak ise *yalan söylememek, doğru olmak, özü sözü bir olmak* anlamını taşıyan dürüstlük değeri, bireyin söylediği ile eylediğinin tutarlı olması, güvenilir olması, verdiği sözü tutması gibi özellikleri barındırır. Örneğin *Dede Korkut Kitabı*’nda; aplık geleneğinin en önemli etik kodlarından biri dürüstlük bağlamında, Oğuz yiğitlerinin *yalan söz nedir bilmemeleridir*. Bizzat Dede Korkut tarafından toplumun bütün fertlerince taşınması gereken bir özellik olarak yalan söylememe gerekliliğinin altı çizilmektedir.

Bu bağlamda Oğuz alplerinin ölümle karşı karşıya kaldıkları durumlarda bile yalan söylemedikleri, dürüstlüklerinden ödün vermedikleri görülmektedir. Dayandırıldıkları bu güçlü temeller vasıtasıyla *yalan söylememek, doğru olmak, özü sözü bir olmak* etik değerleri, kültürel ergonomisini tamamlamış ve Türk toplumunun etik anlayışında etik kod (davranış kalıbı) olarak yerini almış değerlerdir.

Fakat Tahir Bey'in ailesinde yaşanan kaos, bu etik değerlerin içlerini boşalarak onları, seyri tamamen bu aile tarafından belirlenen yeni bir ergonomik sürece tabi tutmaktadır. Huriye Hanım'ın, eşinin yolsuzluklarıyla elde edilen zenginlik içinde sürdürdüğü şatafatlı hayattan memnunsuzluk duyduğu beyan ettiği *Ben de hala Bahkesir'deki fukara muhasebe müdürünün karıştım ama ne yaparsın... Başa gelen çekilecek* şeklindeki sözleri, dürüstlükten çok uzakta kalan, aklanmak amacıyla uydurulan yalanlar durumundadır nitekim eserin genelinde Huriye karakterinin yaşadığı hayattan duyduğu zevk, bu sözlerin yalan olduğunun ispatı durumundadır.

Tahir Bey karakterinde olumsuz bir etik eylem için gösterilen fedakârlık, Huriye Hanım karakterinde de mevcuttur. Her iki karakter de bu mevcudiyetle fedakârlık etik değerini yeni bir ergonomik sürece sokmuşlardır. Tahir Bey'in hapse girmekle ailesi için fedakârlık yaptığını düşündüğü gibi Huriye Hanım da yaşadığı zengin hayatını sürdürmekle ailesi için fedakârlık yaptığını düşünmektedir. Huriye Hanım *Kendi başıma olsam canıma minnet... Amma Tahir'in zoru. Çoluk çocuğun hatırı...* sözleriyle yaşadığı bu muhteşem hayata, Tahir Bey'in zoru ve çocuklarının hatırı için "katlandığını" söylemekte, kendince bu katlanma ile yaptığı büyük fedakârlığı dile getirmektedir.

Bu noktada Huriye Hanım karakteri, Machiavelli'nin *mükemmel doğa veya mükemmel insan* idealizminden vazgeçmiş *kişilerin fırsatını bulduğunda kötü davranabilecekleri* gerçeğinin görülmesi gerektiği yönündeki düşünceleriyle uyum sağlamaktadır. Hume ve Locke'un dürüstlük erdeminde, özgeci davranışların ön planda olduğunu ortak fikri Huriye Hanım'ın etik anlayışında zıt yönde bir ergonomik sürece girmiştir.

Etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları etik kodun göstergesi olarak; *yalan söz söylememek* etik eylemleri, Huriye Hanım tarafında yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmuş ve süreç sonunda dürüst olmak etik değeri kapsamında yalan söylemenin kabul edilebilir olabileceği yeni bir etik kod olarak ailenin nezdinde kolektif şuur altına kaydedilmiştir.

5.3.1. Halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetiksel anlamda moral olgu: Tahir Bey'in oğlu Necdet ve kızı Leyla'nın haksız kazançla yaşadıkları lüks hayatı, anne ve babalarının yaşamlarına mani olmamak için yaşamak zorunda kaldıklarını, onları mutlu etmek için bu züppe yaşantısını devam ettirdiklerini söylemeleri.

5.3.2. Bağlam: "Yanlış anlamayın hocam... Babamın şirketinde, vurgunculuk yapıyor demiyorum... Fakat iş denen bu tarzda işler, benim mizacıma, meşrebime uymuyor..." (Güntekin 1971: 25).

5.3.3. Bağlam: "Bu beni ateş gibi yakan namert lüksler içinde, bu kuş beyinli namert insanlar arasında daha mı mes'ut sanıyorsunuz beni..." (Güntekin, 1971: 23).

5.3.4. Bağlam: "İkimizden birinin utanması lazımsa benim utanmam lazım hocam... Mantar gibi hiç yoktan çıkmış zenginliğimden, daha doğrusu babamın zenginliğinden..." (Güntekin 1971: 22-23).

5.3.5. Bağlam: “Nişanlım Cemil ve onun namuslu babası... Babam onların yanında benim yüzümü yere düşürdü... Babam bir suç işlediyse benim ne kabahatim var canım?” (Güntekin 1971: 48).

5.3.6. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Ölçülü olmak/ıfrat ve tefritten uzak durmak olumlu etik değeri.

5.3.7. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetikselsel anlamda önermeler:

1. Birey; olumsuz eylemleri eylenmesi durumunda, olumlu birey olarak gördüğü bir tipte kendini özdeşleştirmeye çalışır, idealize ettiği olumlu birey tipini överek kendi hayatında gerçekleştiremediklerine hayıflanır.

2. Bireyler olumsuz eylemlerinin başkaları tarafından bilinmelerini istemezler.

5.3.8. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği ölçülü olmak/ıfrat ve tefritten uzak durmak olumlu etik değerlerinin temellendirilmesi:

Antik Çağ felsefesinde erdemli olmanın ön koşulu fedakârlık, ölçülülük, Tanrı ve ruh ile özdeşleştirilen şeref ve görev kavramlarıdır. Hesiodos, insanın ölçüyü aşmaması gerektiğini ve bu ölçüyü sağlamanın yolunun çalışmak olduğunu söylemekte İşler ve Günler adlı eserinde çalışmanın önemine değindiği şiirinde *Çalış ki açlık bulunduğun yerden kaçsın/Çalışanların sürüleri de olur altınları da* sözleriyle düşüncelerini dile getirmektedir (Eyüboğlu ve Erhat 1977: 23). Yunan mitolojisinde ise insan davranışlarında ölçsüzlük ortaya çıktığında Tanrılar kızmaya başlamaktadır. Örneğin ateşi çalıp insanlara getiren Prometheus'un, Zeus'u aldatması ölçsüzlüktür. Ölçsüzlüğe kızan Zeus, insanları ateşten yoksun bırakmıştır (Eyüboğlu ve Erhat 1977: 28).

Cicero (2014: 259); ölçülülük durumunun bireye huzur vermesi bakımından önemli olduğuna değinmekte, arzularımız ya da kaçınmalarımız konusunda ölçülü davranabilmek için aklımızı kılavuz olarak kullanmamız gerektiğini söylemektedir. Platon ve Sokrates ölçülü davranmak etik değerini *altın orta* olarak İslam filozofları ise *ıfrat ve tefrit* olarak ifade etmektedirler. Ölçülü davranmak olumlu etik değeri ya da ölçsüz davranmak olumsuz etik değeri; olması gerekenden az olan ya da olması gerekenden fazla olan, istenilen düzeyde olmayan etik eylemleri nitelendirmektedir. Eylem ne eksik ne de fazla olmalıdır, belli bir kararda eylenmelidir. Söz konusu *belli bir karar* da toplumsal eylemlerle ölçüyü tanımlamaktadır.

Bu noktada Tahir Bey'in oğlu Necdet; Hesiodos'un insanın ölçüyü aşmaması gerektiğini ve bu ölçüyü sağlamanın yolunun çalışmak olduğunu belirttiği sözlerini doğrulamaktadır çünkü Necdet çalışmamaktadır, bu sebeple davranışları ölçsüzdür. Yaşadığı zengin hayatı sürdürürken dünya turları ve son model arabalara para harcarken çalışmamasının ölçüyü kaçırmasına neden olduğunu hiç düşünmemekte sadece babasının yolsuzlukla çevirdiği iş yerinde çalışmanın mizacına, meşrebine uymadığını söyleyerek bir anlamda şirazesi kaçmış teraziye benzeyen yaşam şeklinin bozuk ayarını/ölçsüzlüğünü buna bağlamaktadır. Necdet, kendisini ziyarete gelen lise yıllarının idealist tarih öğretmeni Namık Bey'e, bu düşüncelerini *Yanlış anlamayın hocam... Babamın şirketinde, vurgunculuk yapıyor demiyorum... Fakat iş denen bu tarzda işler, benim mizacıma, meşrebime uymuyor... O kadar ki babamın şirketinde*

asla iş kabul etmek istemedim şeklindeki sözleriyle dile getirmektedir. İnsan hayatta kalabilmek için yaşama uyum sağlamak zorundadır. Bu uyum şekli *fiziksel uyum* ve *sosyal uyum* olarak iki şekilde görülür. Erich Fromm bu uyum sağlama sürecine *uyarlanma* adını vermiş ve bu uyarlanmayı, kişinin kendi tercihleri doğrultusunda sergilediği tavırlar olarak *durağan uyarlanma* terimi ile kişinin toplum tarafından kendisine yapılan baskılar ve bu baskılardan duyduğu korkular sebebiyle sergilediği tavrı da *devingen uyarlanma* terimiyle adlandırmıştır.

Birey, dünyaya geldiği andan itibaren toplum tarafından yönlendirilmektedir. Nasıl davranacağı ve ne yapacağı belirlenmiştir. Diğer yandan bireyin kişilik kazanabilmesi için kendi dünyasını inşa etmesi, özgün yapısını ortaya koyması, özgürleşmesi ve bağımsızlaşması gerekmektedir. Bu zorlu süreçte birey, kendini sorgulamaya başladığında büyük bir yalnızlık duygusu içine düşer. Fromm bu noktada, insan var oluşunun ve özgürlüğünün onun bünyesinin ayrılmaz iki ögesi olduğunun ve bireyin doğduğu andan itibaren yanında olan ailesinden kopabildiği, bağımsızlaşabildiği ölçüde kimliğini bulma konusunda başarılı olacağına altını çizmektedir. Bu kopuş, mecazi anlamda bir kopuş olup düşünce bazında özgürleşmeyi, bireyin kimliğine ulaşması için önce kendisiyle yüz yüze gelmesi gerektiğini ifade eden bir kopuştur. Kişiliğini bulmak yolunda arayış içinde düşen birey, içgüdülerini yönetebilme özgürlüğünü elde etmekle yükümlüdür. Bu özgürlük, toplum tarafından temeli kutsal kitaplarda bahsedilen Âdem ile Havva kıssasına dayanan *bir şeyi yapma* özgürlüğü olarak değil de *bir şeyi yapmama* özgürlüğü olarak ifade edilmektedir. Burada insanın ilk özgür davranışı günah işlemek olarak gösterilmekte ve bunun sonucunda çekilen acı ön plana çıkartılmaktadır. İlahi dinler ve yanı sıra sosyal bilimlerde, buyruğa karşı bir davranışta bulunan, yapılması gereken bir şeyi yapmayan bireyin, kendi özgür iradesiyle tercih ettiği bu davranışın getirisi, bedel ödemeyi kabul etmiş olduğunu vurgulamaktadır. Birey farkında olarak veya olmayarak tercihte bulunduğu bu davranışın bedellerini ödemekle yükümlüdür. Bu tercih tamamen insani ve doğal bir tercihtir. Fromm, bireyin bu sorgulamayı yaparak kendinde farkındalık yarattığını söylemekte ve bu farkındalığa öznel öz bilinçlilik adını vermektedir (1994: 27-78).

Tahir Bey'in oğlu Necdet; Erich Fromm'un bireyin kişiliğini inşa ederken kendi tercihleri doğrultusunda sergilediği tavırlar olan *durağan uyarlanmayı* ya da toplum tarafından kendisine yapılan baskılar ve bu baskılardan duyduğu korkular sebebiyle sergilediği tavır olan *devingen uyarlanmayı* da gerçekleştirememiştir. Bunun doğal sonucu olarak Necdet karakteri öznel öz bilinçlilikten çok uzaktır. Kişilik kazanabilmek için kendi dünyasını inşa etmesi, özgün yapısını ortaya koyması, özgürleşmesi, bağımsızlaşması gerektiğini bilmekte fakat bunları yapamadığı için yaşadığı zorlu dönemde, büyük bir yalnızlık duygusu içinde kendini sorgulamaktadır. Lisedeki öğretmeninin kendisini ziyaret etmesi bu sorguyu dillendirmesine vesile olmuştur. Necdet'in, asıl ziyaret sebebi kendisinden iş istemek olan öğretmeni Namık Bey'e söylediği *Bu beni ateş gibi yakan namert lüksler içinde, bu kuş beyinli namert insanlar arasında daha mı mes'ut sanıyorsunuz beni...* şeklindeki sözleri onun öznel öz bilinçlilik sahibi olmadığını göstermektedir.

Freud, baskı altına alınan itkilerin, kültürel açıdan değer taşıyan ve gerçekleştirilmesi şiddetle arzulanan özlemlere dönüştüğünü söylemekte ve bu dönüşümü ifade etmek için *yücelme* sözcüğünü kullanmaktadır. Bu özlemlerin giderilmemesi, bireyde bir tatminsizlik

yaratmaktadır. Bu tatminsizliği ortaya çıkaran süreç, *haz* ilkesinin *gerçeklik* ilkesi ile yer değiştirmesi olarak sınıflandırılmaktadır (2011: 69). Erkek çocuk Necdet'in Fromm'un işaret ettiği uyarlamayı gerçekleştirememesi sonucu Freud'un işaret ettiği yüceltme eylemine girmiş ve yaşantısını oturtamadığı etik düzlemden duyduğu rahatsızlığı/tatminsizliği, tarih öğretmenine dolaylı yoldan itiraf etmiştir. Tahir Bey'in oğlu Necdet yaşadığı zengin hayatından her ne kadar şikâyetçi görünse, suçu babasına atsa da bu ışıltılı hayatı devam ettirmek hevesindedir. Fakat eski, fakir ama namuslu yaşantısında yükselen değerlerinin; yeni, zengin ama namussuz yaşantısında yere battığını görmekte, bunları içine sindirememekte bu nedenle hayatının babası tarafından dayatılan bir mecburiyet olduğuna inanmak istemektedir. Öğretmeni Namık Bey'in kibar yaklaşımından bir o kadar utanç duyan Necdet, hocasının idealistliğine hayranlığını dile getirirken kendini küçülmüş hissetmektedir:

İkimizden birinin utanması lazımsa benim utanmam lazım hocam... Mantar gibi hiç yoktan çıkmış zenginliğimden, daha doğrusu babamın zenginliğinden... Bana kalsa hepsini yakarım vallahi. Sırtımda bir gömlekle yalınayak yoksul ve mübarek Anadolu'nun yollarına düşerim.

Necdet'in etik anlayışında, yeniden uyumlanmak için ergonomik süreci başlatılan ölçülü olmak etik değeri, hocası Namık Bey'in etik anlayışında da yeni bir ergonomik süreç girmiştir. Bu noktada değişen değerlere dikkat çeken Reşat Nuri Gültekin; ahlak abidesi idealist öğretmen Namık Bey'i, kendisine hayranlık duyulan değil, Tahir Bey ve onun oğlu Necdet'e hayranlık duyan biri konumuna yerleştirmiştir çünkü ekonomik sıkıntılar Namık Bey'in ideallerini yerle bir etmiştir. Namık Bey eski öğrencisinden ve onun zengin babasından iş istemek için hiç gocunmadan öğrencisinin ayağına kadar gelmiştir. Bu noktada yazar, etik değerleri yerinden oynatan çok önemli bir noktaya dikkati çekmeye çalışmakta ve doğru noktayı işaret etmektedir. O önemli nokta; ekonomidir. Yazar; haksız kazancı olumlu gösterecek, yolsuzluğu özendirecek zorlu bir ekonomide insan davranışlarının değişebileceğine ve bu yönlü bir sisteme karşı çıkmak gerektiğine dikkati çekmektedir.

Ailenin kız çocuğu Leyla'nın yolsuzluğun bir namussuzluk olduğunu kabul etmesi, bir namus abidesi olarak nitelendirdiği nişanlısının, babası Tahir Bey'in yolsuzluk sebebiyle hapse girmiş olduğunu öğrenebileceğini düşünmesi ve bu sonuçtan çok korkmasıyla gerçekleşmiştir. Leyla durumdan duyduğu kaygıyı ağabeyine şu sözleriyle dile getirmektedir:

Ben o kadar duygusuz bir kız mıyım? Camekanda gördüğüm bir çift iskarpine hasret çektiğim günleri mumla arıyorum... Nişanlım Cemil ve onun namuslu babası... Babam onların yanında benim yüzümü yere düşürdü... Babam bir suç işlediyse benim ne kabahatim var canım?

Oysa Leyla'nın idealize ettiği nişanlısı ve kayınpederi de yolsuzluk yapmakta bu yolla zengin hayatı sürmektedirler. Leyla'nın, babasının yolsuzluk yapma nedeniyle hapse girdiğini nişanlısının duyacak olmasından duyduğu korkuyla olanlara tepki vermesi; Batı filozofları Platon ve Sokrates *altın orta*; İslam filozoflarının *ifrat ve tefrit* olarak ifade ettikleri ölçülü davranmak etik değerine göre davranmadığını göstermektedir. Leyla da ailenin bütün fertleri gibi bu etik değeri, yeni bir kültürel ergonomik sürece sokmuştur. Leyla'nın olumsuz ergonomik süreci, nişanlısı ve kayınpederinin de yolsuzluk yaptıklarını öğrenmesiyle perçinlenmiş ve olumsuz ergonomik süreçten çıkan ölçülü davranmak etik değeri, Leyla ve ailesinin nezdinde adı sabit kalmak suretiyle farklı bir etik kod (davranış) olarak gösterilmeye devam etmiştir.

Etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları etik kodun göstergesi olarak; *davranışlarda belli ölçülere riayet etme* etik eylemleri, Necdet ve Leyla tarafında yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmuş ve süreç sonunda ölçülü olmak etik değeri kapsamında görece davranışlar sergilemenin, çıkarıcı davranışlarda bulunmanın kabul edilebilir olabileceği yeni bir etik kod olarak ailenin nezdinde kolektif şuur altına kaydedilmiştir.

5.4.1. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermeler: Şerif Ali'nin gerçekleri bildiği hâlde hayatından ödün vermemek için olumlu bir bakış açısı sergilemesi.

5.4.2. Bağlam: “Fena bir şey deme... Allah razı olsun de... Bak onun sayesinde ben bile adama döndüm... Beni Balıkesir'deki satış şubesine müdür yaptı” (Güntekin 1971: 8).

5.4.3. Bağlam: “Sanki ellerine fırsat geçecek de kendileri lüpcülük etmeyecekler, sen benim külahıma anlat bu lakırdıları... Bunca yıl vergi tahsildarlığı ettim. Ben bilirim niceleminin iç yüzünü, iftiradır çoğu billahi...” (Güntekin 1971: 50-51).

5.4.4. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değer:

Dalkavukluk yapmamak ve ikiyüzlü olmamak olumlu etik değerleri.

5.4.5. Halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermeler:

1. Bir başkası sayesinde bulunduğu konuma erişen birey, elde ettiklerini yitirmemek için onun hatalarını görmezden gelebilir.

2. Bir başkası sayesinde bulunduğu konuma erişen birey, velinimetisi olarak gördüğü bu kişiyi kendi içinde aklayabilmek için farklı yöntemlere başvurur.

5.4.6. Eylenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği dalkavukluk yapmamak ve ikiyüzlü olmamak olumlu etik değerlerinin temellendirilmesi:

Deontolojik etik çerçevesinde ödev etiğini ortaya koyan kant, bir eylemin etik olup olmadığını gösterecek iki ana metodoloji ortaya koymuştur. bu metodolojilerden birincisinin adı *evrensel doğa yasası formülü* ikincisinin adı *insanlık formülü*dür. Bir eylemin etik olup olmadığını belirlemek için izlenen bir prosedürün varlığı söz konusudur. Kant bu prosedürde, bir kişinin kendi irade ve eylemlerini belirlemek üzere ortaya koyduğu öznel ilkeye *maksim* adını vermiştir. Kant, bazı maksimleri ahlak eğitiminde bireye kazandırılması gereken ilk maksimler olarak değerlendirmektedir. Bu maksimler: *doğruluk, sözünü tutmak ve dalkavukluk yapmamaktır.*

1. Doğruluk sevgisi: *Yalan söylemek* insanı küçültür. Yalan söyleyen biri/yalancı biri, karakter sahibi değildir.

2. Herhangi bir şey için bir söz verildiyse *verilen söz mutlaka tutulmalıdır.* İnsan düşmanına karşı bile dürüst olmalıdır.

3. Dalkavukluk yapılmamalıdır, bir dalkavüğün değeri çok düşüktür. Dalkavukluk, insanı değersizleştirir ve toplumun diğer fertlerinin gözünde taşıdığı anlam olumsuz olur (2012: 307).

Ailede yaşadığı hayattan büyük bir memnuniyet duyan tek kişi Huriye Hanım'ın kardeşi Şerif Ali Dayı'dır. Aile bireylerinin aksine Şerif Ali bu olumsuz durumu son derece rahat

içselleştirmiştir. Yazarın toplumdaki bu tip bireylere bir örnek olması açısından yarattığı bu karakter, olumsuz etik eylemler karşısında insanların verdikleri farklı tepkileri göstermek bakımından önemlidir. Şerif Ali, Huriye Hanım ile yaptığı konuşmada ona; kocası Tahir Bey'e minnettar olması gerektiğini hatta ona *Allah razı olsun* demesi gerektiğini söylemekte ve dağ mahallesindeki, camı çerçevesi kırık kulübeden onun sayesinde kurtulduğunu hatırlatmaktadır. Tahir Bey'in yolsuzluk nedeniyle hapse girmesine ise *iftiradır, dedikodudur* demekte *yolsuzluk* yerine *lüpçülük* adlandırması yaparak yaşananları hafifletmektedir. Şerif Ali'nin yaşananları meşullaştırma eylemi çerçevesinde, eline fırsat geçen hiç kimsenin *lüpçülük* yapmaktan geri kalmayacağı düşüncesiyle perçinlenmekte ve dalkavukluk yapmamak ve ikiyüzlü olmamak olumlu etik değerleri, yeni bir kültürel ergonomiye tabi tutularak etik değerini içi boşaltılmaktadır. Bu noktada Şerif Ali'nin; Kant'ın ahlak eğitiminde bireye kazandırılması gereken ilk maksimler olarak öncüllediği *doğruluk, sözünü tutmak* ve *dalkavukluk yapmamak* maksimlerine sahip olmadığı görülmektedir.

Boone (2019) insanın özünde etiğin var olduğu söylemekte ve *mutluluk etikten filizlenir* demektedir. Boone'nin bu sözüne karşılık Sigmund Freud *sosyal korku* kavramını hatırlatmakta ve insanın özünde pek de öyle ahlakçıların iddia ettiği üzere bir ahlak duygusu olmadığını, *etik normlarının*, insanın üzerinde etkili olan *sosyal korkunun* kalkması halinde insanların kültürel düzeyleriyle bağdaşması mümkün görünmeyen haince eylemlere başvurmadan çekinmediklerini söylemektedir (2016: 20-21).

Şerif Ali'nin eski yaşantısına dönmekten ve Tahir Bey'in ona tanıdığı imkânların son bulmasından duyduğu korku, tüm bu etik kabulleri yıkmaktadır. Şerif Ali'nin üzerindeki, Freud'in işaret ettiği etik normların, sosyal korkunun kalktığını onun:

Herif birkaç ay hapse giriverdiyse kıyamet kopmadı ya... Mebusluk, vekillik etmiş adamları bile yakalayıp deliğe tıkıveriyorlar; zaten o lakırtıların çoğu da kara ağızlıların iftirasıdır... Sanki ellerine fırsat geçecek de kendileri lüpçülük etmeyecekler, sen benim külahıma anlat...

Şeklindeki sözlerinden anlıyoruz. Şerif Ali'nin bu sözleri, eserin konu edildiği dönem için toplumdaki etik normların zedelenmiş olduğunu ve sosyal korkunun birçok insan için ortadan kalktığını ifade etmektedir ki filozofların çok büyük bir toplumsal tehlike olarak gördükleri iffetsizlik halinin baş gösterdiği anlaşılmaktadır.

Etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları etik kodun göstergesi olarak; *doğruluk, sözünü tutmak* etik eylemleri, Şerif Ali Dayı tarafında yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmuş ve süreç sonunda dalkavukluk yapmamak etik değeri kapsamında, kendi konumunu korumak amacıyla eylene eylemlerin kabul edilebilir olabileceği yeni bir etik kod olarak ailenin nezdinde kolektif şuur altına kaydedilmiştir.

Eserin üçüncü bölümünde (Güntekin 1971: 87); Tahir Bey'i, artık sürdürdükleri lüks hayatın *günah keçisi* olmaktan vazgeçtiğini görüyoruz. Tahir Bey, aile meclisini toplamış ve onlara bu düşüncesini söylemiştir. Aile meclisindeki konuşmalarda Tahir Bey, herkese sırayla sürdürmekte oldukları bu hayat için "Tamam mı devam mı?" sorusunu sormuştur. Eşi Huriye Hanım, ayılıp bayılarak kendisi için değil, çocukları için bu hayata devam etmek istediğini söyler; oğlu Necdet ve kızı Leyla da sürdürdükleri hayatın devamı yönünde karar bildirirler; kayınbiraderi Şerif Ali Dayı, devam eden düzenden oldukça memnun olması ne-

deniyle, zaten hiçbir noktada bu düzenden vazgeçilmesine taraftar olmamıştır ve kararının söz konusu hayata devam edilmesi yönünde olduğunu ifade eder (Çobanoğlu, 2019: 417).

Üçüncü perdenin sonunda Tahir Bey, bütün aile fertlerini bundan sonra yapacağı yolsuzluklara ve elde edeceği haksız kazançta ortak etmiştir. Aile fertlerinin bu kararı üzerine Tahir Bey, bundan sonra karşılaşacakları olumsuzluklarda tek başına kalmamak, bu kararın teyidi ile olası suçlamalardan kurtulmak amacıyla ailesine hitaben son sözlerini şu şekildedir:

...Çark yeniden dönmeye başlıyor... Kısmette varsa ben yine bir gece polislin önünde tırıs tırıs... Siz bir yandan sefahat, lüks, bir yandan o lükslerin en parlağı olarak ağlayıp inlemeler, lanetler, beddualar... Utanıyoruz bu adamdan... diye bağırılmalar... Ah namus, ah namus! (Güntekin, 1971: 88). Bu sözler artık onun ailenin günah keçisi olmayacağını göstermekte ve değişen etik anlayışının, aslında hepsi açısından değişmiş olduğunun altını çizmektedir. Tahir Bey'in bu son sözleri hem kendisi hem ailesi hem de toplum için uyarı niteliğindedir.

Balıkesir Muhasebecisi eserinin Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksel Çözümleme tablosundaki; halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksel anlamda önermelerimizden yola çıkarak Tahir Bey ve ailesinin olumsuz halk felsefesi;

Bireyler etik felsefelerinden, doğru yoldan ayrıldığını fark ettiklerinde içinde buldukları yeni durumu içselleştirmeye bu olumsuz durumu kendine kabul ettirmek için gerekçeler aramaya başlamaktadırlar. Bu gerekçeli davranış biçimleri bireylere göre değişim göstermektedir. Eserde beş birey üzerinden, beş etik eylem örneklenmiştir. *Birinci etik eylem*; Bazı insanlar içine düştükleri olumsuzlukları farklı sebeplere bağlamak ve suçu başkalarına atarak kendilerini temize çıkartmak eğilimi içindedirler bu eğilim eyledikleri olumsuz etik eylemleri bir fedakârlık olarak görmelerine yol açar. Gerçekte böyle düşündüğü için mi kendisini haklı hissettiği; kendisini haklı hissetmek için mi böyle düşündüğü belli olmayan bu davranış biçimi, hiçbir etik felsefesiyle uyum göstermeyen, doğruluğu sorgulanması gereken bir davranış biçimidir. Eserde Tahir Bey'in davranışları bu yöndedir. İkinci etik eylem; Bazı insanlar; eyledikleri olumsuz eylemlerde, kendi kendine bir algı yönetimi yapar ve hissettiği olumsuz duygunun yönünü değiştirmeye çalışır, bu yön değiştirme çoğu zaman yalan söyleme ile özdeşleşir. Eserde Huriye Hanım'ın davranışları bu yöndedir. Üçüncü etik eylem; Bazı insanlar olumsuz bir etik yaşantı içindeyken olumlu birey olarak gördükleri tiplerle kendilerini özdeşleştirmeye çalışırlar, idealize ettikleri olumlu birey tipini överek kendi hayatında gerçekleştiremediklerine hayıflanır. Eserde erkek çocuk Necdet'in davranışları bu yöndedir. *Dördüncü etik eylem*; Bazı insanlar olumsuz eylemlerinin başkaları tarafından bilinmesini istemezler. Eserde kız çocuk Leyla'nın davranışları bu yöndedir. *Beşinci etik eylem*; Bir başkası sayesinde bulunduğu konuma erişen bazı bireyler, elde ettiklerini yitirmemek için o kişinin hatalarını görmezden gelirler. Eserde Şerif Ali Dayı'nın davranışları bu yöndedir.

Etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları etik kodun göstergesi olarak; *haksız kazanç elde etmemek, yalan söz söylememek, davranışlarda belli ölçülere riayet etmek, doğruluk, sözünü tutmak* etik eylemleri, Tahir Bey, Huriye Hanım, Necdet, Leyla ve Şerif Ali Dayı tarafında yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmuş ve süreç sonunda *namuslu olmak, yalan söylememek, ölçülü olmak ve dalkavukluk yapmamak* etik değerleri kapsamında, *haksız kazancın kabul edilebilir olabileceği, yalan söylemenin kabul edilebilir olabileceği, göre-*

ce davranışlar sergilemenin, çıkarıcı davranışlarda bulunmanın kabul edilebilir olabileceği, kendi konumunu korumak amacıyla eyllenen eylemlerin kabul edilebilir olabileceği yeni bir etik kod olarak ailenin nezdinde kolektif şuur altına kaydedilmiştir.

6. Bulgular

Çalışmamızda; Reşat Nuri Güntekin'in farkındalık sahibi bir yazar olarak yaşadığı dönemde baş gösteren kültürel dejenerasyona işaret etmek amacıyla kaleme aldığı *Balikesir Muhasebecisi* adlı eser incelenmiştir. Eserde süratle değişim kaydeden toplumsal yapıda, *olumlu etik değerlerin* adlarını muhafaza etmekle birlikte içerik olarak özlerinden nasıl uzaklaştıklarına, zamanla toplum tarafından onaylanan *olumsuz etik kodlara* dönüştüklerine ve nasıl bir *ergonomik süreç* seyrinde kabul gördüklerine işaret edildiği tespit edilmiştir.

İncelemede *halkbilimsel metaetik kuram* çerçevesinde ele alınan eserdeki beş karakterin ağırlıklı olarak tanımladıkları, özdeşleştirildikleri etik değerlerin varlığı görülmüş, söz konusu etik değerler *halkbilimsel temellendirme metaetikselleme yöntemiyle* temellendirilmiştir.

Temellendirmemizde halkbilimsel anlamda etik eylem/metaetikselleme anlamda moral olgular olarak şu şekildedir:

Tahir Bey'in etik anlayışında namuslu ve dürüst olmak etik değerlerinin yeni bir ergonomik sürece girmesi ve eşi ile evlatları için yaptığı fedakârlığın göz ardı edildiğini düşünmesi; Tahir Bey'in eşi Huriye Hanım'ın doğru yoldan ayrılmış bir ailenin annesi olarak içinde bulunduğu durumu, geçmişe duyduğu yalancı özlemin ardına sığınarak kendince durumu kabul edilir hâle getirmesi; Tahir Bey'in oğlu Necdet ve kızı Leyla'nın haksız kazançla yaşadıkları lüks hayatı, anne ve babalarının yaşamlarına mani olmamak için yaşamak zorunda kaldıklarını, onları mutlu etmek için bu züppe yaşantısını devam ettirdiklerini söylemeleri ve Şerif Ali Dayı'nın gerçekleri bildiği halde hayatından ödün vermemek için olumlu bir bakış açısı sergilemesi, şeklinde belirlenmiştir.

Temellendirmemizde eyllenen olumsuz eylemler ve etik kod (davranış kalıbı) ihlalleriyle yeniden kültürel ergonomik sürece sokulan, karakterin özdeşleştirildiği etik değerler olarak; Tahir Bey'in temsil ettiği *namuslu olmak ve dürüst olmak ile fedakârlık göstermek*; Huriye Hanım'ın temsil ettiği *yalan söylememek ile fedakârlık göstermek*; Necdet ve Leyla'nın temsil ettiği ölçülü olmak, *ifrat ve tefritten uzak durmak* ve Şerif Ali Dayı'nın temsil ettiği *dalkavukluk yapmamak ve ikiyüzlü olmamak* olumlu etik değeri tespit edilmiştir.

Yaptığımız temellendirme sonucunda çözümleme tablomuzdaki halkbilimselleme anlamda halk fikirleri, metaetikselleme anlamda önermelerden yola çıkarak Tahir Bey ve ailesinin olumsuz halk felsefesi konusundaki bulgularımız şu şekildedir;

Etik eylemlerle ifade edilen davranış kalıpları etik kodun göstergesi olarak; *haksız kazanç elde etmemek, yalan söz söylememek, davranışlarda belli ölçülere riayet etmek, doğruluk, sözünü tutmak* etik eylemleri, Tahir Bey, Huriye Hanım, Necdet, Leyla ve Şerif Ali Dayı tarafında yeni bir kültürel ergonomik sürece sokulmuş ve süreç sonunda *namuslu olmak, yalan söylememek, ölçülü olmak ve dalkavukluk yapmamak* etik değerleri kapsamında, *haksız kazancın kabul edilebilir olabileceği, yalan söylemenin kabul edilebilir olabileceği, görece davranışlar sergilemenin, çıkarıcı davranışlarda bulunmanın kabul edilebilir olabileceği,*

kendi konumunu korumak amacıyla eylene eylemlerin kabul edilebilir olabileceği yeni bir etik kod olarak ailenin nezdinde kolektif şuur altına kaydedildiği tespit edilmiştir.

7. Tartışma

Çalışmamızın başında sorduğumuz; *Bireylerin etik anlayışları, yaşam şartlarıyla olumsuz yönde değişim gösterebilir mi? Yaşam şartları, bireylere haksız kazancı, yolsuzluğu olumlu gösterecek hatta bu olumsuz etik eylemlere özendirecek bir değişim yaşatabilir mi? Olumsuz etik eylemlerin halk felsefesindeki algısı değişebilir mi?* sorulara yeniden dönelim. Yapay zekâ, robotlar, insansız teknolojilerle bütün toplumların yüksek hizmet kalitesine ulaştırıldığı, *bilgi toplumundan süper akıllı topluma* geçişin ön aşaması olan *Toplum 5.0* yaşadığımız bu dönemde, insanlığın bu sorulara cevabı ne olmalıdır?

Bu sorulara iki şekilde cevap vermek mümkündür. Birinci cevap Kant'ın ödev etiğine uygun olarak; hiçbir koşulda haksız kazanç ve yolsuzluk affedilemezdir cevabıdır. İkinci cevap Ross'un *ilk bakışta ödev etiğine* uygun olarak; insanların ödev olarak gördükleri mutlak doğruları gerçekleştiremedikleri istisnai durumlar olabilir, örneğin çok aç bir insan bir ekmek çalabilir ve bu noktada ona çalmak kötüdür denilemez. Peki bu iki cevap karşısında ne yapılmalıdır, bireyin hafifletici sebeplerle yolsuzluk yapması hoş karşılanabilir mi?

Bu durumda *Jean-Jacques Rousseau*nun toplumsal sözleşme ile ortaya koyduğu; insanların ödev anlayışına ya da bireysel seçimlerine bırakılmamış, genel geçer hale getirilmiş, hukuk kurallarına dönüştürülmüş bir yapıya kavuşmanın gerekliliği görülmektedir. Etiğin destekleyicisi kanunlardır. Freud'un tanımıyla *sosyal korkusundan* kurtulmuş insandan sakinmeyi esas almak ve kanunlarla davranışların çerçevesini çizmek gerekmektedir.

Sonuç

Reşat Nuri Güntekin'in 1970'li yıllarda kaleme aldığı *Balıkesir Muhasebecisi*nde toplumun en küçük birimi aile, toplumsal değişimin göstergesi olarak ele alınmıştır. Ailede başlayan değişim, etik olgu ve olaylar karşısında nasıl davranması gerektiğini belirleyen bakış açısı olarak tanımladığımız *kültürel etik kodlardaki* farklılaşma ile gözler önüne serilmiştir. Aradan geçen elli yıllık süre içinde internet çağına girilmesi sonucu günümüzde yaşanan etik dejenerasyonu hat safhaya varmıştır. Bu anlamda bir geriye dönüşün yaşanması mümkün olmamakla birlikte *kültürel etik kodlardaki* farklılaşmayla süratle içi boşalan etik değerlerin bu kadar hızlı tükenmesinin önlemi alınabilir. Bu konuda akademinin öncülük etmesi gerekmektedir. Konuya dair akademik araştırmalar yapılmalı, etik konulu kitaplar yazılmalı; araştırmaların bulguları ve yazılan kitaplar eğitim kurumlarıyla paylaşılmalı, kadim geleneklerimizden biri olan etik felsefesi, halk felsefesi çatısı altında yeni nesillere tanıtılmalı, etik eylemler, etik kodlar yaşamın içinde yer bulacak şekilde aktarılmalıdır.

Çağımızda, dünya genelinde yaşanan *gelir dağılımındaki eşitsizlik* en ciddi etik problemlerinden biri olarak tüm dünya uluslarının başlıca sorunudur. *Balıkesir Muhasebecisi*nde aile bazında ele alınan toplumların bozulan ekonomi karşısında etik anlayışlarını yitirebilecekleri, kendilerini haklı bulmak adına etik değerleri saptırabilecekleri konusu artık bütün dünya için geçerlidir. Bu anlamda bir yenilenme hareketi olarak bütün dünya ulusları kendi halk

felsefelerinden, kendi etik anlayışlarından yola çıkarak etik felsefeleri üzerine çalışmalar yapmak durumundadır. *Halkbilimsel Metaetik Kuram* bu çalışmaların yapılabilmesi için halk fikirlerini ortaya koymak ve etik problemlerinin çözümüne bilimsel bir bakış açısı eşliğinde katkıda bulunabilmek amacıyla ortaya konmuş bir kuramdır. Nitekim insan; insan olduğu bilincine, sahip olduğu etik felsefesinin farkındalığıyla ulaşır.

Notlar

- 1 Daha önce yaptığımız; *Reşat Nuri Güntekin'in Balıkesir Muhasebecisi Adlı Eseri Bağlamında Sosyal Ahlak Üzerine Tespitler (2019)* başlıklı çalışmamızda, eserin yazıldığı 1970'lı yılların Türkiye'sinde ahlak olgusunun zemini incelenmiş; *Halkbilimsel Metaetik Kuram ile Türk Edebiyatında Etik Konusu (2023a)* başlıklı çalışmamızda ise eserden yola çıkarak Türk edebiyatında etik konusuna nasıl yer verildiği incelenmiştir. Bu çalışmamızda halkbilimsel metaetik kuram çerçevesinde, eserde konu edilen etik değerler ve söz konusu etik değerlerin ergonomik süreçteki seyri incelenecektir.
2. Halkbilimsel Metaetik Kuram hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Çobanoğlu, 2023b; Çobanoğlu, 2024).

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Boone, B. (2019). *Etik 101* (S. Aktuyun, Çev.) Say.
- Cevizci, A. (2002). *Etiğe giriş*. Engin.
- Cevizci, A. (2015). *Etik ahlak felsefesi*. Say.
- Cicero. (2017). *Yükümlülükler üzerine* (C. Çevik, Çev.) Hasan Ali Yücel Klasikleri, İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Geleneksel dünya görüşü veya halk felsefesinin halkbilimi çalışmalarındaki yeri ve önemi üzerine tespitler. *Milli Folklor*, 45, 12- 14.

- Çobanoğlu, S. (2019). Reşat Nuri Güntekin'in 'Balıkesir Muhasebecisi' adlı eseri bağlamında sosyal ahlak üzerine tespitler. *Umay Ana'dan Umay Hoca'ya Prof. Dr. Umay Günay Türkeş'e Armağan* (Edt. İ. Çetin, B. Gül) TKA Armağan dizisi.TKAE Yayınları, 25, 407-418.
- Çobanoğlu, S. (2021a). *Halkbilimsel kuram ile Dede Korkut Hikâyeleri'nin halk felsefesi ve metaetiksel çözümlemesi*. [Doktora tezi] Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, I, 1-814.
- Çobanoğlu, S. (2021b). *Halkbilimsel kuram ile Dede Korkut Hikâyeleri'nin halk felsefesi ve metaetiksel çözümlemesi*. [Doktora tezi]Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, II, 814-1771.
- Çobanoğlu, S. (2023a). *Halkbilimsel metaetik kuram ile Türk edebiyatında etik konusu. (26-28 Ekim), Cumhuriyet'in 100. Yılında Bilge Kağan'dan Atatürk'e Uluslararası Türkçe ve Türk edebiyatı kullatayı, Atatürk Üniversitesi bildiri özetleri kitapçığı*, 60.
- Çobanoğlu, S. (2023b). *Halkbilimi ve metaverse yeni dünyaların beşiğinde*. Paradigma.
- Çobanoğlu, S. (2024). *Halkbilimsel metaetik kuram ile Âşık Veysel poetikasında Türk halk felsefesi ve varoluşçuluk*. Paradigma.
- Epikür (1962). *Mektuplar ve maksimler*. (H. Örs, Çev) Remzi Kitabevi.
- Eyüboğlu, S ve Erhat, A. (1977). *Heseidos eseri ve kaynakları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Frankena, W. (2007). *Etik*. İmge.
- Freud, S. (2011). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id*. (A. Babaoğlu, Çev.) Metis.
- Freud S. (2016). *Savaşın ve ölümün güncelliği* (C. Dindari, Ed.) Telos Yayınları.
- Fromm, E. (1994). *Erdem ve mutluluk* (A. Yörükkan, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gazali (2021). *İhyâu ulûmi'd-din* (E. Urcan, Çev.) Çelik.
- Güntekin, R. N. (1971). *Balıkesir Muhasebecisi*. Milli Eğitim Yayınları.
- Hume, D. (1997). *İnsan doğası üzerine bir inceleme* (A. Yardımlı, Çev.) İdea.
- Kant, I. (2012). *Lectures on anthropology*, translated by rober b louden. Cambridge University Press.
- Kaplan, M. (2010). *The culture at work: cultural ergonomics, ergonomics*, 38 (3), 606-615. Karwowski, W. (2001). *International encyclopedia of ergonomics and human factors*, Taylor and Francis. Locke, J. (2004). *Hükümet üzerine ikinci inceleme* (F. Bakırcı, Çev.) Babil.
- Machiavelli, N. (1994). *Hükümdar* (S. Bağdath, Çev.) Sosyal Yayınlar.
- Seneca (1992). *Ahlaki mektuplar* (T. Uzel, Çev.) Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Taylor, W. P. (1963). *The moral judgment, readings in contemporary meta-ethics*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Tonya L. & Smith-Jackson, & Marc L. Resnick, & Kayenda T. Johnson (2014). *Cultural ergonomics, theory, methods, and applications*. CRS Press, Taylor end Francis Group.



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



Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Yol Kronotopunun İmge ve Görüngüleri

The concept of Road Chronotope in the Poems of Necip Fazıl
Kısakürek: Images and Phenomena

Veysel Şahin*

Öz

İnsanın zaman ve mekânla (uzam) olan münasebeti, insanın kendisini zaman ve mekânın (uzamın) içinde anlamlı bir varlık olarak görmesiyle zaman ve mekânı kendisi için aşkın, en değerli hafıza kılmasıyla anlam kazanır. Varoluşun soylu oluş, kılış ve olgularının hepsi belirli bir zaman ve uzamın içinde varlık alanı kurar. Sanat ve edebiyat alanında da zaman-mekân/mekân zaman ilişkisi çok yönlü ve derin bir yapıya sahiptir. Mikhail Bakhtin de zaman- mekânın ilişkisi ve iç içeliğini kronotop kavramıyla açıklar.

Mikhail Bakhtin, kronotop (*zaman-uzam*) kavramı ve teorisini, karnaval ve farklı edebî türlerin kendi anlatı evreni içinde o türün karakterini belirten zaman ve mekân biçimleri olduğunu belirtir. Zira kronotop (*zaman-uzam*) bağının temel amacı toplumsal yaşamın içinde tarihsel *özgürlük* taşıyan farklı zaman ve mekân

Geliş tarihi (Received): 12.01.2024 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Elazığ-Türkiye/
Fırat University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Turkish Language and Literature.
Elazığ Türkiye. vsahin@firat.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-3265-0481

düzlemlerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda kronotopsal ilişki ağının şiirdeki açılımı zaman ve mekânın derin, çağrışımsal düzlemde imge, metafor ve simge boyutunda yeni bir yaratıcı görüngü tabaka ve anlamları oluşturur.

Türk şiirinin en önemli şairlerinden biri olan Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde de zaman ve mekân iç içeliği önemli kronotopsal ilişkiler içerir. Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde yol kronotopu imge ve görüngülerinin oluşturduğu zaman-mekân ilişkisinin imgesel düzlemde ele alınmasını gerekli kılar. Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde oluşturduğu yol ve yolcuya dair olan kaldırım gibi kronotopları, "zaman-mekân bütünlüğü" bağlamında algı, olgu, sezgi, kurgu ve poetik ilişkileri ortaya koyar. Bu bağlamda Necip Fazıl Kısakürek şiirlerinde yol ve yola dair karşılaşma kronotopları; yol, kaldırım olarak bizatihi şiir öznesinin kendi varlığını açıkladığı zaman-mekân bütünlüğünün imgesel ve görüngü hallerini açıklar.

Anahtar sözcükler: *Necip Fazıl Kısakürek, şiir, kronotop, yol, kaldırım*

Abstract

Humanity's connection to time and space becomes significant when individuals view themselves as purposeful entities within these dimensions and prioritize time and space as the ultimate, invaluable repository of memories. The most admirable occurrences, behaviors, and facts of life create their own sphere within a specific time and place. The relationship between time and space in the sphere of art and literature is complex and profound. Mikhail Bakhtin elucidates the connection and interdependence of time and space through the idea of chronotope. Mikhail Bakhtin introduces the notion of chronotope, which refers to the interconnectedness of time and place in literary works such as carnival and various genres, reflecting the unique characteristics of each genre within its narrative world. The primary function of the chronotope bond is to unveil many dimensions of time and space that embody historical liberation in societal existence. In this context, the broadening of the chronotopical relational network in poetry generates innovative phenomena and meanings in the realm of image, metaphor, and symbol within the intricate dimensions of time and space. Necip Fazıl Kısakürek's poems explore significant connections between time and space, incorporating major chronotopical interconnections. The road chronotope images and phenomena in Necip Fazıl Kısakürek's poetry need the examination of the time-space relationship he constructs in his poems inside an imagined framework. Necip Fazıl Kısakürek's poems feature chronotopes like roads and pavements that symbolize the passenger, illustrating perception, reality, intuition, fiction, and poetic connections within the concept of "time-space integrity." Within this particular framework, the road and chronotopes of encounters are associated with the road in the poems of Necip Fazıl Kısakürek. It delineates the fantastical and transcendent realms of time-space coherence, wherein the poem's subject matter, a road and pavement, elucidates its own existence.

Keywords: *Necip Fazıl Kısakürek, poetry, chronotope, road, pavement*

Extended summary

Art is a form of aesthetic values that deals with man's existential and ontological relationship with the world and himself. In this form of value, the creative subject identity continuously and consciously re-designs objects, beings, phenomena, situations and things inside and outside itself on the plane of language, discourse and action. Each re-designed object, being, situation and phenomenon is in a time-space (space). In this respect, art and its branches are a memory in which human beings make themselves exist in time and space/space. It is possible for human beings to comprehend time and space or to have a consciousness of time and space only if the subject being is a noble being "in itself" in time and space.

Mikhail Bakhtin defines the concept and theory of chronotope (time-space) as the forms of time and space within the narrative universe of carnival and different literary genres that characterize that genre. The main purpose of the "chronotope" (time-space) connection is to reveal different time and space planes that carry historical freedom in social life.

In poetry, chronotopic (time, space-space) structures integrate with the perceptions, intuitions and phenomena of the poets' own lives (according to their psychic, spiritual worlds) to create pervasive, submerged, radical, intense and ornamental-exuberant images. As a matter of fact, the image is the subjective design of the objective world and the opening of freedom. The fact that the signifier and signified break away from their first meaning and create new connotative values and produce new meanings contributes greatly to the meaning world of language. This new world of meaning established in the universe of language constitutes the basic analogy of the image, with human senses and senses re-designing reality or carrying it beyond, beyond what is seen. These chronotopic structures created in poems carry the real and spiritual life of the individual through images and phenomena, the intersection point between the subject and objects into the aesthetic field with the possibility and connotative values of language with a creative imagination. The aesthetic integration of all perceptions, intuitions and facts about space and time within the chronotopic structure is due to the fact that the image contains infinite and transcendent meanings. The chronotopic bond created in the poem is established through simile, metaphor, metonymy, image and symbols and carried to the image level through more crystallized and deeper layers of meaning and phrases. The chronotopic structure in the poem helps us to read the other meanings created by the phenomena of time and space, as well as the constant re-designing of images in the mind and the intensification of meaning.

In this context, in this article, by utilizing the possibilities of ontological, existential, phenomenological, hermeneutic, semiotic, historical and sociological theories and methods, I have dealt with Necip Fazıl Kısakürek's poems within the framework of road chronotope images and phenomena to give the "time-space" intertwining by considering the integrity of "time", "moment", "memory"- "space", "space", "place", "area", "space", "void" and "memory" in the universe of chronotopic imagery.

Mikhail Bakhtin emphasizes the road in terms of the intersection of space and time. In a way, the journeys that the being takes to realize itself also include many encounters in the

self-realization stage of subject consciousness. In the poetry of Necip Fazıl Kısakürek, one of the most important poets of Turkish poetry, the intertwining of time and space involves important chronotopic relations. The images and phenomena of the road chronotope in Necip Fazıl Kısakürek's poems make it necessary to examine the time-space relationship he creates in poetry on the imaginary plane. Necip Fazıl Kısakürek's chronotopes of the road and the traveler, such as the sidewalk, in his poems reveal perception, fact, intuition, fiction and poetic relations in the context of "time-space integrity". In this context, Necip Fazıl Kısakürek's chronotopes of encounters about the road and the traveler in his poems reveal the imaginary and phenomenal states of the time-space unity in which the subject of the poem reveals his own existence as road and pavement.

The chronotopic network and imaginary levels Necip Fazıl Kısakürek creates in his poems, and the functions of representation and being represented transform the degree and intensity of the moment of encounter(s) into a whole of horizontal and vertical awareness. The fact that the road is the special and unique space of the moment of encounter transforms the direction, range and location of the traveler into a multi-layered universe of images and symbols. In this transformation, the road/traveler subject dissolves in its own existence into the images of the road chronotope.

In Necip Fazıl Kısakürek's poems, time and space images and phenomena related to the road give space-time intertwinement and the road as a space becomes the spatial memory of journeys. In the poetry of the poet, the chronotope of road-encounter is important in terms of carrying the cognitive, imaginary, sensory and emotional value of images and phenomena to the time in which they are lived. In this respect, the chronotope of the road is constantly intertwined with time-spatial values in the poet's poems. Necip Fazıl's poems titled "Çile", "Takvimdeki Deniz", "Yolculuk", "Iraklarda", "Mevsim Dönerken", "Yattığım Kaya Bendedir", "Ben", "Bekleyen", "Veda", "Ölümler", "Kaldırımlar I, II, III" and "Şehrin Kalbi" contain special imaginary appearances and references of the chronotopes of the road and encounter. In these poems, the poet transforms the road into an image-laden memory in which time is recorded in the context of space.

Giriş

Necip Fazıl Kısakürek, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli şairlerindedir. Edebî hayatında derin kırılmalar yaşayan sanatçı, varlığını şiirin ikliminde oluşturduğu görüngü tabakaları vasıtasıyla yaşamında derin izler bırakacak şekilde yeniden ve yaratıcı bir şekilde açılar. Zira Necip Fazıl Kısakürek, şiirin iç dünyasının dışa yansıyan aynasıdır. Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde geniş bir imge dünyası vardır. "O, bilinçaltına ve bilinçte ait unsurları orijinal biçimde kullanarak zengin bir imge dünyası oluşturur." (Karabulut, 2015: 608). Şairin hayatındaki önemli dönüşümler, metafizik algı ve kozmik âlemdeki problemler şiirine imgesel boyut ve görüngüler düzleminde yansır. Necip Fazıl, genel olarak din, metafizik âlem, psikolojik unsurlar, madde ve ruh, çatışmalar, benlik problemi, kadın, dava, cemiyet vb. konularda imge zenginliği olan şiirler yazmıştır. Necip Fazıl Kısakürek'in şiir-

lerinde zaman, ‘ben’in kendi varlığını inşa ettiği, farkındalıkları kavradığı an, süre, düzlem, akış; hareket, değişim, dönüşüm, algı, olgu ve sezgi olarak belirginleşir. Sanatçının zamansal imgeleminin an, süre, devingenlik, değişim-dönüşüm; ölüm, hayat, kaçış, başkaldırı, yalnızlık, korku, kaygı, ben ve “öteki”ne dair farkındalıklar bağlamında ortaya konması, şiirde vücut bulan imge ve metaforik yapıların açıklanmasına da yardımcı olur. Mekân ise şairin varlığının içine sindiği bir yer olarak hayatının en önemli değerlerinden biridir.

Necip Fazıl Kısakürek’in, yaşama yönelik her tutunma ve oturma çabası, onun varlığının içerideki dışarıdalığı olarak karşımıza çıkar. Zira şair için mekân, yaşam, tarih, coğrafya, inşa ve üretim temsillerinin belleği olup imgesel, simgesel ve metaforik öyküsü haline gelir. Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde mekân kişisel algı, olgu ve sezgi düzlemine taşındıkça geometrik bir yer, uzam olmaktan çıkarak içtenlik mekânına dönüşür. Şairin şiirlerinde içtenlik mekânları, yerin geometrik düzlemini aşarak ontolojik bir ruh iklimine dönüşmesini sağlar. Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde zaman-mekân ilişkisi zaman ve mekânın iç içeliğini gerekli kılar. Bu bakımdan zaman mekâna, mekân da zamana dair yeni ve yaratıcı imgesel görüngüler oluşturur. Mikhail Bakhtin, edebî metinlerde zaman-mekân iç içeliğini kronotop kavramıyla ele alır.

Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde de kronotopsal imgelem zaman ve mekâna dair algı ve sezgilerin şairin zihninde yeniden tasarlandığı, yoğunlaştığı, zaman ve mekâna dair fenomenlerin öte anlamlarının açıklamasını gerekli kılar. Bu açıdan şairin şiirlerinde karşılaşma ve yol kronotopları şiir evreninde zaman ve mekân iç içeliğinin en derin yapıları olarak karşımıza çıkar. Mikhail Bakhtin, edebiyat ve sanat alanında zaman (an, süre), mekân (uzam, yer, alan, boşluk) bütünlüğünü, iç içeliğini “kronotop” kavramı ve teorisiyle biçimlendirir.

Bakhtin’in “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar*” adlı makalesi kronotop kavramı ve teorisini edebiyat ve sanat alanında kavramsal bir yapıya kavuşur. Kronotop kavramı, ilk olarak Fizyolog Aleksey Alekseevich Ukhtomsky tarafından 1925 yılında Mikhail Bakhtin’in bulunduğu derste ifade edilir. Kronotop kavramı, Bakhtin tarafından geliştirilerek kuramsal bir kapsam ve yöntem haline getirilir (Brandist, 2011: 187). Kronotop, terim olarak Yunanca “kronos” zaman ve “topos” yer olmak üzere iki temel sözcükten türemiştir. Kronotop kavramını oluşturan ilk terim olan “kronos”, “chronos”, “khnoros” Yunanca (χρονος), Latince ise “chronos” şeklinde bir kullanıma sahiptir. Bu sözcük Sokrates öncesi felsefe dünyasında zamanı imler. Zira “Kronos”, zamanın kişileşmiş halidir. Yunan mitolojisinde; “cronus, cronos, kronos” gökyüzü Tanrısı Uranos ile yeryüzü Tanrıçası Gaia’nın en küçük oğludur. Antik Çağda Titan Cronus ile ilişkilendirilerek zamana mitik bir gizem kazandırılır. Özellikle Rönesans döneminde “Cronos”(Zaman), “Zaman Baba” yakıştırmasıyla (Father Time) Avrupa kültüründe önemli bir yer tutar. “Zaman Baba”, “Cronos” elindeki hayat orak/tırpanı ile zamanın kişiler düzleminde simgesi haline gelir. “*Kronos Roma mitolojisinde Satürn adıyla bilinmektedir. Kronos elinde her şeyi kesebildiğine inanılan “adamontine” adlı bir maddeden yapılmış bir orak ile tasvir edilmekteydi.*” (Campbell, 1995: 151).

“Topos” (τόπος) ise yer, mahal, mekân-uzam, boşluk anlamlarına gelir. “Topos”, bir fenomenin konumu ve karakteristiğini kavramayı açıkladığı gibi aynı zamanda bir nesnenin

zaman içinde özelliği ve bulunduğu yeri de gösterir. Aristoteles diyalektiğinde “topos” kavramı “zemin” olarak ifade edilir. Bu bakımdan kronotop kavramı, “kronos”, ve “topos” sözcüklerinin zaman ve yer bağlamında bütün diyalektik ve hermeneutik açılımlarını içermektedir;

Bakhtin, kronotop kavramını karnaval ve türler tarihi ışığında bir kez daha açıklar. Bu kavramın ardında yatan düşünce toplumsal yaşamın içinde tarihsel özgürlük taşıyan farklı zaman ve mekân düzlemlerinin olduğudur. Tıpkı hiçbir nesnenin çıplak kendisi içinde var olmayışı, hiçbir dilin her türlü kullanıma açık olmayışı gibi zaman ve mekân ilişkisi, deneyimler ve ham olgulardan oluşmaz. Örneğin zamanın göreliliği duygu ya da kamusal mekânlarla arasında yapılan ayırım, belirli toplumsal gelişmeler sonucunda oluşup, çeşitli kültürel olgular aracılığıyla gündelik yaşamın içine sindirilir. (Irzık, 2001: 28)

Sibel Irzık’a göre, Bakhtin’in kronotop teorisi; zaman ve mekânın birbirini içermesi, bütünlemesi, birbirinin içine kayıt edilmesi, varlık ve nesnelerin mekândaki konumu, zaman içinde tarihselliklerinin göreceli olarak kültür, coğrafya gibi değerlere ve görüngülere bağlı olarak özgürce yeniden anlamlandırılmasıdır. Bu açıdan kronotop kavramı, zamanla mekân arasındaki çok yönlü ve karmaşık anlamlı ilişkiler ağının toplumsal deneyim ve bireysel algıların içsel bağlarının edebiyat alanındaki imgesel görüngüleridir. Farklı disiplinlerin bir aradılığı, kronotop kavramının “*Görelilik Kanunu*”nun (mekân-zaman) kullanımını özel anlamlarından yararlanarak edebiyat eleştirisinin önemli bir yöntemi ve kavramı haline getirir. Craig Brandist, kronotop kavramın kuramsallaşma sürecini;

Bir tarihsel politika taslağı alt başlığı taşıyan ilk deneme kronotop (zaman-uzam) kavramı kültürel uzamsal-zamansal ilişkiler kavramı geliştirilir. Bakhtin için bu estetik biçim ile tarih arasındaki ara bağlantıyı ifade ediyor. Bakhtin’in edebiyatın arkitektomatik biçimlerinin tarihsel tipolojisini sunmasını mümkün kılar; özgül yapılar tarihsel olarak özgül belli uzam ve zaman anlamlarının ifadesidir. (Brandist, 2011: 186-187)

şeklinde açıklar. Zaman ve uzamın özgün bir şekilde göreceli olarak anlamlandırılması, zaman ve mekâna dair olan fenomenlerin soyuttan somuta, somuttan soyuta doğru açılan sezgi ve görüş alanı içinde yeniden biçimlenmesini ve biçimlendirilmesini sağlar. Zira zaman ve mekânın bir noktada biçimlenmesi ve birleşmesi, yeni anlam tabakaları ve boyutları oluşturarak edebî metinlerdeki anlamın yaygınlaşmasına yardımcı olur. Ontolojik olarak mekânı;

...zaman ve mekân ilişkisi (chronotop) üzerinden ilişkilendirme; mekânın durağan adedilen yer bölge gibi mekânsal ilişkilerdeki (topoğrafik) içsel ve dışsal dinamikler ve bunların epistemolojik olarak yazılı, sözlü ve diğer ifadelendirme ve temsil biçimleri metnin kendisinin doğasında mevcut bulunan söze, kelama, imgeye yüklenmiş yapılar (textual) üzerinden yapılan analiz ile birlikte işlenmektedir. Todorov’a göre; “her yazınsal tür (literary genre) içinde zamanın ve mekânın ayırt edici özelliklerini... (Akbal Süalp, 2004: 92-93)

içerir. Zaman ve mekâna dair fenomenlerin birbirini içermesi ya da sürekli olarak birbirini tanımlaması, kronotop kavramının bu iki temel değerinin, sanat ve edebiyat alanında imgesel açıdan yeniden biçimlenmesini sağlar.

Edebiyat alanında da kronotop kavramının anlamsal gelişimi, edebî metinlerin içinde

zaman ve mekân yapılarının inşa edilmesiyle işlevsellik kazanır. Mekân ve zamanın kronotopsal içsel bağları, edebî eserlerde içerik ve biçim açısından çok yönlü ve zengin bir ilişkiye sahiptir; “...edebiyat, çeşitli derece ve kapsam değerlerle doludur. Sanatsal yapının her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır.” (Bakhtin, 2001: 316). Bakhtin’e göre merkezi kronotop (chronotope) düşüncesi edebî metin için zaman ve mekânın çok yönlü ortaklığını açıklar. Özellikle anlatma esasına bağlı bir tür olan roman üzerine kronotopsal çözümleme teknikleri ve öneriler sunan Bakhtin, romanda bakış açısı ve anlatıcının anlatıya eklediği zaman ve mekânsal tasarımları; olay örgüsü, kişiler dünyası ve tematik kurgunun kronotopsal değerlendirmelerde ne derece önemli olduğunu gösterir.

Edebî eserlerde insanın konumlandığı yer olan mekân, sanatın imgesel dönüşümlerinin de yegâne yeri olur. İnsanın mekânla olan ontolojik bağı, edebî metinlerde olayların çepçevre sarıldığı yeri, zamansal kavrayış ve oluşların imgesi haline getirir. Nitekim kronotop kavramının edebî evrende anlamı, “mekânda zamanı” hapsedmek ve zamanı görünür kılarak eserin bütün unsurlarını bu hafıza üzerinden okumaktır. Zira mekân, edebî metinlerde olayların, kişilerin, olgu ve algıların diyalojik olarak içine kaydedildiği bir bellektir. Bu belleğin kendi içinde farklı petekleri ve anlam koridorları vardır. Bu petek ve anlam koridorlarında insana dair ne varsa soyuttan somuta doğru bir kayış gösterir. Mekânın içinde somutlaştırılan dünya zamansal kayışlarla kendi anlam evrenini kurar. Mekânın zamanı bir koza gibi kendi içinde örerek kendine ait anlam ve alanlarını oluşturmasını Bachelard;

İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır. Yalnızca geçip gitmek isteyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar.(Bachelard, 1996: 36)

diyerek açıklar. Mekânın, zamanı kendi içindeki peteklere kaydederek hafıza hâline getirmesi, zamanın akışını “durdurmak” isteyen insan, özne bilinç için yitirilen zamanları mekânın içinde anlamlı kılar. Yitirilen, unutulmuş zamanın mekânsal hafızadaki yeri edebî metinlerde; zaman-mekân, zaman-uzam, zaman-boşluk, zaman-dünya, zaman-yer tabakalarının kayıt edilmesi, geçmişin bilgi, deneyimlerini şimdiye ve oradan da geleceğe taşımayı amaçlar. Edebî metinlerde de kronotop vasıtasıyla kendi tarihsel imgelerini anlam evreninin içinde bulur. Bu bakımdan edebî metinlerde özne bilinç, kendi varlığını dilin onu açığa çıkardığı dünyasında ontolojik olarak kronotopsal imgelerle var kılar. Burada “kendi içre varlık” olan insan, her mekânsal atakta zamanın bilinçli, bilinçdışı ve bilinçaltı dünyasında ruhsal özne olma durumunu metinde yeniden inşa eder. İnşa edilen kronotopsal imge, anıları, hayalleri, korkuları, yalnızlıkları, kendini gerçekleştirmeleri, cinsel dürtü ve arzuları zaman ve mekânın belleğine kazır. Anlatı kişilerinin varlığına yuvalanan karşıt ve içtenlik değerler dünyası, kronotopsal bellekte soyuttan-somuta bir dönüşümdür;

Mikhail Bakhtin kronotop kavramını, anlatma esasına bağlı türler üzerinden kuramsallaştırmaya çalışır. Bakhtin’e göre roman zaman ve uzam anlatı düzlemlerinin en belirgin biçimde ortaya konduğu türdür. Romanın, insanın var oluşa yönelik atılımlarını, yaşam ile

kurduğu içsel bağlarını ve zaman-mekânın içi içeliğini ortaya koymasından önemli bir tür olarak ortaya çıkmasını sağlar.

Bakhtin romanı; insanı, tarihî, coğrafyayı, kültürü, sosyo-ekonomik değişim, gelişim ve üretimleri içinde barındırması, aynı zamanda birçok farklı edebî türü de içinde eriterek yer vermesi bakımından karnaval bir tür olarak görür. Dil ve söylemin dünyasında epikten moderne doğru sürekli diğer edebî türlerle iç içe girip geçişgenleşen roman, karnavallaşarak büyür ve genişler. Böylece roman, çok yönlü/çok yüzlü bir edebî tür olarak özne varlığın zaman-uzamındaki belleksel kimliği ve açılımı olur. Zaman/an/hareket ve döngüsünün mekânın içinde kaydedilmesi, varlığa dair her şeyin zamanda olması, insanın zamanla doğması, mekânsal bütünlük ve bağın roman türünde de iç içe geçmesini, karnaval bir bütünlük oluşturmasını sağlar. Bakhtin, bu açıdan romandaki olay örgüsünün içinde taşıdığı zaman ve mekâna dair kayıtları, kronotop kavramı içinde bir karnaval hafızaya dönüştürür. Romanın, zaman-mekânsal hafızasını niteleyen kronotop kavramı, dilsel katmanlaşmayı en yaygın şekilde ortaya koyar. Özellikle çok katmanlı, diyalojik söylem, zaman-mekân bütünlüğünün çok sesli, çok anlamlı şekilde inşa edilmesini sağlar;

Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri” adlı çalışmasında kronotop kavramını karnaval ve türleri tarihi açısından ele alır. “Bu kavramın ardında yatan düşünce, toplumsal yaşam içinde tarihsel özgürlük taşıyan farklı zaman ve mekân düzlemlerinin kurgusudur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekân, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır. Bu somutlama ve anlamlandırma süreçleri yine doğrudan doğruya tür olgusuna bağlıdır. Epikle roman arasındaki karşılaştırmanın açıkça gösterdiği gibi turlar sınırlı kronotop olanakları içerir. Hatta bu olanaklar tarafından tanımlanırlar. (Irzık, 2001: 28)

Tarihsel açıdan edebî türlerin zaman ve mekân kurgusunun kronotoplar tarafından sınırlarının çizilmesi, zaman ve mekânın ne derece önemli unsurlar olduğunu gösterir. Romanda kişilerin başından geçen olayların içinde betimlenen mekân; olayların mekân içinde neden-sonuç bağlamında kronolojik veya akronik olarak zamansal yapılar oluşturmasını sağlar. Roman ve kronotop bu açıdan Bakhtin’in kronotopsal çözümleme yönteminde kuramın kapsamını ve işlevini göstermesi ve bunun uygulanması açısından önemlidir. Ancak biz bu çalışmamızda anlatı esasına bağlı türlerden ziyade şiir üzerinde bir kronotopik inceleme yapacağız. Şiirin bize sunduğu imkânlar dâhilinde; şiirde mekân-zaman, uzam-zaman, yer-zaman birlikteliklerini kronotopsal imgeler bağlamında ele alacağız.

Mikhaıl Bakhtin’in kronotop çözümleme yöntemi ve yaklaşımı edebiyatın en kadim, derin, yoğun ve estetik anlam evrenine haiz olan şiirin, bu bağlamda irdelenmesini gerektirir. Bakhtin’in bu bağlamda tür sorununu açıklamaya çalışması, değişik türler arasındaki ayırımı kavramlar üzerine ortaya koyması; kronotop, diyalojik ve rabelais kavramlarının sürekliliğini sağlayan yaratıcı belleğin edebî ürünlerde ele alınmasını önceler.

Bakhtin’in romanın anlatısallığından hareketle kavramlaştırmaya çalıştığı kronotop kavramı, şiir türünde de imge, metafor ve simge düzeyinde kendine bir anlam alanı oluşturur. Edebiyat dolayısıyla şiirde ifade edilen zaman ve uzama dair ilişkilerin, algı ve sezgi açısından içkin bir kronotopsal yapı arz etmesi, şiirde mekân-zamana dair unsurların, duygu

ve değerlerin imgesel açılımı olmasından kaynaklanır. Nitekim zaman ve mekânın duygu ve değerleri içinde taşınması bu iki değerlerin derin imgesel anlamlar içermesindedir. Her ne kadar kronotop kavramı, tür olarak roman türünü anlamlandırmak ve bu türün zaman ve mekân açısından tarihsel gerçekliğini mimetik dünyanın sınırları ekseninde belirli kılmak için ortaya atılsa da edebî evrenin farklı türleri içinde uygulanma ve kullanma olanağı sunar. Bu açıdan kronotop kavramı, anlatılarda kişi, bakış açısı, olay örgüsü, zaman ve mekân gibi unsurları metnin içinde zaman-mekân bütünlüğü dâhilinde iç bağlar oluşturarak anlamlı hâle getirir. Kronotopsal ağı imgesel söylemle anlam boyutları ve tabakaları kurması, şiirin kronotopsal bağlamda incelenmesine, tahlil edilmesine ve araştırılmasına olanak sunar. Zira şiirde “zaman”, “an”, “süre” “yer”, “mekân”, “alan” ve “uzam” farklı çağrışımsal birlikteliklerle anlamlandırılarak sonsuz anlam içerikleri oluşturulur. Bu bakımdan şiirdeki “zaman ve mekân”, kronotopsal açıdan çok yoğun, derin ve katmanlı anlam ilişkileri içerir.

Şiirde kronotopsal imgelem, zaman ve mekâna dair algı ve sezgilerin zihinde yeniden tasarlanmasını, anlamın yoğunlaşmasını, zaman ve mekâna dair fenomenlerin öte anlamlandırmasını amaçlar. Nitekim mekân ve zamana dair öte anlamların nesne ve varlıkların kimliği ve belleğinin olması, kronotopsal içeriklerin önemini vurgular. Böylece zaman ve mekân, öznenin varoluşsal sınırlarını şiirin özgürlük açılımı ile bütünleştirerek kendi tarihsel gerçekliklerinin imgelerini oluşturur. Zira şiirde;

... edebî imgelerin herhangi biri veya hepsi zaman-uzamsaldır. Bir imge deposu olarak dil de esasen zaman- uzamsaldır. Bir sözcüğün iç biçimi, yani yardımıyla uzamsal kategorilerin kök anlamlarının (en geniş anlamda) zamansal ilişkilere taşındığı dolayım-layıcı belirtgeç de zaman-uzamsaldır. (Bakhtin, 2001: 325)

Kronotopsal imgesel ağ içinde her daim kronotopsal ilişki düzleminin olduğunu belirten Bakhtin, şiirde de (diğer türler) zaman-uzam ilişki düzleminin kronotopsal olduğunu iddia eder.

Şiirde yer alan edebî imgelemlerin başında “zaman ve mekân” a dair kronotopsal imgeler yer alır. Şiirdeki kronotopik göndermeli imgeler varlık ve nesnelere “zaman ve mekân” a dair oluşlarını görünür kılar. Bu açıdan zaman ve mekâna dair kronotopsal imgeler; “*Algı-lama-duyumsallık ile kavramsallık-tasarım, bilinç ile bilinçdışı, içsellik ile dışsallık, içkinlik ile alışkanlık*” (Friedman, 2004: 78) göstererek şiiri zamansal hafıza ve mekânsal bellek imge deposu haline gelir. Bu açıdan Bakhtin’in kronotop yöntemi, şiirde yer alan zaman ve mekânsal unsurları açısından; bireysel deneyim, sezgi, algı, tasarım, çağrışımsal boyutların yanında toplumsal-tarihsel, sosyal-psikolojik olarak çok katmanlı farklı deneyimler, içsel bağlar ve özgün imgesel görünümle aksettirir. Özgün görünümle;... özü gereği her zaman kronotopik olan yani her zaman mekânla zaman arasında belli kesişme noktasında yer alan insanın farklı türler içinde betimlenişine... (Irzık, 2001: 28) olanak sunar. Şiirde kronotopsal yapı mekânın zamanı içinde kayıt etmesiyle biçimlenir. Şiirde kronotopik alan, mekânın tarihsel gerçekliği içinde bireysel alana taşınarak zaman, mekânın içine taşınır. Böylece zaman ve mekân kronotopik içerik açısından dışarıdaki içerideliği/ içerideki dışarıdalığa dönüştürür ve geçmişte kalan anı, yaşanmış deneyim ve tecrübeleri bireysel ve toplumsal hayata dair olayları kendi içinde zamansal bükümlenmeler yaparak kaydeder. Şiirde mekânsal ve zaman-

sal bellek, insana dair bütün kılış ve oluş imgelerinin bulunduğu her noktada varlığını gösterir. Şiir bu bakımdan zaman ve mekânı bağlı farklı bireysel, toplumsal ve felsefi ilişkilerin kronotopsal düzlemde iç içe girmiş yetkin söylemlerine dair örnekler taşır.

Bakhtin'in, çalışmasında kronotop çeşitleri ve düzeylerini genel olarak sınıflandırır. Bu sınıflandırmada yol-karşılaşma kronotopu, şato (konak-köşk-yalı) kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, taşra-kasaba kronotopu, eşik kronotopu (merdiven, ön hol, koridor, sokak, meydan, kapı) gibi kronotopsal imgesel görüngüler düzleminde yer alır. Biz bu çalışmamızda yol-karşılaşma kronotoplarının imge görüngülerini ele alarak Necip Fazıl Kısakürek'in zaman-mekân algı, sezgi, kurgusunun imge ve görüngülerini ele alacağız.

“Yol” kronotopu imge ve görüngülerine dair...

Mikhail Bakhtin yolu, mekânın zamanla kesişme boyutu açısından önemser. Varlığın kendini gerçekleştirmek için çıktığı yolculuklar bir bakıma özne bilincin kendini gerçekleştirme aşamasında birçok karşılaşmayı da barındırır. Zaman-mekân bağlamında yol ve karşılaşma imge görüngüleri kimi zaman gözlenebilen, duyularla algılanabilen olgu ve olay olarak karşımıza çıkarken kimi zaman da deneyim dünyasını yürütme yoluyla oluşturulan duyumsamalar olarak belirginleşir. Bu bağlamda somuttan soyuta, soyuttan somuta geçişlerde özne-nesne ilişkisi ve kurgusu önemli anlamlar içerir. Özne-nesne ilişkisi çerçevesinde şekillenen metafiziksel kavrayış bireyin algı ve deneyimlerinin özel alanı haline gelerek öznenin dış dünya ile kurduğu tecrübeler çerçevesinde kronotopik imgesel görüngü alanları oluşturur. Özellikle şiirde görüngü evreninin imge ile merkezden çevreye, çevreden merkeze doğru oluşturduğu yeni ve yaratıcı derin görüngü tabakalarının öznel bir algı oluşturması, yol ve karşılaşma kronotoplarında yeni ve farklı farkındalık sağlar.

Bakhtin'in yol ve karşılaşma kronotopunu açıklamaya çalıştığı kısımlarda bu iki değeri önemli zaman-uzam iç içeliği olarak verir. Zaman-mekân iç içeliğinde yol; kesişim, akışlar ve etkileşim kronotop imgesinin görüngüleri olarak ortaya konur. Bakhtin'in incelediği çeşitli roman örnekleri ve anlatma esasına bağlı türlerde yol ve karşılaşmanın ürettiği anlamlar ortaya koyar. Özellikle romanda olayların ve kişilerin karşılaşma, kesişme yeri olan yol, mekân ve zamanı içinde barındıran anlamsal ve içkin bir kronotopsal simge, imge, metafor olarak ortaya çıkar. Edebî metinlerde karşılaşma olarak ortaya konan yol; duygu ve değerlerin içinde yaşanan zamana dair değerleri de taşıması açısından önem arz eder. Bakhtin karşılaşma kronotopunu;

... zamansallık ögesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopu ise, daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla karakterize olur. (Bakhtin, 2001: 316-317)

diyerek tanımlar. Zaman ve mekân düzleminde yol gidildikçe, anlatı kişisi varlığı içine doğru zaman-mekân bağlamında kayış gösterir. Yolun yönü, mekânın zamana dair sürekliliği, akışkanlığı ve hareket sürekliliğini açıklar. Bu durum her noktada anlık karşılaşma olasılıklarını artırdığı gibi mekânın öznel tasarımıyla yol imgesi ve görüngüler evreni etrafında

yoğunlaşmasını sağlar. Bu yoğunluk karşılama kronotopu kendine mahsus mekân ve zamanı içerirken yol kronotopu zamanı geniş ve uzun bir sürece yayar. Böylece mekânın ve zamanın kronotopsal yoğunlukları belirlenir. Nitekim karşılaşma kronotoplarında zaman-uzama ait duygu yoğunluğu kendine özgü değerler çerçevesinde derinleşir, yol kronotopunda bu yoğunluk zaman ve mekânın akış hızına göre daha düşük olarak ortaya çıkar.

Mekân içinde alınan mesafe, zamanın bu eyleme bağlı olarak anlık olarak aktığını gösterir. “An”lık olarak mekânın içinde akan zaman, özne kimliklerin-anlatı kişilerinin karşılaşmasının öznel yeri, biçimlenmiş tutunma noktaları olur. “An”lık kesişimlerin ya da oluşların bu özel mekânlar, anlatı kişileri ve metin öznelerinin mekânsal noktada birleşmesini sağlar. Bu bakımdan anlatıdaki kişileri ve metin öznelerinin karşılaşma yoğunlukları, uzam olarak yolun zamansal derinliği ve içkinliğini artırır. Zira anlatı esasına bağlı türler başta olmak üzere edebî eserlerde karşılaşma kronotopları, yol üzerinde, yol kenarındaki duraklarda gerçekleşir. Bakhtin için yol rastlantısal karşılaşmalar için iyi bir yerdir;

Yolda (“anayol”)-tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir. (Bakhtin, 2001: 317)

Farklı türden, kültürden insanların zaman-uzam bağlamında yolda bir araya gelip karşılaşması, bu karşılaşmadaki “an”ın yoğunluğunu, yönünü ve iç dinamiğini etkiler. Nitekim Bakhtin’e göre yol uzamsal bağlamda; geçmiş, anılar, hayaller, düşler ve rüyalar karşılaşma kronotopu ekseninde bir karnavala dönüşerek metin içinde kimlik bulan özne bilinçlere ait bireysel ve kolektif dünyanın imge ve görüngü tabakalarını sunar.

Karşıla(ş)ma kronotopunun öznel görüngü ve imgesel uzamı olan zaman içinde kendine özgü temsil işlevi üstlenen yol, bir yandan da farklı toplumsal kesimlerin, farklı dillerin ve değerlerin karşılaştığı yer olarak; “toplumsal ve tarihsel heterojenliği açığa çıkaran karnavalımsı bir mekân(a)” (Irzık, 2001: 30) dönüşür. Yolun temsil olma, temsil etme işlevi her metinde ya da kurgu biçiminde karşıla(ş)ma anının derecesi ve yoğunluğunu yatay ve dikey olarak farkındalık bütününe dönüştürür. Yolun karşıla(ş)ma anının özel ve özgün mekânı olması, yolcunun istikameti, menzili, yönü ve bulunduğu yeri çok katmanlı bir imge ve simge evrenine dönüştürür. Bu dönüşümde yol/cu öznesi, kendi varlığını yol kronotopu imgeleri içinde eriterek sığlaşır. Her sığlaşmada öznenin varlığı, psikolojik, sosyolojik, fenomenolojik, ontolojik, varoluşsal ve semiyotik olarak yol kronotopunun içinde kendisinde görünür kılınır. Bu açıdan yolun içinde taşıdığı özne bilinç, karşılaşma eksenine yabancı dünyadan değil, bilakis bildik bir alandan geçilerek tarihsel bağlamda yolda ve yolun sonundaki yoğunluklara göre boyutlanır (Özdemir Rıganelis, 2021: 208).

Yoldaki yoğunluğun boyutları, karşılaşma anında zamanın mekânın içindeki bükümü, yolun birincil anlam tabakasını esneterek mekânın içinde zamanı, zamanın içinde mekânı özel hafıza haline getirir. Bu aynada “mekân ve zaman”, kronotop aynasının özgün öznesi, yolcu ise bu aynada etkin eyleyendir. Özne konumundaki yol-karşılaşma kronolojik bileş-

kesi, metin öznesi ve kişinin metin içindeki ötekiliği ve dışsallığı ile sonuçlanır. Yolcunun yaşamındaki özne fonksiyonu, yol-karşılaşma kronotoplarına yüklenmesi, anlatı kişilerini “dışsallık” bağlamında yüzeysel hâle getirir. Burada anlatı kişilerinin özne bilinçlerinin kendi yaşam biçimleri ekseninden geçici olarak silikleşmesi, yol kronotopunun ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Yoldaki karşılaşmaların tesadüfi veya bilinçli bir seçim olması, karşılaşmanın önemini kişisel deneyim ve seçimlerinin öncelikli olduğunu gösterir. Kişisel deneyimlerin ya da rastlantısal durumların sonucunda bilincin bilinçle olan tüm nihai karşılaşmaları yolda sonsuz ve karnavalımsı bir yapının ortaya çıkmasına neden olur. Bu açıdan zıtlıkların, yaşamların, yazguların, duyguların ve toplumsal mesafelerin karmaşık ve somut halde birleştiği yol kronotopu, hem yeni başlangıçların hareket noktası, hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Başlangıç ve bitişlerin özel yeri olan yolda, zaman-uzam kaynaşarak birbirini tanımlar. Bakhtin’e göre yol kronotopunda;

Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır. (Bakhtin, 2001: 317)

Yolun akışı, yolcunun bu oluş içindeki fonksiyonu, yol imgesinin içkinliğini ruhsal, sosyal ve kültürel açıdan aşkınlılaştırır. Bu açıdan Bakhtin, yol-karşılaşma kronotoplarını çok önemser. Zira anlatı esasına bağlı türlerde (roman) kişi/başkişi, kendi soylu hikâyesini geçmişten günümüze hep bir yolculuğa çıkararak kurar. Bu yolculukta yol, yolcunun bütün deneyim ve tecrübelerinin yaşandığı/yaşanacağı zamanda öznel mikro-kozmetik bir mekândır.

Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde “Yol Kronotopuna” dair imge ve görüngüler

Necip Fazıl Kısakürek, şiirlerinde yol-karşılaşma kronotopunun imge ve görüngülerini şehre ait kaldırım, sokak olduğu bizatihi şiir öznesinin kendi varlığını açınıladığı içsel mekânlarda ifade eder. Bu açıdan yol, daima yolcu ve yolculuk durumları yaratır. Bu bağlamda; yol, evrensel bir semboldür. Bütün toplumlarda içsel yolculuğu, ayrılığı, gitmeyi, mesafeyi, uzaklaşmayı ve savaşa çıkışı simgeleyen yol, aynı zamanda uzlaşma, birleşme, uyuşma ve buluşmayı simgeler (Şahin, 2014: 237).

Yol ve yolcunun çıktığı mekân ile varacağı nokta arasında mekânsal alana yol, bu alanların arasında zamana bağlı mekânsal geçişlere yolculuk, mekânsal mesafeleri belli bir zaman diliminde yapan özneye ise yolcu denir. Yol, yolcu ve yolculuk kavramları bu açıdan insanın dünya ile kurduğu bütün ilişkilerde temel etken olarak karşımıza çıkar. Edebiyat ve sanat alanında yol, yolcu ve yolculuk kavramlarının sürekli ele alınması bu kavramları temel bir simge, imge ve metafor haline getirir. Bu açıdan yol, yolcu ve yolculuk ibareleri birbirini tamamlayan bir yapı arz eder. Bu temel yapıardan ilki olan yol, insanların bir yerden başka bir yere gitmek için üzerinden, içinden geçtiği mesafe, alandır. Bu alanın içinden geçtiği mekânlar ise yolun dışsallığını oluşturur.

Mikhail Bakhtin “yol kronotopunu” ortaya koyarken anlatılardaki karşılaşmaların ge-

nellikle yolda gerçekleşmesi sebebiyle yolun tesadüfi karşılaşmalar için çok uygun bir yer olduğunu vurgular. Bakhtin'e göre;

Yolda ("anayol") -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. (Bakhtin, 2001: 317)

Varlığın kendini gerçekleştirmek için çıktığı bütün yol/lar ve yolculuklar "ben" in inşa edilme serüvenine yönelik atılımları çağırıştır. Zira kendini inşa etmek için çıkılan yol/cu/luk/lar, bir sınanma ve deneyimler alanı yaratır. Bu bakımdan her yol/cu/luk zaman-uzam iç içeliğinin kesişim, etkileşim, dönüşümün başlangıcı ve oluş sürecini ifade eder.

Tasavvufta maceranın mekânsal yeri olan yol, yapılan yolculuğun yaşamsal tecrübeleriyle doludur. Bu yolda alınan mesafe ise yolculuğun özne varlık olarak kendi varlığını, benliğini bulmasının imgesel sürecidir. Tasavvufta bu süreç "seyr ü süluk" olarak adlandırılır. Bu imgesel evren ve görüngüler, yolculukta yol, aşılması gereken sınavlar alanı, yolcu ise bu sınavda kendi varlığını tamamlayacak olan özne varlıktır. Tasavvufta kişinin hakikati bulmak için çıktığı s/imesel yolculuk geçici olarak mutlak olana ulaşmayı ifade eder. Bu bakımdan her yol/cu/luk bir ayrılış, arayış, buluşma ve kavuşmayı imgeler. Yol bu açıdan kimi zaman egzotik, kimi zaman bildik, kimi zaman da yabancı yerlerin iç içeliğini barındırır. Bakhtin'e göre; "... yol derin ve yoğun bir biçimde, tarihsel dönemin seyrinin, zamanın ilerleyişinin izleri ve göstergelerinin, çağın işaretlerinin damgasını taşır." (Bakhtin, 2001: 318).

Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde yola dair zaman ve mekân bütünlüğü, mekân-zaman iç içeliğini verir ve yol mekân olarak yolculukların mekânsal hafızası haline gelir. Şairin şiirinde yol-karşılaşma kronotopu imge ve görüngüleri bilişsel, düş(ün)sel, duyu ve duygusal değeri içinde yaşanan zamana taşınması açısından önem arz eder. Bu açıdan yol kronotopu, sürekli olarak şairin şiirlerinde zaman-uzamsal değerlerle iç içe biçimlenir.

Necip Fazıl'ın "Çile", "Takvimdeki Deniz", "Yolculuk", "Iraklarda", "Mevsim Dönerken", "Yattığım Kaya Bendedir", "Ben", "Bekleyen", "Veda", "Ölümler", "Kaldırımlar I, II, III" ve "Şehrin Kalbi" adlı şiirlerinde yol, karşılaşma kronotoplarının özel imgesel görüngü ve göndermeleri bulunur. Şair bu şiirlerinde yolu, mekân bağlamında zamanın içine kaydedildiği imge yüklü hafızaya dönüştürür.

Necip Fazıl Kısakürek'in "Çile" (1939) adlı şiirinin yapılan bilişsel, düş(ün)sel ve ruhsal dönüşümün kronotopsal imgesi olması, yolun yaşanması, ulaşılması gereken menzil, çekilmesi gereken bir çile olarak kavranmasını sağlar. Abdülhakîm Arvâsî ile tanıştıktan yıllar sonra kaleme alınan şiir 28 dörtlükten oluşur. Şair şiiri ilk olarak "Senfoni" adıyla yayımlar daha sonra ise şiirin adını değiştirerek "Çile" adını verir. "Çile" adlı şiir bir nevi Necip Fazıl'ın şairlik macerasının metinleşen ruhsal evreni olur. Şiirin adı olan "çile" ibaresi, belirli bir zaman diliminde yaşanan olay, durum, edim ve olguların uzama işlenmesi ile öte anlamlar evrenine dönüşür. Zira çile çekmek bir mekânda engellenmek, özgürlüğün kısıtlanması ve insanın olgunlaşmak için çekeceği ruhsal dönüşümü imgeler. Şiirde yer alan;

Ufuk bir tilkidir, kaçak ve kurnaz.
Yollar bir yumaktır, uzun dolaşık.
Her gece rüyamı yazan sihirbaz,
Tutuyor önümde bir mavi ışık.

...

Söyleyin, söyleyin, ben miyim yoksa,
Arzı boynuzunda taşıyan öküz?
Belâ mimarının seçtiği arsa;
Hayattan muhacir, eşyadan öksüz?

(Kısakürek, 2022: 19)

bu dizeler şairin çile ediminin mekanı olarak hayatı açılmadığı anlaşılır. Hayatın, insan için çile oluşu, yol ile yaşam/hayat arasındaki bağı kurcalayıp kavramakla mümkündür. Zira şairin algısına göre yaşam çileli bir yolculuk, çileli bir kavuşma anına yakınlaşmadır. Şiirin genelinde geçici olandan mutlak olana yöneliş, o yolda varlığı bulma süreci, bireysel olarak şairin kendi soylu çilesinin trajik yazgısıdır. Bu çileli yol/cu/luk/da ulaşılabilecek ufuk, bir tilki gibi kurnazca kendini gizler. Çünkü akan zamanın bitiş çizgisini gösteren ufka ulaşmak çok zor ve çilelidir. Şairin şiirde ufku tilkiye benzetmesi, zamanı yakalamanın imkânsızlığını vurgulamak içindir. Ufukta erişilmesi gereken menzile ulaşmak bu açıdan çok zordur. Ezeli ve ebedî olana ulaşmak, “Mutlak O”ları ve yarattığı varlıkları kavramaktan geçer. Bu kavrayış mistik açıdan varlığın aşkınlığını, mekân ve zamanın ötesinde oluşunu bilmeyi gerektirir. Şiirde geçen; “*Yollar bir yumaktır, uzun dolaşık*” dizesi yol kronotopunun imgesel evrenini kesişme noktası açısından zorlaştırır. Kavuşma ve karşılaşma alanlarının özel yeri olmasının ötesinde yol zıtlıkların, farklı yazgıların mekânsal alanıdır. Yolun “yumak oluşu”, zaman içinde yaşanan karmaşık düşüncelerin, içinden çıkılmaz çile ve çelişkilerin yaşandığını vurgular. Bu yönüyle şairin yazgısı, onun yaşamının uzamsal ve mekânsal imgesi olan yol, tesadüfi karşılaşmaların yeri olmanın ötesinde planlı yeni başlangıçların da kronotopik düzlemi olur. Yolun uzun oluşu, yolcunun metafiziksel kavrayışı ile çilenin çekildiği içsel bir yolculuk haline gelir. Zira şiirde şairin özne “ben”ini kendi varlığını yumak gibi iç içe geçmiş yolların içinde bulması gerekir. Yolu kuran, yolun kendi içinde kıvrım kıvrım olmasını, zaman ve mekânının oluşmasını sağlayan “Mutlak Varlık”tır.

Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde yol kronotopu imge ve görüngüleri yeni başlangıçların davetlerini de içinde taşıyan bir belleksel uzamdır. Uzamsal ve zamansal dizilimlerin art arda ve çeşitli yollarda cereyan etmesi, şiir öznesinin yolda iç mekânını kurmasına yönelik bir sezgidir. Şairin şiirlerindeki yol kronotopu davet alanına taşıyan bir kullanıma da sahiptir. Şairin “Yolculuk” (1936) şiiri bu bağlamda önemli bir metinsel davettir;

Yolculuk; her zaman düşündüm onu.
İçimde bu azgın dâvet ne demek?
Oraya, neredeyse güneşin sonu,
Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek.

Atımdan kaydırıldı bir el minderi;
Herkes yatağında, ben ayaktayım.
Bir gece, rüyada gördüğüm yeri,
Gözlerim yumulu, aramaktayım.

(Kısakürek, 2022: 228)

Şiirde yolculuk, yol-karşılaşma kronotopu imge görüngüleri olarak yeni, farklı değer ve düşüncelere daveti imler. Şiir öznesinin yol ve karşılaşma alanı olarak yolda varlık ve birlik kurması, uzam ve zamanın içinde derinlik kazanmasını sağlar. Bu açıdan yol, yoldaki karşılaşmalar, düşünce ve eylemlerle imgeleşir. Şiir öznesinin kendi içine doğru çıktığı bireysel (bilişsel ve düşünsel) yolculuk düşünce anaforsları eşliğinde gerçekleşir. Nitekim kahraman “ben”in soylu zamansal ve uzamsal mekân kurgusunda yol-düşünmek başlı başına “Mutlak O”(la)na, bilinçaltı ve bilinçdışına davettir. Bu davet, yola çıkmayı açılmayan düşünce ile gerçekleşir. Campbell bu durumu;

... nerede dışa doğru yol almayı umsak orada kendi varlığımızın merkezine geleceğiz,
nerede yalnız olduğumuzu sorsak orada bütün dünya ile olacağız. (Campbell, 2010: 34)

diyerek ifade eder. Bir başlangıç kronotopu olarak yol, “ben”inin kişisel macerasının öznesi ve müjdecisidir. Bu müjdeyle şair kendi “ben”inin farkına varır ve farkındalıklarıyla bu davete icabet ederek bütünleşir.

Düşünme, bireysel anlamda şiir öznesini kendi içine doğru zamansal dalma ve mekânsal oturuları ile doludur. Şair de; “*Yolculuk her zaman düşündüm onu*” dizesinde yol/cu/luk temel fenomenolojisinin oluşlar silsilesini zamanla ilişkilendirir. Bu ilişkilendirmede içe doğru yapılan macerada ilk evre düşünmedir. Davetin yönü ve sıklığı düşüncenin zaman içinde mekânsal bir taşınma, taşıyıcı özne unsuru olarak kendi macerasının kronotopik imgelem oluşturmasını sağlar. Kişisel maceraya çıkışın daveti düşünce, bu eylemin uzamı olan yol ise şiir öznesini maceraya çağıran uzamdır. Zira yol; “*Kahramanı çağıran ve onu ruhsal ağırlık merkezine*” (Campbell, 2010: 72) davet eden kronotopsal alan olarak metafiziksel ayrılış-kavuşmaların içsel düzlemi olur.

Necip Fazıl Kısakürek’in “Takvimdeki Deniz” (1931) adlı şiirinde de yol kronotopunu yaşama deniz, yolculukla yol arasında ilişki kurar. Deniz insanın yaşamı ve hayata dair görüngü ve oluşlarını imlediği gibi yol/yolculuk da bu dalgalı denizde varılacak limanı ve açılacak sınırları gösterir.

Şiirde şairin dünyayı denize, yaşamı ise yolculuğa benzetmesi, dünya ile yaşam, zaman ve mekân arasındaki derin metafiziksel olgulara dair göndermeler yapar. Bu ilişkilerin içyapısı şairin fikir çilesi, hayat meşgalesi ve metafiziksel sezgisi zaman ve mekân kavrayışla bütünleşir. Şiirde deniz, dalga, insan, eşya, zaman ve mekân çileli hayatın mekânsal iç içeliğini belirtir. Şairin şiirinde yer alan şu dizeleri hayat, zaman ve uzama dair algısal kurguyu ve kavrayışı ortaya koyar;

...

Ah yolculuk, yolculuk!
Ne kadar baygın, soluk,

O gün bizde betbeniz;
Ve ne titrek kalbimiz
Ve eşyamız ne küskün!
Yola çıktığımız gün,

...

Bir sıraya dizilmiş,
Bakarlar sinsi sinsi.
Niçin o ân da hepsi,
Bir kuş gibi hafifler,

Arkadan geleyim der?
Niçin o güne kadar,
Dilsiz duran ne kadar
Eşya varsa dirilir,
Yolumuza serpilir?

(Kısakürek, 2022: 223)

Şairin şiirinde yol/cu/luk diye sürekli haykırması, zaman ve mekân bağlamında yol kronotopunu şiirin açar öznesi yapar. Şiirde yola doğru yapılan bütün seslenişler, hüznün ve korku barındırır. Şair şiirde yolculuyu ölüm, yaşam, an ve mekân arasında varlığını bulma ya da varlığın hakikat eşliğine geçme anlamını taşır. Şiirde yolun “baygın” ve “solgun” durumları imlemesi, mekânı zamanın içinde yavaşlatır. Yolculuğun yönünün zamansal değişim ve kronotopsal geçişleri açıklaması ise şiir öznesinin ona yüklediği değişken ortamı vurgular. Bu değişken yapı içinde yapılan yolculuk dünya yaşamından kopuş ve “Mutlak Varlık” ile karşılaşma ve kesişme trajedisini barındırır. Bu yüzden hayattan kopuş ve ayrılış olarak kronotopsal imgelem oluşturur.

Yolun ölüm anının uzamı olması, çıkılan yolculukların bilinmezliği ve kopuşu içermesinden dolayı şiir öznesine korku verir. Korkunun şiirde oluşturduğu kaotik atmosfer bütün kalpleri titretir. Bu titreyişle şiirde mekâna ait bütün nesnelere, özneye uzak, mesafeli ve kopuk hâle gelir. Nitekim ölüm yolculuğuna çıktığı vakit şiir öznesine ait bütün dünyasal nesnelere bir başkaya, ötekine dönüşür. Şair de sessiz ve anlamından uzaklaşmış nesnelere ölüm yolculuğunun iletişimsizliği ile görünür kılar. Nitekim şiirde de yer alan “yola çıktığım gün” dizesi zaman ve mekânı kendi içinde kronotopik yapıya dönüştüren yayılğan imgelemler düzlemidir. Burada şiir öznesinin “yol” uzamında bir günde, zamanda kendini fark etmesi, ruh ile eşyanın karşı karşıya gelmesinden anlaşılır.

Şiirde beden evreninden yolculuğa çıkan ruh için her nesne, ona dünyevi olduğunu hatırlatır. Lakin şiir öznesi için artık dünya kronotopundan ayrılış “anı” gelmiş, mekân değiştirme ve geçiş “anı” başlamıştır. Eşyanın sinsi sinsi akan gözyaşlarını silmesi ise yol kronotopunun ayrılışını trajik bir kopuşa taşımasındandır. Şair bu yaratıcı imgesel söylemle eşyaya ve ona dair değerleri kendi sezgisine göre yolun üzerine taşır. Bu karşılaşmada “ben”in eşya ile karşılaşması, tesadüfler barındırdığı gibi tasarlanmış içerikler de barındırır.

Şiirin genelinde yol üzerindeki nesne/eşya/varlıkların belirsizliği, yolun bilinmezlik durumunu derinleştirdiği gibi şiir öznesinin “ben”inde lisansız bir çılgılık yaratır. Bu çılgınlıkla bütün nesnelere yol ve yolculuk karşısında yeniden dirilir. Diriliş; “*sorgulama süreci ve düşünce eyleminin yanında yol, yolculuğun*” (Aker, 2022: 146) yeniden başlamasını ifade eder; “*Dilsiz duran ne kadar/ Eşya varsa dirilir/ Yolumuza serpilir?*” dizelerinde eşya ile ölüm ve yaşamı kurcalayan şair, metafiziksel kavrayışla yol/cu/luk kronotopunun imgesel tabakalarını katmanlı bir yapıya dönüştürür. Şairin şiirlerinde “*yolu metafiziksel arayışının bir unsuru olarak*” (Aker, 2022: 152) zamanda kopuş, kayboluş, diriliş, yeniden başlama başka diyar ve evrenleri tanıma mekânı olarak imgesel tasarımlara sokar.

Şair “Yollar ve Gökler” (1937) adlı şiirinde de yol kronotopunu derinlemesine ele alır. Şiir öznesini kişisel maceralarında tabiat unsuruyla netleştirir. Yer ile gökler arasında geçiş alanı olan gizli yol, şiir öznesinin mekânsal kopuş ve akışlarının öznesi olur. Campbell, yol kavramını “Tao” olarak simgeleştirir. Tao, yol demektir. Tao doğanın, kaderin, kozmik düzenin yolu ya da gidişatıdır (Campbell, 2010: 173).

Kozmik düzenin imgesel yeri ve görüngüler tabakası olan yol kronotopu, bu yönüyle özge varlığının kaynağı olan “Mutlak O”(İa)na ve hakikatlerine ulaşmanın mekânsal adıdır. Metafiziksel anlamda yol, hakikatin oluşturduğu evrensel bir düzendir. Bu düzende ise ilerlemek ezeli kadere doğru yol almaktır. “Yollar ve Gökler” adlı şiirde Necip Fazıl, yol kronotopunu imge ve görüngü evreninden hareketle maddi ve manevi değerlerin arasında bir bağ olarak konumlandırır;

Üstüste, altaltalar,
Bende gökler ve yollar.

Gökler, kat kat mavilik,
Yollar, kol kol servilik.

...

Gökler suda titriyor,
Yollar suda bitiyor.

...

Bu yollarda izimiz,
Bu göklerde gizlimiz.

Yollar, beni vardırın!
Gökler, tutup kaldırın!

(Kısakürek, 2022: 342-343)

Yukarıdaki şiirde yol ve gök uzamlarının belirli bir sezgi içinde mekânsal olana dönüştürülmesi, mekânsal geçiş ve sıçramaları yatay ve dikey boyutlu açılar. Yolların birbirini sınırsız olarak boylaması, başlangıç ve bitişlerin sonsuzluğu, göklerin sonsuzluğu ile iç içe verilir. Gök ve yol, ruh ile beden, akıl ile kalp, zaman ve mekân kaçışından kronotopsal imgelem çağrışıdır. Göklerden yere inmek, dünyaya gelmek, ruhun bedene taşınması, insan

olmak, akıl-kalp ile bütün olmayı imler. Birbirini determinize eden bu sezgiler, yersel ve göksel alanı, fiziki ve metafiziksel alanları açılar.

Necip Fazıl Kısakürek'in şiirde "Üstüste, *altaltalar*;" kullanımı mekânsal iç içeliği bütünlüğü tamamlamayı vurgular. Belleksel açıdan göklerin maviliği ve sonsuzluğu açıklaması, yolların kol kol olup dünyayı sonsuz kereler bölmesi ve kucaklamasıdır. Bu kucaklayışta gökler sonsuzluğun imgesi ve özel mekânı olurken yollar ise tıpkı insan vücudunu saran damarlar gibi hayatı, dünyayı ve insan zihnini sarar. Bu öyle bir sarış ve kapsayıştır ki özgürlük açılımı olan gökyüzünü dahi şaşkına çevirir. Bu şaşkınlık şiirde diyalektik bir yapı oluşturur; "Göklerin bir sırrı var,/Onu arıyor yollar." dizelerine karşılık mekânsal tamamlayışın yönü belirlenir.

Şair, şiirde "gök" ibaresiyle metafizik alanı, "Mutlak Varlık"ın, sonsuzluğu ve bilinmezliğini imlerken yol bu sırta, alana ulaşmanın sonsuz kapsayıcı kesişimi olarak uzamlaşır. Kesişimde göklerin aynası olan yer ve yol, birbirinin içine geçer. Birbirinin içine geçen bu iki mekânsal uzamın kendi fiziki gerçeklerinin ötesinde, yeniden bütünleşip tasarlanması derin imgesel kronotopsal alan oluşturur. Oluşturulan bu iki kronotopsal alan şair için iz ve gizler taşır. Yolun "izli", gökyüzünün "gizli" olması arayış, eylem, yöneliş ve buluşun meşakkatle dolu olduğunu vurgular.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde yol ve karşıla(ş)ma kronotopu imge ve görüngüler evreni toplumsal alanların kesişme noktaları olan kaldırım, sokak, istasyon, iskele vb. yerlerde karşımıza çıkar. Genel olarak değerlendirildiğinde yol ve karşılaşma kronotoplarının mekâna dair uzamsal örgüleri şehrin içinde varlık bulur. Büyük şehrin karşılaşma alanı olan yol, kaldırım, sokak, istasyon, toplumsal alandan bireysel alana doğru zamansal-uzamsal kayış gösterir.

Şairin şiirinde yol-karşılaşma kronotopu imge ve görüngüler düzlemi, özel algı, sezgi ve metafiziksel kavrayışla iç içe geçer ve şairin mekân-zaman bütünlüğünü ortaya koyar. Nitekim Necip Fazıl'ın şiirlerinde mekân-zaman iç içeliğinin yol-karşılaşma kronotopu olarak bütünleyen kaldırımlar, insana, mekâna, şehre, "ben" ve "öteki"ne dair varoluşsal çıkış, ontolojik kavrayış ve fenomenolojik algıların temeli olur.

Karşıla(ş)ma ve yol/culuk uzamı: Kaldırım/lar kronotopuna dair imge ve görüngüler

Sokak ve kaldırımlar şehrin mekânsal uzamları olarak orada yaşayan insanların dışsallığını açılar. Şehirdeki yaşam, insanların çevreleriyle kurduğu mekânsal iletişim ve ulaşım kaldırımlar vasıtasıyla gerçekleşir. Modern şehirde kaldırım, şehrin en önemli ulaşım mekânıdır. İnsan kaldırımlar vasıtasıyla şehir yaşamının gündelik rutinini kendi yaşamlarının içine taşır. Böylece yaşadıkları şehrin bir parçası olur. Sokak ve kaldırımlar, toplumsal akış, taşıma ve ulaşma mekânlarıdır. Her şehrin kendine özgü kaldırım tarzı, mimarisi ve malzemesi vardır. Bu bakımdan sokak ve kaldırımlar, o toplumun mekân bilincini ve sosyal yapısını gösterir.

Şehirleşme sürecinin bir göstergesi olan sokak ve kaldırım, şehirlerin nüfus yoğunluğunun artmasıyla sürekli olarak değişerek gelişir. Zira bir ülkenin gelişmişlik düzeyini, şehir-

lerdeki ulaşım ağını yol-karşılaşma kronotopunun imgesel açımlarını içeren kaldırımlar gösterir. Kaldırımların tarihsel gelişimi kentleşme, şehirleşme ile doğrudan orantılıdır. Şehirdeki ortak yaşamın, paylaşımın mekânsal yeri olan kaldırımlar, şehirleri cazibe merkezi haline getirdiği gibi insanların erişebilirliği ve yaşam kalitesini de artırarak şehirleri açık mekân haline getirir. Caddenin mekânsal hiyerarşisi arasından kaldırımlar, uygun yaya sirkülasyonunu sağlayan, sağlıklı toplumlar için aktivite olanakları sunan kentsel ve kentsel mekâna çekicilik katan önemli ara yüzlerdir (Çelikyay vd., 2020: 282-302).

Şehirde yer algısı ve toplumsal hafızanın oluşmasında sokak ve kaldırımlar önemlidir. Bu açıdan bir kent mekânı olarak kaldırımlar, edebî metinlerde imgesel boyutlu algısal bir yapıda karşımıza çıkar. Mikhail Bakhtin'in; "*insanların eğlencelere karıştıkları sokakları*" (Bakhtin, 2001: 95) şehirlerin toplumsal hafızası olarak ifade etmesi, sokak ve kaldırım insanı dışarıya açan kronotop olarak görmesindedir. Zira Bakhtin'e göre sokak ve kaldırımlar, halkın tüm katmanlarının gündelik olarak bir araya geldiği, sayısız heterojen yapıları barındıran karşılaşma yol ve yolculuk alanlarıdır. Bakhtin'e göre "*Karnaval edimlerin ana esaslarından*" biri de sokak ve kaldırımlardır. Kaldırım, edebî metinlerde anlatı kişileri ve şiir öznelerinin bir araya geldiği, bu kişilerin kendi iç evrenine doğru yola çıktığı ve karşılaştığı alandır. Bakhtin, sokak ve kaldırımları, eşik mekân olarak görür. Bu uzamlar insanın kendini inşa ettiği eşik mekânlar, öznenin yola çıkması, kendi "ben"i ve "öteki" ile karşılaşması durumunu imlediği zamansal geliş, buluş ve ayrılış alanlarının kronotopsal imgeleri olur. Necip Fazıl'ın şiirlerinde kaldırım ve sokak birbirini tamamlayan iç içe geçimli iki mekânsal tasarımıdır.

Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde kaldırıma dair her imge ve görüngü ait olduğu sokağın, evrenin içinde mekânın belleği olur. Şairin "Kaldırımlar" şiirlerinde "sessizlik", "kimsesizlik" ve "yalnızlık" gibi kronotopik imgesel açımlar kaldırıma dair "an" ve anı, duyu, duygu, düş, varoluşları bilişsel ve düş(ün)sel olgu, olayları açılar. Bu durum "kaldırım" ve sokağı kopuş noktası, giriş noktası, kriz ve durum noktaları haline getirir. Şair, "Kaldırımlar I" şiirinde zaman ve mekânın iç içeliğini dönüm noktaları bağlamında şöyle dile getirir;

Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında;
Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum.
Yolumun karanlığa sapanan noktasında,
Sanki beni bekleyen bir hayâl görüyorum.

(Kısakürek, 2022: 156)

Kimsenin olmadığı bir sokakta tek başına yürüyen şair, mekândaki bütün varlık ve nesnelere kendi algısına göre boyutlandırır. Boyutlandırmada sokak kitlesel bir mekân olmanın ötesinde, zamanın insanı kuşatan yapısıyla "an"da bütünleşir. Bu bütünleşmede zamanın karanlığa açılan "an"lık yönleri, sokağın bütün somut renklerini siler. Bu silinmeyle birlikte Necip Fazıl Kısakürek içinde bulunduğu uzamı ruhsal duruma göre yeniden tasarlar. Sokak, mutlak bir mekan olmanın ötesinde karanlık mahzen, dar bir dehlize dönüşerek labirent yutucu mekânsal kronotopik imgeler oluşturur. Şiirde "yürümek" ibaresi sokağı, karşılaşma-yol düzlemi yapar. Ancak şiir öznesi, sokakta her adımda bilinçaltı ve bilinçdışında bilişsel ve düş(ün)sel atakla-

rıyla yüzleşir. Böylece zamanın akışı daralır, sokak her “an” bir kesişme ve kriz uzamı haline gelir. Kaçınılmaz olarak kesişme kriz alanına çekilen şiir öznesi; yalnızlık korku, kaygı ve içinde büyüttüğü hayalleriyle yeni öteki kronotopsal boyutlar içine dalar. Bu çekilişle uzam haline gelen kaldırım; “*sabit ruh halini doğurur. Yalnızlık korku ve ölüm duyguları şiirde baştan sona kadar bağlı*” (Kaplan, 1992: 71) hâkim bir uzama dönüşür. “Kaldırımlar I” şiirinde;

Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık;
Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar.
İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık;
Biri benim, biri de serseri kaldırımlar.

İçimde damla damla bir korku birikiyor;
Sanıyorum her sokak başını kesmiş devler...
Üstüme camlarını, hep simsiyah, diyor;
Gözüne mil çekilmiş bir âmâ gibi evler.

(Kısakürek, 2022: 157)

dizelerinde şair, kendi sezgi ve algısına göre kaldırım ve sokakta bulunan nesne/eşya/varlıkları zamanın içinde yeniden boyutlandırır. “Kül rengi bulutlar”, “kara bulutlar”, “yıldırımlar”, “içimde damla damla korku” ve “sokak başını kesen devler” ibareleri kaldırımları zamanın içinde her an bir kriz noktası, kopuş yeri olarak biçimlenip mekânı bireysel yapıda ön plana çıkarır. Kaldırım gerilim, kaygı, korku ve ürpertiye artırdıkça zaman öznel açıdan adeta durur, mekân zamanı kendi içine hapsederek iç içe kesişen kronotopik imgeler oluşur. Burada “cam, gök, bulut, dev, mil ve evler” gibi eşya/nesne ve varlıklar, kendi gerçek anlamlarının dışına çıkarak şairin ferdi duygularının kronotopsal imgelerine dönüşür.

“Kaldırımlar” şiirinde kaldırım kronotopuna dair görüngüler, fiziki mekânın ötesinde yeni yarıcı imgeler silsilesi bütününde canlı bir uzva dönüştüren Necip Fazıl Kısakürek, bireysel algı ve sezgileri doğrultusunda bu uzamı bedenleştirir. Kaldırım kronotopunun kişiler düzlemindeki açılımı olan “anne” arketipi, tarihsel bağlamda bu uzamın özel belleksel adıdır;

Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur ses kesilince sesi;
Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır.

(Kısakürek, 2022: 157)

Fenomenolojik anlamda “kaldırımlar”ın, anne ve yeni bir lisana dönüşmesi, ontolojik anlamda şairin kendi varlığını kaldırım kronotopuyla zaman ve mekânın içinde bütünleşmesini sağlar. Şiir öznesi, soylu varlık olarak zaman ve mekân içindedir. Şiirde kaldırımların varlık içre oluşu, burada şairin dolayısıyla şiir öznesinin kendine özgü bir anlamsal evren oluşturmaya olanak sunar. Bu anlamsal evrende her nesne ve varlık fenomenolojik olarak kendi varlık alanının dışına çıkar. Böylece şair ve özne bilincin içinde yaşadığı gizli bir lisana dönüşür. Bu lisan, kaldırımlara ait bir lisandır ve her kaldırımın kendine ait sosyolojik, tarihsel, ontolojik, fenomenolojik yanı ve lisanı vardır. Necip Fazıl da şiirlerinde mekânın öznesi kaldırımların li-

sanını çözerek onunla konuşur. Böylece kaldırımlar, anne lisanında içinde yaşayan kimsesizlere ev, yuva olur. Şiirde kaldırım kronotopunun yol kronotopuyla kesiştiği de görülür. Bakhtin de çalışmasında kronotopların iç içe girip kesişeceğini dile getirir. Şiirde yer alan şu dizeler;

Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin;
İki yanımdan aksın bir sel gibi fenerler.
Tak,tak ayak sesimi aç köpekler işitsin;
Yolumun zafer tâkı, gölgeden taş kemerler.

(Kısakürek, 2022: 157)

yol ile kaldırım kronotopunun birbirinin sınırlarını aşarak bütünleştiğini belirtir. Yol kronotopu olarak kaldırım; “*farklı toplumsal kesimlerin farklı dillerin karşılaştığı toplumsal ve tarihsel heterojenliği açığa çıkaran karnavalımsı bir*” (Bakhtin, 2001: 30) uzamdır. Necip Fazıl Kısakürek’in şiirde “yol, akmak, sel, fener, taş kemer ve gitmek” kavramlarını kullanması, zamansal değerlerin imgeler üretmesine olanak sunar. Şiirin önceki bölümlerinde zamanı mekânın içinde yavaşlatan şair, bu dörtlükte zamanı mekânın içinde sürekli akan ve kayan bir yapıya dönüştürür. Böylece zamanın oluş hızına bağlı olarak çeşitli deneyim, tecrübe ve sezgiler mekânın içine kaydolur. Özellikle “fener, sel, ayak sesi, aç köpek, gölge, taş kemer” kavramlar yol ve kaldırım kronotopların imgesel bağına dönüşüp yeniden tekrarlanır. Fenerlerin “sel gibi akması”, şairin bilincinde zamanın ne derece hızlı geçtiğini yol ve yürüyüşe bağlı olarak mekânın sürekli özel alan ve yapılar oluşturduğunu vurgular.

Şair “Kaldırımlar II” (1927) adlı eserinde kaldırımları ruhunu eriten bir kaba, potaya benzetir. Kaldırımları, sokakların içinde biçimlendiren şair, sokağı kaldırımları içinde taşıyan bir rahme dönüştürür. Nitekim kaldırımlar, sokakların en önemli yapısal unsurudur. Sokak olmadan kaldırım olmaz. Bu yüzden modern şehirlerde sokak, imgesel açıdan kaldırımların evidir. Şair bu durumu “Kaldırımlar II” şiirinde;

Başını bir gayeye satmış kahraman gibi,
Etinle, kemiğinle, sokakların malısın!
Kurulup sitesine bir tahtaravan gibi,
Sonsuz mesafelerin üstünden aşmalısın!

Fahişe yataklardan kaçtığım gündən beri,
Erimiş ruhlarımız bir derdin potasında.
Senin gölgeni içmiş, onun gözbebekleri;
Onun taşı erimiş senin kafatasında.

(Kısakürek, 2022: 159)

diyerek sokağa dair görüngüleri, kaldırımların evi, oturduğu ve konumlandığı mekân olarak anımsar. Şair şiirde sokak ve kaldırımları kişileştirerek tematik güç, kahraman özne konumuna getirir. Ancak ne var ki bu kahraman, bütün varlığını sokağın içinde kavrar. İnsanî özellikler yüklenen kaldırım/lar, sonsuz mesafeleri aşır birbirine bağlanan öznel imgelerin kişiler düzlemindeki öznesi olur. Bu özne, fahişelerin durağı olan sokaklardan kendini bağımsız kılmaya çalıştıkça yabancı ve öteki kimlik ve nesnelere kendi derdinin potasında eritir. Bu eriyiş, “dert, tasa, yalnızlık, acı, hüznün, mutsuzluk” dolu bir eriyiştir. Özellikle şiirde yer

alan; “Onun taşı erimiş senin kafatasında” dizesi kaldırım/ları sokağın başı, kafası, akli ve bilinci haline getirir. Bu yönüyle şaire göre kaldırım/lara dair her imge ve görüngü, sokağın belleğidir. Nitekim bu belleği okumadan sokağın lisanını çözmek, onun öteki anlamlarını okumak imkânsızdır.

Necip Fazıl’ın “ben” ve “öteki ben”i, dar-karanlık ve kimsesiz sokakta, kaldırım vasıtasıyla mekânsal belleğini oluşturur. Şair kaldırımları ve yaşadığı çevreyi “ev, baca, fener, döşek, kafatası, yol” kavramlarını korku, kaygı, endişe, yalnızlık ve kimsesizlik duygularının nesnel uzamı yapar. Şiirde yer alan bütün varlık ve nesnel, şiir öznesinin yoluna çıkan, ona kafa tutan, onu açılmayan kronotopsal belleklere dönüşür. Zaman ve mekânın iç içeliği, şiir öznesini çevreleyen varlık/şeylerin gerçek görüntüsü “an” ve anıların ötesine taşınmasına neden olur.

Necip Fazıl’ın şiirlerinde kaldırım kronotopu imge ve görüngüleri, her daim özel olan zaman, yer, uzam ve kesişim noktası olarak varlığını derinleştirir. Zira insan, “ben”in en önemli içsel akışı olan yol ve yola dair durumlar kaldırım ve sokak vasıtasıyla içsel bir yolculuk yaşar. Sonuç olarak Necip Fazıl’ın şiirlerinde yol-karşılaşma kronotoplar bağlamında eşik ve geçiş mekânlarına dönüşen kaldırım kronotopu, özne uzamları olarak görünüm ve anlam kazanır. Dış âlemin kitlesel mekânı, toplumsal erişim ve kesişim alanı olan kaldırımlar, bu yönüyle iç âlemin subjektif tasarımlarına dönüşerek “çilekeş, yalnız, anne, hayal, serseri, dev, ses, yol, yatak, yorgan” imgelerinin özel uzamı olur.

Sonuç

Türk edebiyatının önemli sanatçılarından olan Necip Fazıl Kısakürek, başta şiirleri olmak üzere bütün eserlerinde insanın varoluşsal, ontolojik, psikolojik, sosyolojik, tarihsel, siyasî, ekonomik, kültürel ve kimliksel yönlerini özel bir sezgi ve tavırla ele alır. Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde özne “ben” ve “öteki”nin zaman-mekânla münasebeti, mekânın zamanı, zamanın mekânı içermesiyle yeni ve sürekli diyalektik bir ilişki ağı oluşturur. Şairin şiirlerinde zaman ve mekânı kendi bireysel kavrayışına göre kronotopsal eğride bütünleştirip bu olguları birbirini determinize eden temel unsurlara dönüştürür. Bu bakımdan Necip Fazıl’ın şiirlerinde kronotopsal evren, zaman-mekân, mekân-zaman merkezli ilişkilerini imge ve görüngüler düzleminde ele alınmasını gerekli kılar.

Necip Fazıl Kısakürek şiirlerinde kronotopik imgesel yapı ve görüngüleri mekânın tarihsel gerçekliği içinde bireysel alana taşıyarak zamanı, mekânın içinde mekânı da zamanın içinde özel bir belleğe dönüştürür. Böylece şairin şiirlerinde kronotopsal imge ve görüngüleri, sürekli olarak zihinde zaman ve mekâna dair görüngülerin yaratıcı düzeyde tasarlanması ve zaman ile mekâna dair fenomenlerin öte anlamlarının oluşmasını sağlamaktadır. Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde karşılaşma-yol kronotopu imge ve görüngüleri de zaman-mekân anlam ilişkisinin ele alınmasını gerekli kılar. Bakhtin’in yol-karşılaşma imge ve görüngülerini, kronotop kavramıyla açıklamaya çalıştığı kısımlarda önemli bir zaman-uzam iç içeliği karşımıza çıkar. Zaman-mekân iç içeliğinde yol; kesişim, etkileşim ve akışlarının kronotopsal imgesi olarak ortaya konur. Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde bu yapı, yol-

karşılaşma ve kaldırım kronotopu imge ve görüngülerinin şairin ruhsal evreninde yarattığı yeni olgu, deneyim ve duygular vasıtasıyla zaman ve mekânın içine eklenir. Bu çalışmada Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde oluşturduğu yaratıcı, yol-karşılaşma kronotoplarının örtük kronotopik imge ve görüngü bağları irdelenerek şairin "zaman" ve "mekân"a dair öznel tavrı ortaya kondu.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale yazarın *Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Kronotopsal İmgelem (Zamanın İçinde Mekân/Mekânın İçinde Zaman,2023)*, Akçağ. Ankara." adlı eseri esas alınarak geliştirilmiştir.

Research and publication ethics statement:

This article is based on the author's "Chronotopical Imagery in Necip Fazıl Kısakürek's Poems (Space in Time/Time in Space, 2023), Akçağ. Ankara.", Akçağ.

Yazarların makaleye katkı oranları

Bu makaledeki yazar %100 düzeyinde makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution rates of authors to the article

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

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Akbal Süalp Tül, Z. (2004). *Zaman mekân (kuram ve sinema)* Bağlam.
- Aker, T. (2022). Necip Fazıl'ın Çile adlı eserinde yol ve yolculuk teması, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 (1), 138-154.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.) Kesit.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana* (Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar) (C. Soydemir, Çev.) (S. Irzık, Der.) Ayrıntı.
- Brandist, C. (2011). *Bakhtin ve çevresi-felsefe, kültür ve politika* (C. Soydemir, Çev.) Doğu Batı.
- Campbell, J. (1995). *Batı mitolojisi tanrıların maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.) İmge.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.) Kabalıcı.
- Çelikyay, H. vd. (2020). Değişen dönüşen kentlerde kamusal alan olanakları: Aktif kaldırım zonları, mimarlık, planlama ve tasarım alanında akademik çalışmalar-II, *Gece*, 281-303.
- Friedman, N. (2004). *İmge, Kitaplık, Aylık Edebiyat Dergisi* (K. Atakay, Çev.) 4, 74-90.
- Irzık, S. (2001). *Mikhail Bakhtin karnavaldan romana-edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (S. Irzık, Der.) (C. Soydemir, Çev.) Ayrıntı.

- Kaplan, M. (1992). *Şiir tahlilleri 2, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri*. Dergâh.
- Karabulut, M. (2015). İmge kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde imge, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10/4, 603-618.
- Kısakürek, N. F. (2022). *Çile*. Büyük Doğu.
- Özdemir Riganelis, G. (2021). Ölüm Hükümü romanında kronotop kavramı bağlamında karşılaşma mekânları, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5, 195-241.
- Şahin, V. (2014). Ferit Edgü'nün "Yolcu" adlı küçürek öyküsünde yurtsuzluk itkisi, *Asos Jurnal, (The Journal of Academic Social Science)* 2/2, 234-242.
- Şahin, V. (2023). *Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde kronotopsal imgelem (Zamanın içinde mekân/ mekânın içinde zaman)* Akçağ.



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



Çocukların Değişen Mizah Kültürü: Youtube Parodi Hikâyelerinde Çocukların Tüketim Öyküleri*

Evolution of Children's Humor Culture: Children's Consumption Stories in Youtube Parodiess

Çilem Tuğba Koç**
Deniz Elif Yavalar***

Öz

Çocukların, bebeklikten itibaren en çok takip ettiği platformların başında gelen Youtube'da paylaşılan ve popülerleşen parodi eğlencesi, post-modern kültürün bir parçasıdır. Metnin aslına gönderme yapan sonsuz çağrışımlar içinde yaratılan mizah, bir tür pastiş/taklidi andırırsa da çocuk oyun ve eğlence kültürünün popüler

Geliş tarihi (Received): 21.08.2023 Kabul tarihi (Accepted): 20.02.2024

* Bu çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu tarafından desteklenen TUBİTAK 1001 "Çocuk Youtube'lar Aracılığıyla Tüketim Kültürü'nün Okul Öncesi (4-6 Yaş) Çocuklara Satışı" isimli, 221K053 nolu araştırma projesinin bir parçasıdır. (This study is part of the TUBİTAK 1001 research project numbered 221K053, titled 'The Sale of Consumption Culture to Preschool (4-6 years old) Children through Child Youtubers', and supported by the Scientific and Technical Research Council of Turkey.)

** Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv ve Sinema Ana Bilim Dalı. Kayseri-Türkiye/ Erciyes University Faculty of Communication Department of Radio TV and Cinema. takdag@erciyes.edu.tr. ORCID ID: 0000 0002 3479 4035

*** Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Ana Bilim Dalı. Kayseri-Türkiye/ Erciyes University Faculty of Communication Department of Journalism. deyavalar@erciyes.edu.tr. ORCID ID: 0000 0002 1225 8805

formlarından biri olarak kabul edilmektedir. Youtube'daki çocuk parodi, komedi, skeç videolarının ele alındığı bu çalışmada, aynı zamanda içerik üreticisi olan çocukların yayınladıkları videolar aracılığıyla mizahı nasıl ürettikleri, mizahın kaynağının neye dayandığı soruşturulmaktadır. Bu amaçla, Fatih Selim Tube, Yusuf Mirza Tube, Agugu Tv, Oyuncak Avı, Oyuncak Şekeri, Ecrinsu Çoban, Oyuncak Oynuyorum, Oyuncu Yusuf, Prenses Elif, Prenses Lina Tv'de en popüler 242 çocuk youtuber videosu üzerinden, tematik nitel içerik analizi yapılmıştır. Youtube, çocukların takip ettikleri bir platform olmasının ötesinde, aynı zamanda firmalar için çocuk izleyiciye ulaşılabilen bir mecradır. Youtube'un bu ticari karakteri, Youtube'da üretilen her içeriğin içinde tüketim kültürü unsuruyla karşılaşma olasılığını arttırmaktadır. Bu nedenle çalışmada Youtube'la birlikte değişen çocuk mizahı incelenirken bu mizah içinde tüketim kültürüne ilişkin unsurlar da araştırılmıştır. Araştırmanın sonucunda, Youtube'daki çocuk youtuber kanallarındaki parodi videolarının popüler metinlere gönderme yapan pastiş/taklit videolar oldukları, saklambaç, kaçma kovalamaca gibi oyunlara dayandıkları, ticari içerik taşıdıkları bulgusuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: *parodi, Youtube, çocuk youtuber, mizah, tüketim kültürü*

Abstract

Parodic content disseminated and popularized on YouTube, a platform extensively frequented by children from an early age, constitutes a significant facet of post-modern culture. Despite its reliance on humor derived from intricate associations referencing original texts, thereby resembling a form of pastiche or imitation, such content is widely embraced as a prevalent mode of expression within children's play and entertainment culture. This study, focusing on children's parody, comedy, and sketch videos on YouTube, aims to explore how children, who also serve as content creators, generate humor in the videos they produce and the underlying sources of this humor. To accomplish this objective, a thematic qualitative content analysis was conducted on the 242 most popular videos uploaded by child YouTubers, including channels such as Fatih Selim Tube, Yusuf Mirza Tube, Agugu Tv, Toy Hunt, Toy Candy, Ecrinsu Çoban, Oyuncak Oynuyorum, Oyuncu Yusuf, Princess Elif, and Princess Lina Tv. Beyond functioning as a platform catering to children's interests, YouTube also serves as a conduit for companies to engage with child viewers. This commercial dimension of YouTube enhances the prevalence of elements associated with consumer culture in the content disseminated on the platform. Consequently, in addition to exploring the evolving nature of children's humor on YouTube, this study also scrutinizes elements related to consumer culture within such humor. The research findings suggest that parody videos on children's YouTube channels often take the form of pastiche or imitation, referencing popular texts, and are frequently rooted in playful activities such as hide and seek, escape, and chase. Furthermore, these videos frequently incorporate commercial content, reflecting the pervasive influence of consumer culture within children's digital entertainment spaces.

Keywords: *parody, Youtube, child youtuber, humor, consumption culture*

Extended summary

Parody videos have been cited as the genre with the highest proportion of user-generated content. Some parodies are based on music videos, while others are based on parodies of YouTube celebrities or mainstream famous pop culture actors. Parodic humor is popular in populist communication because people are already familiar with it and can join in the fun. Popular culture consists of parodic texts that the majority of people are familiar with. Parodies are often counted among famous elements of popular culture, such as movies, comics, and music. Popularity on YouTube depends on being the most watched and how many people choose to do something with the most watched video. These two features of YouTube, according to Shiftman (2012), reflect two fundamental characteristics of popular culture, namely the creation of a pastiche, a parody in which the same image is repeated, and the reworking of the same texts under the participation of internet users in this culture. Parody has been defined as a form of imitation marked by a critical distance from the text it refers to (Hutcheon, 2000; Boxman-Shabtai, 2019).

In the study, 242 parody, comedy, and sketch videos published on ten different children youtube channels such as Fatih Selim Tube, Yusuf Mirza Tube, Agugu Tv, Toy Hunt, Toy Candy, Ecrinsu Çoban, Oyuncak Oynuyorum, Oyuncu Yusuf, Princess Elif, Princess Lina Tv, which have a subscriber count of over 1Mn. and which appear among the most popular videos in the Youtube algorithm, were selected for analysis. When the studies on parody, comedy, and sketch videos are examined, humor theories such as relaxation, superiority, and incongruity specific to the genre are found. First, it examined which humorous elements were used in the analyzed video texts. Since parody is related to the concept of pastiche, the reference to the original text and the popular memes/symbols/texts used popularly in the analyzed videos were investigated. Also, child youtuber performances were tried to be observed and noted. The number of coded texts is 1581, and observation data was written on 80 memo-linked video documents. It was observed that the child influencers seen in the child youtuber videos analyzed were between the ages of 3-15. Child youtubers gave information about themselves and the videos they shot in both the About section of their channels and the description section of the videos they published.

When the language of the titles used in the videos is analyzed, it is determined that 96% are in Turkish, 50% in English, and 11% in Arabic. The fact that the language used in the title of the video is not only Turkish suggests that it is a strategy to increase the likelihood of videos being viewed more and to appeal to a global market through the algorithm system used on Youtube. Child YouTubers preferred shooting videos in living rooms, halls, or gardens in their homes (62.3%) instead of studios. Through videos shot in the home environment, child youtubers preferred to convey how they live in their homes, what they play with, and what activities they do in a sincere and realistic environment. Apart from home spaces, outdoor shooting, with a rate of 32.3%, and studio shooting, with a rate of 10.9%, stood out as the other locations used in children youtube videos. It was determined that narrators accompanied the game that told the story or directed the actors in the videos. In the majority of the videos analyzed (50%), the child youtuber himself gives information about what will happen at the beginning of

the video. However, apart from the child youtuber, 30.2% of the videos were narrated by the mother, 6.1% by the father, 6.1% by the sibling, and 1.7% by the child youtuber's immediate environment. In addition, an unidentified external voice was used in 14% of the analyzed videos. In the analyzed videos, it was observed that the child youtuber or the parents in the role of the narrator of the story mostly (90.8%) used exclamations and intonations to create excitement in the video. Secondly, when we look at the stage performances of the narrator or the child youtuber, it was determined that the second most prominent stage performance was the theme of playing or animating (67.2%); the third theme was the theme of arousing curiosity (57.9%), and the last theme was the theme of giving the impression of happiness (27.7%). The parodies produced on Youtube or the genres that can be characterized as comedy are similar to sitcoms (situation comedy) that were popular on television for a while. It was observed that sound effects were frequently used in the videos. Sound effects were not counted because they were present in almost every scene and plan, making it difficult to count them. However, it was observed that sound effects such as the laughing effect, baby voice, „yeeahh!“ sound when a task is accomplished, and „ohh no“ sound in a negative situation was used. It was also determined that the sound effects used in the videos were sound effects that YouTube made available to the content producers free of charge.

Memes were also found in parodies on children youtube channels. Memes appeared either as a repetition of a refrain in the nursery rhyme song „Johnny Johnny Yes Papa!“ published on Youtube or as a direct reference to a video published on Youtube. For example, in Toy Hunt, in a kitchen scene, Öykü repeated the famous nursery rhyme-like song „Johnny Johnny Yes Papa!“ in English as a dialog with his father. In Oyuncak Oynuyorum (I Play Toys), the original video was imitated by shooting a similar video of Chicken Song/ The Hens' dancing song/ 20021, which received 70,561,501 likes on Youtube. In the videos of Fatih Selim and Oyuncu Yusuf, memes such as Hello Neighbour and Pacman, popular computer game characters, were found. Spiderman, one of Marvel's oldest cartoon characters that appear on t-shirts, bags, shoes, and even socks for boys, has also appeared in many imitations in children's youtuber videos.

Parody, comedy, and sketch videos were found to contain commercial elements. It was determined that both local and global brands and products were promoted. It was observed that product promotion was done in two ways in the videos. The first is the videos in which product promotions are made either in the middle or at the end of a story while the child youtuber plays hide-and-seek or chase. The second is videos, where the story is directly based on the promotion and features of a product. Along with product promotions, it was determined that the capitalist consumption chain shaped the story of the video by involving children in the shopping process. The analyzed parody, sketch, and comedy videos determined that product brands were shown 313 times. The products were placed on the screen manually or covering $\frac{3}{4}$ of the screen. Regarding the area covered by the videos, 51.7% of the videos showed on-screen placement. When the product brands were analyzed, it was seen that these were both local and global-branded food and beverage, cosmetics, and toy-branded products.

Giriş

Geleneksel medya aracılığıyla deneyimlenen popüler metinler, iletişim teknolojilerindeki olanakların çeşitlenmesiyle birlikte yeni medya ortamlarına da taşınmaktadır. Popüler bir dizide kullanılan bir replik ya da popüler bir müzik videosu ya da bir anime karakter, yeni medyada kullanıcı tarafından yaratılan içeriklerde görülebilmektedir. Yeni medya ortamı için üretilen ve paylaşılan içerikler bir taraftan kendi medya ekolojisi içinde popüler hale gelmekte, diğer taraftan ise geleneksel medyadaki popüler üretimlerden de etkilenecek bu üretime benzemektedir. Bu durum, Jenkins (2006)'ın işaret ettiği yakınsama kültürüne götürmektedir. Bir taraftan Warner Bros, film, televizyon, popüler müzik, bilgisayar oyunları, web siteleri, oyuncaklar, eğlence parkı gezileri, kitaplar, haber kâğıtları, dergiler ve çizgi romanlar üretmeye devam ederken, diğer taraftan küresel çaptaki internet teknolojisi, popüler bir televizyon dizisinin hayranları, dizide geçen bir diyalogu başka bir kanal aracılığıyla tekrarlayabilmekte, bölümleri özetleyebilmekte, kendi müziklerini kaydederek, kendi filmlerini üretebilmektedir. Yeni medya endüstrisinin yaygın mecralarından biri olarak Youtube, Jenkins'in bahsettiği yakınsama kültürünün taşıyıcılarından biridir. Öncelikle, insanların izledikleri dizileri takip ettikleri, istedikleri müziği izledikleri/dinledikleri bir yer olan Youtube, kullanıcıların her içeriği üretip yayınladıkları ve kendi kanallarına sahip olabilecekleri bir yere dönüşmüştür. Üretilen içerikler izleyici ile bu içerikleri tüketenler arasında, popüler metinlerin yeniden dolaşımına dayanan bir yakınsama kültürü inşa etmiştir. YouTube'daki popülerlik, yalnızca en çok görüntülenme sayısına göre değil, aynı zamanda kaç kişinin en çok görüntülenen videoyla bir şeyler yapmayı seçtiğine göre de belirlenmektedir. Shifman'a (2012) göre Youtube'un bu iki özelliği, popüler kültürün temel özelliğini yansıtmakta ve bu kültürde internet kullanıcılarının katılımıyla aynı imgenin tekrarlandığı ve aynı metinlerin yeniden işlendiği bir pastiş, bir parodi yaratma işlevi görmektedir.

Parodi, atıfta bulunduğu metinden kritik mesafeye işaretlenen bir taklit biçimi olarak tanımlanmıştır (Hutcheon, 2000; Boxman-Shabtai, 2019). Katılımcı medyanın parodik bir mesajla birleşimi, potansiyel olarak güçlü bir kültürel direniş alanı oluşturmaktadır ancak post-modern dönemde parodinin, eleştirel özünden arındırılmış, yalnızca metinlerin tanınmasından kaynaklanan eleştirel olmayan hazı teşvik etmek için kullanıldığı söylenmektedir (Boxman-Shabtai, 2019). Youtube'da üretilen parodiler ya da komedi olarak nitelendirilebilecek türler, televizyonda bir dönem popüler olan sitkom (durum komedisine) benzemektedir. Olay örgüleri, basit, kişinin gariplikleri, becerisizlikleri, ya da aptallıkları üzerine gelişmektedir. İzleyici, mizahın nerede olabileceğini ses efektleri olan yerlerden fark edebilmekte, eğlenceli bir video olduğunu, videoların arka fonundaki müzik kullanımından anlayabilmektedir. Youtube'da kullanıcı tarafından üretilen parodilerde, sosyal medyada veya geleneksel medyada popüler olmuş metinlere, başka videoların içinde göndermeler yapılarak, hali hazırda izleyicinin aşına olduğu durum üzerinden bir beğeni kazanmaya çalışılmaktadır. Jameson'a göre (1983: 114), modern edebiyat genel olarak parodi için çok zengin bir alan sunmaktadır. Faulknerian uzun cümlesi; D.H. Lawrence'ın karakteristik doğa görüntüleri; Wallace Stevens'in soyutlamaları kullanmanın kendine özgü yolu; Heidegger'in veya Sartre'in düşünceleri; Mahler veya Prokofiev'in müzik tarzları gibi büyük modern yazarların hepsi

kendine özgü buluş veya oldukça benzersiz stillerin üretimi ile anılmışlardır. Bu stilleri bilen birinin, bu eserleri ya da eser sahibini yanlış hatırlaması mümkün değildir. Parodi, benzersiz olan bu stillerin özgünlüğünü ve karakterini kullanarak, orjinalleriyle alay eden bir taklidini üretmektedir. Modern edebiyatın hiç olmadığı şekilde parçalanması ve özelleştirilmesi, bir dizi farklı özel stil ve duruş patlaması olarak görülse de her grubun kendine özgü bir dili gelişmekte, ve son olarak da her bireyin birbirinden farklı bağlı olduğu ayrı dil adacıkları ortaya çıkmaktadır. Ancak bu durumda geriye çok çeşitli tarzları, belirli dilleri ve kendine özgü tarzları taklit edebilen bir heterojenlik kalmaktadır. Pastiş, parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz bir üslubun taklidi, üslupsal bir maskenin takılması, ölü bir dilde konuşma hâline gelecektir. Böyle bir mimetik üretimde, parodinin gizli güdüsü, hiciv dürtüsü, kahkahası bulunmamaktadır. Pastiş mizah anlayışını kaybeden boş bir parodiye dönüşmüştür.

İlgili incelemeler

Parodi videoları, kullanıcı tarafından üretilen içerikte en yüksek orana sahip tür olarak anılmaktadır. Bazı parodilerin, müzik videolarının taklidine dayanırken, diğer bazı parodilerin ise Youtube ünlüleri ya da ana-akım ünlü popüler kültür aktörleri taklidine dayandığı söylenmektedir (Simonsen, 2012: 39). Youtube parodileri içinde en çok kullanılan karakterlerden biri de Süper Mario olmuştur. Nintendo'nun video oyunlarının popüler yıldızı Super Mario, yalnızca serinin resmi oyunlarında değil, aynı zamanda kullanıcılar tarafından oluşturulan birçok videoda çağdaş görsel kültür içinde önemli bir karakter haline gelmiştir. Super Mario oyunları, parçalarına ayırmayı ve tekrar bir araya getirmeyi çok kolaylaştıracak şekilde tasarlanmıştır. Farklı çerçevelere uyum sağlamadaki kolaylığı nedeniyle hayranlar ve yeni ortaya çıkan komedyenler, onu Youtube komedi projelerinde bir dönüşüm ve parodi nesnesi olarak seçmişlerdir. Mario gibi bir karakterin teşvik ettiği şey, palyaçonun jestlerinin, bakışlarının ve hareketlerinin herhangi bir olay örgüsünden daha önemli olduğu sessiz komedi filmlerine benzemektedir (Garin, 2015). Hutcheon (2003), parodinin başarılı olabilmesi için, metinden farkını gösterirken; kaynak metne işaret etmesi gerektiğini savunmaktadır. Diğer bir deyişle, parodiye gücünü veren kopya ve orijinal arasındaki yakın ilişkidir. Parodi sadece orijinal metinle anlaşılabilirliğinden, kopya orijinal söylemleri içten dışa dağıtmaktadır. Bununla birlikte, parodinin kaynak metinle olan bağlantısının, tüketicilerin egemen olan söylemi kabul etmesinden kaynaklandığının unutulmaması gerektiği konusunda uyarılmaktadır.

Parodik mizah, insanların zaten âşına olduğu ve eğlenceye katılabildikleri için popülist iletişimde popülerdir. Popüler kültür, insanların çoğunluğunun âşına olduğu parodik metinlerden oluşmaktadır. Parodiler genellikle filmler, çizgi romanlar ve müzik gibi popüler kültürün ünlü unsurları içinde sayılmaktadır. Parodiler, hiciv ile karşılaştırıldığında, orijinal metne saldırmamakta veya onu eleştirmemektedir. Bunun yerine, post modern kültürde dikkat çekmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır (Hariman, 2008; Beck, 2023). Parodist, bir eserin tarzının ve konusunun en çarpıcı özelliklerini kopyalamakta, böylece organik bir anı incelenebilecek mekanik bir şeye dönüşmektedir. Daha sonra farklı değiştirme stratejileri kullanarak orijinali bozmakta ve zayıf yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Hiciv, eleştiri oklarını sosyal geleneklere yöneltirken, parodi, estetik geleneklerle alay etmektedir (Hariman, 2008).

Parodi, bir metnin diğer metinlerin anlam yapılarına dayanarak taklit edilmesi olduğu için metinlerarası olarak da görülmüştür. Özellikle, internetin küresel bir ağ olarak ortaya çıkışı, pastiş ve parodi tartışmalarını gündeme getirdiği için bu alanın ne kadar katılımcı bir alan olduğu tartışmalarını ortaya çıkarmıştır (Boxman-Shabtai, 2018).

Mizahın üç önemli teorisi üzerinde duran Buijzen ve Valkenburg (2004), bu teoriler üzerinde bir fikir birliği olmadığını ifade etmiştir. Rahatlama teorisine göre, insanların üzerindeki gerilimden kurtulmak amacıyla mizaha başvurmakta (Schaeffer, 1981); üstünlük teorisine göre, insanlar başkalarına karşı bir tür zafer kazanmak veya onlardan daha üstün olduklarını göstermek için mizaha başvurmaktadır (Meyer, 2000). Üçüncüsü ise uyumsuzluk teorisi olarak ifade edilmiştir. Bu teoriye göre, alıcının zihninde mizahı kıskırtan beklenen bir modelin ihlâlidir (Berger, 1976). İnsanlar beklenmedik veya şaşırtıcı şeylere gülmektedir. Buradaki mizahın gücü, rahatlama teorisinde fizyolojik veya üstünlük teorisindeki duygusal işlevi yerine, uyumsuzluk teorisinde bilişsel bir işleve dayanmaktadır. Saçmalamak, saçmalık ve sürpriz bu kuramın kapsadığı mizahın hayati temalarıdır (Buijzen & Valkenburg, 2004).

Buijzen ve Valkenburg (2004), 319 mizahi televizyon reklamının içeriği üzerinde, mizah tekniklerinin kategorilerini ve nasıl kümelendiğini araştırmış; güldürü, palyaço mizahı, sürpriz, yanlış anlama, ironi, hiciv ve parodi olma üzere 7 tür mizah kategorisini tespit etmiştir. Araştırmaya göre, erken çocukluk çağındaki çocuklar (2-7) genellikle basit mizah biçimlerini beğenmektedir. Erken çocukluk dönemindeki çocukların dünyaya yönelimleri daha çok görseldir; bu nedenle, komik yüzler, yüz buruşturma ve ani görsel sürprizler gibi görsel ve fiziksel mizah için güçlü bir tercihi bulunmaktadır. 2 yaş ve altındaki küçük çocuklar, görsel ve fiziksel mizahın yanı sıra, olağandışı sesler veya ses etkileri gibi basit mizah biçimlerine gülmektedir. Yine bu yaş grubundaki çocuklar, ironi veya alaycılık gibi daha yüksek bir bilişsel anlayış gerektiren mizah tekniklerini anlayamamaktadır. 4 yaşına gelindiğinde çoğu çocuk, kelimelerin sesiyle oynamak, nesnelerin ve olayların birbiriyle uyumsuz bir şekilde adlandırılması gibi basit sözlü mizah biçimlerini beğenmeye başlamaktadır (Buijzen & Valkenburg, 2004: 151). Yine aynı araştırmada, çocuklara yönelik reklamlarda, çocukların tercihlerine bağlı olarak daha küçük yaştakilerin güldürü, palyaço mizahı ve yanlış anlama üzerine mizah yapıldığı tespit edilmiştir. 8 ila 11 yaş arasındaki çocuklarla ergen yaştaki çocukların ise, hiciv, parodi ve sürpriz mizahı içeren reklamları izlemeyi tercih ettikleri bulunmuştur. Dikkat çekici bir diğer bulgu ise, erkek ve erkek çocuklara yönelik reklamların, kadınlara ve kız çocuklarına yönelik reklamlardan çok daha ironi, hiciv ve güldürü içerdiği tespit edilmiştir. Buna karşın, kadınlara ve kız çocuklarına yönelik reklamlarda, palyaço mizahının daha çok kullanıldığı görülmüştür.

Parodi videolarını mimetik video olarak tanımlayan Shifman (2012) tarafından 2009 yılında, tüm zamanların popülerlik sıralamasındaki 100 mimetik video üzerinden bir analiz gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın sonucunda, videolarda mizaha getirilen teorilerden, “uyuşmazlık” teorisi olduğunu saptamıştır. İnsanlarla hayvanlara ait özelliklerin veya eril özelliklerle dişil özelliklerin yan yana getirilmiş olması gibi videolarda uyumsuzluk bulunduğunu tespit etmiştir. Youtube’da en çok viral olan videolardan biri olan ‘*Charlie Bite My Finger!*’ videosunda Charlie’nin ağabeyi bebeğin ağzına parmağını kasıtlı olarak koymakta

ve Charlie parmağı ısırılmaktadır. Ancak Charlie'nin tepkisi, sanki durumdan habersizmiş gibi davranmasıyla zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlığın bir uyumsuzluk örneği olarak kullanıldığı ifade edilmiştir. Yine aynı çalışmada, basitleştirilmiş içerik, yeniden üretilebilirlik, kültürdeki popülerlik ve tuhaf içerik dahil olmak üzere parodilerin belirli özelliklerini tanımlamıştır. Bununla birlikte, mimetik videolar performatif bir kimliğe sahiptir; içerik üreticisi, metinsel memlerin aksine, yüz ve vücut hareketleri aracılığıyla memlin mesajının hem aracısı hem de aktarıcısı olarak hizmet etmektedir. Buna ek olarak, parodiler genellikle mantıksız davranan insanların tasvirini içermektedir.

Yöntem

Araştırmada abone sayısı, 1Mn. üzerinde olan Fatih Selim Tube, Yusuf Mirza Tube, Agugu Tv, Oyuncak Avı, Oyuncak Şekeri, Ecrinsu Çoban, Oyuncak Oynuyorum, Oyuncu Yusuf, Prenses Elif, Prenses Lina Tv gibi birbirinden farklı 10 çocuk youtuber kanalında yayınlanmış ve Youtube algoritmasında en popüler videolar arasında görünen 242 parodi, komedi ve skeç videoları inceleme için seçilmiştir. Videolar hem görsel metin olarak hem de söylem olarak incelenmek istendiği için, her bir video izlenirken, Word dokümanı üzerine yazılı transkripsiyonları yapılmıştır. Seçilen videolar, sonradan yayından kaldırılma ihtimaline karşın önce bilgisayar ortamına indirilerek, kanalın adı ve yayın tarihine göre bir kod numarası verilerek saklanmıştır. Örneğin, Fatih Selim kanalı için 'FS' şeklinde video isimleri kodlanarak; video kodunun yanına yayın sırasına göre 'FS001' şeklinde bir numara verilmiştir. Bulgu kısmındaki nitel verinin analizinde de bu kod isimlerinden yararlanılmıştır. Transkripsiyonu yapılan her video yine aynı kod numarasına göre belge ismi verilerek, nitel veri analizi için MaxQuda Analytics Pro 2022 programındaki veri belge sistemine aktarılarak bir veri seti oluşturulmuştur. Araştırma verilerinin kodlanması ve analizinde iki araştırmacı ve bursiyerler görev almıştır. Kodlamaya başlamadan önce, araştırmacılardan biri kodlama cetvelinden sorumlu kod editörü olarak belirlenmiştir. Kodun tanımının ve açıklamasının yer aldığı bir kodlama klavuzu hazırlanmıştır. Bursiyerlere bu kodlama cetvelindeki kodlar hakkında bilgi verilmiştir. Bursiyerler, ilk aşamada kodlama cetveline göre veriyi bilgisayar programı üzerinden manuel kodlama yaparak kodlamıştır. İkinci aşama kodlama ise, araştırmacılar tarafından yapılmıştır. İkinci aşama kodlamada, ortak özellikler gösteren kategoriler birleştirilerek ana kodlara ve ana kodlardan da temalara ulaşılmıştır. Kodlamaların gözden geçirilmesi ve güvenilirlik analizi iki farklı araştırmacı tarafından yapılmıştır. Her bir kodun güvenilirlik analizleri, MaxQuda Analytics Pro 2022 programında analiz edilip kodlayıcılar arası güvenilirlik testiyle ölçümlenmiş kod güvenilirliği, $Kappa = (Po - Pc) / (1 - Pc) = 0.88$ (%88) olarak bulunmuştur. İçinde kodların açıklamalarının da yer aldığı araştırmada kullanılan kodlama cetveli Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1: Kodlama cetveli

Kodun adı:	Kodun tanımı:
1. Videonun numarası:	Video numarası, kanallar karışmaması adına çocuk youtuberın baş harfiyle birlikte gösterilen numaralardır. Örneğin Fatih Selim'in incelenen ilk videosu F001 şeklinde kodlanmıştır.
2. Videonun yayınlanma tarihi:	Videonun Youtube'da yayınlanma tarihini içermektedir.
3. Videonun görüntülenme sayısı:	Videonun Youtube'da kaç kez görüntülediğini içermektedir. Görüntülenme sayısı, beğeni sayısından farklı bir şeyi ifade etmektedir.
4. Videonun süresi:	Videonun toplamda kaç saat, dakika ya da saniye tuttuğu cinsinden rakamsal ifadesidir.
5. Videonun açıklaması: 5.1. Kanala davet: 5.2. Hashtag (etiket) kullanımı: 5.3. Sosyal medya mecrasına çağrı: 5.4. Marka ya da ürün linki:	Video açıklaması, videonun hemen altında yazılan açıklamalardır. Youtuber tarafından videonun açıklamasında yer verilen kanalına çağrı ya da davetin ifade edildiği yerdir.
6. Videonun başlığı: 6.1. Video başlığında kullanılan dil:	Video altında yazan ve izleyici çekmek için kullanılan yazıdır. Küresel bir pazara hitap etmek için, videoların bazılarında farklı diller de kullanılmaktadır. Kullanılan başlıklarda Türkçeden başka bir dil varsa kullanılan dilin ismi yazılarak kodlama yapılmıştır.
7. Videonun çekildiği mekân 7.1.Ev ortamı/doğal ortam: 7.2.Stüdyo ortamı: 7.3.Dış çekim:	Videonun çekildiği mekânı anlatmaktadır. Salon, çocuk odası, ebeveyn odası, evin balkonu, banyo gibi evin bölümleri bu kısımda kodlanmıştır. Çekilen video için hazırlanmış özel bir sahneyi ifade etmektedir. Evin bir bölümünde kurulan stüdyolar da bu kodun içerisine dahil edilmiştir. Stüdyo ortamı ve ev ortamı olmayan yerlerde çekilen videolar dış çekim olarak değerlendirilmiştir.
8. Videonun anlatıcısı:	Videonun içerisinde birden fazla anlatıcı tespit edildiyse ağırlıklı olarak anlatıcılık rolünü yüklenen kişi videonun anlatıcısı olarak kabul edilmiştir.
9. Reklamı yapılan ürün ve markalar: 9.1.Ürün yerleştirme:	Videonun içinde görüntülenen marka, ürün ya da logolar bu kısımda kodlanmıştır. Ürün marka ve logolarının ekrana yerleştirilmesi, aynı sahnede nasıl gözüktüğü gibi özellikleri anlatmaktadır.

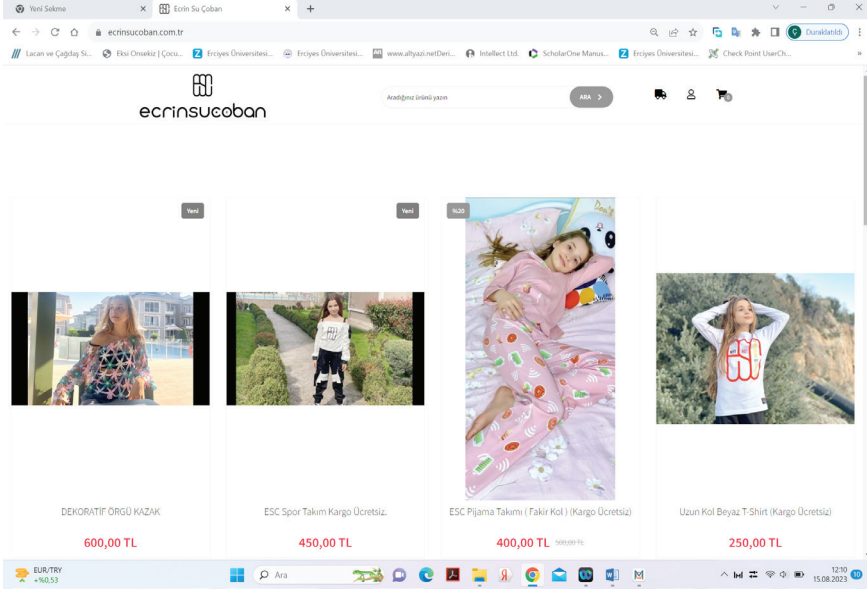
10. Oyuncunun performansı:	Çocuk youtuberlar, kendisini izleyen diğer çocuklara ürünle nasıl oynanacağını/kullanacağını/giyeceğini gösteren tiyatral bir performans sergileyerek ürün deneyimini çocuklara yaşatmaktadır. Bu kod, çocuk youtuberın ürünü deneyimlerken nasıl bir performans sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.
10.1. Merak uyandırma	“...bu kimin ki?, ... kime ait bu?” şeklinde merak uyandıran ifadeleri işaret etmektedir.
10.2. Mutluluk izlenimi verme	Ürünü deneyimlerkenki duyulan mutluluğun ifade edilmesidir. Çok güzel, bunu seviyorum gibi...
10.3. Nida, ünlemler	Videoyu daha eğlenceli bir hale getirmek için kullanılan heyecan belirten ifadeler. Aaa, ayyy, gibi
10.4. Oyun oynama ya da canlandırma	Çocuk fenomenin ürünü deneyimlerken yapmış yorumları, mimikleri ya da söylemleri içermektedir.

Parodi, komedi, skeç videolarıyla ilgili yapılmış olan çalışmalara bakıldığında türe özgü rahatlama, üstünlük, uyumsuzluk gibi mizah teorilerine rastlanılmıştır. Öncelikle, incelenen video metinlerinde hangi mizahi unsurların kullanıldığına bakılmıştır. Parodi, pastiş kavramıyla ilişkili olduğu için incelenen videolarda asıl metne atıf, popüler olarak kullanılan popüler memes/simge/metinlerin neler olduğu araştırılmıştır. Yine, çocuk youtuber performansları izlenmeye ve not edilmeye çalışılmıştır. Toplamda kodlanan metin sayısı 1581’dir ve 80 adet memolink şeklinde deşifre edilen video dokümanları üzerine gözlem verisi yazılmıştır.

Bulgular

İncelenen çocuk youtuber videolarındaki çocuk youtuberların, 3 ila 15 yaşları arasında olduğu tespit edilmiştir. Çocuk youtuberlar hem kendi kanallarının hakkında kısmına hem de yayınladıkları videolarının açıklama kısmına kendileri ve çektikleri videolarla ilgili bilgi vermektedir. İncelenen çocuk kanalları farklı olsa da izleyici çekmek için, “oyun oynamayı çok sevmek”, “yeni ve ilginç yerler görmek”, “fotoğraf ve videolar çekmek”, “eğlenceli anları paylaşmak”, “ailecek eğlenceli vakit geçirmek” gibi ortak söylemler geliştirdikleri görülmüştür. Çocuk youtuberlar izleyici ile etkileşimi sağlayabilmek için video açıklamalarına, izleyiciye “Arkadaşlar!” şeklinde hitap etmekte, videolarını izledikten sonra, izleyiciden yorum yapmalarını, beğenmelerini ve kanallarına abone olmalarını istedikleri görülmüştür. Videolar incelendiğinde, çocuk youtuberların çocuk izleyicileri, %87,6 oranında kendi kanallarını; %62,8 oranında Facebook, Instagram, Twitter gibi sosyal medya hesaplarını takip etmeye çağırdığı tespit edilmiştir. Ayrıca, çocukların kendi kanalları ve yayınladıkları videoların takip edilmesi için, “#agugutv, #playdoh#sürpriz yumurta #oyuncak, #funnychildren, #funnybaby, #funnyvideo gibi hastagler kullandıkları belirlenmiştir. %31,2 oranında incelenen videolarda etiket kullanıldığı görülmüştür. Çocuk youtuberlar arasında, Ecrinsu Çoban

kanalında, youtubera ait bir marka yaratılmaya ve yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Ecrinsu Çoban kanalında, incelenen videolarda 11 kez video açıklamalarında, Kıyafet markama göz atmak için; <https://www.ecrinsucoban.com> adresini önerilmiştir.



Resim 1: Ecrinsu Çoban markası adına online alışveriş sitesi

İlgi çekici ve merak uyandırıcı olan video başlıkları, videoların ana temasını ve içeriğini yansıtmaktadır. Video başlıkları incelendiğinde %96'sının Türkçe olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, başlıkların %50'sinin hem Türkçe hem İngilizce, %11'inin ise hem Türkçe hem de Arapça olduğu tespit edilmiştir. Videonun başlığında kullanılan dilin sadece Türkçe olmaması, Youtube'da kullanılan algoritma sistemi aracılığıyla videoların daha fazla görüntülenme olasılığını arttırmak ve küresel bir pazara hitap etmek için yapılmış bir strateji olduğunu düşündürmektedir. Çocuk youtuberlar, videolarını çoğunlukla stüdyo yerine ev alanları (%62,3) içerisinde yer alan oturma odalarında, salonda ya da evin bahçesi gibi mekânlarda çekmeyi tercih etmişlerdir. Ev ortamında çekilen videolar aracılığıyla, çocuk youtuberlar, evlerinde nasıl yaşadıklarını, nelerle oynadıklarını ve hangi aktiviteler yaptıklarını samimi ve gerçekçi bir ortamda aktarmayı tercih etmiştir. Ev alanları dışında ise, dış çekim %32,3'lük bir oranla, stüdyo ortamında yapılan çekimler %10,9 luk bir oranla çocuk youtuber videolarında kullanılan diğer mekânlar olarak öne çıkmıştır. Videolarda hikâyeyi anlatan oyuna eşlik eden veya oyuncularını yönlendiren anlatıcıların olduğu tespit edilmiştir. İncelenen videoların büyük bir çoğunluğunda (%50'sinde) çocuk youtuberın kendisi videonun başında neler olacağına dair bilgi vermektedir. Ancak çocuk youtuberın dışında, annenin (%30,2), babanın (%6,1), kardeşin (%6,1), çocuk youtuberın yakın çevresinin (%1,7) hikâye anlatıcısı olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, incelenen videoların %14'ünde kimliği tespit edilemeyen dış ses kullanıldığı da belirlenmiştir. İncelenen videolarda, çocuk youtuberın ya da hikâyenin anlatıcısı rolündeki anne ve babanın videoada heyecan yaratmak için en çok nida

ve ünlemlere (%90,8) başvurduğu görülmüştür. Yine anlatıcının ya da çocuk fenomenin sahne performanslarında oyun oynama ya da canlandırma (%67,2), merak uyandırma (%57,9) ve mutluluk izlenimi verme (%27,7) temalarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Videolarda kullanılan ses efekti ve müzikler

Youtube’da üretilen parodiler ya da komedi olarak nitelendirilebilecek türler, televizyonda bir dönem popüler olan sitkom (durum komedisine) benzemektedir. Videolarda sıkça ses efektleri kullanıldığı görülmüştür. Ses efektlerinin neredeyse her sahne ve planda yer alması, efektlerin sayılması zorlaştırdığı için ses efektleri sayılmamıştır. Bununla birlikte, gülme efekti bebek sesi, olay çözüldüğünde bir iş başarıldığında ‘yeeahh!’ sesi, olumsuz bir durumda “ohh no” sesi gibi ses efektleri kullanıldığı görülmüştür. Videolarda kullanılan ses efektlerinin Youtube’un içerik üreticilerinin ücretsiz olarak kullanımına açtığı ses efektleri olduğu da belirlenmiştir. İncelenen çocuk youtube kanalları içinde en çok ses efektine başvuran kanalın Oyuncu Yusuf ve Oyuncak Şekeri kanalı olduğu görülmüştür. Oyuncak Şekeri kanalında, şekerler akarken küçük bir bebeğin gülmesi sesi sıklıkla kullanılırken, Oyuncu Yusuf kanalında, müzik eşliğinde hızlı bir şekilde oynanan kaçma kovalamaca sahnelerinde ses efektleri ve gülme efektleri arka arkaya kullanılarak mizahi bir anlatım yakalanmaya çalışılmıştır. Youtube’daki içerik üreticileri ya videolarında kullandıkları müziklerin lisansını göstermek zorundadır ya da ücretsiz olan müzik sitelerindeki müzikleri de kullanabilmektedir. Parodi videolarının neredeyse tamamında (Fatih Selim ve Yusuf Mirza) haricinde, çocuk youtuber videolarında müzik kullanımının mizahi bir unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, sadece Oyuncak Avı kanalında videoların açıklama kısımlarında, Audionautix sanatçısının You So Zany, Kevin MacLeod sanatçısının Jaunty Gumption, Happy Bee, Look Busy, Circus Tent, Comedic Juggernaut isimli şarkılarının kullanıldığı yazılmıştır. Popüler olmuş bir müzik videosu ile birlikte, çocukların mimiklerin el ve kol hareketleriyle eşlik ederek söyledikleri okul öncesi şarkıların da parodi başlığı altında yer aldığı görülmüştür. Yetişkin bir müzik klibine sadece Ecrinsu Çoban isimli çocuk youtuber kanalında rastlanılmıştır. Ecrinsu Çoban, tatil dönüşü okula dönmenin zorluklarını anlattığı klibinin başlığını, Gülşen’in efsane şarkısı “‘Bir İhtimal’i şubat tatilinin bitmesine uyarladık ve sizler için bizim çok eğlendiğimiz bir parodi videosu hazırladık...” şeklinde yayınlamıştır. Diğer çocuk kanallarında ise, daha çok Youtube’daki çocuk şarkılarından seçildiği tespit edilmiştir. Agugu Tv’de, ‘Bir Gün Bir Gün Çocuk’ isimli şarkı üç kızkardeşe birlikte söylenirken (AT032); Oyuncak Avı’nda ‘Johhy Johhny Yes Papa’ (OA010) ve ‘Daddy Finger’ şarkısı (OA092) müzik klibi olarak parodi türünde yayınlanmıştır.

Çocuk youtuberlar’ın sahne performansları

İncelemeye alınan çocuk youtuber kanallarında benzerlikler görülse de çocuk youtuberların performanlarına bağlı olarak farklılıklar gözlemlenmiştir. Oyuncu Yusuf, Yusuf Mirza, Fatih Selim, AguguTv, Esmannur gibi kanallarda, çocuklar kamera ile göz göze gelmekten, izleyici ile konuşmaktan kaçınmakta, anneleri ya da babalarının uyarısı olursa temas kurmak-

tadır. Oyuncak Şekeri'nde ise Nil neredeyse bebek yaşta, onun yerine kamera ile iletişimi anne kurmaktadır. İncelenen videolarda, Oyuncak Şekeri'nde anne görülürken; Fatih Selim ve Yusuf Mirza da anne hiç görünmemektedir. Her iki kanalda da annelerin yüzü görülmemekte, buna karşın tüm videoda olayları anlatan, ünlemler kullanarak ya da bağırarak heyecan yaratan, çocuk youtuberı sesiyle yönlendirerek videoda mizah ve eğlenceyi kuran kişiler yine annelerdir. Annelerin gülme ya da kahkaha seslerinden videoda mizah olduğu anlaşılmaktadır. Diğer çocuk youtuberlar arasında mimik ve jest kullanımına en çok başvuran youtuberların Prenses Lina ve Ecrinsu Çoban olduğu görülmüştür. Ecrinsu Çoban'ın videolardaki yaşı diğer youtuberlara göre daha büyüktür, bu nedenle jest ve mimikleriyle hem mizah yaratmakta hem de izleyicilerini etkilemeye çalışmaktadır. Ecrinsu Çoban, her videonun başında mutlaka “Arkadaşlaaaa!..” diyerek söze başlamaktadır. Videolarda ya doğrudan kameraya bakarak konuşmakta ya da konuşurken bir arkadaşı onu çekmektedir. Videoya doğrudan konuştuğu zaman oldukça hızlı, bazı kelimeleri net bir şekilde telaffuz etmeyerek ve her seferinde heyecanlı bir şekilde izleyicisine hitap etmektedir. Diğer çocuk youtuberlardan farklı olarak dil sürçmelerine düştüğü anlar ile takıldığı yerler üzerine kamera arkası görüntülerini de parodi olarak yayınlamıştır. Böylece videoyu düzenlemeden önceki doğal halini de izleyici ile paylaşarak daha gerçekçi bir sanal kimlik oluşturmaktadır. Ecrinsu, yayınladığı parodilerde kardeşleriyle birlikte yaşamın zorluklarını ve onların komik hallerini mizahi bir öge olarak kullanmaktadır. Ecrinsu, 2 yaşındaki kardeşine daha yeni oje sürdüğünü söyler ve ekler “say Hi! (Merhaba de!) Defne.”, “...Sizce de ışık böyle güzel olmadı mı? Aşırı güzel oldu bence...”, “Hastaydım” diyerek neden 2 gün video çekimine ara verdiğini sıkı bir arkadaşına anlattığı gibi anlatmaya devam eder. Ecrinsu bir taraftan yüz mimikleri ve ifadelerini kullanarak bir mizah yaratmaya çalışırken, diğer taraftan farklı kişiliğini olaylara verdiği kendine özgü tepkilerle ortaya koymaktadır. Bu bazen kullandığı İngilizce bir kelime, sesli söylediği bir şarkı, kendine özgü hip hop dansı ya da babasına gelen paketi koşa koşa açmaya giderkenki yüz ifadesinde ortaya çıkmaktadır (EÇ096).

Annesi Ukraynalı, babası ise Türk bir ailenin kızı olan Prenses Elif, küçük yaşlardaki videolarında babası aracılığıyla konuşturulmaktadır. Babası o günkü oyunun senaryosunu yazan ve yöneten kişi olarak videolarda yer almıştır. Elif'e oyunlarda bazen annesi, bazen babası eşlik etmektedir. Elif kamerayla çok ilişki kurmamaktadır. Videonun bitimine yakın babası aracılığıyla “...arkadaşlara bye bye yap o zaman...” direktifiyle kamerayla vedalaşmaktadır. Baba dış ses, anlatıcı rolündedir, hikâyeyi bir taraftan anlatarak Elif'e ne yapması gerektiği konusunda sürekli yönlendirmektedir. Fatih Selim ve Yusuf Mirza kanallarında olduğu gibi, baba Elif'in oynadığı bir oyuncakı seslendiren, hikâyeyi anlatan, sesini alçaltıp yükselterek heyecanı yaratan kişi olarak videolarda yer almaktadır. Agugutv kanalındaki videoları ise kız kardeş olan Saliha ve Hafza çekmektedir. Saliha ve Hafza'nın videolarında her iki kardeş de kameraya bakmakta, izleyicinin onları seyrettiğinden emin bir şekilde hareket etmektedir. Çektikleri parodilerde, kardeşten biri yaramaz (hınzır) diğeri ise küçük kardeşinin sürekli oyununa katılan ablayı oynamaktadır. Saliha ve Hafza'nın parodi videoları, Charlie Chaplin'in sessiz filmlerindeki mizaha benzemektedir. İki kız kardeşten biri kötü, diğeri iyi olan karakterdir. İyi olan ya kandırılan ya korkutulan ya da kurban durumundadır. Hafza

(küçük kardeş) kötü karakter olur, rulo kâğıda kendini mumya gibi sararak Saliha'yı kovalar (AT047). Kovalamaca sahneleri hızlı çekimle verilirken fonda kullanılan müzik 1920'lerde kullanılan film müziklerine benzemektedir. Parodi, iyi olanın kötü olana kurban gitmesi ve komik duruma düşmesi üzerinden kurgulanan mizahi sunuma dayanmaktadır.

Esmanur kanalındaki parodi videolarında ise, annesi ya da kız kardeşleri tarafından kendisine sürekli şaka yapılan Esmanur'un mimikleri ve verdiği tepkilere, Youtube'da kullanılan ses efektleri ve gülme efekti eşlik etmektedir. Oyuncak Oynuyorum kanalında ise Öykü, oyunları babasıyla ve annesiyle birlikte oynamaktadır. Öykü, neşeli, mutlu ve enerji dolu bir kız çocuğunu oynamaktadır. Babasının (tamirci) rolünde yaptığı sakarlıklara bile kızmamakta, kibarlığından ödün vermemektedir. Üstelik babası anahtarı bulduğu halde Öykü'ye söylememekte, oyuncak evinin kapısını kırmaktadır. Öykü, doğrudan kameraya döner, "... neden bunun baştan söylemedi ki? Acaba görmedi mi ki?..." diyerek kendisini izleyen çocuk izleyiciye soru sorar (OA015). Öykünün tam tersine Prenses Lina, anne ve babasına videolarında hırçın davranmakta, oyundan rol gereği olsa da yaptıkları sakarlıklar karşısında onları azarlamaktadır. Her videosuna "Merhaba Arkadaşlaaar!" şeklindeki ifade ile başlayan Prenses Lina keskin zekalı, hazır cevap bir kimlik oluşturmaktadır. Lina öfkesini, şaşkınlığını kameraya bakarak göstermekten çekinmemekte oynadığı skeçlerde, karşıdaki kişiye üstün çıkabilen kişi gibi gözükmektedir. Lina ailesiyle bir oyun oynamadığı zamanlarda, doğrudan kameraya bakarak konuşmaktadır. Tıpkı Ecrinsu gibi, o gün ne yaptığını içtenlikle bir arkadaşına anlatıyor gibi açıklama yapmaktadır. Örneğin Lina, annesi yokken onun yerine geçerek temizlik yapacağımı izleyicileriyle şöyle paylaşmaktadır:

Hepinize merhaba arkadaşlar. Bugün evde rolleri değiştirdik. Ben annemle bir iddiaya girdim ama annem bana güvenmedi. Ben ona dedim ki, bütün evi temizlerim. Ama annem dedi ki, sen yapamazsın, sen çocuksun. Annem şimdi evde yok. Ben de gördüğünüz gibi böyle rahat kıyafetlerimleyim, saçım temizlik topuzu. Yani arkadaşlar iş başa düştü. Bütün ev işini bence ben yapacağım. Görün bakalım nasıl yapacağım. Annemi şok edeceğim gelince. Oh! Oh! O zaman iş başlasın. Ay nereden başlasam? Önce şu kolları bir sıvayalım bakalım. (PL029)

Oyuncak şekeri kanalının her videosunda şekerlemelere yer vermesi, Nil'in annesinin tatlıya düşkün olduğunu göstermektedir. Videolarda renkli şekerler, topitoplar ve çocukların ilgisini çekeceği kesin olan diğer ikramlar da dahil olmak üzere çeşitli şekerlemeler sergilenmektedir. Nil'in videolardaki tek rolü ekranda görünmektir. Kendisini çeken kameranın farkında olup olmadığı belli değildir. Nil'in kanalının çocuklar için olduğu iddia edilse bile, Nil aslında annesini takip eden bir oyuncudur. Oyuncu Yusuf da diğerleri gibi sevimli ve güler yüzlü bir çocuktur. Amcası ilk başta onunla oynamayı reddetse bile, Yusuf gülümsemesi ve sessiz itaatiyle onu ikna etmeyi başarmaktadır. Yusuf, videolarında daha çok erkek çocukların ilgi duyabileceği araba, ev tamiri, araba satın alma, süper kahraman olma gibi işlerle uğraşmaktadır. Dayısı ya da babası ona bu işlerde yardım eden diğer oyunculardır. Oyuncak Oynuyorum kanalında Öykü'nün videolarının bitimine pembe renkte bir fon kullanılırken, Oyuncu Yusuf'un videolarının sonuna ise mavi renkli bir fon konulmaktadır.

Popüler kültüre ilişkin memeler/imgeler/metinler

Çocuk youtuber videolarındaki parodik mizah, Youtube’da popüler olan metinler ve memlerle birlikte, ana-akım medyada popüler olan dizilerin taklidi aracılığıyla da üretilmiştir. Ecrinsu Çoban, Türkiye’de en çok takip edilen dizilerden biri olan “Aşk-ı Memnu” dizisinin taklidi üzerine videolar yayınlamıştır. Dizideki Bihter karakteri, Ecrinsu aracılığıyla sürekli saçlarıyla oynayarak ya da göz süzerek karşındakileri etkilemeye çalışan bir kadın şeklinde karikatürize edilmiştir. Dizide bir anne ile kızı arasındaki çatışmaların yanı sıra Bihter ile Behlül’ün arasına girmeye çalışanlar da anlatılmaktadır. Bu çatışmalar okul ortamındaki sahnelere uyarlanmaktadır. Örneğin dizideki anne-kız çatışması, Bihter’in babasını terk ettiği için annesine duyduğu kızgınlık üzerine odaklanmaktadır. Buna karşılık videodaki çatışma, kayırmacılık yapmamak için annesinin de öğretmen olduğunu gizleyen bir öğretmen ile dizide Bihter’i canlandıran kızı Ecrinsu arasında yaşanmaktadır. Popüler olan metnin kendisi yerine, ona atfeden ancak ondan çok farklı bir video ortaya çıkmış, aşına olunan metindeki Bihter (Ecrinsu) karakteri üzerinden kurulmuştur. Oyuncak Avı kanalında ise, Öykü balon şeklindeki uzaylıları kovalamaktadır. Uzaylı balon hem 1982 yapım E.T. isimli filmde çocukla arkadaşlık kuran uzaylı karakterine hem de *Dame tu cosita* isimli şarkıda dans eden uzaylıya benzemektedir. Videoda, popüler olan her iki metine de gönderme yapılmıştır. Mizah, uzaylıların Öykü’ye yaptığı yaramazlıklar üzerine kurulmuştur (OA016).



Resim 2: Öykü’nün E.T. balonu (OA016).

İncelenen videolarda en çok süper kahramanlara, çizgi karakterlere ve Walt Disney prenseslerine atıf verildiği görülmüştür. Fatih Selim’in annesi, Tweety, Sylvester, Hulk’la dans eden Fatih Selim videoları çekerken, “Fatih Selim de Hulk oldu gördünüz mü? Aaa çok komiksizsiniz siz böyle. Bak dans ediyor anneciğim. Dans ediyor. Tweety dans ediyor. Ay ne kadar şekersiniz siz böyle. Fatih Selim baksana. Tweety’yi çok sevdim mi anneciğim? Arkadaşlar bakın Sylvester’ı gördünüz mü?...” şeklinde heyecan yaratarak çocuk izleyicinin dikkatini videoda tutmayı başarmaktadır (FS059). Videolarda Fatih Selim hemen hemen hiç konuşmazken, annesi onun yerine neredeyse video boyunca hiç susmamakta konuşmaktadır.

Fatih Selim gibi annesinin direktifleri doğrultusunda yönlendirilen bir diğer çocuk youtuber da Yusuf Mirza'dır. Yusuf Mirza kanalında ise Spiderman, Batman gibi Marvel karakterleri üzerinden kurulmaya çalışılan parodi videoları çoğunluktadır. Anne başka bir videoda, bu sefer elindeki televizyon kumandasını Yusuf'a tutarak onun videolardaki robot halini gerçekte de bir robota dönüştürmüş ve bundan aldığı keyfi de gülerek göstermiştir. Yusuf'un Robot (Batman) hâli, annenin neşeli sunumu ve altta kullanılan fon müziği eşliğinde mizahi bir durummuş gibi sunulmuştur (YM020).

Batman kostümü, diğer metinlerde olduğu gibi popüler kültüre ilişkin güçlü bir argüman olarak incelenen videolarda kullanılmıştır. Erkek çocuklarına, özellikle güçle simgelenen süper kahramanlar örnek olarak sunulmaktadır. Yusuf'un annesi de bu imgeyi pekiştirecek şekilde "ay inanamıyorum Batman sen gerçek bir kahramansın, vincimi kurtardığın için çok teşekkür ederim" diyerek Yusuf ve diğer erkek çocuklara süper kahraman olmanın ne kadar önemli bir şey olduğunu vurgular (YM020). Yusuf Mirza'nın annesi, örümcek adamı parodi videolarında sıklıkla kullanmıştır. Bazı videolarda örümcek adam kostümü giymiş biri (YM051), bazı videolarda örümcek adama ait figür oyuncaklar ve arabalar videonun merkezinde yer almaktadır (YM053). Yusuf Mirza'nın annesi, Spiderman logolu arabayı diğer oyuncakların içinden seçerek, ekranın neredeyse tamamını kapsayacak şekilde ekrana yerleştirerek, "keşke Spiderman de bunu görseydi" ifadesiyle örümcek adam imgesini birden fazla kez vurgulamıştır (YM053).



Resim 3: Örümcek Adam oyuncak arabasının ekrana yerleştirilmesi (YM053)

Oyuncu Yusuf kanalında ise, süper kahramanlı komedi videoları aynı senaryonun tekrarı üzerine kurulmuştur. Yusuf'un dayısının başına birşeyler gelir, Yusuf'u çağırır. Yusuf kostüm değiştirerek her seferinde bir süper kahramana dönüşür ve dayısını kurtarır. Süper kahraman çizgi filmlerinde kullanılan görsel efektlerin benzerlerinin de videolarda sıklıkla kullandığı görülmüştür. Yusuf'un büründüğü süper kahramanların başında Batman ve Spiderman ol-

mak üzere Kedi Çocuk, Super Hero gibi diğer popüler süper kahramanlar da bulunmaktadır. Yusuf'un süper kahramanlı videolarından birinde, Yusuf'un dayısı koltukta oturarak kitap okur. Kitabı kenara bırakır ve ayağa kalkmaya çalışır, o sırada beline bir şey olur. Belini tuttuğu sırada görsel efekt ve ses efekti kullanılarak, dayısının belinden bir kütürdeme sesi duyulur. Dayı kalkabilmek için Yusuf'tan yardım ister. "Dayım beni çağırıyor, yardım istiyor..." diyen Yusuf, koltuğun üzerindeki kostümlerden birini giyerek yardıma koşar ve dayısını kurtarır. Koltuğun üstünde Pijamaskeliler çizgi filmde yer alan Greg ve Connor'un kostümlerinin yanında bir de Spiderman kostümü bulunmaktadır. Bu oyun farklı sahnelerde de sürdürülmüştür. Her defasında dayısının yardım istemesiyle birlikte, bir süper kahraman kostümü giyip yardıma koşan Yusuf, giydiği kostümler bitinceye kadar oyuna devam eder (OY051).

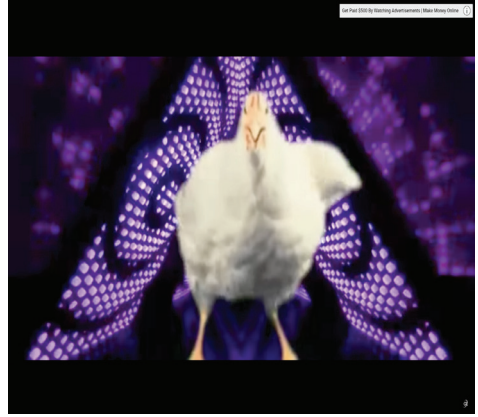
Marvel karakterlerine ilişkin videolara sadece erkek çocuklarda değil, kız çocuklarının videolarında da rastlanılmıştır. Öykü ve babasının Oyuncak Avı kanalıyla, Öykü ve Masal'ın Oyuncak Oynuyorum kanallarında Hulk ve Spiderman'ın örümcek figür oyuncakları üzerine parodi videolarının yayınlandığı görülmüştür. Öykü, bir videoda, spiderman kostümlü eve giren hırsız yakalamaca oynamaktadır (OA091). Spiderman animasyon efektle birden Marvel'in örümcek şeklindeki küçük spidermanına dönüşmüştür. Bununla da kalmaz, odasına çıkan Öykü kocaman "barbie" yazılı yatağının üstünde süpriz yumurtalar görür. Süpriz yumurtaları açan Öykü büyük bir şaşkınlık ve sevinç içinde Hulk, Captan Amerika gibi Marvel karakterlerin oyuncaklarını kutudan çıkararak onlarla oynar. Öykü ve Masal, diğer videodaki gibi Marvel'in örümcek adam şeklindeki oyuncakını çıkarıp duvardan duvara fırlatıp yapıştırarak oynar (OO044). Parodi ya da komedi başlığında çekilen videolarda, "kutudan çıkarılan Marvel karakterleri" çocukların eğlenmesi ve gülmesinin bir aracı olarak sunulmuştur. Yine başka bir videoda Öykü ve Masal, popüler kahramanlar olan Pijmaskeliler kılığına bürünerek, odalarındaki oyuncak küçük bir kediyi kurtarır. Video, çizgi dizide olduğu gibi "Pijamaskeliler" jeneriğiyle bitmektedir (00047). Prenses Elif kanalında ise, çocuk oyuncunun Elza ya da Deniz Kızı gibi Walt Disney prenseslerinin kostümlerini giyerek babasına sürekli gülmseyerek pozlar verdiği videolara da rastlanılmıştır (PE078).

Shifman (2012), internet öncesi çağda popüler bir meme türünün, televizyon hayranları tarafından türetilmiş parodiler olduğunu ifade etmiştir. Meme, belirli bir kültür içinde bir kişiden diğerine yayılan bir fikir, davranış, stil veya yapı olarak tanımlanmıştır. Memeler, melodiler, sloganlar, giyim modası veya mimari stiller gibi çeşitli enkarnasyonlarda oluşturulmuş fikirler, semboller veya uygulamalar gibi kolektif eylemleri ve zihniyetleri şekillendirmektedir (Knobel & Lankshear, 2007; Shifman, 2012). Dijital memeler hem hızlı bir şekilde yayılmakta, her yerde bulunabilmektedir. Memeler, kullanıcıların mevcut memeleri dönüştürmesine ve yenilerini çok kolay bir şekilde oluşturmasına olanak tanıdığı için popüler olmuştur. Dijital iletişimin kolaylaştırdığı çeşitli yeni yayılma yollarından YouTube hem memelerin yayılması hem de araştırılmaları için benzersiz bir platform olarak öne çıkmaktadır (Shifman, 2012). Çocuk youtuber kanallarındaki parodilerde de memelere rastlanılmıştır. Memelerin, incelenen videolarda, hem Youtube'da yayınlanan tekerleme şeklindeki *Johnny*

Johhny Yes Papa! şarkısındaki bir nakaratın tekrar etmesi hem de doğrudan Youtube’da yayınlanan bir videoyaya gönderme yapılması şeklinde ortaya çıktığı görülmüştür. Örneğin Öykü Oyuncak Avı kanalında, bir mutfak sahnesinde babasıyla birlikte Youtube’daki meşhur tekerleme kıvamındaki *Johnny Johhny Yes Papa!* şeklindeki şarkıyı diyalog şeklinde İngilizce olarak tekrar eder (OA091). Oyuncak Oynuyorum kanalında ise, Youtube’da 70.561.501 beğeni almış olan *Chicken Song/ The hens’ dancing song/ 20021* isimli videonun bir benzeri çekilerek videonun aslı taklit edilmiştir (OO035).



**Resim 4: Chicken Song taklidi
(Oyuncak Oynuyorum)**



Resim 5: Chicken Song/ 20021(Aslı)

Fatih Selim ve Oyuncu Yusuf videolarında ise, popüler bilgisayar oyunu karakterleri Hello Neighbour ve Pacman gibi memelere rastlanmıştır. Hello Neighbor’daki karşı komşu rolündeki Wilson maskesi takan birinin Fatih Selim’in oyuncaklarını gizlice çalıp kaçması mizahi bir durum şeklinde aktarılmıştır (FS089). Bir başka videoda ise, Oyuncu Yusuf, tabletle Pacman oyunu oynar, bir sonraki sahnede ise Pacman canlanır, oturma odasında zıplayamaya başlar. Yusuf, Batmanli akülü arabasına biner ve kucağına birçok renkli top alır. Renkli topları yere atar ve Pacman topları yemeye başlar (OY040). Böylece, Pacman bilgisayar oyunu olmaktan çıkarak, Yusuf’un gündelik yaşamına girmiş, hayal gerçeğin yerini tutmuştur.

Erkek çocuklara tişörtlerde, çantalarda, ayakkabı da hatta çorapların üstünde yer alan Marvel’in en eski çizgi karakterlerinden biri olan Spiderman (Örümcek Adam)’ın, çocuk youtuber videolarında da birden çok taklidi ortaya çıkmıştır. Bu videolar arasında en çarpıcı olanı, Yusuf Mirza’nın Spiderman kostümünü giyerek bir masada oturduğu ve yine Spiderman şeklindeki pastanın önüne geldiği videodur. Çocuk izleyici için Spiderman’ın kendisi eğlenceli ve çok sevilen popüler bir kahraman olduğu için hem Yusuf’un giydiği kostüm hem de önüne koyulan pasta, Spiderman’ın pastışı olarak sunulmuştur. Böylece, çocukların bu videoyu izleyerek eğlenebilecekleri düşünülmüştür (YM038).



Resim 6: Yusuf Mirza ve Örümcek Adam pastışı

Parodi'nin teorisi: çocuk youtuber videolarında mizahın kaynağı

Çocuk youtuberların çekmiş oldukları videolar incelendiğinde, saklambaç oyunu (AT009, OO004, YM032, OA093, AT021, AT033, FS055), kaçma kovalamaca oyunu (OA019, OO083, YM017, YM056), küçük kardeşin yaptığı yaramazlıklar (AT021, AT036, AT031, OY068) türündeki oyunların sıklıkla parodilerde işlendiği görülmüştür. Fatih Selim'in eve gelen dinazorla bahçede saklambaç oynadıkları video buna örnek gösterilebilmektedir. Fatih Selim'in annesi eve dinazor çağırır. Mizah Fatih Selim'in saklanması ve dinazorun onu yakalamaya çalışması üzerine kurulmuştur. Video boyunca Fatih Selim'in sesi hiç duyulmaz, bütün heyecanı kendisi görünmeden ses tonunu alçaltarak/yükselterek, nida ve ünlemler kullanılarak annesi onun yerine yaratmaktadır. Fatih Selim'in annesi, "hoplayan bir dinazor. Fatih Selim. Bak. Oynuyor, oynuyor. Aaa nasıl oynuyor? Çok eğlenceli bir dinozormuş. Bakar mısınız? Ne kadar da şeker. Seni kovalayacak galiba Fatih Selim, kaç kaç anneciğim, seni kovalasın" şeklinde bir eğlence yaratır (FS055).

Yine başka bir videoda, Saliha ve Hafza'nın kardeşi küçük Kübra'nın yaramazlıkları mizah unsuru olarak kullanılmıştır (AT036). Çocuk youtuber videolarında gözlemlenen bir diğer mizah türü de karakter tiplerini olmuştur. Babanne, dede, öğretmen, öğrenci, yaşlı teyze, temizlikçi, doktor gibi tiplere rastlanılmıştır. Masal, Öykü ve arkadaşının olduğu videoda Masal yaşlı bir kayınvalideyi oynamaktadır. Mizah tamamıyla, sınıfta derse katılan yaşlı kayınvalide (Masal) ile öğretmeni (arkadaşı) arasındaki diyologlar üzerine kurulmuştur. Kayınvalide görünüşü, birden kalkıp oynaması, yaşadığı köyle ilgili anlattığı hikâyeler, "aa-armut" şeklinde armut kelimesinin ilk harfine bastırarak bağırmasıyla sınıftaki diğer çocukları güldürür (OO076). Çeşitli öğrenci tiplerinin taklit edildiği Ecrisu Çoban'ın videosu da bu videolardan biridir. Videoda öğrenci tipleri şöyle sıralanmıştır: Ön sırada olan ve hocanın ona söz vermesi için çaba gösterenler, sürekli kalem, plastik su şişesi sesi çıkarıcılar, temizlik bağımlısı olanlar, tenefüse çıkmayan test çözen ya da kitap okuyanlar, süslü ve

bakımlı olanlar, yüze gülüp, arkadan konuşan sinsî tipler, yüksek not aldığını düşünen ama sınavda başarısız olanlar, ispiyoncu olanlar, okula gelmek için önceden kalkıp hazırlananlar, takdir almak için hocalardan fazladan puan almak isteyenler, hocaları çok seven ve hocalara iltifat edenler, sürekli dersten kopanlar, çok soru çözen, test bağımlısı olanlar (EÇ035). Mizah teorileri açısından bakıldığında, çocuk youtuberların kullandığı tiplere gülme, rahatlatma teorisinin içine dahil edilebilmektedir. Rahatlatma teorisine göre, insanların üzerindeki gerilimden kurtulmak amacıyla mizaha başvurmaktadır. Kendi komikliklerine ya da başka birinin komikliklerine gülebilmektedirler.

Bununla birlikte çocuk youtuberların videolarındaki mizahi yaklaşımlar içinde uyumsuzluğun önemli bir yer tuttuğu görülmüştür. Önceki çalışmalardan farklı, 4-6 yaş çocukların hatta Oyuncak Şekeri'nde olduğu gibi daha küçük çocukların videolarında da uyumsuzluk teorisi uygulanmıştır. Oyuncak şekerinde Nil'in annesi, "Pijamaskeliler" çizgi filmine ait oyuncak figürleri ya da diğer oyuncak bebekleri sanki canlılar gibi konuşarak oynamaktadır (OŞ053). Bu durum videolarda bir uyumsuzluk oluşturmaktadır. Benzer bir durum, Agugu Tv kanalında yayınlanan videolarda da gözlemlenmiştir. Saliha kapıyı açtığı anda önünde bırakılmış bir karton kutu bulmaktadır. Kutuyu açtıklarında Saliha ve Hafsa kutunun içinde bir oyuncak bebek görünce şaşırır. Kutunun nereden geldiği bilinmemektedir. Kutuyla oynamaya başladıklarında bebeğin canlandığını gören Saliha ve Hafsa hayrete düşmektedir (AT035). Video, hem kutudan çıkan sürpriz bebek hem de bebeğin aynı anda hem canlı hem de cansız olma durumu aracılığıyla mizahın uyumsuzluk teorisini örneklemektedir. Esmanur kanalında da uyumsuzluk teorisine göre mizahi bir anlatıma sıklıkla başvurulduğu görülmüştür. Videolarda kurgulanan mizah, uyumsuz şeylerin etkileri üzerine kurulmuştur. Esmanur ve annesi, bir sosyal medya aracı olan Snapchat uygulamasında yer alan efektleri deneyerek birbiriyle uyumlu olmayan bir çok şeyi birarada denemiştir. Videoda, kafa kısmında siren olan iskeletten bir lamba, Esmanur'un kafası videoya yerleştirilen uzayda bir astronot görüntüsü, evin salonunda oynayan bir kurabiye adam, koltuğun önüne oturan büyük bir goril gibi çeşitli efektler uygulanmıştır (ES060). Bir başka videoda, Esmanur'un annesi, Esmanur'a uğur böcekli bir pasta almıştır. Esmanur ne zaman pastaya çatalını batırursa, uğur böcekli pastadan ses çıkmaktadır. Esmanur ise bu duruma çok şaşırır. Esmanur bir türlü pastasının yiyemez. Videonun sonunda annesi, pastanın canlı olmadığını, çatalın pastaya değdiği anda çıkan sesi kendisinin çıkardığını söylemektedir (ES052). Videolardaki bu örnekler gerçekte hiçbir zaman olmayan absürt durumları anlatmaktadır.

Meyer (2000), üstünlük teorisine göre, insanların başkalarına karşı bir tür zafer kazanmak veya onlardan daha üstün olduklarını göstermek için mizaha başvurduklarını ifade etmektedir. Prenses Lina kanalında hem uyumsuzluk teorisine hem de üstünlük teorisine uygun bulgulara rastlanılmıştır. Prenses Lina'nın doktor olduğu videosunda, annesi onun tecrübesiz, beceriksiz ameliyat hemşiresini oynamaktadır. Lina, hemşiresi rolündeki annesine "yatır, ay, bırak, bırak, bırak, rezil, tırnaklarına bak, yarın o tırnakları görmeyeceğim" diye bağırır (PL080). Kirli tırnaklar, mikroplu dudaklar temiz olmaması üzerinden doktor kılığındaki Lina, hastane hemşiresi rolündeki annesine bağırıp onu azarlamaktadır. Bu durum mizahi bir unsur olarak sunulmuştur. Annesine komut verdiği ve bağırıldığı yerlerde gülme

efektleri kullanılmıştır. Prenses Lina'nın temizlikçisi fısırk Ayşe rolündeki annesiyle gittiği villa tatili videosunda da benzer bir mizahi durum söz konusudur. Lina'nın annesi, videoda karikatürleştirilmiş Fısırk Ayşe lakabıyla Lina'nın hizmetçisi rolünde ortaya çıkmaktadır. Lina (Zengin Pakize) ve annesi köylü bir temizlikçi rolündedir. Ayşe'nin her davranışı ve sözü Pakize tarafından eleştiriye sebep olmaktadır. Televizyon durum komedilerini andıran bu hikâyede düğüm noktası İmam'ın (imam rolündeki babanın) eve gelmesiyle çözülmektedir. İmam olmasına rağmen mayolu Pakize'nin (Lina'nın) evine gelir. İmam, fısırk Ayşe ile Pakize arasında, Pakize'nin tarafını tutar. Bu nedenle, nazar duası okumaya gelen imamlar Ayşe (Lina'nın annesi) arasında bir savaş başlar. Ayşe, temizlik yapıyor bahanesiyle imamın kafasına yersilin sapını vurarak havuza düşürür. Böylece, videonun başlığıyla uyumlu bir şekilde imamın bayılmasıyla hikâye sonlanır (PL037). Videoda, Pakize rolündeki Lina paraya, güce sahip olan; temizlikçisi rolündeki annesi Ayşe ise, yoksul, taşralı bir temizlikçidir. Mizah ise Ayşe'nin söz ve davranışlarının küçümsenmesi ve alaya alınması üzerine olması bakımından üstünlük teorisine üzerinden mizahın üretildiğini göstermektedir. Ancak bu videoda bazı uyumsuz durumların da olduğu tespit edilmiştir. Lina'nın prenses kılığında yerel bir şiveyle konuşması buna karşın temizlikçi rolünde olan annenin düzgün bir şiveyle konuşması bir tezatlık oluşturmaktadır. Yine imamın sadece 4 dua bilmesi, mayolu şekilde oturan Pakizeyle tespihli imamın aynı sahnede yer alması da ayrı bir uyumsuzluk olarak ortaya çıkmıştır. Üçüncü olarak Pakize'nin zengin ama görgüsüz olması üzerinden uyumsuzluk teorisine uygun düşebilecek bir mizah yaratılmaya çalışılmıştır. Bu videoda, Lina diğer videolarının aksine bir dizi çekiyormuş gibi davranmakta ve kamerayla hiç iletişime girmemektedir. Diyaloglar anne-kız çekişmesine ya da evin hanımı ile temizlikçisi arasındaki çekişmeye benzemektedir. Prenses Lina kanalında karşılaşılan üstünlük kuramına göre bir diğer videoda, Lina otoriter bir patron/sahip rolünü üstlenmektedir. Lina'nın babası da onun isteklerini yerine getirmeye çalışan bir hizmetkâr rolündedir. Önceki videolardan farklı olarak, Lina'nın babası annesi yerine onun emirlerini yerine getirmekte ve beceriksizliği nedeniyle azarlanmaktadır. "Lina'yı en iyi kim tanır, babası mı annesi mi?" yarışmasını kaybeden baba, Lina ne isterse onu yapmak zorunda kalmıştır. Lina babasına „emir erim“ şeklinde seslenmekte ve babasının emirlerine itiaat etmesini söylemektedir. Babasından ona ruj ve oje sürmesi gibi ataerkil Türk ailesindeki baba-kız ilişkisine pek uygun olmayan isteklerde bulunmaktadır. Mizah, Lina'nın babasının isteklerini yerine getirememesi sonucu ona kızmasıyla yakalanmaya çalışılmıştır. Lina izlendiğinin farkındadır. Lina, dans ederek izleyiciyi oyuna başlamadan selamlayarak tiyatrodan oynayan bir piyes sergileyen aktör gibi davranmaktadır. Lina, hizmetkâr rolündeki babasına „kes kes yeteeer“ şeklinde azarlamakta ve „söyle bakalım bir şarkı da, iki gerdan kırayım...“ şeklinde emirler vermektedir. Onun bu halleri mizahi bir unsur olarak videoda yer almıştır. Videonun sonunda Lina izleyicilere, videoda babasına karşı sergilediği davranışın gerçek hayattaki ilişkilerini yansıtmadığını açıklamaktadır. Lina, “emirler bitmiştir babam, teşekkür ederim...” diyerek, tüm bunların oyunun bir parçası olduğunu vurgulamaktadır (PLO97). Oyun olduğu bilinen ve vurgulanan kurgu bir hikâyede dahi anne ve babanın çocukların emirlerini yerine getiren ebeveyn rolü yapması, gerçekle kurguyu ayırt edemeyecek yaşta olan çocukların videoda gösterilenleri

gerçekmiş gibi algılamalarına ve ebeveynlerinden aynı davranışları beklmelerine yol açabilmektedir. Diğer taraftan çocukların ebeveynlerine ve kendilerinden büyük olan kişilere emirler vermeleri, babanın kızına oje sürmesi gibi durumlar Türk aile profiline çok da uygun olmayan tavırlar olarak da okunabilmektedir. Özellikle çok fazla sayıda çocuk takipçiye sahip olan çocuk youtuber kanallarında gösterilen davranış ve alışkanlıklar, çocukların medya aracılığıyla özdeşim kurmasına ve bu davranışları taklit edebilmesine neden olabilmektedir.

Parodi, skeç, komedi videolarında tüketimin ifşa edilmesi

Parodi, komedi ve skeç videolarının içinde ürün tanıtımının iki biçimde yapıldığı görülmüştür. İlki, çocuk youtuber saklambaç, kovalamaca oynarken ya bir hikâyenin ortasında ya da sonuna, ürün tanıtımlarının yapıldığı videolardır. Örneğin, Prenses Lina kanalında, videonun başında, Lina'ya annesi şeker pembe bir peruk takarak pembe pastalı, pembe tabaklı pembe konseptinde bir video çekeceklerini söylemektedir. Fakat ilerleyen sahnelerde Danino, Kefir, Sek, Eker gibi süt ürün markaları masada markaları gözükecek şekilde dizilerek ürün tanıtımı yapılmıştır. Yine aynı videoda, Lina'nın annesi, Hello Kity markalı aksesuarı Lina'nın koluna takarak, „baksana harika oldu inanamıyorum ya... pembe Hello Kity, bir künye aldık arkadaşlar, sana da çok yakışacak Lina“ diyerek ürünün «kolda çok tatlı durması» üzerine satış vaadi çocuk izleyiciye sunulur (PL010). Başka bir videoda Yusuf ve arkadaşı dinozor kostümü giyen biri tarafından kovalanmaktadır. Çocuklar, yakalanmamak için saklanırlar. Yusuf Mirza'nın annesi, „içinden ne çıkacak acaba dinozor yumurtasının? aaa o ne? Suluk, Hot Wheels suluk çıktı...“ diyerek ürünleri tek tek ürünleri ekrana yerleştirir (YM056). İkincisi ise hikâyenin doğrudan bir ürünün tanıtımı ve özellikleri üzerine kurulmuş olan videolardır. Esmalur kanalında annesi videoların hikâyesini doğrudan ürün tanıtımları üzerine kurmuştur. Annesi Esmalur'a önce kuru fasulye yemeği verir ama Esmalur bonibon çorbası hayal eder. Şekerlemenin „bonibon“ ismiyle verilmesi açıkça markanın tanıtımıdır. Esmalur bonibon çorbasını görünce çok heyecanlanır, çocuğun gözleri büyür ve ağzı açılır iştahla tabağı önüne çeker. Annesine en sevdiğim yemek eline sağlık der, annesi tabağını bonibon şekerleriyle doldurduktan sonra sevgiyle afiyet olsun diyerek abur cubur tüketimi onaylar (ES001). Bonibon markası üzerinden çocukların en sevdiği yiyeceğin, renkli draje çikolatalar olduğu mesajı verilerek çocuk izleyici abur cubur yiyeceklere özendirilmiştir. Esmalur kanalındaki başka bir videoda saklambaç oyunu, popüler bir sakız firmasına ait sakız kutusunun saklanıp bulunması üzerinden hikâyeleştirilmiştir. Söz konusu sakız kutusu ekrana Esmalur'un annesinin eliyle yerleştirilerek izleyiciye gösterilmektedir. Sonraki sahnede tekrar masaya sakız kutusu konular ve zoom çekimi yapılır. Sakız kutusu birden kaybolur, anne ile Esmalur sakızı ararlarken bir fare kuyruğu görür. Videonun sonunda ise, Esmalur'un ablalarının bu şakayı yaptığı anlaşılır (ES002). Gizem üzerinden mizahi bir kurgu tasarlanmaya çalışılmıştır. Anne videoda hikâyeyi kuran, heyecanını kimi sahnelerde çığlık atarak sürdüren taraf olarak görülmektedir. Parodi, komedi ve skeç videolarında ürün tanıtımının yanı sıra, kapitalist tüketim zinciri de videoların hikâyesini şekillendirmektedir. Oyuncu Yusuf kanalındaki videolarda, Yusuf ve dayısı çeşitli aktiviteleri işlerler. Yusuf bir videosunda, satıcı rolündeki dayısından sürekli olarak bir araç kiralar. Araba kiralama esnasında, yapılan

alışveriş eğlenceli bir müzik eşliğinde sunulur. Aynı yetişkin gibi çocuk youtuber, ödemeyi kartla yapacağını söyler, oyuncak bir yazar kasada kartını okuturak şifresini girer ve aracı kiralar (OY006). Video aracılığıyla çocuklar için alışverişin eğlenceli bir deneyim olduğu, gülme efektleri ve 80'lerdeki hareketli film müziklerine benzer müziklerle anlatılmaktadır. Arka planda kullanılan müzikte konuşma bulunmamaktadır.

İncelenen parodi, skeç ve komedi videolarında yer alan ürün markalarının 313 kez gösterildiği tespit edilmiştir. Ürünler ekrana elle ya da ekranın $\frac{3}{4}$ 'ünü kapsayacak şekilde yerleştirilmiştir. Videoların kapsadığı alana bakıldığında videoların %51,7'sinde ekrana yerleştirme tespit edilmiştir. Ürün markaları incelendiğinde, bunların hem yerel hem de küresel markalı yiyecek-içecek, kozmetik ve oyuncak markalı ürünler olduğu görülmüştür. Ayrıca, Apple telefon, Samsung bilgisayar, tablet gibi ürünlerinde çocuk youtuberların elinde markaları tanınacak bir şekilde tutulduğu belirlenmiştir. Ekrana yerleştirilen ürünlere bakıldığında, Algida (Cornetto, Classic, Twister), Nesquik çikolatalı süt, Ozmo çikolata, Kinder joy sürpriz yumurta, Indo Mie markalı Noodle, Toybox topitop, Ülker çikolata, Ülker 9 Kat gofret, Eti Pizza Kraker, Le Cola, Pepsi, Coca Cola markalı içecekler, Mentos markalı şeker gibi abur cubur ürünler, parodi, komedi ve skeç videolarında görülen ürünler olmuştur. Ayrıca, Maşa ile Koca Ayı, Niloya ve Frozen Elsa çizgi filmlerine ait ürünlerle; Mario kostümü, Barbie oyuncakları, Barbie evi, Barbie yatak örtüsü, Barbie perde, Barbie buzdolabı; Spiderman, Supergirl, Hulk, Kaptain Amerika, Venom ve Pijamaskeli figür oyuncakları; Batman kostümü ve oyuncakları; Pilsan, Traffic Sounds, Mercedes, BMW İ8, Ford ve Go Kart markalarına ait akülü arabalar; toplar, oyuncak bahçe evleri, bebekler, şişme havuzlar, Popit oyunu, Beneto salıncak gibi ürün ve markaların videolarda yer aldığı tespit edilmiştir. Bazı marka ve ürünlerin videoların hikâyesi içine doğrudan yerleştirilerek reklam yapıldığı da bulgulanmıştır.



Resim 7: Ürün yerleştirme (EÇ036)



Resim 8: Ürün yerleştirme (OY099)

Sonuç

Youtube’da yer alan parodi, komedi ve skeç videoları, çocuk eğlence kültürü içinde önemli bir yer tutmaktadır. İncelenen videolar her ne kadar çocuklar tarafından, çocuklar için üretilmiş olsa da içinde ticari mesajlar ve satış teknikleri barındırmaktadır. Çocuk youtuberlar tarafından üretilen mizah videoları, popüler kültürde yer alan süper kahramanların, figür oyuncaklarının kostümlerinin tanıtıldığı ve küresel oyuncak sektörünün önde gelen markalarının görüldüğü bir içeriğe sahiptir. Youtube’da yayınlanan bir tür olarak bakıldığında ise, çocuk youtuberlar tarafından üretilen parodilerin kaçma kovalama, saklambaç, karakter tiplmeleri, absürtlükler üzerine kurulu olduğu görülmüştür. Parodi videolarında, çocuk youtuberın ya da onlar adına konuşan hikâye anlatıcılığı rolü üstlenen anne ve babaların sahne performansları önemli bir yer tutmuştur. Hatta bazı videolarda, çocuk youtuberla ebeveynlerin karşılıklı sahne önünde bir oyunculuk performansı sergiliyor gibi rol yaptıkları gözlemlenmiştir. Çocuk youtuberların ses, mimik ve davranışlarıyla mizah yaratmaya çalıştıkları tespit edilmiştir. Parodi videolarında, çocuk youtuberlar, karakter tiplmeleri üzerinden rahatlama teorisine, absürtlükler ve zıtlıklar üzerinden uyumsuzluk teorisine ve üstünlük kurma teorisine uygun içerikler üreterek mizahi bir duygu yakalamaya çalışmıştır. Videolarda müzik, hareketli görüntüler ve ses efektleri, televizyondaki durum komedilerine benzer şekilde kullanılmaktadır. Pastiş/taklit, tekrarlanabilirlik, popüler memeler ya da metinlerin ortak özellikleri olarak ortaya çıkmıştır. Popüler kültürle ilişkili olarak hem Youtube’da ün yapmış çocuk videolarının hem de Hello Neighbour, Pacman gibi bilgisayar oyunu karakterleri ve hâli hazırda çocuk pazarı tarafından üretilen ve yaygınlaştırılan Walt Disney ya da Marvel karakterlerinin mizah adı altında çocuk eğlencesine katıldığı görülmektedir.

Çocukların oyun kültürü, küresel ticari markaların tüketim kültürüne dönüşmüştür. Çocuk youtuberlar paylaştıkları videolar aracılığıyla popüler ürünleri tüketerek mutlu olmakta ve kendileriyle özdeşim kuran diğer çocuklara bu vaadi sunmaktadır. Küresel çocuk pazarından çocukları korumak için başta ebeveynler olmak üzere eğitimcilere, politika yapıcılara ve bu videoların yayınlandığı Youtube platformuna pek çok görevler düşmektedir. Öncelikle ebeveynler, çocukları Youtube izlerken, izledikleri içerikleri takip edebilir; Youtube’da çocuğun geçirdiği vakti, çocukları spor, müzik, tiyatro gibi etkinliklere yönelterek değerlendirebilirler. Yine ebeveynler çocuklarına hayatın sürekli eğlenmek üzerine kurulu olmadığı mesajını verebilirler. Eğitimciler, çocukların popüler kültür ve ticari kültürün etkisi altında kaldığı konusunda bilinçlendirme yaparak tüketim kültürü maruziyetine karşı uyarılarda bulunabilirler. Bu uyarılar, çocukların medya içeriğini eleştirel bir bakış açısıyla tüketmelerini teşvik edebilir. Ayrıca, eğitimciler çocuklara reklam ve pazarlama teknikleri konusunda bilgi vererek, onların bu tür içeriklere karşı daha bilinçli olmalarını sağlayabilirler. Diğer taraftan Youtube para kazanma ile çocukları ticari kültürden koruma arasında kurmuş olduğu dengeyi yeniden gözden geçirerek sorumlu bir yayıncılık çerçevesinde çocukların lehine kullanılabilir. Politika yapıcılar, Youtube’da yayınlanan bu içerikleri daha iyi denetleyebilmek için bu konularda çalışan uzman iletişimci ve hukukçulardan oluşan bir birim kurabilirler. İlgili birim bu içerikleri düzenli olarak izleyerek politika yapıcılar için raporlar hazırlayabilir. Yine politika yapıcılar gerekli yasal düzenlemelerin hayata geçirebilmesi konusunda tedbir alabilirler.

Araştırma ve yayım etiği beyanı: Bu makale TÜBİTAK 1001 “Çocuk Youtuberlar Aracılığıyla Tüketim Kültürü’nün Okul Öncesi (4-6 Yaş) Çocuklara Satışı” isimli, 221K053 nolu araştırma projesinin bir parçası olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and publication ethics statement:

This is a research article was planned and conducted as a part of the TUBITAK 1001 research project numbered 221K053 and titled “The Sale of Consumption Culture to Preschool (4-6 Years) Children through Child Youtubers” and sent to the relevant journal after the results were reported. The research has not been presented at any symposium, congress, etc. or sent to another journal for evaluation.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50.

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %50, second author %50.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Bu çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından 221K053 Numaralı proje ile desteklenmiştir. Projeye verdiği destekten ötürü TÜBİTAK’a teşekkürlerimizi sunarız.

Support Statement (Optional): This study was supported by Scientific and Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) under the Grant Number 221K053. The authors thank to TUBITAK for their supports.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Beck, D. (2023). Humorous parodies of popular culture as strategy in Boris Johnson’s populist communication. *The British Journal of Politics and International Relations*. <https://doi.org/10.1177/13691481231174165>
- Berger, A. A. (1976). Anatomy of the Joke. *Journal of Communication*, 26(3), 113-115. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01913.x>
- Boxman-Shabtai, L. (2018). Reframing the popular: A new approach to parody. *Poetics*, 67, 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.03.001>
- Boxman-Shabtai, L. (2019). The practice of parodying: YouTube as a hybrid field of cultural production. *Media, Culture & Society*, 41(1), 3-20. <https://doi.org/10.1177/0163443718772180>
- Buijzen, M., & Valkenburg, P. M. (2004). Developing a typology of humor in audiovisual media. *Media psychology*, 6(2), 147-167. https://doi.org/10.1207/s1532785xmep0602_2
- Garin, M. (2015). Super Mario, the new silent clown: Video game parodies as transformative comedy tools. *International Journal of Cultural Studies*, 18(3), 305-309. <https://doi.org/10.1177/1367877913513688>
- Hariman, R. (2008). Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94(3), 247-272. <https://doi.org/10.1080/00335630802210369>

- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois press.
- Hutcheon, L. (2003). *The politics of postmodernism*. Routledge.
- Jameson, F. (1983). *Postmodernism and Consumer Society*. The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture, 111-125. Verso
- Jenkins, H. (2006). *Convergence*. Culture:where old and new media collide. New York University Press.
- Knobel, M., & Lankshear, C. (2007). *Online memes, affinities, and cultural production. A new literacies sampler*, 199-227. Peter Lang.
- Meyer, J. C. (2000). Humor as a double-edged sword: Four functions of humor in communication. *Communication theory*, 10(3), 310-331. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2000.tb00194.x>
- Schaeffer, N. (1981). *The art of laughter*. Columbia University Press.
- Shifman, L. (2012). An anatomy of a YouTube meme. *New media & society*, 14(2), 187-203. <https://doi.org/10.1177/1461444811412160>
- Simonsen, T. (2012). *Identity-formation on YouTube: Investigating audiovisual presentations of the self (Doctoral dissertation)* [Faculty of Humanities at Aalborg University, Department of Communication and Psychology].



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



Ayfer Tunç'un *Kuru Kız* Adlı Romanında Beden Sorunsalı

The Body Problem in Ayfer Tunç's Novel Called *Kuru Kız*

Aslı Soysal Eşitti*

Öz

Beden, kişinin varlığını somut düzleme taşıyarak benlik algısına, kişiliğine ve kimliğine etki eder ve hem bireysel hem toplumsal yaşamda görünür olmasını sağlar. Modern çağda bedenini disipline edilerek ideal ölçülere sahip olmasına büyük önem atfedilir. Bu durumun sonucu olarak bedenin sahip olduğu boy, kilo, yaş, güzellik, fiziksel sağlık durumu vb. özelliklerin idealin dışında kalması, kişilerin bedenleri sebebiyle damgalanarak ötekileştirilmesine ve toplumun dışında bırakılmasına sebep olur. Ayrıca bedenin kültürel ideallerin dışında sayılabilecek özelliklere sahip olması -aşırı eksik ya da aşırı fazla- söz konusu bedeni kırılğan hâle getirir. Günümüz Türk Edebiyatı'nın önde gelen temsilcilerinden biri olan Ayfer Tunç tarafından kaleme alınan *Kuru Kız*'da beden sorunsalı romanın merkezine yerleştirilmiştir. *Kuru Kız* adlı romanda bedene dair temsile odaklanılan bu çalışmada, "güzellik", "kırılğanlık" ve "damga" gibi kavramlar ile beden arasında kurulan ilişkiyi tematik analizle irdeledim. Kadının ailesindeki tüm bireylerin ölümünün ardından damgasının dayattığı yaşamdan kurtulmak üzere harekete geçtiği, bu yeni yaşamında "kırılğan", "damgalı" ve "çirkin" addedilen bedeni aracılığıyla

Geliş tarihi (Received): 20.11.2023 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü. Çanakkale-Türkiye/ Çanakkale Onsekiz Mart University Communication Faculty Communication Sciences Department. asli.soysalesitti@comu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-6762-6839

değil; kişiliğiyle değer gördüğü bir alanda yaşamaya başlayarak özgürleştiğini ortaya koydum.

Anahtar sözcükler: *Türk romanı, Ayfer Tunç, beden, damga, kırılğanlık*

Abstract

The body carries existence of the person to the concrete level, affecting the self-perception, personality and identity of the person, and makes it visible in both individual and social life. In the modern age, great importance is attached to disciplining the body and having ideal measurements. As a result of this situation, body characteristics such as height, weight, age, beauty, and physical health status which fall outside the ideal, cause people to be stigmatized, marginalized, and excluded from society because of their bodies characteristics. In addition, the body's having characteristics that can be considered outside of the cultural ideals - either too lacking or too much - makes the mentioned body more fragile. In *Kuru Kız* named novel, written by Ayfer Tunç, one of the leading representatives of the current Turkish Literature, the body problem is placed at the center of the novel. In this study, which focuses on the representation of the body in the *Kuru Kız* named novel, the relationship between concepts such as "beauty", "fragility" and "stigma" and the body is examined in a multifaceted and in-depth manner through the thematic analysis. I revealed that after the death of all the members of her family, the woman takes action to get rid of the life imposed by her stigma, and in this new life, she is liberated by starting to live in a space where she is valued for her personality, not through her body, which is considered "fragile", "stigmatized" and "ugly".

Keywords: *Turkish novel, Ayfer Tunç, body, stigma, fragility*

Extended summary

The body, which makes the person visible in both individual and social life, makes the person's existence concrete by affecting self-perception, personality and identity. For humans, whose physical, mental and emotional processes are visible through the body, the body is the condition of existence. The body has an impact on emotions, thoughts and self-perception of individuals. The main discussion topic of this study is the representation of the female body. The subject of the body has become an object of research since the 1980s, turning into an element that is discussed, questioned, and thought about. The meaning attributed to the body varies according to societies, and the interaction between the body and society becomes visible in various ways. Individuals are affected by the values attributed to the body by the cultural environment in which they live. The meanings and values attributed to the body become visible as a result of historical, social and cultural constructions.

Literary works are important sources that reveal perspectives of societies on life, experiences and cultural structures. Based on this idea, in the study, a thematic analysis focusing on the body issue was made in the novel *Kuru Kız*, and the prominent body-related themes in *Kuru Kız* were determined. Accordingly, it has been possible to reveal the position of the woman in social life through her body and beauty, made visible through a fragile body due to her body not having idealized features, and being surrounded socially through her stigmatized body. Body is

a form that has direct impact on how people are viewed by society. The structure of modern societies that categorize everyone and everything becomes visible in the novel through the classification made regarding the body of the novel's main character, who is branded as a "kuru kız". In the novel named *Kuru Kız*, it is seen that the woman is subjected to discrimination and insult in private and public spaces due to her body not conforming to idealized body sizes and beauty standards. In the novel, being extremely tall and extremely thin makes the body of the woman fragile. The woman, who is made visible by society through her body, is forced to experience the dimensions of her body that do not comply with ideal standards as a part of her personality. In the novel, the physical characteristic of the woman, who does not have ideal body proportions, is accepted by society as a prerequisite for her mental activities and causes the woman to be labeled as stupid. The way people around a stigmatized person views affects her sense of trust. The way of others view on a stigmatized person affects the sense of trust of that person. The woman who is branded as a "kuru kız (dry girl) carries this stigma on her for many years and turns the stupidity attributed to her into a performance. However, the woman is a smart person who has the ability to analyze people well, is curious about the world, follows technological developments and uses them. The woman, who patiently carried her physical mark on her for the first forty years of her life, takes action to get rid of the life imposed by her mark after all members of her family die. In her new life, which brings a great change, she becomes liberated by having the opportunity to create a space where she is valued for her personality, not for her body, which is considered "fragile", "stigmatized" and "ugly".

Giriş

Beden, insanın dış dünyadaki görünürliğini sağlayan, varlığını somut düzleme taşıyan, bireysel olarak benlik algısına, kolektif olarak ise kimliğe etki eden önemli bir unsurdur. "İnsan, bedeniyle görünür, bedeniyle tanınır, bedeniyle yaşar, bedeniyle zaman ve mekân içinde yer alır. Beden benliğin, kişiliğin bir parçasıdır, yeryüzündeki varoluşun koşuludur" (Kanter, 2019: 11). Varoluşun şartı olan beden, kişilerin fiziksel, zihinsel ve duygusal süreçleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. "İnsan fiziksel yaşamı ve eylemlerini bedeni aracılığıyla sürdürdüğü gibi, zihinsel ve duygusal yaşamını da bedenindeki fizyolojik olanaklar çerçevesinde var eder. Beden, benlik algısının, kişiliğin ve kimliğin çok önemli bir parçasıdır" (User, 2016: 148). Bireyin dış dünyayla ilişkilerini düzenlemesinde beden oldukça önemli bir yere sahiptir. "Birey sürekli olarak bedeni içinde ve bedeni aracılığıyla yakalandığını, gözlemlendiğini, arzulandığını, reddedildiğini duyumsar" (Corbin, 2022: 11). Beden, bireylerin duygu, düşünce ve benlik algıları üzerinde etkilidir.

Çalışmanın ana tartışma meselesini oluşturan kadın bedeninin temsilinin, yüzyıllardır tartışılan bir mesele olduğu görülmektedir. "Yüzyıllar boyunca beden, saklanması, utandırılması gereken, yasaklarla kısıtlanan ve gem vurulan bir tabu olmuştur. Aydınlanma dönemi ile beraberindeki demokratikleşme hareketleriyle birlikte her ne kadar bedene yönelik özgürleşme girişimleri görülse de, moral değerler ve dini inançlar onun özgürleşmesini yine kısıtlamaya devam etmiştir" (İnceoğlu ve Kar, 2016: 11). Köse (2011: 76-77) modern çağda beden, tüm yaşamın merkezinde olan "akıl tarafından sürekli denetlenmesi gereken, göl-

gede bırakılan, lanetlenen, iğdiş edilen, cezalandırılan ve dışlanan ötekilik kategorisi” ol-
maktan çıkarak “haz ve arzu temelinde kurgulanmış ‘görünür’ dünyanın merkezinde yer alan
bireysel var oluşa ilişkin güçlü bir referans” hâline geldiğine dikkat çeker. Bu durum beden
“doğal ve biyolojik bir durum değil, her bakımdan toplumsal” bir hâle gelmesine, “toplumsal
olarak inşa edilmiş, kendisine güçlü kültürel, toplumsal ve siyasal söylemlerin eşlik ettiği,
toplumu oluşturan diğerlerinin bakışında anlam kazanan, elle tutulur maddi bir hakikat(e)”
dönüşmesine sebep olur (Köse, 2011: 77). 1980’lerden itibaren bir araştırma nesnesi olarak
gündeme gelen beden, beden sosyolojisinin yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir (Bilgin,
2016: 219). İçinde bulunulan çağda ise bu görüşlerin yeniden tartışıldığı, bedene dair toplumsal
algıların da sorgulandığı ve beden hakkında yeniden düşünölmeye başlandığı görülür (İn-
ceoğlu ve Kar, 2016: 11). Bedene atfedilen değerin ya da yüklenen anlamın içinde yaşanan
toplumlara göre farklılık gösterdiği ifade edilebilir. Beden ve toplum arasındaki karşılıklı et-
kileşim çeşitli biçimlerde görünür olur. “Toplumların düşünüş ve yaşayış biçimleri, politik ve
ideolojik algıları, dünya görüşleri, gelenekleri, görenekleri ve kültürel kodları/aidiyetleri, bir
şekilde kendisini bir imaj, bir form olarak bedende sergiler” (Kanter, 2019: 11-12). Bireyler
içinde yaşadıkları kültürel ortamın bedene atfettiği değerlerden etkilenir. Bedene yüklenen
anlam ve değerler tarihsel, toplumsal ve kültürel inşaların neticesi olarak görünür hale gelir.

Ayfer Tunç’un 2023 yılında yayımlanan romanı *Kuru Kız*’ın olay örgüsü şöyledir: Ro-
manın başkişisi adın, çevresi tarafından fiziksel özellikleri sebebiyle (aşırı uzun ve aşırı zayıf)
yeterince akıllı görülmez. Kadın da kendisine bedeni sebebiyle çevresi tarafından atanan bu
kimliğe uygun biçimde davranır. Soru sormaz, imalı konuşmaları anlamıyor gibi davranır, in-
sanların yüzüne boş boş bakar. Henüz çocukluğunda annesinin hastalanması sonucu değişen
hayatında yaşamın acımasız yüzüyle karşı karşıya gelir. Beş yıl boyunca annesinin hastalığı
sebebiyle evi çekip çevirme görevi üstlenmek durumunda kalan küçük kız, annesinin ölümüyle
birlikte bu defa da erkek kardeşi ve babasının ev içi ve yaşam düzeninden sorumlu olur.
Genç kızın ergenlik döneminde hiç durmayacakmışçasına uzayan boyu, onun toplumdaki di-
ğer insanlardan farklı görünmesine, bu farkın zaman içerisinde genç kızın hayatla ilişkisini ve
kişiliğini etkileyecek bir aşırılık olarak dile getirilmesine sebep olur. Annenin hastalığı ve ölü-
mü aile bireyleri tarafından travmatik bir biçimde deneyimlenir. Sonraki süreçte erkek kardeş
evden kaçır ve bulunması üç ayı bulur. Bu süreçte zayıf düşen baba, iş yerinde geçirdiği bir
kaza neticesinde omurliliğini kırar ve tekerlekli sandalyeye mahkûm olur. Daha sonra babanın
hastalık süreci başlar, başlarına gelenler sebebiyle kendini dış dünyaya kapatan baba ölene dek
evden çıkmaz. Babanın ölümünü ise kalp krizi geçirerek hayata veda eden erkek kardeş takip
eder. Tüm bu zaman dilimi içerisinde kırk yaşına yaklaşan kadın ise erkek kardeşinin ölümüyle
birlikte tüm sorumluluklarının geride kaldığını fark eder, her sonun yeni bir başlangıç olduğuna
karar verir ve adeta kupkuru geçirdiği ömrünü yeşertecek yeni bir yol çizer. “Yapayalnız kalmış
olma duygusu beklediği kadar korkutucu gelmedi ona, hatta kendi hayatına müdahale etme
fırsatı yaratabilirdi. (...) Kendi hayatımı kendi ellerine almanın yollarını düşünmeye daha geniş
zaman ayırması gerekiyordu” (Tunç, 2023: 123). Tüm ömrünü evde geçiren kadın, Arjantin’e
seyahat eder ve pandemi sebebiyle kapanan dünyada Ushuaia’da yaşamını sürdürmeye başlar.
Hayata yeni bir başlangıç yaptığı bu ülkede bedeni sebebiyle öteki olarak konumlandırılmadığı
bir yaşama başlar. “Geride bıraktığı yıllar boyunca güldüklerinin beş katımı burada iki yıl olma-

dan güldü” (Tunç, 2023: 19). Tüm yaşamını bedeni aracılığıyla konumlandırıldığı bir sıkışmışlık içinde deneyimleyen kadın, yeni bir başlangıç yaptığı Ushuaia’da ilk kez çevresi tarafından bedeni aracılığıyla değil kişiliği ile görünür olur ve varlığı kabul görür.

Edebî eserler toplumların hayata bakış açılarını, yaşantılarını ve kültürel yapılarını ortaya koyan önemli kaynaklardır. Bu düşünceden hareketle çalışmada *Kuru Kız* adlı romanda beden meselesini merkeze alan bir tematik analiz yapılmıştır. Tematik analiz çözümlene yapılırken anlamları oluşturan içeriklerin hangi temalar etrafında oluştuğunun açıklanmasına fırsat veren bir yöntemdir (Dursun, 2001: 203). Çalışmada *Kuru Kız*’da öne çıkan bedene dair temalar belirlenmiştir. Buna göre kadının bedeni ve güzelliği aracılığıyla toplumsal yaşamda sahip olduğu konumun, idealize özelliklere sahip olmayan bedeni sebebiyle kırılğan bir beden aracılığıyla görünür hâle getirilmesinin ve damgalanan bedeni aracılığıyla toplumsal olarak kuşatılmasının ortaya çıkarılması mümkün olmuştur.

1. Güzelliği ve bedeni aracılığıyla konumlandırılan kadın

Modern çağda güzellik, beden aracılığıyla görünür hâle gelen bir yapıya evrilmiştir: “Modern zamanlarda ‘güzellik’ dendiği zaman akla hoş, enfes, ideal beden, çekici gibi ifadeler gelmektedir. Güzel kavramı artık beden üzerinden adlandırılmaktadır” (Kesim ve Kar, 2016: 198). Estetik operasyonlar, cilt ve vücut bakımları, kozmetik ürünler vb. kişilerin kendilerini daha güzel hissetmelerine yönelik bir piyasayı oluşturur. Kadın bedeni aracılığıyla oluşturulan güzel kadın imgesi, sıradan insanların yaşantısını kuşatacak ölçüde olmazsa olmaz bir unsur olarak kişilerin hayatına dâhil edilmiştir. Günümüzde kabul gören güzellik ölçülerine göre kadın “1.68-1.70 cm arasında bir boya, uzun bacaklara, bronz tene ve dinç görünümüne sahip olmalı ve bir dirhem bile fazla eti bulunmamalıdır” (İnceoğlu ve Kar, 2016: 81). Ancak ideal vücut ölçüleri aracılığıyla kadınların üzerinde baskı kurulduğu, bu ölçülere sahip olmayan kadınların bu baskıyı derinden hissettiği görülmektedir: “İdeal vücut ölçüleri bir yandan kadınlar üzerinde mükemmellik arzusu yaratırken, diğer yandan endişe ve yetersizlik duygularını ortaya çıkarmaktadır” (İnceoğlu ve Kar, 2016: 82). Tüm bu endişe ve yetersizlik duygularıyla birlikte ötekinin bakışını her daim üzerinde hisseden kadın, kendi bedenine yabancılaşır ve kendi bedenini benliğinden ayrı bir konumda görmeye başlar. Romandaki kadının, çocukluktan itibaren güzellik konusunda komşuları tarafından travmatize edildiği görülür. Henüz küçük bir kız çocuğuyken annesinin güzel bir kadın olduğunu ve kendisinin annesine benzemediğini fark eder. Bu farkındalık onu üzse de annesinin üzülmemesi için bu durumu yok sayar.

O annesine benzemiyordu. Büyüyünce annesi gibi güzel olamayacağını biliyordu. Annesinin çok iyi insanlar dediği komşuları bir ona bir annesine bakıyorlar, hiç sana benzememiş diyorlardı, kime çekmiş bu? Yazık. Annesi üzülyordu, her defasında onu teselli edecek bir söz arıyordu. Annesinin üzülmemesini istemiyordu, üzülmeyin diye neşeli neşeli güliyordu, hepsi çok iyi insanlar olan komşuların imalarını anlamazlıktan geliyordu. (Tunç, 2023: 49)

Kadın, henüz küçük bir kız çocuğuyken dahi toplum tarafından beden ve güzelliği ile görünür olması gerektiğine dair bir söylem alanı içinde norm tarafından kuşatılır. “(K)ısa sürede derinlere gömülen, içselleştirilen, özelleştirilen normlar karşısında beden hem bunların biriktiği yer, hem de bir aktördür; ağır bir baskı sürecinin gerçekleştiği, içgüdüsellikten ve

kendiliğindenlikten uzaklaşılabilir yerdir” (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2021: 14). Romanda güzel olmamanın ya da güzel görünmemenin kadın bedeni aracılığıyla nasıl deneyimlendiği üzerinde durulur. Bu durum hem kişilerin psikolojilerini doğrudan etkileyen bir yapı olarak görünür olur hem de toplumların sosyo-kültürel yapılarını ve bedene verdikleri değeri cisimleştirir. Toplum tarafından idealize edilen bedene sahip olmayan kadınların, bu durumu mutsuzluk duygusuyla deneyimledikleri görülmektedir. Berger (2011: 46), kadının kişiliğinde bir bölünmeyi de beraberinde getiren görmek ve görülmek ilişkisinin kadın için erken yaşta öğrenilen ve içselleştirilen bir yaşantı olarak deneyimlendiğini ifade eder: “Kadın olduğu ve yaptığı şeyi gözlemek zorundadır. Erkeklerle nasıl görüldüğü, onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır.” Özellikle erkeğin bakışını içselleştirme yoluyla her an kendini bir başkasının gözünden nasıl görüldüğü aracılığıyla denetleyen kadının söz konusu durumu kendisiyle olan ilişkisine de yansır. “Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüştür” (Berger, 2011: 47). “(K)omşular kendi kendine gülümsemesine alışık değildiler, gölgeye benzeyen varlığına alıştılar sadece. O da başkalarının yanında kendi kendine gülümsemedi zaten. Başkalarının yanındayken kendine hep dışarıdan bakardı. Elinde olmaksızın yapardı bunu” (Tunç, 2023: 88). Özellikle bu bakış kadının kendini bir nesne olarak algılamasına ve bu bakışı içselleştirmesi ise seyredilen biri gibi davranmasına sebep olur. Burada kadının dış görünüşü aracılığıyla nesneleştirilmesi ve toplumun güzellik anlayışına uydurulması söz konusudur. Romandaki kadının çirkin olduğuna dair duydukları sebebiyle küçük yaştan itibaren bedeni hakkında düşündüğü, kendisi, kardeşi ve annesini kıyasladığı ve içinde bulunduğu durumun, bedene yansıyan güzelliğin dış dünyadaki önemini kavramasına yol açtığı görülür. “Kardeşi ise annesine benziyordu, yüzü çok güzeldi. Ama erkekti, güzel olmuş olmamış çok da önemli değildi. Kardeşi güzel yüzünün değerini bilmemişti zaten, erken çökmüştü” (Tunç, 2023: 49). Kadın ve güzellik konusu beden aracılığıyla somutlaştırıldığı, erkek bedeninin güzel ya da çirkin olmasının kadın bedeniyle ilgili söylem kadar öne çıkmadığı görülür.

Kadının ergenlik dönemindeyken çevresi tarafından çirkin bulunan bedeni sebebiyle maruz kaldığı davranışlar onun okulda mutsuz olmasına ve okumaktan vazgeçmesine sebep olur. “Hiç okul arkadaşı olmamıştı. Öğrencilerin hepsinden uzundu, çoğu öğretmenden bile. Oğlanlar açık açık satışırlardı, alay ederlerdi, kızlar yaratıkmiş gibi bakarlardı ona, aralarına almazlardı. Yaratık sayılırdı gerçi. Öğretmenler nedense hoşlanmazlardı ondan, hoşlanmadıklarını göstermemeye çalışırlardı ama o hissedirdi” (Tunç, 2023: 98-99). Bu durum daha sonraki yıllarda ise bedene atfedilen çirkinliğin, kadına atfedilen aptallıkla özdeşleştirilmesi sebebiyle kadının yaşamı ve benliği üzerinde etkili olur. Romanda kadının bedenine dair yıkıcı söylem hem özel alanda erkek kardeşi tarafından üretilir hem de komşular ve esnaf tarafından genç kadının bedenine dair olumsuz ve kötücül düşünceler kamusal alana aktarılır. Roman başkışısı kadın, roman boyunca hep diğer insanların gözünde sadece bedeni aracılığıyla var olduğunu hisseder. “Ne zaman sokağa çıksa herkes ona bakardı, boyuna, kuruluğuna. Ayakları da büyüktü, ikide bir tökezlerdi” (Tunç, 2023: 67). Kadının ergenlik döneminde fazla uzayan boyu ve dış görünüşü sebebiyle dışlanması, ailesinin onun bedeniyle ilgili imaları ve alaycı sözleri ya da komşularının açıkça ifade ettiği kötücül düşünceler bedeni sebe-

biyle maruz kaldığı olumsuz davranışlara örnektir. Bu durum kadının yaşamının kırk yıllık döneminde hayatın dışında hissetmesine ve kimseyle yakınlık kuramamasına sebep olur.

Bir gün aynada kendine uzun uzun baktı. Neden güzel olmadığını ve olamayacağını anladı. Yüzü orantılı değildi. Üst çenesi çıkıktı, dişleri fırlaktı, alt çenesi yok gibiydi, ağzını açtığında pespembe dişetleri ağzının yarısını kaplıyordu. Saçlarının rengi griye çalıyordu, sanki gri bir toz aslında tatlı bir kestane rengi olan saçlarını kaplamış, bastırılmış, incecik bir tabaka haline getirmişti. Boyu da çok uzun olduğu için kambur duruyordu ayrıca, büyük bir sırtı vardı, göğüs kafesi içe çöküktü, aşırı zayıftı. Değiştiremeyeceği özelliklerdi bunlar. O zaman aynaya değil başka yere bakmalıydı, mesela dünyanın kendisine. (Tunç, 2023: 50)

Ayna, kişinin başkaları tarafından nasıl görüldüğünü yansıtan bir nesnedir ve romandaki kadının dış görünüşüne dair farkındalığı çok erken yaşta oluşmuştur. Çevredekilerin bakışıyla ve sözleriyle bedene dair geliştirilen olumsuz duygular, kadının bakışını kendi içinden dış dünyaya doğru yönlendirmesini beraberinde getirir. Bu durumun bir sonucu olarak dış dünyanın yargılayan, küçümseyen, hor gören ve aşağılayan bakışından kurtulması gerektiğine karar verir. İnsanların kendisi hakkında ne düşündüğüne odaklanmak yerine kendine yeni bir dünya inşa etmeye odaklanır.

2. Kırılğan bedenler

Bazı bedenlerin varlığı toplum tarafından kabul ve onay görünürken bazı bedenler görünmezden gelinir, yok sayılır ya da dışlanır. İdeal kabul edilen ölçülere sahip olan bedenlerin kamusal alandaki varlığı “normal ve alışıldık” bir biçimde kabul edilirken “yaş, kilo, fiziksel sağlık, güzellik” vb. konularda idealleştirilmiş ölçülere uymayan bedenlerin ötekileştirilerek kamusal alandan dışlandığı görülür (Çopuroğlu, 2023: 54). Norm olarak dayatılan ideal standartlardan uzaklaştıkça bedenin kırılğanlığı artar. *Kuru Kız*’ı bedeni merkeze alan bir kırılğanlık anlatısı olarak değerlendirmek mümkündür. İdealin karşısında yer alan kırılğanlık, özne ile öteki arasındaki tüm ilişkilerde görünürdür. “(Y)alnızca kültürel olarak işaretlenmiş farklarla -dil, din, ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet farklarıyla- ilişkili olarak değil; bedenin bazı halleriyle, sahip olunan ya da özlemi duyulan nesnelere ya da durumlarla, çoğunlukla bir “aşırı fazla” ya da “aşırı eksik” denklemine ele alınarak aktarılır (Hakverdi, 2022: 20-21). Söz konusu aşırılık beden aracılığıyla bir form olarak görünür hâle geldiğinde, norm olarak kabul edilen ideal bedenle mukayese edilerek bedenin farklılığı gözler önüne serilir.

Fazla kilolu ya da anoreksik, kısa, uzun, genç, yaşlı, pürüzlü, pürüzsüz, saçlı ya da saçsız, tüm oranları ve orantısızlığıyla beden vardır, dünya içinde yerleşiktir, olduğu haliyle de görünürdür. Bakıştan kaçamaz, görünmez olamaz, varlığını gizleyemez. ‘Rezilliği’ ona atfeden, onunla dikişleyen bakış/ses birliği, kültürel ideali bir ahlaki yasa, bir mutlak doğru ya da tartışılmaz bir yüce olarak üreten, dolayımlayan ve içselleştiren optik/akustik sistemin kendisidir. (Hakverdi, 2022: 59)

Kuru Kız’da henüz ergenlik döneminin başındaki kızın boyunun aşırı uzamasıyla kurduğu ilişki, bedene dair kırılğanlığı görünür hâle getirir. Genç kızın boyu annesi öldükten sonra hızla uzar, bu durumun sebebi regl olamamasıdır ve bir müddet ilaç kullandıktan sonra regl olur. Ancak romanda genç kız, boyunun uzamasını fiziksel bir deneyim olmasının yanı sıra

duygusal bir deneyim olarak yaşar. “Bir sabah, babasıyla burun buruna gelmişlerdi mutfakta ve babasının yüzündeki dehşeti okumuştı. Henüz on beş yaşındaydı ve kırk küsur yaşındaki babasından bir karış daha uzundu. Babası o zaman fark etti kızının normalden daha uzun olduğunu” (Tunç, 2023: 56). Genç kız, “(b)oyunun uzamasını, babasının, hayata bağlı olmak olarak yorumladığımı düşünür(r)” (Tunç, 2023: 56). Annesi ölmüş babası sakat kalmışken kendisinin hayata bağlı olmaya hakkı yokmuş gibi hisseder. “Hayata bağlı olmaya hakkı yokken, hayat bir ceza haline gelmeliyken. Sanki uzamak onun suçuymuş gibi babasının buna öfkelenişini düşünüyordu” (Tunç, 2023: 57). Bedensel olarak büyüme deneyimini oldukça yıkıcı bir duygu olarak yaşayan genç kız, bu durumdan kendisinin sorumlu olduğunu hisseder ve kendini suçlar. “Babasını öfkelenmemek için kambur durmaya, omuzlarını kısıp kısa görünmeye çalışmaya o zaman başlamıştı. Göğüs kafesinin içe çökmüşlüğü, sırtının genişliği bundandı. Beden büyürken insanın yaşadıklarına göre şekil alıyordu” (Tunç, 2023: 57). Fiziksel gelişimin bir parçası olan büyüme deneyimi, genç kız için oldukça zor bir yaşam deneyimine dönüşür. Genç kız büyürken bedeninin aldığı şekil, dış dünyanın ona hissettirdiklerini yansıtacak biçimde görünür hâle gelir.

Roman başkışısı kadın, sürekli olarak ‘öteki’ nin bakışına maruz kalarak bedenindeki aşırılıklara dair sözler duyar. Bu aşırılıklar kardeşinin ruh hâlini yansıtacak söz ya da eylemlerle ev içi yaşamında da görünür olur. “Yemekten sonra, kalk cırdaval, ölçelim bakalım kaç metre çıkacaksın diyorsa, kalkar kapı pervazına dayanır, dimdik durur, gülümseyerek beklerdi” (Tunç, 2023: 59). Böyle neşeli akşamlarda kadının boyu uzun çıkar ancak kardeşinin sarhoş olarak eve geldiği ve kadını uyandırdığı akşamlarda kadının içinde bulunduğu durumdan duyduğu rahatsızlık bedenine yansır. Kardeşi ona “Fasulye sırtığı, bayrak direği, deve boylu, kör değneği, kaz boyunlu, leylek, zargana, sopa, götsüz, kazulet, iskelet, kılçık, göğe çıkan merdiven diye hakaret ed(er)” (Tunç, 2023: 60). Ablasını boyunu ölçmek için zorlar, kolundan tutup kapının pervazına doğru ittirerek ucu kıvrık kablo sıyırma bıçağını boğazına dayar. Erkek kardeşin şiddet dolu bu davranışları, “kadınlar üzerinde tehdit yaratmak, onları korkutmak, sindirmek, kontrol etme(k)” üzere gerçekleştiren ve bu yolla kadın üzerinde baskı kurmaya ve onu aşağılamaya yönelik davranışlardır (Kümbetoğlu, 2016: 47). Kardeş, aptal ve zayıf olduğunu düşündüğü ve büyük bir utanç duyduğu ablası karşısında kendi üstünlüğünü ispat etmek üzere hem dilsel hem de fiziksel şiddet uygular. Kardeşinin şiddet dolu davranışları karşısında değersiz hisseden kadının hisleri bedenine de yansır, kırılmalı bir hâle gelen vücudu kasılır ve boyu kısa çıkar. “İçi katlanırdı çünkü, dizlerinin aşağıya çekildiğini hissederdi” (Tunç, 2023: 60). Erkek kardeşinin şiddet içeren davranışları kadının hem ruhunu hem bedenini kırılmalı bir hâle getirir. Romanda beden duyguları yansıtan bir yere dönüşür. Hakverdi (2022: 24), kırılmalı anlatıların iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak düşünülmemeyeceğini söyler: “Bu anlatılar her zaman asimetric toplumsal ilişkiler içinde kurulur; bu nedenle özneyi kırılmalılaştıran Öteki, konuşan öznenin toplumsal yeriyile ilişkili bir görünüm kazanır. Bu görünümün içerisine “özneyi bedeniyle özdeş olarak işaretleyen bakış ve ses birliğini üretenler, özsevgiyi ketleyen tüm süreçler” de dâhildir (Hakverdi, 2022: 24). Bedeni sebebiyle hakarete maruz kalan kadın, sevgisizlik, aşağılanma ve ikincilleştirilmeyi de sürekli olarak deneyimler.

Hakverdi (2022: 38), kırılmalı anlatısı tarafından idealleştirilen beden algısının, “kırılmalılığı negatif olarak işaretleyip, mümkün olduğunca kaçınılması ya da erdemlilikle el uzatılması

gereken, karşılaştığı anda dehşete düşüren, tekinsiz bir varlık durumu olarak” belirlendiğine dikkat çeker. Bu duruma ideal olarak belirlenen beden özelliklerine sahip olmayan kişi, “kendisini kırılğan kılan tüm bedensel özelliklerini kapatmaya, silmeye, maskeleymeye çalışarak yanıt verir ve ancak bunu yaparsa ‘ideal bir tamlığa/kırılmazlığa’ erişebileceğini varsayar” (Hakverdi, 2022: 38). *Kuru Kız*’da dış dünyadaki yaşam da kadın için beden aracılığıyla görünür olduğu ve bedenindeki farklılık sebebiyle insanların onunla ilgili söz söyleme hakkına sahipmiş gibi davrandıkları bir deneyimdir. “İnsanlar şaşkınlıklarını ya da alay ettiklerini gizlemeye gerek görmeden uzun uzun bakarlardı ona, çoğu sırtırmaktan ağzını toplayamazdı. Pazarda patates aldığı pazarcı amca patatesini, beş kilo uzun kızaaa diye bağırarak tartardı” (Tunç, 2023: 55). Sürekli dış dünyanın bakışına maruz kalan kadın, bakışın yanı sıra sözlü olarak da kırılğanlığın odağına yerleştirilir. Mahalledeki peynirci de kadına boyu sebebiyle oldukça tuhaf davranır:

Bu dükkâna bir kere gitmişti. Adam boyuyla herkesten fazla ilgilendi, elini kolunu tutup teşhis koymaya kalktı, bir tür kan hastalığı olduğunu iddia edip farklı türden bir probiyotik mayayla yaptığı manda yoğurdunu kakalamaya çalıştı. Adamın elinden kurtulup kendini dışarı attı, bir daha da önünden bile geçmedi. (Tunç, 2023: 156)

Kırılğanlığın kolay tanımlanamaz bir niteliğe sahip olduğunu ifade eden Hakverdi (2021), kırılğanlığın kişisel olarak değiştiğini ve sabit nesnelere tutunmadığını, biri için yaralayıcı görülmeyen “bir eylem, bir söz, bir imge, bir sabitlenme anı, bir bakış, bir durum, toplumsal bakışa bir an içinde yakalanma” gibi durumların başka birinin “psişesini uzun süre sakatlayan bir kırılğanlık nedeni olabilir(eceğine)” dikkat çeker. “Fantezi bir ideal bedene göre düşünülen fazlalıkların ve eksikliklerin her iki sahada birden kırılğanlık kaynağına dönüşebil(ir)” (Hakverdi, 2022: 27). Beden ile ilgili geliştirilen duygularda hem eksikliklerin hem de fazlalıkların kişilerin kırılğan dünyaları üzerinde doğrudan etkisi olduğu görülür. “Boyuz fazla uzundu gerçekten, kendini bildi bileli öyleydi. Bugüne kadar şehirdeki bütün erkekler dâhil, kendinden uzun kimseyi görmemişti. Bir ihtimal lisenin basketbol takımının çocukları ondan uzun olabilirlerdi ama onlara da hiç rastlamamıştı. Ama asıl sorun kilosuydu. Çok zayıftı, aşırı zayıf” (Tunç, 2023: 55). Kadın bedeniyle ilgili kırılğanlığı hem boyunun uzunluğu yani bedensel fazlalığı hem de aşırı zayıflığı yani bedensel eksikliği sebebiyle yaşar.

Kırılğanlık kavramı bedenlerin ötekileştirilmesini anlamak için anahtar bir kavramdır. “Kırılğanlık, hiyerarşik olarak daha savunmasız bir pozisyonda olmayı ifade eder ve genellikle bedensel özellikler ile açığa çıkar. Sakat, şişman ya da çirkin bir beden toplumsal bağlamda güzel, sağlıklı ya da güçlü bir bedene kıyasla daha savunmasızdır ve ötekileştirilmeye daha yatkındır” (Çopuroğlu, 2023: 54). Romanda ideal standartlara uymayan bedeni sebebiyle kadına atfedilen aptallık, daha sonra kadın tarafından dış dünyadan korunmak üzere adeta bir kimlik olarak benimsenir. Kadının aptal olduğunu düşünen komşular, onu daima kendi işlerini yaptırmak üzere kullanmaya çalışır. “Çağırdıkları zaman giderdi. Hayır demek öğretilmemiş olduğu ve çocukluğundan beri kendisine söyleneni sorgusuz sualsiz yapmaya alıştığı için. Ama asıl, gelmeyişi bahane edip kapısını çalmasınlar diye giderdi, onlardan hazzetmediğini, onları sevmediğini anlamasınlar, onlardan biri olduğunu düşünsünler diye” (Tunç, 2023: 66). Kendisine verilen konumu benimsediğini gösterecek davranışlarda bulunan kadın böylelikle kendisine istediği gibi davranabileceği bir alan inşa eder. Komşuları kadından balkon yıkamak, kahve

yapmak, çöp atmak, tencere yıkamak vb. çeşitli ev işlerini yapmasını isterler, kadın da bu işleri yapar. “Hoşlanmadığı şey, üstüne düşmeleri idi. Kendisine fazladan ilgi göstermesinler diye varlığını oradan oraya akan, sessiz bir gölge haline getirmişti. Yirmi küsur yıldan beri. Çeşitli yollarla. Sessiz kalarak, aptalmış gibi görünerek, gölgeleşerek, silinerek, solarak, kaybolarak. Böyle olması gerektiğini çok çabuk anlamıştı” (Tunç, 2023: 67). Varlığının ve bedeninin görünmez olması kadının arzu ettiği bir yok olma haline karşılık gelir. Bedeninin toplumsal yaşamdaki görünürlüğü, kadının yaşamında ve davranışları üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Kadın, bedeni sebebiyle kendisinden beklenen davranış biçimini kısa zamanda performansa dönüştürerek toplumsal yaşama uyum sağlamış görünür.

3. Damgalanan bedenin yarattığı çıkmaz duygusu

Goffman (2014: 29) damgayı, gözden düşmenin bedensel belirtisinden ziyade gözden düşme tabirinin kendisini karşılayacak anlamda kullanır. Toplum kişileri kategorize eder ve her bir kategorinin sıradan ve doğal olduğunu düşündürecek nitelikler verir (Goffman, 2014: 30). Bu durum toplum içerisinde karşılaşılabilecek insanların da belirli kategoriler içerisinde sınıflandırılmasını beraberinde getirir ancak bazı insanlar, toplumsal yaşamda beliren kategorilerin rağbet görmeyen bir özelliğiyle bir kategorinin içine konulabilirler. “Böylece karşımızdaki yabancı, zihnimizde sağlıklı ve sıradan bir kişi olmaktan çıkıp lekeli ve sakat, kale alınmayan birine indirgenir. Böyle bir sıfat özellikle itibarsızlaştırıcı etkisi çok kapsamlıysa bir damgadır; zaman zaman buna başarısızlık, kifayetsizlik veya engel de denir. Bu durum, varsayılan ve fiili toplumsal kimlik arasında özel bir uyumsuzluk teşkil eder” (Goffman, 2014: 31). Sahip olduğu bedensel özellikler sebebiyle toplum tarafından damgalanan roman başkışısı kadın, çeşitli söylemler aracılığıyla itibarsızlaştırılmaya ve utandırılmaya çalışılır. Kadının bedensel farklılığını bir damga olarak her daim taşıması ve damgasını hatırlaması istenir. Damgalı bireyin çevresi tarafından nasıl tanımlandığı ya da çevresi tarafından kendisine atfedilen kimlik, onun dış dünyaya duyduğu güveni etkiler. *Kuru Kız*'da bahçede bulunan asma ile roman başkışısı kadın arasında ilgi kurulduğu görülür. Kadın için asma, annesinin hayatta olduğu mutlu günleri simgeler ancak etrafa yapılan apartmanların gölgesinde güneş göremeyen asma kurur. Bir gün komşuları demir doğramacı adam, asmayı kökünden söküp atar. Bu durum kadını çok üzer, asmanın kurduğunu bilir ancak asmayı kesmenin demir doğramacının üstüne vazife olmadığını düşünür. Romanda demir doğramacı ve karısı arasında geçen konuşma asmayla genç kadın arasında kurulan ilişkiyi görünür kılar:

Sana dedim dedi kadın, boşuna kestir asmayı. Ondan mı kestim? Ya niye kestir? Sini-rime dokunuyordu, ondan kestim. Asma mı sinirine dokunuyor? Kuru kız. Sanki yeşerecekmiş gibi eşeleyip duruyordu toprağı. Güldü karısı, kuru kız denmez, kız kurusu denir dedi. E kuru ama dedi adam, sopa gibi bir şey. Ha, öyle kuru diyorsun dedi kadın. Öbür türlü de kuru dedi adam, her türlü kuru. Güllüştüler. Fakat ne boy var kıza dediler. Allah boy vermiş gerisini koyuvermiş dediler. Deve de boy var ama eşek önde gider dediler. Kardeşi de maşallah, dediler. Top gibi yuvarlanacak artık dediler. Noktayla virgül dediler. Bir sanayi tüpü öbürü mutfak tüpü dediler. Kırık kırık güldüler. Dakikalarca. (Tunç, 2023: 53-54)

Kadının önemsemediği asmaya dahi etrafındaki insanların tahammülü yoktur. Kadının bedensel özelliklerine atıf yaparak adlandırılan damgası, onun toplumsal statüsüne de gönderme yapacak biçimde bir etikete dönüştürülür. Kadının damgasının çevresi tarafından tanımlandığı ve bu durumun kadın ile ilgili düşünceler üzerinde etkili olduğu görülür. Romanda “kuru kız” adlandırılması ve kadının herkes tarafından bu adlandırma ile bilinmesi söz konusu duruma örnektir. Romanda bedenle ilgili söylemlerin insanları aşağılamanın ve hor görmenin bir aracı olarak konumlandırıldığı görülür. Bedenindeki damga aracılığıyla hem fiziksel hem toplumsal olarak etiketlenen kadın söz konusu bedensel özellikleri sebebiyle aptal olarak da yaftalanır. Roman başkışısı kadın, romanın başından itibaren farkındalık düzeyi çok yüksek biridir ancak buna dair bir belirti göstermeyerek kendisine atfedilen aptallığa uygun davranır. Kardeşi patronunun başarı hikâyesini anlattığında o da onaylar gibi başını sallar ama “(k)ardeşine söylemese de patronun fırsatları iyi değerlendiren uyanık bir adam olduğunu düşünür. Kendine etkileyici bir yaşamöyküsü uydurmuştu muhtemelen, ona öyle gelmişti, halinden tavrından kuşkulandı” (Tunç, 2023: 43). Roman başkışısı mahalledeki kendini din hocası olarak önemli bir statüye sahip olan kadından da şüphe eder: “Daha ilk tanıştıklarında kadında bir sahtekârlık hissetmişti. Acaba Kuran’ı gerçekten okuyabiliyor mu, uyduruyorsa kim bilecek diye düşünmüştü. Bir gün imam hatip mezunu genç bir kadın misafir yanlış okuduğunu fark edip sıkıştırınca din eğitimi almadığı, kendi kendini din hocası ilan ettiği ortaya çıktı” (Tunç, 2023: 84). Kadının etrafındaki insanlara dair bu farkındalıkları hep kendine sakladığı, sesli olarak dile getirmediği, kendisine atfedilen aptallığa uygun davranışlarda bulunduğu görülür.

Babasının ölümünden sonra evdeki odaları paylaşımlarında da aynı düşünsel öngörü görülür. “Kardeşinin bu oda ve karyolanın kendi hakkı olduğunu düşündüğüne emindi. Hakkı değildi aslında ama itiraz etmedi. O da kardeşinin odasına yerleşti. Böylece evi paylaşmış oldular. Sessizce.” (Tunç, 2023: 48). Roman boyunca kadının öngörüsü ve akıl yürütme becerisi yüksek biri olmasına rağmen bu özelliklerini görünmez kıldığı ifade edilebilir. “Kardeşi sürekli ondan daha cesurmuş, daha güçlüymüş, daha akıllıymış gibi davranmaya çalışıyordu ama değildi” (Tunç, 2023: 64). Kadın bilmediği ya da doğrulandan emin olmadığı bilgileri araştırır ancak bilgilerin doğruluğu ile ilgili kimseyle tartışmaz. Karşısındaki insanların duygularını ve düşünceleriyle ilgili oldukça yüksek bir yordama becerisine sahiptir ama sanki bunların farkında değilmiş gibi davranır. “Duygularını belli etmek istemezdi. Kardeşi duygularına karşı çok dayanıksızdı çünkü. Tulumbayı sevmiyordu mesela ama kardeşi hayal kırıklığına uğramasın diye seviyormuş, hatta o kadar çok seviyormuş ki kardeşinin hakkını bile yemek istiyormuş gibi yapıyordu” (Tunç, 2023: 23). Çevresinde olup bitenlere karşı farkındalık derecesi yüksek olan kadın ayrıca bilmediği meseleleri merak eden ve teknolojik gelişmelere paralel olarak ilgi ve meraklarını da geliştiren biridir.

Akıllı telefon almadan önce, babasının uyuduğu saatlerde bütün dünyası televizyonda. Dizi seyretmezdi, komşular harıl harıl dizi konuşturlarken seyretmiş gibi başını sallardı. Tartışma programlarını seyredirdi, belgeselleri severdi, yarışma programlarında kendi de yarıştı. Bir defter almıştı, bilemediği soruları defterine yazıyordu. (...) Gezelim görelim türünden programlara meraklıydı asıl ama o zamanlar azdı böyle programlar. (Tunç, 2023: 34)

Daha sonra kardeşinin eve aldığı ve bir süre sonra ilgisini kaybettiği bilgisayar kadının dünyaya açılan kapısı olur. “(A)kşam kardeşi işten gelen kadar YouTube’da ne kadar gezi videosu ve ilginç belgesel bulursa izl(er)” (Tunç, 2023: 92). Romanda kadının İphone marka telefon alma teşebbüsü ise çevresinde şaşkınlık yaratır. Kadın akıllı telefon almaya gittiğinde de satıcı tarafından o yargılayan bakışa maruz kalır: “Satıcı çocuk şaşırıldı, tepeden tırnağa süzdü onu, bu garip yaratık mı iPhone alacak? (Tunç, 2023: 109). Dış görünüşü sebebiyle sürekli aşağılandığını hisseden kadının kardeşi de benzer bir tavırla ve “(g)izlemediği bir kıskançlıkla, bunu nasıl kullanacaksın, bilmiyorsun ki dedi”. “(G)özucüyle kardeşine baktı, yüzünde belli belirsiz bir korku gördü. Akıllı insanlara duyulan türden bir korku. Kıskançlığın yerini almıştı.” (Tunç, 2023: 110). Kardeşi tarafından da akıllı biri olarak görülmeyen kadın, akıllı telefon kullanabilmesiyle kardeşinin gözündeki aptal imajını yıkar. Mahalleli ise mevcut durum karşısında adeta dumura uğrar, onlar kadının akıllı telefonu nasıl kullanabildiğine değil, nasıl satın alabildiğine şaşırırlar. Çeşitli uydurmalarla durumu kendilerince daha anlaşılabilir bir seviyeye taşımaya çalışsalar da en sonunda mahalledeki ilk iPhone’un kadın tarafından satın alındığını kabul etmek zorunda kalırlar. Kadın yeni aldığı iPhone’undan *Bir Gezginin İzlenimleri* adlı bir YouTube videosu açar. Genç bir adam olan gezgin, dünyanın ilginç yerlerine giderek çektiği videolarda oralara dair ilginç özellikleri aktarır. Söz konusu bölümde gezgin Arjantin’in güney ucuna, Tierra del Fiego’ya yolculuk yapmıştır. Kadın, izlediği videolardan bilmediği pek çok şeyi öğrenir hatta yanlış bildiklerinin de doğrusunu öğrenir. Hayatını internetten önce ve internetten sonra olmak üzere ikiye ayırır ve internette aklına gelen her türlü bilgiyi arar. Dünya diye bildiği yer kendi evinden ve mahallesinden ibaret olan kadın en çok da dünyadaki farklı yerleri, örneğin Ushuaia’yı merak eder. “Ushuaia’dan sonrası buzullardı, buzulları görmek istiyordu” (Tunç, 2023: 153). İngilizce öğrenmeye başlayarak yine internetten izlediği yabancı gezginlerin videolarıyla dilini geliştirmeye çalışır. Kadın evinde kendine ait bir dünya kurar, evinde kendi başına olduğu zamanlar dış dünyadaki bakışlardan uzak istediği gibi var olabilmesine imkân verir. Bu sebeple evine komşuların gelmesini istemez, evi kendine ait mahrem bir dünya olarak konumlandırır ve bedeni aracılığıyla yargılanmadığı, kendi benliğini inşa ettiği ve rol yapmak zorunda olmadığı bir alan olarak eve büyük bir önem atfeder. Bu küçük dünyada kendi kendine var olmanın keyifli olduğuna inanır. Ancak kadını “kuru kız” olarak damgalayan adam, kardeşi öldükten sonra da kadını rahat bırakmaz, kolay bir av olarak gördüğü kadının evine girer ve kadına tecavüz etmeye yeltenir. “Çok kolay av, aşırı kolay. Ama değişik, safi kemik çünkü, güçsüz-zavallı-kimsesiz” (Tunç, 2023: 176). Kadının zavallı ve güçsüz olarak görülmesi, ona yapılacak her türlü eylemde erkeğin kendini muktedir hissetmesini beraberinde getirir. Tecavüz etmeye yeltenince aralarında arbeye çıkar ve kadın, doğramacıyı bıçaklar. Doğramacı kadını tehdit ederek hapislerde süründüreceğini söyler. “Bıçağı vızıldayan adamın üstüne sürdü, sıcak sulu kan gömleğine yayıldı, bıçağın izi çıktı. Çağır dedi, sence polis akılca durgun kuru kızın seni bıçakladığına inanır mı? Demir doğramacının yüzüne yıldırım düştü” (Tunç, 2023: 177-178). Kadına taktığı isimle onu damgalayan, onun sevdiği asmaya bile tahammül edemeyerek kökleyen adam, kadının zannettiği gibi aptal olmadığını fark edince çok şaşırır: “Aptal sandığı kızın aptal olmadığını anlamanın korkusu, ne kadar akıllı olduğunu tahmin edememenin korkusu. Akıl gizeminin yarattığı korku. Şeytan olabilir bu geçkin kız, daha kim bilir neler yapa-

bilir” (Tunç, 2023: 178). Kadın yaşadığı bu olaydan sonra evini satmaya karar verir ancak bu defa da komşularının evini elinden alma girişimleriyle mücadele etmek zorunda kalır. “Baklava mı tulumba mı? Değil, o kadar da değil, gerek yok, akılca durgun bir kızcağız sonuçta” (Tunç, 2023: 183). Aptallıkla yaftaladıkları kadının yalnız kalmasını fırsat bilen komşular onu kandırarak evini elinden almak için çeşitli kurnazlıklara başvururlar. “Kimsesizliği, yalnızlığı tek başınalığı, bir tür hilkat garibesi oluşu komşularını tahrik ediyordu. Onu aldatmak, kandırmak, dolandırmak, elinde ne var ne yok hepsini almak için dayanılmaz bir istek duyuyorlardı” (Tunç, 2023: 191). Kendileri yoksulluk çekerken aptal ve çirkin olarak damgaladıkları bir kadının ev sahibi olması komşularındaki haset duygusunu körükler. “(Y)aşığı geçmiş kuru kızım bahçeli evde bedava oturması çok canlarını sıkıyordu, babasından da maaş alıyordu üstelik, onca parayı tek başına yiyordu, reva mıydı” (Tunç, 2023: 193). Mahalledekiler adeta onu kandırıp evini elinden almak için yarışır. Evini mahalledeki hiç kimseye satmaması mahallenin onun aptal olmadığından kuşulanmasına sebep olur. Bu kuşku komşularını daha da öfkelenendirir. “Sandığımız kadar aptal değil mi yoksa? Yok canım... akıllı olsa anlardık. Bunca zaman aptala yatmış olamaz, hepimizi bunca zaman kandırmış olamaz. Yoksa olabilir mi? Olulamaz olulamaz olulamaz. Kafaları çok fena karışmıştı” (Tunç, 2023: 197). Kadının damgasına karşı oluşan şüphe komşuların kendilerinden şüphe etmesine sebep olur. Kısa zaman sonra İstanbul’dan bir emlak şirketiyle mailleşerek evini satan kadın, parayı da dolar yaparak bankaya yatırır. Bu durum mahallede yeni bir şaşkınlık dalgası yaratır. Aptal olduğu zannedilen kadının evi tek başına satamayacağı mutlaka bir akıl vereni olduğu düşünülür. Bundan sonra ise komşularının kadını evlendirme çabaları başlar. Bu durum kadını eğlendirir. “Gerçekçi olması gerektiğini ima ediyorlardı, kuru bir kız kurusuydu sonuçta, taze bir adamla evlenecek hali yoktu, dul bekâr bakmasın, iyi kötü bir yuva kursun. Eşsiz olur mu? Olmaz, kuşların bile eşi var bu âlemde” (Tunç, 2023: 199). Kadın içinde bulunduğu durumdan sürekli olarak mahalledekilerin girişimlerin savuşturmaktan sıkılır. “Akılca durgun olmadığını gizlemekten vazgeçmiş bir yüzle, evlenmeyi düşünmüyorum diyordu çünkü. Aptal rolü yapmaktan sıkılmıştı” (Tunç, 2023: 199). Kendilerini dinlemeyen ve canının istediği gibi davranan kadın komşularını öfkelenendirir. “Çok öfkeleniyorlardı, kendilerini kaybediyorlardı öfkeden. Ağzlarına geleni söylüyorlardı. Çürü o zaman yalnız başına diyorlardı, bu deve gibi boyla bu çiroz gibi kurulukla seni alan çıkmaz zaten” (Tunç, 2023: 199). Kadına sözlerini geçirememeleri karşısında yaşadıkları hayal kırıklığı sonucu öfkelerini yine kadının bedenine yöneltirler ve çirkinliğini dillendirerek kimsenin onu beğenmeyeceğini söylerler. Goffman (2014: 89), çirkinliğin sosyal ortamlarda odaklanılan bir damga olduğuna dikkat çeker. “Akılca durgun olmadığını kabul etmek istemiyorlardı. Hayır olamaz, bu kuru kız bunca zaman bizi aptal yerine koymuş olamaz, bir akıl vereni var. İllaki. Olmalı! Ona acıtmaktan vazgeçmişlerdi, nefret ediyorlardı şimdi” (Tunç, 2023: 199). Kadın bu durumu umursamaz. Kendini komşularına iyi davranmak zorunda hissetmez ve onların kendisi hakkında kötü şeyler söylediklerini tahmin eder.

Kişinin fiili kimliği ile varsayılan kimliği arasında uyumsuzluk olabilir. “Bu uyumsuzluğun farkına varıldığında veya bu uyumsuzluk aşıkarsa söz konusu bireyin toplumsal kimliği örselenir; söz konusu uyumsuzluk onu hem toplumdan hem de kendisinden koparma yönünde bir etkide bulunur ve böylece itibarsızlaştırılmış bir kişi olarak, kabul görmediği bir dünya-

ya göğüs germek durumunda kalır” (Goffman, 2014: 51). Romanda kadının fiili kimliği ile varsayılan kimliği arasındaki uyuşmazlığın ev ve evlilik meselelerinde görünür olmasından sonra yıllarca üzerinde taşıdığı tüm damgaları geride bırakarak fiili kimliğini bulmak üzere bir yolculuğa çıkmaya karar verdiği görülür. Kırk yaşında dünyanın sonuna gitmek üzere yola çıkan kadının acelesi vardır. “Yaşadığı hayat kadar yaşarsa harika olur. İçinin ağladığı bir kırk yıldan sonra içinin güldüğü bir kırk yıl” (Tunç, 2023: 215). Kadının kırk yıl boyunca benimsediği sessizlik, çaresizlik, güçsüzlük, fedakârlık ve ev işine dair sorumluluklar onun âdeta yaşamasına engel olmuş, ailesine bakım vermeyi kendisinin başlıca sorumluluğu sayan kadın hayatı bir seyirci olarak dışarıdan izlemiştir. Bunun yanı sıra bedeni sebebiyle damgalanmış, kendisine atfedilen aptallığa uygun davranmak zorunda olduğunu hissetmiş, aile fertlerinin kaybı neticesinde ise kendisi hakkında yeniden düşünmeye başlamıştır. Yapılan araştırmalarda kadınların dil repertuarında “kendine güven”in nadiren yer alan bir sözcük olduğu görülmektedir. Ayrıca “kendini geliştirme”, “kendini güçlü hissetme”, “değerli bulma” gibi sözcüklerin kadınlar tarafından kullanımına da az rastlanmaktadır (Kümbetoğlu, 2016: 53). Kadın, hayatı boyunca bedeni sebebiyle kendine vurulan tüm damgaları geride bırakarak kendine çizdiği yeni yolda tüm bu sözcükleri kendi yaşamına dâhil ederek kullanmaya başlar. Arjantin’e gitmeye, dünyanın sonunu görmeye karar veren kadın, bu karar neticesinde daha özgür hisseder. Özgürlük arzusu kadının kırk yıllık yaşamını geride bırakarak yepyeni bir yaşama başlamasına fırsat verir. Yaşamı boyunca diğer insanlar tarafından “kuru kız” olarak adlandırılarak dış görünüşü aracılığıyla damgalanan kadın, ilk kez Arjantin’deki sosyal çevresi tarafından kişiliği aracılığıyla onay ve kabul görür. Arjantin’deki pansiyoncu kadının, onun “çok dürüst bir kadın” olduğunu ve sık sık “ona saygı duyduğunu” söylemesi (Tunç, 2023: 17), kadının ilk defa diğer insanların gözünden bedenine bakılmaksızın görülmesine karşılık gelir. “İspanyolcayı anlamak delice mutlu ediyor onu, kendini tam bir insan, eksiksiz bir insan, boyu kilosunu normal, eli yüzü düzgün bir kadın gibi hissediyor” (Tunç, 2023: 17). Beden, insanın dış dünyayla kurduğu ilişkide çok önemli bir yere sahiptir. Hayatı boyunca çevresi tarafından çirkin olarak nitelenen kadının bu düşünceleri içselleştirdiği, kendini başkalarının gözünden görerek ona verilen konumu kanıksadığı görülür. İnsanın temel varoluşsal ihtiyaçlarından olan değer görme duygusunun, ilk kez Arjantin’de kadının kendi benliğine verilen değer sayesinde karşılandığı görülür, Miguel onunla evlenmek ister. “Ama çok zayıfım diyor Miguel’e. Ne olmuş, ben de çok şişmanım diyor Miguel, sarılıyor” (Tunç, 2023: 19). Bedene dair damgaları dışarıda bırakan söz konusu yeni bakış, kadının kendisine ve dünyaya başka bir gözle bakmasını mümkün hâle getirir. Modern görme rejimi, kişilerin kendilerini ve başkalarını sadece görünür dünya içindeki hallerinden ibaretmiş gibi görmelerine sebep olarak bedenleri kategorik olarak ayırır. Bu “despotik” görme biçimi “yaşlı, genç, şişman, güzel, çirkin” gibi tanımlamalarla seslendirilerek kişilerin “özniteliklerini” görünmez hâle getirir (Hakverdi, 2021). Romanın sonun gelindiğinde, kadının yeni yaşamında bedenle ilgili despotik görme biçimini ve damgaları yansıtacak tüm tanımlamaların dışına çıkarak yeni bir yaşam imkânına kavuştuğu ve ilk kez benliğiyle değer gördüğü bir yaşamı deneyimleme fırsatını yakaladığı görülür.

Sonuç

Beden, insanların toplum tarafından nasıl görüleceği üzerinde doğrudan etkili olan bir formdur. Modern toplumların herkesi ve her şeyi kategorize eden yapısı romanda, roman başkişisinin “kuru kız” olarak damgalanan bedeni ile ilgili yapılan sınıflandırma aracılığıyla görünür olur. *Kuru Kız*’da kadının, idealize edilen beden ölçülerine ve güzellik standartlarına uygun olmayan bedeni sebebiyle hem özel hem kamusal alanda ayrımcılığa ve hakarete maruz kaldığı görülmektedir. Romanda kadının aşırı uzun ve aşırı zayıf olması bedenini kırılğan hâle getirir. Toplum tarafından bedeni aracılığıyla görünür hale getirilen kadın, bedenindeki ideal standartlara uygun olmayan ölçüleri, kişiliğinin bir parçası olarak deneyimlemek zorunda bırakılır. Romanda ideal beden oranlarına sahip olmayan kadının söz konusu bedensel özelliği, toplum tarafından zihinsel faaliyetleri için bir ön koşul olarak kabul edilerek kadının aptal olarak etiketlenmesine sebep olur. Damgalı bireyin çevresi tarafından nasıl tanımlandığı ya da çevresi tarafından kendisine atfedilen kimlik onun dış dünyaya duyduğu güven üzerinde doğrudan etkilidir. “Kuru kız” olarak damgalanan kadın, söz konusu damgayı uzun yıllar boyunca üzerinde taşır ve kendisine atfedilen aptallığı performansla dönüştürür. Hâlbuki kadın, insanları iyi analiz edebilme becerisine sahip, dünyayı merak eden, teknolojik gelişmeleri takip eden ve kullanan akıllı biridir. Bedensel damgasını ömrünün ilk kırk yıllık döneminde sabırla üzerinde taşıyan kadın, ailesindeki tüm bireylerin ölmesinden sonra artık damgasının dayattığı yaşamdan kurtulmak üzere harekete geçer. Büyük bir değişimi beraberinde getiren yeni yaşamında “kırılğan”, “damgalı” ve “çirkin” addedilen bedeni aracılığıyla değil; kişiliğiyle değer gördüğü bir alan yaratma fırsatına kavuşarak özgürleşir.

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

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Berger, J. (2011). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.) *Metis*.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel ve modern toplumlarda kadın bedeni ve cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (1), 219-243.
- Corbin, A. (2022). Giriş. (A. Corbin, J. J. Courtine & Vigarello, G. Ed.) *Bedenin tarihi 2 Fransız devriminden büyük savaşa* (ss. 9-12) (O. Türkay, Çev) Alfa.
- Corbin, A., Courtine J. J. & Vigarello G. (2021). Bedenin tarihi'ne önsöz (A. Corbin, J. J. Courtine & Vigarello, G. Ed.) *Bedenin tarihi rönesans'tan aydınlanmaya* (9-16) (S. Özen, Çev.) Alfa.
- Çopuroğlu, M. (2023). Yaşlılık, dönüşen beden ve kimlik halleri. *Hürriyet Gösteri*, 341, 54-55.
- Dursun, Ç. (2001). *TV haberlerinde ideoloji*. İmge.
- Hakverdi, G. (2021, Eylül 23). Öteki ile aynı hizaya gelebilmek. *I+I Express*. <https://birartibir.org/oteki-ile-ayni-hizaya-gelebilmek/>
- Hakverdi, G. (2022). *Vulnus kırılmalı üzerine*. Metis.
- İnceoğlu, Y. & Kar, A. (2016). Önsöz (Y. İnceoğlu & Kar, A. Ed.), *Kadın ve Beden* (11-15) Ayrıntı.
- İnceoğlu, Y. & Kar, A. (2016). Yeni güzellik ikonları: İnsan bedeninin özgürlüğü mü, mahkûmiyeti mi (Y. İnceoğlu & Kar, A. Ed.) *Kadın ve beden* (71-100) Ayrıntı.
- Kanter, B. (2019). *Kurmaca bedenler Türk romanında bir söylem biçimi olarak beden (1923-1980)* Kesit.
- Kesim, S. & Kar, A. (2016). Plastik cerrahi, 'tanrım beni baştan yarat!..' metaforunu mümkün kılabilir mi? (Y. İnceoğlu & Kar A. Ed.) *Kadın ve beden* (189-217) Ayrıntı.
- Köse, H. (2011). Tüketim toplumunda bir "sosyal beden" kurgusu olarak kadın. *Selçuk İletişim*, 6 (4), 76-89.
- Kümbetoğlu, B. (2016). Değersizleştirme: kadın bedeninin maruz kaldığı şiddet (Y. İnceoğlu & Kar, A. Ed.) *Kadın ve beden* (43-69) Ayrıntı.
- Küntay, E. (2016). Beden şiddet- özbenlik değerlendirmeleri ve toplumbilimsel bir analiz (Y. İnceoğlu & Kar, A. Ed.) *Kadın ve beden* (19-42) Ayrıntı.
- Tunç, A. (2023). *Kuru kız*. Can.
- User, İ. (2016). Biyoteknolojiler ve kadın bedeni (Y. İnceoğlu & Kar, A. Ed.) *Kadın ve beden* (145-188) Ayrıntı.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Bahtiyâr-nâme Mesnevilerindeki Masal Unsurları Üzerine Bir İnceleme

A Study on Tale Elements in Bahtiyâr-nâme Masnavi Works

Erdem Sarıkaya*

Öz

Bahtiyâr-nâmeler, edebiyatımızdaki mesnevi konularındandır. Bu eserler, çerçeve hikâye tekniğine benzer şekilde bir ana hikâye içerisinde anlatılan dokuz hikâyeden oluşur. Macera unsurunun eşlik ettiği alt hikâyelerde, okuyucuya doğru davranış kalıplarıyla ilgili öğütler de verilir. Bununla beraber derin yapıda, ileride hükümdar olacak çocuğun nasıl eğitilmesi gerektiği de işlenir. Şairler, örnek hikâyelerden yararlanarak iyi bir yöneticide olması gereken nitelikleri sıklıkla vurgularlar. Dilimize ilk kez 14. yüzyılın ikinci yarısında aktarılan Bahtiyâr-nâmeler, manzum veya mensur olarak kaleme alınırlar. Bu çalışmada, konuyu manzum Bahtiyâr-nâmelerle sınırlandırdım. 14. yüzyıl şairlerinden Pîr Mahmûd b. Pîr Alî ile 15. yüzyılda yaşadığını düşündüğüm Ömer'in mesnevi nazım şekliyle kaleme aldıkları eserlerinde kullandıkları masal unsurlarını karşılaştırdım. Çalışmanın giriş bö-

Geliş tarihi (Received): 27.01.2023 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Doç. Dr., T.C. Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Yozgat-Türkiye/ Yozgat Bozok University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature. erdemsarikaya@gmail.com. ORCID ID: 0000 0001 8402 5085

lümünde, mesnevi nazım şekliyle ilgili kısa bir bilgi verdim. Daha sonra kaynak eserden hareketle Bahtiyâr-nâmelerin konusunu ana hatlarıyla özetledim. İnceleme bölümünde karşılaştırmaya esas olan her iki mesnevide de ortak kullanılan masal unsurlarını alfabetik olarak sıraladım. Bu unsurların kullanımını karşılaştırmalı olarak değerlendirdim. Bununla beraber bu çalışmayla nüshaları hâlâ el yazması hâlinde kütüphanelerde araştırmacıların ilgisini bekleyen Bahtiyâr-nâmelere dikkat çekmeyi de amaçladım.

Anahtar sözcükler: *masal, Bahtiyâr-nâme, mesnevi, Pîr Mahmûd b. Pîr Alî, Ömer*

Abstract

The Bahtiyâr-nâme works constitute a significant corpus within the masnavi genre of our literature. These works comprise nine narratives nested within a primary storyline, following a frame story structure. Embedded within the sub-narratives, characterized by elements of adventure, readers encounter didactic lessons pertaining to proper behavioral norms. Concurrently, the overarching framework delves into the pedagogical methods suitable for grooming a prospective monarch. Poets frequently employ compelling narratives to underscore the essential qualities requisite of an ideal ruler. Originating in the latter half of the 14th century, Bahtiyâr-nâmes were initially rendered into our vernacular, either in verse or prose. This investigation particularly focuses on the verse form of Bahtiyâr-nâmes. It juxtaposes the narrative techniques employed by two poets from distinct epochs: Pîr Mahmûd b. Pîr Alî from the 14th century and Ömer, purportedly active in the 15th century, in their respective masnavi compositions. Commencing with an exposition on the fundamental aspects of masnavi verse, the study proceeds to synopsise the thematic content of Bahtiyâr-nâmes, drawing upon primary sources. Subsequently, the analysis section systematically enumerates the recurring motifs present in both masnavi works, which serve as the groundwork for comparative examination. The study then assesses the utilization of these narrative elements in a comparative framework. Additionally, this investigation aims to illuminate the manuscript tradition of Bahtiyâr-nâmes, which remains underexplored in scholarly circles and awaits due scholarly attention in library collections.

Keywords: *Tale, Bahtiyâr-nâme, masnavi, Pîr Mahmûd b. Pîr Alî, Ömer*

Extended summary

Introduction and Research Questions & Purpose: Bahtiyar-name is one of the works about love, adventure and advice, which are common in Arabic, Persian and Turkish literature. Similar to the frame story technique in Western and Eastern literature, these works consist of nine sub-stories within a main story, told independently of each other in terms of elements such as plot, person and time. Bahiyar-names are written in verse or prose, depending on the trends of the period in which they were written. There are very few studies on Bahtiyâr-nâmes, which take their origin from Muhammed Rûşen's work named *Lûmatü's-sirâcli Hazreti 't-tâc*. Nowadays, some of these texts are in manuscript form in libraries, waiting for the attention of

researchers. The oldest Bahtiyâr-nâme masnavis written in Anatolian Turkish literature dates back to 14th -15th centuries. These works belong to two poets named Pîr Mahmûd bin Pîr Alî and Ömer. This study aims to comparatively examine the fable elements in the two oldest known Bahtiyâr-nâme masnavis. In these works, it is told that Bahtiyâr (Hudâdâd), the son of Âzâdbaht the ruler of the country of Sistan, returned to his country after various adventures and became the ruler. The main questions of the study are to determine how the artists used fable elements in these works and to what extent these usages contributed to the aesthetic texture of Bahtiyâr-nâmes.

Literature Review: First of all, the manuscripts of Pîr Mahmûd bin Pîr Alî and Ömer's Bahtiyâr-nâme masnavis were obtained from the Turkish Manuscripts Institution. Then, a literature review was conducted in the Council of Higher Education Thesis Center, Islamic Research Center, Turkish History, Literature, Culture and Art History Articles Database, National Library and Dergipark. During these scans, a limited number of sources related to Bahtiyâr-nâmes were accessed.

The first study giving information about the status of Bahtiyâr-nâme masnavis in classical Turkish literature belongs to Fuad Köprülü (Köprülü, 1970). In his work, Köprülü gives detailed information about the historical development, sources and characteristics of these works. Vasfi Mahir Kocatürk includes important evaluations about works such as Bahtiyâr-nâme in his literary history (Kocatürk, 1970). In the introduction of his study on the masnavis of the reign of Sultan Murad the Second, Âmil Çelebioğlu introduces a copy of Bahtiyâr-nâme, which he classifies among the masnavis of known authorship from the 14th century and summarizes its structure (Çelebioğlu, 1999). Veysi Sevinçli transcribes this manuscript, which belongs to Pîr Mahmûd bin Pîr Alî, into today's letters. He makes a language analysis on the text and prepares his dictionary with its grammatical index (Sevinçli, 1992). In the introduction part of his study about Bahtiyâr-nâmes in Turkish literature, Hasan Kavruk gives information about the verse-prose Bahtiyâr-nâme copies he found in Turkish and World libraries. The researcher transcribes a sizeable copy of Bahtiyâr-nâme, written in prose, into modern-day letters (Kavruk, 1998). Erdem Sarıkaya publishes another verse poem Bahtiyâr-nâme together with a literary review written by a poet named Ömer in Anatolian Turkish literature and dates back to the 15th century, (Sarıkaya, 2023). The copies of Bahtiyâr-nâme, which were taken as basis in these studies, were transcribed into today's letters according to scientific methods and examined in terms of their linguistic and literary qualities. Determinations about the work's plot, characters, use of time and space, language and style are also included. However, no comparative analysis has been made about the mentioned verse poem Bahtiyâr-nâmes. This study aims to compare how fable elements are used in two masnavis. This study will contribute to research on other works of the Bahtiyâr-nâme genre, as well as to studies based on fable elements in masnavis.

Methodology: After evaluating the basic sources written about tales and Bahtiyâr-nâmes, two masnavis that are the basis of the analysis were scanned and fairy tale elements were identified. Later, the sections where the fairy tale elements were mentioned were checked from the manuscript copies.

In the introduction part of the study; Information is given about the fairy tale genre, its features, subjects and types. Masnavi verse form is introduced and the commonalities of both literary genres are pointed out. Brief information is given about the status of works of the Bahtiyâr-nâme genre in Arabic, Persian and Turkish literature. Then, the plot of the work is summarized based on Lümatü's-sirâcli Hazreti't-tâc. In the last part of the introduction, the masnavis that are the basis of the study are briefly introduced.

In the analysis section of the study, the tale elements identified by scanning two masnavis and tabulating them according to scientific methods are listed alphabetically. First, a brief information is given about each fairy tale element. Then, the chapters in which the fairy tale element was mentioned were evaluated chronologically. Each couplet was translated into modern Turkish, taking into account its literal and figurative meanings, and evaluations were made based on this translation. At the end of each section, the common and different usages identified were evaluated. In the couplets taken as examples, transcription marks were not used. In addition, text publications were compared with manuscripts and different reading preferences were reflected in the couplets. The intervened words or couplets are stated in the notes section at the end of the study.

Results and Conclusions: Bahtiyâr-names are masnavis in which the narrative approaches fairy tales. It consists of nine sub-stories placed sequentially within a frame story. The work is similar to fairy tales in terms of using (tahiye) narrative, plot and narrative elements. In the Bahtiyâr-nâme masnavis, which is the basis of the study, it is seen that the poets generally use fairy tale elements in parallel with each other. The detected differences are related to the secondary functions of the fairy tale element in the work. Poets can elaborate on the subject in various details, or they can treat it superficially. In this case, there are differences in the secondary elements of the common fairy tale element they choose. These preferences of the artists also contribute to the aesthetic texture of the works. Similarities in the use of fairy tale elements also point to the existence of a (nazire) parallel tradition.

Giriş

Masal; yoğun bir anlatımla ve nesir diliyle söylenmiş, din-töre kabullerinden uzakta şekillenen, okuyan ya da dinleyende hayal ürünü olduğu kanısını uyandıran, bu nedenle anlatıklarına muhababını inandırmak gibi bir iddiası olmayan, zaman ve mekân unsurlarının belirsiz olduğu öğüt verici kısa edebî türdür.

İnsanlığın ilk dönemlerinde gerçek olayların ifadesi olan masal, daha sonraki dönemlerde olağanüstü unsurlarla zenginleşir. Hint coğrafyasında doğan bu tür, Doğu dünyasında karanlığa, sessizliğe, cansızlığa, sükût ve sükuta karşı savaşı içerir (Sarı vd., 2008: 15). Masal, aynı zamanda anlatıldıkça gelişen bir türdür. Bu nedenle masallarda, esas çatıyı oluşturan unsurlar dışındaki öğeler zamanla değişime uğrar (Sakaoğlu, 2012: 9-10).

Dinleyici için masal, her şeyin mümkün olduğu bir iklimdir. Olağanüstülükler ve algı sınırlarının dışında kalan olaylar yaşanmakla birlikte masallar, dinleyicileri için gerçeklik algısı taşımalıdır (Erol, 2008: 114-115). İnsanlar, masalın sunduğu olanaklarla günlük hayat

bağlarından uzaklaşır. Zıtlıklardan oluşturulmuş estetik doku, seci oluşturan ifadeler ve mi-zah, komik olanı ortaya çıkarır (Bilkan, 2001: 44). Seçilen kahramanlar ve mekânlarla korku ve heyecan duyguları da olaylara eşlik eder.

Masal, kendi okuyucu kitlesini belirler (Eco, 1996: 16). Dinleyici-okuyucu, masal kah-ramanlarından birini kendisine model olarak seçer. Her şeyin yaşanabilme imkânı nedeniyle masal dinleyicileri genellikle çocuklardır. Bununla beraber masallar, çocuklar için eğitim aracıken yetişkinlere de hoşça vakit geçirir. Kıssadan hisse çıkarma esasına bağlı oldukları için kültür öğelerinin nesiller arasında aktarımı masallar sayesinde kolayca gerçekleşir.

Pek çok anlatı türü gibi masallar da belli bir planla karşımıza çıkar. Farklı sınıflandırmalar olmakla beraber bu yapı; tekerleme, metin ve sondan oluşur. Okuyucuya ders verme ve kıssadan hisse çıkarma fonksiyonu nedeniyle masalları oluşturan en küçük parçalanamayan öğeler değerlendirilmeli ve yorumlanmalıdır (Ewig, 2005: 381-382). Bu öğeler, motif olarak adlandırılır. Motif, gelenekte kendini en eski devirlerden itibaren koruyabilmiş unsurdur (Sakaoğlu, 2012: 16).

Masallar özelliklerine göre hayvan, asıl (olağanüstü, gerçekçi), zincirleme, güldürücü hikâyeler-nükteli fıkralar-yalanlamalar ve bu gruplar dışında kalanlar olmak üzere beş başlık altında tasnif edilebilir (Sakaoğlu, 2012: 13).

Mesnevi, klâsik Türk edebiyatında aruzun kısa bahirleriyle yazılan, beyitleri kendi içe-risinde kafiyeli nazım şeklidir. İslam kültüründe gelişen edebî geleneklerde eski devirler-den itibaren görülen bu nazım şekli, kaynağını Arap edebiyatındaki urcûzelerden alır (Ateş, 1971: 127-128). Mesnevilerde, beyit sayısında kısıtlayıcı bir kural yoktur (Kartal, 2013: 80). Bu nedenle şairler, anlam devamlılığına da dikkat ederek konuyu istedikleri gibi işleyebilirler (İpekten, 1998: 59). Okuyucunun ilgisinin dağılmasını önlemek ve eserdeki yeknesaklığı kırmak için farklı nazım şekilleri ve aruz kalıplarıyla yazılmış manzumelere de ana metnin içerisinde yer verilir (Saraç, 2007: 79-91). İç içe geçmiş konuların rahatlıkla anlatılabildiği mesneviler genel planda; giriş, asıl konunun anlatıldığı bölüm ve bitiş kısımlarından oluşur. Bu eserler, anlatım ve üslup özellikleri bakımından daha çok masallara yaklaşır. Olayların mübalağalı bir şekilde sunulduğu mesnevilerde; çocuğu olmayan padişah, rüya görme ve kılık değiştirme gibi masal motifleri de kullanılır (Ünver, 1986: 432).

Mesnevi edebiyatında şairler; Batı ve Doğu edebiyatlarındaki çerçeve hikâye tekniği-ne benzer şekilde zaman, mekân ve kişi kadrosu bakımından birbirinden bağımsız küçük hikâyeleri, bir büyük hikâyenin içerisinde çeşitli ilgilerle bağlayarak bir araya getirebilirler. Bahtiyâr-nâmeler, edebiyatımızda çerçeve hikâye tekniğine benzer şekilde kaleme alınmış mesnevilerdendir. Fuad Köprülü'ye göre (1970: 241), Türk edebiyatına ilk kez 14. yüzyılda tercüme edilen bu hikâye külliyatları, *On Vezir Hikâyeleri* adıyla da bilinir. Hikâyenin en eski rivayetlerinden biri, Muhammed Rûşen'in yayımladığı *Lüm'atü's-sirâc li Hazreti't-tâc*'tır. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında yazılan Bahtiyâr-nâmelere de kaynaklık eden bu eserde; Sistan hükümdarı Âzâdbaht, başkomutanının kızına âşık olup onunla evlenir. Başkomutan, izni olmadan yapılan bu evliliği kabul etmez. Ordusundaki güvendiği komutanları çağırıp onları sözleriyle kışkırtır. Bunun üzerine ordu, hükümdarın sarayını kuşatır. Hükümdar, eşi-nin tavsiyesi üzerine onu da yanına alıp ülkeden ayrılır. Bir kuyu başında durdukları sırada

kadın, doğum yapar. Âzâdbaht ve eşi, çocuklarını burada bırakıp yola devam ederler. Kirmân ülkesine sığınır. Kirmân hükümdarı, Âzâdbaht ve eşini bir süre misafir eder. Daha sonra onun ülkesine tekrar hâkim olmasını sağlar. Âzâdbaht'ın kuyu başında bıraktığı çocuğunu ise bir harami bulup yetiştirir. Ona Hudâdâd adını verir. Hudâdâd, haramilik yaparken bir tacir tarafından yakalanır. Onunla beraber Sistân'a gelir. Tacir, yanında Hudâdâd olduğu hâlde getirdiği kumaşlarla huzura çıkar. Âzâdbaht, Hudâdâd'ı beğenir. Bahtiyâr adını verip onu hizmetine alır. Bahtiyâr, devlet görevinde bulunduğu sırada hükümdarın gizli odasında sarhoş bir hâlde uyuyakalır. Hükümdar, bu davranışı nedeniyle onu idam ettirmek ister. Ancak Bahtiyâr, on gün boyunca anlattığı hikâyelerle idamını ertelemeyi başarır. Eserin sonunda onu yetiştiren harami, gelip gerçekleri açıklar. Bahtiyâr, Âzâdbaht'ın yerine hükümdar olur. Vezirler ise idam edilir (Muhammed Rûşen, 1994: 11-170).

Bugünkü bilgilerimize göre Bahtiyâr-nâme, Anadolu sahasında mesnevi nazım şekliyle ilk defa 14. yüzyılda Pîr Mahmûd b. Pîr Alî tarafından dilimize kazandırılır (Sevinçli, 1992). 15. yüzyıl şairleri arasında yer aldığı kabul edilen Ömer de manzum bir Bahtiyâr-nâme kaleme alır (Ömer, 2022). Bu çalışmada iki Bahtiyâr-nâme mesnevisindeki masallara ait unsurlar, karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

İnceleme

Bahtiyâr-nâme mesnevilerinde, masallara ait yirmi farklı unsurun kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalışmanın bu kısmında tespit edilen unsurlar, alfabetik olarak sıralanıp incelenecektir.

Ad verme

Bir kimseyi veya bir nesneyi anlatmaya yarayan söz olarak ad, insanın bireysel ve toplumsal kişiliğini gösteren simge ve Türklerde töreye bağlı şekillenen bir gelenektir (Gülensoy, 1994: 5-7 ve Türkaş, 2019: 34-44). Bu gelenek; toplumun kültür kabulleri, diğer toplumlarla etkileşimi, hayatlarını sürdürdükleri çevre ve ekonomik yapı gibi faktörlere bağlı gelişir (Sakaoğlu, 2001: 9) Bahtiyâr-nâmelerde şairler, kahramanlara nasıl ad verildiğine dair ayrıntıları da işlerler. Bununla beraber bu adların bir kısmı, sembolik nitelikler taşır. Böylece okuyucu, meydana gelecek olaylara hazırlanır.

Çerçeve metinde, başkahramanın adı Hudâdâd'dır. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantına göre harami, kuyu başında bulduğu çocuğun kolundaki mücevherden bir şehzade olduğunu anlayıp onu evlat edinir. Ona Hudâdâd adını verir.

Olup ' ayyâr bu işden katı şâd / Kodı oğlancığun adın Hudâdâd (Sevinçli, 1992: 32)

Ömer varyantında, Pîr Mahmûd b. Pîr Alî'den farklı olarak haraminin çocuğu kendisine Tanrı'nın verdiğini düşündüğü açıkça ifade edilir. Böylece eserde, Hudâdâd adının sembolik değeri de vurgulanır.

Didi Hak virdi bana bu oğlanı / Hem Hudâdâd virdi oğlan adını (Ömer, 2022: 223)

Her iki varyant karşılaştırıldığında motifin kullanımındaki temel farklılık, Ömer varyantında haraminin çocuğu kendisine Tanrı'nın verdiğini düşünmesi ve bunun eserde açıkça ifade edilmesidir. Ayrıca adların sembolik değerleri de eserin estetik dokusunu zenginleştirir.

2. Âşık olma

Aşk ve âşık olma unsuru, masalın kurgusal yapısını zenginleştirir. Olay halkaları arasında geçiş yapma fonksiyonuyla da kullanılır. Âşık olan masal kahramanı, çeşitli maceralara atılır. Zorluklar çeker. Gurbete çıkar. Masallarda bu motif, genellikle erkek kahramanın bir kıza âşık olması şeklinde işlenir. Bununla beraber aşk, âşığın duygularına cevap almadan yaşadığı bir duygu olarak da karşımıza çıkar. Aşk ilişkisi masallarda; ilk karşılaşma, âşık olma, ayrılık ve kavuşma şeklinde gelişir. Afyonkarahisar yöresinden derlenen *Hasan Tay*, Elazığ yöresine ait *Tüylü* ve Gümüşhane-Bayburt yöresi masallarından *Konuşan Bebek*'te âşık olma motifinin kullanıldığı görülür (Atlı, 2018b: 1893-1865).

Klâsik Türk edebiyatı geleneğinde aşk, sevenden sevilene yönelen halvet, kapılma, kendinden geçme ve her şeyi unutmaya hâlidir (Çetindağ, 2011: 5). Âşık olma, Bahtiyâr-nâmelerde görür görmez veya duyarak gerçekleşir.

Âzâdbaht, başkomutanının kızına görür görmez âşık olur. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında başkomutanın kızı, babasının daveti üzerine yola çıkar. Bu sırada avlanmakta olan hükümdar, onun tahtirevanını görür. Bu tahtirevanın, başkomutanının kızına ait olduğunu öğrenir. Selam vermek ve yaptıklarından başkomutanını haberdar etmek ister. Tahtirevanın yanına geldiğinde güçlü bir rüzgâr eser. Böylece hükümdar, kızın güzelliğini görüp ona âşık olur.

Esîr ü 'âşık u zâr oldı sultân / Perîşân hâlli evkâr¹ oldı sultân
Yüregi 'ışk odıyla oldı müdgam / İçi taşu tolu oldı kamu gam (Sevinçli, 1992: 12)

Ömer varyantında hükümdar, Pîr Mahmûd b. Pîr Alî'den farklı olarak rüzgârın yüzündeki örtüyü kaldırmasıyla kıza âşık olur. Ayrıca bir bilgin çağırılır ve ona aşkın ne olduğu sorulur.

İttifâk bir yıl gelür açar kıızı / Tuş olur bu kıza ol şâhun gözi
Çünkü gördi bu kıızı ol pâdişâh / 'Âşık oldı ol dem ol eyledi âh
Avlar-iken kendü düşdi duzaga / Yakın-iken kaldı işi uzaga
Bir hakîme sordılar 'ışkdan haber / Didi bu 'ışkdan nedür iy pür-hüner (Ömer, 2022: 211-212)

Bahtiyâr-nâmelerde kahramanlar, eserdeki diğer kişilerden duyduklarıyla da âşık olabilirler. Çerçeve metinde anlatılan Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâye'de İran hükümdarı, vezirinin sözleri üzerine Rum hükümdarının kızına âşık olur.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında İran hükümdarının veziri, askerlerin şikâyetleri üzerine bir hile düşünür. Âdeti olduğu şekilde huzura gelir. Konuşmalar sırasında Rum hükümdarının kızının güzelliğini anlatır. Hükümdar, güzelliğini duyduğunda kıza âşık olur.

Kişi dil-ile şerh idimez anı / Kim oldur 'âlemün cân-ı² cihânı
Size lâyıq bugün oldur hemân uş / Anı sultân-ıçun istedelüm hõş
Bugur işitdi bunu şâh derhâl / Ana bir yahşı ilçi kıldı irsâl
Ki kıza şâh-ıçun hâtib ola ol / Ol işe cân-ıla râgıb ola ol (Sevinçli, 1992: 142)

Ömer varyantında, kızın güzellik unsurlarıyla ilgili ayrıntılara yer verilmez. Kısaca hükümdarın, kızın güzelliğini duyduktan sonra ona âşık olduğu ifade edilir.

Çün kızun vasfın işitdi şehriyâr / Düşdi kız 'ışkına oldı bî-karâr (Ömer, 2022: 350)

Bahtiyâr-nâme mesnevilerinde kahramanların birden fazla şekilde âşık oldukları görülür. Bununla beraber şairler, olayın anlatımı sırasında ikinci dereceden öğeleri detaylandırdıkları ya da yüzselsel olarak kullanırlar.

3. Av/ Avlanma

Av/ avlanma, Türk sosyal hayatındaki geleneklerden olup aynı zamanda güç ve yiğitliğin bir simgesidir. Av sonrası düzenlenen törenlerle geleneğin devam etmesi sağlanır. Bununla beraber av, belirli bir amaca yönelik olması bakımından ritüeldir (Eliade, 1994: 41). Şamanizmde, şamanın av hayvanı ve doğa ruhlarıyla irtibata geçtiği av büyüğü onun görevlerindedir. O, yetenekleri sayesinde saklanan hayvanları bulabilir (Eliade, 1999: 216). Eski Türklerde avcılarının, av öncesi ve sonrasında uyması gereken birtakım şifahi kuralları vardır. Ayrıca orman ruhlarını memnun etmek için yanlarında usta hikâyeci de bulundururlar (İnan, 2000: 63).

Tarihin eski dönemlerinden itibaren beslenme, spor ve eğlence gibi amaçlarla yapılan avcılık, Türk devlet töresinde hükümdarın halkla irtibat kurmasını sağlar. Bununla beraber teftiş ve tatbikat amaçlarıyla da gerçekleştirilir (Kurtaran, 2018: 147). Bahtiyâr-nâmelerde av/ avlanma, başkahramanın eğlenip dinlenmesini sağlar. Bununla beraber diğer hikâyeye kahramanlarının güç bir durumdan kurtulmalarına da aracılık eder.

Çerçeve metnin Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdar, ava çıkıp kuş bahçesine yönelir. Çeşitli kuşların avlandığı bu etkinlik sayesinde gönlündeki keder ve sıkıntıdan kurtulur. Bu av sırasında başkomutanının kızını görüp âşık olur.

Şikâra oluban şeh-zâde mâyil / Gönülde olmuş-ıdı gussa zâyil

Bu saydı kayd idüben şâd olurdu / Tamâmet gussadan âzâd olurdu (Sevinçli, 1992: 10)

Ömer varyantında, av etkinliğinden söz edilmez. Âzâdbaht, başkomutanının kızıyla yolda karşılaşır.

Çıkdı şârdan çün süvâr oldı gider / Ograyu geldi şehe gör kim n'ider (Ömer, 2022: 210)

Bahtiyâr-nâmelerde av / avlanma, kahramanların güç bir durumdan kurtulmasını da sağlar. Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâyede hükümdarın eşi, bir av etkinliği sayesinde önceki evliliğinden olan çocuğuna kavuşur.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdar ava gittiğinde eşi, haremde kimsenin olmadığı bir anda korkarak çocuğunu yanına getirir.

Meger bir gün şikâra gitdi sultân / Varuban av yirine yetdi sultân

Bugur hatun-ı miskîn buldı fırsat / Harem oldı hademden ya'ni halvet

Okıtdı oğlını ol dem katına / Getürtdi korka korka halvetine (Sevinçli, 1992: 146-147)

Ömer varyantı, kadının duygu hâline dair ayrıntılara yer verir. Çocuğunu uzaktan görmeye dayanamayan kadın, hükümdarın ava gitmesini fırsat bilip onu çağırır. Kadının çocuğuna kavuşma anındaki duygu hâli ise Ömer varyantında açıkça ifade edilmez.

Katlanamadı ırakdan görmege / Cânı ditrer dün gün ana irmege
Fursat ister ki göre oğlu yüzün / Öpe kuça işide şîrîn sözin
Bir gün ava çıkdı meger şehriyâr / Avı hil'at buldı ol mihr-i nigâr
Hasret odı yakmış-ıdı cânını / Viribidi okıdı oğlanını
Çünkü geldi ana oğlanı görüp / Öpdi kuçdı yüzine yüzün sürüp (Ömer, 2022: 360-361)

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî, eserinin giriş kısmında av motifinden yararlanırken Ömer, eserinde aynı konuyu anlattığı bölümde bu motife doğrudan yer vermez. Bununla beraber Ömer, av motifini kullandığı bölümlerde kahramanların duygu hâllerine dair ayrıntılarla eserine estetik bir doku katar.

4. Başka bir ülkede hükümdar olma

Devlet mekanizması, masal türünün kurmaca dünyasında gerçek hayata benzer şekilde padişah, vezir, sadrazam, kadı ve hâkim gibi farklı kademedeki yöneticilerden oluşur. Masalarda padişah olma, insanlar ya da insan dışı varlıklar arasında kuş uçurtma, mükâfatlandırma, saltanat usulü, kahramanlık veya insan olma şartını sağlama sonucunda gerçekleşir. (Atlı, 2018a: 3-4 ve 12). Bahtiyâr-nâmelerde, hikâye kahramanının sıkıntı ve eziyet sonrasında ülkesinden ayrılması ve pek çok maceradan sonra bir başka ülkede tahta çıkması bu başlık altında değerlendirilebilir.

Bahtiyâr-nâmelerin çerçeve metinde anlatılan hikâyesinde Ebû Sâbir, pek çok sıkıntı çektikten sonra başka bir ülkede hükümdar olur.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Ebû Sâbir, halkın zulmü nedeniyle tahtından indirdiği bir hükümdarın yerine geçer. Büyük ve küçük olanları bilir. Adaletle hükmeder.

Bugur Bû Sâbir ol dem şâh oldı / Uluya kiçiye âgâh oldı³
Bu halkun varına cümle tamâmet / Kamu yollu yolınca virdi hil'at (Sevinçli, 1992: 93)

Ömer varyantında ise isyan eden halk, hükümdarın kardeşi yerine Ebû Sâbir'i zindandan çıkartır. Onu kendilerine hükümdar kabul ederler.

Ol begün kardaşı sanup aldılar / Beglerinün köşklerine geldiler
Pâdişâh idindiler anı i yâr / And içüp berkitdiler kavlı u karâr (Ömer, 2023: 293)

Başka bir ülkede hükümdar olma, Bahtiyâr-nâmelerde kahramanın çeşitli sıkıntılarla imtihan edilmesinin ardından gerçekleşir. Hükümdar olan kahramanın adaletle halkını yönettiği vurgulanır.

5. Bitiş formeli

Masal geleneğindeki temel unsurlar arasında yer alan bitiş formelleri, anlatılanların uygun bir şekilde birleştirilmesini sağlar (Sakaoğlu, 2012: 62-63). Bu kalıp yapılarla dinleyici, masalın bittiğini anlar ve gerçek dünyaya döner (Yıldız, 2003: 309). Bahtiyâr-nâmelerdeki bitiş formelleri, ödül-ceza ve yönetimle ilgili olanlar olmak üzere iki başlık altında sınıflandırılabilir.

Bahtiyâr'ın hikâyesini bitirmesinin ardından zindana gönderilmesi ödül-ceza içerir. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî ve Ömer varyantlarında benzer şekilde Bahtiyâr; idam zamanının geçmesi, hükümdarın hikâyeyi beğenmesi ya da dikkatli bir şekilde düşünüp sonra karar vermeyi istemesi gibi nedenlerle zindana gönderilir. Bununla beraber Bahtiyâr, çeşitli sıkıntıların ardından hikâyenin sonunda hükümdar olur. Onu iftirayla suçlayan vezirler ise idam edilir. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Âzâdbaht, bütün isteklerine kavuşur. Oğlu Bahtiyâr'ı öpüp bağrına basar.

Muhassal oldı mecmû'-ı murâdî / Öpüp bağrına basdı [Bahtiyâr'ı]⁴ (Sevinçli, 1992: 182)

Ömer varyantında hükümdar, tahtını Bahtiyâr'a bırakır. Kendisi ise gece gündüz ibadetle meşgul olur. Bahtiyâr, vezirlerin tamamını idam eder. Kendisini kuyu başında bulan haramiye ise beylik verir.

Bahtiyâr'un atası aldı elin / Tahta agdurdı ana virdi ilin
Pâdişâhlığın ana ısmarladı / Kendü 'örfî defterin ısmarladı
Meşgul oldı tâ'ata leyl ü nehâr / Ol vezirleri hep asdı Bahtiyâr
Virdi ol 'ayyâra beglik oldı şâd / Kendü oturdu tahta kıldı 'adl u dâd (Ömer, 2022: 410)

Bahtiyâr-nâmelerin çerçeve metninde olduğu gibi anlatılan alt hikâyelerde de masallara benzer şekilde bitiş formelleri kullanılmaktadır.

6. Çeyiz

Çeyiz, Türk sosyal hayatındaki önemli geleneklerdendir. Genç kızların zamanın eğilimlerine göre hazırladıkları ve evlenirken götürdükleri bu eşyalar, günlük hayatlarını kolaylaştırır (Yörükân, 2005: 165). Bahtiyâr-nâmelerde bu unsur, Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâye'de olay örgüsünde kırılmalara neden olacak şekilde kullanılır.

Çerçeve metinde anlatılan Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâye'de Rum hükümdarı, kızını İran hükümdarına nikâhlar. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında, çeyizden bahsedilmez. Ayrıntıya girilmeden İran hükümdarının, kızı alıp gittiği ifade edilir.

Hemân kim aldı kızı döndü gitdi / Çü maksûdı ol-ıdı irdi yetdi (Sevinçli, 1992: 144)

Ömer varyantında Rum hükümdarı, geleneklere uygun bir şekilde kızının çeyizini toplar. Beyleriyle o hükümdara gönderir.

Çünkü gitdi ilçisi düzdi kızın / Mâl u milk ü kul karavaş çehizin
Begler-ile ol şehe viribidi / Ben dahı uş sana kemter kul didi (Ömer, 2022: 355)

Çeyiz, Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında açıkça ifade edilmeyen bir unsurdur. Şair, okuyunun evlilik kurumu etrafında oluşmuş Türk geleneklerini hakkında bilgi sahibi olduğunu kabul eder ve çıkarımı ona bırakır. Ömer ise çeyiz detayıyla eserini zenginleştirir.

7. Çocuğu olmayan padişah

İnsan, adını yaşatmak ve soyunu devam ettirmek ister. Toplumun aile kuran bireylerden beklediği görevlerden biri de çocuk sahibi olmaktır. Bu durum, özellikle ataerkil toplumlarda statüyü belirler. Çocuk sahibi olamama ise kusur olarak kabul edilir (Gedik, 2019: 38).

Edebî eserlerde, aile kurmanın yanı sıra çocuk sahibi olmanın önemine vurgu yapıldığı görülür. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde anlatılan *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* hikâyesinde Bayındır Han, ziyafet sırasında çocuk sahibi olamayanları siyah otağa oturtur (Ergin, 2011: 21). Masallarda da çocuksuzluk bir motiftir. Örneğin Mardin yöresinden derlenen *Dev Kız* masalında hükümdarın çocuğu olmaz. Hükümdar, ağzı dualı bir kişiyi sarayda misafir edip ihtiyaçlarını giderir. O kişi, hükümdara okuyup üfler. Bu olayın üzerinden bir süre geçer. Hükümdarın hanımı, hamile kalır. İkiz kız çocuğu dünyaya getirir (Demir, 2023: 267).

Mesnevilerde kullanılan masallara ait diğer bir unsur, çocuğu olmayan padişaktır (Yıldız, 2009: 76-88). Bu unsur, çerçeve metinde anlatılan Hicaz Hükümdarının Hikâyesi'nde görülür.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında adalet madeni ve bağışın mekânı olan Hicaz hükümdarı, çocuk sahibi olamamaktadır. Tanrı, bu hükümdara ansızın bir çocuğu nasip eder.

Hicâz ikliminin sultânı-y-ıdı / 'Atânun yiri 'adlün kânı-y-ıdı
Yog-ıdı milk ü mâlına nihâyet / Velîkin nesle yohsul-ıdı gâyet
Meger bin hasret-ile ana nâ-gâh / Bir oglancuk nasîb eyledi Allâh (Sevinçli, 1992: 170)

Ömer varyantında, sadece hükümdarın çok malı olduğu, buna rağmen çocuk sahibi olmadığı ifade edilir. Onun adalet ve ihsanlarından bahsedilmez. Hükümdarın gece gündüz çocuğu olması için dua etmesi ise Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında yoktur.

Şâhı-y-ıdı ol Hicâz ikliminin / İşit imdi bir hikâyetin anun
Ni'meti vü mâli yavlak çoğ-ıdı / İlla oğlu vü kızı hiç yog-ıdı
Dün ü gün Hak'dan dilerdi bir oğul / 'Âkıbet Hak hâcetini kıldı kabûl
Virdi Tanrı ana çün bir oğlanı / Tâ ki anun-ıla sevindi cânı (Ömer, 2022: 397-398)

Gelenekteki örneklerine benzer şekilde soylu kişilerin, özellikle hükümdarların çok istemelerine rağmen çocuk sahibi olmadıkları görülür. Ömer varyantında, hükümdarın duaları neticesinde çocuk sahibi olduğu ifade edilir.

8. Çocuk sahibi olma

Çocuk, masallarda anne ve babayla birlikte çekirdek ailenin temel unsurlarındandır. Bu eserlerdeki mücadele, kahramanın aile kurması veya onları bir araya getirmesi için gerçekleştirir (Günay, 1992: 617). Elazığ yöresinden derlenen Şah İsmail isimli masalın giriş kısmında bir derviş, aralarında geçen konuşmalardan sonra padişaha iki elma verip birini hanımıyla birlikte yemesini, diğerini ise atına yedirmesini ve çocukları olduğunda kendisi gelinceye kadar isim koymamasını ister (Günay, 1975: 399). Aynı yöreden derlenen diğer bir masalda Ahmet Ağa isimli bir kişi, dua ve dilek vasıtasıyla çocuk sahibi olur (Günay, 1975: 399)

Bahtiyâr-nâmelerde, eser kahramanlarının doğal yollar, evlat edinme ve dua vasıtasıyla çocuk sahibi oldukları görülür.

Âzâdbaht ve eşi, doğal yollardan çocuk sahibi olurlar. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Âzâdbaht'ın eşi, yola çıktıklarında hamiledir. Bir kuyunun yakınlarında atlarından inerler. Bu sırada kadın, doğum yapar.

Togurdu aya benzer bir er oğlan / Güninden göklerin nikû-ter oğlan (Sevinçli, 1992: 22)

Ömer varyantında da Âzâdbaht ve eşi, benzer şekilde doğal yollardan çocuk sahibi olurlar.

Burusı dutdı bu kızı yazıda / Görisedür her ne kim var yazıda

Ne dōšek vardır ne kul ne karavaş / Topragı dōşendi hem yasdandı taş (Ömer, 2022: 219)

Bahtiyâr-nâmelerde görülen diğer bir çocuk sahibi olma şekli ise evlat edinmedir. Kuyumcunun Hikâyesi'nde devrin hükümdarlarından biri, Rûzbih'i evlat edinir. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdar, av sırasında ırmak kenarını seyrederken ansızın Rûzbih'i görür. Ona hâlini sorar. Anlattıklarını dinler. Tahtını bırakabileceği bir çocuğu olmadığı için Rûzbih'i evlat edinir.

Çü şâhun yog-ıdı oğlu nesebden / Bunu ol dem ogul itdi sebebden (Sevinçli, 1992: 71)

Ömer varyantında hükümdar, avını takip ederken bir kuyu başına gelir. Orada Rûzbih'i tek başına yatarken görür. Başına gelenleri dinlediğinde hâline üzülen onu evlat edinir. Bu varyantta, hükümdarın tahtını bırakabileceği bir şehzadesi olmadığından bahsedilmez. Bununla beraber hükümdar, çocuğun adından fal tuttuğunu söyler.

Şâh eyitdi dutdum uş adunı fâl / Sen bana imdi girü olgıl 'ayâl

Oglum ol binüm bu günden girü sen / Tanuk olsun bu hâzir duran eren

Şâh ogul idindi anı döndi hōş / İşit imdi kim n'ider gevher-fürüş (Ömer, 2022: 265)

Hicaz Hükümdarının Hikâyesi'nin Ömer varyantında, hükümdarın duaları sonucunda bir oğlunun olduğu ifade edilir (Ömer, 2022: 397-398)⁵.

Bahtiyâr-nâmelerde hükümdarlar; doğal yollardan, evlat edinme ve dualar sonucunda çocuk sahibi olurlar ve soylarının devamını sağlarlar. Böylece devletin devamlılığı da sağlanır. Bununla beraber evlat edinme ve dua vasıtasıyla çocuk sahibi olma, her iki varyantta da Tanrı'nın hikmeti olarak değerlendirilir.

9. Eğitim

Eğitim, Bahtiyâr-nâmelerde leitmotiftir. Bahtiyâr, pek çok sıkıntının ardından eserin sonunda Sistân hükümdarı olur. Bütün suçlamalara rağmen o, daima sabreder. Kendisini idam ettirmek isteyen babasına da sabır yolunu tavsiye eder. Onun yaşadığı bu süreç, ileride yönetici olacak şehzadenin eğitiminin bir parçasıdır. Bu durum, diğer aşk ve macera konulu mesnevilerle de paralellik gösterir (Tezcan, 2016: 14).

Bahtiyâr-nâmelerde eğitim, doğrudan veya bir kişi aracılığıyla gerçekleşir. Kuyumcunun Hikâyesi'nde Bihrûz, babası tarafından eğitilir. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantına göre kuyumcu, oğlu Bihrûz'a kuyumculuk sanatının inceliklerini öğretir.

Bugur bu oğlanı terbiyet itdi / Çün ulaldı büyüdi boya yetdi

Nedür sîmsârlık hâlini bildi / Anun be-küllî⁶ ahvâlini bildi (Sevinçli, 1992: 72)

Ömer varyantında da Bihrûz, benzer şekilde babasından eğitim olarak kuyumculuk sanatını öğrenir.

Çünkü taş hâsiyyetin azın azın / Ana öğretti eyüsin yavuzun

Az zamânda oldu Bihrûz üstâd / San'atına sevinüben oldu şâd (Ömer, 2022: 269)

Eserlerdeki diğer bir eğitim şekli ise çocukların dadiya emanet edilmesidir. Klâsik Türk edebiyatında dadi, çocukları eğitip öğütleriyle onlara yol gösteren kişidir (Tanrıbuyurdu vd., 2021: 33-39). Bahtiyâr-nâme'nin çerçeve metninde Hudâdâd, dadi tarafından eğitilir. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında harami, kuyu başında bulduğu çocuğu evine getirip beslemesi ve eğitmesi için bir dadiya emanet eder.

Olup ferhunde-fâl u fâriğu'l-bâl / Anı bir dâyaya tapşurdu derhâl (Sevinçli, 1992: 32)

Ömer varyantında da harami, benzer şekilde kuyu başında bulduğu çocuğu evine getirip onu eğitmesi için bir dadiya hazırlar.

Oglanı götürür evine gelür / Beslemege bir daya hâzır kılır (Ömer, 2022: 223)

İleride devlet yönetiminde görev alacak çocuğun eğitimi aynı zamanda onun hayata ve yöneticiliğe hazırlanma sürecinin özetidir. Bu nedenle eğitim unsurunun eserlerde ortak olarak kullanılması dikkat çekicidir.

10. Formülistik

Matematiksel işlemler için kullanılan sayılar, zaman içerisinde ritüeller ve inanışlarda tekrarlarla birtakım işlevler ve anlamlar kazanır (Ergöz, 2023: 593). Böylece sayılarla ilgili inanç kurumları oluşur (Eyüboğlu, 2010: 301). Sayıların etrafında oluşan bu kabuller, halk inanışlarında da görülür (Yücel, 2011).

Üç sayısı, Bahtiyâr-nâmelerdeki formülistik sayılara örnek verilebilir. Bu eserlerde, üç günlük süre ifadesi belirli bir anlam fonksiyonuyla kullanılır. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdar ve eşinin yolculuk süresi, bu sayının kullanımını örnekler.

Gice vü gündüz üç gün gitdiler hôş / Meger bir yazıya irişdiler uş (Sevinçli, 1992: 22)

Ömer varyantında anlatılan Dâdbîn Şah'ın Hikâyesi'nde hükümdar, çölde bulduğu vezir Kâmkâr'ın kızının yanına üç gün sonra gider ve onu ülkesine tekrar davet eder.

Çünkü üç gün geçdi durdu şehriyâr / Kız katına geldi didi iy nigâr (Ömer, 2022: 391)

Bahtiyâr-nâmelerden aldığımız örnekler, sayıların farklı fonksiyonlarla tekrar edildiğini gösterir. Örneğin Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında üç sayısının tekrarı, yolculuk süresini anlatı zamanı yönüyle özetler. Bununla beraber okuyucuda yolculuğun uzunluğu hakkında bir algı oluşturur. Ömer'in eserinde ise hayırlı zamanın beklenmesine işaret eder.

11. Girilmemesi gereken yer

Mesnevi kahramanlarının sarayda saklı, kimsenin bilmediği bir yerin varlığından haberdar olup oraya girmeleri masallardan gelen bir unsurdur (Ünver, 1986: 456). Hükümdarın gizli taht odası ve Bahtiyâr'ın bu odaya girerek işlediği suç, Bahtiyâr-nâmelerde olayların kırılma noktasını oluşturur.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında taht odasına gelen hükümdar, Bahtiyâr'ı orada sarhoş ve kendisini kaybetmiş bir hâlde uyurken görür. Uyandırıp buraya nasıl geldiğini sorar. Uygun cezayı vermek ve onu buraya getireni bulmak için bir süre sabretmeye karar verir.

Hemân sâ'at ki tahta ayak urdı / Meger bu Bahtiyâr'ı anda gördi
Ki yatmış vâlih ü hayrân u şeydâ / Harâb u mest ü evkâr u hüveydâ
Didi şâh ana kim iy bî-sa'âdet / Neden itdün bu resme zişt-âdet
Ne yiründür⁷ sinün bu taht-ı şâhî / Meger getürdi bu bahtun siyâhî
Ne cân-ıla ayak basdun buna sen / Hele hâlünü sana bildürem ben
Dilerdi kim ide ana cezâsın / Ki bula cürminün ol dem sezâsın
Velî sabr itdi kim ahvâli sora / Buraya bunı kim getürdi göre
Bugur baglatduruban ol dem anı / Viribitürdi zindâna revânı (Sevinçli, 1992: 39-40)

Ömer varyantında hükümdar, benzer şekilde gizli taht odasında Bahtiyâr'ı uyurken yakalar. Bu varyantta Pîr Mahmûd b. Pîr Alî'den farklı olarak hükümdarın isteğinden bahsedilmez. Hükümdar, Bahtiyâr'a odaya nasıl geldiğini sorar. Daha sonra öfkeyle hizmetkârlarına onu zindana götürmelerini emreder.

Geldi tahta çıkmaga ol şehriyâr / Bakdı gördi Bahtiyâr'ı pür-humâr
Çağırıp didi ki hey hey müdbir it / Bu araya nişe geldün sen eyit
Hişm-ıla ol dem buyurdi dutdılar / Bağladılar zindana iletildiler (Ömer, 2022: 230)

12. Gurbete çıkma

Masal kahramanının evinden ve ailesinden ayrılarak çıktığı yolculuk, onun olgunlaşma sürecini de başlatır (Kayabaşı, 2016: 136). Böylece değişimin ilk aşamasına katılırlar (Işık, 2012: 6). Bu durum; maceraya çağrı, benliğin uyanması ya da yola çıkma olarak adlandırılır (Campell, 2000: 63-65 ve Propp, 1987: 64). Masal kahramanı, bir görevi yerine getirmek, bir şeyi araştırmak ya da para kazanmak amacıyla memleketinden ayrılır. Daha sonra görevini başarmış bir şekilde ülkesine ya da şehrine döner. Bu macera, onun hayatının özetidir (Şimşek, 2014: 494).

Bahtiyâr-nâmelerde anlatılan Ebû Sâbir'in Hikâyesi'ndeki gurbete çıkma motifi, bu başlık altında değerlendirilebilir.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Ebû Sâbir, hükümdarın emretmesi üzerine malını bırakıp ailesiyle yaşadığı köyden ayrılmak zorunda kalır.

Hemân kim şâhdan ol emir yetdi / Bugur Bû Sâbir ol dem çıkdı gitdi
Alubanun elinden milk ü mâln / Yalunuz virdiler ana 'ayâln (Sevinçli, 1992: 89)

Ebû Sâbir, hikâyenin Ömer varyantında da benzer şekilde hükümdarın verdiği emirle hizmetkârlar tarafından köyünden uzaklaştırılır.

Andan emr itdi nayiblere varun / Ol sabır eyleyeni köyden kovun
Hôrlıg-ıla tız kovun gitsün anı / Kim anun boynındadır bu il kanı
Varsun sabr-ıla görelüm n'ider / Çünkü şâh emr itdi nâyibler gider

Ol ‘avânlar hışm-ıla çün irdiler / Tîz Ebû Sâbir’i köyden sürdiler

Ehl ü oğlanlarınınun aldı elin / Yüz Hak’a urdı dutup gurbet yolın (Ömer, 2022: 287)

Ebû Sâbir, askerlerin kendisini güç durumda bırakmaları nedeniyle gurbete çıkar. Onun görevi, yolda karşılaçağı tüm sıkıntılara sabretmektir. Hikâye boyunca karşılaştığı güçlüklerle sabreden Ebû Sâbir, sonunda hükümdar olur. Masallardan farklı olarak o, kendi ülkesine dönmez.

13. Haberleşme

Bahtiyâr-nâmelerde, kahramanların elçiye verilen mektup veya bir kişi aracılığıyla haberleştikleri görülür. Mektup, insanların duygu ve düşüncelerini birbirlerine bildirme araçlarıdır (Kaplan, 1999: 1). Bununla beraber Bahtiyâr-nâmelerde mektup, metin halkalarının birbirine bağlanmasını sağlar. Halep Hükümdarının Oğlunun Hikâyesi’ndeki hükümdarın mektubu, bu başlık altında değerlendirilebilir.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Halep hükümdarı, Mısır hükümdarına bir mektup yazdırır. Dua ederek söze başlar. Kendisi eksik bir kuldur. Onun dengi değildir. Daha sonra oğlu için kızını ister.

Bugur şâh-ı Haleb nâ-çâr oldı / Elinden bu fuzûlun zâr oldı

Biti yazdurdı şâh-ı Mısır’a ol dem / Didi iy ser-firâz-ı tâc-ı ‘âlem (Sevinçli, 1992: 124-125)

Ömer varyantında ise bu mektubun ayrıntılarına yer verilmez. Hükümdar, hazırladığı hediyelerle mektubu bir elçiye teslim eder.

Virdi şol dem ilçî düzdi armagân /Biti yazdı didi iy şâh-ı cihân (Ömer, 2022: 324)

Bahtiyâr-nâmelerde görülen diğer bir haberleşme şekli, aracı kişilerdir. Dâdbîn Şâh’ın Hikâyesi’nde Kârdâr, bir kadın aracılığıyla hükümdarın kızına haber verir.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Kârdâr, hükümdarın eşini sarayda görür. Bu sırada aşkı artar ve kendisini kaybeder. Bir kadını hükümdarın eşine hızlıca gönderir. Sabrının kalmadığını ve ayrılığında gönlünün parça parça olduğunu söyleyip ondan aşkına cevap vermesini ister.

Görür kızını anda Kâmkâr’un / Düşüp ‘ışkına ol zîbâ nigârın

Elinden gitti ol dem ihtiyârı / Bu işe itmedin sabr u karârı

Bugur hatuna tîz itdürdi peygâm / Ki bende kalmadı bir zerre ârâm (Sevinçli, 1992: 161)

Ömer varyantında Kârdâr, aşk gönlünü aldığı anda kendisini kaybeder. İçinde bulunduğu aşk hâli arttıkça gözlerinden yaşlar da ırmak gibi akar. Bunun üzerinde sarayda bulunan bir kadını yanına çağırır. Hükümdarın eşinin aşkıyla inlediğini ve uykusuzluğuna yıldızların tanık olduğunu söyler. Hasretle kendisini yakmamasını istediğini hanım sultana iletmesini sözlerine ekler.

Benüm uyanıklıguma iy nigâr / Gökde yıldızlar tanukdur âşikâr

Hasret-ile yakma esirge beni / Boynına götürmegil şâhum kanı

Bu söz-ile düzdi ol bir ‘avratı / Viribidi bu kıza ol fûrkatı (Ömer, 2022: 382)

Kahramanların mektup ya da kişiler aracılığıyla haberleşmeleri, metin halkalarını birbirine bağlar. Bununla beraber özetleme tekniği uygulanır ve eserin ritmi hızlanır.

14. Hapsedilme

Hapsedilme: destan, masal ve halk hikâyesi gibi anlatı türlerinde motif olarak değerlendirilir (Alptekin, 1997: 297-384). Hukukî açıdan hapis, bir cezalandırma yöntemidir. Bir sosyal hayat ögesi olarak bu kavram, masallarda olduğu kadar destanlarda da kendisine yer bulur (Köktürk, 2006: 385-386). Hapis, Bahtiyâr-nâmelerde hikâye kahramanlarından birinin zindana kapatılması şeklinde karşımıza çıkar.

Çerçeve metnin Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında Âzâdbaht, gizli taht odasında Bahtiyâr'ı uyurken yakalar. Hemen uyandırarak ona bu davranışının nedenini sorar. Ona uygun bir ceza vermek ister. Ancak Bahtiyâr'ı gizli odaya kim getirdiğini öğrenmek için sabreder. Bunun üzerine onun bağlanarak zindana götürülmesini emreder.

Vefî sabr itdi kim ahvâli sora / Buraya bunu kim getürdi göre

Bugur bağlatduruban ol dem anı / Viribitdürdi zindâna revânı (Sevinçli, 1992: 40)

Ömer varyantında Bahtiyâr'ın zindana atılması, yüzeysel olarak işlenir. Hükümdar, tahta çıkmak için geldiğinde onun sarhoş bir hâlde tahtının üzerinde uyuduğunu görür. Öfkeyle Bahtiyâr'ın yakalanıp zindana götürülmesini emreder.

Geldi tahta çıkmaga ol şehriyâr / Bakdı gördi Bahtiyâr'ı pür-humâr

Çağırıp didi ki hey hey müdbir it / Bu araya nişe geldün sen eyit

Hışm-ıla ol dem buyurdi dutdılar / Bağladılar zindana iletdiler (Ömer, 2022: 230)

Bahtiyâr'ın zindana atılması, cezalandırma amacını taşımakla beraber eserdeki olay örgüsünün de devamlılığını sağlar. Bahtiyâr, her gün anlattığı hikâyelerle idamını geciktirmeye çalışır. Böylece her hikâyenin sonunda zindana gönderilir.

15. Hile / Aldatmaca / Kandırma

Bu motif, masallarda kişi ya da grupların birbirini yanıltması, hile yapması veya yalan söylemesi şeklinde gerçekleşir (Taş, 2021: 19). Bahtiyâr-nâme'de hile, kahramanların zor bir durum içerisinde kalmasına neden olur. Eserde anlatılan Ebû Tamâm'ın Hikâyesi'nde vezirlerin hilesi, bu başlık altında değerlendirilebilir.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında vezirler, hileyle hükümdarın ayağını ovan iki kulunu kandırırlar. İki kul, hükümdar uyuduğunda hanım sultanın Ebû Tamâm'a duyduğu aşkla ülkesinden ayrılıp geldiğini konuşurlar. Hükümdar, bu iki kulun Ebû Tamâm ile işi olmadığını düşünüp onların sözlerinin doğruluğuna hükmeder. Ertesi sabah huzurundayken Ebû Tamâm'ın hükümdara hainlik edenin öldürülebileceğini söylemesi üzerine hançerini çekip onu öldürür.

Ki bir kuldân şehe⁸ olsa hıyânet / Gerek sorıla ber-vech-i⁹ diyânet

Hemân kim ol iş ana ola tahkîk / Gerekmez dahı hiç te'hîr ü ta'vîk

Bugur derhâl iy şâh-ı cihândâr / Anı katl eylemek durur sezâ-vâr

Bunı işidicek orada sultân / İki gözi toluban hışm-ıla kan

Yanından hançerini çekdi derhâl / Çün ol gün Bû Tamâm'a nahs-ıdî fâl

Hemân dem hançer-ile urdı anı / Kim ol sâ'at düşüben virdi cânı (Sevinçli, 1992: 118-119)

Ebû Tamâm, Ömer varyantında da benzer şekilde kıskanç vezirlerin hilesi nedeniyle hükümdar tarafından öldürülür. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî'den farklı olarak bu varyantta âşık olup ülkesinden ayrılan Ebû Tamâm'dır.

Bellü bilüp söyleşür bunlar bunu / İrte olsun bir yana kılam anı
Çünkü ırte oldı geldi Bû Tamâm / Girdi şâhun katına virdi selâm
Şâh eyitdi Bû Tamâm'a kim sana / Bir sözüm vardır digil togru bana
Bû Tamâm eydür buyur olsun savâb / Ger bilürsem vireyin iy şâh cevâb
Döndi eydür Bû Tamâm'a pâdişâh / Bir kişi kılsa şehin üzre günâh
Hâyın olsa şâh[un] aldugı kıza / Eyit ana dünyede nedür cezâ
Bû Tamâm eydür şehe iy şâh-ı pâk / Ol sâ'at kılmak gerek anı helâk
Deşnesini dardtı ol dem pâdişâh / Bû Tamâm'un kesdi başın bî-günâh (Ömer, 2022: 316-317)

Devlet yönetimindeki kişilerin, makam ve mevki düşüncesiyle hissettikleri kıskançlık duygusu neticesinde Ebû Tamâm günahsız olduğu hâlde öldürülür. Böylece okuyucuya kıskançlıkla hareket etmenin felakete sebep olacağı ve kişiyi kötü durumlarda bırakabileceği hatırlatılır. Bu hisle hareket etmemeleri gerektiği öğütlenir.

16. Huzursuzluk

Kahramanların gurbete çıkmasına neden olan bir duygu olarak huzursuzluk, çerçeve metinde anlatılan Halep Hükümdarının Oğlunun Hikâyesi'nde anlatı unsurudur.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında şehzade, bir tacirden Mısır hükümdarının kızının güzelliğini duyarak ona âşık olur. Her işte acele etmeyi alışkanlık hâline getirmiş olan şehzade, babasının istenilen mehri bir araya getirememesi üzerine huzursuzluk içerisinde ülkeden ayrılır. Bir kervanı yağmalamak için arkadaşlarıyla beraber saldırır.

Bugur oğlan kakıyup turdı derhâl / Didi kim sen bilürsin ben bulam mâl
Gönildi kim çıkuban yolda tura / Ne bâzîrgâna ograr-ısa ura (Sevinçli, 1992: 127)

Şehzade, Ömer varyantında da benzer şekilde Mısır hükümdarının kızına ulaşamadığı için huzursuzluk duygusuyla ülkesini terk eder.

Çünkü şârdan çıkdı ol girdi yola / İşit imdi kim anun hâli n'ola
Ograyu geldi ana bir kârbân / Kim 'Aden'den Mısır'a gider nâ-gehân
Mâl u ni'met bunlarla gördi bol / Kendüzin ol kârbâna urdı ol (Ömer, 2022: 327)

Huzursuzluk duygusuyla acele eden Halep hükümdarının oğlu, ülkesini terk eder. Yaşadığı pek çok maceradan sonra Mısır hükümdarının huzuruna ulaşır. Ancak isteği gerçekleşmez. Bu motifle okuyucuya huzursuzluk neticesinde acele etmenin insanı zor durumda bırakacağı ve kişinin isteğine ulaşamayacağı hatırlatılır.

17. Mücadele / Savaş

Savaş, insanlık tarihinin en eski zamanlarına ait siyasi ve sosyal meselelerdendir. Kadim çağlardan itibaren insanlar, her dönemde savaş ve mücadele kavramlarıyla yakından ilgili

olmak durumunda kalmışlardır. Pek çok uygarlık savaşıyla kurulmuş ve savaşlarla tarih sahnesinden silinmiştir (Sarıkaya, 2017: 122). Savaş, devletlerin ilişkilerini keserek çıkarlarının yönlendirmesiyle istek ve iradelerini birbirlerine zorla kabul ettirmek amacıyla giriştikleri silahlı mücadele olarak tanımlanabilir (Yaman, 2009, s. 189).

Mücadele/ savaş, Türk sosyal hayatına ait bir unsur olup edebî eserlerde heyecan duygusunu pekiştirir. Bahtiyâr-nâmelerde mücadele/ savaş; sefere çıkma ve savaşıma şeklinde karşımıza çıkar. Eserde anlatılan Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâye’de İran ve Rum hükümdarları savaşır.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında İran hükümdarı, ordusuyla Rum’a gelir. Ülkenin tamamını yağmalar. Bu durum haber verildiğinde Rum hükümdarı, ordusunu hazırlayarak İran ordusuyla savaşır.

Sürüben turmadın günler ü dünler / İrişdiler diyâr-ı Rûm’a bunlar
Çün irdiler ‘adûnun milkine uş / Anı zîr ü zeber eylediler hûş
Geyüben câmehâ-yı âsumân-reng / Nireye irdilirse kıldılar ceng
Kim oldu cism ü cânlar cümle umâc / Tamâmet hânûmânlar külli târâc
Meger kim kaysere yetdi haber tîz / Ki ne turursun iy şâh-ı dil-âvîz
Amânsuz yağdı girdi milke nâ-gâh / Ki kûha ograr olursa ider gâh
Nice şerh idelüm vasfını anun / Kim oda yakdı cânını cihânun
Bugur kayser işdicegez anı / Çeriye câr eyledi revânı (Sevinçli, 1992: 143)

Ömer varyantında aynı savaş, daha ayrıntılı bir şekilde işlenir. İran hükümdarının savaş emri vermesi ve mücadele anında yaşananlar canlı tasvirlerle okuyucuya aktarılır.

Döğilür kûs u çalınur şûr [u] nây / Çarha çıkdı ol çeriden hûy u hây
Seçdi saldı ilerü biraz çeri / Didi hiç buldugunuz koman didi
Bunlara cümle kılıç saldı çeri / Çünkü Rûm iklimine geldi varı
Başladılar ol kavımı kırmaga / Kaysere kasd itdi bunlar varmaga
Kayser-i Rûm’a dahı irdi haber / Kıldı hâzır ol da leşker ne ki var
Leşker-ile geldi yatdı pusıya / Bir arada girdi dünle pusıya
İrte oldu istedügin buldılar / Şâh u leşker cümle hamle kıldılar
Birbirine düşdi oldu kan revân / Gevdeyi yaprak gibi götürdi kan (Ömer, 2022: 352-353)

Sefere çıkma, Bahtiyâr-nâmelerdeki diğer bir mücadele şeklidir. Hicaz Hükümdarının Hikâyesi’nde hükümdar, ordusunu mağlup eden oğlu için askerleriyle birlikte sefere çıkar. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdarın haramilik yapan oğlunun yaşadığı yere gitmesi bu başlık altında değerlendirilebilir.

Bugur kendü boyıyla sürdi gitdi / Harâmî meskenine irdi yetdi (Sevinçli, 1992: 175)

Ömer varyantında mücadelenin anlatımı, yüzeyseldir. Hükümdar, kendisine gelen haberdan sonra harekete geçer.

Çün bularun zârını işitdi şâh / Vardı koşdı bunlara birkaç sipâh
Kim bularun birle bile varalar / Anları dutup şehe getüreler (Ömer, 2022: 402-403)

Mücadele etme, savaşıma ve sefere çıkma, okuyucudaki heyecan duygusunu harekete geçirir. Böylelikle hikâyenin anlatımındaki yeknesaklık ortadan kalkar.

18. Müneccimlere danışma

Büyü, fal ve sihir gibi hurafeye dayalı ilimler, masallarda anlatı unsuru olarak kullanılır (Evcim, 2015: 102-107). Bahtiyâr-nâmelerin çerçeve metinlerinde anlatılan hikâyesinde Hicaz hükümdarının çocuğuyla ilgili müneccimlere danışmasını bu başlık altında değerlendirebiliriz.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdar, çocuğunun geleceğini öğrenmek amacıyla müneccimleri çağırır. Müneccimler, yedi yaşına geldiğinde ona bir zararın geleceğini, bu güç işten kurtulması hâlinde sonunda babasına el uzatacağını ve hükümdarın onunla yapacağı savaşta öleceğini söylerler.

Eyitdiler kim uşbu bahtlu cân / Yiyicegez yidi¹⁰ yaşına iy hân
Meger arslan ucından ana bir gün / Zarâr irişiser iy şâh-ı meymûn
Eger ol müşkil işden kurtıla ol / Atasına uzada 'âkıbet kol
Elinden olısar son ucu anun / Zevâl-i devleti şâh-ı cihânun
Anun cenginde öliser¹¹ bu sultân / Anun gürzi ucından viriser cân (Sevinçli, 1992: 170)

Ömer varyantında hükümdarın isteği ve müneccimlere danışması, ayrıntılı olarak işlenmez. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî'den farklı olarak Ömer'de müneccimler, bilgin ve erdemli kişiler olarak tanıtılırlar.

Hâkimân u fâzilân cem' oldılar / Cümle ılduzlara nazar kıldılar
Tâli'i dutdı bular hükm eyledi / Dükelisi agzın açdı söyledi
Didiler yidi yaşında oylanun / Bir kazâsı var-durur iy şâh anun
Ol kazâdan ger bu oylan kurtıla / Şeh kazâsı anun elinde ola
Çünkü bu hükmi işitdi pâdişâh / Hayret itdi gussa yidi kıldı âh (Ömer, 2022: 398)

İnsanlığın en eski zamanlarından itibaren geleceği bilme ve olacakları yönlendirme isteğinde olduğu görülür. Bu nedenle Bahtiyâr-nâmelerde görülen masallara ait bu unsur, aynı zamanda sosyal hayat ögesi olarak değerlendirilmelidir.

19. Tanınma aracı

Masallarda kahramanların özel bir işaret veya kendisine verilen bir nesneyle tanındıkları görülür (Can Emmez, 2008: 95) Bahtiyâr-nâmelerde bu unsur, çerçeve metinde kullanılır. Âzâdbaht ve eşinin kuyu başından ayrılırken Bahtiyâr'ın koluna bağladıkları mücevher, tanınma aracıdır.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında, Bahtiyâr'ın annesinin son derece kıymetli bir taşı vardır. Anne ve baba, ayrılırken bu taşı çocuklarının koluna bağlarlar.

Meger bir taşı vardı anasınun / Bu 'âlem dürcinün dür-dânesinün
Ki key kıymetlü sengîn taş-ı ol / Harâcından cihânun kıymeti bol
Anı kolına tîzcek bağladılar / Vidâ' idişübenün agladılar (Sevinçli, 1992: 25)

Ömer varyantında ise taşın kime ait olduğu belirtilmez. Anne ve baba, ağlayarak bir taş Bahtiyâr'ın koluna bağlarlar. Daha sonra kuyunun kenarında çocuklarını bırakıp yola çıkarlar.

Ata ana turuban akladılar / Kolına bir gevheri bağladılar

Anası oglancuğımı emzürür / Kuyu kıranında kor yola girür (Ömer, 2022: 220)

Bahtiyâr'ın kolundaki mücevher, eserin sonunda onun tanınmasını sağlar. Böylelikle Âzâdbaht'ın ayrılık kederi, kavuşmanın mutluluğuna döner. Aynı zamanda Bahtiyâr, babasının isteğiyle tahta çıkar.

20. Zor durumları bir başka kahramanın yardımıyla sonuçlandırma

Masallarda kahramanların, derviş gibi başka kişilerin gücünü kullanarak zor durumlardan kurtuldukları görülür. Bu kişiler, aynı zamanda hayal dünyasına ait kahramanlar da olabilirler. Başka bir kişiden yardım almak, masallarda belli bir amaca hizmet eder (Önal, 2006: 14).

Bahtiyâr-nâme'de anlatılan Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâye'de hükümdarın eşi, içinde bulunduğu zor durumdan saraydaki bir kadının yardımıyla kurtulur.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantına göre hükümdarın sarayında, dünyanın bütün işlerini bilen bir kadın vardır. Bu kadın, hükümdarın eşini hüzünlü bir hâlde görür. Ona hüzünün nedenini sorar. Gönlündekini anlatmasını ister. Güç yarasına merhem olacağını da sözlerine ekler. Hükümdarın eşi, başına gelenleri anlatır. Kadın, çocuğun ölümüne çare olmayacağını ama onu tekrar hanım sultanlık makamına ulaştırabileceğini söyler. Oradan ayrılıp hükümdarın yanına gelir. Baktığında onu karışıklık içerisinde gördüğünü söyleyip nedenini sorar. Hükümdar, Rum'dan gelen köleyi öldürdüğünü, eşine kıyamadığını ve şahit bulamadığı için hareketinin doğruluğundan emin olmadığını söyleyerek cevap verir. Kadın, elindeki muskayı gece eşinin göğsünün üzerine koymasını ister. Böylece olanlardan haberdar olacağını sözlerine ekler. Hükümdar, kadının dediklerini yaptığında gerçekleri öğrenir.

Meger kim bir karı var-ıdı anda / Kim olmuşdı be-gâyet yir ü günde

Cihânun ser-te-ser hâlin bilürdi / Her işe sihr-ile efsûn kılurdi

(...)

Bugur öninde pîr eydür kim iy şâh / Dilersen kim olasın ana âgâh

Bu ta'vîzi ki vardır uşda bunda / Ki yükün¹² ne beşerde var ne cinde

Şu vaktin kim yata uyuya hatun / Anun katına vargıl arkun arkun

Ko gögsi üstine ta'vîzi anun / Güzeller şâhı ol cânı cihânun

Uyuma bir zamân key dinle anı / Ki şîrîn fâş idiser ol revânı (Sevinçli, 1992: 148-150)

Ömer varyantında benzer şekilde hükümdarın eşi, bir kadının yardımıyla zor durumdan kurtulur. Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantından farklı olarak hükümdar, kadının göğsüne Hz. Süleyman mührü olan bir heykel/muska koyar.

Şâ[h] evinde bir 'acûze var-ıdı / Fitne vü sihr ehli vü mekkâr-ıdı

Devr içinde dürlü nakş ol oynamış / Eyü yavuz hayr u şerri şınamış

(...)

Ol karı eydür şehe iy şehriyâr / Bende bir heykel Süleymân mühri var

(...)

Vardı bir heykel getürdi bir demür / Didi virsün Tanrı sana çok 'ömür

Gice vargil sen aña hõş şâdumân / Kavmun-ıla yat döşekde bir zamân

Çünkü 'avrat uyuya açgil anı / 'Avratun göğsinde ko bu heykeli

Bu demüri başı altında kogıl / Andan anun sözini sen dinlegil

Her ne kim kıldı-y-ısa önden sona / Eydivirür kamusın bir bir sana (Ömer, 2022: 265-370)

Heykel kelimesi, aynı zamanda muska anlamına gelir. Bu nedenle tılsımlı bir işaret olan Hz. Süleyman mührünün muskanın üzerinde bulunduğunu da düşünmemiz mümkündür.

Kahramanların, diğer bir kişinin yardımıyla engelleri ortadan kaldırması da bu başlık altında değerlendirilebilir. Kadınların Aldatmacalarına Dair Hikâye'de hükümdarın eşi, babasının yanında kalan oğlunu bir tacirin yardımıyla getirir.

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî varyantında hükümdarın eşi, bir tacire sınırsız mal verip ondan babasının yanında kalan çocuğunu köle olarak getirmesini ister.

Bugur okıdı bir bâzârgânı / Kim ol-ıdı vefâ vü lutf kânı

Getürdi 'izzet-ile halvetine / Yalunuz girdi bâzîrgân katına

Ana 'arz itdi bir bir uşbu hâlî / Kodı öninde hadsüz genc ü mâlî

Didi bizüm-ile¹³ atalg itgil / Buradan 'azm idüben Rûm'a gitgil

Atam katında bir oğlancugum var / Kim olmuşam anun hecri-y-ile zâr (Sevinçli, 1992: 145)

Ömer varyantında kadının bir tacire mal verip oğlunu almasını istemesi yüzeysel olarak işlenir.

Ol bâzîrgâna kıgırdı virdi mâl / Didi tîz var Rûm'a [ol] oğlanı al (Ömer, 2022: 358)

Kahramanların karşılaştıkları zor durumlardan bir başka kişi aracılığıyla kurtulmaları, ikinci dereceden kabul edebileceğimiz bu şahısların eserdeki fonksiyonunu ön plana çıkartır. Bununla beraber bu kişilerin yardımıyla engel ortadan kalkar.

Sonuç

Pîr Mahmûd b. Pîr Alî ve Ömer'in Bahtiyâr-nâme mesnevilerindeki masal unsurlarını karşılaştırmayı amaçladığımız çalışmamızda ulaştığımız sonuçları şöyle ifade edebiliriz:

Bahtiyâr-nâme mesnevileri, anlatımın masallara yaklaştığı dikkat çekici örneklerdendir. Çerçeve metin olduğu kadar eserin içerisinde anlatılan dokuz alt hikâye de tahkiye, olay örgüsü ve anlatı unsurlarını kullanma yönüyle masallarla benzerlik taşır. Anadolu sahasında yazılmış iki Bahtiyâr-nâme mesnevisinden tespit edilen yirmi masal unsuru karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde şairlerin, birkaç örnek haricinde aynı unsurları ufak farklılıklara da yer vererek eserlerinde benzer şekillerde kullandıkları görülür. Bu farklılıklar, daha çok masal unsurunun eserdeki aslı fonksiyonuyla değil daha çok ikinci dereceden fonksiyonlarıyla ilgilidir. Örneğin hikâye kahramanlarının görmeden başka bir kişiye âşık olmaları masallardan gelen bir unsur olarak değerlendirilmelidir. İki eser arasında motiflerin kullanımlarında görülen farklılıklar, hız ve ritmi etkilediği gibi betimlemelerdeki detaylarla eserin estetik dokusuna da katkı sağlamaktadır. Bahtiyâr-nâmelerde, masallardan gelen unsurların

benzer anlam fonksiyonlarıyla kullanılmaları dikkat çeker. Bu durum, aynı kaynak metni kullanan bir nazire geleneğinin varlığına da işaret eder. Bununla beraber incelemede tespit edilen unsurların sosyal hayatla olan ilişkileri, eserlerin gündelik hayattan gelen malzemeler yönüyle de incelenmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Notlar:

1. evkâr: orjar, N.
2. cân-ı: cân u, N.
3. oldı: olıdı, N.
4. Bu mısra, N’de okunmamıştır.
5. Aynı beyitler için çalışmanın Çocuğu Olmayan Padişah bölümüne bakılabilir.
6. be-küllî: bi’l-küllî, N.
7. yiründür: ne yire gidesin, N.
8. şehe: şehâ, N.
9. vech-i: vech, N.
10. yiyegez yidi: yiyegezidi, N.
11. ölişer: olısar, N.
12. yükün: yekün, N.
13. bizüm-ile: binüm-ile, N.

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Alptekin, A. B. (1997). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Akçağ.
- Ateş, A. (1971). *Mesnevi*. İslam Ansiklopedisi, 8, 127-133.
- Atlı, S. (2018a). Anadolu masallarında “padişah olma” motifi üzerine bir inceleme. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (39) 1-17.

- Atlı, S. (2018b). Aşkın on dokuz hâli: Anadolu masallarında “âşık olma” motifi üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7 (3) 1839-1865.
- Bilkan, A. F. (2001). *Masal estetiği*. Timaş.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.) Kabalcı.
- Can Emmez, B. (2008). *Sözlü gelenekten modern masala: çocuk edebiyatında masal üzerine halkbilimsel bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebioğlu, A. (1999). *Türk mesnevi edebiyatı*. Kitabevi.
- Çetindağ, Y. (2011). *Aşk üzerine*. Kitabevi.
- Demir, R. (2023). *Mardin masalları: İnceleme-metin* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] T.C. Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eco, U. (1996). *Anlatı ormanlarında altı gezinti* (A. Kemal, Çev.) Can.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu* (Ü. Altuğ, Çev.) İmge.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm* (Çev. İsmet Birkan) İmge.
- Ergin, M. (2011). *Dede korkut kitabı (İnceleme)* Boğaziçi.
- Ergöz, R. (2023). Arpaçay masallarında formülistik sayılar. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1, 591-613.
- Erol, M. (2008). İnsanın vardığı nokta: edebî türlerin cem’i. *Hece-Yazınsal Türlerin Sınırları*, 134, 114-120.
- Evcim, R. (2015). *Anadolu’da anlatılan masalarda âdet ve inanmalar üzerine halkbilimsel bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ewig, U. (2005). Masal, masal araştırması ve masal derlemesi üzerine (Z. C. Arda, Çev.) *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar: Geleneksel*, 2, 376-389.
- Eyüboğlu, İ. Z. (2010). *Bütün yönleri ile Bektaşilik*. Der.
- Gedik, S. (2019). Anadolu sahası masallarında çocuksuzluk ve yılan. *Ege Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 35- 42.
- Gülensoy, T. (1994). Türklerde ad verme geleneği ve Hektor. *Milli Folklor*, 22, 5-7.
- Günay, U. (1975). *Elazığ masalları*. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Günay, U. (1992). Türk masallarında aile. *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 616-625.
- İşık, N. (2012). Türk masal kahramanlarının “yolculuk” tan olgunluğa değişim süreci. *Türk Dünyası Araştırmaları*. 200: 1-18.
- İnan, A. (2000). *Tarihte ve bugün şamanizm/ materyaller ve araştırmalar*. TTK.
- İpekten, H. (1998). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Dergâh.
- Kaplan, E. (1999). *Bir edebî tür olarak mektup ve Türk edebiyatındaki yeri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kartal, A. (2013). *Doğu’nun uzun hikâyesi: Türk edebiyatında mesnevi*. Doğu Kütüphanesi.
- Kavruk, H. (1998). *Bahtiyâr-nâme: İnceleme-metin*. Öz Serhat.
- Kayabaşı, R. G. (2016). Anadolu sahası masallarında kahramanın doğumu ve kahraman olma süreci. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 79, 129-142.
- Kocaturk, V. M. (1970). *Türk edebiyatı tarihi (Başlangıcından bugüne kadar Türk edebiyatı)*. Edebiyat.
- Köktürk, Ş. (2006). Türk destanlarında hapsedilme motifi. *Tübar*, 19, 383-400.

- Köprülü, F. (1970). *Bahtiyâr-nâme*. İslam Ansiklopedisi, 2, 241-242.
- Kurtaran, M. (2018). Sultan II. Mustafa'nın avcılığı üzerine bir araştırma. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), 147-166.
- Muhammed Rüşen. (1994). *Lüm'atü's-sirâc li hazreti'î-tâc* (A. Bilgen-B. Bilgen, Haz.).KTB.
- Ömer. (2022). *Bahtiyâr-nâme* (E. Sarıkaya, Haz.) Paradigma Akademisi.
- Önal, M. N. (2006). Masallardaki engeller üzerine bir araştırma. *Mitten Meddaha Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Gazi Üniversitesi, 183-197.
- Propp, V. J. (1987). *Masalların yapısı ve incelenmesi* (H. Gümüş, Çev.) KTB.
- Sakaoğlu, S. (2001). *Türk ad bilimi I*. TDK.
- Sakaoğlu, S. (2012). *Masal araştırmaları*. Akçağ.
- Saraç, M. A. Y. (2007). *Klâsik edebiyat bilgisi (biçim-ölçü-kafiye)* 3F.
- Sarı A.- Ercan, C. A. (2008). *Masalların psikanalizi*. Salkımsöğüt.
- Sarıkaya, E. (2017). Bağdatlı Rûhî divanında Osmanlı savaş kültürüne ait kavramlar. *Akademik Hassasiyetler*, 4 (7), 121-146.
- Sevinçli, V. (1992). *Bahtiyâr-nâme (metin-indeks)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şimşek, E. (2014). Göç yollarında büyüyen masal kahramanının erginleşen dünyası. *Ali Çelik Armağanı*. Akçağ, 493-501.
- Tanrıbuyurdu, G.-Karavar, Z. N. (2021). Sütannelikten bilgeliğe uzanan yolda: Klâsik Türk şiirinde daye kadın. *Hikmet*, 15, 33-39.
- Taş, E. (2021). Kırgız Türklerinin sözlü anlatılarında aldatma/ kötülük motifi bağlamında kadın tipleri. *Türk Dünyası Akademik Bakış Dergisi*, 1, 36-69.
- Tezcan, N. (2016). *Divan edebiyatına yeniden bakış*. YKY.
- Türktaş, M. M. (2019). Türklerde ad verme ile ilgili bazı tespitler. *Türük*, 17, 34-44.
- Ünver, İ. (1986). Mesnevi. *Türk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)* 415-417, 430-563.
- Yaman, A. (2009). Savaş. *Türkiye diyanet vakfı İslam ansiklopedisi*, 36, 189-194.
- Yıldız, N. (2003). Türk destanlarında bitiş kalıpları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 13, 309-319.
- Yıldız, N. (2009). Türk destanlarında çocuksuzluk. *Milli Folklor*, 82, 76-88.
- Yörük, T. (2005). Toplumumuzda çeyiz sandığı ve geleneği. *Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri*. Cumhuriyet Kültür ve Tanıtım Vakfı, 165-174.
- Yücel, Ü. (2011). *Türk halk inanışlarında sayılar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Ural Batır Destanı'nda Posthümanist İzler: İnsanmerkezcilik Eleştirisi ve *Dünya-oluş*

Posthumanist Traces in The Ural Batyr Epic:
A Critique of Anthropocentrism, and *Becoming-World*

Erman Kaçar*
Ayabek Bainiyazov**

Öz

Aydınlanmacı aklın insanmerkezci bağajlarıyla yeniden üretilmiş insan ideasının sebebiyet verdiği epistemolojik karmaşayı telafi etmenin yollarından biri, insanı ekozofik bir varlık olarak yeniden tanımlamak ve bu karmaşayı insan sonrası bir mesele olarak yeniden kuramsallaştırmak olabilir. Posthümanist kuram tam da bu bağlamda, mahut meselenin epistemolojik çıkmazlarını yeni ve alternatif bir dilsel evrenin kat edilmesi yöntemiyle aşmaya çalışmaktadır. Bu çalışmada, posthümanist kuramın söz konusu yöntemine dayanarak, *Ural Batır* destanının başkahramanı Ural'ın türkü ve insanmerkezci söylemi dışlayan reflekslerini ve

Geliş tarihi (Received): 12.12.2023 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi. Ardahan-Türkiye/ Ardahan University, Faculty of Human Sciences and Literature, Department of Philosophy. Ardahan-Türkiye. ermankaçar@ardahan.edu.tr. ORCID ID: 0000 0002 4635 9559

** Doç. Dr. Özbekali Janibekov Güney Kazakistan Pedagojik Üniversitesi İngiliz Dili Bölümü Öğretim Üyesi. Çimkent-Kazakistan/ Uzbekali Janibekov Lecturer of English Language Department of South Kazakhstan Pedagogical University. Shymkent-Kazakhstan. ayabekbainiyazov@okmpu.kz. ORCID ID: 0000 0002 9603 1332

çevreci eğilimlerini Braidotti'nin posthümanist tartışmalara eklediği *hayvan-oluş* (*becoming-animal*) ve *dünya-oluş* (*becoming-world*) kavramları ile birlikte okuyacağız. Bu okumada, ekozofik bir kahraman olarak ele alacağımız Ural'ın biyolojik biçimcilikten uzak, *bios*'la birlikte *zoe* ve *jeo* varlıkları da çağırın ve böylelikle türler arası bir *dünya-oluş* ağı kurabilen kapasitesini posthümanist kuram üzerinden tartışmaya açacağız. Bu tartışma yoluyla, Ural'ın içinde yaşadığı söylem evreninin sınırlarını yeniden üreten eylemlerini ve gezegen ile kurduğu ekozofik ilişkiyi, insanmerkezcilik eleştirisi ve posthümanist yakınsamalar doğrultusunda kuramsallaştırmanın yollarını arayacağız.

Anahtar sözcükler: *Ural Batır, insanmerkezcilik, posthümanizm, hayvan-oluş, dünya-oluş.*

Abstract

The reconfiguration of the concept of the human within the anthropocentric framework of Enlightenment reason has resulted in epistemological confusion. One potential avenue for resolving this confusion involves redefining humanity as an ecosophical entity and reconceptualizing it as a posthuman concern. Within this framework, posthumanist theory seeks to surmount the epistemological impasses associated with this issue by exploring novel and alternative linguistic domains. Grounded in this posthumanist approach, this study investigates the non-anthropocentric and non-speciesist attitudes as well as environmentalist inclinations of Ural, the central figure in the Ural Batyr epic, through the utilization of the concepts of becoming-animal and becoming-world as introduced by Braidotti in posthumanist discourse. We interpret Ural as an ecosophical protagonist who transcends biological formalism and examine his capacity to forge an interspecies becoming-world network by invoking not only bios, but also zoe and geos entities. In doing so, we seek to conceptualize Ural's actions that redefine the boundaries of the discursive universe he inhabits, along with his ecosophical rapport with the planet, within the framework of critiques of anthropocentrism and convergences with posthumanist thought.

Keywords: *Ural Batyr, anthropocentrism, posthumanism, becoming-animal, becoming-world.*

Extended summary

The idea of 'the Human', reconfigured by the anthropocentric framework of the reason of Enlightenment, has led to epistemological confusion. One way to resolve this confusion might be to redefine 'the human' as an ecosophical being and re-examine the issue through the lenses of the posthuman paradigm. The reason-centred affirmation of all binary oppositions determined on the axis of reason/non-reason distinction is a legacy of the Enlightenment. Therefore, posthumanist critique builds its critical framework around the Enlightenment. Moving away from the spatial and linguistic layers of the West, this archaeological study comes across the

epic of *Ural Batyr* and investigates the possibility of a creative and pluralistic philosophy after the disappointment experienced by the collapse of the Enlightenment project. Posthumanist debates problematise all kinds of epistemologies on the human, who has been referred to as an architect of cultural history throughout the linear march of progressive reason, by redefining the human as an ecosophical being. As Braidotti points out, one of the main methodological tendencies of these debates is the attempt to discuss the problems they address by moving them from the *logos* of the language in which they arise to an alternative linguistic universe. In other words, reproducing the language of argument by finding new points of contact with the issue outside the linguistic universe of the current debate is one of the dominant reflexes of posthumanist theory. Based on this method of posthumanist theory, this study explores the non-anthropocentric and non-speciesist attitudes and environmentalist tendencies of Ural, the main character of the *Ural Batyr*, by employing the concepts of ‘becoming-animal’ and ‘becoming-world’ as introduced by Braidotti into posthumanist discussions. Becoming-animal specifically points to the epistemological and ontological damage caused by the anthropocentric conception of the family of living beings classified under masculine and universalist domination. Drawing on posthumanist debates that problematise this destruction, Braidotti takes the concept of ‘becoming-animal’ as a point of departure for environmentalists and interspecies solidarity-based action to displace anthropocentrism. Braidotti’s concept of ‘becoming-animal’, based on the nature-culture continuum, is followed by a discussion of ‘becoming-world’. Becoming-world encompasses and transcends the Spinozistic monist ontological point of view regarding humans fundamentally as *natura naturata* along with all other beings. Therefore, becoming-world implies a way of thinking that both grounds sustainable materialism and preserves interspecies continuity in a post-anthropocentric world through the ethics of subjectivity and immanence. In line with this way of thinking, in our reading of *Ural Batyr*, we discuss Ural’s capacity as an ecosophical hero, far from biological formalism, invoking *zoe* and *geo*-beings along with *bios*, and thus establishing an interspecies becoming-world network through posthumanist theory. Accordingly, it is discovered that Ural’s ethical position in the epic, which dismantles the structure of the discourse he is in, reconstitutes it, and constantly repairs the relations of power and consumption that he is the interlocutor of, stems from his insistence on existing as a way of life that preserves the continuity of nature-culture. This insistence of the protagonist makes the legend of *Ural Batyr*, a stakeholder and even one of the actors of posthumanist criticism, unlike other legends or narratives with which it is similar and connected. The discourse that unfolds through Ural’s actions throughout the myth problematises the categorical distinction that separates human life (*bios*) from animal life (*zoe*) through a posthuman ethical debate. As Braidotti points out, reading different universes of discourse juxtaposed with different forms of subjectivity does not mean that we make erroneous or anachronistic connections. The main issue here is to grasp the theoretical connection and topology between them. Based on this idea, the behaviours of Ural in the epic, which also push the boundaries of the cultural and political discourse in which he lives, and which constitute points of impossibility in both cultural and historical contexts within the existing discourse, are analysed in line with the critique of anthropocentrism through the hero’s relationship with nature. Through this analysis, ways have

been sought to theorise Ural's actions that reproduce the limits of the universe of discourse in which he lives and his ecosophical relationship with the planet in line with the critique of anthropocentrism and the posthumanist debate.

Giriş

Aydınlanmanın araçsal aklı ile kutsanmış bir epistemolojiden aldığı yetkiyle kendi kültür tarihini inşa eden insanın 'insanmerkezci' hakikatini yapıbozuma uğratan kuramsal çerçevenin arkaik bağıntılarını araştırmak *posthümanist* tartışmalara yeni bir boyut katabilir. Aydınlanmış bireyin dilinden miras *evrenselci* ve *eril* -bu ikisi bundan böyle birbirinin yerine kullanılabilir- kavramların yarattığı tahribatı yine bu dil ile çözümenin mümkün olmadığı düşüncesinden hareketle, *Ural Batır* destanı üzerinden Antroposen (İnsan Çağı) öncesine uzanan bir dilin sınırlarına dayanmak bu çalışmanın başlıca amacını oluşturur. Doğa-kültür ikili karşıtlığını dışlayan böyle bir dilin, posthümanist öznelliğimize yönelik bağlantılar içeren yeni bir söz dağarcığı tasarlaması (Braidotti, 2014: 108) ve yeni sınırlar çizmesi gerekecektir. Bu sınırlara ulaşmak adına yola koyulurken gözümüzü dikeceğimiz ufuk çizgisinde, felsefe tarihinde *modern sonrası* kırılmanın temellerini atan Nietzsche'nin insanmerkezciliğe yönelik eleştirel dilini ya da Deleuze ve Guattari'nin *hayvan-oluş* kavramsallaştırmasını ya da hepsinden daha yakında, hemen burnumuzun dibinde, Braidotti'nin "zihin-beden sürekliliği ile doğa-kültür sürekliliğini çaprazlayan" (Braidotti, 2021a: 16) posthümanist öznelliğinin veçhelerini bulmak mümkündür. Baktığımız bu ufuk çizgisinin en hayret verici yanı, Antroposen sonrası bu eleştirel yaklaşımın -posthümanizmin- en kuvvetli bağıntı ya da argümanlarıyla, sermaye kültürü tarafından hızlıca piyasalandırılabilen bilimsel/akademik girişimlerde ya da bugünün literatürü içerisinde kolayca çözümlenebilen bir kültür tarihi evresinde değil, Antroposen'den çok daha *gerilerde*, oluşun *arkaik* metinlerinde, örneğin *Ural Batır* efsanesinde karşılaşmış olmaktadır. Bu karşılaşma, tarihsel bir nedensellik olarak kavranmaması şartıyla, posthümanizm tartışmasını büyük ölçüde zenginleştiren bir buluş niteliği taşıyabilir.

Bu karşılaşmanın bir diğer özelliği, Braidotti'nin *çapraz referanslar* yoluyla üretildiğini ifade ettiği *posthümanist epistemolojinin* de bir örneğini teşkil ediyor olmasıdır. Göreceğimiz ki, efsanede Ural'ın içinde bulunduğu söylemi parçalayan, yeniden oluşturan, muhatabı olduğu iktidar ve tüketim ilişkilerini sürekli sağaltan *etik* pozisyonu, düpedüz doğa-kültür sürekliliğini koruyan bir yaşamsal madde olarak var olmakta ısrar etmesinden ileri gelmektedir. Braidotti, bu anlamdaki bir yaşamsal maddeyi "en içteki özgürlüğün ifade edilmesine yönelik ontolojik bir arzu tarafından yönlendirilen madde" (Braidotti, 2021a: 19) olarak tanımlar. Tam da bu madde anlayışı "insan ve insan olmayan diğeriyle bir ilişki ağı ile bütünleşmiş, somutlaşmış ama yine de hareket eden insan ötesi bilgi öznelininin birleşimi" (Braidotti, 2021a: 19) olarak verilir. Bu olanak, benzer ve bağlantılı olduğu diğer efsane ya da anlatılardan farklı olarak *Ural Batır* efsanesini posthümanist eleştirinin paydaşı hatta ilksel aktörlerinden biri yapar; zira efsane boyunca Ural'ın kaygısı ve eylemleri yoluyla ortaya çıkan söylem, insan yaşamını (*bios*) hayvan yaşamından (*zoe*) ayıran kategorik ayrımı *insan sonrası* bir *etik* tartışma yoluyla sorunsallaştırır. Bu tartışmanın felsefi sınırları, yukarıda da belirtildiği üzere modern sonrası felsefede insanmerkezcilik eleştirisi bağlamında yeniden ve yeniden belirlenmektedir. Söz ko-

nusu sınırların ilk ve açık belirlenimi Deleuze ve Guattari'den bildiğimiz Nietzscheci *hayvan-oluş* kavrayışında karşımıza çıkar. Bu kavrayışa göre *hayvan-oluş*, insan olmayana karşı türcü ve asimile edici refleksleri dışlayarak insan ile insan olmayan arasında hem biyolojik hem de toplumsal ilişkilerin (radikal olarak) kurulmasına olanak tanımaktadır (Koyuncu, 2020: 185). Aydınlanmacı hümanist geleneği kurumsallaştıran ve hayvansal olanın kurban edilmesiyle insanın aşılabileceğine inanan (Schmeink, 2016: 82) bu refleksleri dışlamak, insan ile hayvan arasındaki ya da daha kapsamlı olarak türler arasındaki farkı ortadan kaldırmak anlamına gelmez. Örneğin insan ve hayvan arasında ahlaki ve yasal bir eşitlik kurmak, hatta daha da ileri gidilerek hayvanları 'insanlaştırmak' bir jest olarak görünebilir ancak bu durum, insan kategorisinin hegemonisini kabul etmekten ve insan-hayvan ikiliğini yeniden onaylamaktan öteye gidemez (Braidotti, 2014: 105). Bu kavramın göstermek istediği, *eril ve evrenselci* bir tahakküm altında sınıflandırılan canlılar ailesine dair insanmerkezci kavrayışın yarattığı epistemolojik ve ontolojik tahribattır. Braidotti bu sebeple, *hayvan-oluş* kavramını insanmerkezçiliği yerinden edecek çevresel ve türler arası dayanışma temelli hareket noktası olarak ele alacaktır.

Braidotti'nin 'en mükemmel antropolojik araç dildir' sözlerini takip edecek olursak; insanmerkezçilik sonrasını işaret eden bir *dilin* açacağı yeni olanakları kestirmek hiç de güç değildir. Böyle bir dilin ürünü olan olası insanmerkezçilik sonrası bir dünyada, türcü refleksler kapı dışarı edilerek her şeye ölçüsünü veren "insan" mefhumu dışlanmalı, buradan açılacak ontolojik boşluğa ise diğer türler yerleşmelidir (Braidotti, 2014: 91). Bu noktadan itibaren, Braidotti'nin doğa-kültür sürekliliğini temel alarak üzerinde çalıştığı *hayvan-oluş* kavramını beklenildiği gibi *dünya-oluş* tartışması takip edecektir. *Dünya-oluş*, kabaca hepimizi *doğalanan doğa (natura naturata)* olarak gören Spinozacı monist ontolojik görüşü kapsayarak aşan, hem sürdürülebilir bir maddeciliği temele alan hem de insanmerkezçilik sonrası bir dünyada türler arası sürekliliği öznellik ve içkinlik etiği boyutuyla koruyan düşünme biçimini imler. Bu öznellik, bundan böyle Antroposen'in bir icadı ve ayrıcalığı olmaktan çıkmalı ve "özneyi, insanı ve genetik komşularımız olan hayvanları bütünüyle yeryüzünü kapsayan çaprazlama bir teşekkül olarak görmeli ve bunu da anlaşılabilir bir dilde gerçekleştirmelidir" (Braidotti, 2014: 108). Ancak *hayvan-oluş* için yukarıda düştüğümüz şerh, *dünya-oluş* için de geçerlidir; *dünya-oluş* ahlaki ve yasal anlamda insanla yeryüzü arasında bir eşitlik kurmak ve dahası yeryüzünü ya da gezegeni *insanlaştırmak* anlamına gelmemelidir.

Yukarıda verilen çıkış noktalarından hareketle, mevcut literatüre kıyasla *Ural Batır*'da karşılaştığımız istisnai *posthümanist dil*, görülecektir ki kahramanın aldığı etik pozisyonu da belirlemektir. İlk bakışta *ekozofik bir kahraman* olarak görülebilecek olan Ural'ın türcü ve insanmerkezci söylemi dışlayan refleksleri ve çevreci eğilimleri, pekâlâ Braidotti'nin işaret ettiği insanmerkezçilik sonrası *hayvan-oluş (becoming-animal)* ve *dünya-oluş (becoming-world)* tartışmaları üzerinden ele alınabilir. Zira Braidotti'nin de ifade ettiği gibi farklı epistemolojik yöntemleri farklı özne oluşum gelenekleri ile diyaloga sokmak yanlış denklikler kurulduğu anlamına gelmez; önemli olan aralarındaki rezonansı kavramaktır (Braidotti, 2021b: 206). İşte bu düşünceden hareketle, destanda Ural'ın içinde yaşadığı kültürel ve politik söylemin sınırlarını da zorlayan ve yer yer mevcut söylem içerisinde hem kültürel hem de tarihsel bağlamda 'imkânsızlık/aykırılık' noktalarını oluşturan davranışları, kahramanın doğayla kurduğu ilişki üzerinden insanmerkezçilik eleştirisi ve posthümanist yakınsamalar doğrultusunda analiz edilecektir.

Kuramsal Çerçeve: İnsan Sonrası ve Dünya-oluş

Geleneksel Batı düşüncesiyle modellenen doğa-kültür ikiliğinin temel çıkış noktalarına dikkatle baktığımızda, insana *Akıl* tarafından verilen *evrenselleştirici* gücün işlev kazanabildiği başlıca alanın ikili karşıtlıklar (*binary oppositions*) dünyası olduğu görülür. Üstelik Akıl karşısında “doğa kategorisinin çoklu dışlamalara/olumsuzlamalara dayalı olarak inşa edildiği anlaşılır: doğa-kültür, doğa (duygu)-akıl, doğa (beden)-zihin, doğa (madde)-ruh, doğa (hayvan)-insan, doğa (dişi)-erkek, doğa (ilkel)-uygar, doğa (zorunluluk)-özgürlük gibi temel ikiliklerde doğanın yanına hep baş edilmesi ya da dizginlemesi gerekenler düşmüştür” (Kalaycı, 2019: 37). İnsanı doğadan ayıran *bir şey* olduğu düşüncesinden hareketle, bütünselleştirici dizgeleri varoluşun temel diyalektik gereksinimi olarak tayin eden Platoncu sezginin *ötesinde* görülen posthümanist eleştirinin izleri genellikle modern sonrası dönemde sürülmüştür. Hatta bu süreçte söz konusu modernist araştırmalar çoğunlukla “insanmerkezci olmayan yaşam olasılığına doğru bir kaymanın örneklerini ve modernizmin -hem bilimsel ve felsefi bağlamına yanıt vermesi hem de estetik deneyleri ve insan olmayan diğerlerinin teorik eklemlemeleri açısından- çağdaş bilime katacak çok şeyi olduğu hissini temsil etmiştir” (Ryan, 2015: 299). Oysa Braidotti, Batılı olmayan halkların arkaik deneyimlerinde insanmerkezcilik eleştirisinin *ekolojik farkındalık* olarak dışa vurulduğu (Braidotti, 2014: 110) şeklinde -kaba sayılabilecek- bir genellemeyi dile getirdiğinde buraya önemli bir şerh koymuş olur. Böylece Batı’nın logosentrik dünyasından miras “bastırılarak ya da hâkimiyet altına alınarak insan eliyle düzen verilmesi gereken bir dışarı, insan için verili bir rezerv ya da hammadde deposu” (Kalaycı, 2019: 36) olarak görülen ve böylece insan karşısında *öteki* olarak gösterilen *doğa* üzerinden ileri sürülen insanmerkezcilik eleştirileri de *zamansal bir nedenselliğe* sıkıştırılmamış olur. Diğer taraftan söz konusu genişletmenin, posthümanizmin de arkaik olasılıklarını deşifre etmesi kaçınılmazdır. Batı’nın modern-aydınlanmacı kodlarını oluşturan insanmerkezci dilin olasılık dışı kaldığı bir doğa-insan sürekliliği alanını imleyen *posthümanizm*, bu genişletmenin önerdiği arkeolojiyle yeniden haritalandırılma şansına kavuşabilir. Zira *posthümanizm* terimindeki “post” ön eki, her zaman “sonrası” anlamında kullanılmamaktadır; bu ön ek, *ötesi*, *dışı* gibi anlamları da ihtiva eder. Burada, tıpkı *postkolonyal* teriminde olduğu gibi, kronolojik bir imadan çok “ötesi” ifadesi daha baskındır. Bu sebeple modernite öncesine ait olan ya da Batı’ya ait olmayan deneyimlerin posthümanist eleştirisiyle birlikte yeniden ele alınması veya kuramın kendisinden çok önce yazılan bir metne uyarlanması zamansal bir mantık hatasına neden olmayacaktır.

Posthümanizm terimi 1990’ların ortalarında beşerî bilimler ve sosyal bilimlerdeki çağdaş eleştirel söylemin içine girmiş gibi görünse de *insan* denen şeyin *yakın zamanların bir icadı* olduğu ve belki de sona yaklaştığı 1960’larda Foucault tarafından dile getirilmişti (Wolfe, 2010: xii). Hatta insanmerkezcilik eleştirisi üzerinde güçlenen söz konusu kuramsal çerçevenin belli belirsiz sınırları, *kendini açık ve seçik olarak kavrayabilmesi* dolayısıyla akli tarafından yetkilendirilen insan öznesine dair eleştirilerini çağa aykırı biçimde takdim eden Nietzsche’den itibaren çoktan belirginleşmeye başlamıştı:

İşıldayan sayısız güneş sisteminin yayıldığı evrenin ücra bir köşesinde bir zamanlar bir yıldız vardı; akıllı mahluklar, bilmek denen şeyi orada icat etmişlerdi. Bu, dünya tarihinin en ukalalıkla ve yalanla dolu anıydı; fakat nihayetinde sadece bir andı. Doğanın bir iki nefes çekmesinden sonra bu yıldız katılışp soğumuş ve bu akıllı mahluklar

ölmek durumunda kalmışlardı. İşte böyle bir masal uydurulabilir; fakat yine de insan aklının doğada ne kadar sefil ne kadar belirsiz ve fani ne kadar amaçsız ve gelişigüzel görüldüğü yeterince sergilenememiş olur. (Nietzsche, 2017: 21)

Nietzsche'nin insanmerkezcilik eleştirisi, onun modern felsefenin tam ortasına bıraktığı dinamitlerden yalnızca biridir; fakat Batı'nın akıl merkezli kavrayışına yönelik 'kurucu' tahrifatı bakımından etkisinin çok güçlü olduğu kesindir: "Eğer bir sivrisinekle konuşabiliyor olsaydık, onun da aynı ciddiyetle uçtuğunu ve dünyanın uçma merkezini kendisinde hissettiğini öğrenirdik fakat dünyada bu bilme kuvvetinin üflediği havayla adeta bir tulum gibi anında şişebilmek kadar rezil ve önemsiz bir şey yoktur" (Nietzsche, 2017: 21). Nietzsche'nin Homerik metinlere kadar geri götüreceği bu (üstü kapalı bile sayılamayacak olan) Platon eleştirisi, eserlerinde doğaya ait temalarla birlikte verilir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te temel felsefi temaların hayvanlar (yılan, aslan, deve, kartal vb.) üzerinden aktarılması, basit benzetmeler silsilesi ya da yalnızca kapsayıcı teknik metaforlar olarak görülmemelidir. İnsanmerkezci kavrayışı -öncelikle Batı'daki hümanizm ve aydınlanma geleneklerini- reddederek, insanın kendini hayvandan (doğadan) ayırmak suretiyle 'icat ettiği' söylenen *kültürü* rasyonel bir fenomen olarak değil, bir *oluş* yahut *yaşam* fenomeni olarak ele alan Nietzsche, insanbiçimci, biyolojik indirgemeci ve insanmerkezci anlayışın karşısına *biyosentrik* kavrayışı geçirir (Lemm, 2018: 26). Nietzsche'ye göre kültürü insan yaratımına indirgemek ve insan yaşamını doğadan, hayvan yaşamından kategorik olarak ayırmak bir düşünme hatasıdır. Bu bakımdan "Nietzsche'nin yaşam ve kültür kavrayışı, insanın rasyonel ve toplumsal oluşunu diğer yaşam formlarından farkının işaretleri olarak gören Batı metafiziğinden tümüyle kopar" (Lemm, 2018: 33). Görüldüğü gibi insanmerkezcilik eleştirisinin, posthümanizm tartışmalarını önceleyen kuramsal çıkış noktaları, Nietzsche'nin kültür eleştirisi üzerinden kolaylıkla takip edilebilir. Söz konusu argümanları elbette ki bu çalışmada incelemeyeceğiz; ancak biliyoruz ki temelde "Nietzsche'nin iddiası Avrupalı hümanist öznenin metafizik olarak sabit ve gezegensel geçerliliğe sahip sağduyusuyla insan doğasına atfettiği aşikâr konumun sonunun geldiği" (Braidotti, 2014: 17) şeklindedir. Dolayısıyla burada dikkat edeceğimiz asıl mesele, Nietzsche'nin işaret ettiği *sezgisel insanın* söz konusu eleştiri üzerinden ne tür arkaik örnekler yoluyla ele alınabileceğidir. Burada Nietzsche'nin açık önerisi, bireyin normalleştirilmesi pahasına uygarlığın inşasına olanak tanıyan Aydınlanmacı sınırların 'insanlığın ahlaki gelişimi' karşılığında bir bedel olarak talep ettiği insanın özgür ruhlu ve yaratıcı kimliğini ona geri kazandırabilecek yegane unsurun hayvanın imgesel yaşamı olduğunu fark etmek (Lemm, 2018: 33-35) ve bu imgeler yoluyla üretilen metaforların hâkim olduğu dili kullanmaktır. İnsan merkezci eleştirinin erken *posthümanist* örneklere dönüştüğünü gösteren ve Nietzsche tarafından *arkaikleştirilen* bu temanın teknik bir incelemeye tabi tutularak literatüre kazandırılması içinse Deleuze ve Guattari'nin *hayvan-oluş* kavramsallaştırmasını beklemek gerekecektir.

İnsan sonrası geleneğin içerisinde *hayvan-oluşu* hakiki bir felsefi tavır olarak ilan eden ve bu yolla insanmerkezcilik eleştirisine ciddi katkılar sunan Deleuze ve Guattari (Timofeeva, 2018: 18), hayvan-oluşu insanmerkezci dünyada bir tür ayırık yeğînleşme şeklinde ele alarak ilerler. Böylece "insanmerkezciliğin reddi ile insan olmayan, yeryüzüne ait başkalarıyla karşılıklı bağlantı ve ilişkilene pratiğine alan açılır" (Sever, 2022: 400). Bu bağlamda *hayvan-oluş*'un bir analogi, bir metafor ya da hayal gücünün bir ürünü değil, oluştaki kuvvetlerin ve duygula-

nımların bir bileşimi (Deleuze & Guattari, 1987: 258) olduğuna dikkat edilmelidir. Buna göre Deleuze ve Guattari'nin *molar* olarak adlandırdığı süreçler, uygarlık tarafından verili bir modeli uygulayan varoluş biçimlerini imlerken, *moleküler* süreçler ise söz konusu modeli tanımayan, *molar* açısından anlamlandırılmayan olanı uygulayan süreçlerdir; o halde geleneksel öznel *molar* süreçleri, hayvan-oluş ise *moleküler* süreçleri gerektirir; tıpkı Nietzsche'nin kültür ile uygarlık hakkında dile getirdiği ayırmada belirtildiği gibi (Kalaycı, 2019: 49). Verili simgesel kodlara direnç olarak geliştirilmiş kavramlardan biri olarak *hayvan-oluş*, geleneksel özne kuramına karşı *adlandırılmayan* bir düzlemi, toplumun yerleşik matrisleri içerisinde yersizyurtsuz bir yeğinliği imlemektedir. Söz konusu yeğinleşme “insanın kültürel olarak ezberletilmiş *logos*'undan başka bir *logos*'a geçiş; insan aklının, mantığının ve bilimlerinin sağladığı kesinlik ve emniyetten tekinsizliğe ve muğlaklık alanına geçiş” (Batukan, 2015: 81). *Hayvan-oluşlar* “göçebe bir mekânda yer alan birey öncesi kişisiz tekillikler” (Deleuze, 2009: 224) olarak modern uygarlığın aydınlanmacı dilinde kodlanmadığı için bu dilin içerisinde anlamlandırılmaz ve çözümlenemez olurlar; bunun yerine birtakım *sapkınlıklar* ya da *yersizyurtsuz* yeğinlikler olarak görülürler. Deleuze ve Guattari, geleneksel düşüncenin sınırlarını “önceden bireyleşmiş bir kendiliği belirten dışa uzanımlı koordinatlar olarak değil, aksine bir kendiliği bireyleştiren içsel yoğun düzenler veya eşikler” (Goodchild, 2005: 269) biçimde yeniden düzenleyerek duygulanımı ve oluşu ifade eden, bir oluşun diğerini yersizyurtsuzlaştırdığı *kaçış çizgilerine* dönüştürürler. Bu kaçış çizgileri teleolojik değil yaratıcıdır. Bu yaratıcılık katiyen insanmerkezci değildir; dolayısıyla onlara bir ‘ahlaklılık’ yüklemek söz konusu değildir. Başka bir deyişle bu çizgilerin bir şeyleri iyiye, olması gereken doğasına, hakikate götürdüğünü söylemek mümkün değildir, öyle olsaydı bu söylem, Nietzsche'nin uyardığı şekilde, “doğaya bir ahlaklılık yüklemekten” (Nietzsche, 2004: 22) öteye geçemezdi. O halde *hayvan-oluş* ne hayvanlara onların bu dünyada olmalarıyla ilgili insani bir jest ne de insan-hayvan hiyerarşisine yönelik bir tersine çevirme olarak düşünülmelidir (Koyuncu, 2020: 187); aksine insanmerkezcilik sonrası *hayvan-oluş*, tüm bu kategorilerin sorunsallaştırılmasıyla ilgilidir.

Braidotti meseleyi tam da bu noktadan itibaren devralır. Her şeyden önce Braidotti'ye göre “insan sonrası özne, insan ve insan olmayan failerle karşılıklı ilişkiler kuran maddi bakımdan iliştilenmiş, çok katmanlı, *göçebe* bir kendiliktir” (Braidotti, 2019: 54). Söz konusu özne, kendisini kendi genetik akrabalarıyla birlikte çevresel, biyolojik, duygusal vb. olacak şekilde çok katmanlı bir tahribatın mümkün olan en üst sınırlara yaklaşmakta olduğu bir yaşam alanında bulmaktadır. Görünen o ki Braidotti, modern zamanlarda *insan oluşu* karşı Deleuzeyen şerhleri bir cebine koyup posthümanist durumun geleneksel hümanizme karşı ne gibi bir alternatif sunduğu sorusunu da sormaktadır: “İnsan sonrası durum, [...] insan olanı yeniden tesis etmenin yoludur, kimileri açısından yeni-hümanist evrenselciliğe dönüştür; kimileri için de diğer insanlarla dayanışmanın kabullenilmesiyle birlikte insan kibrinin azaltılmasıdır” (Braidotti, 2019: 62). Başka bir deyişle posthümanist durum, doğadan özerk olduğumuzu ilan eden türsel şovenizmden nihayet vazgeçebileceğimiz gerektiğini öne sürer (Ellis, 2018: 139). Bu çerçeveden hareketle, *göçebe* kendilikler olarak insan sonrası öznenin içinde yer aldığı dilsel evrene odaklanmak gerekir; bu dil, sıklıkla Nietzsche'ye -sorunlu biçimde- atfedilen ve hıncın yaratıcı hale gelmesi bakımından *insan* kavramına yönelik *nihilist söylemle* karıştırılan dil olmamalıdır. Burada ıskalanmaması gereken, Braidotti'nin de işaret ettiği şekilde, ‘eleştiri ile yaratıcılık

arasında bağ kurduran' Nietzscheci söylemdir. Bu söylem "ikili karşıtlıkları aşan ve hem insan hem de insan-olmayan şeylerin birbirleriyle bağıntılı maddi, bedenlenmiş ve iliştilenmiş doğasını sürdüren felsefi bir duruş" (Braidotti, 2019: 62) gerektirir. Bu duruş, posthümanist eleştirinin insanmerkezci özne üzerinde yarattığı tahribatı, içkin, olumsuzlayıcı ve kurucu bir güç olarak okur.

Kendini evrenseli temin ve tatbik edebilen *rasyonel insan* olarak tanımlayan hümanizmin öznesine bir *mesafe pathosu* ile yaklaşan bu olumsuzlayıcı gücün konuştuğu dil, her türden geleneksel temsiliyet mekanizmalarını atlatan, insan-hayvan etkileşimini *yersizyurtsuzlaştıran* ve oluş pratiği içerisinde aşkın deneyimleri ayıklayan bir dil olmalıdır. Dolayısıyla bu dil, insanın insan olmayan diğerine karşı ontolojik üstünlüğünün sembolü haline gelmiş insanmerkezci ilişkilenebilirliği sorunsallaştırmalıdır. Braidotti, sermaye aklının hüküm sürdüğü modern sonrası zamanlarda hayvanlarla kurulan Ödipal ilişkiden, yani insanlaştırılmış hayvanlarla kurulan ilişkiden "uzunca bir zamandır insanların hayrına, erdemlerin ve ahlaki ayrımların toplumsal dilbilgisini ifade edegelen" (Braidotti, 2014: 93) fabl hayvanlarıyla kurduğumuz ilişkiye kadar ya da insanlara lojistik ve maddi destek (fildişi, kürk, yağ vb.) sağlamak amacıyla sömürülerek siyasi ekonomiye dahil edilen *zoo-proloterya*'ya bakışımızdan biyoteknoloji, bilimsel deneyler, sağlık ve kozmetik endüstrisinin modern köleleri olarak çalıştırılan hayvanlarla kurduğumuz ilişkiye kadar her türden insanmerkezci ilişkiye sorunsallaştıran bir insan sonrası *hayvan-oluş* fikrinin üzerine gider. Ona göre insan-doğa etkileşimi konusunda "karşı karşıya olduğumuz güçlük, insan-hayvan etkileşimini, töz metafiziğini ve bunun doğal sonucu olan başkalık diyalektiğini atlatmak için nasıl yersiz yurtsuz edeceğimiz veya nasıl göçebeleştirireceğizdir" (Braidotti, 2014: 95) ve bunun yolu insan sonrası -eleştirel- *dünya-oluştur*.

Braidotti, göçebe kendilik olarak posthümanist öznenin onu çevreleyen dünya ile bağlar kurabilme kapasitesine, üstelik bu birlikteliğin bir aşkınlık eylemi olmaktan çok, özneyi bir dünyaya döndürme biçiminde yeniden düzenlemesi olarak *dünya-oluşa* dikkat çeker. Öncelikle bilmeliyiz ki *dünya-oluş*, bir *posthümanist açmazdır* (Braidotti, 2013: 22). Bu açmazın kaynağı, insanın doğayla olan karmaşık ilişkisini sorunsallaştıran yeni hümanizm yaklaşımında radikal olarak bulunmaktadır; küresel iklim felaketleri ya da insan soyunun tükenişine dair felaket ihtimalleri karşısında türler-ötesi bir kucaklaşmaya yönelen bazı posthümanist yaklaşımlar öznellik ironik şekilde, bu kucaklaşmayı doğanın insanlaştırılmasını yeniden tesis ederek yapmaktadır. Oysa posthümanizmin talepleri, yalnızca bizim insan olmayan "ötekilerimiz" olarak anladığımız şeyleri dünya kavramı altında genişletmekle kalmayıp, aynı zamanda *ötekiyle karşılaşmanın* insanmerkezci usullerine meydan okumaya çalışmalıdır (Ryan, 2015: 299). Bu durum da pekâlâ Nietzsche'nin biyolojik indirgemeci düşünceye ya da Darwinci evrimin doğaya ahlaklılık yükleyen teleolojik insanmerkezci tavrına yönelik saldırılarını hatırlatmakta ve bunları haklı çıkarmaktadır. Günün sonunda Braidotti'nin ifade ettiği açmaz, *insan/insan olmayan* ayrımına yönelik özcü yaklaşımın kaçınılmaz sonuçlarından biri olarak doğal düzene tapınma ile doğa-kültür sürekliliğini savunmayı birbirine karıştırmakla ifade bulmaktadır. Her şeye rağmen, -Braidotti'nin deyimiyle *telaflı edici hümanizmin bu iki yüzlü konumuna rağmen-* "insanmerkezçilik sonrası dünyada türler arası eşitlik, insan kibri ve aşkın bir biçimde insan istisnacılığına neden olan şiddeti ve hiyerarşik düşünceyi sorgulamaya teşvik etmektedir" (Braidotti, 2014: 112). Telaflı edici hümanizmin -Spinozacı- ontolojiyi tek yüzeyle bir monizme aktararak *insan/insan olmayan* arasında kurduğu *spiritüel akrabalığın* insanmerkezci yaklaşımı

mı tekrar tekrar tesis ettiğini artık Braidotti'nin sözlerinden biliyoruz. Bu noktadan itibaren, modern sonrası dünyanın bugünkü mahut ikircilikli konumu olarak tanımladığımız söz konusu probleme yönelik eleştirilerin izlerini, doğa-insan sürekliliğine dair düalist kavram basamaklarını tırmanmadan aşmaya çalışan bir girişim olarak okuyabileceğimiz bir destan -*Ural Batır* destanı- üzerinden arada *zamansal ve kavramsal bir nedensellik kurmadan* çalışacağız.

Ural Batır Destanı ve Dünya-oluş

Posthümanist eleştiri, ilk bakışta “sapere aude!”¹ sloganı ile başlayan Orta Çağ sonrası Batı'nın seküler aydınlanmacı aklının özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında fark edilen başarısızlığının eleştirisidir. Batılı referanslarından ayrı düşünüldüğünde ise temeli daha eskilere götürülebilen *düalizmin* ve insanmerkezciliğin kuvvetli bir sorgulayıcısıdır: “Zihnin bedenden, doğanın kültürden, metnin (yani bilginin, enformasyonun ya da öyküsel anlatının) maddeden ayrılması ya da bunların ayrı ontolojik eksenlerde görülmesi posthümanizmin karşı çıktığı temel fikirlerdendir” (Ağın, 2022: 78). Ekseriyetle bu sorgulama, insan erginliğini ketyen sınırları ortadan kaldırmaya muktedir aydınlanmacı aklın tersyüz edilmesi olarak yanlış anlaşılır. Oysa söz konusu sorgulama, bu tersine çevirme de dahil olmak üzere ikili karşıtlıklar üzerinden gelişen her türden düşünme biçimini kuşatan incelikli bir pozisyonu işgal eder. Öte yandan, posthümanizm çerçevesinde insanmerkezcilik eleştirisinin hedefini bir tür *insandan-daha-fazlası* olarak düşünmemek gerekir; zira *insandan-daha-fazlası* da insanın bizzat kendi yapımıdır (Massumi, 2020: 156). Aydınlanma ile birlikte insanın diğer türlerle akraba olduğunu fark etmeye başlaması, bu kavramın insan dışındaki diğer türlerin ve canlılığın aleyhine yorumlanmasını kolaylaştıran bir hal almıştır; çünkü hiçbir zaman eşitlikçi olmayan bu farkındalıkla insan, kendisini insan olmayan türler karşısında müşfik bir baba gibi görmektedir -hatta Kant *bile* etik derslerinde insan olmayan diğer türlere karşı doğrudan bir ödevimizin bulunmadığını, onların insanlık için bir *araç* olduğunu belirtmekteydi-(Singer, 2005: 309). Şu hâlde posthümanizm tartışmasının merkezine Aydınlanmanın koyulması hiç de rastlantısal değildir. *Akıl-akıl olmayan* eksenli kurulan ikili karşıtlıkların yine aklın egemenliğinde tasdik edilmesi en büyük Aydınlanmacı miras olduğundan posthümanist eleştiri de kendi kuramsal çerçevesini doğal olarak Aydınlanma eksenli kurmaktadır. Braidotti'ye göre “hümanizm sonrası, güya her şeyin evrensel ölçeği olarak “akıl insanı” [*Man of reason*] adlı Batılı hümanist idealin felsefi eleştirisini ortaya koyarken, insanmerkezcilik sonrası ise tür hiyerarşisinin ve insan istisnacılığının reddine dayanır” (Braidotti, 2019: 64). Aydınlanma projesinin çökmesiyle yaşanan hayal kırıklığının yaratıcı ve çoğulcu bir felsefe doğurmuş olmasının arkeolojisine gidilerek Batı'nın mekânsal ve dilsel sınırlarının dışına çıkıldığında -ironik de olsa- bu dil değişikliği sayesinde söz konusu felsefenin bir tür *prote philosophia*'sına ulaşmak için *Ural Batır Destanı* iyi bir örnek olabilir. Zira Braidotti'nin de belirttiği gibi “bizim eleştiri ile yaratıcılık arasında bağ kurmamız ve insan sonrası eleştiri hatlarıyla iç içe geçen yeni düşünme tarzları bulmamız gerekiyor, çünkü problemleri yaratırken kullandığımız dille o problemleri çözemeyiz” (Braidotti, 2019: 67).

Ural Batır Destanı, Ural'ın annesi Yenbike ve babası Yenbirzi'nin toplumdan uzaklaşarak, henüz kimsenin ayak basmadığı bir bölgeye, bir *boş alana*² yerleşmeleri ile başlar. Bu başlangıç ilk bakışta bir ütopyayı andırır; zira bu başlangıçla birlikte başka bir yaşam arzusunun yerine

getirileceği bir *mekan* tasvir ediliyor gibidir: “Öncelerin öncesinde, *kişioğlunun* olmadığı, (o taraflarda kuru yerin varlığını hiç kimsenin bilmediği), dört tarafını deniz sarmış varmış bir yerdir” burası ve üstelik söylenene göre “ata-ana yurdunun nerede olduğunu (kaldığını) kendileri [Yenbike ve Yenbirzi] de unutmuştur” (Suleymanov vd., 2014: 55). Yenbike ve Yenbirzi’nin Şülgen ve Ural adında iki oğlunun olmasıyla geleneksel *aille* yapısı tamamlanmış gibidir ve kahramanlarımız ölümün failinin yalnızca kendileri olduğu, hiçbir canlı varlıktan onlara ölümün ulaşamayacağı bu yerde yaşantılarını devam ettirirler. Başlangıçta Yenbike ve Yenbirzi’nin bu boş alanda avladıkları hayvanların özelliklerinin anlatılmasıyla insan-insan olmayan ikili karşıtlığının belirginleştirildiği destanda *aille* mefhumuna uygun olarak ilk *yasak* karşımıza gelir. Şülgen ve Ural’a avlanılan hayvanların kanlarını içmek baba Yenbirzi tarafından yasak edilmiştir³ ve bu yasak, metnin girişinde iki kez tekrarlanır. Buna rağmen yasağı delerek kanı içen Şülgen, Yenbirzi tarafından cezalandırılacaktır. Şeklen *modern ailenin* arkaik bir örneği olarak değerlendirilebilecek bu çekirdek ailede, yasa koyucu olarak baba ve ölümün varlık nedeni olarak *erkek insan* pozisyonları, posthümanist eleştirinin temel momentlerini çağırıştırır. Pek tabii buradan yola çıkılarak toplumsal cinsiyet rollerine yönelik bir okuma fazlasıyla anakronik olacaktır ancak kendisini kurucu fail addeden yasa koyucu ve cezalandırıcı kişinin *erkek insan* olarak *baba* olması ve yanı sıra metnin aile etrafındaki ilk kısmında Yenbike’nin hiç konuşmuyor olması aynı düşünme ilkesinin başka biçimleri olarak ele alınabilir. Destanda aile üyelerinin nereden geldiklerini unuttukları söyleniyor olsa da yasa koyucunun baba olması, onların gelmiş olabilecekleri yer ya da paydaşı oldukları kültür hakkında bir saptama yapmamızı kolaylaştırır. Görüldüğü gibi *insan* (aşılması gereken anlamıyla) ne on sekizinci yüzyıl ve sonrasında Batı’ya sıkışacak kadar yeni ve sınırlıdır ne de insan sonrası eleştiri bu sıkışıklığın kuramsallaştırılması olarak bir gelecek tahayyülüdür: “İnsan sonrası soruşturmaya uygun özne ‘erkek insan’ (*Man*) değil yeni bir kolektif özne, *biz bu işte beraberiz* türü bir öznedir” (Braidotti, 2019: 64). Nitekim destanda Şülgen, kardeşiyle evde baş başa kaldıkları vakit Ural’ı yasak olan kanı içmeye ikna etmeye çalıştığında kardeşi Ural, alışıksız olmadığımız bir perspektiften “biz bu işte beraberiz” sözünün temsilcisi olan kolektif özne gibi konuşur: “Ölümün yokluğunu görmeyince, sopa alıp koluma, hiçbir cana kıymayacağım” (Suleymanov vd., 2014: 57). O halde bu beraberlik, ontolojik bir hümanizm değildir: “Biz, bu insan sonrası müşkül durumda beraberiz, ama biz ‘Bir’ değiliz, seçilmiş ‘yegâne’ bir halk değiliz” (Braidotti, 2021b: 201). Ağabey Şülgen, babalarının kendilerine ölümün sadece onlardan gelen ancak onlara etki etmeyen bir hal olduğunu söylediğini hatırlatsa da Ural, yaşadıkları bu boş alanda kendilerinin öldürdüğü canlıların bir araya gelerek ölümün buradaki yegâne nedeni olan *insana karşı* birleşmelerinin mümkün ve neredeyse *makul* olduğunu söyleyerek kendileri dışındaki yaşam formlarıyla *biz bu işte beraber olmayı* sürdürmeyi önerir: “Babamın bize söylediği, bizim hiç görmediğimiz, bizim yerde olmayan, kötü ölüm insandır, deyip düşünmezler, der misin?” (Suleymanov vd., 2014: 58). Ural’ın bu çıkışıyla babanın kendilerini *ölümstüz* ilan edişinin bir hakikat olmadığı ifşa edilerek *a priori* varsayılan insanmerkezli yaşam-ölüm ikiliği kökünden sarsılmaktadır. O halde Ural’ın ölümü yenme arzusu ile onun canlılığa yaklaşımını posthümanist söylem üzerinden takip edeceğimiz bu destan, Ural’ın yaşam-ölüm ikili karşıtlığının insanmerkezci yapısını sökme arzusunun bir serüveni olarak da okunabilir.

Yenbike ve Yenbirzi avdan dönüp sofraya oturulduğunda Ural, babasının avladığı *hayvanı* işaret ederek başka bir canlının da kendilerini avlayıp avlayamayacağını sorar. Bu soru yalnızca

insanca pek insanca bir kaygıyı işaret eden bir soru değildir; Ural bu soruyla anne-baba ve iki çocuktan oluşan bu mikro toplumda insan ile insan olmayan (hayvan) arasına ‘sömürü’ düzeni ile çekilmiş olabilecek olası insanmerkezci çizgiyi de irdelemektedir. Fakat baba, bir kez daha ölümün yaşadıkları bu boş alana kendileri için gelemeyeceğini, insanı tutup yiyecek bir canın henüz burada doğmadığını yineler. Yaşadıkları bu yer, *insan* için ölümün olmadığı -türcü perspektiften insan istisnacılığının ütöpic düzeye çekildiği- bir yerdir. Buna rağmen Ural, mevcut ikiliği sorunsallaştırmaktan vazgeçmeyerek bu mikro topluma dair neredeyse yaşamın ve ölümün biyopolitik eleştirisini ortaya koyan sorular sormaya devam eder. Zira babanın temsil ettiği iktidarın altında “yaşamın yönetimi sorusu, aynı zamanda yok oluşu da içermektedir” (Braidotti, 2014: 154) ve bildiğimiz gibi “çıplak hayat üretken canlılık değil, daha ziyade egemenin öldürebildiği insan öznenin kurucu kırılmalıdır; kontrolsüz iktidarın despot kuvveti eliyle bedeni gözden çıkarılabilir maddeye çevirendir” (Braidotti, 2014: 155). Ural’ın ölümün mekanına yönelik yinelenen soruları benzer düalist çelişkileri ifşa etmeye yönelikken Yenbirzi, tartışmayı yine aynı insanmerkezci ikiliğe çekerek Ural’a padişahın ülkesinde bulunan bir bulaktan su içenin ölümsüzlüğe kavuşacağını salık vermekle yetinir. Burada, insan-insan olmayan ikiliği eksenindeki güç oyununda iktidarın pozisyonunu insanda tescilleyen yetke olarak (*doğal hakçasına* ondan en büyük payı alabilecek olanın *insan* olduğu varsayımıyla ve onun yaratıcı/yıkıcı gücünün insanda cisimleştirilebileceği arzusuyla) *suya* başvurulduğunu görürüz. Türk mitolojisinde ölümsüzlük ve su motifleri sıklıkla bir arada kullanılan motiflerdir; posthümanist tartışmaları *insan öncesinde* ararken bu metnin kullanılmasındaki ana nedenlerden biri de doğa ve insan yaşamının içe içe geçtiği bu motiflerin sıklıkla işleniyor olmasıdır. Üstelik mitolojik Türk destanları arasında suyla ilgili en eski görüşlerin çok yönlü yansımalarını (*yanışma* can suyu, hayat pınarı ya da *abıhayat*) Ural Batır destanında görmek mümkündür (Yuldbayeva, 2020: 71).

Yenbirzi koyduğu yasağa rağmen içilen kanı öğrendiğinde Şülgen’i öldüresiye dövmeye başlar ve tam bu esnada Ural’ın çarpıcı uyarısıyla karşılaşır. Ural, babasının bu şekilde ölümü kendi yuvalarına getirebileceğini söyler ve Yenbirzi “ölüm tarafından gizlice kışkırtıldığımı” (Suleymanov vd., 2014: 62) düşünerek derhal Şülgen’e vermaktan vazgeçer. Ardından Ural, babasının isteğiyle etraftaki *hayvanlara* ölümü kendilerine tanıtmalarını ve eğer isterlerse onu el birliğiyle yenmeyi teklif eder. İnsan olmayanların yardımıyla ölüm ile kurulmaya çalışılan bu insanmerkezci temas, hayvanlar tarafından elbette ki reddedilir. Yenbirzi, Ural olmasa Şülgen’i öldürebileceğini, o halde ölümün onlar farkında olmadan evlerine kadar girebileceğini fark ettiği günden itibaren tek başına ava çıkmaya cesaret edemez olur. Artık ailecek gidilen bu avlardan birinde Yenbirzi tam bir kuğunun boynunu kesecek olduğunda kuğu dile gelir ve Yenbirzi’den kendisini öldürmemesini diler. Kuğu insan bedeninden kuş bedenine geçmiş bir canlıdır ve padişah Samrav’ın kızı Huma’dır. Huma’nın insan bedeninden hayvan bedenine geçtiğini söylediği bu yer, destanda *insan* tarafından kurulan türcü ikilikler ve türler arası hiyerarşiye dair keskin ontolojik sınırların bulanıklaştığı ilk yerdir. Bu ontolojik yer değiştirme, düz anlamıyla basit bir tersine çevirme değildir; zira posthümanist kuramın ulaşmayı umduğu da bir tersine çevirme değildir: “Akıl yerine duyguyu, erkek yerine kadını, kültür yerine doğayı, köle yerine efendiyi vurgulamak, olumsuzlama olarak inşa edilmiş olanı olumlu yapmak işe yaramaz; mesele farklılıklardan birini üstlenmek değil, farklılıkların ikili yapısını bozmak, hiyerarşiyi askıya alarak farklılıkları yeniden tanımlamaktır”

(Kalaycı, 2019: 38). Huma'ya zarar verilip verilmeyeceği konusunda Ural, Şülgen'e baskın gelir ve Huma'ya güvenli bir yer verir. Huma yine de korkup kaçar ve Yenbirzi, her iki oğlunun da ölümsüzlük suyunu bulmaları için Huma'nın peşinden gitmelerini ister. Huma, Şülgen ve Yenbirzi'nin dünyasında verili düzenin dışında bir *yerde* kodlanmış, yersizyurtsuz bir yeğinliği, adlandırılmayan ve bu yüzden de çözümlenemeyen, yerleşik düşünme biçimlerinin karşısında tekinsiz bir logosu, göçebe bir mekansallığı çağırmaktadır. Yenbirzi ve Şülgen için Huma'nın etinin yenip yenmeyeceği temel problem iken, Ural'ın Huma ile kurduğu *birey öncesi* moleküler yakınlık, posthümanist teori ekseninde *hayvan-oluşun* tipik bir örneği olarak gösterilebilir. Böyle bir örnekte söz konusu olan "bir hayvanın davranışıyla insan davranışı arasında var olan benzerlik değildir, hele sözcük oyunu hiç değildir; artık ne insan ne de hayvan vardır çünkü her biri diğerini, akımların birleşmesiyle, tersine çevrilebilir yoğunluklar sürekliliği içinde yersizyurtsuzlaştırır" (Deleuze & Guattari, 2000: 33).

Çıkılan yolculukta Ural ve Şülgen'nin bir süre sonra yolları ayrılacak ve bu ayrılık onları farklı dünyalara yönlendirecektir. Bu dünyaları birbirinden ayıran temelde *etik* koşullardır; örneğin sola sapan yolun varacağı yer insan dışındaki türlerin ötekileştirilmediği, canlıların ortaklaşa barış içinde yaşadığı "kan içmeyen, *et yemeyen*, hiç ölüme yol vermeyen, iyiliğe iyilik yapma adeti olan" (Suleymanov vd., 2014: 67) bir yer olarak tasvir edilir. Sağ taraf ise kötülükte nam salan bir padişahın yaşadığı yere çıkar; bu yer "dağ gibi insan kemiği, kana batan yeri var" (Suleymanov vd., 2014: 67) ifadesiyle verilir. Destanın başından sonuna kadar kurulan iyi-kötü ikiliğinde tahmin edileceği gibi Ural *iyi* edimleri, Şülgen ise *kötü* (kurnaz, yalancı, kıskanç) olanları temsil eder; ancak bu çalışmada söz konusu etik yapıları incelemeyeceğiz. Zira posthümanist eleştirinin etik pozisyonu, insan doğasına dair *verili ahlaki özlemin olmadığı* yönündedir; bunun yerine *inşa edilen* etik yapıları temsil eden insan *edimleri* vardır. Ural payına düşen serüvende uzunca yollar kat ettikten sonra ilk kez padişahla karşılaşır. *Katil Padişah* halkına zulmederek, namı üzere canlıları ve canlılığı katlederek iktidarını sürdürmektedir. Wolfe'den aktaran Ergün Takan'ın söylediği gibi

hümanist ve türcü özneleştirme yapısı, el sürülmemiş olarak kaldığı sürece ve kurumsal olarak, insan olmayan hayvanların sistematik bir biçimde sömürülmesi ve öldürülmesinin onların türü gereği bir sorun teşkil etmediği, mutlak anlamda doğru kabul edildiği sürece *hümanist tür* söylemi, bazı insanlar tarafından diğer insanlara karşı da kullanmaları için geçerliliğini her zaman için koruyacaktır. (Wolfe'den aktaran Ergün Takan, 2021: 1121)

O halde bu karşılaşmayla Ural ilk kez hem mekânsal hem dilsel olarak iktidarın sınırları içine girmiş olmaktadır; padişah kendisini de diğerleri gibi öldürmek istediğinde Ural "sadece insana değil, *kuşa* da ölüm gelmek isterse, gelip elini uzatsa onu verip ölüme el ovuşturup duramam" (Suleymanov vd., 2014: 74) diyerek iktidarın yaşamı ve ölümü idaresine yönelik net bir tavır takınır. Padişahın tür ayrımı yapmaksızın katlettiği canlılığın karşısında Ural'ın tüm canlılar için yaşamı savunduğu bu karşılaşma pek tabii posthümanist teoriye yakınsar; zira "posthümanizm, insanları insan olmayan dünyalara saygı duymaya ve bunlara yanıt vermeye ve kültür ile doğa arasındaki özcü ve hiyerarşik ayrımları reddetmeye teşvik eder, ancak bunu insanlığa sırtını tamamen çevirmek yerine insanı yeniden yönlendirerek yapmaktadır" (Ryan, 2015: 299). Padişah sonunda tüm askerlerini Ural'ın üzerine salmıştır ancak Ural

hepsini yener. Halkı saraya toplayan Ural bu yerdeki zulmü sonlandıran kahraman olarak halkın gönülünü kazanır. Ural'ın tüm canlılar için yaşamı sonsuzlaştırmak, onları ölümden kurtarmak için çıktığı yolda, bir padişahın insanmerkezci iktidarından aldığı güçle öldürdüğü ya da esir ettiği insanları kurtarması onun en sonunda ulaşacağı ölümsüzlükte pay sahibidir.

Oluş deneyimi, nihai bir forma yönelik veya onun tarafından yönlendirilen bir deneyim değildir; insanın kendini dönüştürebileceği nihai bir form yoksa o zaman oluş taklit, metafor veya analojiye dayanmaz (Lawlor, 2008: 175). O halde *hayvan-oluş*, insanla insan olmayan (hayvan) arasında bedenli bir tersine çevirme, varlıklar arasında ontolojik bir değiş-tokuş ya da insandan insan olmayana doğru çizilen teleolojik ya da ahlaki bir rota olarak görülmemelidir. *Hayvan-oluş*, büyükten (sabit) küçüğe (değişken) doğru bir harekettir; bir öznenin artık bir istikrar ve kimlik alanını işgal etmediği, verili ontolojik düzen içerisinde göçebe bir varoluş tarzıdır (Bruns, 2007: 705). Dolayısıyla bu kavram, insanmerkezcilik eleştirisi eksenli, çevre temelli ve diğer türlerle ortakyaşarlık içerisinde oluşumuzu kabul ederek türler arası bir dayanışmayı temele alan (Braidotti, 2014: 90) felsefi bir tavır olarak oluştaki duygulanımların moleküler ilişkisini ifade eder. İkili karşıtlıkları yeniden tesis etmek dışında herhangi bir işlevi olmayan çeşitli (ontolojik, epistemolojik, metaforik vb.) tersine çevirmelerin *hayvan-oluş* merkezli eko-etik pozisyonla ilişkilendirilmesi anlamsızdır. Bu önemli farkı Ural'ın başka bir padişahın oğlu olarak tanıtilen Zerkum ile karşılaşmasında gözlemlemek mümkündür. Zerkum *yılan* bedenindedir ve bir geyiği tam yutacağı esnada Ural ona engel olmaya çalışır. Ne var ki Zerkum ağzındaki geyiği boynuzu yüzünden yutamaz olur ve boğulmamak için Ural'dan yardım ister. Karşılığında kendisinin de ona yardım edebileceğini, ona türlü zenginlikler verileceğini söyler. Ural “hiçbir şey yapmayan, kimseye dokunmayan, kan içmeyen geyiği, *et yemeyen* geyiği, benim düşmanım ölümüne, duçar ettin garibanı. Bana söyle sırrını, bana söyle sen hepsini, bana hediye gerekmez, bana saray gerekmez” (Suleymanov vd. 80) diyerek bir yandan türler arası bir dayanışmayla geyiğin ölümüne itiraz eder bir yandan da mülkiyetle ilişki kurma biçimini sezdirir. Sonunda Ural, Zerkum'u ölümden kurtarır ve Zerkum da karşılığında onu yurduna davet eder. Kahramanlığını deneyebilmek için Zerkum'un yurduna gitmeyi kabul eden Ural, burada çok başlı yılanların insanları yiyerek kendi başlarını çoğalttıklarını ve böylece padişah Kahkaha'ya (iktidara) *en yakın kişi* olmaya çalıştıklarını görür. Görülür ki Ural'ın daha önce Huma'yla birlikte temsil ettiği *hayvan-oluş* biçimi doğrudan bedenli bir tersine çevirmeden (Huma'nın hayvan bedeninde varlığını sürdürmesinden) kaynaklanmamaktadır. Ural ile Huma'nın temsil ettiği *hayvan-oluş* biçiminin yeryüzüyle kurduğu içkin ilişki biçimine karşın Zerkum ve ülkesindeki diğer yılan bedenli varlıklar, burada iktidarın insanmerkezci yansımaları olarak karşımıza çıkarlar. Ural ve Huma arasında *dünya-oluşu* çağıran eden bu içkin ilişki ya da ilişkiyel duygulanım hali, aynı zamanda bu gezegene dair ilişkiyel bir bilgi de üretir. Braidotti'ye göre bu ilişkiyellik “dünyaya aşına hissetmemizi sağlar ve bizim *ekozofik* varlıklar olduğumuz gerçeğini ortaya koyar; yani doğa kültür sürekliliği içerisinde paylaştığımız karşılıklı çoklu bağlantılar vasıtasıyla ekolojik olarak birbirine bağlanmış varlıklar olduğumuzu gözler önüne serer” (Braidotti, 2021b: 68). İnsanmerkezcilik sonrası *insanın ekozofik* yönü, o halde, metaforik yahut ontolojik, biyolojik biçimcilikte değil; *bios*'la birlikte *zoe* ve *jeo* varlıkları da çağıran, kendisinde ve kendisiyle diğer türler arasında bir *dünya-oluş* ağı kurabilen bir varlık olmasıyla kendini gösterir.

Destanda Ural, yılanların yuttukları insanları kurtararak ölümsüzlük suyunun nerede olduğunu bulabilmek için Huma'nın ülkesine doğru yola devam eder. Gittiği yerde kendisini “nereye gitsen de kimi görsen de birisi kendini baş, demekte, ikincisi baş eğmekte, güçlü güçsüzü eğmekte, dileğince kan dökmekte... şöyle kötü ölüm var... onu bulup öldürüp, yurt kurtarır fikrim var” (Suleymanov vd., 2014: 99) diye tanıtır. Burada Ural'ı yıllar evvelki karşılaşmalarından hatırlayan Huma ise devler padişahı tarafından kaçırılan kız kardeşi Ayhılıv'ı Ural'ın kurtarması karşılığında kendisine ölümsüzlük suyunun yerini söyleme sözü verir ve Ural bu teklifi kabul ederek tekrar yola koyulur. Ural, Ayhılıv'ı devler ülkesinden uzak bir yerde, *kuş bedeninde* bulur ve ailesinin sarayına getirir. Ural ve kardeşi Şülgen'in yolları yıllar sonra burada kesişir. Şülgen adet olduğu üzere kötü davranışlarına burada da devam eder ve Ural'la Huma bu kötülükleri engelleyince Şülgen Zerkum'la birlikte devler padişahının ülkesine kaçır. Devler padişahı, devlerini Ural'ın üzerine salar ve Ural padişah Ezreke'nin devleriyle yıllarca savaşır, Ezreke'yi ve devlerini öldürür. Devler birçok Türk destanında olduğu gibi Ural Batır destanında da karşımıza çıkmıştır ve ilk bakışta

Devlerin destanlardaki fonksiyonu destan kahramanının ne kadar akıllı, cesur ve güçlü olduğunu kanıtlamaktır. Asıl kahraman, amacına ulaşmak için pek çok zorlu engeli aşmalıdır. Bu engellerden biri de kendinden kat kat büyük ve güçlü olan devleri yenmektir. İri, güçlü, acımasız, insan eti ile beslenen ve genellikle kötü olan bu karakteri yenen kahraman kendini kanıtlamış ve erginleşmesini tamamlamış olur (Şahin, 2020: 15).

Ancak Ural, öldürdüğü devlerin yığınlarından yeni *yeryüzü* şekilleri (dağlar) oluşturur. Burada Ural ilkin doğayı yapan, onu işleyen ve dönüştüren yönleriyle ön plana çıkar. Bu *doğayı dönüştürme* eylemi onu Batı'nın *insan* tanımına yaklaşırsa da Ural aksine -Aydınlanmacı hümanist özne ekozofik değildir- doğayı dönüştürürken yok etmez; bir zanaatkar titizliğiyle dünyayla ekozofik bir bağ kurar. Bu bağ, kişinin dünyayla olan ilişkiselliğini kentsel, toplumsal, ruhsal, ekolojik ve hatta gezegensel anlamda yeniden tanımlama sürecinin merkezinde yer alan ve böylece çoklu aidiyet ekolojilerimizi açıklayan *dünya-oluştur* (Braidotti, 2021b: 202). Dolayısıyla *dünya-oluş* perspektifinden insanmerkezcilik eleştirisi hem çevresel hem de toplumsal sürdürülebilirliği öne çıkaran bir eko-etik sunmaktadır. Buna göre *dünya-oluşun* öznesi, çevresel veya eko-ötekilerden başlayarak bütün varlıklara simbiyotik türden ilişki bağlarla bağlanır; böyle bir oluş tarzı dikey bir aşkınlık eylemi olmaktan çok bir topraklama egzersizi olarak yeniden şekillendirilen Aydınlanmacı aklın kibrini azaltır (Braidotti, 2013: 23). Ural'ın öteki canlılarla kurmaya çalıştığı *moleküler* yakınlığın ise böyle bir topraklama egzersizinden çok daha sofistike bir oluş biçimini imlediği açıktır.

Ural, maceraların sonunda nihai arzusu olan ölümsüzlük suyunu içeceği yere kadar gelir. Burada, daha önceden ölümsüzlük suyundan içmiş olan bir ihtiyarla karşılaşır ve ihtiyar kendisini sudan içmemesi yönünde uyarır: “Bizim ölüm diye saydığımız, kötü o diye baktığımız... bitmeyecek yasaymış” (Suleymanov vd., 2014: 136). Ural bu nasihatten sonra bir insan için ölümsüzlüğün değersizliğini kavrar. Sadece insanın canlı kalmasıyla bu dünyayı kurtarmanın imkansız olduğunu anlayarak, Yunan mitolojisindeki gibi, Zeus'un yasaklamasına rağmen insanlara Olimpos Dağı'ndan ateş çalarak veren Prometheus gibi doğayı ölümsüzleştirmek için ejderha ve yılanların kurutmaya yetişemediği hayat pınarından aldığı

yudumu yutmayarak etrafa savurur (Yulđıbayeva, 2020: 106) ve posthümanist teorinin işaret ettiği *dünya-oluş* düşüncesinin bir temsiline dönüşür.

Sonuç

Posthümanist tartışmalar, ilerlemeci aklın çizgisel yürüyüşü boyunca bir kültür tarihi mi-marı olarak anılan *insana* dair ortaya koyulan her türden epistemolojiyi, insanı ekozofik bir varlık olarak yeniden tanımlamak suretiyle sorunsallaştırmaktadır. Braidotti'nin işaret ettiği gibi bu tartışmaların başlıca yöntemsel eğilimlerinden biri, ele aldığı sorunları o sorunların içine doğdukları dilin logosundan alternatif bir dilsel evrene taşıyarak tartışma gayretidir. Başka bir deyişle, mevcut tartışmanın merkezî konumunun ve dilsel evreninin dışından meseleye yeni temas noktaları bulunarak argümanın dilinin yeniden üretilmesi posthümanist kuramın başat reflekslerinden biridir. Bu çalışmada, söz konusu topolojik yönelime dayanarak, *Ural Batır* destanını takip etmek suretiyle Antroposen öncesine uzanan bir dilin sınırlarına dayanmaya çalıştık. Antroposen sonrası eleştirel yaklaşıma yakınsayan sezgi ve söylemlere *Ural Batır* efsanesinde rastlamış olmayı, söz konusu tartışmaları kuramın kendi sezgisel ve yönelimiyle uyumlu olacak şekilde zenginleştiren bir durum olarak görülebileceğini iddia ettik. Dolayısıyla çalışma boyunca, ölümsüzlüğü bulmak adına türlü zorlukların üstesinden gelen Ural'ın posthümanist teorinin hermenötiğine uygun eylem ve söylemlerini inceledik. Ural'ın içinde yaşadığı kültürel ve politik söylemin sınırlarını yeniden üreten ve bu yolla kültürel ve tarihsel olarak bağlı bulunduğu içsel koşullara 'imkânsızlık/aykırılık' noktaları ekleyen eylemlerini, kahramanın tüm canlılar ve gezegen ile kurduğu ekozofik ilişki üzerinden insanmerkezcilik eleştirisi ve posthümanist yakınsamalar doğrultusunda tartıştık. Bu tartışmalardan elde edilen bulgular göstermiştir ki Ural'ın dahil olduğu söylemi sorunsallaştıran, muhatabı olduğu iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesinde direten *etik* pozisyonu, doğa-kültür ikiliği başta olmak üzere geleneksel insanmerkezcilik Batı dizgesinin ikili karşıtlıklarını problematize eden edimlerinde karşılık bulmaktadır. Çalışma boyunca, ölüm-yaşam ikili karşıtlığının insanmerkezcilik yapısını sorunsallaştırarak yola çıkan Ural'ın bugün posthümanizm tartışmalarının temel temas noktaları olarak tahayyül ettiği birçok ikilik sorununu ortadan kaldırmaya yönelik bir sezgi taşıdığına dikkat çekerek, kuramın gelişmesine katkı sağlamayı amaçladık. Ural'ın ölümü yok etme arzusunu gerçekleştirmek üzere çıktığı yolda aklın, kültürün ve geleneğin el birliğiyle yarattığı her türden ikili karşıtlıklara ve insanmerkezcilik hiyerarşik düşünme tarzına karşı savaştığı, dolayısıyla bu mitolojik destanın henüz Batılı yapıların ya da bu yapıların *sökümünün* var olmadığı bir yer ve zamandan gelecek şimdiki zamanın yazımına katkı sunduğunu iddia ettik. Bu katkı, şimdiki zamandan geriye doğru bakıldığında, bütün bir tarihin sanki düalizmin ve insanmerkezcilik düşünme modellerinin tarihi gibi okunur-yazılır olmasının boşa çıkarılmasına da aittir. Ural için insan-insan olmayan ayrımı bulanıktır. Dolayısıyla ne kendisini ne de başka varlıkları bir öncelik, ayrıcalık ya da üstünlük pozisyonuna yerleştirir. Daha ziyade destan boyunca yaşamın tüm üyeleri ile iş birliği yapar ve ölümsüzlüğü kendi varlığı yerine yaşamın kendisine sunarak Braidotti'nin *dünya-oluş* kavramının bir temsiline dönüşür. Böylece Ural, posthümanist eleştirinin merkezinde yer alan hümanizmin kibir ve benmerkezciliğinden azade bir karakter olarak karşımı-

za çıkar. Böyle bir karşılaşma, yani posthümanist eleştiriyile “Batılı olmayan” mitolojik bir eserde karşılaşmak, söz konusu tartışmaların *insanlığın belirli bir biçimine* hapsedilmesinin önlenmesi anlamında kuramın söylediklerini destekleyen yeni bir pencere açabilir.

Notlar

1. lat. Bilmeye cesaret et.
2. Yüzyıllar boyunca insan “kendine benzer olmayanı yok sayma ve doğal alanları boş görme, yerleştikten sonra varlığını fark ettiği varlıkları yok etme veya onlardan çıkar sağlama ya da bu varlıkları kendine benzetme konusunda oldukça başarılıdır”(Ağın, 2012: 274). Üzerine dipnot eklenen cümlede Ağın’ın metnine referansla seçilen “boş alan” ifadesinin anlamının efsanenin devamında Ural tarafından da pek çok kez sorunsallaştırıldığı iddia edilecektir.
3. Yeme içmeye yasağı, belirli zamanlarda bazı şeyleri yapmama yasağı gibi yasaklara ve bu yasakların çiğnenmesi ya da baba sözünün dinlenmemesi gibi durumlara anlatım esasına dayalı epik karakterli metinlerde sık rastlanır; kahraman ya bir yasağı deler ya da bir tabuyu yıkar ve cezaya çarptır (Altınkaynak, 2015: 13, 99, 109). Buradaki olay örgüsünde ise kahraman (Ural) yasağı çiğneyene (Şülgen) göre farklı bir konumda yer alır. Kahraman, yasağı değil yasa koyucunun temsil ettiği fikri muhatap olarak alacaktır.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %60, ikinci yazar %40

Contribution rates of authors to the article: First author %60, second author %40

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support statement: No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Ağın, B. (2012). Ekoeleştiri ve hayvan çalışmaları: Avatar, Madagaskar ve Madagaskar 2: Afrika’ya Kaçış filmlerinde doğa ve hayvan temsilleri (S. Oppermann, Ed.) *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* içinde (ss. 273-322) Phoenix.
- Ağın, B. (2022). *Posthümanizm: Kuram, kavram, bilimkurgu*. Siyasal Kitabevi.
- Altınkaynak, E. (2015). *Anlatım esasına dayalı metinler ve din*. Ardahan Üniversitesi Yayınları.
- Batukan, C. (2015). Heidegger ve Deleuze’de hayvan sorusuna giriş. *Cogito*, 80, 70-85.
- Braidotti, R. (2013). Becoming-world (R. Braidotti, P. Hanafin, & B. Blaagaard, Eds.) *After Cosmopolitanism* içinde (ss. 8-27) Routledge.
- Braidotti, R. (2014). *İnsan sonrası.1. baskı* (Ö. Karakaş, Çev.) Kolektif Kitap.
- Braidotti, R. (2019). İnsan sonrası, pek insanca: Bir Posthümanistin anıları ve emelleri. *Cogito*, 95-96, 53-97.
- Braidotti, R. (2021a). Eleştirel insanötesi bilimler için kuramsal bir çerçeve (Ç. Taşkın Geçmen, Çev.) *Pasajlar*, 7, 15-48.
- Braidotti, R. (2021b). *İnsan sonrası bilgi* (S. Sam & E. Çaça, Çev.) Kolektif Kitap.
- Bruns, G. L. (2007). Becoming-Animal (Some Simple Ways). *New Literary History*, 38(4), 703-720. JSTOR.

- Deleuze, G. (2009). *İssız Ada ve diğer metinler* (D. Lapoujade, Ed.; F. Taylan & H. Yücefer, Çev.) Bağlam.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör bir edebiyat için deneme* (Ö. Uçkan, Çev.) YKY.
- Ellis, C. (2018). *Antebellum Posthuman: Race and Materiality in the Mid-Nineteenth Century*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1xzh0z9>
- Ergün Takan, D. (2021). Suyun Sesi filminde posthümanist perspektiften öteki-oluş. *SineFilozofi*, 6(12), 1116-1130. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.839663>
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu politikasına giriş* (R. G. Öğdül, Çev.) Ayrıntı.
- Kalaycı, N. (2019). Annelik, Hayvan-oluş, yeryüzü. *Cogito*, 93, 36-53.
- Koyuncu, E. (2020). “Kedi Köpek Seven Herkes Ahmaktır”: Deleuze ve Guattari’nin sevimsiz hayvanları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 60(1), 179. <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.10>
- Lawlor, L. (2008). Following the rats: Becoming-animal in Deleuze and Guattari. *SubStance*, 37(3), 169-187. JSTOR.
- Lemm, V. (2018). *Nietzsche'nin hayvanları* (V. Ay, Çev.) Gram yayınları.
- Massumi, B. (2020). *Hayvanların politika hakkında bize öğrettikleri* (E. Sünter, Çev.) Norgunk Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2004). *İnsanca pek insanca 2* (M. Tüzel, Çev.) İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). Ahlak ötesi anlamda doğru ve yalan üzerine (O. Aktaş, Ed.) *Nietzsche ve Dil* içinde. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Ryan, D. (2015). Following snakes and moths: Modernist ethics and posthumanism. *Twentieth-Century Literature*, 61(3), 287-304. <https://doi.org/10.1215/0041462X-3153955>
- Schmeink, L. (2016). The Anthropocene, the posthuman, and the animal. İçinde *Biopunk Dystopias* (ss. 71-118). Liverpool University Press; JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ps33cv.6>
- Sever, O. (2022). Antroposen krizinde batı bilgeliliğini düşünmek. *Istanbul Bilgi University*, 3. <https://doi.org/10.47613/reflektif.2022.79>
- Singer, P. (2005). *Hayvan özgürleşmesi* (H. Doğan, Çev.) Ayrıntı.
- Suleymanov, A., İbrahimov, G., & Ergun, M. (Ed.).(2014). *Başkurt destanları 1: Mitolojik destanlar*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahin, Ö. (2020). Türk destanlarındaki devlerin genel özellikleri ve Türk mitolojisi ile ilgileri. *Yenisey Dergisi*, 1(1), 11-24. <https://doi.org/10.29228/yenisey.47694>
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların tarihi: Felsefi bir deneme* (B. E. Aksoy, Çev.) Kolektif.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* University of Minnesota Press.
- Yuldayeva, G. (2020). *Урал батыр” эпосының сюжеты һәм стиле* (Ural Batır Destanı'nın hikâyeleri ve stilleri) Kesit Yayınları.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



The Iconography of Artemisia in Susan Vreeland's *The Passion of Artemisia*

Susan Vreeland'in *Artemisia'nın Çilesi* Romanında Artemisia
İkonografisi

Asya Sakine Uçar*

Abstract

The *Passion of Artemisia* by Susan Vreeland focuses on Artemisia Gentileschi, a revolutionary Italian painter from post-Renaissance period known for her idiosyncratic approach to painting with unprecedented portrayals of potent and defiant women. This study aims to show how Vreeland's novel turns into an iconotext providing not only visual representations from Artemisia's oeuvre consisting of Biblical, mythological and historical heroines, but also offers a distinctive perspective into the personal and artistic vision of the painter in conveying her own history of sexual harassment and violence. With a focus on certain female figures from Artemisia's paintings, this study employs an ekphrastic and iconographical analysis in ascertaining how these images enact her own sexual ordeal which is explicitly expressed in depictions of revenge or suppressed anger. This study argues that by constructing such a narrative, Vreeland explores and projects the gender dynamics offering a counterpoint to the

Geliş tarihi (Received): 02.10.2023 Kabul tarihi (Accepted):10.04.2024

* Assist. Prof. Dr. Iğdır University Faculty of Science and Letters Department of Western Languages and Literatures. Iğdır-Türkiye/ Yrd.Doç.Dr. Iğdır Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü. Iğdır-Türkiye. ucar.as@yahoo.com. ORCID ID: 0000 0002 9653 2911

prevalent narratives and patriarchal norms that often depict women as passive, submissive, or objects of desire. Thus, the exploration of Artemisia's art within the context of iconotexts suggests a deeper and alternative engagement on the enduring relevance of Artemisia's art and its impact on contemporary understandings of gender in challenging the constraints imposed on women and creating a space for alternative narratives of women's lives.

Keywords: *art, Artemisia, iconotext, iconography, gender*

Öz

Susan Vreeland tarafından kaleme alınan Artemisia'nın Çilesi romanı, Rönesans sonrası dönemde yaşamış ve özellikle güçlü, meydan okuyan kadınları kendine özgü yaklaşımıyla resmeden devrimci İtalyan ressam Artemisia Gentileschi'ye odaklanır. Bu çalışma, Vreeland'ın romanının, Artemisia'nın İncil, mitoloji ve tarihten ilham aldığı kahramanlarından oluşan eserlerinden görsel temsiller sunmakla kalmayıp, aynı zamanda ressamın kendi cinsel taciz ve şiddet deneyimini aktarırken kişisel ve sanatsal vizyonuna dair ayırt edici bir bakış açısı sunan bir ikon metne nasıl dönüştüğünü göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Artemisia'nın resimlerinden belli başlı kadın figürlere odaklanarak bu imgelerin intikam ya da bastırılmış öfke tasvirlerinde açıkça ifade edilen kendi cinsel çilesini nasıl yansıttığını göstermek için ekfrastik ve ikonografik bir analiz kullanmaktadır. Bu çalışma, Vreeland'ın bu anlatı ile kadınları genellikle pasif, itaatkâr ya da arzu nesnesi olarak tasvir eden yaygın anlatılara ve ataerkil normlara karşı toplumsal cinsiyet dinamiklerini sorgulayan bir bakış açısı sunduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla, Artemisia'nın sanatının ikono metinler bağlamında incelenmesi, kadınlara dayatılan kısıtlamalara meydan okuyarak ve kadınların yaşamlarına dair alternatif anlatılar için bir alan yaratarak Artemisia'nın sanatının kalıcı önemi ve çağdaş toplumsal cinsiyet anlayışları üzerindeki etkisi üzerine daha derin ve alternatif bir etkileşim önermektedir.

Anahtar sözcükler: *sanat, Artemisia, ikon metin, ikonografi, cinsiyet*

Introduction

Susan Vreeland's 2002 novel *The Passion of Artemisia* focuses on 17th century Italian painter Artemisia Gentileschi, one of the few female artists from post-Renaissance, an era dominated mostly by male artists. The novel does not only recount the life of the painter and her artistic process but also highlights her struggles as a woman starting with the rape case, her indictment by the patriarchy and the judicial system represented by the papal court. Taking an actual, historical personage, Vreeland dramatizes and fictionalizes grapples of a woman as an aspiring artist, mother, wife and rape victim. In doing so, Vreeland constructs an iconographic and ekphrastic narrative inspired and informed by Artemisia's idiocratical portraits rendered in a more human and relatable way than her male counterparts. The passion of Artemisia transforms into a promising art which is chronologically evoked in the book through certain visual references providing an insight into understanding Artemisia's artistic productions in her oeuvre each of which represents silenced and repressed voices shedding

light on her own personal and professional challenges.

Iconography- iconotext- Artemisia

It is an undeniable fact that much of the popularity of Artemisia today is due to Mary Garrard who published *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* in 1989 which is a substantial text in bestowing an esteemed status for Artemisia Gentileschi in art history and even accept her one of the Old Masters. Artemisia's life elicits a rich source for new fictional reconceptualizations and adaptations like movies, plays or novels and Garrard offers the first scholarly attempt of inquiry regarding the life and artistic milieu of her. Vreeland in her creation of an iconotext on Artemisia's life and career, stays true to the historical figure but also makes her still relatable to present day by exploring the gender roles in 17th century. Deriving his major inspiration from discussions surrounding images and texts, Peter Wagner coins the term *iconotext* in the sense that it "can apply to pictures showing words or writing, but also to texts that work with images" (1996: 17). Iconotexts most notably exemplified by Tracy Chevalier's *Girl with a Pearl Earring* or Susan Vreeland's first novel *The Girl in Hyacinth Blue* prominently feature paintings or painters and explore the relationship between visual art and written narratives. Through these iconotexts, readers are not only presented with visual descriptions of paintings but also gain insight into the personal and artistic visions of the painters themselves. Vreeland grants her readers to visualize or see those iconic images described in her novel in accordance with the traditional sense of ekphrasis, literary description of a visual work of art, aiming to evoke vivid imagery in the minds of readers. Therefore, the novel bridges the gap between text and image, offering a richer and more comprehensive experience for the reader. But, in a broader context, Artemisia's own sense of perception on the canvases which ensues an adaptative and revolutionary attitude on certain figures and events unveils a personal iconography. The most notable and standard definition of iconography as "branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of arts" (1939: 3) is prescribed by Erwin Panofsky putting emphasis not only on descriptive study of images but also the indirect meaning to be denoted from the cultural and historical milieu. Artemisia's distinctive artistic choices manifest a lucrative opportunity for an insightful and contentious axiom of female iconography as she "chose the most ambitious category of picture, the istoria-multifigure narratives of subjects taken from the Bible and mythology- and within his category selected deliberately shocking subjects- female nudes, grisly beheadings- for realistic portrayal" (Locker, 2015: 1). Accordingly, throughout the novel, Vreeland highlights *Judith Slaying Holofernes*, *Susanna and the Elders*, *Allegory of Inclination*, *Cleopatra*, *Lucretia*, *Mary Magdalen* and finally *Self Portrait as Allegory of Painting* from her oeuvre in that each work is elaborated with pictorial details making a huge part of the plot and creating an artistic and aesthetic frame. Those references also suggest reexamination of the iconography of those compelling images and ascertain historical scenes relating to character's own personal infamy in mirroring and constructing her selfhood. As Artemisia is known for her portrayal of powerful and complex women in her artworks, her paintings often depicted female figures in moments of strength, agency, and vulnerability, challenging traditional notions of femininity and the roles assigned to women in society.

The dramatic narratives of tragic heroines and the pivotal moments from their lives have been the source of many conflicting and varying interpretations that are fashioned into aesthetic and moral conducts. The hallmark of Artemisia's art is the powerful depictions of women presenting a different perspective on female iconography, one that defied the expectations and offered a counterpoint to the prevalent narratives that often portrayed women as passive, submissive, or objects of desire. Instead, Artemisia's heroines embodied resilience, determination, and a fierce spirit making it hard to find complicity with patriarchal traditions of female sexuality, gender roles in her art. Mary Garrard remarks and evidences this challenge saying "...until Artemisia came along, few images presented a picture of gender relations from a discernibly female point of view" (2010: 10) which cannot go unnoticed considering the victimization she had to face. In a sense, her images are autobiographical enacting either her own sexual ordeal or the aftermath trauma which is explicitly expressed in depictions of revenge or suppressed anger catalysing Artemisia's own story into "an almost emblematic tale of fall and redemption" (Benedetti, 1999: 44) as she finds an exclusive way of redeeming both herself and her heroines. In the novel also, Vreeland creates "a chronological pilgrimage, leading the reader from painting to painting, playing on the double meaning of the title: each painting may be seen as a landmark connected with a particular kind of pain..." (Lanone, 2006: para. 6). By incorporating Artemisia's own iconography into her narrative, Vreeland captures the essence of her artistry, reveals her unique perspective and explores the dominant ideologies imposed on women in the 17th century.

Artemisia's iconic images

Vreeland opts to begin her narrative with the rape trials as the first chapter entitled "Sibille" inexorably makes a reference to a painful procedure of test squeezing and damaging the fingers but "designed to bring truth to women's lips" (2002: 3). Such a torture using thumbscrews to verify one's testimony echoes how Artemisia herself, despite being a victim of sexual assault, is physically and metaphorically put on trial notwithstanding being already hurt and overwhelmed in every sense. She keeps reminding herself that she is not on trial, Agostino Tassi, her father's friend and collaborator, her rapist is on trial. That physical torture is also meant to be a blow on her identity, virtue as she is silenced and violated once again but most importantly she is kept from painting, especially her Judith, a biblical heroine who beheaded the powerful Assyrian general who laid siege to the city of Bethulia according to *The Book of Judith* in the Old Testament. "Through rape survival, Artemisia is said to have developed a feminist consciousness that expresses itself in her paintings, especially in the striking violence of her repeated renderings of "Judith and Holofernes"" (Cohen, 2000: 53). Judith is a young widow but she bravely takes action to save her people by going to the camp of Holofernes, presenting herself as a willing captive. Artemisia narrates how she is drawn to this heroine who saved Jewish people by pretending to seduce the tyrant Holofernes, getting him drunk and finally cutting off his head. Artemisia depicted Judith in two different versions, the first one being painted around 1611-12, the time period she was raped and the second one approximately in 1620 which is housed in Uffizi Gallery in Florence today.



***Judith Beheading Holofernes*, (1620), Artemisia Gentileschi, Uffizi Gallery, Florence ¹**

Judith features in countless works of art but what sets Artemisia's *Judith Beheading Holofernes* apart from the rest is the fact that the kind of woman she wants to depict is not angelic or elegant. She remembers how disappointed she was when her father first showed Caravaggio's Judith. "She was completely passive while she was sawing through a man's neck" (Vreeland, 2002: 12).



Judith Beheading Holofernes, Michelangelo Merisi da Caravaggio (c.1598-9), Galleria Nazionale d'Arte Antica at Palazzo Barberini, Rome (Garrard, 2020: 141)

It is particularly evident that the role of gender has a major influence on the creation and treatment of the same subject begetting a stark contrast in the way they are examined. The difference between the two paintings display how the same narrative, mostly created by men, can transform into a different statement from a female perspective as rather than a depiction of violence, fascination with it is highlighted in Artemisia's version given the circumstances of the creation of her art work. Baroque painters generally leaned on Biblical stories and figures as they were predominantly financed by wealthy families or the church which tried to reinforce religious doctrines. Artemisia is also a Caravaggist in the sense that she "looked closely at bodies, posed them to convey intensity of fraught emotion, pathos, determination and suffering as well as the capacity to inflict a visibly carnal violence" (Pollock, 2005: 188). Artemisia's Judith savagely and adamantly slays the head with no feelings of terror or hesitation coinciding with her own anguish and harassment while Caravaggio's heroine keeps her distance from the bloody act. In her work "I am Artemisia", Stephanie Russo questions the longstanding presumption that "women's art reflects their individual experiences, whilst men's art is perceived as universal" (2022: 237). Artemisia's art displays a visual account of her personal redemption but it also strongly resonates with universal aspects of female artistry by presenting those empowered, assertive women through her own lens. The focal point of female art is usually restricted with domestic issues, still lifes, however Artemisia evidences that it is possible to find modern and still valid views of sexual violence and affirms a relatable framework for sexual trauma. While approaching the analysis of artworks by both male and female artists, the impact of gender, cultural observances, individual experiences on artistic creation and representation cannot be overlooked. Apparently Judith

fulfills Artemisia's repressed desire of killing her rapist. The discrepancy between the two paintings generally hinges on the facial expression of Judith. In Vreeland's novel, Artemisia paints two vertical furrows between Judith's brows like Caravaggio had done to illustrate how hard it is for her to murder someone. But seeing Agostino's threatening and highly cagy face in court next day, she paints the furrows out, giving Judith a more determined, vengeful and unapologetic expression. By a majority, representations of Judith highlight her heroic deed, courage and honor in order to liberate her people whereas Artemisia directly "focuses on the masculine and militaristic qualities she embodies, hence the representation of Judith decapitating her enemy" (Auvray, 2020: 2). Moreover, while the handmaid Abra portrayed in Caravaggio's version is an old lady standing by Judith, Artemisia's maid is actively engaged in the action, trying to hold Holofernes while Judith is cutting the neck with blood spurting all over, stressing female bond. According to Auvray's contention, apart from Caravaggio, in traditional portrayals of the Judith narrative before Gentileschi, Abra was often depicted as an older woman, serving merely as a contrast to highlight Judith's youth and beauty. (2020: 2-3). However, Gentileschi deviated from this convention by presenting Abra as a young woman, approximately the same age as Judith and she is an equal participant in the act which underscores a shared determination and also challenges the traditional portrayal of women as passive and secondary in Biblical accounts.

Biblical heroines like Judith and Susannah are quintessential examples in testifying to the gender roles placed on women ever since. In Vreeland's novel there is no artistic and ekphrastic mention of *Susanna and the Elders* (1610), an early work from Artemisia's artistic career concerned with sexual violence and female victims, as Artemisia's Susanna belongs to a time period before the narrative sequence Vreeland opts for. Artemisia's three versions of Susannah are painted at three different periods of her life namely; 1610, 1622 and 1649. However, through a fictitious female figure named Sister Graziela who also becomes a mother figure for Artemisia who lost her mother at a very early age, Vreeland creates a dialogue in which Graziela compares Artemisia to Susanna. While referring to *Susanna and the Elders*, she says: "you showed your intimidation at the lewd looks of those two men, her vulnerability and fear. It shows you understood her struggle against forces beyond her control. Beyond your control, Artemisia" (Vreeland, 2002: 19-20). Graziela provides psychological and spiritual comfort for Artemisia and even counsels to paint out the pain. By referencing the story of *Susanna and the Elders*, she acknowledges and highlights Artemisia's ability to empathize with Susanna's vulnerability, fear, and the external pressures that are beyond her control, just like Susanna.



ARTEMISIA GENTILESCHI IN ROMA 297

***Susanna and the Elders* (1610), Artemisia Gentileschi, Schloss Weißenstein, Pommersfelden, Germany (Christiansen and Mann, 2001: 297)**

The painting depicts the story of Susannah taken from *The Book of Daniel*, who is the wife of a wealthy Jewish man. Susannah is another representative of female virtue and chastity according to Biblical doctrines as she is assaulted while bathing by two elder men and threatened with spreading false news of adultery if she refuses to surrender. Facing such a dilemma of accusations due to false testimony or giving in to the sexual demands of those malicious men, Susannah chooses to resist in order to protect her honor and chastity which is a key asset for men not just in Old Testament stories but in Renaissance Italy as well. Although Susannah's innocence is testified ultimately, the conviction of the elders is ironically attributed to their false testimony rather than sexual assault. The story has dramatic resonances with Artemisia who is falsely accused by her rapist who claims Artemisia was already not a virgin prior to the assault, as the forcible violation of a virgin can only account for a crime and punishment. Regrettably, the case is dismissed, Tassi is pardoned but banished from Rome only to return within a year thanks to his powerful patrons. The historical accounts of the real rape case reveal that the private negotiations continued toward a settlement ending in marriage and although Tassi was sentenced, he evaded punishment (Cohen, 2000: 49). Tassi employs

the common strategy of the rapists throughout history; denying the accusations and casting doubts on the reliability of the victim herself. Artemisia's inauspicious sexual experience and the anachronistic readings of it give countenance to adopt a posture to restore her reputation and honor in particular through the gallery of potent women from her collections as she tries to go beyond the stipulations of the laws and the conventions of the time constraining a woman's body and sexuality. Unlike many Susannah images, Artemisia's compositional choice is different from the male counterparts. Her Susannah turns away from the elders who loom above her, her position indicates a clear "no" as the narrative focus of her portrayal is the distress of this woman not the pleasure seeking men. The distress and vulnerability of Susannah become the primary focus, overshadowing the lascivious intentions of the elders. Gentileschi's unique compositional choice challenges the dominant male gaze prevalent in earlier depictions of the story and offers a reinterpretation shifting the power dynamics.

The rape and the ensuing public contempt that Artemisia is destined to like many rape victims, force her into a sort of banishment as well. After being raped by Agostino Tassi, his father's close friend and colleague and the aftermath public trial, she is hurriedly married to a Florentine painter Pierantonio Stiattesi and moves to Florence. In Florence, in her first attempt to seek admission to the Academia, Artemisia shows her canvases of *Judith*, *Susanna* and *Woman Playing a Lute* but faces harsh criticism that her expressive singularities on Biblical stories in particular puts her out of the conservative emulations, as "that deliberate flamboyance applied to biblical themes diminishes the spiritual content" (Vreeland, 2002: 63), in just the same way as the sensuality emphasized in the lute player through the associations of music and love. She understands how undesirable it is for the tradition-bound members of the academy to contemplate her views. Instead, Artemisia focuses on her marriage which proves to be affectionate in the beginning and grows stronger when she gives birth to her daughter Palmira. However, Artemisia's yearning to paint and create remain strong, even as she also poses as a model for her husband's artworks. On one occasion, Pietro uses Artemisia as a model for a *Madonna and Child* painting. Yet, when Artemisia sees the finished piece, she realizes that the depiction of her is significantly different from her own likeness. For Pietro it is her reputation that deters him from a realistic portrayal. "I can't have a tainted woman for the Madonna" (2002: 75). He deems it unfitting to depict a woman with a stained reputation as the Madonna literally illustrating the societal prejudices and constraints as Artemisia's reputation as a rape victim affects not only her personal life but also her artistic representation. At the time the rape laws centered almost entirely on the women's bodies like a commodity owned by their father and the notoriety of the seven-month long trial obliquely and irrevocably tarnishes Artemisia's honor and reputation. First she has to overcome the trauma and torture of sexual violence and then break conventions in becoming a successful artist and even the first woman painter to be accepted to Academia del Disegno at a time not so welcoming to female artists.

Artemisia's career spans over different parts of Italy; Rome, Florence, Venice, Naples and finally London where she painted with her father at Greenwich. In Florence, Artemisia's encounter with Michelangelo Buonarroti and being commissioned by him coincides with

a period in her career when she paints *Inclinazione* (*Allegory of Inclination*) as a tribute to Michelangelo who is deeply ingrained in history of art.



Figure 110. Artemisia Gentileschi, *Allegory of Inclination*. Oil on canvas. Casa Buonarroti, Florence

***Allegory of Inclination* (1615-1617), Artemisia Gentileschi, Casa Buonarroti, Florence (Christiansen and Mann, 2001: 314)**

“*Inclination* was a reiteration of Susannah, declaring the presence of the artist in her work, whose very subject in this case was the personification of an artist’s peculiar inclination toward making art” (Christiansen and Mann, 2001: 278). Although it is a beautiful artistic production, she does not feel the same satisfaction and pleasure she felt for Judith or Susanna upon finishing it. As it turns out, the painting did not tell a story or enable Artemisia to display her *invenzione*. “I had gotten paid for craft, not for art” (Vreeland, 2002: 91). She recognizes that she had been paid for her craftsmanship rather than her artistry, which is a total disappointment for her. Originally, the painting depicts a nude woman seated in heaven holding a compass and it is on the ceiling of the galleria in the Casa Buonarroti, established by Michelangelo the Younger. The figure represents the inclination to produce art paying homage to Michelangelo’s legacy. However, Vreeland highlights the irony that Artemisia did not feel that she was truly expressing her own art, which was built on a vision of female heroines and their stories. Interestingly, *Inclinazione* was later censored, with the female figure’s body being covered with drapery further emphasizing the constraints and limitations imposed on Artemisia’s artistic expression, particularly regarding the representation of the

female form. Despite the mixed feelings surrounding *Inclinazione*, Artemisia's talent and perseverance earned her membership in the Academy in the same year she painted the piece marking an important milestone in her career, acknowledging her contributions as a female artist and allowing her to navigate the art world with more recognition and opportunities.

While constructing her story, apart from Michelangelo Buonarroti the Younger, Vreeland incorporates her associations with real historical figures like Galileo, Cosimo de Medici II. On her first meeting with Galileo, Artemisia has an interesting conversation about the next work she is commissioned by the archduchess, a portrait of Mary Magdalen, the woman who had to take on the sins and "make a practice of continual repentance" (2002: 122). Like Susannah and Judith, Artemisia painted a number of Magdalen portraits but Vreeland makes it very conspicuous that the alluded painting is the one probably painted between 1616-1618 in Florence and distinctively signed as Artemisia Lomi, her ancestral name.



St. Mary Magdalen (161-1618), Artemisia Gentileschi, Pitti Palace, Florence²

As an iconic Biblical figure, Magdalen epitomizes Christian devotion and repentance. As a penitent prostitute and loyal follower of Jesus, Magdalen has persisted in many visual depictions. Artemisia once again wants to "discover and display another side than the conventional belief of a sinner struck by unpremeditated conversion or spontaneous repentance" (2002: 122). She even claims to draw a thinking body like Masaccio's *Adam and Eve* in the Brancacci Chapel. For Artemisia, Magdalen represents the kind of woman who

was capable of expressing a reasoned thought, engaging in speeches or inquiry with Jesus unlike many Biblical women who could conceivably postulate faith and spirituality. Having a vibrant, meditative mind devoid of bodily constraints is the point that makes Magdalen closer and identifiable. She wants to capture the moment right before the conversion which is more intriguing to depict. “Then she could still be in gorgeous gown that these Florentines would love. Her unconfined hair could show a barely repressed sensuality” (2002: 137). Her Magdalen is contradictory and ambiguous; she is teary probably because of the shame of her past and fearful of renouncing everything she had known but she seems not to have yet put aside earthly pleasures wearing silk and jewelry and sitting on a red velvet chair. Mary Garrard argues that “Mary Magdalen’s story broadly matched her own: a woman whose identity is stamped by a sexualized past turns a corner and takes up a new respectable life” (2020: 114-115). During and soon after her residence in Florence, Artemisia remarkably develops and projects a sophisticated view on gender tenors. Gentileschi’s complex portrayal of Mary Magdalen can be seen as an exploration of the nuances of female experiences reflecting the internal conflicts and contradictions that women may face when trying to navigate public notions, personal desires, and the search for redemption or a new path in life.

As she begins to have success, win patronages and eventually becomes the first woman painter to be elected to the Academy before her husband, Artemisia feels herself caught in the grip of being a painter and wife. Her staggering relationship with Pietro and finding out his infidelity forces Artemisia to leave Florence with her daughter Palmira. She receives a letter from a Genoese merchant Cesare Gentile. Artemisia’s famous depiction of nude Cleopatra holding a snake in her hand and *Lucretia*, the one she most dislikes painting concur in this period. Obviously Artemisia does not feel a desire to celebrate a woman who killed herself in order to escape the shame of rape. She hates the dominant vibe in previous *Lucretia* paintings, like Flipping Lippi’s version in the Palazzo Pitti, in which the act of killing is enacted as ennobling although there is nothing appealing in it other than a false and unnecessary martyrdom in Artemisia’s eyes. On the other side, widely accepted as the most famous depiction, Titian’s *Tarquin and Lucretia* dramatizes the rape moment unlike Artemisia who capitalizes on the aftermath contemplation. The narrative of *Lucretia* also revolves around rape but unlike Susannah she succumbs to it. When Tarquinius slips into her bedroom, he threatens her with death unless she yields to him. *Lucretia* helplessly gives in only to tell this disgrace to her father and husband next morning. When she realizes that “her example might excuse the actions of women who could claim that a sexual encounter was a rape in order to escape punishment” (Garrard, 2020: 86), she commits suicide plunging a knife into her breast as an exemplary chaste woman. In her depiction, Artemisia centers on the moment of decision for *Lucretia* which is a departure from precedent, eroticized versions. While in one hand she is holding a dagger, in the other she is grasping her breast suggesting a dismal and precarious prospect of suicide.



ARTEMISIA GENTILESCHI IN ROME AND VENICE 363

***Lucretia* (1623-1625), Artemisia Gentileschi, Private collection Girolamo Etro, Milan
(Christiansen and Mann, 2001: 363)**

Lucretia's distress extends to Artemisia's visceral frame of mind. "It became more and more troubled the more I worked. I wanted her troubled. Disturbed and disturbing." (2002: 198). Vreeland concentrates on how turbulent it becomes for Artemisia to place the dagger as aiming it at her breast seems wrong. She even demands "Speak to me Lucretia. What would you have me do?" (198). As Artemisia finds no one to speak for her, she finds her own voice through art, and that art bestows those misrepresented female figures with voices as well. She eventually decides to locate the dagger upright. Her Lucretia is not what everyone thinks her to be; she is totally hers; she is not nude but in disarrayed clothes, there is no blood and above all she is not dead. There is a complete sense of obscurity. "A victory of ambiguity.... we would never know what she did" (203). Unlike her male contemporaries who portray Lucretia in an erotic manner, Artemisia puts emphasis on her anguish. "Once again, Gentileschi has vividly represented a wronged woman refusing to be the pawn of a male aggressor; a heroine that will go to extreme lengths and violent action in order to maintain her dignity" (Russell, 2017). Therefore, the portrayal of Lucretia is another portrayal that Gentileschi draws inspiration or facet from and aligns with her broader artistic themes of highlighting strong, resilient women who assert their own narratives.

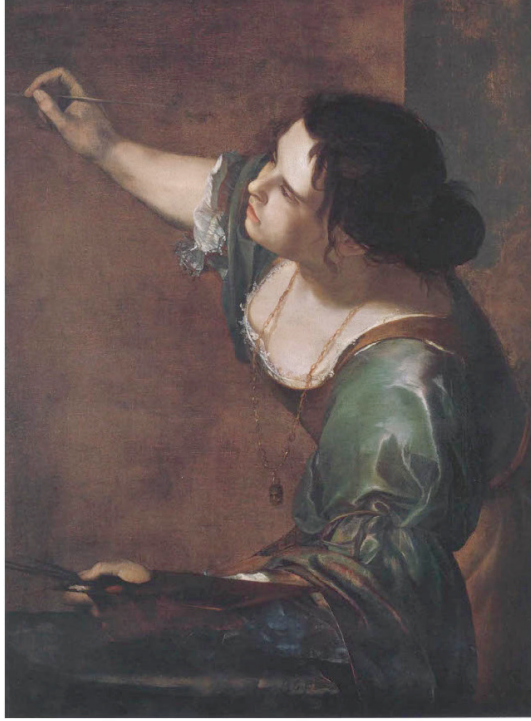
Apart from Artemisia's artistic range, her relationship with her father is a fundamental

and crucial point to be discovered and Vreeland entitles the final two chapters of her book “Orazio” and “Artemisia” staging their reconciliation. Artemisia visited England in 1638 upon the invitation of Charles I and in the novel also the estrangement between the father and daughter ends in London as the two work together on the ceiling paintings of Greenwich. The ending of the novel features Orazio advising his daughter to create a self-portrait titled *An Allegory of Painting*. Artemisia promises to use Michelangelo’s brush to execute the painting, symbolizing her commitment to her art and her desire to assert herself as an artist. This self-portrait, in which Artemisia holds a brush and palette, depicts her in the act of painting “accompanied by several, though not all, of the attributes of the female personification of *Painting* as set forth in Cesare Ripa’s *Iconologia*” (Garrard, 1980: 97) which was a popular book in providing allegorical interpretations for various concepts, including the arts.

The figure of Painting is a passionate young woman, her dark brown eyes looking up to the light, light that emphasizes intellect and body as it falls on her forehead, and upon her full breast. This shining breast is framed by the lines of the gold chain—that token of esteem usually given by patrons to male painters. The figure holds her brush up to the edge of the actual canvas as if to begin to paint the empty canvas behind her, but she is caught in a moment of meditation or inspiration... (Christiansen and Mann, 2002: 278)

Pittura, as the personification of painting was actually introduced and popularized by Giorgio Vasari, an Italian artist and art historian during the first half of sixteenth century. His depiction of Pittura as a female figure was also very symbolic in emphasizing the creative spirit, inspiration and intellectual capacities. The emergence of female personifications in Italian art during the sixteenth century reflected evolving attitudes towards women’s roles in society and the recognition of their creative contributions. While these allegorical figures might still reflect certain gender stereotypes prevalent at the time, they provided a platform for acknowledging and celebrating women’s involvement in the arts.

In Artemisia’s self-portrait, *La Pittura*, she adheres to several elements prescribed by the *Iconologia* for depictions of the allegory of painting. According to the *Iconologia*, these elements include a pendant mask on a gold chain, a shifting green dress, unruly hair, the tools of a painter, and the requirement that the allegory be represented by a woman. However, Gentileschi deviates from one guideline: the gag that is typically depicted, symbolizing the non-verbal means of expression to which artists were thought to be limited (Conn, 2009: 25).



Self-portrait as the Allegory of Painting (1638-39), Artemisia Gentileschi, Royal Collection, London (Christiansen and Mann, 2001: 419)

By not including the gag, Gentileschi challenges the limitations placed on artists, particularly female artists, in terms of their freedom of expression. In most allegorical representations of artists, the tools of the trade, such as a brush and palette, are shown near the figure but not in use. However, Gentileschi showcases herself actively engaged in painting, demonstrating that she is more than just a symbol for the concept of art, once again asserting her identity as an artist in the artistic process. By using the widely understood allegorical reference, Gentileschi presents herself visually as a personification of painting while rejecting the implications of female beauty that often accompanied such depictions. She strategically chooses and combines elements from the *Iconologia* to convey her message, consciously avoiding the elements associated with traditional notions of beauty. This deviation from gendered expectations can be seen as a deliberate rejection of the classifications and limitations imposed on her as a female artist. It demonstrates her refusal to conform to traditional norms and her determination to purport her voice and presence within the art world.

Referring back to Artemisia's hesitations in creating the *Allegory of Inclination*, where she oscillated between the realms of art and craft, her self-portrait in the allegory of painting becomes a way for her to reconcile these two fields. The portrait serves as a reflection of her

art as a unified whole and a self-assertion of her professional artistry within a male-dominated profession. The figure in the painting can be seen as “a stand-in for women artists in general” (Garrard, 2020: 222), symbolizing their presence and artistic capabilities in the face of societal challenges. The inseparable link between the artist and their work, the blurred boundaries between the artist, model and the art of painting are highlighted through Artemisia’s active, complete and passionate immersion in the act of painting. In other respects, Artemisia’s self-portrait “evokes the contrast between Theory and Practice” (Garrard, 1980: 109). Her pose, with one arm raised upward is a testimony to the dedication of the practical aspect of her craft rather than theoretical concepts or external associations. By painting herself in the image of *La Pittura* or fusing the allegory of painting with herself, Artemisia distinctively creates a female personification of art challenging the conventions of her time.

Conclusion

The female chastity is always at odds with female sexuality and Artemisia’s life is alike fraught with the same challenges; however, her way of reconciling those notions and reconstructing a self is actualized through art, its transformative power and figurative empowerment of women. For that reason, it can be concluded that Artemisia’s artistic practices have an appeal for all generations and centuries as by choosing to portray these powerful female figures and their experiences, she challenged the common canon and encouraged a reevaluation of established narratives. In a similar manner, Vreeland also constructs a narrative that is intrinsically drawn to Artemisia’s revolutionary art paralleling the same contention in inserting a female perspective endowing a renewed voice both for the artist and her tragic heroines. *Judith Beheading Holofernes*, *Susanna and the Elders*, *Allegory of Inclination*, *Lucretia*, *Mary Magdalen* and *Self Portrait as Allegory of Painting* are highlighted for their rich pictorial details as personal resonances are embedded within each composition. It could be drawn that the complex relationship between her personal traumatic experience as a rape victim and the struggles as a female painter trying to find place in a male dominated profession, is transcribed into her artistic choices which have become a means to examine and question existing notions of femininity and gender paradigms. Such that, Artemisia is now considered a pioneer of feminist art with her unique artistic liberty in empowering women and the iconoclast stance towards the stereotypes of her time. Through the lens of Artemisia’s distinctive artistic choices, discussions surrounding female iconography can be enriched with insightful and contentious perspectives as her paintings provide a valuable opportunity to reframe the art historical discourse and dismantle the exclusionary biases and practices that shaped the art world for centuries in the portrayal of women.

Endnotes

1. The image of the painting is used within the permission and authorization of Courtesy Ministry of Culture (Su concessione del Ministero della cultura), Uffizi Gallery. <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes#gallery>
2. The image of the painting which is part of Palatine Gallery Collection in Pitti Palace is used within the permission and authorization of Courtesy Ministry of Culture (Su concessione del Ministero della cultura), Uffizi Gallery. <https://www.uffizi.it/en/artworks/artemisia-saint-mary-magdalene#gallery>
3. The account for the elements for an allegory of painting is paraphrased from Virginia L. Conn's article "The Personal is the Political: Artemisia Gentileschi's Revolutionary Self-Portrait as the Allegory of Painting" (2009: 25).

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

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

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

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

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

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project. Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

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

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Auvray, H. (2020). *Judith slaying Holofernes: Artemisia Gentileschi's feminist expression of revenge violence?* Paper presented at UBC Undergraduate Art History Symposium, Vancouver.
- Benedetti, L. (1999). Reconstructing Artemisia: Twentieth-century images of a woman artist. *Comparative Literature*, 51(1), 42–61. <https://doi.org/10.2307/1771455>
- Christiansen K. Mann J. W. Gentileschi O. Gentileschi A. Museo di Palazzo Venezia (Rome Italy) Metropolitan Museum of Art (New York N.Y.) & St Louis Art Museum. (2001). *Orazio and artemisia gentileschi*. Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- Cohen, E. S. (2000). The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History. *The Sixteenth Century Journal*. 31(1), 47-75. <https://doi.org/10.2307/2671289>

- Conn, V. L. (2009) The personal is the political: Artemisia Gentileschi's revolutionary self-portrait as the allegory of painting, *Kaleidoscope*, 8(6), 23-29.
- Garrard, M. D. (2020). *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. Reaction Books.
- Garrard, M. D. (1980). Artemisia Gentileschi's self-portrait as the allegory of painting. *The Art Bulletin*, 62(1), 97-112. <https://doi.org/10.2307/3049963>
- Lanone, C. (2006). Pain, paint and popular fiction: *The Passion of Artemisia* by Susan Vreeland, *Études britanniques contemporaines*. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/12343>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ebc.12343>
- Locker, J. M. (2015). *Artemisia Gentileschi: The language of painting*. Yale University Press.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of renaissance*. Oxford University Press.
- Pollock, G. (2005). Feminist dilemmas with the art/life problem (In Mieke Bal, Ed.) *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, (pp. 169-206). University of Chicago Press.
- Russell P., Gentileschi A. (2017). *Delphi complete works of Artemisia Gentileschi (Illustrated)*. Delphi Classics.
- Russo, S. (2022). "I am Artemisia": Art and trauma in Joy McCullough's Blood Water Paint: [Artemisia Gentileschi (1593–1656); visual artist]. (In J. Fitzmaurice, N. J. Miller, & S. J. Steen, Eds.) *Authorizing early modern European women: From biography to biofiction* (pp. 235–248). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv24650fw.22>
- Vreeland, S. (2002). *The Passion of Artemisia*. Viking.
- Wagner, P. (1996). *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and intermediality*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110882599>



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Biyopolitikanın Tatar Edebiyatındaki Görünümü: Kolhoz ve Kamp

Reflection of Biopolitics in Tatar Literature: Kolkhoz and Camp

Alp Eren Demirkaya*

Öz

Bu makale, Tatar edebiyatının farklı dönemlerinde kaleme alınan klasik eserlerinden Mirsey Emir'in *Agydil* adlı uzun hikâyesini ve Fevziye Beyremova'nın *Kırık Sırt* romanını Michel Foucault tarafından kullanılan, daha sonraları Giorgio Agamben'in eleştirileriyle şekillendirilen biyopolitika kavramıyla bir okuma çalışmasıdır. Sovyet Rusya'da 1917 Ekim İhtilâli'nin ardından bireysel mülkiyetin ortadan kaldırılarak toprak mülkiyetinin devlet eline geçmesinin somutlaşmış en temel göstergesi olan kolhozlar kurulmuştur. Kolhozların tesisleriyle iktidarla varlıklı köylüler çok geçmeden karşı karşıya gelmiştir. Sovyet Hükümeti "kulak" olarak yaftaladığı varlıklı köylüleri kolhoz sistemi içerisinde kalmayı reddettikleri gerekçesiyle Sibiryâ steplerine, Kazak bozkırlarına, Solovki adalarına ve yeni

Geliş tarihi (Received):19.11.2023 Kabul tarihi (Accepted): 10.04.2024

* Dr. Öğr. Gör., Artvin Çoruh Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı. Artvin-Türkiye / Artvin Coruh University Library & Documantation Department. ademirkaya@artvin.edu.tr. ORCID ID: 0000 0002 8262 1024

endüstri sahalarından Magnitogorskiy kampına sürgüne göndermiş, durağanlığa ve ölüme terk etmiştir. Sistemin içerisinde yer almak istemeseler de kolhoz sınırları dışarısında hayatta kalamayacağını düşünen köylüleri ise üretim seferberliğine dâhil ederek eylemsizliklerini ortadan kaldırmıştır. *Agıydil*'in başkışileri İlyas ve Gayaz köylerindeki kolhoz sisteminin işleyişindeki aksaklıkları gidermek, komsomol teşkilatı mensuplarını üretime koşmak için üstün çaba göstermişlerdir. Hikâyedeki karakterlerin eylem/eylemsizlik zıtlığı, İvan Gonçarov'un *Oblomov* romanı merkeze alınarak işlenmiştir. Sovyet döneminin eksiklerini yansıtan *Kırık Sırt*'ta ise kulak yaftasıyla köylerinden Magnitogorskiy'deki kamplara gönderilen Asılğerey ve ailesinin trajik hayatı konu edilmiştir. Anlatı boyunca kamplardaki ağır yaşam koşulları, kadın bedeninin teşhiri, nüfusun kontrolü ve denetimi, hastalıklarla verilen kayıplar roman kişilerinin yaşadıklarından hareketle eleştirel bir tavırla sunulmuştur. Söz konusu eleştiriler insan bedenine yönelik ölümü önceleyen biyopolitik yaklaşımlara olmuştur. Kolhozlar ve kampların iktidarın bedenle ilişkisini açığa çıkaran en somut mekânlar olması Tatar edebiyatında biyopolitik bir okuma yapmayı mümkün kılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Biyopolitika, kolhoz, kamp, Tatar edebiyatı, Oblomov*

Abstract

This article constitutes a comparative analysis of Mirsey Emir's novella "Agıydil" and Fevziye Beyremova's novel "Kırık Sırt," both recognized as seminal works within Tatar literature, composed in distinct historical periods. This analysis is conducted through the lens of the concept of biopolitics as articulated by Michel Foucault and subsequently nuanced by the critiques of Giorgio Agamben. In the context of Soviet Russia following the October Revolution of 1917, the establishment of kolkhozes emerged as a fundamental manifestation of the eradication of individual property rights and the transfer of land ownership to the state. However, this transition engendered discord between the government and affluent peasants in a relatively brief span. Designated as "kulaks" by the Soviet regime, these affluent peasants were forcibly relocated to various remote regions such as the Siberian and Kazakh steppes, the Solovetsky Islands, and the Magnitogorskiy camp—an emerging industrial enclave—due to their refusal to acquiesce to the kolhoz system, resulting in their marginalization and demise. Meanwhile, peasants who, though unwillingly, recognized their dependency on the kolhoz system were integrated into the state's mobilization efforts, thereby negating their passive stance. Within the narrative framework of "Agıydil," protagonists Ilyas and Gayaz ardently endeavor to rectify the operational deficiencies within the kolhoz system in rural villages and motivate Komsomol members to actively participate in production. The juxtaposition of action and inaction among the characters is examined with reference to Ivan Goncharov's novel "Oblomov." Conversely, "Kırık Sırt" elucidates the tragic plight of Asılğerey and his family, designated as kulaks, who are exiled from their village to the camps in Magnitogorskiy. The narrative critically depicts the harsh living conditions within the camps, the objectification of the female body, the pervasive surveillance and

control over the populace, and the toll of diseases, drawing upon the characters' experiences. Such critiques underscore the biopolitical paradigms that prioritize the regulation and, ultimately, the mortality of the human body. The portrayal of kolkhozes and camps as tangible loci of governmental intervention with the body facilitates a biopolitical reading within Tatar literature.

Keywords: *Biopolitics, kolkhoz, camp, Tatar literature, Oblomov*

Extended summary

This study aims to read two important works of Tatar literature, *Agıydil* and *Kırık Sırt*, written in different periods, with reference to the concept of biopolitics. Mirsey Emir, who attended the First Congress of Soviet Writers held in Moscow in 1934, was influenced by the socialist realism movement and wrote his long story *Agıydil* to create ideal Soviet-type characters. *Agıydil* is Mirsey Emir's work that brought him the Abdullah Tukay State Award, the greatest award given in the field of literature and art in Tatarstan. The story of *Agıydil* is about the attempts of two educated young men, Gayaz and Ilyas, to inform the people in the villages about the developments in the city and to eliminate the unproductiveness, ineffectiveness and injustice in the Soviet village. Gayaz and Ilyas desire to eliminate the slackness of the peasants makes their efforts to encourage them to work apparent. It is precisely in this context that the reason for reading *Agıydil* with Michel Foucault's biopolitics arises. The fact that the capitalist governments changed their approach towards the body due to the need for labor force, from the stage of disintegration of the human body, clears the way for a similar process to occur in the Soviet government. The establishment of peasant cooperatives and steps towards kolkhozization end the inaction of the body. Mirsey Emir builds this state of inaction by referring to the novel *Oblomov*, written by the Russian writer Ivan Aleksandrovich Goncharov, approximately eighty years before *Agıydil*. At a time when peasant serfdom was beginning to disappear in Russia, Oblomov, son of a feudal lord, could not adapt to the new transition process, and showed laziness, and not attempt to do any work. In *Agıydil*, Mirsey Emir associates Rahmanov, the Komsomol secretary with whom Gayaz and Ilyas had a conflict in the village, with Oblomov in terms of his inaction. While Gayaz and Ilyas represent movement, progress, and work, Rahmanov and his inner circle reflect stagnation, inactivity and laziness.

Michel Foucault who argues that biopolitics in its most basic sense is the policy of keeping the body alive and active, explains with the concept of "great confinement" that the government developed a different policy towards weak, elderly, diseased and disabled individuals in terms of social interest. Schools, prisons and hospitals are the examples of this concept. However, another philosopher, Giorgio Agamben, describes the most concrete places of the "great confinement" as camps. Agamben emphasizes that Foucault's policy of keeping the body alive through biopolitics is transformed into politics of death by the establishment of camps. These types of structures which overlap with Agamben's approach are found in the labor camps called *Gulag* in Soviet Russia. Clergy, rich peasants, educated women who were displaced with the stigmatization of *Kulak* and children, elderly, sick and disabled individuals were exiled to camps in the Siberian steppes and Kazakh steppes. Fevziye Beyremova who

wrote *Kırık Sırt* with critical realism, focusing on the camp metaphor in Tatar literature, also deals with one of those exile camps, Magnitogorskiy, in her novel. In the novel, the story of Imam Asilgerey and his wife Mahinur Hanım, who were exiled from their villages with their children with the stigmatization of kulak to the labor camps in the city of Magnitogorskiy, their experiences in the wagons and the difficulties and pain they suffered in the camp are discussed. Fevziye Beyremova draws attention to how bodies are immobilized in this novel which she fictionalized realistically, based on documents and archival records. The control and supervision of the opponent population, who are thought to be against the government, such as the Mirzayan family led by Asilgerey, who stands against the kolkhozization policy, is provided by armed guards. The residents of the camp whose waking hours, how long they will work and what they will eat and drink are determined in advance, are removed from the definition of a social being by the government. Before their physical death occurs they are isolated from the elements and definitions that create them in external reality. They are de-identified. Narrators who feel like they are being watched at any moment look for ways to escape. Although the inaction of the characters seems to disappear from time to time as they think about escaping with the impetus of longing for another life, it continues when they are caught and locked in the camp again. Some of Asilgerey's family, who were trapped in a vicious circle, lost their lives.

Mirsey Emir's long story *Agydil* and Fevziye Beyremova's novel *Kırık Sırt* paved the way for biopolitical approaches to be traced in Tatar literature. In addition, it should be said that the concept of biopolitics allows two literary texts to be read differently which makes it easier to establish a bond with social realities. In *Agydil*, biopolitics is considered as a driving force that eliminates the stagnation of bodies in kolhozes. In fact, Foucault's view of biopolitics as the loss of freedom through the control of governments over bodies coincides with making the author's affirmative attitude towards the USSR apparent. In *Kırık Sırt*, Agamben's understanding of disabling the body, exposing it, de-identification and isolating it by centering on the death policy of the government, is embodied in the author's negative attitude towards the USSR.

Giriş

Biyopolitika, genel olarak iktidarın insan bedeni üzerinde tahakküm kurması şeklinde tanımlanabilir. Kavram ilk kez Michel Foucault'nun 1976'da Collège de France'ta verdiği derslerde ve *Cinselliğin Tarihi* kitabının birinci cildinde sistematik olarak kullanılır. Bu çalışmada Foucault "biyoiktidar"la egemen iktidarı kıyaslarken iktidarın çeşitli mekanizmalarının analitik ve tarihsel sınırlarını çizmeye soyunur (Lemke, 2014: 55). İktidar mekanizmasını düşündüğümde der Foucault, iktidarın bireylerin tohumuna kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hâl ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal var olma biçimini düşünüyorum (Foucault, 2007: 23). Foucault, 19. yüzyıla kadar iktidarın beden üzerindeki varlığının en somut örneği olarak cezalandırma mekanizmasını görür. İktidarın gücünü perçinlediği mekanizmalardan biri olan cezalandırma, yüzyılın başına kadar insan bedeninin teşhir edilerek parçalanmasıyla neticelenirken özellikle yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren "suçlu üzerinde bilme iktidarını işleyen disiplinli mekanizmalar devreye

girmiştir. Bedenin cezalandırılmasının terki, daha incelikli bir sistemle, beden yerine ruhun hedef alındığı bir sistemle yer değiştirmiştir” (Güler, 2016: 16). Bir bakıma iktidar, insanı kontrol edebilmenin gizemini çözebilmiştir.

Foucault her ne kadar kapitalist devletler ve iktidarlar üzerinden çıkarımlarda bulunuyor olsa da kavramsallaştırmaya çalıştığı biyopolitik söylem, Çarlık Rusya’nın halefi komundaki Sovyet iktidarı için de geçerli gözükmektedir. Şöyle ki 1917 Ekim İhtilâli’nin ardından Sovyet siyasi gücünün tesisıyla Bolşevik tarım politikasının köylü üzerinde egemenlik kurmasına imkân tanıyan yerleşim ve üretim birimleri *kolhozlar*¹ kurulur. Komünist Enternasyonal’in 1921 yılında gerçekleştirilen üçüncü kongresine ait raporlara bakıldığında köylülerden ‘son kapitalist sınıf’ olarak bahsedilir. Maslov’un “küçük üretim, kapitalizmi ve burjuvaziye doğurur” (Maslov, 2007: 95) düşüncesi, Sovyet hükümetini geleneksel köy hayatına düşman eder. Köydeki üretimin yalnızca gündelik hayatın ihtiyaçlarını karşılıyor olmasından rahatsızlık duyulmaya başlanır. Yeni ve modern tarım teknolojilerinin yalnızca büyük çiftliklerde, yani bireyselliğin ortadan kaldırıldığı kolhozlarda uygulanabileceği görüşü kuvvetlenir.

Kuruluşlarından itibaren köylünün toprağa yabancılaşmasına, düşük ücretle zorla işçi çalıştıran devlet işletmelerine dönüşen kolhozlar, çok geçmeden biyopolitika ve disiplin kavramlarının uygulandığı yutucu mekânlar olarak öne çıkmaya başlar. İktidarın insan bedenine yönelik öngördüğü disiplinler ve biyopolitik yaklaşımlar, kolhoz bünyesinde hayatlarını sürdüren her yaş ve meslek grubundan kimseyi doğrudan veya dolaylı yoldan etkiler. Tarımsal kalkınmayla ilgili tartışmaların 1920’lerin sonunda sona erdirilip Marksist-Leninist reformların tek ve gerçek çözüm olduğunun kabul edilmesiyle kolhozların büyümesine ve tarımsal iş birliğinin güçlendirilmesine yönelik adımlar atılır. Öne sürülen büyüme ve iş birliği argümanları kolhoz mensuplarının her birini üretimin içerisinde olmaya zorlar. Foucault, “eskiden sadece tebaa vardı, malları hatta hayatları ellerinden alınabilen hukuksal tebaa... Şimdi bedenler ve nüfuslar var. İktidar materyalistleşti. Özünde hukuksal olmaya son verdi. O, beden ve hayat gibi bu gerçek nesnelere ele almak zorunda” (Foucault, 2014: 152-153) derken iktidarın bedene yönelik bakışında ve o bedeni yönetme ilkesinde köklü değişikliğe gittiğini vurgular. Foucault’nun bu görüşü, kolhozlardaki nüfusun kontrolü, gözetimi, denetimi ve eğitiminde iktidarın bedene yönelik cezalandırmaları ortadan kaldırarak bedeni ıslah etmeye yönelik bir politika geliştirdiğini destekler.

Kolhozlardaki ıslah çalışmaları iktidarın gündelik hayata olan etkisini artırır. Aile içerisinde bireye biçilen roller (babalık, annelik ve çocukluk gibi) özel hayattan soyutlanır. İktidar ilgi alanını bu roller üzerine yoğunlaştırır. Anne ve baba işçi, çocuklar *pioner*², gençler ise *komsomol*³ olarak zikredilmeye başlanır. Kolhozlaşma yıllarında en büyük görevlerden biri ise 1918 yılında kurulan komsomol teşkilatına düşer. 1927 yılında komsomollara ‘Çarlık rejiminden kalan eski köyün yeniden inşasına destek olma’ ve ‘kadın ve kızların üretime katılmalarını teşvik etme’ yönünde iki vazife biçilir. 1927 yılının ekim ayında kolhozlardaki işçi ve köylü kadınlarının birinci genel toplantısı yapılır. Kadınların politik görüşlerini olgunlaştırmak, parti işine kendilerini adanmak ve sosyalizmi benimsemelerini sağlamak adına tertip edilen bu toplantı sayesinde işçi ve köylü kadınlar bir araya gelme ve birlikte hareket etme imkânı bulurlar

(Ponomarev, 1963: 422). İl parti örgütleri de idari ve ekonomik alanda devlet politikalarının uygulanmasını hızlandırmak adına komsomolları bir araç gibi kullanır. Tahılların toplanmasından *kulakların*⁴ mülksüzleştirilmesine varıncaya kadar komsomollar her işe koşurlar.

Kolhozlaşma sürecinde komsomollar köylüler tarafından başlangıçta kendilerine rehberlik edecek kişiler olarak görülürler. “Köy halkının şuurunu kısa sürede açabilmek için genç komsomollar halkın iç sıkıntılarını dinler, yoksulluktan kurtulmanın yollarını köylülerle birlikte ararlar” (Yarullina Yıldırım, 2022: 4). Ancak parti üyeleri gibi onlar da zamanla Sovyet ideolojisini köylüye benimsetme yolunu izlerler. Köylülerin eli iş tutan büyük çoğunluğu gençlerden oluşur. Gençlerin hemen hemen tamamı iş bulma kaygısıyla komsomol teşkilatına katılır. İşten arta kalan zamanlarda aileleriyle komsomol teşkilatında öğrendikleri bilgileri paylaşırlar. Sabırsızlıkları, kendilerini kanıtlama arzuları ve Lenin’in isteklerini bir an önce gerçekleştirme düşünceleri aileleriyle aralarında sık sık çatışma yaşamalarının önünü açtığı gibi “(...) aile büyüklerinin kolhozlara katılmamakta direnmeleri karşısında komsomol üyesi olan gençler, ebeveynlerinden bağımsız olarak kolhoza katıldıklarını ilan ederek” (Aleksandroviç, 2016: 26) kendilerini ajitasyon unsuru olarak kullanmaktan da geri durmazlar. Tatar edebiyatında kolhozları konu edinen Mirsey Emir’in *Agydil* adlı uzun hikâyesi, komsomolların iktidarın bedenleri eğitiminde üstlendikleri rolü göstermesi bakımından temsil gücü yüksek eserlerden biri olarak karşımıza çıkar.

1. *Oblomov*’dan *Agydil*’e “tembel bedenler”

Mirsey Emir (1907-1980), 1934 yılının 17 Ağustos-1 Eylül tarihleri arasında Moskova’da gerçekleştirilen Birinci Sovyet Yazarları Kongresi’nde çoğunluğun üzerinde mutabık kaldığı sosyalist realizm akımından etkilenir. Yeni sürecin değerlerini kendi edebî faaliyetlerine yansıtma kararı alır ve yaklaşık bir yıl sonra *Sovet Edebiyatı* ve *Azat Hatın* dergilerinde *Agydil*’i fasiküller hâlinde yayımlar. 1936 yılında ise *Agydil*’i kitap olarak bastırır. Tatarca ve Rusça çıkan eserini 1970’li yıllarda piyese uyarlar. 1974 yılında Tataristan’da edebiyat ve sanat alanında verilen en büyük ödül olan Abdullah Tukay Devlet Ödülü’nü bu piyesi sayesinde kazanır (Heyrullina, Davutov, 2021: 65). Mirsey Emir *Agydil*’de Sovyet Rusya’da 1927 yılında ülke genelinde başlatılan köylü kooperatiflerinin kuruluşu ve kolhozlaşmaya evirilişi sürecinden ve Sovyet Hükümetinin Sovyet tipi insan yaratma çabalarından bahseder. Yazarın kendisinin de gençliğinde komsomol teşkilatı sekreterliği yapmış olması eserde köydeki sınıf mücadelesini görünür kılar. Ancak *Agydil*’de sosyalist realizm etkisi yazarın bilhassa emek ve çalışma kavramlarını öne çıkarma gayretinde belirginleşir. Sovyet edebiyatına ait pek çok eserde olduğu gibi *Agydil*’de de “(...) emek bir bayram gibi, çalışma bir kahramanlık gibi gösterilir. (...) İnsanların daha verimli çalışmasını sağlamak için günlük çalışma hayatının coşkusu” (Tagızade, 2006: 15)nun tüm bireylere sirayet etmesi sağlanır. Bu heyecana dahil olmak istemeyen kimseler ise tembel ve işe yaramaz olarak görülür. Mirsey Emir uzun hikâyesi *Agydil*’de emek ve çalışma kavramlarına yer verirken yarattığı karakterlerdeki eylem/eylemsizlik zıtlığını merkezine alır; durağanlığı ve edilgenliği köyde yaşayanlarla, hareketi ve ilerlemeyi köye şehirden gelenlerle özdeşleştirir.

Biyopolitikanın aslı hedefi bedeni yaşatmak ve görünür kılmaktır. Pasif, hastalıklı, tembel bedenler iktidarın varlığı için birer tehdit unsurudur. Bedenin Sovyet iktidarı tarafından ekonomik dengeleri değiştirecek en önemli araçlardan biri olarak görülmeye başlanması iktidarın bedeni kontrol altına alma isteği ile çalışmak arasında bir ilişki kurmasını kaçınılmaz kılmıştır:

Bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni, büyük ölçüde üretim gücü olmasından kaynaklanmaktadır; fakat buna karşılık bedenin işgücü olarak oluşması ancak, onun tabiiyet ilişkisi içine alınması hâlinde mümkündür; beden ancak hem üretken beden hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı güç hâline gelebilmektedir. (Foucault, 1992: 63)

Bedeni tabi kılma ve çalışmaya teşvik etme durumu ise Sovyet Rusya’da ideolojik mekânlardan kolhozlarda gerçekleştirilmiştir. Mirsey Emir’in *Agıydil* adlı uzun hikâyesinde kolhozların işleyişini yavaşlatan kimselere Rus yazar İvan Aleksandroviç Gonçarov’un *Oblomov* (1859) romanı üzerinden gönderme yapılır. “1850’li yıllarda, toprak köleliğinin tarih olmak üzere olduğu bir dönemde, toplumun gelişmesinde neredeyse hiçbir katkısı bulunmayan derebeylerin çocuklarını yeni düzene hazırlayamamaları, eski kayıtsız yaşamlarını sürdürmeleri *Oblomovluk*⁵ kavramını doğurur” (Sütcü, 2016: 4). Romanın başkişisi İlya İlyiç Oblomov bir derebeyi çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve yetişmiş, ancak yeniye geçiş sürecini içselleştirememiştir. Romanda birçok kez karşı karşıya kalınan (...) “Oblomov’un hırkası ve terlikleri ona tüm hayatı boyunca eşlik ederken, aynı zamanda da Oblomovluk’un eylemsizliğini simgelemiştir” (Sütcü, 2016: 5). *Agıydil*’de başkişi İlyas ve arkadaşı Gayaz yaz tatilini geçirmek için Başkurdistan’daki köylerine gittiklerinde kolhozlarındaki gelişmelere tanıklık ederler. Komsomol üyesi olan iki genci en çok şaşırtan hadiselerin başında köydeki komsomol yönetiminin atıl durumda kalmış olması gelir. Kolhozların işleyişinde ve kulaklarla mücadelede insanüstü gayret ve çaba gösterilmesi gerektiğini çevrelerindeki telkin etmek isteyen İlyas ve Gayaz, komsomol sekreteri Rahmanov’un tembelliğinden yakınıdır. Hiyerarşik yapılanma arasında sıkışan, eski düzenin devam etmesinden yana tavır ortaya koyan, okuma ve araştırma faaliyetlerine kapalı, kendini beğenmiş ve cahil Rahmanov’u Oblomovlukla itham ederler. Tepkilerin yükselmesinden rahatsızlık duyan Rahmanov, İlyas’a çıkışırken: “beni Oblomovlukla suçluyor. Oblomov dediği nedir, onu da anlamadım ya!” (PH, 70) diyerek yetersizliğini ele verir. Okuma eksikliğini anlatı boyunca gideremeyeceğini (“(...) çok çalışacağım” (PH, 70) sözü ile geçiştirmeye çalışır.

Mirsey Emir, Sovyet Rusya’nın kolhozlaşma sürecinde henüz yolun başında olduğu düşüncesindedir. *Agıydil*’de artellerle, kolhozlaşmanın hemen öncesinde tesis edilen köylü kooperatifleriyle, köylerde uzun yıllardır devam eden tekdüzeliğin, eğitimsizliğin ortadan kalkmaya başladığını ve yarattığı İlyas ve Gayaz karakterleriyle ideal Sovyet insanını yakalamayı başardığını sık sık yinelese de bu karakterlerin de birtakım eksiklikleri olduğu gerçeğini yansıtmaktan geri durmaz. Yazar hikâyede anlatıcı konumundaki İlyas’a iç çözümleme yöntemini kullanarak “(...) Oblomov’u ben de okumamıştım” (PH, 70) itirafını ettirir. Özellikle köyde büyüyen İlyas’ın şehirde eğitim alan ve yetişen Gayaz’a nazaran kendini yetiştirme konusunda geride kaldığını açığa çıkarır. Yalnız bu itiraf alelade bir günah çıkarmanın ötesindedir. İlyas’ın konuşmasına “bu sözü başkalarından işittikten sonra kullanmaya başladım” (PH, 70) cümlesiy-

le devam etmesi Sovyet iktidarının bilinçli bir tercihle kullandığı *Oblomovluk* kavramının zihinlerde ne uyandırdığından ziyade bedenleri ıslah etmeye yönelik uygulandığını destekler.

Oblomov'un hayatındaki durağanlık ruh hâliyle de doğrudan ilişkilidir. “Evde olduğu zaman(larda) –evde olmadığı zaman yok gibiydi– hep uzan(ması)” (O, 17) hayatının bir özeti gibidir. *Agydil*'de bu eylemsizlik hâli anlatı kişilerinden Küçerbay'ın seslendirdiği bir şarkı üzerinden verilir: “Çöllere düşsem de bulamam, / Kaybettim ben Zühre yıldızını. /Bir başımayım, yok yoldaşım, / Yitirdim, sonunda kendimi” (PH, 51). Yazar, hayattan bir beklentisi olmayan, kaderine razı yaşamını sürdüren Küçerbay'ın uyanışında İlyas ve Gayaz'ın rolünü vurgular. Köye getirdikleri yeni düşüncelerden etkilenenler arasında Küçerbay da yer alır. Hizmetinde çalıştığı kulak Takve Sehev'in usulsüzlüklerini mahkemeye taşıyacak cesareti sonunda kendisinde bulur. Dilekçesini posta yoluyla göndermektense mahkeme yetkililerine bizzat kendi eliyle ulaştırır. Böylece Sovyet sisteminin her bir vatandaşından beden odaklı beklentilerinin İlyas ve Gayaz aracılığıyla köylülere aşılandığı görülür.

Hikâyeye hareket kazandıran unsurlardan biri de aşktır. *Oblomov* “romanın(ın) ikinci ana bölümünde Ştols Oblomov'u Olga İlyinskaya ile tanıştır; Oblomov'un uykulu ve durgun yaşamına zeki, sevimli, canlı ve biraz da alaycı Olga'yı sokarak” (Olçay, 2004: 11) Oblomov'un hareketsizliğini ortadan kaldırmayı amaçlar. Mirsey Emir *Agydil*'de benzer bir ilişkiyi Gayaz ve Artıkbike karakterleriyle sunar. Her iki eserdeki ayrım ise aşkın ele alınış biçiminde belirginleşir. Olga İlyinskaya Oblomovla başlayan arkadaşlıklarını evlilikle taçlandırmak istemesiyle duygu durumlarından heyecanı, Gayaz ise Artıkbike'ye olan ilgisini görünür kılmak adına coşku durumlarından gerilimi odağına alır. Gayaz'ın ölüme yaklaştığı uçurum sahnesiyle ölümü tattığı kulakları ifşa etme operasyonu anlatıda kırılma etkisi yaratır. Gayaz, köyün üzerine sinen atıllık örtüsü altında sıkışıp kalan Artıkbike'yi köyden biraz olsun uzaklaştırmak ve kahramanlıklar göstererek Artıkbike'nin dikkatini üzerine çekmek maksadıyla onu Tugay Dağı'na tırmanmaya ikna eder. Tepeye yaklaştıklarında karşılarına çıkan bir çaylak yuvasına yönelir. Yuwayı kurcalar, tozu dumana katar. Birden dengesini kaybederek uçurumdan yuvarlanır. Gayaz'ın hayatta kalıp kalmadığını öğreninceye kadar geçen süre içerisinde oluşan kaygı durumu ancak kurtulduğunun anlaşılmasıyla ortadan kalır. İlk girişiminin beklediği etkiyi uyandırmadığını düşünen Gayaz, köye geri döndükten sonra Artıkbike'yi etkileyecek daha büyük bir görevi üstlenir. Kulak Takve Sehev'in evine gizlice girerek onun ve çevresindekilerin kolhozlaşmaya karşı geldiklerini ispatlayacak delilleri toplamaya koyulur. Ancak evde ifşa olmasıyla Takve Sehev'in oğlu Şefiyk tarafından baltayla oracıkta öldürülür. Mirsey Emir'in Gayaz'ı tek taraflı bir arzusunun kurbanıymış gibi göstermesi, düşüncelerinin tersi bir indirgemeci yaklaşım gibi görülebilir. Ancak ölümün yazar tarafından öncelenen yönü, değer atfedilen bir şey uğruna verilen mücadeledir. Gayaz'ın yitirilmesi başta arkadaşları Artıkbike, Küçerbay, İmeli ve İskender olmak üzere köydeki komsomol teşkilatına mensup diğer kişilerin eylemsizliklerini sonlandırır.

2. Nüfusun kontrolü ve denetimi: Magnitogorskiy ve kamp

Kolhozlaştırma siyasetinin altında büyük ölçüde kulakları ortadan kaldırma düşüncesi yatar. *NEP*⁶ yıllarında güçlenen, ekonomik anlamda refaha kavuşan çalışkan ve kabili-

yetli köylüler dahi kulak olarak görülmeye başlanır. 1930 yılının nisan ayına gelindiğinde 14.000'e yakın kulak (ki içlerinde kulak olmayanlar da vardı) tasfiye edilir. Sovyet Hükümeti kulak olarak yaftaladığı köylüleri üç gruba ayırır:

Birinci gruptakiler, hayat şartlarının zor olduğu ve yeni endüstri sahaları olarak belirlenen yerlere vakit kaybetmeden çalıştırılmak üzere gönderilir. Tatarların pek çoğu bu yerlerden biri olan Magnitogorskiy'e yerleştirilir. İkinci gruptakiler genç cumhuriyetin ücra köşelerine sürgün edilir. Üçüncü ve son gruptakiler ise malları ellerinden alındıkları hâlde köylerinde kalmayı tercih edenlerdir. Evleri kolhoz idare merkezine dönüştürülen bu gruptaki köylülerden bazıları *munçalarda*⁷, bazıları ise köylerine yakın yerlerde kazdıkları sığınaklarda hayatlarını sürdürürler. (Gallemova, 2020: 19)

Magnitogorskiy'de dört yüz milyondan fazla demir rezervi olduğunun tespit edilmesi Sovyet Hükümeti'nin dikkatini bölgeye çevirir. Demiri çıkarmak ve işlemek adına ihtiyaç duyulan iş gücü ekseriyetle kolhozlaşma bahanesiyle yerlerinden edilen Rusya Müslümanları tarafından karşılanır. Sovyet Rus yazar ve politikacı Maksim Gorki'nin Magnitogorskiy şehrinin endüstrileşme sürecinden sorumlu yöneticisine gönderdiği ve 26 Eylül 1932 yılında *Magnitogorskiy Raboçiy* gazetesinde yayımlanan telgrafındaki “değişen yalnızca Magnitka Dağı yakınlarındaki devasa şantiyenin kabuğu değil, aynı zamanda bu sahada binlerce kolhoz çalışanın sosyalist düşünceyle yeniden eğitilmesi sağlanıyor” (URL-1) sözleri, Sovyet Hükümeti'nin nüfusa yönelik planlı bir eğitim politikası geliştirdiğine işaret eder. Üzerlerine kulak yaftası atılan Rusya Müslümanlarının kolhoz işçilerine dönüştürüleceğinin sinyallerini verir. Ancak Magnitogorskiy'deki yeni hayatla ilgili olarak sosyalist birey yetiştirmenin ötesinde gelişmeler yaşandığını o yıllarda kendisi de Magnitogorskiy'de bulunan Amerikalı mühendis ve yazar John Scott'ın tanıklığında izlemek mümkündür:

Köylüler 1931 yılının sonlarına doğru Magnitogarskiy'e gelmeye başladı. 1932 yılının başlarında sayıları oldukça arttı. Bu köylüler Magnitogorskiy'e adım atar atmaz şehrin kenar mahallerine yerleştiriliyordu. Görevliler buldukları yerleri (çadırları) terk etmemeleri konusunda kendilerine defaatle uyarıda bulunuyorlardı. Daha iyi konutlar inşa etmek için ellerinde ahşap ve diğer başka yapı malzemeleri bulunmadığından bu insanlar 1932 ve 1933 yılı kış aylarını bu derme çatma çadırlarda geçirmek zorunda kaldılar. 1933 yılının sonunda çadır kentin nüfusu 35.000'e ulaşmıştı. Ancak zamanla kent nüfusunun yüzde onu yetersiz beslenme ve kötü barınma koşulları yüzünden öldü. Hava sıcaklığının genelde eksi kırk derecenin altında olduğu soğuk havaya dayanamayan on yaşın altındaki hemen hemen bütün çocuklar da yaşamını yitirdi. İlk günden itibaren on iki yaşın altındaki çocuklar hariç herkes kazı, marangoz, demir işlerinde çalışmaya başladı. Bu büyük koloni her an gözetim altındaydı. İşten çadırlarına, çadırlarından işlerine güvenlik güçlerinin eşliğinde gidiyorlardı. (URL-2)

Magnitogorskiy şehrinin Batılı bir yazarın kişisel tecrübeleri ışığında değerlendirilen görüşümü Michel Foucault'nun panoptikon (bütünü gözetlemek) kuramını hatırlatır. Bütünün gözetlenmesi sayesinde yalnızca kolhozlaşmaya karşı gelen, isyana kalkışan kimseler bastırılmaz; her an kendisinin gözetlendiğini hisseden denetlenmesi kolay bir özne ve bu öznelere bir araya gelerek meydana getirdikleri nüfus da disipline edilir. Bu nüfus, üretimin sürekliliğini sağlamak adına aralıksız işe koşulur. Panoptikon kuramı, Tatar edebiyatında Fevziye Beyremova'nın

eleştirel gerçeklikle kaleme aldığı *Kırık Sirt* (2005) romanında karşılık bulur. Totaliter rejimin Rus olmayan halklarla ilişkisini tarihi belgeler ışığında *Kırık Sirt*'ta kurguya dönüştüren Beyremova romanı yazma gerekçesini "(...) SSCB imparatorluğunun, Stalin'in cellatlarının Tatar milletine yönelik geliştirdiği acımasız politikaları ifşa etmek, insanlara o yıllarda gerçekte ne olduğunu anlatmak, milletin benzeri facialarla karşılaşmasına engel olmak ve halkı kendi haklarını savunmak için mücadeleye teşvik etmek" (Beyremova, 2013: 322) şeklinde açıklar.

Kolhozlaştırma ve kulaksızlaştırma siyasetinin bir açıdan Magnitogorskiy'deki fabrika ve madenlere işçi tedarik etmek olduğu *Kırık Sirt*'ta İhtiyar Asılgerey ve ailesinin yaşadıklarından anlaşılır. *Kırık Sirt*'taki anlatı kişilerinden İhtiyar Asılgerey imam, eşi Mahinur Hanım ise *abis-taydır*⁹. İhtiyar Asılgerey köyündeki medresede başladığı eğitim hayatını Türkiye'de sürdürür. Mısır başta olmak üzere diğer Arap ülkelerini gezerek farklı dünyaları tanıma fırsatı bulur. Ancak memleketine olan sevgisi ve özlemi neticesinde köyüne, Zeytugan'a döner. Beraberinde yeni fikirleri de götürür. Daha önceleri köylerinde okutulmayan coğrafya, astronomi ve dünya tarihi derslerini medrese müfredatına dâhil eder. Eşi ve çocuklarıyla 1917 Ekim İhtilâli'ne kadar köylerinde huzur içerisinde yaşarlar. Ancak ihtilâlin ardından yeni hükümetin söylemleri ve icraatlarıyla hayatları altüst olur. Çünkü "yeni siyasi güce Tatar'ın ne ilmi ne de dini gerektir. Yalnızca onun zenginliği ve hizmeti..." (KS, 8). Topraklarının ellerinden alınmasıyla varını yoğunu kaybeden Mirzayan ailesi İhtiyar Asılgerey'in "(...) 58. maddeye istinaden Sovyet Hükümeti'ne karşı çıktığı gerekçe gösterilerek kulak ve din adamı olmak suçlamalarıyla ebedî sürgüne mahkûm edilmesi" (KS, 24) neticesinde Magnitogorskiy'e sürülürler. Mirzayan ailesinin Magnitogorskiy şehrinde hapsedildikleri esir kampı çalışma sahalarna yaklaşık on iki kilometre uzaklıkta yer alır. Her gün şafak vakti kolluk kuvvetlerinin gözetiminde işe koşulan aile fertlerinden ağır çalışma koşullarına ve kat edilen uzun mesafelere dayanamayıp hayatını kaybedenler olur.

Bu noktada, Foucault'nun toplumsal çıkar açısından işlevsiz kabul edilenlere; yani işleyişi engelleyenlere iktidarın bakışını özetleyen ve kaderine terk etmeyi içeren 'büyük kapatılma' kavramı akla gelir. Magnitogorskiy'de bedensel gücün ön plana çıkmasının kaçınılmazlığı Sovyet Hükümeti'ni zayıf, yaşlı ve engelli bireylerin göz ardı edildiği yeni bir sisteme yöneltir. Bedenin yok edilmesini hedefleyen bu sistemde hukuk da geçerliliğini yitirir. Romanda kolhozlardan sürgün edilen Tatarlar, "hayvan taşımak için tasarlanan penceresiz ve kapısız taş vagonlarda" (KS, 26) nakledilir, "(...) ülkeleri için sofrada fazladan bir kaşık" (KS, 30) olarak görülür ve "özellikle çocuklar ve yaşlılar, çaresizce, çiğnenmiş saman üzerine atılmış bir inek gibi ölümlerini beklerler" (KS, 30). Magnitogorskiy'e sağ ulaşabilenler ise vagonlardan indirilerek çitlerle örülü kamplara, Sovyet rejiminin Çarlık Rusyası'ndan miras olarak kurumsal bir hüviyet kazandırdığı *Gulag*⁸lara yerleştirilirler.

Üretilmiş mekânların en tehlikelileri arasında sayılabilecek kampların teşekkülüyle iktidarın biyopolitik söyleminde Foucaultcu yaklaşımdan uzaklaşarak Giorgio Agamben'in kamp metaforuyla örtüşecek yeni bir siyasete yöneldiği görülür. Agamben, "canlı bir insanın kendi hayatı üzerindeki egemenliği, hayatın hukuksal değerini artık yitirdiği ve dolayısıyla da cinayet işlemiş olmaksızın öldürülebildiği eşik sınırın belirlenmesiyle doğrudan ilgilidir" (Agamben, 2013: 167) derken biyopolitikayı artık ölüm siyaseti olarak nitelendirilebilecek bir düzlemde değerlendirir. Bedenlerin kamplara gönderilme biçimleri iktidarların uyguladıkları siyasete

bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Nazi ve Sovyet kamplarını kıyaslayan tarihçi Becker'e göre bir insan Almanya'da doğum şeklinden, Rusya'da tavrından dolayı kamplara düşer (Özakın, 2020: 4). Sovyet Rusya'da kolhozlaştırma yıllarında kamplara gönderilenlerin mesleklerine bakıldığında yazar, şair, imam ve mollaların çoğunlukta oluşu Becker'in görüşünü somutlaştırır ancak eksik bırakır. Magnitogorskiy'e sürgün edilenler arasında Rusya Müslümanlarından Kazan Tatarları başta olmak üzere Kırım Tatarları, Karaçaylar ve Çeçenler de yer alır. *Kırık Sirt* romanında kolhoz sisteminin dayattığı özel mülkiyeti ortadan kaldırma ve topraklara el koyma siyasetine karşı gelmeleri sebebiyle kamplara kapatılan Rusya Müslümanlarının hem tavırlarından hem de doğum şekillerinden, yani kimliklerinden ötürü cezalandırıldıklarına tanık olunur. Magnitogorskiy'deki ilk kışlarında Rusya Müslümanları "(...) dizanteri, difteri, akciğer yetmezliği, tüberküloz, kızamık, çiçek hastalığı, veba ve ismi koyulmamış nice hastalıktan" (KS, 45) can verir. Tedaviden mahrum bırakılmaları bir bakıma ölüme terk edildiklerini belgeler.

Magnitogorskiy'deki kamplarda bedene müdahalenin en belirgin örneği kadın ve kızların yaşadıklarından anlaşılır. Kadının fiziksel görünüşünün ve çekiciliğinin belirleyicilerinden biri saçlarıdır. Kadınlar bitlenme hastalığının zuhur etme olasılığı gerekçe gösterilerek kendilerini var eden saçlarından mahrum bırakılırlar. Kamplardaki derme çatma munçalarda toplu hâlde suyun altına sokulan kadınların "uzun saçları bir daha çıkmasın diye köklerinden kazınır, başlarına ilaçlı su dökülür." (KS, 52). Bazı kadınlar ilaçlı suyun gözlerine kaçması neticesinde görme duyusunu yitirir. Mahinur Abıstay kızlarının böylesi bir acıyı tatmalarını istemez. Gayşe ve Merziye'nin kamp görevlileri tarafından saçlarının kesilmemesi için çaba gösterir. Kış vaktinde hastalanma risklerine rağmen çalışma sahalarından döndükten sonra açık alanda taslarda kar eriterek kızlarının saçlarını yıkar, temiz kalmalarını sağlar. Kamplardaki en temel sorunlardan birisi de kadınların munçalara kadar yarı çıplak vaziyette yürütülmeleridir. Kirli elbiselerinin yüksek sıcaklıktaki buhar odalarında klorlu suyla temizlenmesi giysilerin zaman içerisinde renklerini soldurur. Elbiselerin tek tip ve tanınmaz hâlde gelmesi kadınların "kendi giysilerini bulamamasına, ellerine geçirdiklerini ise aralarında çekiştirerek yırtmalarına" (KS, 52) neden olur. Kadınlar munçalarda yıkanmak için kampın ortasındaki açık alandan geçmek zorunda kalır. Üzerlerindeki yırtık elbiselerinden bedenlerinin teşhir olmasıyla mahremiyetleri ellerinden alınır.

Magnitogorskiy'e çalıştırılmak için değil de ölüme gönderildiklerini anlayan İhtiyar Asılgerey ve Mahinur Abıstay kamptan kaçmanın yollarını arar. Küçük oğulları Segıyt'ın ölümü sonrasında kızları Gayşe ve Merziye, oğulları Sultanhekim ve Gylimgerey ile kaçışlarını hızlandırır. Ancak kamp dışına adım attıklarında "kaçakların en çok korktukları kimseler silahlı kolculardı. Çünkü hiçbirinin elinde belge yoktu" (KS, 66). Resmî belgelere göre Sovyet Hükümeti başlangıçta Magnitogorskiy ve kolhozlardan kaçanların tespit edilmesini gerekçe göstererek daha sonrasında ise ülke nüfusunun tamamını kontrol edebilmek adına 27 Aralık 1932 tarihinde dâhili pasaport sistemine geçer. "Agamben'(in), biyoiktidarın hayat üzerindeki iktidarı temsil ettiğini ve bu iktidarın en önemli işlevinin hayatı yönetmek, nüfusu kontrol etmek olarak şekillendiğini öne sürme(sini)" (Ergün, 2018: 6) destekleyen dâhili pasaport uygulamasıyla kaçakların tespit edilmesi kolaylaşır. İlk kez Sovyet Rusya tarafından hayata geçirilen bu uygulamayla yakalandıktan sonra Magnitogorskiy'deki kamplara yeniden kapatılan esirlerin başka isimlerle yeni başlangıçlara kapı aralama ümitleri de ortadan kaldırılır. İhtiyar Asılgerey ve ailesi ancak çok sonraları Magnitogorskiy'de demir

çelik fabrikalarının tesis edilmesi ve sayılarının artmasıyla yeni iş kollarında duyulan iş gücüne binaen kamp dışındaki bir hayatla tanışabilmiştir.

Sonuç

Sovyet Rusya’da 1917 Ekim İhtilâli’nden sonra başlayan ekonomik reformlarla özel mülkiyet anlayışının ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Sovyet Hükümeti kendi ideolojileri doğrultusunda uyguladığı yaptırımların, ülkenin menfaati ve halkın çıkarı gözetilerek gerçekleştirildiği iddiasında bulunmuştur. O nedenle halkın bu uygulamalara gönüllü olarak katılmasını beklemiştir. Ancak kolhozlaştırma gibi bireyin özel yaşamına doğrudan etki eden sistematik yaklaşımlar iddia edilen aksine, her ne kadar insanı cezalandırma siyasetini başta bireyin ekonomik hayata yapacağı katkıları önceleyerek tüm bedenleri işe koşma siyasetine dönüştürse de bedeni sömürme anlayışından öteye taşıyamamıştır. Zaman içerisinde ise bu siyaset halkı, özellikle Rusya Müslümanlarını, konulan kurallara uymama ya da bunları uygulayacak bedensel yeterliliğe sahip olmama gerekçeleriyle iki anlamda da yaşamdan koparmıştır. Toplumsal statüleriyle değil de biyolojik özellikleriyle değerlendirilen bireyler yutucu mekânlar olarak da bilinen kamplarda ya pasif bırakılmış ya da öldürülmüştür.

Mirsey Emir’in *Agydil* hikâyesiyle Fevziye Beyremova’nın *Kırık Sırt* romanı Tatar edebiyatında biyopolitik yaklaşımların izinin sürülebilmesinin önünü açmıştır. Buna ilaveten biyopolitika kavramının, iki edebi metnin toplumsal gerçeklerle de bağ kurmayı kolaylaştıran farklı okunmalarına imkân verdiği söylenmelidir. *Agydil*’de biyopolitika, kolhozlardaki bedenlerin durğanlığını ortadan kaldıran itici bir güç olarak ele alınmıştır. Öyle ki Foucault’nun biyopolitikayı, iktidarların bedenler üzerinde kurduğu kontrolle özgürlüğün yitimi olarak görmesi, yazarın SSCB’ye yönelik olumsuz tavrını görünür kılmakla örtüşürmüştür. *Kırık Sırt*’ta ise Agamben’in iktidarın ölüm siyasetini merkeze alarak bedeni işlevsizleştirme anlayışı bedenün teşhiri, kimliksizleştirilmesi, toplumdan soyutlanması ve ölüme terk edilmesiyle yazarın SSCB’ye yönelik olumsuz tavrında somutlaştırılmıştır.

Notlar

- 1 Kollektivnoye Hozyastvo: Sovyet Rusya’da köylülerin birlikte çalıştığı kolektif tarım işletmeleri.
- 2 “Pioner terim olarak “birinci, öncü” anlamına gelir. (...) 1922 yılında Moskova’da örgütlenen Komünist Çocuk Grupları üyeleri ilk defa “pioner” olarak adlandırılmıştır. Pionerlere 10-15 yaş arası çocuklar gönüllü olarak belirli bir yemin töreniyle katılmıştır” (Beşirli, H.-Ünal, A., 2018: 4). Detaylı bilgi için bkz.: Beşirli, H., Ünal, A. (2018). Sovyet birliği döneminde Kırgızistan’da gençlerin politik toplumsallaştırılmaları (sosyalizasyonu), *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (28), 21-35.
- 3 Sovyet ideolojisinin öğretilmesi ve benimsetilmesi şiar edinen, Lenin tarafından 14-23 yaşları arasındaki komünist gençlerden oluşturulan bir organizasyondur (Özdemir, 2016: 1). Detaylı bilgi için bkz.: Özdemir, B. (2016). Rusya’nın kırsal kesiminde komünist gençler birliğinin (komsomol) kuruluşu ve Sovyet iktidarının güçlenmesindeki rolü: 1918-39. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 19-30.
- 4 Mallarına el konularak buldukları bölgeden sürgüne gönderilen varlıklı köylülere Sovyet rejimi tarafından yapılan yakıştırma.
- 5 “İktidar alanının çatlaklarında yaşama imkânı bulan, sağaltım mekanizmalarının bir türlü tam olarak normalleştirip topluma dâhil edemediği ve dogmatik ideallerin kendi hizmetine güdümlenemediği bir varoluş tarzıdır bu” (Bedir, 2014: 2). Detaylı bilgi için bkz.: Bedir, U. (2014). Oblomovluk üzerine. *Varlık*, (1276), 28-31.
- 6 Novaya Ekonomičeskaya Politika: 21 Mart 1921 tarihinde Sovyet Hükümeti tarafından Rus ekonomisini kalmakla amacıyla geliştirilen ekonomi politikasıdır.

- 7 İdil-Ural coğrafyasında genellikle köylerde her evin avlusunda bulunan ve tomruklardan yapılan hamamı andıran yapı.
- 8 Glavnoye Upravleniye Lagerey: Ana Kamp İdaresi. “Gulag kampları, kendisinden önce var olan ceza sistemlerinden bazı yönlerden farklılık gösterir. Bu kamplar geleneksel cezaevlerinin tersine, genelde büyük şehir merkezlerinden uzak yerlerde kendi imkânlarıyla kurulup bedava iş gücünü kullanarak hem devlet bütçesine katkıda bulunur hem de sömürge sistemiyle yeni yerleşim birimleri oluşturur” (Öksüz, 2020: 63). Detaylı bilgi için bkz.: Öksüz, G. (2020). *Kamp esaretinden edebiyata: Şalamov ve Kolıma öyküleri*. Nobel.
- 9 Tatarlarda imam veya molla eşlerine verilen unvan. Abıstaylar özellikle kız çocuklarının dini eğitiminde aktif rol üstlenirler.

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

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

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

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

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

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

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

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

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

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Agamben, G. (2013). *Kutsal insan: Egemen iktidar ve çıplak hayat* (İ. Türkmen, Çev.) Ayrıntı.
- Aleksandroviç, İ. V. (2016). *Sotsial'no-politiçeskiye aspekti deyatel'nosti sel'skogo komsomola tsentral'nogo çernozem'ya v 1930-1935 godah [1930-1935 Yılları Arasında Merkez Kara Toprak Bölge-si Kırsal Komsomol Teşkilatının Faaliyetlerinin Sosyal ve Siyasi Yönleri]* [Doktora tezi] Tambovs-kiy Gosudarstvennyy Tehniçeskiy Universitet.
- Bedir, U. (2014). Oblomovluk üzerine. *Varlık* (1276), 28-31.
- Beşirli, H., Ünal, A. (2018). Sovyet Birliği döneminde Kırgızistan'da gençlerin politik toplumsallaştırılmaları (sosyalizasyonu) *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (28), 21-35.
- Beyremova, F. (2005). *Kırık sırt: Romannar*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Beyremova, F. (2013). *Milletême hëzmet ittëm: Publitsistik hem fenni popular yazma*. Ayaz Neşriyatı.
- Emir, M. (2021). *Povestlar hem hikeyeler*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Ergün, O. (2018). Jeopolitik kontrolden biyopolitik kontrole. *Bitlis Eren Üniversitesi Akademik İzdüşüm Dergisi*, 3 (4), 32-57.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge Kitabevi.

- Foucault, M. (2007). *İktidarın gözü* (I. Ergüden, Çev.) Ayrıntı.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar* (I. Ergüden, Çev.) Ayrıntı.
- Gallemova, E. G. (2020). *Tatarstan hem Tatar halkı tarihi XX gasır-XXI gasır başı*. Tatar Balalar Neşriyatı.
- Güler, Ö. (2016). *M. Foucault'nun biyo-politika görüşünün M. Hardt ve A. Negri'nin siyaset felsefesine etkileri* [Yüksek lisans tezi] Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gonçarov, İ. A. (2006). *Oblomov* (S. Eyüboğlu-E. Güney, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Heyrullina, E. S., Davutov, G. F. (2021). *1917-1960 yıllar Tatar edebiyatı*. Kazan Devlet Üniversitesi Yayınları.
- Lemke, T. (2014). *Biyopolitika* (U. Özmakas, Çev.) İletişim.
- Maslov, S. S. (2007). *Kolhoznaya Russiya -istoriya i jizn' kolhozov-*. [Rusya'da Kolhoz: Kolhozların Tarihi ve Kolхозlarda Yaşam] Navka.
- Olca, T. (2004). İvan Gonçarov: Oblomov'un dünyasına bir bakış. *Litera*, (16), 153-168.
- Öksüz, G. (2020). *Kamp esaretinden edebiyata: Şalamov ve Kolima öyküleri*. Nobel.
- Özakın, D. (2020). Muselmann ve Dohodyaga: Nazi ve Sovyet toplama kamplarında yaşayan ölümler. *Lectio Socialis*, 4 (2), 125-138.
- Özdemir, B. (2016). Rusya'nın kırsal kesiminde komünist gençler birliğinin (komsomol) kuruluşu ve Sovyet iktidarının güçlenmesindeki rolü: 1918-39. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 19-30.
- Ponomarev, B. N. (1963). *Sovetlar soyuzı kommunistlar partiyesë tarihi*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Sütcü, G. (2016). İvan Gonçarov'un *Oblomov* ve Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar eserlerinde yabancılaşma teması, *Karadeniz*, 29 (Mart), 188-198.
- Tagızade, L. (2006). Sosyalist realizm: Kökeni, oluşum süreci ve kavramı, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3 (4), 7-24.
- Yarullina Yıldırım, R. (2022). Tatar yazarı Mirsey Emir'in *Agiydël (Ak İdil)* uzun hikâyesi üzerine bir değerlendirme, *The XXIV Internatioanl Scientific Symposium*, 11-15.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1 Gorki, M. (1969). Bolşeviklerin tüm birlik komünist partisi Magnitogorskiy şehir komitesi başkanı Ya. Gugel'e. *Magnitogorskiy Metall*, 74 (4659), https://magmetall.ru/upload/archive_cache/1969-06-24.pdf (Erişim Tarihi: 14.04.2023).
- URL-2 Beyremova, F. (2011). Sürgenge sürëlgen Tatarlar, utızınçı yıllarda Magnitogorskiga sürëlgen Tatar zıyalıları. *Moskovskoye Tatarskoye Svobodnoye Slovo*, http://mtss.ru/?page=f_bajram/sorgenga-t (Erişim Tarihi: 03.04.2023).



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



Ritüelleşme ve Kültür(el)leşme Bağlamında Müzikal Hac Kavramı : “Notalı Rotalar” Örneği

The Concept of Musical Pilgrimage In The Context of
Ritualization and Acculturation: Example of “Notalı Rotalar”

Ekrem Erdem Tekbasan*

Öz

Tarih boyunca gerçekleştirilen seyahatler, her zaman belli bir motivasyona dayanmıştır. Bu seyahatler farklı kültürlerle temas kurmayı, karşılaşmayı ve deneyimi içerisinde barındırması nedeniyle önemli tespitlere imkân sağlamaktadır. Seyahatlerin motivasyonlarından biri ise müzik maksatlı gerçekleştirilenleridir. Öyle ki müzik motivasyonu ile seyahati merkeze almak bugünün festivallerini, müzik müzelerini, şehirlerin ikon haline gelen canlı müzik mekânlarını, dünya çapında tanınan türlere ev sahipliği yapmış salonları anlamak için önemlidir. Bu amaçlarla düzenlenen geziler ise kültür turizmi, müzik turizmi, eğlence turizmi gibi tanımlamalarla karşımıza çıkmaktadır. Bu gezi süreçleri içerisinde bazı gezi mekânları, ritüelistik denebilecek derecede kutsallaşmakta; aynı zamanda kültürel tüketim olgusu haline dönüşmektedirler. Ritüelleşme ve kültür(el)leşme süreçleri literatürde “müzikal hac” kavramı ile karşılanmaktadır. Bu çalışmada çok disiplinli bir kavramsal çerçeve izlenerek Fest Travel adlı şirketin “Notalı Rotalar” adlı müzik

Geliş tarihi (Received):30.10.2023 Kabul tarihi (Accepted):10.04.2024

* Arş. Gör., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü. Sinop-Türkiye/ Research Assist. At Sinop University Faculty of Fine Arts And Design Department of Musicology. Sinop-Türkiye. erdemtekbasan@sinop.edu.tr. ORCID ID: 0009 0005 7003 0568

merkezli tur paketlerini inceledim. İncelemede müzik motivasyonu ile seyahat, ritüelleşme, kültür(el)leşme ve müzikal hac kavramlarını açıklayarak söz konusu şirketin düzenlediği turları içerik analizi yöntemini kullanarak müzikal haclilik kavramı üzerinden yorumladım. Müzikoloji açısından da turizm pratiklerinin alan içerisinde edinebileceği yer üzerinde durdum.

Anahtar sözcükler: *ritüelleşme, kültürelleşme, müzikal hac, turizm, Notalı Rotalar*

Abstract

Throughout history, travel has consistently been driven by various motivations, each yielding significant discoveries through the development of cross-cultural contacts, encounters, and experiences. Among these motivations, one notable impetus for travel is the pursuit of musical experiences. Delving into the musical dimension of travel is crucial for comprehending contemporary phenomena such as music festivals, music museums, live music venues-now emblematic features of urban landscapes-and concert halls hosting diverse global music genres. These musical journeys are categorized under various labels, including cultural tourism, leisure tourism, and music tourism. During these excursions, certain destinations acquire a sacred significance, evolving into sites of ritualistic pilgrimage while simultaneously serving as arenas for cultural consumption. This process of ritualization and acculturation is commonly referred to as “musical pilgrimage” within the domain of musicology studies. This paper investigates the “Notalı Rotalar” music-centered tour packages offered by the company “Fest Travel” through a multidisciplinary conceptual framework. Music-motivated travel is elucidated through the lenses of ritualization, acculturation, and musical pilgrimage. In conclusion, the significance of tourism practices within the realm of musicology is underscored, highlighting the pivotal role that such endeavors play in shaping our understanding of musical cultures and experiences.

Keywords: *ritualization, acculturation, musical pilgrimage, tourism, Notalı Rotalar*

Extended summary

Travel and music are two significant elements in the history of humanity that date back to ancient ages. Since these ages, people have been in geographical mobility. Travelling to somewhere, changing locations and witnessing people’s life as “foreigner, others” can create cultural encounters and experiences. Meanwhile, people in geographical mobility have interpreted what they encounter or experience based on their own cultural background. Moreover, the differences that emerge as a result of these encounters and experiences have created cultural diversity. To give an example, A commissioned imperial envoy, a conspicuous European aristocrat, a missionary, curious diplomats in foreign countries, and today’s “tourist” have been the subject of cultural encounters.

Also music, as a cultural product, has become the subject of these encounters and experiences time to time. Motivation for travels in the Grand Tours of Europe’s elite, in the

Bayreuth trips of premodern period intellectuals, or in the Ibiza holidays of EDM enthusiasts is the music itself. Its diversity as a cultural product around the world is often an interesting area. This interest provide the emergence of nostalgia concept, exoticism, representational system such as orientalism, symbolic violence as a tool of cultural capital, “sanctified” touristic places, “frozen” heritage, “displayable” traditional daily life, leisure activity and event vacations.

Music is both a cultural and touristic product in today’s world. Thus, it distinguished with its profitability and economic benefit. For this reason, while industry gets acculturated, music becomes industrialized by turning into an object of symbolic exchange and consumption; and it goes beyond its known cultural and ritualistic meaning. This can be named music tourism. Music tourism includes festivals, music events, music venues, artist museums or monuments. Moreover, its touristic characteristics of music are found on in both cultural and heritage tourism and events tourism such as music festivals live events or music-oriented tours. By means of all these events, music and tourism acquires ritualistic features. Behind this transformation, there are undoubtedly processes such as cultural and ethnic identities of class, sense of belonging and place attachment. Moreover, the transformation of this phenomenon into an analogy as “pilgrimage” is possible by examining today’s cultural production and consumption relations and their relevance to tourism.

With the light of the information mentioned above, in this article, the concept of musical pilgrimage, ritualization and acculturation will be examined. After the method section, “Notalı Rotalar” tours organized by “Fest Travel” company will be studied.

In the first title of the study, historical examples of travel for music purposes are included. This examples consist of early *Grand Tours* of European aristocrats, early holiday tourism at Brighton, Salzburg trips of Novello’s, Bayreuth festivals of *Wagnerians* etc. At the same time, these examples prove us a connection between music and tourism fields, both academically and historically.

The concepts of ritualization, acculturation and musical pilgrimage are included in the methods section of the study. Ritualization is discussed at a different point from the ritual phenomenon studied ethnographic fields, with its changing meaning in today’s tourism field. Especially MacCannell (2013) focused on the concept and examples of ritualization within the sociology of tourism.

Similarly, the blurring of the boundaries of the cultural field, which post-modern thinkers focus on mostly, has been tried to be explained through the concept of acculturation through the study. At this point, the views of important thinkers such as Jameson (2011), Baudrillard (2008), Gottdiener (2005), Goffman (2019), Bourdieu (2023) has been included.

At the last heading of methods section, the concept of musical pilgrimage has been explained with its background, and the concept has been tried to be grounded with the examples from the literature in the field of music and tourism. The symbolic meanings of participating in a musical event have been emphasized.

Fest Travel company's "Notalı Rotalar" tour has been tried to be evaluated through the context given above. The company can be considered as one of the first private attempts to organize travels in the field of cultural tourism in Turkey. As well as tours focused on music, it also organizes tours focused on contemporary art, gastronomy, experience and history. It can be said that the target audience of these tours in Turkey are individuals who have the financial possibility to participate them and the ones who are especially interested in symbolic meaning tag of "being there" and can turn this tag into an object of representation. Therefore, it can be claimed that those who "consume" these tours are the ones who are subjectively or objectively subordinate to these semiotic values.

From this point of view, in this study, the marketing style of the "Notalı Rotalar" tours, their target audience, the language they use in promotion, the way how these tours are turned into index, and the reality they represent have been discussed. In the conclusion, the place that tourism practices can have within musicology has been emphasized. It has been tried to explain the musicological perspective of the relationship between music and tourism.

Giriş

Tarih boyunca gerçekleştirilen seyahatler, her zaman bir motivasyona dayanmıştır. Söz gelimi, yeni bir coğrafyayı tanıma merakı ya da çalışma zamanının dışında bir zamanı farklı bir coğrafyada değerlendirme isteği de bu motivasyonlara dâhilken; misyonerlik faaliyetleri veya elçilik gibi görevler de yine bir seyahat motivasyonu olarak nitelendirilebilmektedir.

Duruma örnek vermek gerekirse, D. Nash ve V. Smith (1991: 13) yazılarında antropologların turisti fatih, yönetici veya misyoner gibi kültürler arasındaki temasın aracısı ve özellikle dünyanın az gelişmiş bölgelerinde doğrudan veya dolaylı olarak değişimin nedeni olarak görmeye başladıklarını dile getirmektedirler.

Günümüzde ise seyahat, motivasyonu ne olursa olsun -tıpkı bütün tüketim toplumu tespiti, tenkiti ve analizlerinde olduğu gibi- bir tüketim, ekonomi hatta endüstri halini almıştır. Turizm endüstrisi, ulaşım endüstrisi, eğlence endüstrisi, kültür-sanat endüstrisi, yeme-içme endüstrisi ile seyahat birçok noktada kesişmektedir. Çeşitli operasyonel tur ve organizasyonlar, eğlence mekânları, ikonik sanat ortamları, egzotik lokasyonlardaki kompleksler bu endüstrilerdeki belli başlı çalışma alanlarıdır.

Seyahat, bir coğrafi değişiklik ve buna sebep olacak bir motivasyon olmakla beraber günümüzde daha geniş bir anlamı karşılamaktadır. Seyahat motivasyonlarında irdelenen unsurlardan biri de müziktir. Bir kültür ürünü olarak müzik, farklı kültürlerden alıcılarıyla karşılaştığı noktada "deneyime" ve bu karşılaşmanın doğurduğu yeni "temsillere" yol açmaktadır. Anlamsal ve bağlamsal müzik unsurlarının merkeze alınarak gerçekleştirildiği her türlü seyahat için bu durumdan söz edilebilmektedir.

Müzik maksatlı gezinin "müzikal hac" kavramıyla ilişkilenebilmesi ise konuyu genişletmektedir. Bu noktada hacılık, dinî bir vecibeyi yerine getirmenin seküler anlamdaki analogisidir.

Bu nedenle de İng. *pilgrimage* kelimesi (hem hac hem de seküler anlamda bir yere düzenlenen gezi anlamını taşımasından ötürü) ya da Fr. *Consécration/consacrer* (seküler anlamda da kutsanmak, adamak ve kutsal anlamında kullanılabilirdiğinden) bu analogiyi daha doğru karşılamaktadır. Müzikal hac, seküler anlamda dünyanın belli merkezlerine düzenlenen müzik maksatlı seyahatleri, bir müzik grubunu dinlemek için yollara düşen *fandom* kitlesinin motivasyonunu veya geleneksel bir müziği deneyimlemek için ülke değiştiren insanların deneyim tutkusunu açıklamada kullanılmaktadır. Ancak kavramın tanımlanmasında öne çıkan müzik maksatlı gezilerin, sınıfsal temsil ve sınırsal alanlarla ilişki kurması, sembolik sermayede göstergesel tüketim halini alması, kimlik ve aidiyetle ilgili sosyal ve psikolojik kodları taşıması itibarıyla müzikal hac çok boyutlu bir kavram dünyasını zorunlu kılmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada müzikal hac kavramının kullanımı ve literatürüne değinilecektir. Müzikal hacin anlaşılması adına ritüelleşme ve kültürelleşme ele alınacak, bununla beraber çalışmada, örnekleme “Notalı Rotalar” adlı gezi turları yerleştirilecektir. Müzikal hac kavramı bu örneklemeden aktarılmaya çalışılacaktır. Örnekleme alınan gezilerin tanımlarının ve paket kapsamında beraberinde hangi kültürel ürünlerle ortaklı olarak ele alındığına değinilecek, müzik maksatlı bu geziler müzikal hac bağlamında dolayısıyla da ritüelleşme ve kültürelleşme bağlamında içerik analizine tabii tutulacaktır. Böylelikle müzikolojinin çok disiplinli bakış açısı turizm, sosyal bilimler ve müzik bağlamında irdelenmiş olacaktır.

1. Müzik motivasyonu ile seyahatin kısa tarihçesi

Toplum içerisinde farklı işlevselliklerle tanımlanabilen müzik aynı zamanda farklı toplumların kültürel karşılaşmalarında da rol oynayabilmektedir. Örneğin din ya da devlet görevlilerinin ya da soylu kesimin gerçekleştirdiği seyahatlerde ya da günümüzdeki turizm maksatlı gerçekleştirilen seyahatlerde müzik karşımıza çıkabilmektedir. Bu türden seyahatler günümüzde ağırlıklı olarak kültür turizmi çalışmaları kapsamında ele alınmaktadır.

Örneğin 16. ve 19. yüzyıllar arasında Avrupa’da *Grand Tour* adı verilen ve Avrupa’nın zengin/soylu kesiminin kendilerince ritüelistik-kültürel Avrupa merkezlerine gerçekleştirdiği geziler buna örnek verilebilir. Gibson ve Cohnell (2006: 4), *Grand Tour*’ları Avrupa’daki elitlerin 3 yılda bir düzenlenen Avrupa’nın çeşitli antik ve kültürel yerlerine gerçekleştirdikleri geziler olduğunu belirtmektedirler.

Daniel Kilbride ise *Grand Tour*’ların kültürel işlevselliğine dikkat çeker:

Hem istisnai, son derece anlamlı bir olay hem de gelenekselleşmiş uygulama olan Avrupa’da seyahat, aynı anda yetiştiricilerin kendilerini “kibar” Grand Tour geleneği içinde konumlandırmalarına yarıyordu. Batı kültürünün yarı kutsal bölgelerine seküler bir hac yolculuğuna çıkılırdı. (Kilbride, 2003: 550)

O halde, Avrupa’daki bu seyahat geleneği bir soylu sınıfı temsil etmektedir. Zira o dönemde bu geziyi gerçekleştirebilmek gerçekten de ancak soylu kesim için mümkündür. Öte yandan bu turlar, bu sınıfa eklenmek isteyenler için de bir ikon niteliğindedir.

Bu geziler içerisinde dikkat çekici olanı, Novello ailesinin 1829 yılında gerçekleştirdiği, Londra'dan Salzburg'a olan gezidir. Gibson ve Cohnell geziyi şöyle özetlemektedirler:

Grand Tour'un küçük bir parçası olsa da müzik de edebi, arkeolojik, mimari ve artistik kültür gezileri içerisinde yer aldı... ...Nadir durumlarda müzik bu gezilerin temel motivasyonunu oluşturdu. Örneğin, Vincent ve Mary Novello'nun Londra'dan Salzburg'a 1829'da yaptıkları gezi. Günlüklerinde detaylıca kayıt bıraktılar. Batı Avrupa'nın farklı bölgelerinden tiyatrolar, kiliseler ve kasaba meydanlarındaki konserlere gittiler. (Gibson & Cohnell, 2006: 4)

Novello ailesinin gezisi, aslında onlar için önemli bir müzikal rol model olan Mozart'ın hayatını daha yakından tanımak için gerçekleştirilmiştir. Salzburg'da Mozart'ın halen yaşayan kız kardeşi ve eşi ile çeşitli görüşmeler gerçekleştirmiş ve bunları günlüklerine kaydetmişlerdir. Öyle ki bu günlükteki yazılar daha sonradan Rosemary Hughes tarafından “*A Mozart Pilgrimage*” başlığıyla önsöz, ek aydınlatmalar ve açıklamalar eklenerek yayımlanmıştır (Girdlestone, 1956: 239).

Benzer şekilde 18.yy'da Goethe de gerçekleştirdiği İtalya seyahatlerinde müzik ile ilgili bilgilere yer vermektedir. Goethe, 17 Eylül 1786'da gittiği Verona şehrindeki gündelik müzik yaşamını şöyle özetlemektedir:

...Şarkı ve gürültü, geceleri büsbütün artıyor. Marlborough şarkısı bütün sokakları çınlatıyor, derken bir çembalo ve keman başlıyor. Her yandan garip sadalar iştiliyor. (Goethe, 1990: 66)

Goethe'nin İtalya seyahatinden günceleri, 18. yüzyıl İtalya'sının “ses/müzik manzarasını” sunmaktadır. Novello'ların gezisi gibi bize birçok gündelik bilgiyi aktarmaktadır.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise deniz tatili, kaplıca tatili, otel tatili gibi turizm alanlarında hizmet veren kuruluş ve işletmelerin ortaya çıktığı tipik tatil turizmi görülmektedir. 19.yy'da Brighton'un *Bedford Hotel* isimli otelde bir yaylı çalgılar dördlüsünün ve tatil dönemlerinde çeşitli orkestraların mevcudiyetinden bahsetmektedir (Gilbert, 1954: 184-186, akt. Gibson & Cohnell, 2006: 5). Benzer şekilde kültür sanat etkinliklerine yönelik mekânlar da 19. yüzyılda turist çekmeye başlamıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Richard Wagner'in opera performansı için Bavyera kralı tarafından inşa edilen tiyatro sahnesi, dönemde bile uzak coğrafyalardan turist getirmiştir (Gibson & Cohnell, 2006: 6).

Erken örneklerin yanı sıra 20. yüzyıla gelindiğinde modernitenin etkileriyle beraber küreselleşme, endüstriyelleşme, orta sınıfın ekonomik gücünün yükselmesi, insanlığın yaşam dünyasında değişikliklere neden olmuştur. Üretimin bollaşması, tüketimin artmasına yol açmıştır. Öte yandan bu bolluğu elinde tutanların yaşamlarında da boş zamanın oluşmasını tetiklemiştir. Nispeten gelir dağılımı artmış ve orta sınıfta bu boş zamandan yararlanmaya başlamıştır. Ancak yüzyılın ilerleyen süreçlerinde gelir dağılımının eşitsizliği yine belli sınıfsallıklar ve sınırsallıklar oluşturmuştur.

Müzik ve turizm alanları da bu değişimlerden etkilenmiştir. Bu doğrultuda gösteri ekonomisi, eğlence ve seyahat sektörü önemli istihdam ve gelirlere sahip alanlar olarak

ortaya çıkmışlardır. Üstelik sektörlerin karşılıklı ilişkisi dolayısıyla bugünün dünyasında kültür, sanat ve turizm bir arada kullanılan kavramlar olagelmıştır.

20.yy'nin başlarında dünyada görülen bu değişikliklerle beraber modernite, kendi anlam dünyasını yaratmış, kendi kültürel pratikleri ortaya çıkmıştır. Elinizdeki çalışma ve müzikal hac söyleminin de ortaya çıkış noktası burasıdır. Müzik motivasyonu düzenlenen geziler, 20 ve 21.yy'de gündeme gelen ancak tarihi eskiye dayanan olgulardır. Öyle ki bir müzik için coğrafi olarak yer değiştirmek, onun aidiyet ve kimlik gücünü hem ortaya çıkarmakta hem de ona tutkulu bir anlam yüklemektedir. Durum, müzikal olarak "hacı" olmakla eşdeğerdir. Bu noktada altı boş bir hacılıktan söz etmek çalışmayı geçersiz kılacaktır. Zira 20. ve 21. yüzyılın seyahat pratikleri ritüelistik ve kültürel yeni değişimleri doğurmuştur. Sınıflı toplumun "aylak sınıfının" "turiste" dönüşmesi, yeni toplumsal pratiklerin kendi ritüelistik özelliklerini inşa etmesi buna verilebilecek en genel örnektir. Konunun daha detaylı ele alınabilmesi adına ritüelleşme ve kültür(el)leşme kavramları incelenecek ve beraberinde müzikal hac kavramına değinilecektir.

2. Çalışmanın yöntemi

Çalışmada önce müzikal hacılığı tanımlamakta yararlanılacak farklı kavramlara yer verilmiştir. Literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Böylelikle çalışmanın kavramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Örneklem üzerinden ise nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizine yer verilmiş, "Notalı Rotalar" gezilerinin şirketin web sayfasındaki tanıtım metinlerinden yararlanılmıştır. Bulgular daha sonra ele alınan yöntemle beraber kavramsal çerçeve sınırında yorumlanarak değerlendirilmiştir.

3. Ritüelleşme

Ritüel, birçok bilimsel çalışmada ortak olarak karşılaşılan bir olgudur. Ritüel kelimesi dini ya da seküler belli nedenlerle tekrar edilen ancak sınırları kesin olarak çizilmemiş, değişebilen, evrilebilen birtakım pratikleri kastetmek için kullanılmaktadır. Bir dini ibadet biçimi de ritüel olarak ele alınabilirken, gündelik yaşam içerisinde sabitleşmiş tekrar eden hareketlerimiz de ritüel olarak nitelendirilebilmektedir.

Ritüel, uygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerin de kullanılabilirdiği, sık sık tekrarlanan bir davranış modelidir. Ritüellerin etkili olduğu başlıca toplumsal alanlardan birisi dindir. Ancak ritüelin etki alanı seküler ve gündelik yaşama kadar uzanmaktadır (Marshall, 1999, s. 623). Ritüeller yaşamın her alanında, dini ritüellerden, yaşam rolleri ritüellerine, mesleki ritüellerden işe veya ev yaşamı ritüellerine kadar fark edilmeden gerçekleştirilir veya yaşanır. Sporda, sanatta, günlük yaşamdaki performanslar, ritüelleşmiş tavırlardan ve seslerden oluşur (Schechner, 2006: 52, akt. Küçükaksoy, 2017: 1734).

Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice* adlı çalışmasında, ritüel kavramının 19.yy'da evrensel bir insan deneyim kategorisi olduğuna inanılan şeyi tanımlamak için resmi bir analiz terimi olarak ifade etmektedir (Bell, 2009, akt. Köse, 2021: 60).

Goffman (2019: 9), insanların “başkalarıyla bir arada olduğu esnada ve bir arada olması vesilesiyle meydana gelen olaylar bütünü” olarak tanımladığı günlük hayattaki etkileşim çalışmalarını incelerken, bu tarz etkileşimlerin ritüelistik boyutlarından yani kullanılan jest, mimik, takınılan tavır ve yüz ifadesi gibi durumlardan söz ederek etkileşimin ritüellerini ortaya koymaktadır

Müzik özelinde ise çalışmalar ağırlıklı olarak etnomüzikoloji disiplininde şekillense de müzikolojinin çeşitli çalışma alanlarında da ritüel kavramı ile karşılaşılmaktadır. Söz gelimi Adorno, kültür endüstrisi kavramını müzik boyutuyla ele alırken popüler müzik ve *kitsch* pratiklerinin -yani konserlerinin- “boş bir ritüel” olduğunu dile getirir (Berger, 2014: 54). Burada, Adorno’nun müziği hiyerarşi içerisinde tasnif etmesinden ziyade, çağdaş kültürel üretimlerin ve ürünlerin ritüelistik özelliklerine yer vermesi önemlidir.

Öte yandan, müzikteki ritüel çalışmalarında ritüellerin çeşitli özellikleri ve zaman ile bağlam içerisindeki değişimlerinin tespitinde “eşiksellik” kavramıyla karşılaşılmaktadır. Schechner’in ve Turner’ın başı çektiği performans çalışmalarında iki temel kavram ritüeli şekillendirmektedir: “*liminal*” ve “*liminoid*”.

Victor Turner, ritüelde “eşik” kavramını dile getirmiş ve bu anlamda “*liminal*” ve “*liminoid*” olmak üzere kutsal ve seküler ritüel eşik durumlarını sınıflamıştır. Eşiksellik kavramı dönüşüme gebedir ve performansta dönüşümün gerçekleşeceği alanı işaret etmektedir. Eşik olarak görülen bölge eşik öncesini ve eşik sonrasını birbirinden farklılaştırmaktadır (Güngör, 2021: 164-165). Eşiksellik böylelikle performans ve ritüeldeki değişim noktasını “kırılma anını” özetlemektedir. Buna göre, *endüstrileşme ve iş bölümü ile birlikte geleneksel yapılarıdaki ritüellerin çoğu işlevini sanatsal aktiviteler, eğlence ve boş zaman aktiviteleri üstlenmeye başlamıştır* (Schechner, 2006: 67, akt. Küçükaksoy, 2017: 1735).

O halde, müzik merkezli düşünülecek olursa günümüz kültür, sanat ve eğlence aktiviteleri ritüelistik özelliklerle yeniden bağlanmaktadır. Bu anlamda da birçok etkinlik ritüelleşmektedir. Bu etkinliklere festivaller, konserler, turlar, bienaller vb. birçok kültür-sanat alanından etkinlikler örnek olarak verilebilir.

Bununla beraber, etkinliklere dâhil olmak, alımlayacak kültürel kodları taşımak ve bunu kimliksel ve aidiyetsel unsurlar haline getirmek belli bir ekonomik bolluğu, boş zamanı ve ister istemez bir sınırsallığı beraberinde getirmektedir. Veblen tam bu noktada, erken endüstrileşme süreçlerinde aylak sınıfın teorisini ortaya atmış, boş zamana ve ekonomik refaha sahip olan ve tarihsel konjonktürde dönüşen sınıfın özelliklerini açıklama yoluna gitmiştir. Bunu gerçekleştirirken gösterişçi tüketime, cemaate ve sınıfsallığa dolayısıyla da aylaklığa yer vermiştir. Veblen’e göre;

Aylaklığın geçmişteki performans kriteri, dolayısıyla, çoğunlukla “maddi olmayan” mallar biçimini alır. Geçmişteki aylaklığın bu maddi olmayan bulguları yarı bilimsel veya yarı sanatsal becerilerdir ve insan yaşamının ilerlemesine doğrudan vesile olmayan süreç ve vak’aların bilgisidir. (Veblen, 2022: 46-47)

Yine Veblen, yarı bilimsel ve yarı sanatsal becerileri kapsayarak şekillendirdiği gösterişçi tüketimini destekleyen biçimde eklemeler yapar;

Yüksek derecede organize olmuş herhangi bir cemaatteki saygınlık, nihayetinde maddi güce dayanır ve maddi gücü sergilemenin ve nam kazanmanın ya da namı sürdürmenin araçları da, aylaklık ve malların gösterişçi tüketimidir. (Veblen, 2022: 79)

Buradan yola çıkarak sanatsal ve bilimsel faaliyetlerin günümüze gelen süreçte gösterişçi tüketimle dolayısıyla da aylak sınıfla ilişkilendiğini görmek mümkündür. Üstelik bu sınıfsal pratikler ritüelleşmektedirler. Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of Leisure Class* adlı kitabında modern toplumu turizm sosyolojisi üzerinden okuma yoluna gitmektedir (Maccannell, 2013). MacCannell, modernliğin yapısal analizini yapmak, modernliğin toplumsal yapısını açıklamak, modernliğin bir yapısal antropolojisini geliştirmek gibi amaçları olduğunu, turisti ve turizmi de bu amaçlar açısından araştırmaya değer bulunduğunu dile getirmektedir (Başdaner, 2018: 35).

MacCannell, modeniteyle birlikte turizm alanında eski olanın marjinalleştirildiğini ve nesneleştirildiğini böylelikle turizmin otantik-egzotik bir bağlamda gerçekleştiğini dile getirmektedir. Haliyle üretilen kültürel ürünler de bu bağlamda hem marjinalleştirilmekte hem de egzotikleştirilmektedir. Bu ürünlerin tüketimi ise MacCannell'a göre kültürel deneyimdir. Turistik deneyim bu deneyim tarzının bir alt türüdür ve bu sembolleri tüketen gruplar da “yeni aylak sınıf” yani turistlerdir (Maccannell, 2013: 19-23, akt. Başdaner, 2018: 38).

Bu deneyimin turistler için kentin hangi mekânında olacağı ise çeşitli göstergelerle görünür kılınmaktadır. Turistler için bütün turizm planlamalarında şehirlerin belli etkinlikleri veya mekânları turistik cazibe merkezi haline getirilmekte, markalaştırılmakta ve marjinalleştirilmektedir. Bu düzenlemeler manzaraları turistler için “kutsal” hale getirirken diğer yandan turist davranışlarının “ritüelleşmesine” yol açmaktadır (Maccannell, 2013: 41-42 , akt. Başdaner, 2018: 40).

O halde turizmin mekânları, otantiklik ya da gösterişçilikle görünür hale gelmektedir. mekânı, mekândaki turizme yönelik faaliyetleri tüketmek ise ritüelistik özelliklerle ilişkilendirilmektedir. 21. yüzyılda sosyal yaşama dair yaratılan “olmazsa olmaz” standartlar giderek dini işlevselliklere benzer konumlara evrilmektedir. Avrupa'ya gidilen bir seyahatte Avrupa'nın kültürel ve tarihi yerleri kutsal nitelikteymişcesine ziyaretçi akınına maruz kalmaktadır. Londra'ya yılda ortalama 19,83 milyon; Paris'e ise yılda ortalama 17.44 milyon turist gelmektedir.¹ Üstelik bu bölgeler değişimden kaçınılarak neredeyse “dondurulmuş” bir zaman ve mekânsallık deneyimini sunmaktadır. Bu da MacCannell'in kutsallık ve ritüel ilişkilendirmesini hatta turistin bu bölgelere giderek “hacı” olduğu anolojisini doğrular niteliktedir.

Müzik açısından da benzer özellikler görülmektedir. Söz gelimi, 1969 yılında Amerika'da gerçekleştirilen Woodstock festivali dönemin gençlik konjonktüründe önemli bir “marka yüzü” olmuştur. Dönemin ünlü sanatçılarının ve gruplarının katıldığı üç günlük Woodstock festivali, bir barış ve toplumsal muhalefet manifestosu olarak dünya müzik tarihinde olduğu kadar, barış ve özgürlük tarihinde de yerini almıştır (Makal, 2018: 591). O halde bir müzik festivali olmaktan öte belli bir politik görüşe ve kültüre dair kodları

taşıyanlar için kimlikel bir yapı, aidiyetsel bir mekânsallık söz konusudur. Öyle ki bugün Woodstock festivalinin gerçekleştirildiği alanda arkeolojik kazılar gerçekleştirilmektedir.² Buradan yola çıkarak popüler müziğin gerçekleştiği bir mekânın korunmuş bir arkeolojik çalışma alanına çevrilmesi festivali kutsallaştırmanın ve ritüelleştirmenin iyi örneklerinden biri olacaktır.

Bir başka örnek olarak, Wagner'in yalnızca Bayreuth'da gerçekleştirebildiği idea-sı *gesamtkunstwerk*'in durumu incelenebilir. Bayreuth, *Wagneryen* birisi için mekânsal olarak yine kutsaldır niteliktedir, bir "mabettir." Bayreuth müzik festivali ise bu mabette moderniteyle şekillenen bir ritüelleşmedir. Nietzsche, festivale katılanları şöyle özetlemektedir:

Bayreuth Festivali'ne katılanların tümü, kendilerini çağa aykırı insanlar olarak hissedeceklerdir: Bu insanların vatanı başka bir yeredir, başka bir zamanda yaşarlar ve hem söylemlerini hem de haklıklarının kanıtını başka yerlerde bulurlar. (Nietzsche, 2012: 8)

Bayreuth Festivali, kültürel kodlarla, kimlikle ve aidiyetle örülü bir kanon oluşturmaktadır. Bu kanon, mekânın kutsallık anolojisiyle bir değere kavuşmasıyla ritüelleşmektedir.

4. Kültür(el)leşme

Ritüelleşme kavramı ile beraber 21.yy'nin kültürel değişim, dönüşüm ve inşa süreçlerinde kültürelleşme de son derece etkilidir. Ali Artun, "*toplumsal hayattaki her şeyin -ekonomik değerden ve devlet gücünden toplumsal ve politik pratiklere, hatta bizzat psişenin yapısına kadar her şey- kültürelleştiğini*" dile getirmektedir (Artun, 2014: 17).

Kültürelleşme süreci sembolik üretim, gösterge tüketimi gibi kavramlarla da ilişkilenebilir. Kültürel süreçler ile endüstriyel süreçlerin iç içe geçmesi, sınırlarının muğlaklaşması, kültürel ürünlerin bağlamından koparılmış biçimde yeniden üretilebilir bir hal alması kültürelleşme sürecinde önemli rol oynamaktadır. Bu sürece bir kültür-sanat ürünü olarak müzik de dahildir.

Ortaya konulan kültür-sanat ürünleri sanayi süreçlerinin ürünleri ile giderek aynı anlamda ortaklaşmaktadır. Artun, Andy Warhol'un *Pop-Art* ekolünü ve atölyesine "fabrika" demesine vurgu yaparak, tarih boyu süren tasarım ve sanat rekabetinin nihayetinde "sanayinin sanatsallaştığını" dile getirmektedir (Artun, 2014: 19). Endüstriyel ürünün sanatla iç içe geçmesi, sanata özgü biriciklik, özgünlük gibi kavramları bünyesinde barındırması ise kültürelleşme sürecine verilebilecek bir örnektir.

Birinci Dünya'nın mali finansal yapısını belirlediği kültürleşme olgusu, kültürün özerk bir düzey olmaktan çok, malileşme niteliği içinde değerlendirilmektedir (Yağcı, 2015: 63). Frederic Jameson, geç kapitalizmin başat düşünce biçimi olarak postmodernizmi ele alırken "kültürün ürünleşmesi ve sermayenin de kültürleşmesi" süreçlerini dile getirmektedir. Jameson, postmodernizmi kültürel bir başatlık olarak ele almaktadır (Jameson, 2011: 233).

Baudrillard benzer süreci “farklılığın sanayileşmesi” ve “göstergelerin değiş-tokuşu” üzerinden okumaktadır. Ona göre, farklılığın sanayileşmesi ve ticarileşmesi değiş-tokuşu mümkün kılmakta, önceden soya, sınıfa, soyluluğa özgü farklar değişmezken bugün ise geniş bir tüketim ortaklığı içerisinde bu farklılıklar sanayileşmiş ve ticarileşmiş olarak tüketilmektedir (Baudrillard, 2008: 110-111). Bu da tüketim süreçlerinin de farklı kültürleşme süreçlerine eklenildiğini göstermektedir.

Gottdiener, ideolojilerin, modern mobilya biçimleri gibi, maddi biçimler içerisinde yapılandığını dile getirmektedir (Gottdiener, 2005: 79). İdeaların maddi biçimler içerisinde yapılanması, somut kültürel ürünlerin tüketiminin birer gösterge tüketimine dönüşmesine yol açmıştır. Veblen’in gösterişçi tüketimi, Baudrillard’ın simgesel değiş-tokuşu, Jameson’un geç kapitalizmin kültürel mantığı aslında bu anlam dünyası üzerine getirilen farklı perspektiflerden saptamaları içermektedir. Asıl olan örneklem, insan yaşamının sürdürülmesine doğrudan katkısı olmayan ürünlerin -konu özelinde kültürel ürünlerin- niçin tüketildiği nasıl kültürelleştiğidir. Bu da konuyu gösterge tüketimine götürmektedir. Kültürel üretimlerin tüketimi, gösterge tüketimi üzerinden şekillenmektedir. Söz gelimi, spesifik bir konudaki ürün - nadir eserin satın alınması, müzayedeye sunulması, onun mülkiyetine sahip olmak vb.- kültürel kodlarla bezenmiş kimlikler, temsiller, aidiyetler ilişkisi içerisinde bir kültürel tüketimi sembolize etmektedir. Bu bir gösterge tüketimidir.

Öte yandan Bourdieu, sembolik mallar piyasası olarak adlandırdığı sembolik sermaye ve ürünleri tanımlarken bu ekonominin işleyişi için muhakkak bir inanç benzeri bir kutsallığa ihtiyaç duyulduğunu dile getirmektedir (Bourdieu, 2023).

Müziğin de kültürelleşme süreçlerine eklenmesi buradandır. Müzik, sembolik tüketime dahil olmaktadır. Bu tüketime endüstrileşme, marjinalleşme ve markalaşma yoluyla eklenmiştir. Böylelikle müzik sadece bir sanat, kültürel pratik olmaktan ziyade kültürel -ve haliyle göstergesel- bir ürün halini de almıştır. Müziğin bu durumu onun kültürelleşmesinin önünü açmıştır.

Turistik ve ritüelistik nitelikte var olan bir etkinliğin merkezinde müzik var ise yine aynı etkinliğin gerçekleştirildiği alanda müziğin bir kültürel ürün olarak satıldığı/pazarlandığı gözlemlenebilir. Müziğin marka yüzü haline geldiği bir şehirde, müzikle ilgili görsel tasarımlarla şehrin donatılması, konudan bağımsız ticari bir malın sanatçı ya da müzik ikonuyla ilişkilendirilmesi müziğin de kültürelleştiğini gözler önüne sermektedir.

Söz gelimi, Avusturyalı bir alkol üreticisi, Mozart’ın silüetini ve ismini kullanarak *Mozart Chocolate Liqueur* üretmektedir. Ambalajında kültürel bir mirasa -bir besteciye- yer vermektedir. *Austin, Nashville, Houston* gibi şehirler, kendi canlı müzik piyasası ve amatör-profesyonel müzik etkinliklerini reklam yüzü olarak kullanmakta, şehrin ekonomik karlılığını ve değerini arttırmaktadırlar. *Graceland, Beatles House, Rock ‘n’ Roll Hall of Fame, Pop-Art Museum* gibi mekânlar müzik adına “ritüelistik derecede dondurulmuş” anıt yapılar sunmakta, müziğin sembolik tüketim işlevselliğine işaret ederek hem kutsallaşma, ritüelleşme ve hac ile ilişki kurmakta hem de kültürelleşmeye birer örneklerdir.

5. Müzikal hac

O halde kültürelleşme ve ritüelleşmenin, müzik ve seyahat bağlamındaki kesişim kümesinde müzikal hac ile karşılaştığı söylenebilir. Müzikal anlamda hacı olmak, müzik merkezli bir geziye çıkmak, konser salonunda bulunmak, etkinliği ya da festivali deneyimlemek, kütleleşmiş sanatçıların müzelerini ya da sanat mekânlarını ziyaret etmektir. Böylelikle seküler anlamda bir “hac” gezisi gerçekleştirilmektedir. Bu davranışlar bütünü, söz konusu müzik, sanatçı ya da sanat ekinliğinin tutkunu olmayı, sınıfsal ya da sınırsal olarak o kültürel kodlara sahip olmayı ve haliyle aidiyeti ve kimliği gerektirmektedir. Bu da gerçekleştirilen davranışın ritüelistik derecede önemli olarak anlaşılmasına ve aynı zamanda günümüzde bu tarz etkinlikler birer endüstriyel nitelik kazandığından kültürel bir endüstri ürünü olmasına yol açmaktadır.

Buradaki hacılığın dinî analogiye dayanması, ritüel yönünün vurgulanmasıyla ilişkilidir. Dinî veya seküler anlamda bir yere gitme, bir nesneyi/özneyi görme ve deneyimleme hadisesi “hac” analogisini anlamlı kılmaktadır. Bu nedenle de literatürde İng. *pilgrimage* kelimesi hac anlamıyla beraber tarihi ya da manevi bir yere yapılan gezi anlamını taşıması itibarıyla kavramsallaştırılmaktadır.

O halde müzikal hac, dinî olmaktan çok tutkulu bir aidiyetle ilişkilidir. Aidiyet, bir müzik türünün/grubunun/sanatçısının hayran kitlesi olmada önemli rol oynamaktadır. Bu *fandom*’luk kitlelerin müzik deneyimini yaşamak için yer değiştirmesine neden olabilmektedir. “Aidiyet; bir kişiye, eşyaya, coğrafyaya, ideolojiye, dine, bir gruba veya varlığa bağlanma, ilişki yumağı geliştirme durumudur” (Ayhan, 2021: 48)Geliştirilen ilişki yumağı durumu, kitleleri bir anlamda hacı olmaya itebilmektedir.

Stokes *music, travel and tourism* başlıklı yazısının bir bölümünde müzikal hac kavramının değerlendirmesine yer vermiştir. Burada kutsallık durumunun, performans anında geleneksel olarak temsil edilen terimlerden çok daha fazlasını ifade eder hale geldiğini söylemekte ve eklemektedir: *Festival etkinliklerinde turizmin “kutsallığı”, bazı yorumculara göre, karmaşık ve istikrarsız bir benlik ve ötekilik göstergebilimi, toplumsal dönüşümün “Turner benzeri(Turnerian)” bir draması meselesidir* (Stokes, 1999: 148). Elbette burada Stokes, Turner’ın eşiksellik kavramına gönderme yapmakta ve eşik sonrasında pratikteki ritüellerin anlamlandırılmasının değiştiğine dikkat çekmektedir. Böylelikle turizm etkinliklerinde kutsallığı tanımlama yoluna gitmektedir.

Küba’daki müzik turizmi ve kültürler arası müzikal öğrenme biçimlerini araştıran Windress, müzikal hacin, mutlaka dini bir arayışla ilgili olmadığını, ancak dünyevi haclarda olduğu gibi, daha geniş anlam ve deneyimin özgünlüğü arayışını ima edebileceğini dile getirmektedir (Windress, 2016: 135).

Lashua, Spracklen ve Long, geleneksel dansın turistik gösterimlerinden bestecilerin ve şarkıcıların evleri ile mezarlarına yapılan “hac” ziyaretlerine, anlık sokak eğlencelerine, konser turlarına, festivallere katılmaya, *IPod*’larla seyahat etmeye ve otel asansörlerindeki “muzak”lara kadar müziğin seyahatleri harekete geçirebilir, şekillendirebilir ve pasif olarak seyahat süresince yayılabilir olduğunu dile getirmektedir (Lashua, Spracklen, & Long, 2014: 3).

Dave Matthews Band'in hayran kitlesi üzerine yapılan araştırmada Erdely ve Breede de grubun canlı performansının hayran kitlesi tarafından deneyimlenmesinin bir tür hac pratiği olduğunu dile getirmektedir (Erdely & Breede, 2017: 50).

Gibson ve Cohnell ise müziğin seyahat içerisindeki çok yönlü var oluşunun yanı sıra müzik motivasyonu ile gerçekleştirilen seyahatlere dikkat çekerek müzikal hac kavramını ele almaktadır:

Müzik turizmi, “retro” hayallerin yaşanmasının bir parçası olabilir, “tekrar genç olma” düşüncesini kutlayarak müziğin eskimişliğini korurken kültürel anlamlarını da canlı tutabilir. Aynı zamanda, tüketim “fetişizminin” bir sürecinin son aşamasını oluşturabilir ve mekânsal fetişe dönüşebilir. Böylelikle bazı müzik turizmi türlerinde hac fikri yer almaktadır. (Cohnell & Gibson, 2003: 223)

Yine Gibson ve Cohnell, Jim Morrison'un mezarı olan *Père Lachaise* Mezarlığı; John Lennon'un *Strawberry Fields*'daki *Imagine* anıtı ve öldüğü apartman bloğu; Jimi Hendrix'in *Greenwood Memorial Park*'taki ebedi istirahat yeri; Curt Cobain'in 1994'teki intiharını gerçekleştirdiği yer (hâlâ orada yaşayan ailesinin hoşnutsuzluğuna rağmen); ancak hepsinden önemlisi, Elvis Presley'nin Memphis'teki *Graceland* 'ı gibi ölü sanatçılarla ilişkilendirilen mekânlara “hac” ziyaretlerinin düzenlendiğini dile getirmektedir. Özellikle Amerika'daki Elvis Presley'nin anıtsal mekânı olan *Graceland*'a dikkat çekerek, mekânın içeriğini hayranlık ve bir yıldız sanatçının başarı ve aşırılıkları ya da sadece “hac” veya basit ticarileşme olarak değil, popüler-ulusal mitolojiye dönüştüğünü dile getirmektedirler (Cohnell & Gibson, 2003: 225).

Stokes, Sara Cohen'in Liverpool'daki *Beatles House* ile ilgili turistik verilerin istatistiğini tuttuğu çalışmaya atıfta bulunarak burada da elbette hayran kitlelerin -öyle ki- “hacıların” istatistiğinin tutulduğunu dile getirmektedir. Bunun üzerine medyaya dikkat çekmekte ve eklemektedir:

Müzik basınının “fandomu” bir tür manevi görev teşkil etmede oynayacağı kendi rolü vardır. Bu maneviyat dilini, hayran olarak görevlerini yerine getirmek için daha fazla insanı daha fazla para harcamaya teşvik ederek kazanmaya hazır olan insanların alaycı manipülasyonu olarak yorumlamak kolay olacaktır. (Stokes, 1999: 151)

Ayrıca Gibson, Cohnell ve Stokes'un yorumları bütüncül olarak göz önünde bulundurulursa, kültürelleşme ve ritüelleşme süreçlerinde müziğin mekânsallığı, aidiyeti ve bütüncüleştirici kimliğinin önemli rol oynadığı gözlemlenebilmektedir. Bu durumda da antropolojik perspektiften ritüelleşmenin ve sosyolojik perspektiften ekonomi ve tasarım alanlarının iç içe geçerek ticari olanın kültürelleşmesi gözlenebilmektedir.

Keza müzikal hac olarak kavramlaştırılan pratikler aidiyet, mekân ve kimlik olgusunun kuvveti nedeniyle ritüelleşmiş; ekonomi-politik açıdan turizm endüstrisi, müzik endüstrisi ve gösteri ekonomisi gibi parametrelerle ilişkilenebilir. Örneğin -bu nedenle- 21.yy'nin kültürel mantığı Elvis Presley'i bir ikon olarak *Graceland*'da “dondurmuş” ve böylelikle onu gösterge ekonomisine, turizm ekonomisine dâhil etmiş, şehrin marka yüzü hâline getirmiş; “fandom”ları için ise ziyaretleri ile ritüelleştirebilece-

ği bir anıtsal mekân yaratmıştır. Bu kavramlar ve örnekler ışığında bakıldığında müzikal hacin ve müzikal anlamda hacı olmanın pratiği, ritüelleşme ve kültürelleşme kavramları çerçevesinden geçmektedir.

6. Bulgular

6.1. “Notalı Rotalar” gezileri

Kendi sitelerinde verilen bilgiye göre *Fest Travel*, 13 Ağustos 1985’te kurulan ve günümüzde hâlen faaliyetlerine devam eden özel bir turizm acentesidir. Gezilerini ise “kültür turizmi” ve “sürdürülebilir turizm” bağlamında gerçekleştirmektedir. Şirket bünyesinde tur rehberi olarak birçok farklı alandan entelektüel ve uzmanlar çalışmakta, kültür gezileri düzenlemektedir. Şirketin kurucusu Faruk Pekin, kültür turizmini, “GDK (güneş, deniz, kum)” olarak adlandırdığı endüstriyel yönüyle ön plana çıkmış turizm pratiklerinden ayırmakta ve kültür turizmi alanına ehemmiyet gösterdiklerini dile getirmektedir.

Aynı zamanda Pekin, turizm tanımlamaları arasında festival, müzik ve opera turizmine örnekler vermektedir. Ona göre kültür turizmi, somut ve soyut olmayan bütün kültürel mirasları kapsamaktadır; müzeler, ören yerleri, kırsal ve kentsel sivil mimarı, bahçeler, temalı parklar, her türlü güncel sanat eseri ve etkinliği, zanaat, etnografya, botanik, flora ve fauna, folklor, geleneksel ve güncel yaşam biçimleri, mutfak, içki, bazı sosyo-ekonomik olgular (dinsel motifler, gecekondu vb.), tüm doğal ve kültürel miras, her türlü kültür ürünü bu tanımlamanın içindedir (Pekin, 2011: 151).

Öte yandan *Fest Travel*, internet sayfasında kültür turizmi ve şirkette düzenlenen turlarla ilgili olarak çeşitli günlük makaleler de yayınlamaktadır. Bu yazıların birinde Pekin, kültür turizminin tanımlamasını yaparken turizm pazarında yerini alan kültürel ürünlerin nadir olmasının vurgusunu yapmakta -ki bu kullanım ağırlıklı olarak miras kültürü turizmi üzerinde şekillenmektedir- ve ekonomideki “mukayeseli üstünlük” niteliğine sahip olduğunu, bu tarz gezilerin arz açısından nadir olduğunu, gezgin için “olmazsa olmaz” turlar olduğunu, turların özel olarak düzenlenebileceğini ve bu tür gezilere katılanların toplumsal statüsünün ortalama turistlere nazaran yüksek olduğunu dile getirmektedir (Pekin, t.y.). Yine Pekin, benzerlerinin de düzenlendiği “Notalı Rotalar” adlı müzik merkezli seyahatleri “tematik geziler” olarak adlandırmaktadır. Bu bağlamda şirket 2023 yaz aylarından itibaren planlanmış gözükten beş adet geziye yer vermektedir.

Bunlardan ilki, Andrea Bocelli’nin doğduğu şehir *Lajatico*’da *Teatro del Silenzio*’da 27 Temmuz 2023’te gerçekleştireceği konser için şirket hem konseri hem de *Toscana* bölgesini kapsayacak şekilde 4 günlük bir gezi planlaması gerçekleştirmiştir. Şirketin gezi tanıtım yazısında “*merakla beklenen bu özel konser için Toskana bölgesinin en özel otellerinden biri olan, kendine ait termal mağarası bulunan*” bir lüks otelde konaklama ile konserin kombine edildiği dile getirilmektedir.³ Öte yandan ise konserin özel bir önemi olduğu şirketin tanıtım yazısında belirtilmektedir. Hem Bocelli’nin doğduğu topraklara hem de eko-mimari alanında önemli çalışmalara imza atmış Alberto Bartolini’nin Bocelliyle beraber ortaklaşa projesini geliştirip ortaya çıkardığı *Teatro del Silenzio*’da konser gerçekleştirilecektir.

Etkinlik alanı olan tiyatro, *Lajatico*'ya bir buçuk kilometre uzaklıkta bir tepenin üzerinde yer alan doğal bir amfi-tiyatrodur. Merkezde çağdaş bir sanatçının anıtsal heykelinin bulunduğu, bir zamanlar hayvanlar için sulama istasyonu olan küçük bir gölden oluşan tamamen doğal bir alandır. Heykel ise her yıl değiştirilmekte ve o yılki görsel-işitsel sanat etkinliğinin temasına göre güncellenmektedir. Her şey, eski kültürleri ve neolitik çağın megalitlerini anımsatan Toskana traverten bloklarıyla çevrilidir (Teatro Del Silenzio - The History, 2006).

İkinci gezi ise Avusturya'nın *Bregenz* şehrinde her yıl temmuz-ağustos aylarında düzenlenen Bregenz Müzik Festivali *Bregenzer Festspiel*'e düzenlenmektedir. Şirketin geziyi tanıtım metninde “*UNESCO Dünya Mirası Listesi'ndeki St.Gallen/Avusturya, Almanya ve İsviçre'nin sınır olduğu Konstanz Gölü'nde sıradışı sanat etkinliği, her yıl yenilenen dekorlarla akılda kalan opera sahnesi, yüzer bir sahnede Madame Butterfly Operası, Bregenz ormanları içerisinde sanat, müzik ve doğa*” şeklinde gezi tanıtılmaktadır.⁴

Bununla beraber etkinlik alanı, tanıtım sitelerinde 1946'dan bu yana gerçekleşmesi sebebiyle Bregenz'in festivalsiz hiçbir anlama gelmeyeceği, bölgenin bugünkü hâlini tamamıyla bu tarz kültür-sanat etkinliklerine borçlu olduğu ve eşsiz doğasıyla bütünleştiği dile getirilmektedir.⁵ Yine tanıtım sitelerinde, ağırlıklı olarak göle kurulan sahnesi ve mimari açıdan sürekli yenilenmesi hem görsel olarak hem de pazarlama yönünden vurgulanmaktadır. Görsel-işitsel dünyanın bu bütünlüğünün ön plana çıkarılmasının yanı sıra festivalde önemli Batı Sanat Müziği eserleri icra edilmekte ve bu alanda profesyonel icracılar ve orkestralar yer almaktadır.

Üçüncü gezi diğer gezilere nazaran daha çok alandan kültürel ürünleri içermektedir. Şirket, “*Verona'da opera ve bağ rotaları*” başlıklı gezisini *Verona, Vicenza ve Padova* şehirlerinde düzenlenen opera etkinliklerini, opera ve tiyatro temsillerini, şehrin mimari yönünden gezisini, üzüm bağlarını kapsayacak şekilde düzenlemiştir. “*Bir müzik, şarap kültürü ve lezzet gezisi*” olarak tur tanımlanmaktadır.⁶ Gezide merkeze *La Scala* tiyatrosu ve *Madame Butterfly* operasının temsilleri yerleştirilmiş olsa da beş günlük olarak planlanan gezide bölgenin gastronomik kültürel ürünlerinin tadımı ve mimari anlamda kültürel miraslarının ziyareti de planlanarak geliştirilmiştir. Böylelikle gezi sadece müzik tutkunları olarak sınırlanabilecek bir kimlikten, o “kültür manzarasının” bütünüyle içinde olmak isteyenlere genişletilebilecek noktaya getirilmiştir.

Bir diğer gezi ise İsviçre'nin Almanya'ya yakın kuzey şehri olan *Luzern*'de gerçekleştirilen *Luzern Piyano Festivali*'ne yönelik bir gezidir. Şirketin tanıtım ve içerik yazısında *Luzern KKL* salonunun deneyimlenmesi, piyanist Igor Levit'in ve şef Jakub Hrusa'nın konser performansları, Viyana Filarmoni Orkestrası'nı dinleme imkanı, Luzern şehrinde bir gezi, şehrin tarihi yapılarını ziyaret, Wagner'in müzeye çevrilen villasını ziyaret planlanmaktadır: “*saatler, çikolatalar, masalsı şehirler, doğa, tarih, kültür ve müzik*”.⁷ Festival “yaz festivali” olarak Luzern'de daha geniş tarihlerde yer alsa da, şirket turu 3 gün ile ve Batı Sanat Müziği çerçevesinde sınırlamıştır.

Şirket bunlarla beraber güncel olarak Salzburg Kış Müzik Festivali için de bir tur planlama aşamasında olduğunu belirtmektedir. İlgili sayfada 2024 yılında gerçekleşecek etkinliğin “MozartWoche (Mozart Haftası)” olarak adlandırıldığı görülmektedir. Gezi ile ilgili henüz planlama aşamasında olduğundan içerik detaylandırılmamış olsa da şirket bu geziyi on sekiz yıldır gerçekleştirdiğini beyan etmektedir.⁸

6.2.“Notalı Rotalar”ın müzikal hac bağlamında değerlendirilmesi

Şirketin ele aldığı perspektiften kültür turizmine bakıldığında, kültür endüstrisi ve çalışmanın bir üst başlığında ele alınan kültürelleşme ve ritüelleşme süreçleri ile belli noktalarda örtüştüğü görülmektedir. Gezilerin niteliğinin görmek değil algılamak olduğu slogan olarak vurgulanmaktadır. Buradan yola çıkarak şirketin gezi kültürünü değiştirme ve kültürlenme adına bir misyon güttüğü anlaşılmaktadır. Medya ve vakıf kuruluşları ile gerçekleştirilen iş birlikleri de bunu destekler niteliktedir.

Bununla beraber düzenlenen gezilere katılan turistlerin diğer gezi türlerine -örneğin G.D.K. (güneş, deniz, kum) olarak adlandırılan tatil turizmine dahil olanlara- nazaran toplumsal ve kültürel anlamda daha “üstün” olduğuna dair vurgulama yapılmıştır. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi endüstrinin kültür-sanatla iç içe geçmesi onun biriciklik, özgünlük gibi sıfatlar kazanmasına yol açmıştır. Özel turların, ya da kültürel ürünler için gerçekleştirilen “farklı, daha nitelikli” turların mahiyeti de bu açıklamayla örtüşmektedir.

Baudrillard’ın “farklılığın sanayileşmesi” açıklamasıyla ortaya koyduğu göstergelerin tüketimi tam da bu durumla örtüşmektedir. Örnekleme bakıldığında farklılık, müzik maksatlı, tutkulu bir gezi vaadi ve daha önce deneyimlenmeyen biçimde bir kültür turizmidir. Turların niteliği, turizm endüstrisi içerisinde farklılıkla ve deneyimle ön plana çıkarılmaktadır. Etkinliğe dahil olmak ise farklı olma göstergesinin tüketilmesidir.

Tematik olarak sunulan “notalı rotalar” gezilerinin reklam sloganlarında müzik gezisi temel motivasyonu oluştururken beraberinde bölgeye dair diğer kültürel ürünlerin de deneyimleneceği, birkaç açıdan bütünlük bir gezi programı olduğu belirtilmektedir. Bölgenin gastronomik ürünleri ya da endüstriyel yönüyle markalaşmış göstergeleri pakete dâhil edilmektedir. Bu anlamda geziyi deneyimleyecek olan gezgine/turiste bir “kültür manzarası” sunulmaktadır. Haliyle gezi, bütün bir şekilde göstergesel bir hâl almaktadır. Yani müzik, beraberindeki çikolata, saat ya da şarap gibi bir ürün haline gelmekte, endüstriyel ve kültürel alanlar -ve hatta *champ* demek yerinde olacaktır- birbirine geçmektedir.

Ali Artun, Andy Warhol’un atölyesinin “fabrika” olmasını işaret ederek, sanayi ile sanatın iç içe geçmesi durumunu özetlemektedir. Müzik ve turizm özelinde irdelendiğinde belki de “bacasız fabrika” benzetmesi başka bir anlam kazanacaktır. Zira kültür turizminde de ürün kültürdür.

Öte yandan gezi mekânlarına bakıldığında, Lajatico’nun yaşam akışında *Teatre Del Silenzio* yoktur, görsel dünyaya ait sanatsal enstalasyonlar da yoktur. Kurgulanmış bir gerçek-

likle turizm endüstrisine bu alanlar sunulmuştur. Bregenz dünya çapındaki ününü, 1946'dan beri gerçekleştirilen festivale borçludur. Bugünün dünyasının sanat ve müzik merkezi hâline gelmesindeki olay ise kültür turizmi endüstrisinin kültürel ürün olarak bu festivaldeki yapı taşlarını kullanmasından kaynaklanmaktadır.

“Notalı Rotalar”ın notaları Batı Sanat Müziği çerçevesinde şekillenmektedir. Gezilerin merkezindeki müzik etkinliklerinin repertuarları ise Batı Sanat Müziği'nin eserlerinden oluşmaktadır. Batı Sanat Müziği kanonunda tarihsel, ancak günümüzde ise popüler olan repertuarlar geziyi deneyimleyecek olan kitleye sunulmaktadır. La Scala ve Madame Butterfly buna örnek verilebilecek temsillerdir. Kısacası, bir zamanların “dondurulmuş” kültür manzarası sahnede sunulmaktadır. “Notalı Rotalar”, Batı Sanat Müziği'ni Türkiye çevresinde alımlayan sanat severler içindir, aynı sanat çevresine ilgi duyan kitle içindir, Batı Sanat Müziği mekânlarını, sanat ortamlarını ve müzik etkinliklerini ritüelistik derecede deneyimlemek isteyenler içindir. Bu motivasyonla yolculuk edilmektedir. Bu etkinlikleri alımlayanlar tarafından orada bulunmak, MacCannel'in analogisini doğru kılmakta, modern hacı olmaktadır.

Bir başka perspektiften, Gottdiener'in değindiği ideaların maddi biçimler şeklinde yapılanması durumu da örnekleme kendine yer bulmaktadır. Opera temsillerini dinledikten sonra, *Grappa* tadımını deneyimlemek ve üzüm bağlarını gezmek birincil olarak gezme zevkini ve kültürlenme işlevini akla getirmektedir. Ancak durum kendiliğinden sınırsaldır. Bu sınır, bu imkanlara erişebilmek, erişebilse bile bu imkânı gezi için değerlendirmeye gerek duymak ve boş zamanı yaratabilmek ile oluşmaktadır. Bu nedenle maddi biçimde kültürel ürün sadece maddi biçime bir ürün değil, idea dünyasında da kimlik, sınıf veya sınır inşası için kullanılan bir göstergedir.

Sonuç

“Notalı Rotalar” gezilerinin Türkiye'deki kültürel bir hac pratiği olduğu gözlemlenmektedir. Gezilerin ritüelistik birtakım özellikler kazanması, turların düzenlendiği otantik ve egzotikleşmiş konular, belli bir kanon içerisinde bütünsel olması, benzer gramerleri kullanılması ve turların sunum şeklinden anlaşılmalıdır. Bununla beraber malzemeler kültürelleşmiş hâle gelmektedir. Bu da düzenlenen turlardaki etkinlik mekânlarının sadece etkinlik özelinde dizayn edilmesinden, turizmin bu yerlere ekonomik canlılık getirmesinden, müziğin markalaşması, ikonlaşması ve gösterge tüketimine ya da sembolik tüketim-üretim ilişkilerine dâhil olmasından yorumlanabilmektedir.

Örnekleme, Baudrillard'ın simgesel değiş tokuşuyla, Jameson'un kültürel mantığıyla ve MacCannel'in yeni aylak sınıfıyla, Bourdieu'nun sembolik ürünleriyle açıklanabilmektedir. Bu perspektiften bakıldığında ise bir turizm pratiğinin öznesinin müzik olması müzikal haciliğin açıklanmasında yetersiz kalacaktır. Bu nedenle konunun hem turizm hem de müzikoloji perspektifinden ele alınması zorunlu hâle gelmektedir. Böylelikle müzikoloji alanının çalışma sahasına eklenilebilecek örneklerin turizmde de var olduğu ancak çok disiplinli çerçeveye ortaya konulduğu gözlemlenmektedir.

Ağırlıklı olarak gündelik hayatın, boş zamanın ve kültürel ürünlerin üretim-tüketim ilişkileri etrafında şekillenen kavramsal çerçeve müzikoloji disiplini dışındaki disiplinlerle ilişkilendirilse de örnekleme bu kavramlarla ele alınan müzikoloji alanına da katkı sağlayacağı söylenebilir.

Notlar

1. İlgili veriler için bkz: (Nasöz, Oymak , Kaya, & Kızılırmak, 2020: 1167)
2. *Victoria Times Colonist* gazetesinin 26 Haziran 2018 yılında yayınladığı habere göre, gerçekleştirilen çalışma da sahnenin yeri, mekânın kullanımı ve dönemden kalma birkaç parça nesne bulmak hedeflenmiştir (Hill, 2018).
3. Bkz: <https://www.festtravel.com/andrea-bocelli-konseri-toskana-gezisi>. 12.07.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır.
4. Bkz: <https://www.festtravel.com/bregenz-festivali>. 12.07.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır.
5. Bkz:<https://visitbregenz.com/en/experience-bregenz/arts-culture/concerts-festivals/bregenz-festival>. 12.07.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır.
6. Bkz: <https://www.festtravel.com/veronada-opera-ve-bag-rotalari>. 12.07.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır.
7. Bkz: <https://www.festtravel.com/luzern-piyano-festivali>. 13.07.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır.
8. Bkz: <https://www.festtravel.com/salzburg-kis-muzik-festivali-mozartwoche>. 14.07.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır.

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Artun, A. (2014). *Sanat emeği: Kültür işçileri ve prekarite*. İletişim.
- Ayhan, D. (2021). *Mekânsal aidiyet : Mekânın aidiyet oluşturma niteliği*. Selçuk Üniversitesi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başdaner, O. (2018). *Turizm Alanının Sosyolojik ve Kuramsal İnşası İçin Bir Taslak*. [Yüksek lisan tezi] Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim toplumu* (H. Deliceçaylı, & F. Keskin, Çev.) Ayrıntı.
- Bell, C. (2009). *Ritual theory ritual practice*. Oxford University Press.
- Berger, A. A. (2014). *Kültür eleştirisi* (Ö. Emir, Çev.) Pinhan.
- Bourdieu, P. (2023). *Kültür üretimi* (S. Yardımcı, & E. Gen, Çev.) İletişim.
- Cohnell, J., & Gibson, C. (2003). *Sound tracks : Popular music identity and place*. Routledge.
- Erdely, J. L., & Breede, D. C. (2017). Tales from the tailgate: The influence of fandom, musical tourism and pilgrimage on identity transformations. *Journal of Fandom Studies*, 5(1), 43-62.
- Gibson, C., & Cohnell, J. (2006). *Music and tourism : On the road again*. Clevedon: Channel View.
- Girdlestone, C. (1956, Mayıs). Review of A Mozart Pilgrimage, By N. Medici & R. Hughes. *Blackfriars*, 37(434), 237-240.
- Goethe, J. W. (1990). *İtalya seyahati* (S. Göknil, Çev.) Milli Eğitim Bakanlığı.
- Goffman, E. (2019). *Etkileşim ritüelleri* (A. Bölükbaşı, Çev.) Heretik.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler* (E. Cengiz, & H. Gür, Çev.) İmge.
- Güngör, İ. (2021, Yaz). Richard Schechner ve bir eşiksellik paradigması : Performans. *Yedi : Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (26), 161-171.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. Nirengi.
- Kilbride, D. (2003, Ağustos). Travel, ritual and national identity : Planters on the European tour, 1820-1860. *The Journal of Southern History*, 69 (3), 549-584.
- Köse, S. (2021, Şubat). Ritüel bellek. *Motif Akademi Halk Bilim Dergisi*, 14(33), 57-70.
- Küçükaksoy, M. E. (2017). Müziğin performans sürecindeki sihirli birliktelik : Müzikal komünite. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(3), 1732-1744.
- Lashua, B., Spracklen, K., & Long, P. (2014). Introduction to special issue: Music and tourism. *Leeds Beckett University Tourist Studies*, 14 (1), 3-9.
- Maccannell, D. (2013). *The Tourist : A new theory of leisure class*. University Of California Press.
- Makal, A. (2018). İnsan hakları/ sosyal insan hakları, sosyal mücadeleler ve müzik. *Çalışma ve Toplum : Ekonomi ve Hukuk Dergisi*, (57), 579-615.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akinhay, & D. Kömürcü, Çev.) Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nash, D., & Smith, V. L. (1991). Anthropology and tourism. *Annals Of Tourism Research*, (18) 12-25.
- Nasöz, P., Oymak, M., Kaya, F., & Kızıllırmak, İ. (2020). Dünya'da en çok turist çeken 10 şehrin websitelerinin elektronik pazarlama açısından incelenmesi. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8 (2), 1161-1178.
- Nietzsche, F. (2012). *Richard Wagner Bayreuth'da* (M. O. Toklu, Çev.) Say.

- Pekin, F. (2011). *Çözüm: Kültür turizmi*. İletişim.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies : An introduction*. Routledge.
- Stokes, M. (1999). Music, travel and tourism : An afterword. *The World of Music Dergisi*, 41(3), 141-155.
- Veblen, T. B. (2022). *Aylak sınıfın teorisi* (E. Kırmızıaltın, & H. Bilir, Çev.) Heretik.
- Windress, K. (2016). Musica Pilgrimages to Cuba: Negotiating tourism and musical learning in cuban bata drumming. *MUSICultures Dergisi*, 43(1), 132-152.
- Yağcı, M. O. (2015). *Fredric Jameson'un Bütünleyici Eleştirel Teorisi : Meta Teoriye Dönüş*. [Yüksek lisan tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynakça

- Hill, M. (2018, Haziran 26). *Woodstock 69: Archeologists dig it*. Times Colonist Gazetesi Web Sitesi. Erişim Adresi: <https://www.timescolonist.com/life/woodstock-69-archeologists-dig-it-4663460>
- Pekin, F. (t.y.). *Kültür Turizmi Üzerine*. Fest Travel. Erişim Adresi: <https://www.festtravel.com/kultur-turizmi-uzerine>.
- Teatro Del Silenzio - The History*. (2006). Teater Del Silenzio Resmi Web Sitesi. Erişim Adresi: <https://www.teatrodelsilenzio.it/en/the-history/>.



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



Rus Folklorunda Kadın Başlı Kuşların Kökenleri ve Gümüş Çağ Şiirindeki Sembolik İşlevleri

Origins of the Woman-Headed Birds in Russian Folklore
and Their Symbolic Functions in the Silver Age of Poetry

Duygu Özakin*

Öz

Slav mitolojik sisteminin, Yunan mitlerinin yanı sıra coğrafi yakınlık içinde bulunduğu Doğu'nun söylencelerinden esinlendiği ve onlara ait bileşenleri özgün evren algısı çerçevesinde yorumladığı görülür. Rus folklorunun Slav mitlerinin çeşitliliğinden beslenerek gelişen kökleri ise karşılaştırmalı araştırmalar adına zengin ve geniş bir yelpaze sunar. Bu zengin birikime odaklanan çalışmada, Rus halkının mitolojik imgeleminde önemli bir yer edinen kanatlı melez varlıklar ve bunların Gümüş Çağ şiirine yansımaları incelenmiştir. İkili kimlikleriyle öne çıkan kadın başlı kuşlardan tanrıça vasfı taşıyan Stratim (Стратим), neşe ve keder kuşları olarak bilinen Alkonost ile Sigin (Алконост и Сирин) ve haberci devlet kuşu sayılan Gamayun (Гамаюн) ele alınmıştır. Çalışmada, söz konusu melez kuşlara ilişkin tasavvurları besleyen evrensel arayışların izini sürmek ve edebî eserlerde bu var-

Geliş tarihi (Received):06.12.2023 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Doç.Dr. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü/
Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Nevşehir-Türkiye/ Nevşehir Hacı Bektaş Veli University Faculty of Arts
and Sciences Department Department of Western Languages and Literature/Division of Russian Language and
Literature..duyguozakin@hotmail.com. ORCID ID: 0000 0003 0927 1926

lıklara sembolik anlamlar yüklenmesine zemin hazırlayan sosyo-tarihsel bağlamı ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaçla, dünyanın çeşitli bölgelerinden kadın başlı melez kuş örneklerini de kapsamına alan karşılaştırmalı bir yaklaşım benimsenmiş; Rus folklorundaki kuş imgelerinin, komşu kültürlerin tesiriyle oluşan çok yönlü, eklektik ve tarihî süreç içinde değişime uğrayan kimlikleri, kıyaslama yoluyla incelenmiştir. Kadın başlı kuşların ayırt edici nitelikleri tespit edilirken aydınlık ve karanlık yüzlerinin dönüşümlü olarak vurgulanmasını gerektiren kolektif bilinç öğeleri ve anlatılarda üstlendikleri rolü öngörülemez kılan düalist anlayışın ortaya çıkış nedenleri çözümlenmiştir. Çözümleme neticesinde K. D. Balmont, A. A. Blok, N. A. Klyuyev ve A. A. Ahmatova gibi şairlerin, yüzyılın eşliğinde yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmelere yönelik kaygılarını folklorik sembollerle ifade ettikleri ve kuş-kız imgesinin geleneksel fonksiyonlarını yıkarak özgün yaratıcılık anlayışları doğrultusunda yeniden inşa ettikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Slav Mitolojisi, Rus Folkloru, Kadın Başlı Kuş, Melez, Gümüş Çağ*

Abstract

Inspired both by Ancient Greek myths and legends of the East, the Slavic mythological system interprets the elements of these narratives within the context of its unique cosmological vision. On the other hand, the roots of Russian folklore, which are fed by the diversity of Slavic mythological imagery, provide a rich and broad spectrum for comparative studies. With an emphasis on this rich heritage, the research explores the winged hybrid creatures that play a significant role in Russian folklore and their reinterpretations in the Silver Age of Russian Poetry. The study focuses on several notable female-headed birds with dual identities: Stratim (Стратим) as the goddess, Alkonost and Sirin (Алконост и Сирин) as the birds of joy and sorrow, and Gamayun (Гамаюн) as a holy messenger. The research aims to discover the sources from which hybrid bird images originate and evaluate the mysticism attributed to them. Through the comparative method, it focuses on the eclectic identities of the creatures, which are shaped under the influence of world mythologies. While revealing the distinguishing characteristics of women-headed birds, the facets of social consciousness as well as the dualist knowledge that causes them to function in the tales unpredictably are examined. The analysis reveals that poets such as K. D. Balmont, A. A. Blok, N. A. Klyuev, and A. A. Akhmatova used folkloric motifs to convey their fears regarding the social and political changes that were taking place at the turn of the century. Furthermore, the study concludes that Russian Silver Age poets deconstructed the conventional roles of the bird-maidens and rebuilt them in accordance with an authentic sense of art.

Keywords: *Slavic mythology, Russian folklore, woman-headed bird, hybrid, Silver Age*

Extended summary

Hybrid creatures, combining human and animal bodies and abilities, have similar characteristics in the mythology and folklore of different nations. In this context, a comparative study has the potential to reveal that the human quest for the meaning of life and understanding how the universe works is shared regardless of geographical and cultural differences. Undoubtedly, this quest leads people to imagine turning into magical beings that are physically

more powerful than humans. Therefore, it is not in vain that many Russian folklorists and ethnographers associate the personification of severe weather phenomena such as winds, clouds, storms, sunlight, and lightning with winged creatures' ability to move faster than human beings.

The transition of hybrid bird images from folklore to contemporary literature takes place in the late 19th century in Russia. The artistic tendencies of the Silver Age of Russian Poetry, which lasts roughly from the 1890s until the first quarter of the 20th century, provide a favorable ground for a return to anonymous folk literature. Towards the turn of the century, the image of the hybrid bird with a woman's face serves as a symbol that unites the artists of the Russian Silver Age in their aesthetic, cultural, and political pursuits.

Symbolism emerges as a philosophically and aesthetically French-influenced movement of the Silver Age. On the contrary, those who belong to the movement in Russia begin to abandon Western-centered cultural influences and present a contrarian approach, seeking the spiritual, untouched essence of the nations. Sometimes they search for this essence in Slavic mythology and other times among Eastern people with whom the Slavs historically interacted for centuries. On this journey, they encounter half-human and half-animal female bird figures such as Stratim, Sirin, Alkonost, and Gamayun. Therefore, folklore is considered a suitable source to discover both real other worlds and the mythological "otherworld".

The extraordinary, ambivalent, ambiguous, and mysterious universe offered by mythological imagery is in tune with the spirit of Silver Age poetry, which provides a plausible basis for folk cultural revival. The turbulent period at the turn of the century have ensured the popularity of birds with dual identities, hybrid bodies, and variable functions. Stratim as the goddess, Alkonost and Sirin as the birds of joy and sorrow, and Gamayun as a messenger play a significant role in the Silver Age of Russian Poetry. During those years, many Silver Age poets tend to use mythological imagery, whereas female-headed birds are particularly common in the poems of K. D. Balmont, A. A. Blok, N. A. Klyuev, and A. A. Akhmatova.

Stratim Bird (Птица Стратим), a poem by Russian symbolist K. D. Balmont, is influenced by the "back to the roots" movement, which becomes mainstream at the end of the century. His poems, therefore, are mostly inspired by Slavic mythology, Russian folklore, and anonymous folk literature. By the late 19th century, a special interest in the way of life of non-Western societies and the natural beauty of distant countries have become widely popular among Russian symbolists. Another of Balmont's poems, *Birds of Paradise (Па́йские птицы)*, is a typical example of this tendency. In this poem, the uncanny Sirin, Alkonost's companion and reminiscent of the sirens in Greek mythology, is portrayed as a magically beautiful creature who brings good luck.

In A. A. Blok's *Gamayun, the Bird of Prophecy (Гамаюн, птица вещая)*, the creature is presented to the reader as a harbinger of disaster in an openly declared oppositional context. It is noteworthy that the chaotic atmosphere created by the revolutionary movements is reflected in the verses with historical references and strong color symbolism. The symbolist poet N. A. Klyuev, like his contemporaries, uses Gamayun as a symbol that brings bad news. The first part of the cycle *Destruction (Разруха)*, which is left unfinished after his assassination by the People's Commissariat for Internal Affairs, is titled *Gamayun's Song (Песня Гамаюна)*.

Reinterpreted in the Silver Age, Gamayun not only turns into a bird, symbolizing the forthcoming bloody conflicts, but also begins to impersonate an uncanny identity like her sisters, Alkonost and Sirin. In *I Am Deadly for Those Who Are Tender and Young* (*Я смертельна для тех, кто нежен и юн*), for example, A. A. Akhmatova assigns certain characteristics of the malicious Sirin to Gamayun, the bird of prophecy. In this poem, the story of a woman-headed bird that feels like a human is told in a melodramatic context.

The poets of the Russian Silver Age, who reinterpret folkloric sources, cannot remain indifferent to the political developments of the time and gradually embrace a more oppositional tone. There is no doubt that, while welcoming a new era, the footsteps of the revolutionary movements in Russian history arouse anxiety in the world of art. In this period, hybrid and dualistic images of bird-maidens function as symbols of a fierce battle between nostalgic longing for the bright past and pessimistic foreboding about the dark future.

Giriş

Kadim halkların yaşamı anlamlandırma ve düzenleme gereksinimlerinin emaresi olarak ortaya çıkan mit ve ritüeller, söz konusu toplulukların imgeler dünyasını şekillendirir. Bu dünyanın en göze çarpan niteliği ise doğa merkezli bir bakış açısı tarafından yaratılmış olmasıdır. Burada insanın kabiliyetlerini, erişmek istediği değerleri, ayrıca bu değerlere varan yolu bulmasını mümkün kılacağına inandığı güçleri, doğa sembolizmine dayalı bir düzleme yerleştirdiği görülür. Bu bağlamda, insanın doğadaki diğer canlıların gücüne öykünmesi, kolektif imgelemin olağanüstü niteliklerle donatılmış varlıklarla zenginleşmesini beraberinde getirir.

İngesal bakımdan insan ve hayvan bedeni ve becerilerinin bir araya getirilmesiyle görselleştirilen melez varlıklar, pek çok halkın mitolojisinde benzeşen özellikler sergilerler. Sözlü ve yazılı anlatıların yanı sıra sanat ve zanaat ürünlerinde de yer verilen melez yaratıklar, dönemsel etkiler ve kültürel etkileşim dolayısıyla zamanla kendi içlerinde çeşitlenerek isim değişikliğine uğrayabilirler. Söz konusu varlıkların farklı kültürlerdeki örneklerini kapsamina alan karşılaştırmalı bir çalışma neticesinde, insanın evrenin iç döngüsü karşısındaki anlam arayışının, fiziken daha güçlü bulunan gerçek ya da sihirli varlıklara ve nesnelere yönelimle sonuçlandığı, üstelik bu eğilimin coğrafi farklılık göz etmeksizin paylaşıldığı ortaya çıkar.

Rus halk bilimci ve etnograf A. N. Afanasyev (1982: 120), doğa olaylarının hayvan ve bilhassa kuş imgelerinde kişileştirilmesini, kanatlı canlıların insandan daha hızlı hareket etmelerine bağlar. Nitekim kuş kategorisi, bu hayvan grubuna özgü niteliklerin atfedildiği rüzgâr, bulut, şimşek, gün ışığı, fırtına gibi doğal ve atmosferik fenomenlerle ilişkilendirilir. Öte yandan Afanasyev, bu imgelemin karşılıklı bir etkileşimden doğduğuna dikkat çeker; zira doğa olaylarının gözlemlenmesi sonucu inşa edilen mitik temsiller de benzer biçimde kuşlara aktarılır. Sözgelimi, kuşların yağmur getireceğine ilişkin inanış, özünde onların kanatları altında gerçekten su taşıması ya da depolamasından kaynaklanır.

Doğaüstü varlıkların, insandan farklı meziyetlere sahip olan hayvanların güçlü yönlerini simgelediği anlatıların yanı sıra bilinçdışının karanlık yüzünü yansıtan bir dizi kötücül nitelik taşıdığı örneklerle de karşılaşmak mümkündür. Bu örneklerde, doğada bulunan hayvan türle-

ri ile mitik tasavvurun birer ürünü olan varlıkların yetileri, yine insan aklı ve bedeni ile kaynaştırılır. Ancak bu kez, iyiliğe sevk eden, adalet getiren, olumsuz tiplerini cezalandıran rehber varlıkların yanı sıra, masum insanları ihtiyatsız eylemlerinden ötürü tuzağa düşüren demonik varlıklar da bu dairede değerlendirilir.

Sözlü ve yazılı anlatılarda hayvana dönüşme motifi, konuşma becerisinin, kendini ifade etme gereksiniminin ve sosyal statünün kaybı gibi cezalandırıcı veya “*güçlü olmak, hızlı koşabilme, uçabilme, suyun içinde yaşayabilme ya da hayvana atfedilen bilgelikten, güzellikten, asaletten yararlanmak*” gibi ödüllendirici fonksiyonları yerine getirir (Küçük, 2022: 1335). Slav mitolojisinde Stratim, Alkonost, Sirin ve Gamayun gibi yarı-insan, yarı-hayvan mitolojik varlıklarca da paylaşılan bu olumlu roller, kendilerine tanrısal bir güç mahiyetinde bahşedilmiştir. Dolayısıyla bu kuşların olağanüstü yetilerini metamorfoz, başka bir ifadeyle, başkalaşım ya da dönüşüm geçirerek elde etmediklerine dikkat çekilmelidir. Zira Slav mitolojik imgeleminde ortaya çıkışlarından bu yana bedenleri, melez bir yapıdadır; insan ve hayvan bedenleri arasında bir kılık değiştirme değil, bir birliktelik söz konusudur. Ayırt edici niteliklerinin başında, gösterişli fiziksel görünüşleri, kendilerini insanlar dünyasından ayıran ve arzu duyulan bir yetenek olarak uçabilmeleri ve evrensel haberci rolünü üstlenmeleri gelir. Bunların yanı sıra Feniks, Ateş Kuşu ve Finist gibi kanatlı varlıklar, Slav mitlerinden süzülerek folklor ürünlerinde kendilerine yer edinmişlerse de bütünüyle hayvan formunda ortaya çıkmaları ve sembolik rollerini metamorfoz yoluyla oynamaları dolayısıyla çalışma kapsamına dâhil edilmemişlerdir.

Çalışmada, kadın başlı melez kuş imgelerinin folklorlardan çağdaş edebiyata geçiş yaptığı aşamanın, 19. yüzyıl sonlarında yaşandığı ortaya konulur. Zira kabaca 1890’larda başlayarak 20. yüzyılın ilk çeyreğine dek süren ve Gümüş Çağ olarak adlandırılan dönemin sanatsal eğilimleri, anonim halk edebiyatına geri dönmek için elverişli bir zemin oluşturur. 19. yüzyıl sonlarına doğru kadın başlı melez kuş imgesi, Rus Gümüş Çağı’na damga vuran sanatçıları estetik, kültürel ve politik arayışları doğrultusunda kaynaştıran bir sembol işlevi görür. Dönemin ilk edebî akımı sembolizm, felsefi ve estetik bakımlardan Fransız etkilenimli bir hareket olarak ortaya çıkar. Buna karşın, akıma mensup edebiyatçılar, kültürel olguların Batı merkezli tanımlarından kopmaya ve tepkisel bir yaklaşım geliştirerek dünya halklarının el değmemiş özüne ilişkin manevi arayışlara girmeye başlarlar. Bu özü kimi zaman Slav mitolojisinde kimi zaman da Slavların tarihî ilişkiler kurduğu Doğu halklarının söylencelerinde ararlar. Bu yolculukta karşılımları Stratim, Sirin, Alkonost ve Gamayun gibi yarı-insan, yarı-hayvan kuş figürleri çıkar.

Gerçekçiliğin hüküm sürdüğü bir çağda Rus nesir yazarları ve şairler, Avrupalı sembolistlerin sanatsal görüşlerinden etkilenerek bu yenilikçi dünya kavrayışını kendi kültürlerine uyarlamak isterler. Dolayısıyla folklor, öte dünyanın bilgisine erişme ve onu estetik bir dille yansıtma amacına uygun bir kaynak kabul edilir. Ancak söz konusu kaynakların yeniden işlendiği eserlerin, devrin siyasi gelişmelerine kayıtsız kalamadığı ve giderek daha politik ve muhalif bir tona büründüğü görülür. Zira yeni bir çağı karşılarken, Rus tarihinde dönüm noktası teşkil edecek devrimci hareketlerin ayak sesleri, sanat dünyasını tedirgin bir ruh hâline sürüklemeye başlar. Bu dönemde kuş-kızlar gibi melez ve çift karakterli imgeler, aydınlık geçmişe duyulan nostaljik ilgi ve karanlık geleceğe yöneltilen karamsar önsezi arasındaki çatışmanın sembolleri olarak işlev görürler.

Tüm kuşların anası Stratim

Aralarında Rusların da yer aldığı Doğu Slavlarının su kültürü etrafında şekillenen mitle-rini besleyen kaynak, şüphesiz, tarih sahnesine çıktıkları toprakların coğrafi özelliklerinde aranmalıdır. Zira yaşadıkları iklimin öncelikle toplumsal hayatın, daha sonra ticari ilişkilerin ve giderek kavimler arası siyasetin rotasını belirlemesi, onları, doğayla kurdukları pagan bağların pratik yaşamdaki sonuçlarını sembolleştirmeye sevk eder. Denizlere, ırmaklara ve su kenarlarında yaşayan mitolojik varlıklara ilişkin tahayyüller, bu kadim kavmin sosyal beklentilerini ve kaygılarını dile getiren birer aracıya dönüşür.

Slavlar, Varegler olarak anılan Doğu Avrupa halkıyla kimi zaman dostane kimi zaman ise düşmanca bir seyir izleyen ancak kültürel alışverişin yoğun olduğu bağlar geliştirirler. Viking halklarından olan Varegler, toplumsal ve siyasal birliklerini Slavlardan önce kurarak onlara örnek teşkil ederler. Tarih kaynaklarına göre Slavlar, daha fazla vergiye tabi olmamak ve haraç vermemek adına Varegleri topraklarından kovarlar. Ancak kabileler arasında yaşanan anlaşmazlıklar o denli çetin bir hâl alır ki toplumsal ve siyasal nizamı yeniden tesis etmek üzere Varegleri geri çağırarak durumunda kalırlar (Nestor, 2012: 17).

Vareglerle tarihî münasebetleri neticesinde denizcilik, Slavların geçim kaynaklarından biri hâline gelir. Vikinglerin bir kolu olan Vareglerden gemi yapımının inceliklerini öğrenen Slavlar, edindikleri yeni beceriler sayesinde ticari ilişkiler yürütme ve deniz aşırı faaliyetler gerçekleştirme imkânı bulurlar. Bu faaliyetlerle ilintili olarak Rus adının, Finliler arasında İsveçlileri tanımlamak için başvurulan *Ruotsi* sözcüğünden ve Eski İskandinavlarca “kayıkçı, kürekçi, denizci” anlamlarında kullanılan *Róþsmenn* ya da *Róþskarlar* sosyonomimlerinden türediği, sözlüklerde ve tarih kaynaklarında yaygın kabul görür¹ (Vasmer, 1987: 522; Kurat, 1987: 16). Bu bağlamda, sudan gelmesi beklenen emarelerin, Slavları deniz ve okyanuslara ilişkin mitler kurmaya sevk etmesi şaşırtıcı değildir.

Slav mitolojisinde deniz meteorolojisini yöneten, rüzgâra, yağışlara ve fırtınalara hükmedebilen Stratim adlı bir varlıktan söz edilir. Bu nitelikleri dolayısıyla Stratim, rüzgâr tanrısı Stribog’un cisimleşmesi sayılır ve hava olaylarını düzenleyen tanrısal gücün Stratim’e aktarıldığına inanılır. Kadın yüzlü ve kuş gövdeli melez varlıklardan biri olan Stratim’in fiziksel tasviri, yazılı ve görsel kaynaklar arasında bazı farklılıklar taşır. Adının geçtiği en eski el yazmalarında Stratim, dev cüsseli kutsal bir kuş olarak betimlenir:

Başı göklere, denizler dizlerine uzanan bir kuş vardır; güneş okyanusta yıkanıp okyanus dalgalanıp da dalgalar tüyelerini dövmeye başladığında, dalgaları hisseder ve “Üürü üüü” diye bağırır. Yani der ki: “Tanrım, yeryüzünü ışığınla aydınlat!. (Kononenko, 2013: 264)

Stratim, kuş gövdeli ve cüssesine göre oldukça geniş kanatlara sahip bir yaratık biçiminde tasvir edilir. Kanatları, boynu ve gövdesi arasındaki bu boyut farkı, onun “devekuşu” anlamına gelen *straus* sözcüğünün yanlış çevirisi yoluyla ve *Strafil* formunda Slav kaynaklarına geçtiğine ilişkin görüşlerin ileri sürülmesine yol açar (Kononenko, 2013: 264). Afanasyev ise Stratim’in Strafil ve Nogay isimleriyle anıldığı varyantlara işaret eder. Straus sözcüğünün sehven Stratim ya da Strafil olarak çevrildiğine katılan Afanasyev, el yazması çevirilerde yer alan Nog adlı kuşun da aynı Strafil gibi, zamanla Rus halkının diline yerleştiğine ve halk masallarındaki Nogay kuşuna dönüştüğüne dikkat çeker. Ona göre Strafil ve Nogay, aynı varlığı ifade etmektedir (Afanasyev, 1994: 505). Eski Yunan ve Roma edebiyatı otoriteleri arasında

sayılan İngiliz akademisyen Leofranc Holford-Strevens'in ortaya koyduğu bazı bulgular da sözcüğün etimolojisine ilişkin görüşleri doğrular.

Holford-Strevens (2006: 25), *Eski Ahit*'in Yunanca çevirisinde -kadın başlı kuşlar arasında yer alan- Sirenlere atıf yapılan yedi dize bulunduğu söz eder. Bunlar arasında, yüksek edebî Yunancanın kullanıldığı bir dize dışında geriye kalan altısı, İbraniceden Yunancaya çeviri hatalarıyla ya da yorum farklarıyla doludur. Babil'in düşüşüne ilişkin kehanetlerin anlatıldığı bölümde, bir takım tekinsiz yaratıklardan bahsedilir. Bunların ne oldukları pek ayırt edilemez; zira "devekuşları" anlamına gelen kısımlar, yeni bir yazmada Sirenler olarak değiştirilmiştir. *Eski Ahit*'in farklı versiyonlarını kıyaslayan araştırmacı, iki noktaya daha dikkat çeker: Birincisi, Bizans dünyasında Sirenler -yaygın kanının aksine- kuş olarak tahayyül edilmişlerdir. Ayrıca farklı kütüphanelerde bulunan çeşitli çevirilerde, Siren ve deve kuşu sözcükleri, ya birlikte ya da birbirlerinin yerine kullanılmıştır: *Eski Ahit*'i oluşturan metinlerden biri olan *Eyüp Kitabı*'nda "Sirenlerin kardeşi ve devekuşlarının yoldaşı oldum" sözleri yer alır (Holford-Stevens, 2006: 48).

Stratim tasvirlerinin bir bölümü, yukarıdaki tanıma uygun bir profil çizer. Ancak oyma, baskı ve bezeme gibi halk sanatlarının çeşitli örneklerinde bu melez yaratık, yine engin kanatlarla sahip olmakla beraber başı, boynu ve gövdesi arasında daha dengeli bir proporsiyonla betimlenir. Bu betimlemelere göre Stratim, insan yüzü taşıyan ve başından geriye kalan tüm uzuvları kuş özellikleri sergileyen bir varlıktır. Halk imgeleminde Stratim'e antropomorfik nitelikler kazandırılmasıyla birlikte, bu varlığın yazılı kaynaklardaki özellikleri de daha anaç bir karakteristiğe bürünür. 15. yüzyıl sonlarına tarihlenen bir tür halk kozmolojisi derlemesi olan *Hikmetler Kitabı*'na² (*Golubinaya/Glubinnaya kniga*) göre Stratim, deniz ve okyanuslarda yaşayan ve tüm kuşların anası sayılan, tanrıça vasıflı bir yaratıktır. Ancak davetsiz misafirlere karşı hayli acımasızdır zira muhtemel tehlikeyi hissettiğinde, yavrularını korumak adına saldırganlaşabilir. Bu gibi durumlarda, güçlü kanatlarının darbesiyle rüzgârlar eser ve fırtınalar kopar:

Stratim tüm kuşların anası, / Peki neden tüm kuşların anası? / Yaşar Stratim okyanuslarda, denizlerde, / Yavruları olur okyanuslarda, denizlerde / Ve Tanrı'nın emriyle, / Çırpır kanatlarını Stratim, / Kabarır okyanuslar, denizler, / Batar gemiler, / Kıymetli mallarıyla birlikte, / Bu yüzden Stratim, tüm kuşların anası. (Anonim, 1991: 40)

Bu söylence yoluyla doğa ananın yıkıcı gücü, melez kuş imgesinde kişileştirilir. Anne arketipinin iki yüzünü temsil eden koruma içgüdüğü ile buna hizmet eden cezalandırma vasfı, giderek daha insansı özellikler atfedilen Stratim'de bütünleşir. *Hikmetler Kitabı*'nda nakledilen söylenceye açıkça atıf yapan çağdaş eserler arasında ise Rus sembolistlerinden K. D. Balmont'un *Stratim Kuşu* (*Ptitsa Stratim*) adlı şiiri sayılabilir. Rus edebiyatının Gümüş Çağı olarak adlandırılan 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş evresinde eserler kaleme alan şair, folklor ve kozmolojik derlemelere karşı yoğun bir ilgi besler. Bu merakın ardında, ait olduğu edebî ekolün popüler bir eğilim hâline getirdiği mitoloji, folklor ve anonim halk edebiyatı kaynaklarına dönüş hareketinin etkisi yatar. Bu nedenle şair, söz konusu kaynaklarla metinler arası bağlar kurabileceği sihirli ve olağanüstü sembollere başvurur:

Ama kanatlılar arasında en güzeli, / Stratim, tüm dünyayı düşleyen, / Uhrevi, denizlerde ebediyen, / Bir uçtan ötekine, enginliklerde, / Açar iki kanadını yeryüzüne / Ve uyanır uyanmaz gece yarısı, / Kabarır okyanus bütün bütüne, / Anlayıp şafağın söktüğünü yine. (Balmont, 2010: 464)

Bu dizelerde Balmont, halk kaynaklarına atıfla Stratim'in arketipsel bir özelliğine daha vurgu yapar. Tüm kuşların anası Stratim, yeryüzünü kanatları altına saklayıp belalardan kurtarma gücüne sahiptir (Bıçkov, 2008: 184). Balmont'un şiirlerinde Stratim ve öteki sihirli melez kuşların, daha ziyade Gümüş Çağ estetiğini önceleyen kaygılarla işlendiği ve saf halk yaratıcılığına bir saygı duruşu niteliğinde kullanıldığı görülür. Şairin Rus sözlü edebiyatına dönüşü, Batı kültürünün merkezde konumlandığı medeniyet olgusuna yönelik bir itiraz ve hakiki bilgeliğin yerli kaynaklarına bir çağrı olarak yükselir. Bu dönem şiirlerinde panteist bir alımlama tarzı benimseyen Balmont, *Hakikat (Pravda)* adlı eserinde de doğa fenomenlerinin şiirsel bir dille aktarımına yönelmiştir:

O zamandan beri mavi denizlerde, / Aşılmaz surların olduğu yerde, / Hakikati bekler
alev alev gözleriyle, / Kudretli kuş Stratim, / Ve açtığına / Güçlü kanatlarını, / Gün
doğar ve deniz kükrer: / 'Hakikat, hakikat indi yeryüzüne!'. (Balmont, 2010: 160)

Gümüş Çağ'ın önde gelen isimlerinden bir diğeri, A. M. Remizov'un Rus folkloruna olan ilgisi, üniversite yıllarında karıştığı siyasi olaylar dolayısıyla sürgün edildiği Sibiry'a da filizlenir. Şairin Eski Rus edebiyatından seçtiği temaları yeniden yorumladığı eserlerinin kahramanları arasında, Strafil adıyla andığı Stratim kuşu da yer alır. Farklı efsanelere göre Stratim, fırtınaları dindirir ve sabah olduğunda ışıklarını yeryüzüne yeniden armağan edebilmek amacıyla güneşi kanatları altına saklar (Bıçkov, 2008: 184). *Güneş Yönünde. Sihirli Rusya³ (Posolon. Volşebnaya Rossiya)* adlı eserinde Remizov, efsaneyi şu sözlerle dile getirir:

Ve Strafil, bir yerlere uçtu. Tüm kuşların anası Strafil, ışığını unuttu. Ama bir zamanlar
severdi ışığını. Kendinde müthiş bir güç bulduğunda ve dünya sarsıldığında, Strafil
galip geldi ve ışığını sağ kanadının altına sakladı. (Remizov, 1996: 178)

Stratim üzüldüğünde, sevindiğinde ya da yavrularını koruma içgüdüsü baş gösterdiğinde deniz ve okyanuslarda meteorolojik olaylar meydana geldiğine inanılır. Zira ekonomik ve toplumsal ilişkilerini, tarımın yanı sıra denizcilik faaliyetleriyle sürdüren bir halk olarak Eski Doğu Slavları, doğayı mitolojik bir düzlemde okuma yolunda su ve güneş kültleri ile gökyüzü hadiselerine başvururlar. Bu bağlamda Stratim, doğa olayları karşısında hissedilen teslimiyet duygusunun ifadesi, temel geçim kaynaklarının güvencesi ve bir ana olarak tasavvur edilen bereketli doğaya duyulması salık verilen saygının sembolü olarak işlev görür. Gümüş Çağ edebiyatçılarının estetik anlayışında ise Stratim, Rus halkının mitolojik imgelemine karşı beslenen çağdaş ilginin bir işaretidir. Aynı zamanda Stratim imgesine yapılan her bir gönderme, folklor kaynaklarıyla bilinçli biçimde kurulmuş metinler arası bir köprü fonksiyonu taşır.

Yaşamın ve ruhların ikili doğası: Alkonost ve Sirin

Yunan mitlerinden esinle çok yönlü kimliğine kavuşturulan kuş-kızlar arasında Rus kültüründe en sık karşılaşılan imgelerden biri Alkonost'a aittir. Bu melez varlığa ilişkin anlatıların kökeni, Alcyone efsanesine dek uzanır. Bir yarı-tarıca olarak kabul edilen Alcyone, Yunan mitolojik şahıs kadrosunun eylemlerini düzenleyen ödül-ceza sisteminin bir neticesi ve tanrıların merhamet vasfının bir yansıması olarak insandan hayvana doğru değişim geçirir. Alcyone, bir yalçıpkını kuşuna dönüştürülür. Efsanenin varyantlarından birine göre bu dönüşümün nedeni, Zeus ve Hera'ya duyduğu kıskançlık dolayısıyla cezalandırılmasıdır. Farklı bir yoruma göre, kocası Ceyx bir deniz kazasında yaşamını yitirdiğinde, onun ardından giden

Alcyone kendini denize bırakır. Daha sonra tanrıların yardımıyla bir yalçıpkınının bedeninde yeniden hayat bulur (Kolektif, 2008: 519). İkinci anlatıda dönüşüm imkânı, tanrıların yarı-tanrılar karşısında hissettiği acıma duygusuna dayandırılır.

Köklerini söz konusu efsaneden alan Alkonost'un belden yukarısı bir insan, belden aşağısı ise bir kuş formu taşıyan melez görünümü, onun sihirli yetileri hakkında, farklı ancak ilintili Yunan mitlerine başvurmayı gerektirir. Alkonost, oldukça güzel bir kadın suretine sahiptir. Göğüs bölgesi insansıdır ancak sırtından çıkan görkemli, renkli kanatları ona bir kuş silüeti kazandırır. Slav mitolojisine göre, Alkonost'un ötüşünü duyan kişinin dünyadaki her şeyi unuttuğuna inanılır (Kononenko, 1993: 8). Onun sesini iştmenin yol açtığı esrime hâli, genellikle olumlu bir bağlam içerisinde işlenir. Ancak fiziksel çekiciliği ile büyümlü sesi bir araya geldiğinde, su kıyılarında karşılaşılan Alkonost, denizciler için bir tehlike kaynağı hâline gelebilir. Zira Alcyone ve Sirenler hakkındaki fikirler, Alkonost imgesinde bütünleşmiştir (Abraşına & Abraşına, 2022: 152).

Yunan mitolojisine göre Sirenler, insanları sesleriyle cezbeden varlıklardır. Bu yaratıklar, insan sesinin yanı sıra enstrümanları da taklit edebilirler. Denizcileri ve seyyahları büyüler, baştan çıkarır ve nihayetinde temkinsiz davranarak ezgilerinin güzelliğine kapılan erkeklerin canını alırlar. Söylenceye göre büyücü tanrıça Kirke, İthaka Kralı Odysseus'a şöyle nasihat eder:

Sirenler onu çayırda çınlayan ezgileriyle büyüler, / çayırın çevresinde kemikler vardır, öbek öbek, / bunlar kemikleridir etleri çürüten insanların, [...] Durma orada yürü, arkadaşlarının da tıka kulaklarını, / tatlı balmumuyla tıka ki, onların sesini dinlemesinler, / istersen dinle sen, ama bağlasınlar ayakta seni [...] ondan sonra dinle Sirenleri doya doya. (Homeros, 2008: 215)

Kirke'nin sözüne sadık kalan Odysseus, Sirenlerin sesini işitebilmek amacıyla hazırlıklara başlar. Tayfasının kulaklarını balmumuyla tıkadıktan sonra, kendisini gemi direklerine bağlamalarını ve ne kadar yalvarırsa yalvarsın onu çözmemelerini; aksine, düşümleri daha da sıkılaştırmalarını emreder. Böylelikle içindeki yoğun dürtüye karşın Sirenlere kapılıp gidemez ve seslerini duyup da ellerinden kurtulabilen tek erkek olur. Büyüleyici şarkılarına yenik düşerek zarar görmeksizin yanlarından geçip gittiğinde, bu kez yaşamını yitirenler, Sirenler olur (Kolektif, 2008: 274; 919).

Sirenler, görsel temsillerin yarattığı yaygın bir kaniya göre, denizkızlarının atası sayılır ve balık kuyruklu melezler olarak betimlenirler. Oysa erken dönemde balık kuyruklu insanlar değil, insan başlı kuşlar olarak tasavvur edilmişlerdir. Sirenlerin kuştan balığa doğru geçirdikleri biçimsel ve anlamsal evrim, ancak Orta Çağ'da gerçekleşir (Holford-Strevens, 2006: 17; 29). Bu evrim, Slav mitolojisinde gerek Alkonost'un gerekse karşıt eşi sıfatıyla onunla yan yana tasvir edilgele Sirin'in, Yunan Sirenleri ile aynı kaynaktan doğduklarına ilişkin önemli bir göstergedir.

Slav folklorunda Sirin, kadın başlı ve kanatlı bir yaratık olarak betimlenen ve Yunan mitolojisindeki Siren'in tipik özelliklerini taşıyan bir varlıktır. Sirin, insanın kendi nefsiyle mücadelesine yenik düşmemesini salık veren, muhtemel tehlikeyi mitik anlatıyla somutlaştıran ve kötülük olgusunun dışı niteliklerle bağdaştırılarak nakledildiği anlatıları süsleyen bir simgedir. Bu nedenle Sirin'in görünüşü cezbedici, sesi büyümlü ve sahip olduğu güç tekinsizdir.

Sirin ile Sirenler arasındaki fonetik yakınlık, Eski Yunan ve Slav dilleri arasındaki kültürel etkileşimden ileri gelir ve sözcüğün etimolojisini inceleyen çalışmalar da bu alışverişi doğrular (Vasmer, 1987: 627). Siren'in Sirin olarak Rus kaynaklarına geçişi, 10. yüzyılda,

Hristiyanlığın kabulü sonrası Bizans'tan getirilen el yazmalarında karşılaşılan betimlemeler sayesinde yaşanır. Bu etkileşim döneminde kutsal metinlere eşlik eden göz alıcı cennet kuşları arasında Siren bezemeleri de yer alır. Burada, “cennet kuşu” tanımının gerçek ve mecaz anlamlarına değinmek yerinde olacaktır.

Cennet kuşları, doğal yaşam alanı yağmur ormanları olan egzotik hayvanlardır. Bu kuşların en dikkat çekici özelliği oldukça gösterişli kanatlara, tüylere ve renk çeşitliliğine sahip olmalarıdır. Nadir bulunan hayvanların insanlarda yarattığı ilk izlenim ise onların yeryüzüne ait olamayacak denli büyüleyici bulunmalarıdır. Bunun yanında hayvanların taşıdığı ihtişam, kendilerine insansı nitelikler atfedilmesine yol açar. Böylelikle rehberlik ya da cezbetme amaçlı doğaüstü yetiler, insanlar ve insanı anımsatan karakteristik özelliklere sahip gösterişli hayvanların alaşımından türetilen melez yaratıklara aktarılır. Coğrafi keşifler sonrasında seyyah ve kâtipler aracılığıyla egzotik öğeler olarak Avrasya ve Avrupa coğrafyasına yayılan cennet kuşu motifi ise kavramın bizatihi güçlenmesini sağlar.

Bir dizi antik kaynaktan, cennet kuşu olarak adlandırılan eşi benzeri görülmemiş kuş türleri hakkında bilgiler mevcuttur. Henüz 12. yüzyılda Kiev Rusyası'nda bu kuşların betimlemeleri kitapları, mimari yapıları ve mücevherleri süsler. Cennet kuşlarına ilişkin bilgilerin kökeni Doğu efsanelerine dayansa da şöhreti, Hazar Denizi üzerinden geçerek Volga Nehri boyunca taşımacılık yapan tüccarlar sayesinde Slav topraklarına taşınır. Hem bu kuşlara ilişkin söylenceler hem de üzerinde kuş tasvirleri taşıyan, Doğu'dan ve Bizans'tan ithal edilen ürünler sayesinde, Rusların cennet kuşu imgesine olan aşinalığı artar. 16. yüzyılın başlarından itibaren rağbet gören doldurulmuş hayvan ithalatı ise toplumsal hafızada cennet kuşlarına ilişkin mitlerin pekişmesine katkıda bulunur (Avdeyeva, 2013: 14).

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, Rus sembolistleri arasında Batı dışı toplumların yaşam tarzına ve uzak ülkelerin doğal güzelliklerine yönelik özel bir ilgi doğar. Primitif halkların el değmemiş yaşam biçimi, giderek hız kazanmakta olan kentleşme ve sanayileşme karşısında direnen toplumların başkaldırısı olarak okunur. Gümüş Çağ şairlerinden Balmont da aynı arayış doğrultusunda dünyanın çeşitli bölgelerine seyahat eder ve pek çok yabancı dil öğrenip çeviriler yapmaya gayret ettiği kültürel bir keşif dönemine girer. Bu faaliyetlerin zihnine kazandırdığı imgesel zenginlik, 20. yüzyıl başlarında kaleme aldığı şiirlerine yansır. Sadece gezip hayran kaldığı ülkeleri değil, henüz bulunma şansına erişemediği egzotik toprakları da zihninde idealize etmeye ve öykülemeye başlar. Şairin *Cennet Kuşları (Rayskiye ptitsı)* adlı şiiri, söz konusu yönelimin tipik bir örneği olarak okurun karşısına çıkar:

Oralarda değerli taşlar çiçek açar, / Oralarda her şey çiçeklenir, her dem genç / Oralarda cennet kuşları, / Sihirli Sirin'le Gamayun yaşar. / Ve eğer iştirsek rüyalarımızda, / Çok sesli bir ezgi, / İşte o vakit o kutlu diyarda / Mutluluk şarkıları söyler parlak Sirin. (Balmont, 2010: 460-461)

Balmont'un bu şiiri, *Güneş Gibi Olalım. Semboller Kitabı (Budem kak solntse. Kniga simvolov)* adlı şiir koleksiyonunu takiben yayımlanır. Bu yıllarda şairin, panteist köklere yönelik bir arayış içinde olması dikkat çekicidir. İlerleyen yıllarda cennet kuşlarının ana vatanı olan Avustralya ve Güney Pasifik adalarına da seyahat edecek olan Balmont, bu bölgelerde yaşayan yerli halkları, evreni poetik bir pencereden alımlamayı sürdüren son kaleler ilan

edecektir. Ayrıca bu geziler, yabancı edebiyatlardan okumalar ve çeviri faaliyetleri sayesinde hayalini kurduğu renkli simgeler dünyasının teyidi anlamına gelecektir. Bu bakımdan, egzotik topraklarda “kuşların ve otların konuştuğunu” dile getirerek “her hayvanın bir insan, her insanın da bir hayvan olduğu şiirsel bir varoluş” tarzı keşfeden Balmont’un (1915: 21), insan ve kuş bedenlerinin birlikteliğiyle kurgulanan melez imgelere yönelmesi şaşırtıcı değildir.

Gümüş Çağ şiirinde cennet kuşları, salt süslemeciliğe hizmet etmek amacıyla ve panteist değerlere dönmeyi arzulayan bir yaklaşımla işlenmemiş; yüzyıl dönümünün karamsar atmosferine işaret edecek biçimde yeniden yorumlanmıştır. Cennet kuşlarına ilişkin genel izlenimler, iyilik ve kötülük, neşe ve keder, şans ve talihsizlik dikotomilerinde rollerin, Alkonost ile Sirin arasında keskin sınırlarla pay edildiği ve kalıplaşarak bugünlere geldiği yanılsamasını yaratır. Oysa söylenceler, tasvirler ve bunlardan çağdaş anlatılara sızan motiflere getirilen yorumlar daha detaylı bir incelemeye tabi tutulduğunda, Alkonost’a salt olumlu, Sirin’e ise yalnızca olumsuz niteliklerin atfedilemeyeceği gün yüzüne çıkar. Söz konusu motiflerin yeniden işlendiği eserlerdeki ikirekliğinin temelinde de bu çift yönlülük yatar. Bu duruma açıklayıcı bir örnek, Balmont gibi bir Gümüş Çağ şairi olan A. A. Blok’un, *Sirin ve Alkonost (Sirin i Alkonost)* adlı şiirinden dizeler olacaktır:

Savurup gür buklelerinin dalgalarını, / Atar başını geriye, / Atar Sirin mutlulukla dolu, /
Cennet saadetiyle dolu bir bakış. / Ve tutup nefesini göğsünde, / Açıp tüylü gövdesini güne,
/ Tüm güzel kokuları çeker içine, / Gizemli baharın medcezirleri... [...] Berikiyse kahrolur,
/ Yorgun, usanmış... / Günden geceye, / Bağrı gama bulanmış... (Blok, 1960: 403-404)

Sirin’e neşenin Alkonost’a ise kederin atfedildiği bu dizeler dolayısıyla çağdaş araştırmacılar, şairin melez kuşlara ilişkin miti hatalı yorumladığına dair görüşler ileri sürerler. Kültürolog Ye. V. Şahmatova (2014: 131) Blok’un sözde “hatasını”, yüzyıl dönümünde Slav mitolojisinin toplumsal hafızada derin bir kayba uğradığını ve bütünüyle unutulduğunu gösteren bir emare olarak okur. Ancak bu çelişkiyi yanlış bir atıfla açıklamak mümkün olmadığı gibi, böyle bir yaklaşım, cennet kuşlarının sadece birbirleri karşısında değil; aynı zamanda kendi karakteristikleri bağlamında sergiledikleri çifte mizacı göz ardı etmek anlamına gelecektir. Zira sanat tarihçisi Ye. İ. İtkina (1992: 17-18), bu varlıkların neşe ve keder kuşu olarak kalıplaştığı sembolizmle, ne cennet kuşlarının ilk ortaya çıktığı edebî kaynaklarda ne de ahşap boyama, fayans ve nakış gibi halk sanatlarında karşılaşıldığını ifade eder. Araştırmacıya göre bu çelişki, Eski Rus değerlerine geri dönüş hareketine hizmet ederken halk sanatına başvuran ancak kaynakları daha farklı yorumlamayı yeğleyen profesyonel sanatçıların yaklaşımından ve bilhassa V. M. Vasnetsov’un meşhur *Sirin ve Alkonost: Neşe ve Kederin Şarkısı (Sirin i Alkonost. Pesn radosti i peçali)* tablosunun yarattığı etkiden kaynaklanır.

Cennet kuşları imgesine getirilen çağdaş yorumu başka bir pencereden değerlendiren Rus edebiyat eleştirmeni L. M. Spivak (2015: 335) ise edebiyat, gazetecilik ve kitap bezemeleri aracılığıyla “Rus geçmişine geri dönen” sanat camiasının, bilim dünyasından daha özgür hissetme hakkına sahip olduğuna dikkat çeker. Ona göre, cennet kuşlarına yüklenen işlevlerin folklor kaynaklarıyla örtüşmüyor olması, Vasnetsov’un Rus halk sanatındaki kadın başlı kuş imgelerini duygusal ton ve işlevleri bakımından yeni anlamlarla donatmasından kaynaklanır. Söz konusu eserde kuşlardan biri siyah, öteki beyaz; biri neşeli, öteki kasvetli; biri sevinçli, öteki hüznü ifade edecek biçimde sunulur. Sanatçının cennet kuşlarına biçtiği karşıt roller, hız-

la benimsenmekle kalmaz, söz konusu eserin ortaya çıkmasından çok daha önce yaratılan halk sanatı ürünlerine yönelik algıyı da geçmişe dönük olarak etkiler (Spivak, 2015: 333). Böylece, bu kuş çiftinin geleneksel biçimde iyi ve kötü arasındaki düalist ilişkiyi simgelediklerine dair inanış, yeni bir çağı karşılamakta olan kültür camiasında bütünüyle özümser.

Kutsal bir haberci ve devlet kuşu olarak Gamayun

Slav mitolojisinde Gamayun, fonksiyonunu kutsal bir haberci ve tanrılara elçilik eden bir ulak olarak yerine getirir. Hikmeti simgeleyen bu melez kuş, cennete yakın bölgeleri kendine yurt edinir. Bilge bir yaratık olması dolayısıyla, kimi zaman talihsiz olayların haberciliğini de üstlenebilir. Halk bilimciler arasındaki yaygın görüşe göre Gamayun imgesi, Pers mitlerinden devşirilmiş olup zamanla kendisine bir takım Slav özellikler kazandırılmıştır. Dolayısıyla, çeşitli tarih ve folklor kaynaklarına dayanarak Gamayun'un Doğu mitlerinde önemli bir yer tutan Hüma kuşuna karşılık geldiğini ifade etmek mümkündür.

Gamayun, apokriflerde ve kutsal dizelerde kendisinden kâhin kuş olarak söz edilen efsanevi bir cennet kuşudur. Gökyüzünde uçan ve denizde yaşayan bu varlık, kimi zaman kadın başlı ve göğüslü bir kuş; kimi zaman da sadece denizin derinliklerinden gökyüzüne doğru havalanan büyük bir kuş formunda betimlenir (Kononenko, 1993: 45). Gamayun'a atfedilen kâhinlik ya da peygamberlik vasfı, Doğu söylencelerinden ödünç alınıp Slav mitolojisiyle harmanlanır. Buna göre Gamayun, tanrılardan haber getirir ve onların ilahi mesajlarını yeryüzüne taşır. Gamayun'un ötüşü ise mutluluğa delalet eder. Tanrıların müjdecisi olan Gamayun, sırta vâkıf olmayı bilenlere, geleceğe dair kehanette bulunur: “*Gamayun, yerin ve göğün, tanrıların ve kahramanların, insanların ve canavarların, kuşların ve hayvanların kökeni hakkında her şeyi bilir*” (Gruško & Medvedev, 1995: 58).

16. yüzyıl Rus diplomasisinde Gamayun ismi, İran hükümdarlarına verilen bir unvan olarak kullanılır (Bragone, 2022: 123). Ayrıca Gamayun, Pers mitolojisinde önemli bir yer tutan ve dünya mitlerinde çeşitlemelerine rastlanılan Hüma kuşuyla fonetik, imgesel ve işlevsel bakımdan önemli benzerlikler taşır. Bu benzerlik dolayısıyla Gamayun'un, el yazması kitaplar kanalıyla Rus folkloruna geçtiği ve sözcüğün Hüma ya da Hümay'dan Gamayun'a dönüştüğü kaydedilir. Arapça ve Farsça kaynaklarda karşılaşılan Hümay, “üzerine gölgesini düşürdüğü kişiyi kral yapan büyümlü bir kehanet kuşu” olarak tanımlanır (Çeremisın, 1995: 342).

20. yüzyıl başlarında bir devlet kuşu olarak tahayyül edilmeyi sürdüren Gamayun, Rusya'nın yazgısındaki tarihî rolü bakımından ön plana çıkarılır. Bu dönemde Gamayun imgesi, ülkenin içine çekildiği çalkantılı siyasal ortamın bir mecazı hâline gelir. Daha önce de cennet kuşları temasını işleyen Blok'un *Gamayun, Kâhin Kuş (Gamayun, pütsa veşçaya)* adlı şiirinde bu varlık, açıkça ilan edilen muhalif bir bağlam içerisinde okura sunulur ve bir felaket habercisine dönüştürülür:

Çarşaf gibi, uçsuz bucaksız sularda, / Allı morlar kuşanıyor gün batımında, / Haber veriyor ve şakıyor, / Kaldıracak dermanı yok, dolanmış kanatlarını... / Haber veriyor zalim Tatar'ın istilasını, / Haber veriyor dizi dizi kanlı infazı, / Ve korkuyu, ve kıtlığı, ve yangını, / Zalimin kudretini, adilin katlini... / Ebedî korkularla sarmalanmış, / Güzel yüzü aşkla yanıyor, / Ama bir bir gerçekleşiyor kehanetleri çıkan, / Kan lekeli dudaklarından!.. (Blok, 1960: 19)

Blok, Gamayun kuşunun kehanetlerini masalsı değil, tarihi ve sosyo-politik bir zemine oturur (Spivak, 2015: 337). Şairin dizelerinde devrimci hareketlerin yarattığı kaos ortamının tarihî

atflarla ve güçlü bir renk sembolizmiyle yansıtılması önem arz eder. Burada, geleneksel olarak özgürlük duygusuyla bağdaştırılan denizin, mavi suların kana bulanarak mürdüme çaldığını ima eder biçimde, sur moru olarak da anılan kızıla dönük bir renge (purpura) büründüğü görülür. Ayrıca cehennem atmosferini andıran felaketler dizisine yol açan devrim, Rusların tarihsel imgelemine son derece olumsuz bir etkiye sahip olan Moğol-Tatar istilası ile ilişkilendirilir. Zira 13. yüzyılda gerçekleşen istila ve sonrasında yaşanan boyunduruk yılları, Rus milleti adına sadece politik ve tarihî bakımlardan kanlı, onur kırıcı bir saldırı olarak algılanmakla kalmayıp; aynı zamanda Rus kültürel mirasının yerle bir edildiği çok yönlü, manevi bir katliam olarak yorumlanır.

Ekim Devrimi arifesinde Gamayun imgesinin olumsuz bir bağlam çerçevesinde sembolleştirilmesi, bu melez varlığın genel profilini ters yüz eden bir etki yaratır. Zira Gümüş Çağ öncesinde karşılaşılan Gamayun kuşu imgesinde, diğer melez kuşlara nispeten olumlu niteliklerin ağır bastığı görülür. Bu da bilhassa efsanevi kuşun devletle ilişkilendirilmesinden, kaostan ziyade düzenle alakalı bir tasavvur oluşundan kaynaklanır.

Sembolist şairlerden N. A. Klyuyev de çağdaşı Blok gibi, kara haber getiren bir simge olarak Gamayun'u kullanır. Anti-Sovyet propaganda yapma ve karşı-devrimci eserler yazıp dağıtma suçlarından tutuklanan şair, 1937 yılında Sovyetler Birliği İçişleri Halk Komiserliği (NKVD) tarafından vurularak infaz edilir. Sanatçının öldürülmesiyle yarım kalan *Yıkım (Razruha)* adlı şiir dizisinin tamamlanabilen ilk bölümü *Gamayun'un Şarkısı (Pesnya Gamayuna)* başlığını taşır. Kuşun uğursuz kehanetleri sadece ilk bölüme değil, tüm dizelerde hissedilen kasvetli havaya sirayet eder. Eser boyunca Rusya'nın başına gelen felaketler, Gamayun'un dilinden dökülür. Bütün bir şiir dizisine kanlı, karanlık ve kaotik sembollerle örülü, son derece umutsuz bir atmosfer hâkimdir:

Bize kara haberler geldi, / Artık ana vatan yok, / Ekimde kuş kirazı nasıl yoksa, öyle,
/ Avluya karanlık çöktüğünde [...] / Bize haberler geldi, ruhumuzu yaktı, / Artık ana
vatan yok [...] / Ve Kuzey, buzdan bir kuğu, / Yersiz yurtsuz bir dalga gibi aktı, / Haber
getirerek gemilere, / Artık ana vatan yok! (Klyuyev, 1990: 225)

Yüzyıl dönümüne dek Alkonost ve Sirin, nefesine yenik düşen denizci hikâyelerine konu olurken; Gamayun, devletin bekasına ilişkin müjdeli haberler etrafında kurgulanan anlatıların merkezine yerleştirilir. Anonim halk edebiyatında Alkonost ve Sirin ikilisinin yer aldığı söylencelerde insanlar, tanrısal güç tarafından sınanır. Gamayun ise kolektif yaşamı ilgilendiren hikâyelerde ön plana çıkarılır ve bu ayrım onun daha tutarlı ve iyicil bir karakter olarak zihinlere kazınmasını sağlar. Alkonost ve Sirin gibi tekinsiz kuş çiftleri etrafında örülen anlatılarda bireyin ahlaki seçimi; Gamayun'un rol oynadığı efsanelerde ise kolektife bahsedilen tanrısal armağan ya da lütuf konu edinilir. Oysa bu rol paylaşımı, devrim arifesinde tetiklenen kaygılar neticesinde, Klyuyev'in dizelerinde görüldüğü üzere, Gamayun'un uğursuz bir kuş olarak sembolleştirilmesiyle son bulur.

Gümüş Çağ şiirinde yeniden yorumlanan Gamayun, sadece yaklaşan kanlı çatışmaları sembolize eden bir kuşa dönüşmekle kalmayıp kız kardeşleri Alkonost ve Sirin gibi tekinsiz bir kimlik kazanır. Gümüş Çağ'ın dünyaca tanınmış kadın şairlerinden Anna Ahmatova'nın, Gamayun temasını son derece farklı bir bağlama yerleştirmesinin özünde de bu dönüşüm yatar. *Hassas Gençler İçin Ölümcülüm (Ya smertelna dlya teh, kto nejen i yun)* başlıklı eserinde

şair, Gümüş Çağ'ın başat eğilimlerini bir arada sunmayı dener. Ahmatova'nın, Sembolizmin kapalı diline karşı bir itiraz olarak ortaya çıkan Akmeist hareketin doğduğu yıl kabul edilen 1910'da kaleme aldığı dizelerde, şiir dünyasının henüz simgeciliğin sunduğu imkânları yadsımadığı fark edilir. Sahneleri görsel ayrıntıları ön plana çıkararak ve puslu bir mercekten yansıtma eğilimi, bu imkânların başında gelir. Üstelik Gamayun gibi Doğu imgelerine duyulan ilgi ve mitolojik temalarla folklor kaynaklarına geri dönüş merakı da bu eğilimi destekleyici niteliktedir. Sanat çevrelerinde mitik atıflarla bir ilham perisi olarak konumlandırılan ve şiirlerinde ölümcül kadın imgesini kullanmaktan kaçınmayan şair, tekinsiz dişil varlıklara ilişkin mitleri reddetmek yerine, yaratıcı bir çerçevede yeniden yorumlamayı seçer:

Ben bir hüznün kuşuyum, Gamayun'un ben. / Yine de sana ilişmeyeceğim gri gözlüm,
haydi git. / Kapatıp gözlerimi, kanatlarımı göğsümde kavuşturacağım / Beni fark et-
meyesin, varıp yoluna gidesin diye, / Buz tutacağım, öleceğim ben, mutluluğu bulasın
diye... / İşte böyle, Gamayun, kara sonbahar dalları arasından söyledi şarkısını / Ama
yolcu, doğru yoldan sapmıştı bir kere... (Ahmatova, 1999: 710)

Bu dizelerde Ahmatova, kehanet kuşu Gamayun'a, uğursuz Sirin'in belli başlı özelliklerini aktarır. Kadın başlı kuşun öyküsünü, melodramatik bir bağlam içinde işler. Okurun karşısına, ağaç dallarına tünleyen, kendisine bahşedilen lanetli gücün önüne geçmeye çalışırken, kurbanını korumak adına kanatlarını kavuşturarak gözlerini kapayan bir kuş-kızın estetik görünümünü koyar. Burada Gamayun, çarpıtılmış olarak üstlendiği kötücüllüğü kabullenmiş ve genç adamı karanlık doğasından korumak için gücünden feragat etmeye niyetlenmiştir. Oysa şair-anlatıcının naklettiği olay örgüsü, yolcunun majik gücün tesiri altına çoktan girmiş olduğu ve kurtuluş imkânının bulunmadığı yönünde kaderci bir yorum içeren iki dizeyle noktalanır. 19. yüzyıl başları ve ortalarına ait bir dizi folklor ürününe konu olan tipik Sirin imgesini incelemek, Ahmatova'nın bilinçli olarak yeniden yorumladığı geleneksel ilham kaynaklarını ortaya çıkarmak adına önem arz eder:

Sayfalarda yer alan metne göre, kuş-kızın ötüşü öylesine tatlıdır ki, bunu duyan kişi her şeyi unutup onun peşine düşer ve yorgunluktan ölünceye dek durmaksızın onu takip eder. Sanatçılar, genellikle çiçekler ve meyvelerle bezeli büyük bir çalının üzerinde oturan kuşu esirmiş vaziyette dinleyen bir adamı tasvir ederler. Sayfanın biraz daha aşağısında ise adam, yerde ölü bir biçimde uzanır (*Görsel-1*). İnsanlar, gürültü çıkararak kuşu uzaklaştırmaya çalışırlar. Davullar ve trompetler çalıp top atarlar (*Görsel-2*). Bazı sayfalarda ise çan kuleleri görülür Olağandışı gürültü ve seslerden korkan Sirin, evine uçmak zorunda kalır. (İtkina, 1992: 17)

Çalılıklar arasında avını bekleyen bir kuş-kız olarak tasvir edilen Sirin'in karanlık yüzü, Ahmatova'nın Gamayun'unda yeniden vücut bulur. Şairin canlı betimleme yeteneğiyle tasarladığı bu edebî sahnede, halk sanatından alınan geleneksel Sirin'in Rusya tabiatına özgü ayrıntılarıyla dolu yaşam alanı ve kötücül karakteri, Gamayun imgesiyle bütünleştirilir. Muğlak simgeler yerine, imgeler yoluyla kurulan doğrudan bir ifade biçimini yeğleyen Akmeistler arasında bulunmasına karşın Ahmatova, 20. yüzyıl başlarında şiir çevrelerinde yaygın olarak işlenen mitolojik motiflerin etkisi altına girerek cennet kuşları sembolünü yeni bir anlatım diliyle yorumlar.

Rus edebiyatının Altın Çağı'nda baskın olan gerçekçi anlayışın, yeni yüzyılın ruh hâlini iletmede yetersiz kaldığına yönelik bir inanç gelişmesi, mitoloji ve folklor temalarına geri dönüşü gündeme getirir. Mitolojik imgelerin sunduğu olağanüstü, ikircikli, muğlak ve gizemli dünyanın, Gümüş Çağ şiirinin ruhuyla örtüşmesi ise kültürel geri dönüş hareketine makul bir

zemin hazırlar. Her iki ülkenin halkına da büyük sarsıntı yaşatan 1905 Rus-Japon Savaşı'nın kanlı izleri, aynı yıl gerçekleşen Rus Devrimi, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve 1917 yılının Şubat ve Ekim aylarında yaşanan iki devrim, aydınlık ve karanlık düalizminin edebiyata yansıtılmasını zorunlu kılar. Bu süreci hâkimiyeti altına alan istikrarsız seyrin, Stratim, Alkonost, Sirin ve Gamayun gibi çift kimlikli, melez bedenli ve değişken fonksiyonlara sahip kuşların yaygın şiirsel semboller olarak benimsenmesini kolaylaştırdığı görülmektedir.

Sonuç

Folklor kaynaklarında karşılaşılan melez kuşların işlevleri, her bir anlatının seyrine göre değişkenlik sergiler. Bu kuşlar, güzel haberler getiren, yol gösterici, yardımcı ve kılavuz oldukları ölçüde; cezalandırıcı, uğursuz, tehlikeli ve felaket habercisi rolü de üstlenebilirler. Melez yaratıklar, insanın kendi varlığını, fiziksel bakımdan üstün gördüğü kimi hayvanlarla kaynaştırma isteğinin, hayvan formunun ağır bastığı zoomorfik ya da insan vasıflarının atfedildiği antropomorfik yansımalarıdır. Gümüş Çağ şiirinde ise melez yaratıkların, kaynağı doğaüstü güçlere dayandırılan korkuların, bilinçdışına itilmiş kaygıların, kimi zaman da bunlardan kurtuluşun ya da bütünüyle onlara teslim oluşun simgelerine dönüştükleri görülür.

Melez varlıklara yüklenen öngörülemez ve tutarsız eylem gücü ve buna eşlik eden cezbedici görünüm, belli başlı inanışların cisimleşmesi olarak belirir. Bu bağlamda, kadim toplumların doğayla kurdukları yakın bağa odaklanmak, düalist bir karakter sergilediği gözlemlenen melez varlıkların neden değişken roller üstlendiklerini anlamayı kolaylaştırır. Zira her melez varlığın tutarsız doğası, kozmolojik düzenin bir izdüşümü olarak bu imgelere yansır. Bu nedenle doğanın kişileştirildiği mitolojik karakterler, doğal afetleri çağrıştıran, öngörülemez etkiler yaratabilirler. Onların güvenilmez mizacı, Stratim örneğinde görüldüğü üzere, insanın “doğa anayı” tahrir eden eylemlerine yönelik bir uyarı niteliği taşır. Öte yandan Alkonost, Sirin ve Gamayun gibi varlıkların çift karakterli yapısı, iyilik ve kötülük kavramları etrafında kurgulanan iki zıt ilkenin çatışmasından doğan dengeli bir evren sistemini temsil eder.

Kadın başlı melez kuşlar, Slav mitlerini kapsamına alan anonim Rus halk edebiyatının başlıca imgelerinden birini teşkil eder. Bu kuş imgeleri, Rusya'da Hristiyanlığın kabulü sonrası Bizans'tan getirilen ve Eski Slavcaya çevrilen el yazması kaynaklardaki anlatım ve bezemeler aracılığıyla halk kültürüne yerleşir. Kadın başlı kuş imgelerinin yaratımında Doğu kültüründen de esinlenildiği görülür. Doğu'ya özgü efsanelerin bir kısmı, yine çevirilerin dolaylı etkisiyle; kalanı ise doğrudan Doğu söylencelerinin Rus kültürüyle harmanlanması neticesinde folklor ürünlerinde yer edinir. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde bu varlıklar, mitoloji ve folklor kaynaklarına yönelen şair toplulukları sayesinde çağdaş edebiyat dünyasında da işlenilmeye başlar.

19. yüzyıl sonlarında şekillenen Gümüş Çağ edebiyatında, kadın başlı sihirli kuş imgesinin sembolik işlevlerinden ilkinin, Rus sembolistlerinden K. D. Balmont'un dizelerinde örneklerine rastlanılan, folklor ürünlerine yapılan açık göndermeler ve bilinçli biçimde kurulan metinler arası ilişkiler teşkil eder. Sihirli kuş temasını işleyen şiirlerin başında, folklor kaynaklarından doğrudan alıntıların yer aldığı epigraflar da bulunur. Bu eserlerin başat simgeleri arasında, varlığı atalar kültüne dayanan ve deniz meteorolojisini yönetme gücü taşıyan, tüm kuşların anası Stratim yer alır.

Gümüş Çağ şairleri, modernist bir edebî hareket dâhilinde bir araya gelmelerine karşın, modernite olgusunu inşa eden ve onun yönünü belirleyen hâkim güçlere çeşitli eleştiriler yöneltilir. Dönemin şiirsel anlayışında egzotik imgelerin yükselişi, bu eleştirilere aracılık eden yeni ve renkli bir kaynağın keşfi anlamına gelir. Giderek mekanikleşen bir devri karşılamakta olan sanatçıların, yazar ve şairlerin çocukluk imgelerine dönme isteği ve aşırı rasyonelleştirilmiş düzenin doğaya bir ihanet olarak yorumlanması, K. D. Balmont'un şiirlerinde yer verilen egzotik diyarlardaki bakir yaşam tarzının ölküleştirmesiyle sonuçlanır. Bu dönemde, tüm sihirli kuşları kapsamına alan cennet kuşu kavramı, zooloji biliminden edebiyat çevrelerine giriş yapar.

20. yüzyılın başları, Eski Rus değerlerinin alaşağı edildiği, toplumsal çatışmaların çetinleştiği ancak aynı zamanda pek çok yenilikçi sanat hareketinin yeşerdiği paradoksal bir dönemdir. Dolayısıyla, gerek bu tarihî dönüm noktalarını hazırlayan evrede gerekse siyasi olayların akabinde A. A. Blok'un da atfı yaptığı Alkonost ve Sirin çifti gibi sihirli kuşlar, dönemin en tipik edebî antipodları hâline gelirler. Devrimi coşkuyla karşılayan edebiyatçılar dahi bir süre sonra hayal kırıklığına uğrarlar ve 18. yüzyıl sonlarında Fransız İhtilali karşısında yaşanan ümitsizlik hissi, Rusya'da tekerrür eder. Bu atmosfer, Gümüş Çağ edebiyatçılarının düalist dünya yorumunun ve sihirli kuşlara, N. A. Klyuyev'in dizelerinde görüleceği üzere, bilhassa Gamayun'a attettikleri kara haberci rolünün ardında yatan öngörü gücünü ortaya koyar.

Folklorik açıdan cennet kuşları, yüzeysel bir biçimde kurgulanmış baştan çıkarıcılar ya da salt kötülüğe hizmet eden figürler olarak okunamazlar. Bu melez varlıklar, kâinat düzeninin ahenk içinde akmasına, başka bir deyişle, uğursuzluklar ve A. A. Ahmatova'nın çarpıcı Gamayun yorumunda örneklendiği gibi, gerçekleşen kehanetler de dâhil olmak üzere tüm yaşamsal bileşenlerin uyumlanmasına ve dengelenmesine birer örnek teşkil ederler. Bu anlamda kadın başlı melez kuş imgeleri, tarih boyunca iyi ile kötü olguları arasında inşa edilen diyalektik süreçleri yansıtan bütünleyici semboller olarak işlev görürler.

Notlar

- 1 Bu görüşün kaynaklık ettiği Norman Teorisi, İskandinav kökenli bir halk olan ve Viking soyundan gelen Normanların, Eski Rus Devleti'nin kurucu atası olduklarını savunur. 18. yüzyılda M. V. Lomonosov'un ve 20. yüzyılda B. A. Ribakov'un önderlik ettiği Anti-Normanizm ise Rusların İskandinav kökenlerine ilişkin tezin reddine dayanır. Buna karşılık tarih kaynaklarında ve etimoloji sözlüklerinde Normancı görüşlere sıklıkla atıf yapılır. Ülkemizde de A. N. Kurat'ın *Rusya Tarihi* adlı eserinin kanonlaşması ve eserde Norman teorisinin kabul edilmiş olması dolayısıyla, Rus isminin kökenine ilişkin en yaygın düşünce bu yöndedir.
- 2 *Hikmetler Kitabı* ifadesi, *Golubinaya/Glubinnaya kniga* başlığının çevirisi üzerine mevcut tartışmaların değerlendirilmesi sonucu tercih edildi. Bazı kaynaklarda bu eserin, Rusça "güvercin" (*golub*) ve "derinlik" (*glubina*) sözcükleri arasındaki benzeşmeden ötürü *Güvercin Kitabı* ya da *Derin Kitap* olarak farklı şekillerde çevrildiğine rastlanıldı. Çeviriler arasında *Kutsal Ruh Kitabı*, *Rûhulkudûs Kitabı* gibi versiyonlar da kabul görmüştü. Kitabın, manevî ya da dinsel bilgelige işaret eden "derin/lik" olgusuna atıfta bulunması ve "derin/lik" kavramının, sırrına vakıf olunan bilgi, hikmet anlamlarında kullanılması, mevcut tercihe yol açtı. Ayrıca *Güvercin Kitabı* başlığının, çeviri hatalarından değil, Hristiyan âleminde Kutsal Ruh'un sıklıkla bir güvercin olarak tasvir edilmesinden kaynaklandığı tespit edildi. Yine de hem *Golubinaya kniga* hem de *Glubinnaya kniga* şeklinde iki farklı başlığa sahip olduğu belirlenen dinî-kozmolojik metni, "derin" kavramının spiritüel bağlamına sadık kalarak *Hikmetler Kitabı* adıyla anmanın, daha kapsayıcı ve eserin muhtevasına uygun bir yaklaşım olacağı kanaati ağır bastı.
- 3 "Güneş yönüne" (*posolon*) ya da (*posolonnoye hojdeniye*): Doğu'dan Batı'ya doğru ve saat yönünde ilerleme anlamında kullanılan bir ifade. Yer aldığı metnin bağlamına göre pagan ya da Hristiyan ritüellerin bazı özelliklerine atıf yapar. 15. yüzyıl sonlarında, kilise etrafında haçlarla ayin yapılırken hangi yöne dönüleceğine ilişkin tartışmalar neticesinde dinî terminolojiye geçmiştir.

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

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Abraşına, Ye. N. & Abraşına, T. A. (2022). Zimorodok i alkonost: proishojdeniye nazvaniy i obrazov v sravnitelno sopostavitelnom aspekte (Yalıçapkmı ve Alkonost: Karşılaştırmalı Bakımdan İsimlerin ve İmgelerin Kökeni) (S. A. Vasilyev, Ed.) *Rusistika i komparativistika*. (145-155) Knigodel.
- Afanasyev, A. N. (1982). Drevo jizni: İzbranniye stati (Hayat Ağacı. Seçme Makaleler) Sovremennik.
- Afanasyev, A. N. (1994). *Poetiçeskiye vozreniya slavyan na prirodu* v 3 t. T. 1 (Slavların Doğaya Dair Poetik Görüşleri) İndrik.
- Ahmatova, A. A. (1999). Sobraniye soçineniy v 6 t. T. 1. (Toplu Eserleri) Ellis Lak.
- Anonim. (1991). *Golubinaya kniga: Russkiye narodniye duhovniye stihii XI-XIX vv* (Hikmetler Kitabı: 11.-19. Yy. Rus Halk Spiritüel Şiirleri) (L. F. Soloşçenko, Yu. S. Prokoşina, Haz.) Moskovskiy raboçiy.
- Avdeyeva, T. V. (2013). Rayskaya ptitsa v traditsionnoy kulture vostoçnih slavyan (Doğu Slavların Geleneksel Kültüründe Cennet Kuşu) İstoriçeskiye, filozofskiy, politiçeskiye i yuridiçeskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. *Voprosi teorii i praktiki*, 7 (1), 13-15.
- Balmont, K. D. (1915). *Poeziya kak volşebstvo* (Sihir Olarak Şiir) Skorpion.
- Balmont, K. D. (2010). *Sobraniye soçineniy v 7 t. T. 2* (Toplu Eserleri) Knjiny Klub Knigovek.
- Bıçkov, A. A. (2008). *Entsiklopediya slavyanskoy mifologii* (Slav Mitolojisi Ansiklopedisi) AST.
- Blok, A. A. (1960). *Sobraniye soçineniy v 8 t. T. 1* (Toplu Eserleri) Hudojestvennaya literatura.
- Bragone, M. K. (2022). Bestiariy v Bukvare Kariona İstomina i vospitaniye tsareviça Alekseya (Karion İstomin'in Yaratıklar Kitabı ve Çareviç Aleksey'in Eğitimi) *Quaestio Rossica*, 10 (1), 116-131.
- Çeremisin, D. V. (1995). K izuçeniyu irano-tyurkskih svyazey v sfere mifologii (Mitoloji Sahasında İnan-Türk İlişkilerinin İncelenmesi Üzerine) *Aborigeni Sibiri: problemi izuçeniya işçezayüşçih yazıkov i kultur. Institut filologii SO RAN*, 1, 342-345.
- Gruşko Ye. A. & Medvedev Yu. M. (1995). *Slovar slavyanskoy mifologii* (Slav Mitolojisi Sözlüğü) Russkiy kupets-Bratya slavyane.
- Holford-Strevens, L. (2006). *Sirens in Antiquity and the Middle Ages* (Antik Çağ ve Orta Çağ'da Sirenler) (L. Austern & I. Naroditskaya, Ed.) Music of the Sirens. (16-51) Indiana University Press.
- Homeros (2008). *Odysseus* (A. Erhat, Çev.) Can.
- İtkina, Ye. İ. (1992). *Russkiy risovanny lubok kontsa XVIII-naçala XX veka: İz sobraniya Gosudarstvennogo İstoriçeskogo muzeya* (18. Yy. Sonu-20. Yy. Baş Rus Lubok Baskıları: Devlet Tarih Müzesi Koleksiyonundan) Russkaya kniga.
- Klyuyev N. A. (1990). *Pesnoslov: Stihotvoreniya i poemu* (Şarkılar Kitabı: Şiirler ve Manzumeler) Kareliya.
- Kolektif (2008). *Mifi narodov mira* (Dünya Halklarının Mitleri) (S. A. Tokarev, Ed.) *Sovetskaya Entsiklopediya*.

- Kononenko, A. A. (1993). *Personaji slavyanskoy mifologii* (Slav Mitolojisinde Şahıslar) Korsar.
- Kononenko, A. A. (2013). *Entsiklopediya slavyanskoy kulturi, pismennosti i mifologii* (Slav Kültürü, Yazını ve Mitolojisi Ansiklopedisi) Folio.
- Kurat, A. N. (1987). Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917'ye Kadar. Türk Tarih Kurumu.
- Küçük, K. S. (2022). Resim sanatında kuğunun dönüşümü: Leda ve kuğu mitinden Rus ressam M. A. Vrubel'in Kuğu Çarıçe'sine. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 62 (2), 1334-1352.
- Nestor (2012). *Povest vremennih let* (Geçmiş Yılların Hikâyesi) (D. S. Lihaçov, Çev.) Vita Nova.
- Remizov, A. M. (1996). *Posolon. Volşebnaya Rossiya* (Güneş Yönünde. Sihirli Rusya) İzd. İvana Limbaha.
- Şahmatova, Ye. V. (2014). Mifiçeskiye ptitsi v kulture Serebryanogo veka: vozrojeniye arhai. (Gümüş Çağ Kültüründe Mitik Kuşlar: Arkaik Olanın Yeniden Doğuşu) Observatoriya kültürü, 6, 128-135.
- Spivak, M. L. (2015). Sirin, Alkonost, Gamayun: mejdu V. M. Vasnetsovım i A. A. Blokom (Sirin, Alkonost ve Gamayun: Vasnetsov ve Blok Arasında) (A. L. Toporkov, Ed.). Veçnyye syujeti i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma. (331-355) İndrik.
- Vasmer, M. (1987). Etimologičeskiy slovar russkogo yazıkı v 4 t. T. 3 (Rus Dilinin Etimolojik Sözlüğü) Progress.

EK



Görsel 1. Anonim. Cennet Kuşu Sirin. 19. yüzyılın ilk yarısı. (İtkina, 1992: 77).



Görsel 2. Anonim. Cennet Kuşu Sirin (detay). 19. yüzyıl başları. (İtkina, 1992: 78).



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2024; 30(2)-118. Sayı/Issue -Bahar/Spring
DOI: 10.22559/folklor.2678

Araştırma makalesi/Research article

Osmanlı'da Resmi Bir Poetika Kurumu Re'isü'ş-Şu'arâ Müessesesi: Temsilcileri ve Prensipleri

An Ottoman Poetical Institution Reisush-Shuara Organization:
Representatives And Principles

Ayşe Tarhan*

Öz

XVIII. yüzyılda dönemin edebiyat ortamının sorgulanması, şiirin neye denildiği, şairin kim olduğu sorularına cevap vermek için poetika ve poetik eleştiri bağlamında iki sorumluluğu omuzlarına yükleyen bir kurum, devlet eliyle oluşturulmuştur. Bu kurum Re'isü'ş-Şu'arâ Müessesesi'dir. Re'isü'ş-Şu'arâ kurumuna atamalar padişahlar ya da sadrazamlar tarafından yapılmıştır. Atamaların gerçekleşmesi için kurumun misyonuna uyacak şairlerin seçilmesi gerekmiştir. Bu bağlamda sorumluluğun III. Ahmet'in fermanıyla Osmanzâde Tâ'ib'e verilmesiyle oluşan kurum, Sadrazam İbrahim Paşa'nın fermanıyla Seyyid Vehbî'ye aktarıldıktan sonra, Sadrazam Halil Paşa'nın emriyle de Sünbülzâde Vehbî'ye geçmiş ve son olarak II. Mahmud'un Kıbrıslı Hilmi Efendi'yi atamasıyla noktalanmıştır. Kurumun anlatı biçimi İslamî bir geleneğin şiir yapısı olan kasidedir. *Vekâletname* kasideleriyle başlayan bu ifade biçimi kendini poetik bir değer taşıyan *Sühan* (söz) kasidelerine

Geliş tarihi (Received): 03.12.2023 Kabul tarihi (Accepted): 10.04.2024

* Doç. Dr., Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü. Mersin 10 Kuzey Kıbrıs-Türkiye/ Cyprus International University Faculty of Education Department of Turkish Language Teaching. Mersin 10 Northern Cyprus-Türkiye. aysedarhan@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-0493-7928

bırakmıştır. Temsilciler bu şiirlerle kaybolmaya yüz tutmuş bir geleneğin yıkılmasını ve korunması için neler yapılabileceğini tartışmışlardır. Bu tartışmalar ileride farklı edebî toplulukları oluşturacaktır. Kurumun öncü bir edebî topluluk olarak çığır açması ve üstlendiği poetik değerlendirmeleri açısından inceleyen, ayrıca Re'isü's-Şu'arâ ünvanını alan 4 şairi bir bütün olarak değerlendiren kapsamlı bir çalışmanın bulunmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma özelde kurumun poetika yaklaşımlarını gün ışığına çıkaracak, genelde ise Osmanlı'nın resmi poetikasıyla ilgili bilgi üretecek ve Osmanlı'dan günümüze değişen edebî sanat hareketleriyle ilgili çalışmalara aktaracağı bilgilerle katkı sağlayacaktır.

Çalışma, Re'isü's-Şu'arâ Müessesenin devlet- edebiyat fonksiyonunu anlatmaktadır. Çalışmada bir poetika kurumu olarak Re'isü's-Şu'arâ Müessesesi ve temsilcileriyle ilgili bilgi verilecektir. Ayrıca, kurumun anlatı biçimi olan şiirlerden hareketle kurumun prensipleri ve sanata dair görüşleri aktarılacaktır.

Anahtar sözcükler: *Osmanlı, Re'isü's-Şu'arâ Müessesesi, poetika, Re'isü's-Şu'arâ temsilcileri, müessesenin prensipleri*

Abstract

In the 18th century, a state institution assumed the mantle of poetic criticism with the aim of delineating the essence of poetry and identifying those worthy of the title "poet." This institution, known as Reisush-Shuara (Head of Poets), originated when Sultan Ahmet III bestowed the responsibility upon Osmanzade Tâ'ib, succeeding the transfer of duties from Grand Vizier Ibrahim Pasha to Sayyid Vehbî, and subsequently passed to Sunbulzade Vehbî under the directive of Grand Vizier Halil Pasha, ultimately culminating in the appointment of Cypriot Hilmi Efendi by Mahmud II. The institution's mode of literary expression primarily revolved around the quasida form, derived from Islamic poetic structures. Initially commencing with the Vekaletname (attorneys' oaths), this form of expression transitioned to Suhan (word), which held inherent poetic value. Despite the pivotal role of the institution in shaping poetic discourse, a comprehensive study on its poetic evaluations remains absent. Hence, this study aims to elucidate the poetic methodologies embraced by the institution, shedding light on the official poetics of the Ottoman Empire and contributing to the comprehension of literary evolution from the Ottoman era to the present. The significance of this investigation lies in its potential to unveil the unique poetical paradigms of the institution, elucidating its representatives, elucidating the principles guiding its operations, and delineating its perspectives on artistic expression through the lens of its narrative poetic tradition.

Keywords: *Ottoman, Reisush-shuara Organization, poetry, Reisush-Shuara Organization' representatives, the principles of the institution*

Extended summary

Ottoman poetry has a tradition that is based upon perspectives of Islamic art. This tradition continued until the fall of the Ottoman Empire, when a change in mentality and social life began in the 18th century. This change caused a significant break in classical aesthetics and traditions

and laid the groundwork for new literary approaches. However, despite the pursuit of innovation during this century, literature remained at the level of imitation. While the number of poets increased, the poor quality of their poetry led to widespread criticism and inquiries questioning the prevailing literary traditions of the time. In the Islamic tradition, hami (boss) is at the center of the triangle of poet, art work, and hami. The most powerful hami of the Ottoman Empire was the ruler. Thus, both the literary work and the poet's position in the art world were determined by the monarch, and therefore the poet and his work of art were not very influential. Changes in Ottoman literary traditions were determined by state policy and controlled by the ruler.

The artistic value of Ottoman literature always progressed in parallel with the power of the Sultan. The change that started in architecture, gardens, and lifestyle during the Lale Devri (Tulip Era) also affected the literary environment. Despite the large number of poets, with a few exceptions, no master poets have emerged in the literary circle of this century. In the words of Seyyid Vehbi, a poet emerges from under every paving stone and poems are beginning to be seen as a commodity bought and sold in mosques during Ramadan. These are from the 18th century. These are the biggest indicators of the degenerating poetry of 19th-century literature. On the other hand, poems and poets supporting the political power of the ruler are decreasing, and poets who are the courtiers or companions of the ruler during the janissary raids on the rulers are also caught in these political conflicts. In such an environment, the state felt the necessity of protecting the Ottoman poetry tradition and the people who performed it, which was an element that supported the political power of the ruler. Thus, the ruler saw the need to establish the Reisush-Shuara Institution, which is the institution that controls poetry and poets. The founder of the Reisush-Shuara Institution, which is thought to have solved these problems, is Ahmet III. Therefore, the institution, which started in 1720, the birth of Ibrahim, the son of Ahmet III, existed for more than a century and ended when Mahmud II appointed Cypriot Hilmi Efendi in Asakir-i Mansure-i Muhammedi officers' fez-wearing ceremonies in 1829.

Therefore, we encounter an official "Ottoman Poetics Institution", its "Representatives" appointed to the institution by edict, and the "Principles" of its representatives. Reisush-Shuara means the head, and leader of poets, who evaluates the poems of their contemporary poets, suggesting which poems are good and which are not, encouraging promising poets, and guiding those who write poor poems to improve them. In the tezkeres, Emiri, Zati, Osmanzade Ahmed Taib Efendi, Seyyid Vehbi, and Sunbulzade Vehbi are mentioned with this title. In the biographies, the title Reisush-Shuara was used for people who helped and guided the young poets of the period in the context of poetics.

While the quaside, which is the narrative form of the institution, was previously transferred from poet to poet in the form of Vekaletname, Suhan left the word to the rhymed quasidas in the last two representatives of the institution. Based on these poems, Ottoman official poetics is as follows:

The ideal poetry is court poetry of Persian and Arab origin. Poets should not emulate folk poetry. Iranian poets and folk poets should not be compared. The important poets of the period are the Iranian poets Orfi, Hafez, and Saadi Shirazi. Ottoman poets are Neyli, Edirneli Kami, Nedim. Poetry is not a momentary whim; those who are not competent under

the pseudonym should not do this job. There are poets who do not know their limits. They should be put to their limits. Being a poet has an educational process. Poetry is a science. Anyone who aspires to be a poet should learn this science. On the other hand, the poet must have an innately poetic nature. The poet's inspiration comes from the unseen world. The word first finds meaning in the poet's heart, and then turns into words. The ability of the word to be verse depends on meter and rhyme. The word must contain colorful dreams and be alive like a phoenix whose wings are Arabic and Persian languages. Although there were many poets of this period, there were no original poets, and poetry was seen as a source of income.

Giriş

Osmanlı şiiri İslam sanat anlayışına dayalı bir geleneğe sahiptir. Osmanlı'nın kuruluşundan yıkılışına kadar temel unsur olarak devam etmiştir. İslam geleneğine sahip Osmanlı'nın XVIII. yüzyılın zihniyet dünyasında ve sosyal hayatında değişim başlar. Değişim, klasik estetikte ve gelenekte ciddi bir kırılmalara yol açar. Her ne kadar bu yüzyılda pek çok alanda yenilik arayışları hissedilmesine rağmen dönemin şairlerinin geçmişi taklit seviyesinde kalması, ortaya konulan edebî ürünlerin nitelik bakımından zayıf olması, artan şair sayısına karşılık Osmanlı şiirinde oluşan yozlaşma, şairleri eleştirel bir tavra, edebî gelenekte de poetik sorgulamalara sevk etmiştir.

Poetik sorgulama noktasında İslamî gelenekte şair, sanat eseri ve hamî (patron) üçgeninde merkez hamidir. Osmanlı Devletinin en yetkili hamisi hükümdardır. Hem edebî eserin hem şairin sanat dünyasındaki yerini hep hükümdar belirlemiştir. Şair ve sanat eseri edilgenidir. Dolayısıyla, Osmanlı edebî geleneğinde değişim her zaman devlet politikasıyla paralel ilerlemiş ve hükümdar kontrolüyle gerçekleşmiştir.

Padişahın gücüyle Osmanlı edebiyatının sanatsal değeri hep paralel ilerlemiştir. Lale devrinde mimaride, bahçelerde ve yaşam tarzında başlayan değişim edebî çevreyi de etkiler. Şair sayısının çokluğuna rağmen, birkaç istisna haricinde bu yüzyılın edebî çevresinde üstat şairler yetişmemiştir. Seyyid Vehbî'nin ifadesiyle artık her kaldırım taşının altından bir şair çıkmakta ve şiirler Ramazan aylarında camilerde alınıp satılan bir mal olarak görülmeye başlanmaktadır. Bunlar XVIII. yüzyıl edebiyatının yozlaşan şiirinin en büyük göstergeleri olur. Diğer taraftan, hükümdarın siyasî gücünü destekleyen şiir ve şairler azalmakta, hükümdarlara yapılan yeniçeri baskınları sırasında hükümdarın nedimleri ya da musahipleri olan şairler de bu siyasî çekişmelerin içinde kalmaktadırlar. Böyle bir ortamda devlet, hükümdarın siyasî gücünü destekleyen bir unsur olan Osmanlı şiir geleneğini ve onu icra eden kişileri koruma altına alma zarureti hissetmiştir. Böylece şiiri ve şairi denetleme kurumu olan Re'îs-i şu'arâ Müessesesini oluşturma gereği görmüştür. Bu problemleri çözeceği düşünülen Re'îs-i şu'arâ Müessesesinin kurucusu III. Ahmet'tir. Dolayısıyla III. Ahmet'in oğlu İbrahim'in doğumu olan 1720 tarihinde başlayan kurum yüzyıldan fazla varlık göstermiş ve Asakir-i Mansure-i Muhammedi'ye subaylarının 1829'da fes giyme törenleri vesilesiyle II. Mahmud'un Kıbrıslı Hilmi Efendi'yi görevlendirmesiyle son bulmuştur.

Dolayısıyla karşımıza, resmî bir “Osmanlı Poetika Kurumu”, kuruma fermanla atanan “Temsilcileri” ve temsilcilerinin de “Prensipleri” çıkar:

Göreve Atayan Devlet Yetkilisi	Göreve Atanan Şair	Anlatı Biçimi Kaside	Beyit Sayısı
III. Ahmet	Osmanzâde Tâ'ib	Vekâletnâme ¹	51
Sadrazam İbrahim Paşa	Seyyid Vehbî	Vekâletnâme ²	170
Sadrazam Halil Paşa	Sünbülzâde Vehbî	Sühan ³	126
II. Mahmut	Kıbrıslı Hilmi Efendi	Sühan ⁴	29

Tablo 1: Re'isü's-Şu'arâ Müessesesi Temsilcileri, Kasideleri ve Kasidelerinin Beyit Sayıları

1. Bir poetika kurumu olarak Re'isü's-Şu'arâ müessesesi, temsilcilerinin atanma biçimleri

XIII. yüzyıldan XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar geniş bir kültürel ve coğrafi alanda gelişip yayılan Osmanlı edebiyatında pek çok şair yetişmiştir. Şairler yeteneklerine göre değerlendirilip sultanu's-şuara ve melikü's-şuara gibi ünvanlar kazanmışlardır. Gelenekte şairlere bahsi geçen ünvanların bazen şairler ve tezkire yazarları, bazen de padişahlar tarafından verildiğine dair yaygın bir görüş vardır. Tezkirelere bakıldığında, tezkire yazarlarının neredeyse hiçbirinin şairlere ünvan vermedikleri tespit edilmiştir⁵. Dolayısıyla karşımıza iki ihtimal çıkmaktadır; birincisi şairlerin şairlere sözlü olarak yakıştırmaları ya da devlet görevlilerinin ünvanları bir ihsan olarak şairlere vermesidir.

Re'isü's-Şu'arâ, şairlerin başı, lideri anlamına gelmektedir ve çağdaş şairlerin şiirlerini değerlendirir, hangi şiirin iyi hangisinin kötü olduğunu söyler ve gelecek vaadeden şairleri yüreklendirirken kötü şiir yazarları ise doğruya yöneltir. Tezkirelerde bu ünvanla Emîrî, Zâtî, Osmanzâde Ahmed Tâ'ib Efendi, Seyyid Vehbî ve Sünbülzâde Vehbî anılır¹. Bu kişilerin tezkirelerde anılma şekillerine bakıldığında Re'isü's-Şu'arâ ünvanının, dönemin genç şairlerine poetika bağlamında yardım eden ve onlara yol gösteren kişiler için kullanıldığı anlaşılır.

Re'isü's-Şu'arâ kurumuna atamalar padişahlar ya da sadrazamlar tarafından yapılmıştır. Atamaların gerçekleşmesi için kurumun misyonuna uyacak şairlerin seçilmesi gerekmiştir. Kuruma padişah ya da hükümdarlar tarafından temsilci olarak seçilme biçimi şöyledir:

- Padişahın ya da sadrazamın yaptığı bir durum/olay karşısında onları desteklemek; padişaha veya sadrazama yakın olmak ve padişah ya da sadrazam tarafından şiirlerinin beğenilmesi: III. Ahmet'in şehzadesi İbrahim'in doğumunda Osmanzâde Tâ'ib tarih manzumesi sunar ve manzume padişah tarafından beğenerek, “Makbûl-i hümayûnum olmuştur. Asrın melikü's-şu'arâsı olduğu vücûh ile zâhirdir (Oğraş 2018: 89; Çapan 2005: 121)” diye ferman buyurur. Sadrazam İbrahim Paşa'nın fermanıyla Seyyid Vehbî ikinci temsilci olarak seçilir. Sadrazam Halil Paşa'nın emriyle kurumun üçüncü temsilcisi Sünbülzâde Vehbî olur. Hilmi Efendi, İstanbul'da yeni kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ordusunun resmî geçit töreninde feslerle ilgili beğenisini ifade eden methiyesini söylemesi üzerine Sultan Mahmut şairi Re'isü's-Şu'arâ unvanıyla ödüllendirir (Fedai, 2017: 11).

- Vekil bırakma geleneği: Şairler bu müessesede çerçevesinde şiir sanatını koruma adına yerlerine vekil bırakma geleneğini de oluşturmuşlardır. Dolayısıyla kurumun resmî anlatı biçimi olan kasideyle kendilerinin yerine kurumun görevini yerine getirebilecek kişilerin isimlerini hükümdara ve sadrazama bir dilekçe fonksiyonuyla önermektedirler. Dolayısıyla şiirin ve şairin dönemin zihniyetine uyan niteliklerin korunması için bir kontrol mekanizmasını da geliştirmişlerdir.

Kurumun çözmeye çalıştığı temel problemler şöyledir⁶:

Şair kimdir, ideal özellikleri nelerdir? Şiir nedir, ideal özellikleri nelerdir? Dönemin ideal edebî çerçevesi ne olmalıdır? Şiirdeki yanlış yönelimler nelerdir? Dönemin ideal şairleri kimlerdir? Dönemin ideal edebî çerçevesinden sapan şairler kimlerdir? Haddini aşan şairler kimlerdir? vb.

Kurumun temsilcilerin dönemin şairlerini ve şiirlerini hangi yöntemle değerlendirdiklerine bakıldığında Seyyid Vehbî'nin Vekâletname olarak kaleme aldığı kasidenin 109. beytinin ikinci mısrası açıklamaktadır:

Bakup âsârına bilsün 'ayâr-ı şi'r-gûyânî

Seyyid Efendi kendisinden sonraki temsilcilere, şairlerinin eserlerine bakarak onların şairlik değerlerini tespit etmelerini tavsiye eder, ancak Re'isü'ş-Şu'arâ Müessesesi'nin temsilcilerinin hepsi bu kurala uymamıştır. Kurumun temsilcileri şairlerdeki eleştirdikleri noktaları açıkça belirtirler. Hilmi Efendi hariç diğer temsilciler destekledikleri ve beğenmedikleri şairlerin de isimlerini açıkça ifade ettikleri görülür. Diğer taraftan kurumun devlet kurumu olması nedeniyle eleştirilen ve beğenilerek adı anılan şairlerin padişahın ya da sadrazamın siyasî çıkarlarına da uygun olması beklenmektedir. Bu yüzyılda ve hatta kendisinden sonra bütün Osmanlı edebiyatına etkisi devam etmiş, şiirdeki üslubu nedeniyle bir ekol yaratmış olan Nedîm'i, çağdaşı olan Osmanzâde Taîb'in *Vekâletnâmesinde* hiç anmaması kurumun üzerindeki siyasî baskıyı göstermektedir. Osmanzade Tâ'ib'in kendisine manzumeler sunduğu dönemin sadrazamı Silahdar Damat Ali Paşa'nın, Petrovaradin seferinde şehit olması üzerine kısa bir süre sonra sadrazamın dul kalan eşi, III. Ahmed'in kızkardeşi Fatma Sultan 1717'de Nevşehirli İbrahim Paşa ile evlenir (Uzunçarşılı, 1994: 312). Sadrazam koltuğuna yerleşen Damat İbrahim Paşa, yakın dostu, şair Nedîm'i saraya musahip olarak atar. Böyle bir siyasî ortamda kurumun ilk temsilcisi olan Osmanzâde Taîb'in adını hiç anmadığı şair Nedîm'den, Sadrazam İbrahim Paşa tarafından ikinci temsilci olarak atanan Seyyid Vehbî'nin büyük bir övgüyle bahsetmesi bu kurum üzerindeki siyasî gölgeleri işaret etmektedir. Kurumun siyasî boyutu bir yana bırakıldığında, bu şiirlerde pek çok şairin yer alması, dönemin şairleriyle ilgili bilgi kaynağı olması açısından büyük önem taşımaktadır. Hatta tezkirelerde bile bulunmayan bazı şairlerin isimlerine bu kasideler aracılığıyla ulaşabilmekteyiz (Tökel, 2003: 17).

2. Re'isü'ş-Şu'arâ müessesenin temsilcileri

a. Osmanzâde Tâ'ib

III. Ahmet, şehzadesi İbrahim'in doğumunda Osmanzâde Tâ'ib'in sunduğu tarih manzumesini beğenerek, "Makbûl-i hümayûnum olmuştur. Asrın melikü'ş-şu'arâsı olduğu vücûh

ile zâhirdir (Oğraş 2018: 89; Çapan 2005: 121)” diye ferman buyurur. Böylece, XVIII. yüzyıl başlarında Osmanzâde Tâ’ib’e bizzat padişah tarafından ünvan verilmesiyle birlikte edebiyat tarihimizde ilk defa bir poetika kurumu resmi olarak kurulurken, bir şairin de bu kuruma fermanla atandığı görülür.

Hicivleri sebebiyle birçok kişiyle arası bozulan ve çok defa başı derde giren şair, bu yüzden Hamdî mahlasını değiştirip “tövbe eden” manasındaki Tâ’ib mahlasını kullanmıştır. Fakat sivri dilinden vazgeçemeyen Tâ’ib, Mısır kadısı olduğu yıllarda Mısır valisi hakkındaki konuşmaları nedeniyle, önce görevinden uzaklaştırılmış, bir süre sonra 1724’te zehirleterek öldürülmüştür (Banarlı, 1983: 749).

b. Seyyid Vehbî

Sadrazam İbrahim Paşa’nın fermanıyla, Osmanzâde Tâ’ib’in kasidesinde vekil olarak atamasıyla Seyyid Vehbî ikinci temsilci olur. Osmanzâde Tâ’ib’den sonra Seyyid Vehbî de, Tâ’ib’in beyânı üzerine eleştiri vazifesi gören bu kurumu devralmış ve o da yazdığı *Vekâletnâme* kasidesinde devrin şairlerini eleştirmiştir. Kasidesinde bu görevi devam ettirmek üzere Nedîm’i, onun da yerine Selim Efendi’yi vekil bırakmasını önermiştir. Nedîm’in erken ölümü ve Selîm’in de edebiyat camiasında çok bulunamayışı nedenleriyle Nedîm ve Selîm bu görevi yerine getirememiştir.

c. Sünbülzâde Vehbî

Aradan uzun bir süre sonra Sadrazam Halil Paşa’nın emriyle kurumun eleştiri kalemi Sünbülzâde Vehbî’ye verilir. Sünbülzâde Vehbî, Farsça, Arapça manzum sözlük yazmış, felsefe, mantık ve fen bilimleri ile ilgilenerek döneminin bilginleri arasına yerleşmiştir. Diğer taraftan eğlenceye, şaraba ve aşka düşkün bir şair olan Sünbülzâde Vehbî, bu yaşam tarzı nedeniyle pek çok hayatî tehlike atlatmıştır. Uzun ömründe sekiz padişahın hükmüne şahit olmuştur. III. Mustafa’nın takdirini kazanmasıyla hâcegan ilan edilmiş, sonra I. Abdülhamid zamanında İran sefiri olarak tayin edilmiştir. Burada Bağdat Valisi olan Ömer Paşa ile araları açılmış, paşanın Vehbî’yi İstanbul’a şikâyet etmesi sonucu hükümdar, şairin idamını emretmiştir. Sünbülzâde Vehbî bu idamdan *Tannâne* kasidesi sayesinde kurtulmuştur. Bir süre sonra şairi, III. Selim döneminde Sadrazam Halil Hamid Paşa tekrar kadılığa atamıştır. Yaklaşık 90 yaşlarında iken vefat etmiştir (Banarlı, 1983: 781; Kurnaz, 1986: 86).

d. Hilmi Efendi

1782 yılı Lefkoşa doğumlu Hilmi Efendi medrese hocalığı yapmış Kıbrıs’ın âlimlerindedir. Kıbrıslı Hilmi Efendi, pek çok şiirinde olduğu gibi Sünbülzâde Vehbî’nin devamı niteliğinde kaleme aldığı *Sühan* redifli kasidesiyle kurumun son eleştirmeni olur. Asrın ikinci yarısında Hilmi Efendi, Sultan II. Mahmud’un 1828 yılında Lefkoşa’da bir Devlet kütüphanesi yaptırarak buraya kitap bağışında bulunması üzerine kütüphanenin inşasına tarih düşürmek ve padişaha şükranlarını sunmak maksadıyla bir kaside yazar. Yazdığı kasideyi II. Mahmut’un beğenmesi üzerine İstanbul’a davet edilir.

Hilmi Efendi, İstanbul'da yeni kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ordusunun resmî geçidi esnasında feslerle ilgili beğenisini ifade eden methiyesini irticalen söylemesi üzerine Sultan Mahmut şairi Reîsü'ş-Şuarâ unvanıyla ödüllendirir (Fedai 2017: 11). *Fatin Tezkiresinde* Hilmi Efendi hakkında çok kısa bilgi verilmiş ve onun şiirlerini Sultan II. Mahmut beğendiği için sultân-ı şuarâ unvanını aldığı belirtilmiştir. Şair, bu ihsanlara rağmen Kıbrıs'a, memleketine dönmüştür. Hilmi Efendi şiirinde, şairlerin hiçbirinin adını anmamış ve onları ne iyi ne de kötü olarak nitelendirmiştir. O sadece ideal şiirin ve şairin peşine düşmüştür.

Bahsi geçen şairlerden ilk iki temsilci Osmanzâde Tâ'ib'le Seyyid Vehbî'ye ünvanlarını veren devlet yetkilileri, şairlerin kasidelerinde anılmaktadır:

Osmanzâde Tâ'ib

Baňa hatt-ı hümâyûn ile tevcîh itdi hünkârım

Fezâ-yı kişver-i nazmı fezâ-yı nükte-sencâmı (b.2)

Ne oldı böyle bir hatt-ı hümâyûn ile nâm-âver

Ne buldı sâye-i devletde böyle şöhret ü şâmı (b.5)

Benüm ehliyyetim hatt-ı hümâyûn ile sâbitdür

Müsellemdür yed-i te'bîdüme mülk-i sühandânî (b.29)

Benüm şimdengerü mahkûm-ı fermân-ı mütâ'ımdur

Gerek erbâb-ı tadrîsî gerek küttâb-ı dîvânî (b.30)¹

Seyyid Vehbî

Güzel itdün efendüm eyledün hatt-ı şerîfüñle

Re'îs-i şâ'irân Tâ'ib kuluñ gibi sühan-dânı (b.106)

Vekîl itdi o da bu bendeñi öz ihtiyâriyle

Vezîr-i a'zamıñ da sâdır oldı emr ü fermâmı (b.107)²

3. Kurumun anlatı biçimi: Kaside

Kaside Arapça *kasada* kökünden gelir ve 'kastetmek ve niyet etmek' anlamlarını içerir (Çavuşoğlu, 1986: 17). Kurumun ifade biçimi olarak kasideler *Vekâletname* şeklinde yazılmıştır. Vekil, "birinin, işini görmesi için kendi yerine bıraktığı veya yetki verdiği kimse; bir görevde, asıl görevlinin yerine bakan kimse" anlamlarına gelmektedir. Vekâlet, Arapça vekillik anlamına gelir. Vekâlet etmek "birinin yerine bakmak, görevini üstlenmek" anlamındadır.

Bu anlamıyla kullanılan Vekâlet kelimesi, Farsça “mektup” anlamına gelen nâme ile birleşmesiyle oluşan vekâletnâme, “bir kimsenin vekil olduğunu bildiren noterlikçe onaylanmış belge” olarak sözlükte geçmektedir (TDK Sözlük 2005: 2085). Kurumun üçüncü temsilcisi olan Sünbülzâde Vehbî’ye kadar bütün şairler kuruma resmî bir tutumla *Vekâletname*’lerle vekil tayin etmişlerdir. Tabii bu tayinin resmileşmesini sağlayacak mühür sadrazamda ve hükümdardadır. Kasidelerde vekil olarak işaret edilen kişilerin geçtiği beyitler şöyledir:

Seyyid Vehbî: Osmanzâde Tâ’ib *Vekâletnâme*’sinde yer alan aşağıdaki beyitlerinde Seyyid Vehbî’yi vekil olarak bırakır:

Vekîlimdür benüm **Vehbî**-i mu‘ciz-dem beyân itsün

Sunûf-ı tâze-gûyânı gürûh-ı yâve-destânı (b.48)

‘Ayârın herkesün ta‘rif idüp ol bildürür haddün

Virür mânend-i Ta‘rifât-ı **Seyyid** başka ‘unvânı (b.49)²

Nedîm ve Selîm: Seyyid Vehbî de *Vekâletnâme*’sinde Nedîm’i kendisine vekil göstermiş, onun da görevini Selim Efendi’ye bırakmasını tavsiye etmiştir:

Güzel itdün efendüm eyledün hatt-ı şerîfüñle

Re’îs-i şâ‘irân **Tâ’ib** kuluñ gibi sūhan-dânı (b.106)

Vekîl itdi o da bu bendeñi öz ihtiyârıyla

Vezîr-i a‘zamıñ da sâdır oldı emr ü fermânı (b.107)

Müvellâ eyledüm ben de **Nedîm**-i nükte-perdâzı

Eger bogmazsa mevc-i istilâha sakk-i ‘irfânı (b.108)

O da defter idüp erbâb-ı isti‘dâdı bi’l-cümle

Bakup âsârına bilsün ‘ayâr-ı şî‘r-gûyânı (b.109)

Selîm-i fâzıl ol ‘allâme-i her fenne ‘arz itsün

Aña vâ-beste olsun herkesün âharla rûchânı (b.110)²

Daha sonra vekil olarak birbirini önerme geleneği durmuş, ancak kuruma atamaların devlet eliyle yapılmasına devam edilmiştir. Dolayısıyla *Vekâletname*’lerle başlayan bu ifade biçimi kendini poetik bir değer taşıyan *Sūhan* kasidelerine bırakmıştır. *Sūhan*, Farsça *söz* demektir. Osmanlı şair ve yazarları, poetika anlayışlarını aktarabilmek için bazen Türkçe *söz*, bazen de Farsça *sūhan* kelimelerini gerek manzum gerekse mensur olarak kaleme aldıkları eserlerinde kullanmayı tercih etmişlerdir. Osmanlı şiirinde poetika bağlamında bu kelimelerin bazen redif bazen de beyit içinde kullanıldıkları görülür. Re’îsü’ş-Şu’arâ Müessesesinin son temsilcileri olan Sünbülzâde Vehbî ile Hilmi Efendi’nin *Vekâletname*’lerle görevlerine gelmemeleri nedeniyle bu kurumun devamı niteliğinde şiir yazmaları gerektiğinden, *Sūhan* redifinin kurumun poetika misyonunu daha iyi yansıtacağı düşüncesiyle şairlerin kelâmiyye kasidelerini tercih ettikleri akla gelmektedir.

4. Kasidelerden Hareketle Kurumun Prensipleri ve Sanata Dair Görüşleri

Seyyid Vehbî şairleri, halk şiirinin özellikleriyle şiir yazmaları nedeniyle eleştirir ve kendi ifadesiyle “çöğür” şairlerinin edebiyat dünyasını sarmasından yakınır:

Çöğür şâ‘irleri tutmuş makâm-ı nükte-sencânı (b.86)²

Osmanlı şairlerinin hece vezniyle şiir yazmasından şikâyet eden Seyyid Vehbî, bu şairlerin edebiyat dünyasını türkü, varsağı ve şarkılarla kapladığını söyler:

Ne gördüm bir uyuz dellâlûñ olmuş zîver-i dûşı

Biraz Türki biraz varsağı birkaç şarkî vü mânî (b.84)²

Benzer yaklaşım Sünbülzâde Vehbî’de de vardır, o da şairlerin halk şairi Âşık Ömer mesleğini devam ettirdiklerini, şiirlerinin de cönk şiirlerine benzediğini ifade eder:

İktifâ eylediler meslek-i ‘Âşık ‘Ömer»e

‘Aşk u şevk ile niçe kâfiye-cûyâ-yı sühan (b.37)

Kim vefât etse kazıp seng-i mezâra târîh

Cönk ü tûmârın eder mahşere mevtâ-yı sühan (b.65)³

Kurumun temsilcileri, İranlı Sa’dî’nin Gülistân’ı ile Köroğlu’nun türküsünün bir tutulamayacağını belirttikleri gibi, bu şiirlerin ve şairlerin birbirinden çok farklı olduklarını dile getirir.

Osmanzâde Tâ’ib:

Belâ bunda nice etfâl-i endek-sâl vardır kim

Dahî üstâddan görmüş degüllerken Gülistânı (b.39)

Öñüne geçmek için dâ’imâ merdân-ı meydânûñ

Kemâl-i şevk ile teşmîr iderler sâk u dâmânı (b.40)¹

Seyyid Vehbî

Kimi hem-çeşm-i ‘Urfî ‘add ider kendin velî bilmez

Köroglı türküsüyle neydügin Sa’dî Gülistânı (b.137)²

Sünbülzâde Vehbî

Kimi mânî kimisi vâdî-i Türkmânîde

Kara oğlan kaya başısı yelellâ-yı sühan (b.46)³

Osmanzâde Tâ’ib mânâ ülkesinin padişahı olarak Râşit ve Seyyid Vehbî’yi görünce; Seyyid Vehbî, ‘Adlî ve Vaslî’nin dönemin velisi olduğunu söyler. Hilmi Efendi’ye göre söz hünkârı Mevlana, Mesnevi’si de cennete akan Kevser’in mücevheridir.

Osmanzâde Tâ’ib:

Ve lîkin hüsrev-i mülk-i ma’ânî Râşid ü Vehbî

Birisi nûr-ı çeşmümdür birisi cânumuñ cânı (b.31)

Dahî perverde-i devlet-sarây-ı pâdişâhî kim

Degil tefîşini şâmil müfâd-ı emr-i Hâkânî (b.32)¹

Seyyid Vehbî

Eger vâlî-i iklîm-i sühan kimdür bilinseydi

Velî başı iderdim ‘Adlî vü Vaslî-i sekbânı (b.101)²

Hilmi Efendi

Biri ez-cümle şeh-i Hazret-i Mevlânâdır
Taht-ı vâlâ-yı velâyetde O hünkâr-ı sühan (b.5)
Güher-i kevser-i cennât-ı ma'ârifdir heb
Mesnevîsinde olan lü'lü'-i şehvâr-ı sühan (b.6)⁴

Osmanzâde Tâ'ib şair olarak Neylî ve Edirneli Kâmî'yi örnek alınmasını söylerken; Seyyid Vehbî, kendisine vekâlet edebilecek yetenekte gördüğü Nedîm, Selîm, Sâlim, Pîrî-zâde, Kâmî, Neylî, İshak ve Râşid gibi şairlere işaret eder. Sünbülzâde Vehbî örnek alınabilecek şair olarak başta kendisini verdikten sonra Osmanlı şiirinin önemli isimlerinden Bâkî ve Nef'î'yi, İran şairlerinden de Örfî-i Şîrâzî, Hâfız'ı ve Sa'dî'yi anar. Hilmi Efendi'ye göre örnek alınacak şairler İranlı Sadî-i Şîrazî ve Hâfız'dır.

Osmanzâde Tâ'ib:

Velî ben bildüğüm şâ'ir fakat Neylî vü Kâmî'dür
Hatâdur gayre etmem şâ'iriyet ile bühtânı (b.36)¹

Seyyid Vehbî

Müvellâ eyledüm ben de Nedîm-i nükte-perdâzı
Eger bogmazsa mevc-i ıstılâha sakk-i 'irfânı (b.108)
Selîm-i fâzıl ol 'allâme-i her fenne 'arz itsün
Aña vâ-beste olsun herkesün âharla rüchânı (b.110)
Eger kâzî-i belde olur ise Sâlim-i mahdûm
Bilür haddin idenler da'vî-i zûr-ı sühan-dânî (b.118)
Müfettiş olmaga şâyeste Pîrî-zâdedür amma
Velî Sâhib çıkup eyler ziyâfet pâye-dârânı (b.119)
Meger Kâmî-i kâmil Neylî-i fâzıl ola nâzır
Edîbân-ı sühandan ideler temyîz nâ-dânı (b.120)
Bana kalsa ben eylerdüm hakem İshâk Efendiyi
Ki haddin bildürür te'dîb idüp hod nâ-şinâsânı (b.121)
Mehâdimi kuluñ Râşid Efendi eylesün ta'rîf
Tefahhus itsün İzzet Beg dahı küttâb-ı divânı (b.122)²

Sünbülzâde Vehbî

Nev-sühanlar baña taklîd ile yazsın sühanı
Ki benüm her sühanım nüsha-i kübrâ-yı sühan (b.97)
Tab'ım âyîne-i ilhâm-ı füyûzât-ı Hudâ
Baña keşf oldu bu sûretle hafâyâ-yı sühan (b.98)
Dürr-i şeh-vâr-ı mezâmîn ile memlû sinem
Dil-i pür-cûş u hurûşum ser-i deryâ-yı sühan (b.99)
İşidip şöhretimi mülk-i bekâda Bâkî
Añlamış kalmadığın aña bekâyâ-yı sühan (b.100)³

Hilmi Efendi

Sıyyemâ bülbül-i hoş-nâtuka-i Şîrâzî
Hâfız-ı nüsha-i ser-beste-i esrâr-ı sühan (b.9)
Gül-sitân-ı hünerin bülbüldür hem Sa'dî
Şî'r ü inşâda odur mürşid-i ebrâr-ı sühan (b.10)⁴

Osmanzâde Tâ'ib kasidesinin sonlarında şiirin bir anlık hevesle yazılamayacağını, bu şekilde yazan ve mahlasının anlamına yakışmayan şairlerden söz etmenin gereksiz olduğunu söyler. Temsilcilerden Seyyid Vehbî ve Sünbülzâde Vehbî de benzer görüştedir ve bazı şairlerle mahlaslarının birbirine uymadığını dile getirirler:

Osmanzâde Tâ'ib:

Sadâ'îrâs ider nakli sayılmaz mahlas erbâbı
Kimi Şehrî kimi Mâzenderânî kimi Dihkânî (b.41)¹

Seyyid Vehbî

Velî küttâb-ı defter-hâne gibi sâde mahlasla
Teşâ'ur itmesün kimse misâl-i Tırsî vü Şânî (b.143)
İderse mahlasın Tâ'ib kuluñ mîrîye zabt itsün
Bulup bir müstehakkın soñra tevcîh eylesün anı (b.144)
Ne kaldı lâlenüñ esmâsı ne mektûbuñ elkâbı
Alup mahlas idindi bir nice tıfl-ı debistânî (b.145)²

Sünbülzâde Vehbî

Bir alay şâ'ir-i nâ-muntazam-ı bed-mahlas
Nazm-ı rüsvâyî ile eyledi rüsvâ-yı sühan (b.35)³

Müessesenin amacı şair geçinenlere haddini bildirmektir. Osmanzâde Tâ'ib, Seyyid Vehbî'ye seslenir ve güzel söz söyleyenle söylemeyi ayırmasını ve şair geçinenlere hadlerini bildirmesini söyler. Seyyid Vehbî bu görevi yapabilecekleri sayar ve İshâk Efendi üzerinden bu görevi tanımlar: “bana kalsa İshâk Efendi'yi hakem yapardım, çünkü o kendini bilmeyenleri terbiye ederek onlara hadlerini bildirebilir” demektedir. Seyyid Vehbî, kendisinden sonra vekil olarak Nedîm'in bu görevi almasını tavsiye eder ve Nedîm'e bu görevi alarak haddini bilmeyen şairlere kalemiyle hadlerini bildirmesini tavsiye eder. Seyyid Vehbî'nin 117. beyti haddini bilmeyen şairlerin kim olduklarını gösterir. Beyte göre bu şairler Kütahya porselenine benzer. Çin porseleninin değerine asla ulaşamayacak olan Kütahya porseleni benzetmesiyle bu şairlerin Senâyî gibi şairlere asla erişemeyeceğini ifade eder. Sünbülzâde Vehbî de tıpkı ilk temsilciler gibi amacının şair geçinenleri eğitmek olduğunu, ancak onları rencide etmeyi hedeflemediğini açıklar.

Osmanzâde Tâ'ib:

'Ayârın herkesün ta'rîf edüp ol bildürür haddün
Virür mânend-i Ta'rîfât-ı Seyyid başka 'unvânı (b.49)¹

Seyyid Vehbî

Bana kalsa ben eylerdüm hakem İshâk Efendiyi
Ki haddin bildürür te'dîb idüp hod nâ-şinâsânı (b.121)
Eger var ise haddin bilmeyüp halt-ı kelâm eyler
'Asâ-yı hâme ile aña ursun hadd-i mestânı (b.112)
Senâ ister Senâyî kimse şânına revâ görmez
Nice fagfûr kadrin bula Kûtâhiyye fincânı (b.117)²

Sünbülzâde Vehbî

Müteşâ'irleri ancak garazım terbiyedir
Añlasınlar ne imiş rütbe-i vâlâ-yı sühan (b.120)
Karamanlı gibi elbette delîle muhtâc
Ka'be-i nazma giden bâdiye-peymâ-yı sühan (b.121)
Yohsa bî-çârelerin yüzlerine 'aybın urup
Maksadım etme degil mashara sîmâ-yı sühan (b.122)³

Osmanzâde Tâ'ib ve Seyyid Vehbî şairliğin bir eğitimi sürecinin olduğunu düşünür ve iyi bir eğitim almamalarına rağmen kendilerini büyük şairlerle bir sayan acemi şairleri eleştirirler.

Osmanzâde Tâ'ib:

Belî bir kaç yeñi şâ'irleri şimdi zuhûr itdü
Ki zu'munca kimisi Germiyânî kimi Kirmânî (b.35)
Belâ bunda nice etfâl-i endek-sâl vardır kim
Dahî üstâddan görmüş degüllerken Gülistânı (b.39)¹

Seyyid Vehbî

Biraz oğlan uşak bâzî-ı tıflân eylemiş nazmı
İdüp çübîn semend-i hâme ile 'arz-ı cevlanî (b.93)
Tutar Tıflıye râcih kendüsin zu'm ile olmuşken
Henüz üstâd önüne diz çöker bir mekteb oğlanı (b.94)
Ne kaldı lâlenüñ esmâsı ne mektûbuñ elkâbı
Alup mahlas idindi bir nice tıfl-ı debistânî (b.145)²

Sünbülzâde Vehbî

Talib-i nazm-ı gazel 'ilme çalışsın evvel
Leyte şi'ri deyü eylerse temennâ-yı sühan (b.25)
'İlm ü şi'r ikisi ma'nâda mürâdifler iken
Bir midir şâ'ir-i nâdân ile dânâ-yı sühan (b.26)
Sarfa sarf eylemeyip medreselerde 'ömrün
Geçinir ba'zı yobaz suhte de monlâ-yı sühan (b.54)
Tıfl-ı ebced gibi târîh-i rekikin edemez
Biñ hisâb etse yine dâhil-i ma'nâ-yı sühan (b.57)

Şi'ri bâzîçe-i tıflâne eden eşhâsîñ
Kimisi söz ebesidir kimi bâbâ-yı sühan (b.92)
Kaldırım taşları altında birer şâ'ir var
Deyü taş urmuş idi Sâbit-i dâna-yı sühan (b.94)³

Seyyid Vehbî, Sünbülzâde Vehbî ve Hilmi Efendi'ye göre şair olabilmenin ilk şartı sözün gücüdür. Sühan sahibi olabilmek için şiir ilmini bilmek gerekir.

Seyyid Vehbî

Mevâfiden neler var kendüyi şi'r ile hicv eyler
Degülken rütbe-i sâmisine şâyeste nâ-dânî (b.113)²

Sünbülzâde Vehbî

Şâ'iriyet aña isnâd-ı mecâziye çıkar
Bilmeye ol ki hakîkatle mü'eddâ-yı sühan (b.24)
'İlm ü şi'r ikisi ma'nâda mürâdifler iken
Bir midir şâ'ir-i nâdân ile dâna-yı sühan (b.26)
Evvelâ 'ilm-i ma'ânide mahâret lâzım
Bilmege nükte-i serbeste-i ma'nâ-yı sühan (b.27)
Sarfa sarf eylemeyip medreselerde 'ömrün
Geçinir ba'zı yobaz suhte de monlâ-yı sühan (b.54)³

Hilmi Efendi

Yalınız vezn ü kavâfiden 'ibâret sanma
Tâze nazmündür olan zîver-i destâr-ı sühan (b.3)
Sanki tatbîk edecek fenn-i 'arûza şi'rin
Vezn ü mevzûn ile tâ fark ola mi'yâr-ı sühan (b.24)
Lîk mef'ulu mefâ'ilü bilür ebcedde
Âferin tab'ına ey hâce-i kantâr-ı sühan (b.25)
Türk-i eş'âre ne hâl ise [de] râzî oldık
Fârisîce dahi var bir nice 'ayyâr-ı sühan (b.26)
Gûyiyâ tarz-ı 'Acem üzre yazub nazm etmiş
Gîr ü ken lâfzını ezberleyüb ol yâr-ı sühan (b.27)
Dest ü mesti bilüb ol eski bâbüçlü şâ'ir
Cezme bâ'is ne ola kendüyi hûş-yâr-ı sühan (b.28)⁴

Bu ilim sadece çabalamakla elde edilemez, doğuştan da var olması gerekmektedir.

Sünbülzâde Vehbî

Talib-i nazm-ı gazel 'ilme çalışsın evvel
Leyte şi'ri deyü eylerse temennâ-yı sühan (b.25)
'İlm ü şi'r ikisi ma'nâda mürâdifler iken
Bir midir şâ'ir-i nâdân ile dâna-yı sühan (b.26)

Evvelâ ‘ilm-i ma’ânide mahâret lâzım

Bilmege nükte-i serbeste-i ma’nâ-yı sūhan (b.27)³

Şair olabilmenin diğer bir şartı da şair olmaya heves etmektir. Dolayısıyla söz rüyasını ömründe bir kez bile görmemiş birine şair denemez.

Seyyid Vehbî

Edîb ü Fâ’iz ü Feyzî vü Fevzî Vâsıf u Mâcid

Heves-kârân-ı nazmın oldılar mümtâz-ı akrânı (b.138)²

Sünbülzâde Vehbî

Nice şâ’ir deyü ta’bîr olunur anlara kim

Şeb-i ‘ömründe henüz görmeye rü’yâ-yı sūhan (b.23)³

Söz, tıpkı Tanrının “ol” emri gibidir ve şairin kalbine Cebrail aracılığıyla bahşedilir. Şairlik yeteneği ve söz söyleyebilme gücü gayb âlemiyle ilgilidir. Peygambere vahiy geliyorsa şaire de gayb âleminden söz (ilham) gönderilir.

Sünbülzâde Vehbî

Sūhan oldur ki ola âyet-i kübrâ-yı sūhan

Yazıla safha-i i’câzda a’lâ-yı sūhan (b.1)

Şâ’ir oldur ki anın kalbine Hassân gibi

Nefha-i Rûh-ı Emîn eyleye ilkâ-yı sūhan (b.2)

Hüsrev-i mülk-i sūhan aña denir kim kalemi

Çeke menşûr-ı hayâlâtına tugrâ-yı sūhan (b.3)

Eyleye şa’şa’a-i fikreti mânend-i Kelîm

Ceyb-i ma’nâda nümûde yed-i beyzâ-yı sūhan (b.4)³

Söylenmemiş (ebkâr) söz, şairin şairlik yaratılışıyla fikir dünyasında anlam bulur, sonra hayal gücüyle de şekillenerek lafza bürünür.

Sünbülzâde Vehbî

‘İlm ü şî’r ikisi ma’nâda mürâdifler iken

Bir midir şâ’ir-i nâdân ile dâna-yı sūhan (b.26)

Evvelâ ‘ilm-i ma’ânide mahâret lâzım

Bilmege nükte-i serbeste-i ma’nâ-yı sūhan (b.27)

Kuru laf ile sözün cûy-ı hayâl eyleyemez

İçmeyenler ‘Acemistân’a varıp çay-ı sūhan (b.84)³

Hilmi Efendi

İbtidâ nâzil olan tab’a ma’ânidir heb

Kisve-i lâfza girer sonraca ebkâr-ı sūhan (b.2)⁴

Sözün lafz olarak cisimlenmesi sonrasında nazım olabileme aşaması başlar. Kuruma göre bir nazım oluşturma sürecinde iki önemli unsur vezin ve kafiye, ancak bunlar sözün şiir olabilmesi için yeterli değildir.

Sünbülzâde Vehbî

- Fârisî vü ‘Arabî’den iki şehbâl ister
Tâ ki pervâz-ı bülend eyleye ‘Ankâ-yı sühan (b.30)
Her biri bahr-ı remel bahr-ı hezceden savurup
Rih-i enfâsın eder furtuna-fersâ-yı sühan (b.42)
Ne müsecca’ ne mukaffâ ne kelâm-ı mevzûn
Ne muhammes ne murabba’ ne müsennâ-yı sühan (b.45)
Sarfâ sarf eylemeyip medreselerde ‘ömrün
Geçinir ba’zı yobaz suhte de monlâ-yı sühan (b.54)
‘Acem âhundu gibi ba’zısı da bes ki deyü
Fârisî lehcesi üzre eder inşâ-yı sühan (b.78)
Vaz’-ı erkân-ı ma’ânide hatâsın bilmez
‘Acemîler geçinir Sâ’ib ü Rükânâ-yı sühan (b.79)
Buved ü mîşevd ü bâşed ü âmed şud ile
Fârisî oldu sanar yaptığı saçmâ-yı sühan (b.80)
Zann eder bağladığı nazmı şikeste beste
Isfahân’da okunur beste-i ra’nâ-yı sühan (b.81)
Her biri fâris-i meydân-ı belâgat geçinir
Leng ü lök olsa nola esb-i sebük-pây-ı sühan (b.83)
Ne hacâlet ki henüz bir iyi Türkî bilmez
Tarz-ı Tâzî vü Derî’de ede peydâ-yı sühan (b.86)³

Hilmi Efendi

- Yalınız vezn ü kavâfiden ‘ibâret sanma
Tâze nazmûndır olan zîver-i destâr-ı sühan (b.3)
Sanki tatbîk edecek fenn-i ‘arûza şî‘rin
Vezn ü mevzûn ile tâ fark ola mi‘yâr-ı sühan (b.24)⁴

Şiirde söz, yüze renk katan allık gibi gönül çalan bir nitelikte, diğerk bir ifadeyle renkli ve çarpıcı olmalıdır.

Seyyid Vehbî

- Behište gül-fürûş-ı nâzdur gülzâr-ı evsâfi
Gül-i mazmûnı rengîn hâmede murg-ı hoş-elhânı (b.22)²

Sünbülzâde Vehbî

- Kimse bakmaz yüzüne tâb-ı hayâl-i rengîn
Olmasa gâze-i ruhsâr-ı dil-ârâ-yı sühan (b.11)
Hum-ı endîşede sahbâ gibi sâf olmayıcak
Nazm-ı rengîn olamaz zîver-i mînâ-yı sühan (b.15)³

Kuşun uçma eylemine benzetilen şairlik vasfının temel iki kanadı Farsça ve Arapça bilgisidir. Dolayısıyla, söz ankasının uçabilmesi için şairin Farsça ve Arapçadan oluşan iki kanat takılması gerekir. Bu kuşun adının da “söz ankası” olduğu belirtilir. Dolayısıyla kuşun uçma eylemine benzetilen şairlik vasfının temel iki dayanağı Farsça ve Arapça bilgisidir. Bu bilgiye sahip olmadığı halde yazılan eserlere “haltıyyât” adını verirler.

Seyyid Vehbî

Hümâ başı ucında şehper ile mirvaha-cünbân
Simât-ı himmetinüñ bâl-i ‘ankâdur meges-rânı (b.18)
Kimisi kendüsin Firdevsî-i Tûsî kıyâs eyler
Virir zu‘m ile haltıyyâtına Şeh-nâme ‘unvânı (b.99)²

Sünbülzâde Vehbî

Fârisî vü ‘Arabî’den iki şehbâl ister
Tâ ki pervâz-ı bülend eyleye ‘Ankâ-yı sühan (b.30)
‘Acem âhundu gibi ba’zısı da bes ki deyü
Fârisî lehcesi üzre eder inşâ-yı sühan (b.78)³

Hilmi Efendi

Güyyâ tarz-ı ‘Acem üzre yazub nazm etmiş
Gîr ü ken lâfzını ezberleyüb ol yâr-ı sühan (b.27)
Dest ü mesti bilüb ol eski bâbüçlü şâ‘ir
Cezme bâ’is ne ola kendüyi hûş-yâr-ı sühan (b.28)⁴

Temsilcilere göre, kurumun söz sahibi olduğu XVIII. yüzyılda çoğu şairin humma hastalığına yakalanmış kişilere benzediği ve onların hayalden uzak anlamsız sözlerinin de hastalık doğrultusunda tekrarlanan boş sözler olduğu belirtilir.

Seyyid Vehbî

Eger var ise haddin bilmeyüp halt-ı kelâm eyler
‘Asâ-yı hâme ile aña ursun hadd-i mestânı (b.112)²

Sünbülzâde Vehbî

Ekseri halt-ı kelâmıñ hezeyân-ı mahmûm
‘Acebâ tutdu mu şâ‘irleri hummâ-yı sühan (b.40)
Bermekiler dahi bakmaz idi nîk ü bedine
Gelse çölden bir alay laklaka-fersâ-yı sühan (b.124)³

Hilmi Efendi

Şimdi vardır bir alay laklaka-gûyân-ı ‘asır
Hârb çıkdı denilür bir sürü füccâr-ı sühan (b.12)⁴

Dönemin şiiirlerinin eski şairlerin şiiirlerinden aktarma yaptığını, hatta bu eserlerin çalıntı olduğunu ileri sürerler. Onlara göre bu devirde özgün ve güçlü bir şiiir oluşturulamamıştır.

Seyyid Vehbî

Çalup almaca mazmûn satmanuñ bâzârı germ olmış
Çögür şâ'irleri tutmuş makâm-ı nükte-sencânı (b.86)²

Sünbülzâde Vehbî

Nevbahâr olsa bahâriyye-i gül bülbül ile
'Âkıbet köhne bahâr oldu ser-â-pây sühan (b.49)
'Îd-i nev gelse hemân köhne kasîde götürüp
Yeñi eski bulur esbâb-ı 'atâyâ-yı sühan (b.68)
Kudemânîñ bulup âsârını gencîne-misâl
Etdiler cümle harâmî gibi yagmâ-yı sühan (b.72)
Köhne mazmûn giyip ol câme-i müsta'mel ile
Şivesin gösteremez kâmet-i bâlâ-yı sühan (b.77)³

Hilmi Efendi

Eski büski bir alay elbise-i elfâzı
Etdiler cem' ederek zîver-i bâzâr-ı sühan (b.19)
Dest ü mesti bilüb ol eski bâbûçlı şâ'ir
Cezme bâ'is ne ola kendüyi hûş-yâr-ı sühan (b.28)⁴

Şair geçinenlerin şiiri bir kazanç yolu olarak gördüklerini, Ramazan aylarında imsâkiyelere şiirlerini koyup camilerde sattıklarını ifade ederler. Bu işi yapanları tüccar, şiirleri alanları da müşteri olarak tanımlamaktadırlar.

Seyyid Vehbî

Müneccimbaşınıñ tûmârı yirine münâdiler
Bahâriyye satar gelsün hele nev-rûz-ı sultânî (b.85)
Çalup almaca mazmûn satmanuñ bâzârı germ olmış
Çögür şâ'irleri tutmuş makâm-ı nükte-sencânı (b.86)
Eger temyîz olunmaz böyle kalursa metâ'-ı nazm
Çeker tüccâr-ı bendergâh-ı isti'dâd hüsrâmı (b.88)²

Sünbülzâde Vehbî

Vezi eş'ârı terâzûlara vaz' etmişler
Tartılır şimdi dükânlarda mukaffâ-yı sühan (b.36)
Narhı altmışlığa indi hele târîhleriñ
Pek ucuzlandı bu bâzârda kâlâ-yı sühan (b.61)
Niçe nâ-ehl gedâ-tînet ü sâ'il-meşreb
Cerrî sermâye eder eylese imlâ-yı sühan (b.62)
Kalmadı şâ'ir ile farkı hemân cerrârîñ
Müntic-i cerr ü sü'âl oldu kazâyâ-yı sühan (b.63)

Eyleyip şi'ri varak-pâre-i imsâkiyye
Ramazânda tağıdır halka hedâyâ-yı sūhan (b.69)³

Hilmi Efendi

Cem 'olub bir kaç bir beyti binâ eylerler
Kimi bennâlık eder kimisi tüccâr-ı sūhan (b.13.b)
Heb alub vermecedir güfte-i nâ-puhteleri
Habbe sermâyesi yok bir sürü tüccâr-ı sūhan (b.15)
Kullanur borcile dîvân-ı selefden cümle
Kimi dellâl-ı ma'ânî kimi simsâr-ı sūhan (b.16)
Müşterîsi ise mazmûnı gibi nâ-peydâ
Etmedin gayrı nedir fehm edemem kâr-ı sūhan (b.20)⁴

Artık, her kaldırım taşının altında birer şair çıkmaktadır. Kurumun temsilcileri, böyle bir ortamda şair olduğunu söylemekten utandıklarını belirtir.

Sünbülzâde Vehbî

Kaldırım taşları altında birer şâ'ir var
Deyü taş urmuş idi Sâbit-i dâna-yı sūhan (b.94)
Şimdi görseydi neler çıkdı o menfezlerden
Kaldırımlarda gezer bir sürü pûyâ-yı sūhan (b.95)
Şâ'iriz biz de deyü söylemege 'âr ederiz
Oldu rüsvâ bu kadar sûret-i zîbâ-yı sūhan (b.71)³

Kurumun son temsilcisi Hilmi Efendi, şairle şair geçinenin sözünü değerlendirebilecek kalitede bir okur sınıfının da oluşması gerektiğini tavsiye eder. Dolayısıyla iyi bir okur, şair geçinenin şiirini anlayabilmeli ve bu şiirlere heves etmemeli, şair geçinenleri desteklememelidir. Ne var ki dönemin okurları, şair ile şair geçineni ayıramaz.

Hilmi Efendi
Müşterîsi ise mazmûnı gibi nâ-peydâ
Etmedin gayrı nedir fehm edemem kâr-ı sūhan (b.20)
Bayağı şi'ri bile şimdi okur âdem yok
Nerde kaldı edeler rağbet-i murdâr-ı sūhan (b.21)⁴

Sonuç

Reisü'ş-şuara Müessesesinin, Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu olma özelliğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu açıdan müessese öncü olma misyonuna da sahiptir. Böylece söz kalemini kendisinden sonra, Encümen-i Şuara gibi edebî topluluklara bırakarak yeni edebî oluşumların önünü açmıştır.

Dönemin ideal şairini, şiir kimliğini belirlemek ve onlara yol göstermek için devlet eliyle oluşturulan Reisü'ş-Şu'âra Müessesesi III. Ahmet döneminde başlamış, II. Mahmud döneminde sonlanmıştır. Atamaları yapan sadrazamlardan Damat İbrahim Paşa ile Halil Paşa'nın

isimleri şiirlerde anılırken kasidelerden hareketle Sadrazam Silahdar Damat (Şehit) Ali Paşa'nın da bu atamalarda yer aldığı düşünülmektedir.

Devlet eliyle oluşturulan poetika kurumuna atamalar padişaha ve sadrazamlara yakınlıklara göre yapılmış, şairler de buna göre değerlendirilmiştir. Osmanzâde Tâ'ib ile başlayan kurum, sırasıyla Seyyid Vehbî, Sünbülzâde Vehbî ve son olarak da Hilmi Efendi şairleri ve şiirleri değerlendirmek üzere fermanlarla görevlendirilmiştir. Osmanlı şiir geleneğinden sapan şairlere hadlerini bildirmek üzere göreve başlayan Osmanzâde Tâ'ib ve Seyyid Vehbî'de şairler, "beğenilme ya da beğenilmeme" bağlamlarıyla şahsî değerlendirilirken; Sünbülzâde Vehbî ve Kıbrıslı Hilmi Efendi'de kişilerle uğraşmaktan ziyade şair ve şiirin niteliklerini belirlemeye çalışıldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla dönemin poetikasıyla ilgili verilere en çok Sünbülzâde Vehbî ve Kıbrıslı Hilmi Efendi'nin şiirlerinden ulaşılmaktadır.

Kurumun anlatı biçimi olan kaside, öncesinde *Vekâletnâme* şeklinde şairden-şaire devrederken kurumun son iki temsilcisinde sözü *Sühan* redifli kasidelere bırakmıştır. Bu şiirlerden hareketle Osmanlı resmi poetikası şöyledir:

İdeal şiir İran ve Arap kaynaklı saray şiiridir. Şairler halk şiirine özenmemelilerdir. İran şairleriyle Halk şairlerinin kıyaslanmaması gerekir. Dönemin önemli şairleri İran şairlerinden Örfî, Hafız ve Sadî'dir. Osmanlı şairleri ise Neylî, Edirneli Kâmî, Nedîm'dir. Şiir bir anlak heves değildir; mahlas ehli olmayanlar bu işi yapmamalıdır. Haddini bilmeyen şairler vardır. Bunlara hadleri bildirilmelidir. Şairliğin bir eğitim süreci vardır. Şiir bir ilimdir. Şairliğe heves eden bu ilmi öğrenmelidir. Diğer taraftan, şairin doğuştan şairâne bir yaratılışa sahip olması da gerekmektedir. Şairin ilhamı gayb âleminde gelir. Söz önce şairin kalbinde mana bulur, sonra lafza bürünür. Sözü'nün nazm olabilmesi vezin ve kafiyeyle bağlıdır. Söz renkli hayalleri barındırmalı ve kanatları Arapça ve Farsça olan bir anka gibi canlı olmalıdır. Bu dönemin şair sayısı çok olmasına rağmen özgün şair yoktur, şiirse bir kazanç kapısı olarak görülür.

Notlar

- 1 Bu kaside Safayi Tezkiresinde 50 beyit olarak geçmektedir: Pervin Çapan s.121-124; Nuran Altuner, s. 117-122; Esad Efendi'nin teziresinde ise 51 beyit olduğu görülmüştür: Rıza Oğraş, s. 89-92.
- 2 Hamit Dikmen, s.31-44.
- 3 Ahmet Yenikale, s.275- 285.
- 4 Harid Fedai, s. 53-57; Beyhan Kesik vd., s.166-169.
- 5 Fatin Tezkiresinde sadece Şeyh Gâlip'i ve Kıbrıslı Hilmi Efendi'yi sultan-ı şu'arâ olarak anar; Kınalızade sadece Emiri ve Zâtî'yi re'îs-i şu'arâ olarak anarken, Hayâlî Beg'in Rumun melikü's-şu'arâ'sı olduğunu, Zâtî'nin de Rumun üstâd-ı şu'arâ'sı olduğunu söyler; Ahdi, Zâtî ve Hayâlî'yi melikü's-şu'arâ olarak anar; Rıza tezki-resinde Yahya Beg'in sultan'üş-şu'arâ olarak anılması gerektiğini söyler; Es'ad Mehmed Efendi'nin Bağçe-i Safâ-endûz'unda Osmanzâde Ahmed Tâ'ib'in Sultan Ahmed tarafından asrın melikü's-şu'arâ'sı ilan edildiği dile getirilir; Âşık Çelebi tezkiresinde ise Necatî'nin ve Ahmed Paşa'nın Rumun melikü's-şu'arâ'sı olduğunu Zâtî'nin de şairler tarafından şiirler sunulması nedeniyle döneminde re'îs-i şu'arâ olarak anıldığını ifade eder; Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire kısmında Hayali Beg'in kesinleşmiş bir şekilde melikü's-şu'arâ olarak anıldığını, Ahmed Paşa'nın da yine asrın melikü's-şu'arâ'sı olduğunu belirtir; Muallim Naci Seyyid Vehbî'yi ve Sünbülzâde'yi re'îs-i şu'arâ olarak anar; bunların dışında Salim, Şefkat, Latifi, Silahdarzâde, Sehi Bey tezkirelerinde ve Tezkire-i Bağdadi'de bu ünvanların hiçbirinden bahsedilmediği görülmektedir.
- 6 Bu sorular çalışmanın 4. bölümünde ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Altuner, N. (1989). *Safai ve Tezkiresi inceleme-tenkitli metin-indeks*. İstanbul Üniversitesi.
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi ı (Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar)*. MEB Yay.
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safâyi Efendi Tezkire-i Safâyi (Nuhbetü'l-âsâr Min Fevâ'idü'l-eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Çavuşoğlu, M. (2011). "Kaside". *Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)* 2. baskı, LII:17-78. TDK.
- Dalyan, A. (2016). "Kıbrıs Müftüsü Hilmi Efendi'nin sanat anlayışı". *Turnalar Uluslararası Dil, Çeviri ve Edebiyat Dergisi*, 64, 10-17.
- Dikmen, H. (1991). *Seyyid Vehbî ve Divânı'nın Karşılaştırmalı Metni*. [Yayımlanmamış doktora tezi] Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fatîm D. (t.y.). *Hâtîmetü'l- Eş'âr (Fatîn Tezkiresi)*. (Ö. Çifçi, Çev.) Kültür Eserleri Dizisi 3218. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Fedai, H. (1987). *Kıbrıs Müftüsü Hilmi Efendi şiiirler*. KKTC: KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yay.
- . (2017). "Hilmî Efendi'nin İstanbul Günleri". *Kıbrıs Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi 1* (1): 9-16.
- Kesik, B. (2018). *Kıbrıslı Hilmi hayatı, edebi kişiliği, divançesi ve diğer şiiirleri*. Kesit Yay. Kurnaz,
- C. (1986). *Muallim Naci Osmanlı şairleri*. Kültür Eserleri Dizisi 55, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Oğraş, R. (2018). *Es'ad Mehmed Efendi Bağçe-i Safâ-endüz*. Kültür Eserleri Dizisi, 472, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>.
- TDK. (2005). "vekâletnâme". *TDK Türkçe Sözlük*, 2085. TDK.

Tökel, D. A. (2003). Divan edebiyatında eleştiri. *Hece*, 77/78/79 (Eleştiri Özel Sayısı) 14-47.

Uzunçarşılı, İ. (1994). “İbrahim Paşa (Nevşehirli-Damad)”. *Büyük Osmanlı tarihi*. 4. baskı, C VI, Dünya Tarihi, XIII. Türk Tarih Kurumu.

Yenikale, A. (2012). *Sünbül-Zâde Vehbî Divânı*. Kültür Eserleri Dizisi 514, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Azerbaycan Atasözlerinde Aile ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Family and Gender Roles in Azerbaijan Proverbs

İlkin Gulusoy*

Öz

Azerbaycan atasözleri, Azerbaycan halkının tarihini yansıtarak aile kuruluşu, evlilik, sorumluluk, aile ve aile bireyleri arasındaki ilişkiler, toplumsal cinsiyet rolleri gibi konularda önemli bilgiler sunmaktadır. Bu özlü sözler, aile içindeki rol ve ilişkileri detaylı bir şekilde yansıtarak toplumdaki kültürel değerleri ve normları ifade etmektedir. Özellikle aile değerlerinin toplum için taşıdığı önemi vurgulayan atasözlerinde kadın ve erkek rolleri, evlilik süreçleri, çocuk yetiştirme ve kardeşler arasındaki ilişkiler ele alınarak toplumun sosyal normlarına dikkat çekilmektedir.

Aile kavramıyla ilgili Azerbaycan atasözleri, aile içindeki ilişkilerden, aile bireyleri arasındaki görev ve sorumluluklara, baba-oğul, anne-kız, anne-oğul, üvey anne, çocuk bakımı, kardeşler arasındaki ilişkilere kadar geniş bir yelpazede bilgiler içermektedir. Bu çalışmada Türk kültüründe atasözü ve aile kavramı ile ilgili bilgilere yer verildikten sonra "Atalar Sözü" (2004) ve "Atalar Sözü, Elin Gözü" (2005) adlı kitaplarda aile kavramı ile ilgili Azerbaycan atasözleri Türkiye Türkçesine

Geliş tarihi (Received): 13.01.2024 Kabul tarihi (Accepted): 20.04.2024

* Doç.Dr., Kafkas Üniversitesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Azerbaycan Türkçesi ve Edebiyatı Anabilim Dalı Kars-Türkiye/Kafkas University Department of Modern Turkish Dialects and Literatures Department of Azerbaijani Turkish and Literature. ilkingulusoy@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-0768-9803

aktarılarak anlamsal açıdan incelenmiştir. Bu atasözlerinde ailenin kuruluşundan, aile üyelerinin özelliklerine ve üyeler arasındaki ilişkilere kadar birtakım ölçütler üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: *Azerbaycan atasözleri, aile, kadın, erkek, rol*

Abstract

The proverbs of Azerbaijan reflect the history of the Azerbaijani people and provide important information on family structure, marriage, obligations, relationships within the family and among family members, and gender roles. These adages express the cultural values and norms in society by reflecting the roles and relationships within the family in detail. Particularly, in the proverbs emphasizing the sacred importance of family values for society, roles of women and men, marriage processes, child upbringing, and sibling relationships are addressed, paying attention to social norms of the community. Azerbaijani proverbs related to the concept of family encompass a wide range of information, from intra-family relationships to duties and obligations among family members, including father-son, mother-daughter, mother-son, foster mother, servitude to children, and sibling relationships. The article provides information about proverbs and the concept of family in Turkish culture. Azerbaijani proverbs related to the concept of family in the books “Atalar Sözü” (2004) and “Atalar Sözü, Elin Gözü” (2005) have been translated into Turkish and analyzed in terms of meaning. These proverbs discuss various aspects of family life, from the establishment of a family to the characteristics of family members and relationships among them. In those proverbs, a variety of sayings have been mentioned, ranging from the establishment of the family to the characteristics of family members and relationships among them.

Keywords: *Azerbaijan proverbs, family, woman, man, role*

Extended summary

Proverbs are one of the oldest forms of folk literature, representing a treasure trove of deeply meaningful words passed down from generation to generation that reflect the beliefs, customs, and social-cultural elements of the community to which they belong. Within this treasure trove of words, there are many ancestral sayings related to the concept of family. These ancestral sayings are deeply meaningful expressions created by the people to strengthen intra-family relationships, preserve spiritual values, and support social harmony.

The Azerbaijani Turks, like other Turkic peoples, have attached great importance to the institution of the family, which has been an integral part of social life throughout history. The family, upon which social life in Turkish society is built, is the most important element forming the foundation of the state. Moreover, concepts such as internal trust, loyalty, the sanctity of the family, and so forth, have maintained their significance throughout the centuries in Turkic societies. All of these have found their literary expression in ancestral sayings, which serve as a reflection of people’s life observations.

In Azerbaijani proverbs and sayings, the importance of the family is understood, and it is evident that it is an integral part of society. The role of the family in regulating both society and individual lives has been a significant factor for Azerbaijani Turks, and this situation has been expressed through ancestral sayings. Proverbs reflect the history of the people to which they belong and provide important information on issues such as the establishment of the family, marriage, intra-family responsibilities, and relationships between family members.

Proverbs and sayings depicting how relationships and roles among family members are managed reflect the community's deep commitment to family values. Azerbaijani ancestral sayings discuss family members such as mother, father, son, daughter, wife, and husband, and their respective roles within the family, as well as gender issues, marriage, and the responsibilities and duties between spouses. In ancestral sayings related to the family, the importance of strengthening relationships among family members, shaping social norms, and regulating roles and responsibilities among individuals are emphasized.

The article provides information about proverbs and the concept of family in Turkish culture. Azerbaijani proverbs related to the concept of family in the books "Atalar Sözü" (2004) and "Atalar Sözü, Elin Gözü" (2005) have been translated into Turkish and analyzed in terms of meaning. These proverbs discuss various aspects of family life, from the establishment of a family to the characteristics of family members and relationships among them. In those proverbs, a variety of sayings have been mentioned, ranging from the establishment of the family to the characteristics of family members and relationships among them.

The proverbs of Azerbaijan, which play a significant role in determining the common cultural values of the Turkic world, contain important information about family, family unity, family members, and intra-family relationships, as well as gender roles. Our findings from the research are as follows:

When considering the concept of family in proverbs, it is observed that family holds great importance, and it becomes clear that the ancestral sayings related to family are educational and enlightening. The proverbs depicting the relationships and roles within the family reflect society's deep commitment to family values. In Azerbaijani proverbs, alongside family roles and relationships, important issues such as marriage, spouse selection, and responsibilities are addressed. These proverbs serve as valuable sources for understanding the role of family and marriage in a socio-cultural context and have emerged to promote the learning of family values among younger generations, fostering strong family bonds in society and establishing a solid social structure.

According to Azerbaijani proverbs, the father figure in the family is portrayed as the head of the household and simultaneously holds the status of "father" for the children, while the mother ensures the security and order of the family as a nurturing and organizing figure. It is observed that mothers are compared to the homeland in ancestral sayings, emphasizing the importance of the family as the cornerstone and one of the most sacred values in a person's life. Additionally, it is stated that mothers play a crucial role in the family, carrying various responsibilities in raising and educating children. The infinite love and compassion shown

by mothers to their children without expecting anything in return are highlighted, drawing attention to the significance of this selfless relationship, while also mentioning the negative implications of an oppressive mother-in-law attitude. According to Azerbaijani ancestral sayings, women play a significant role in creating a warm home and ensuring family unity in their role as “wife.” While noble women’s dominance in the family is emphasized in ancestral sayings, society’s disapproval of men coveting their wives is indicated.

According to Azerbaijani proverbs, a daughter is primarily seen as a symbol of honor and a protected member of the family. However, it is understood from ancestral sayings that girls are not given much importance, and their value is considered lower than that of boys. The importance of a mother’s upbringing in raising a daughter is mentioned in ancestral sayings, and mothers are depicted as a criterion to consider when seeking a life partner. Ancestral sayings provide clear guidance on the timing of a girl’s marriage and what should be considered when getting married. During marriage, more importance is given to outward beauty, and it is observed that girls with dark skin, short hair, impaired vision, or similar characteristics are generally not considered.

Proverbs emphasize the importance of continuing the family lineage and the father’s name, showing the superiority of having a son. This situation reflects the influence of patriarchal family structure and gender roles within the family. Furthermore, according to ancestral sayings, a son should resemble his father in words, deeds, kindness to others, honor, and bravery. While ancestral sayings often discuss the relationship between fathers and sons, it is also noted that no one should come between a father and his son. This indicates that there is a special and unique bond between a father and son. When categorizing ancestral sayings thematically, one can find types of boys such as shy, foolish, cowardly, arrogant, gossipy, and those who respect (or disrespect) their parents.

In Azerbaijani proverbs, the child is depicted as the source of peace and joy in the family, bringing together the mother and father. While the significant role and responsibility of parents in raising a child are emphasized in ancestral sayings, attention is also drawn to the effort parents put into shaping the child’s personality. Furthermore, it is highlighted in Azerbaijani ancestral sayings that the father’s behaviour significantly influences the formation of the child’s personality. Ancestral sayings also provide advice on the general characteristics of children and how they should behave in various situations. Recommendations regarding children in ancestral sayings are sometimes illustrated with examples from animals, which demonstrates an instructive approach to explaining children’s behaviour with concrete examples.

Sisters and brothers hold an important place in Azerbaijani ancestral sayings, and these proverbs reflect positive and negative behaviours, as well as issues such as inheritance in sibling relationships. Proverbs highlight the value of sibling relationships within the family, advising siblings not to separate from each other, not to quarrel, and to support each other in difficult times. It is noted that conflicts among siblings are temporary, and the strength of siblinghood will always prevail, according to ancestral sayings. While there are fewer ancestral sayings about sisters, there is more emphasis on jealousy, rivalry, and economic difficulties.

As seen, the researched proverbs aim to educate younger generations about family values, roles, and responsibilities within the family. Ancestral sayings, especially emphasizing the importance of family values for society, aim to strengthen social unity and solidarity by conveying wisdom from the past. In addition, ancestral sayings discuss gender roles, gender issues, social inequalities between girls and boys, marriage processes, child rearing, and sibling relationships, drawing attention to societal norms.

Giriş

Dünya genelindeki bütün ulusların atalarından miras kalan atasözleri, birçok alanda araştırılabilen konuları içerir ve sözlü edebiyat geleneğinin en yaygın türlerinden biri olarak kabul edilir. Tüm halkların sözel anlatılarında kendine özgü bir yeri olan atasözleri genellikle ahlaki ve eğitici öneme sahip, insanları doğru yaşamaya yönlendiren bilge ifadelerden oluşmakta ve her durumda kullanılabilirdiği için diğer edebiyat örneklerinden daha çok bilinçaltımızı etkilemekte, kültürümüzü ve günlük yaşamımızı yansıtarak düşünce tarzımızı şekillendirmektedir.

Türk Dil Kurumu'nun hazırlamış olduğu Türkçe Sözlük'te atasözü, "Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz, deme, mesel, sav, darbimesel." şeklinde açıklanmaktadır (TS, 2005: 155).

Turan Karataş, atasözlerinin tanımını: "Kim tarafından söylendiği belli olmayan, doğrusu zamanla söyleyeni unutulmuş ve halkın ortak malı olmuş, insana öğüt ve ders veren, insanın dünya hayatındaki durumunu açıklayan 'hüküm şeklinde nakledilen' hikmetli, özlü sözler" şeklinde verir (Karataş, 2004: 56).

Şöhret Türkmen Aktaş'a göre; "Atasözleri, bir ulusun geniş halk kitlelerinin yüzyıllar boyunca yaşadığı deneyim, gözlem ve bunlardan doğan düşüncelere dayanan; genel kural ve düstur niteliği taşıyan veya bir doğruyu ortaya koyan; söyleyeni unutulduğu için halkın ortak malı olan (anonim); kısa, özlü ve kalıplaşmış; içinde yargı (hüküm) bulunan bir tümce değerindeki sözlerdir." (Aktaş, 2004: 13).

Nurettin Albayrak, Türkiye Türkçesinde Atasözleri adlı eserinde atasözü tanımı için; "Atalarımızın yüzyıllar içindeki deneyim ve gözlemlerine dayalı düşüncelerini öğüt ya da yargı şeklinde nakleden, doğrulukları kesinlik kazanmış anonim, kısa ve özlü sözlerdir." açıklamasında bulunur (Albayrak, 2009: 3).

Özkul Çobanoğlu, atasözlerini; "Türk kültür tarihindeki görünüşleriyle, atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını, genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştırarak, kültürel birliktelik ve sosyal olarak bir arada yaşama ilkelerine dönüştüren ve kalıplaşmış şekilleri bulunan, sosyal ve kültürel olarak benimsenmiş ve meşruiyetleri tartışmasız kabul gören özlü sözler" olarak tanımlar (Çobanoğlu, 2004: 15).

Ömer Asım Aksoy'a göre atasözleri; "atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştırarak ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca benimsenmiş özsözlerdir." (Aksoy, 2018: 37).

Atasözleri ait olduğu ulusa ışık tutan, yol gösteren, bilgelik kaynağı olan ve öğüt niteliğindeki sözler olup, “bir dilin söz varlığı içinde o toplumun bilgeliğini, dünya görüşünü ve anlatım gücünü ortaya koymanın (Erginer, 2010: 1) yanı sıra “geniş ölçüde sosyal gerçekleri, insanların iç ve subjektif dünyasını ortaya koyan, takdir ve tenkit eden, hükümler veren” sözler olarak da bilinir (Kurt, 1991: 2).

Atalarımızın yüzyıllar boyunca geçirdikleri deneyimlerin ve bunlara dayanan düşüncelerin bir ürünü olan atasözlerinin folklorun diğer türleri gibi halkın tarihsel gelişim evrelerini, yaşam şeklini, düşünüş ve inanç sistemini, örf-adetlerini, kısaca uygarlığı oluşturan, tüm maddi-manevi öğeleri kendi içinde barındırması bakımından, son derece önemli değerlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ataların yüzyıllar boyunca yaşadıkları deneyimlerden türetilmiş, toplumun bir araya getirilmiş bilgeliğini, ortak bilincini oluşturan bu özlü sözler kuşaktan kuşağa aktarılarak halk arasında iletişimi güçlendirir ve toplumsal değerleri devam ettirir.

Azerbaycan Türkçesinde “atasözü” kavramı için genellikle “atalar sözü” ve “məsəl” sözləri kullanılmaktadır (Əliyev, 2004: 249). “Atalar sözü” sözlükte: “İbretimiz içeriğe sahip kısa kelimeler, ifade.” şeklinde tarif edilmektedir (ADİL, I, 1997: 72).

Azerbaycan Türklerinin kültüründe atasözlerinin önem ve değeri atasözleri vasıtasıyla da açıklanmaktadır: *Atalar sözü Qurana girməz, amma Quran yanında gedər.* “Atasözleri Kur’an’a girmez, ama Kur’an yanında gider.” (AS, 2004: 44), *Atalar sözü bazarda satılmaz.* “Atasözleri pazarda satılmaz.” (Hadi, 2005: 16), *Atalar sözü hikmətdir.* “Atasözleri hikmettir.” (AS, 2004: 43), *Atalar sözü, ağılın gözü.* “Atalar sözü, aklın gözü.” (Hadi, 2005: 17).

Bir toplumun, bir ulusun kültürünü yansıtan atasözleri, ele aldıkları konular bakımından tarihi değişim ve gelişim seyrine göre bölgeden bölgeye, toplumdaki çeşitlilik göstermektedir. Konularına göre atasözlerinin içerdiği temaların veya ele aldıkları konuların genel özellikleri incelendiğinde tabiat ve evren, iklim ve takvim, tarım ve hayvancılık, insan ve insan yaşamıyla ilgili vs. pek çok konuların işlendiği, özellikle halk kültürü ve halkbilimin önemli örneklerinden sayılan atasözlerinin çok büyük bir kısmının aile kavramı ile ilgili olduğu ve aile ilişkilerini ifade etmeye yönelik olduğu görülmektedir.

1. Aile ve toplumsal cinsiyet rolleri

İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar, aile, insan neslinin üretilmesi ve sosyal olarak yetiştirilmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Ancak, bu süreç boyunca toplumsal cinsiyet rolleri, erkek ve kadınların aile içindeki konumları da belirlenmiş ve şekillenmiştir.

Türkçe Sözlük’te aile, “Evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birlik.” (TS, 2005: 45) şeklinde açıklanmaktadır. Sulhi Dönmezer’e göre aile; “Bütün insan toplumlarında her zaman mevcut bulunmuş bir ilk gruptur; insanın en derin ve köklü, kısmen organik nitelikteki özelliklerine dayanan aile, evrensel bir sosyal kurumdur” (Dönmezer, 1999: 194).

Evlilik yoluyla kurulan aile, toplumun küçük bir parçası olduğu için kültürel bir varlıktır. Bulunduğu toplumun temel şartlarına, yaşadığı döneme göre çeşitli şekillerde ortaya çıkabi-

len aile, sosyal yaşamın bir parçasını yansıtmaması açısından atasözleri ile yakından ilişkilidir.

Toplumun kadın ve erkek üzerindeki beklentilerini ve bu beklentilerin aile içindeki etkilerini yansıtan atasözleri, toplumsal cinsiyet rollerinin evrimini anlamak ve aile içi dinamikleri değerlendirmek için önemli bir kaynak niteliğindedir.

“Kadın ve erkeğe kültür ve bununla bağlantılı olarak toplumun atfettiği roller, beklentiler ve davranışlar” (Dökmen, 2010) şeklinde tanımlanan toplumsal cinsiyet kavramı, “kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir, kültürel bir yapıyı karşılamaktadır” (Atay, 2004: 12).

Toplumsal cinsiyet rolleri, birçok kültürde kadın ve erkeğin sosyal ortamlarda beklenen davranışlarını ve rollerini belirleyen önemli bir faktördür. Bu roller, biyolojik cinsiyetten ziyade toplumsal, sosyal ve kültürel etkilerle şekillenir ve genellikle çocukluk döneminden itibaren içselleştirilir. Aile içinde kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin algıları, kültürel ve ideolojik faktörlerden etkilenir ve ailenin işlevlerini belirler.

İşmen’in de belirttiği gibi; “Ailedeki bireylerin her biri farklı özelliklere, rol beklentilerine ve farklı yeteneklere sahiptir. Ailede her üyenin üstlendiği roller vardır. Aile üyelerinin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili algılamaları ve birbirlerinden beklentileri aile işlevlerine yansımaktadır. Bireyin yaşamdan doyum sağlaması, işlevlerini etkin bir şekilde yerine getirmesi ve yaşadığı topluma uygun kişi olarak yetişmesi öncelikle aile çevresinde sağlanır” (İşmen, 2004: 58).

Toplumsal cinsiyet bakış açısı, aile içindeki rol paylaşımı, kök aileden bireylere aktarılan birtakım düşünce, davranış, tutum ve ailenin sosyo-demografik özellikleri aile hayatını büyük oranda etkileyen bir niteliğe sahiptir” (Akgül Gök ve İl, 2017: 524). Bireyler, bulunmuş oldukları toplum ve kültürel yapı içerisinde cinsiyet rollerini öğrenmekte ve bu öğrendikleri rollere uygun olarak davranmaktadırlar (Akgül Gök, 2013: 5). Kişilerin yaşamış oldukları toplumun kültürü, kadın ve erkek için uygun olan davranış ve değerleri de içinde bulundurmaktadır (Ersoy, 2009: 214).

Toplumsal cinsiyet rolleri kadın ve erkeğe bakış açısının aynasıdır. Zira bu roller toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel yapısına göre biçimlenir. Bu yüzden de toplumdan topluma değişkenlik gösterirler. Her ne kadar bu roller değişen toplum koşullarına göre farklılık gösterse de kültürel boyut çok geniş bir alana sahiptir. Bu yüzden cinsiyet rolleri kültürel görev dağılımına göre şekillenir (Genç, 2018: 17).

Sözlü gelenek, erkek-kadın arasındaki ilişkileri ve rolleri belirleyen sembolik sistemin bir parçasıdır, bu nedenle de toplumsal cinsiyet kavramlarını yansıtmaktadır. (Tekin, 2023: 523). Bu açıdan atasözleri de toplumsal cinsiyet algısını şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Atasözlerinde sıkça görülen kadın ve erkek rolleri, genellikle ataerkil bir yapıyı yansıtmaktadır. Kadınlar genellikle aile içindeki rollerle ilişkilendirilirken, erkekler genellikle dışarıdaki işlerle ve toplumsal sorumluluklarla bağlantılı görülür. Ve yahut geleneksel olarak, erkeklerin gücü, cesareti ve liderlik yetenekleri övülürken, kadınlar genellikle aile içindeki destekleyici ve fedakâr rolde tasvir edilirler.

Aile kavramıyla ilgili Azerbaycan atasözleri, aile içindeki ilişkilerden aile bireyleri arasındaki görev ve sorumluluklara, baba-oğul, anne-kız, anne-oğul, üvey anne, çocuk bakımı, kardeşler arasındaki ilişkilere kadar geniş bir yelpazede bilgiler içermektedir. Bu atasözleri, Azerbaycan toplumunda ailenin yapısı hakkında bilgi verirken önemini de vurgular. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ve aile içindeki dengelerin nasıl algılandığını ve işlendiğini gösterir.

2. Kadınla (anne/ana, kadın, avrat, kız) ilgili atasözleri

Türk sosyal hayatının temelini oluşturan ve kültürel yapı içinde büyük öneme sahip en kutsal birimi olan ailenin vazgeçilmez unsuru, kuşkusuz kadındır. Zira “Herhangi bir toplumda kadına verilen haklar ve kadının konumu ne düzeydeyse o toplumun gelişmişliği de o düzeydedir. Bir toplumun gelişmişlik düzeyini anlayabilmek için o ülkede kadınlara ne kadar hak ve fırsatların tanındığına bakmak gerekir.” (Örücü, 1996: 21). Kadın anne, eş, abla vd. unvanlarla aile içinde olduğu kadar, “kadın” kimliği ile de Türk toplumunda önemli bir yere sahip olmuştur (Yılmaz, 2004: 112). “Kadınla İlgili Atasözleri” başlığı altında Azerbaycan atasözleri kadına; *ana, eş (avrat), kız çocuğu* gibi verilen roller çerçevesinde incelenecektir.

2.1. Anne ile ilgili atasözleri

Anne/Ana: “ana” kelimesinin açıklaması “çocuğu olan kadın, anne” (DDTS. 1999: 58), “evladı olan kadın” (ADİL, I, 2006: 114) şeklinde verilmektedir.

Azerbaycan atasözlerinde anne, her şeyden önce vatanla kıyaslanır; *Ana kimi yar olmaz – vətən kimi dövlət-var.* “Ana gibi yar olmaz – vatan gibi var-devlet.” (AS, 2004: 34). Ana da vatan gibi kutsaldır, hatta Türkiye Türkçesinde “baba yurdum” ifadesi Azerbaycan Türkçesinde “ana vatan” şeklinde kullanılmaktadır. Görüldüğü gibi, atasözlerinde anne ile vatan kavramı aynı statüde tutulmakta, “anne gibi yar olmaz” derken annenin her zaman, her şart ve koşulda evladını seveceği, terk etmeyeceği, vatanın ise aitiklik, konumlanma bakımından insanın en büyük zenginliği olduğundan bahsedilmektedir.

Atasözlerinde anne/ana rolünü incelediğimizde, annenin ailenin temel bireyi olduğu, kişinin hayatındaki en kutsal değerleri temsil ettiği ve aile kurumunun dayanak noktası olduğu görülmektedir.

Atasözlerinde anne/ana, çocuk yetiştirmede, çocuk eğitiminde vs. belli başlı görev ve sorumluluk sahibidir. Annenin sevgi, merhamet, şefkat timsali ve güvenin temel direği olduğu görülmektedir: *Ağlarsa anam ağlar, qalanı yalan ağlar.* “Ağlarsa anam ağlar; gerisi yalan ağlar.” (AS, 2004: 27); *Ana bala ucundan canını oda yaxar.* “Anne çocuğu için canını ateşe verir.” (AS, 2004: 34); *Anadan əziz yenə anadır.* “Anadan aziz yine anadır.” (AS, 2004: 34); *Analı quzu – xınalı quzu.* “Analı kuzu, kınalı kuzu.” (AS, 2004: 34); *Lalın dilini anası bilər.* “Dilsizin dilini anası bilir.” (AS, 2004: 177); *Ananın səbri tükənməz olur.* “Ananın sabrı tükenmez olur.” (AS, 2004: 34)

Azerbaycan atasözlerinde üvey anne kavramının olumsuz bir anlam değeri taşıması dikkat çekmektedir: *Ögey ananın qaynamaz qazanı*. “Üvey ananın, kaynamaz kazanı.” (Hadi, 2005: 145); *Ana uşağa aş gətirər, analıq yaş*. “Ana çocuğa yemek getirir, analık yaş.” (AS, 2004: 34). Bunun yanı sıra annesi vefat etmiş ya da annesinden ayrı düşen ve analıkla beraber yaşayan çocukların dışlanma, öteki konumuna düşme durumu atasözlerinde sık sık görülmekte ve bu da dolaylı yolla doğma, öz annenin bireyin varlığını sürdürmesi ve gelişiminde ne kadar büyük pay sahibi olduğunu belirterek, anneyi değerli bulma, kutsama konusunda nasihat niteliği taşımaktadır: *Anasızın gördüyü iş danlaqsız bitməz*. “Anasızın yaptığı iş azarsız bitmez.” (AS, 2004: 34); *Analı kızın özü böyüyər, anasız kızın sözü*. “Analı kızın kendisi büyür, anasız kızın sözü.” (AS, 2004: 34).

Dikkat çeken bir başka örnek ise; *Anasından ayrı düşən qızunu qurd yeyər*: “Anasından ayrı düşen kuzuyu kurt kapar” (AS, 2004: 34) atasözüdür. Burada annenin koruyucu, himaye edici vasıfları göz önünde bulundurularak güven (itimat) imgesi olarak verildiği görülmektedir. Buna benzer örnekler sadece atasözlerinde değil destan ve masallarda da yer almaktadır. Dede Korkut anlatılarında kurtarıcı kahraman olarak “Dirse Han oğlu Buğaç” boyunda ölüm terk edilmiş Buğaç’ı kurtaran ve bu yolla da aile birliğini sağlamış olan, kurtarıcılık vizyonu ile aslında gelecek tehlikeleri de önleyen yine annedir (Kitabi-Dədə Qorqud, 2004: 24).

2.2. Avrat, karı, hanım, hatun ile ilgili atasözleri

Avrat/Arvad, Karı/Qarı, Hanım/Xanım:

Avrat kelimesi: 1. Dişi insan, kadın. 2. (kocaya göre) karı, eş.” (Püsküllüoğlu, 2004: 135) şeklinde, *karı* kelimesi: “bir kimsenin evli bulunduğu kadın.” (Püsküllüoğlu, 2004: 738) biçiminde, *hanım* kelimesi ise: “1. Erişkin dişi insan.; 2. Evlenmiş ya da kızlığını yitirmiş dişi insan.; 3. Annelik ya da ev yönetimi yönlerinden gereken erdemleri, nitelikleri bulunan.” (Püsküllüoğlu, 2004: 703) olarak tanımlanmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki *avrat* sözcüğü Azerbaycan Türkçesinde *arvad* şeklinde kullanılmakta, Azerbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında, “Arvad” kelimesi: “Qadın, ərli qadın, ərli olan, ya olmuş qadın.” (ADİL, I, 2006: 142) şeklinde, “qarı” kelimesi: “1. Qoca qadın, qoca arvad; 2. Arvad, zövcə. 3. məc. Qatı, qəddar, kinli, hiyləgər (ADİL, III, 2006: 59) şeklinde, “xanım” kelimesi ise: 1. Hörmət və şərəf üçün qadınlara verilən ad; bəyim; 2. Qadın, arvad, zövcə.” (ADİL, II, 2006: 423) şeklinde açıklanmaktadır.

Atasözlerinde, en çok kullanılan kelimelerden birisi de *kadın*, *karı* sözcükleridir. Kadın “eş” rolünde ve erkeklerle karşılaştırmalı olarak ifade edilmektedir. Ayrıca, evi yuva haline getiren, aile kurulmasına öncülük eden bir figür olarak görülür: *Erkək kuş havanı, dişi kuş yuvanı güdər*: “Erkek kuş havayı, dişi kuş yuvayı izler.” (Hadi, 2005: 62), *Yuvanı erkək tikər, dişi saxlar*: “Yuvayı erkek yapar, dişi korur.” (Hadi, 2005: 171).

Azerbaycan atasözlerine göre, evlendiği kadının iyi olması erkeğin, yiğidin şansına bağlıdır: *Arvad ilə at igidin baxtına*. “Karı ile at yiğidin bahtına.” (AS, 2004: 37). Evlenecek kadın ararken dikkatli olmak, ihtiyar gözüyle seçmek gerekir: *Arvadı ahıl gözüylə, atı – cahıl gözüylə*. “Kadını ihtiyar gözüyle, atı cahil gözü ile.” (AS, 2004: 38). Her iki atasözünde iyi

eş aile hayatında mutlu olmanın esas şartı olarak vurgulanmakta, kadın, eşinin ve ailesinin kaderini belirleyen varlık olarak gösterilmektedir.

Kadının akıllı, ahlakı yerinde, dürüst olması da çok önemlidir: *Ağullı arvad ara, ağılsız arvad vara qaçar*. “Akıllı kadın ara, akılsız kadın vara koşar.” (AS, 2004: 25), *Ağullı arvad kamala, ağılsız arvad camala güvənər*. “Akıllı kadın kemale, akılsız kadın cemale güvenir.” (AS, 2004: 25). Bu atasözlerinde eş seçiminde kadının da erkek kadar dikkatli olmasının önemi vurgulanırken, doğru seçim yapabilmesi için ileri görüşlü davranması, nefis ve hırsa kapılmadan adayları değerlendirmesi ön koşul olarak görülmektedir. -

Atasözlerinde aile içerisinde her ne kadar kadının önemi vurgulansa da son sözü aile reisi olan erkeğin söylemesi gerektiğini, kadının kendi başına alacağı karardan aileye faydadan daha çok zarar geleceğini öngören örneklere de karşılaşılmaktadır: *Arvad tutan yolun axırı yoxuşa qalxar*. “Kadının tuttuğu/belirlediği yolun sonu yokuş olur.” (AS, 2004: 38).

Azerbaycan atasözlerinde çokeşliliğin desteklenmediği, kumanın sevilmediği, çok eşliliğin olumsuz yanları, huzursuz ve sıkıntılı bir yaşam getireceği belirtilmektedir: *İki arvadlı kişinin ağzının dadı olmaz*. “İki karısı olan erkeğin ağzının tadı olmaz.” (AS, 2004: 134). *İki arvadlı ev zibilli olar*. “İki karılı ev çöplü olur.” (AS, 2004: 134).

Atasözlerinde dul kadınla evlenmeye de toplumda sıcak bakılmadığı görülmektedir: *Alma arvadın dulunu, dalınca gələr qulunu*. “Alma kadının dulunu, arkasından gelir yavrusu.” (AS, 2004: 30), *Dul arvadı qız adına almazlar*. “Dul karyı kız adı ile almazlar.” (AS, 2004: 95), *Dul arvadın divarı alçaq olar*. “Dul kadının duvarı alçak olur.” (AS, 2004: 95).

2.3. Kızla ilgili atasözleri

Sözlükte, kız kelimesi: “1. Dişi çocuk; 2. Genç dişi” (DDTS, 1999: 805) olarak tarif edilir. Azerbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında “qız” kelimesi: “1. Qadın cinsindən olan uşaq, övlad; 2. Hədd-bülüğa çatmış, lakin hələ ərə getməmiş qadın cinsli cavanlar (ADİL, III, 2006: 154) şeklinde tanımlanmaktadır.

Azerbaycan atasözlerinde kız, her şeyden önce namus demek olup, korunması gerekmektedir: *Qızın isməti – atanın dövləti*. “Kızın ismeti – babanın devleti.” (AS, 2004: 166). *Qıznan qızıl gizlin gərək*. “Kız ile altın saklı gerek.” (AS, 2004: 166).

Atasözlerinde anne-kız ilişkisi çeşitli yönleriyle yer almış ve özellikle, kız çocuklarının yetiştirmesiyle ilgili tecrübe ve sorumlulukları atasözlerine daha fazla yansımıştır. Kız çocukları için, annelerinin karakter özelliklerini devralacaklarına dair yaygın bir inanç sıkça dile getirilmektedir. Kız, annesinin dizinin dibinde terbiye görür ve öğüt alır: “*Qız anadan qorxmasa, öyüd almaz*. “Kız anadan korkmazsa öğüt almaz.” (AS, 2004: 165); *Qızın döyməyən dizin döyər*. “Kızını dövmeyen dizini döver” (AS, 2004: 166); *Anasına bax qızını al, qırağına bax bezini al*. “Anasına bak kızını al, kenarına bak bezini al.” (AS, 2004: 34); *Anası çıxan ağacı qızı budaq-budaq gəzər*. “Anası çıkan ağacı kız daldan dala gezer.” (AS, 2004: 34). Örneklerden de görüldüğü üzere, kızın yetişmesinde annenin olumsuz etkisinin olabileceğine değinilmiş, anne, erkeklerin eş seçerken dikkate alacağı ölçüt olarak verilmiştir.

Bazı atasözlerine göre kız çocuğuna erkek çocuk kadar değer verilmez; çünkü kız çocuğu ele gidecek, erkek çocuğu ise ailenin soyunu devam ettirecektir. Bu durum bütün kız çocuklarını aynı tasnife sokmasa da geleneksel Türk kültüründe kadın “alınan”, erkek “alan”dır (Ersöz, 2010: 172). Kız çocuğu doğduğu günden itibaren ailenin maddi ve manevi sıkıntıları başlar: *Qızı saldın beşiyə, cehizi çək eşiyə*. “Kızı bıraktın beşiğe, çeyizi çek eşiyə” (AS, 2004: 165), *Qız yükü – duz yükü*. (AS, 2004: 165).

Kız ile ilgili atasözlerini incelediğimizde kelimenin genellikle evlilik ile bağlı bir şekilde ifade edildiği görülmektedir. Böyle atasözleri Azerbaycan halkının geleneklerini kendisinde barındırması açısından önem arz etmektedir. Zira “Bir halkın halk olabilmesi ve varlığını devam ettirebilmesi; o halkın inanışlarına, diline, tarihine, kültürüne, gelenek ve göreneklerine bağlı kalması ile mümkün olur. Bu özelliklere sahip çıkmayan toplumlar, toplum için gerekli hedeflerden yoksun kalırlar.” (Kayhan, 2018: 876).

Toplumların temeli olan aileler evlilik yoluyla kurulduğu için doğru evliliklerin yapılması, toplum için son derece önemlidir (Özcan, 2009: 94). Atasözlerinde kız çocuğunun vaktinde evlendirilmesi ve evlendirilme sırasında dikkat edilmesi gereken hususlar çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir.

Qız ağacı – qoz ağacı, hər yetən bir selbə atar. “Kız ağacı – ceviz ağacı, her gelen bir taş atar.” (AS, 2004: 165) atasözünde kızın bir ceviz ağacı gibi değerli olduğu ve birçok talip tarafından arzu edildiği anlatılmaktadır. Kızın kimle evlenmesi (veya kime verilmesi) gerektiği de bir başka bir konudur; *Qızını vermə dəli dəvəçiyə, dəvəsi gedər, dəlisi qalar*. “Kızını verme deli deveciye, devesi gider, delisi kalır.” (AS, 2004: 166) atasözünde, kızın uygun bir eşle evlenmesinin, ailesinin huzurunu sağlayacağını ve yanlış bir tercihle ailenin zarar görebileceğine işaret edilmektedir.

Kız çocuğu babasına daha çok bağlı olduğu için bazı atasözlerinde evlenecek olan kızın babasının mesleğine de değinilmektedir. Bazı durumlarda baba mesleğinin, özellikle çobanlık gibi düşük statüde görülen mesleklerin, kız çocuğu için bir utanç kaynağı olabileceği ifade edilmektedir, örneğin, *Naxırçı qızından xanım olmaz*. “Çoban kızından hanım olmaz.” (AS, 2004: 185) atasözü, çoban kızlarının yüksek sosyal statüde bir evlilik yapamayacaklarına dair bir inancı gösterir ve bu tür atasözleri toplumun belirli meslek gruplarına atfedilen değer ölçütlerini ve bu mesleklerle ilişkilendirilen sosyal sınıflandırmayı ifade eder.

Evlilikle ilgili atasözlerinde bazı kültürel önyargılar ve güzellik standartlarına dair izler bulunmaktadır. Özellikle güzel ve beyaz tenli kızların tercih edildiği, siyah tenli, görme engelli, deli dolu, kısa saçlı kızların küçümsendiği veya alay konusu olduğu teması yaygın görülebilir. Bunları aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

a) Siyah tenli kızlarla ilgili atasözleri: *Qara qızın baxtı olsaydı, anadan ağ doğulardı*. “Kara kızın bahtı olsaydı, anadan beyaz doğardı.” (AS, 2004: 157); *Qara qızdan xatın olmaz, boz eşşəkdən qatır olmaz*. “Kara kızdan hatun olmaz, boz eşekten katır olmaz.” (AS, 2004: 157);

b) Deli dolu kızlarla ilgili atasözleri: *Dəlicə qızdan dəlicə gəlin olar*. “Delice kızdan delice gelin olur.” (AS, 2004: 84); *Dəli qız bir naxış bilir*. “Deli kız bir nakış bilir.” (AS, 2004: 84);

c) Görme engelli kızlarla ilgili atasözleri: *Qonşu dövlətli olsa, kor qız ərə gedər*. “Komşu zengin olursa, kör kız evlenir.” (Hadi, 2005: 103); *Kor qız toyda donunu tanıdı*. “Kör kız düğünde elbisesini tanıdı.” (AS, 2004: 150);

ç) Kısa saçlı kızlarla ilgili atasözleri: *Aləm aləm ilədir, keçəl qız da xalamla*. “Âlem âlem ilədir, kel kız da halamla.” (AS, 2004: 40); *Keçəl qızın nəyi var? Dəmirdən bir darağı*. “Kel kızın neyi var? Demirden bir tarağı.” (AS, 2004: 146).

3. Erkek (kişi, ata, oğul) ile ilgili atasözleri

Erkeğin sosyal hayattaki statüsü, genellikle büyük bir önem taşır ve bu statü, bireyin aile içinde ve toplumda sahip olduğu rollerle şekillenir. Erkek anlamı veren “kişi” sözcüğü, Türkçe sözlükte “insan, şahıs” (TS, 2005: 497) şeklinde tanımlanırken, Azərbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında: “*Kişi* is. 1. Cinsə qadının əksi, 2. Ər, 3. Adam, şəxs, kəs, 4. Məc. mərd, namuslu, sözündə sabit adam, 5. Hörmət əlamət olaraq yaşlı kişilərin adlarına əlavə olunur.” şeklinde açıklama yapıldığı görülmektedir. (ADİL, I, 2006: 122).

Kişi/ər sözcüğüyle kurulan atasözlerine baktığımızda; erkek cesur, sözünün sahibi, saygılı, ailesini seven ve koruyan, ailenin geçimini sağlayan, helal rızkını kazanan birisi olarak karşımıza çıkar. Atasözlerine göre, erkek her şeyden önce sözünün sahibi olmalıdır: *Kişi öz sözünün ağası olar*. “Kişi kendi sözünün arkasında durur.” (AS, 2004: 149); *Kişinin sözü bir olar*. “Erkeğin sözü bir olur.” (AS, 2004: 149); *Kişinin üzünə baxma, sözünə bax*. “Kişinin yüzüne bakma, sözüne bak.” (AS, 2004: 149).

Erkeğin mert, misafirperver ve saygıdeğer biri olması gerektiği de atasözlerinde konu edilmektedir, zira misafirperverlik, erkeğin toplum içinde değerli ve saygın bir birey olarak görülmesi için önemli bir unsurdur: *Ər çörəyi ər yanında borc olar*. “Er ekmeği er yanında borç olur.” (AS, 2004: 108); *Ər çörəyi ər boğazında qalmaz*. “Er ekmeği er boğazında kalmaz.” (AS, 2004: 108), *Kişinin hörməti öz əlindədir*. “Kişinin hürmeti kendi elindedir.” (AS, 2004: 149).

3.1. Baba/ata ile ilgili atasözleri

Türk Dil Kurumunun yayınladığı Türkçe Sözlükte **baba**: 1. Çocuğun dünyaya gelmesinde etken olan erkek; 2. Çocuğu olmuş erkek, peder.” (TDK, 2005: 171) olarak tarif edilir. Azərbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında **ata** kelimesi: “*is*. 1. Evladı olan adam; 2. Bir teorinin, meselenin vs. kurucusu; rehber, yol gösteren; 3. Yaşlı ve saygılı adama hitap: “atam”; 4. Atalar-ecdat, ata-baba.” (ADİL, I, 2006: 156) şeklinde tanımlanmaktadır.

Azərbaycan kültüründeki baba/ata figürü, aile yapısındaki otorite ve değerlerle ilgili belirgin bir rol oynamaktadır. Babanın/atanın aile içindeki bu önemli rolü, toplumsal normları ve aile değerlerini yansıtan birkaç temel unsur içerir. Bu unsurlar, Azərbaycan toplumunun geleneksel aile yapısını şekillendiren ve babayı ailedeki otorite figürü olarak konumlandıran faktörleri yansıtmaktadır.

Azərbaycan kültüründe aile değerleri genellikle önemli bir yer tutar ve aile üyeleri arasındaki saygı, sevgi ve dayanışma, genellikle bu kültürün temel unsurlarıdır. Bu çerçevede,

evin büyüğü olan baba, ailedeki diğer üyelere örnek olabilir ve onlara rehberlik edebilir. *Ev böyüksüz olmaz.* “Ev böyüksüz olmaz.” (AS, 2004: 104) atasözünde “ev” sadece fiziksel bir mekânı değil, aynı zamanda aile birliğini temsil eder, baba ise ailenin temelini oluşturan önemli bir figürdür ve ailenin sağlıklı bir şekilde büyümesine katkıda bulunur. Bir diğer, *Böyüksüz evde xeyir-bərəkət olmaz.* “Büyüksüz evde hayır bereket olmaz.” (AS, 2004: 65) atasözünde de aile büyüklerinin, özellikle de babanın, ailenin sağlıklı bir şekilde varlığını sürdürebilmesi için önemine atıfta bulunulur.

Babanın aile içindeki önemini vurgulayan atasözü ise *Atasın tanımayan Allahını da tanımaz.* “Babasını tanımayan Allah’ını da tanımaz.” (AS, 2004: 44) şeklindedir. Bu atasözü babanın aile içindeki otoritesinin kutsal bir bağlamda değerlendirildiğini ve babaya saygının, aile içindeki düzenin ve toplumsal normların korunmasının önemine vurgu yapar.

Babanın kıymetinin bilinmesi, ona gereken değerin verilmesi ve saygı gösterilmesi atasözlerinde dile getirilmiş, hatta baba hakkının tanrı hakkı kadar kutsal olduğu, baba duasının çabuk kabul edildiği, bu yüzden babanın hayır duasının alınması gerektiği de topluma verilen bir görev olarak atasözlerine yansımıştır: *Atanın duası, ananın ahı.* “Babanın duası, ananın ahı.” (AS, 2004: 44).

Azerbaycan atasözlerinde çocukların genellikle çevrelerindeki yetişkinleri taklit ettikleri göz önünde bulundurulur, babanın aile içindeki rol modellerinin, çocuğun davranış ve gelişimini etkilediği de vurgulanmaktadır: *Atalar nə əkiblər, oğullar onu biçiblər.* “Babalar ne ekmişlerse, oğullar onu biçmişler.” (AS, 2004: 43); *Ata doğrayıb, oğul yeyibdir.* “Baba doğramış, oğul yemiştir.” (AS, 2004: 43).

Ayrıca, atasözlerinde çocuğun babasına gereken ilgi, yardım ve değeri vermediği de görülür: *Ata oğluna bir bağ verdi, oğul ataya bir salkım qıymadı.* “Baba oğula bir bahçe bağışlamış, oğul babaya bir salkım kıyamamış.” (AS, 2004: 43), *Ata oğlundan ötrü mülkündən keçdi, oğul atadan ötrü kürkündən keçmədi.* “Baba oğlu için mülkünden geçti, oğul baba için kürkünden geçmedi.” (AS, 2004: 43)

Bununla birlikte, baba ile oğul arasındaki bağın sağlam olduğu ve diğerlerinin bu bağa müdahale edemeyeceği, onların arasına kimsenin giremeyeceği ile ilgili atasözleri de vardır: *Ata oğul savaştı, əbləh ona inandı.* “Baba oğul savaştı, ahmak ona inandı.” (AS, 2004: 43).

Atasözlerinde baba figürü, genellikle mal, miras gibi konularla ilişkilendirilir ve babaların çocuklarıyla olan ilişkilerini yansıtan pek çok açıdan ele alınır: *Ata malına göz dikən ac qalar.* “Baba malına göz diken aç kalır.” (AS, 2004: 43). Atasözünde, babanın malına göz dikmenin olumsuz sonuçlar doğuracağı, evlatların kendi kazançlarını kendilerinin sağlaması gerektiği vurgulanmaktadır. Zira bağımsızlık, kendi ayakları üzerinde durmak ve sorumluluk almak önemli değerlerdir.

Baba, çocuk için rol model ve güç timsalidir, fakat çocuğun, babasından önce kendisine güvenmesi ve kendi başarıları ile övünmesi gerekmektedir: *Atam ilə atanı deyincə özüm ilə özünü de.* “Babam ile babanı diyeceğine kendim ile kendini de.” (AS, 2004: 44). Atasözüne göre, bireyin özsaygısı, özgüveni ve kişisel başarılarıyla barışık olması gerekmektedir.

3.2. Eş/koca/ər ile ilgili atasözleri

Türkçe sözlükte “eş” kelimesi: “Karı kocadan her biri, hayat arkadaşı, refik, refika” (TS, 2005: 655) şeklinde, Azərbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında “ər” kelimesi: “Arvadın qanuni və məhrəm yoldaşı olan kişi” şeklinde tanımlanmaktadır (ADİL, II, 2006: 122).

Azərbaycan atasözlerinde “ər” (koca) kelimesinin sıkça kullanılması, geleneksel toplumsal yapı ve cinsiyet rollerinin yansımalarıdır. Bu atasözleri genellikle erkeğin aile içindeki rolünü vurgular ve onun ailenin reisi, koruyucusu ve geçim kaynağı olarak görüldüğüne işaret eder. Örneğin, *Yuvanı erkək tikər, dişi saxlar*: “Yuvayı erke yapar, dişi korur.” (Hadi, 2005: 171) atasözünde evin temelini atanın erkek olduğu, kadının bu temeli koruyup kolladığı belirtilirken, *Ər olan çörəyini daşdan çıxardar*: “Erkek dediğin, ekmeğini taştan çıkarır”. (AS, 2004: 108) atasözünde erkeğin ailenin geçimini sağlamak için zorlukları göğüslediği ve ailenin refahı için çalıştığı ifade edilmektedir.

Bazı atasözlerinde karı ve kocanın karakterlerinin aynı olmasına da değinilmekte olup: *Ərlə arvadın torpağı bir yerdən götürülüb*. “Koca ile kadının toprağı aynı yerden götürülmüş.” (AS, 2004: 108), aile dâhilindeki küçük tartışmaların doğal karşılanması ve eşler arasındaki olaylara dışarıdan müdahale edilmemesi gerektiği hatırlatılmaktadır: *Ər arvad arası ipəkdir, araya girən köpəkdir*: “Karı-koca arası ipektir, araya giren köpektir.” (Hadi, 2005: 61); *Ər od olar, arvad su*. “Koca ateş olur, kadın su. (Hadi, 2005: 61); *Ər-arvadın savaşı, yaz gününün yağışı*. “Karı-kocanın savaşı, yaz gününün yağışı.” (Hadi, 2005: 61).

3.3. Oğulla ilgili atasözleri

Türkçe sözlükte *oğul* kelimesi “erkek evlat” (TS, 2005: 1491) şeklinde, Azərbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında ise: “1. Kişi cinsindən olan övlad; 2. Yaşlı adamın gənc oğlana nəvazişlə müraciəti; 3. Əlindən iş gələn, iş bacaran adam.” (ADİL, I, 2006: 514-515) olarak tanımlanmaktadır.

Türk kültüründe erkek çocuğunun değeri, kız çocuğuna göre daha yüksektir; çünkü ondan beklentiler çoktur. Hem baba adını, soyunu ve ocağını sürdürecektir, hem de anne babaya toplumsal üstünlük kazandıracaktır. Dolayısıyla bir erkek evlada sahip olmak anne baba için gurur vesilesidir (Yılmaz ve Sarı, 2015: 16). Azərbaycan atasözlerine baktığımızda da oğulla verilen önemin ne kadar yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü oğul (erkek evlat) aile soyunu devam ettirmekte, babasının görevini üstlenmekte, anne ve babaya toplumsal üstünlük sağlamada sorumluluk sahibidir. Ayrıca “*Oğlanı kamal ilə, qızı camal ilə*.” “Oğlanı kemal ile kızı camal ile.” (AS, 2004: 191) şeklindeki atasözünden de anlaşılacağı üzere kız çocuğu güzelliği ile oğlan çocuğu ise akli (zekâsı, davranışı, sabrı vs.) ile tanınır. Erkek çocuk sahibi olmanın toplumsal ve aile içi saygınlık açısından önemli olduğu düşünülmüş, bunda eski dönemlerin şartları, erkeğin ailenin ihtiyaçlarını karşılaması, ailenin güvenliğini sağlaması gibi faktörler etkili olmuştur.

Konu ile ilgili atasözlerinde oğulun sözde, amelde, cömertlikte, namusta babaya çekmesinin, cesarete dayısına benzemesinin gerektiği belirtilmektedir. *Oğul atadan görər, süfrə açar*: “Oğlan babadan öğrenir sofrayı açmayı.” (AS, 2004: 192) atasözü, bir oğlun davranışlarının, özellikle misafirperverlik ve aile içi sorumluluklar gibi değerlerin, babasından öğrenil-

diğini ifade ederken, *İgid oğul dayısına çəkər*: “Yiğit oğul dayısına çeker.” (AS, 2004: 133) atasözü oğulun genellikle ailede bir baba figürü olarak kabul edilen dayısına benzemesi, onun değerlerini ve davranışlarını model alması gerektiğine vurgu yapmaktadır.

Azerbaycan atasözlerine göre, iyi bir oğul kazanmak, insanı mutlu eder ve Allah’ın bir lütfü olarak görülür. Bu durum, aileye ve topluma katkı sağlayan, saygılı ve dikkatli bir oğulun varlığının değerini vurgular. *Nə yatdıq, nə uzandıq, hazır oğlan qazandıq*. “Ne yattık, ne uzandık, hazır oğlan kazandık.” (AS, 2004: 188) atasözü, iyi bir oğulun elde edilmesinin kolay olmadığını ancak büyük bir nimet olduğunu ifade eder. Öte yandan, kötü bir oğulun varlığı insanı mutsuz eder ve Allah’ın cezası olarak algılanır: *Oğlun yaman olsa, vurub tanrı, yaxşı olsa, verib tanrı*. “Oğlun kötüyse tanrı vurmuş, iyiyse tanrı vermiş.” (Hadi, 2005: 115).

Bazı atasözleri, toplumda zenginlik ve fakirlik arasındaki sosyal ayrımı yansıtmaktadır. Fakirlik durumunda olan birinin, varlıklı birinin çocuğu olmanın, kişinin kendi statüsünü de-ğiştirmeyeceğini ifade eder: *Kasıbın bir oğlu oldu, o da boynu əyri*. “Fakirin bir oğlu oldu, o da boynu eğri.” (AS, 2004: 145); *Kasıbın oğlu olunca dövlətlinin qulu ol*. “Fakirin oğlu olunca devletlinin kulu ol.” (AS, 2004: 145). Bu atasözleri, toplumsal eşitsizlik ve fırsat eşitliği gibi konuları ele alır ve bazen fakirlik durumunun nesiller boyunca devam edebileceğini işaret eder.

Bunun dışında, oğulların çeşitli nitelik ve davranışlarına göre konuyla ilgili atasözlerini aşağıdaki gibi sınıflandırabiliriz:

1. Utangaç oğulla ilgili: *Utananın oğlu olmaz*. “Utananın oğlu olmaz.” (AS, 2004: 227);

2. Korkak oğulla ilgili: *Vuran oğul ataya baxmaz*. “Vuran oğul babaya bakmaz.” (AS, 2004: 232); *Özü it oğludur, amma indi qurd basır*. “Kendisi it oğlu, ama şimdi kurt basar.” (AS, 2004: 198);

3. Şımarık, kendini beğenmiş oğulla ilgili: *Ananın ərköyün oğlu hambal olar*. “Ananın şımarık oğlu hamal olur.” (AS, 2004: 34); *Oğlan evlənər, bəy oldum sanar*. “Oğlan evlendiğinde, kendisini ağa sanar.” (AS, 2004:191);

4. Enayi oğulla ilgili: *Oğulun əfəli qohum yerdən qız alar*. “Enayi oğul akrabadan kız alır.” (AS, 2004:192).

5. Dikkatli oğulla ilgili: *Ehtiyatlı oğulun anası ağlamaz*. “Dikkatli olan oğulun annesi ağlamaz.” (AS, 2004: 98).

6. Dedikoducu oğulla ilgili: *El oğlu yumurtaya qulp qoyar*. “Halkın oğlu yumurtaya kulp takar.” (AS, 2004: 99).

7. Anne ve babasına faydası dokunmayan oğulla ilgili: *Oğlan doğdum – oydu məni, qız doğdum – soydu məni*. “Oğlan doğdum – oydu beni, Kız doğdum – soydu beni.” (AS, 2004: 191); *Oğul düşmən qapısına aparar*. “Oğul düşman kapısına götürür.” (AS, 2004: 192).

4. Çocuk, evlat ve kardeşle ilgili atasözleri

Çocuk ve kardeşe biçilen roller gerek sosyal hayatta, gerekse aile hayatında büyük bir öneme sahiptir. Çocuk ve kardeşlerin aile kurumundaki olan ilişkileri, aile bireyleri arasındaki konumu atasözlerinde görülmektedir.

4.1. Çocuk, evlat ile ilgili atasözleri

Çocuk: “1. Anne karnında ya da bebeklik çağı ile ergenlik çağı arasındaki gelişme döneminde bulunan insan. *örn.*: *Kadın çocuğunu düşürmüş.* 2. *Küçük yaşdaki oğlan ya kız. ör. İlkokul çocukları hareketli olur.* 3. Soy yönünden oğul ya da kız. *ör. Adamın yetişkin iki çocuğu varmış.*” (Püsküllüoğlu, 2004: 330) olarak tanımlanırken “evlat” kelimesinin ise tanımı şu şekilde verilir: “bir kimsenin oğlu ya da kızı, (ana babaya göre) oğul ya da kız çocuk.” (Püsküllüoğlu, 2004: 474).

Azerbaycan Türkçesinde “çocuk” kelimesinin karşılığı “uşaq” olup, 1. Azyaşlı oğlan, ya kız; çocuk; 2. Cavan, gənc (oğlan, ya kız); 3. Oğlan, ya kız (körpə, bala) (ADİL, IV, 2006: 407) şeklinde, “övlad” kelimesi ise: “*is.* (*ər.* “vələd” söz. cemi), 1. Oğul və ya kız; uşaq, oğul-uşaq; 2. Nəsil, soy, zürriyyət. (ADİL, III, 2006: 558) şeklinde ifade edilir.

Azerbaycan atasözlerini incelediğimizde her insanın çocukluk döneminin ilkbahara, gençlik döneminin yaz mevsimine, orta yaşların sonbahara ve yaşlılık döneminin ise kışa benzetildiği görülmektedir: *Uşaqlığ yaz, igitlik yay, yaşın ortası oldu güz, qocaldın qış.* “Çocukluk ilkbahar, yiğitlik yaz, yaşın ortası oldu sonbahar, yaşlandın oldu kış.” (Hadi, 2005: 144). Bu benzetmeler, insan yaşamındaki dönemlerin doğal döngülerle uyum içinde olduğunu ve her birinin kendine özgü niteliklere sahip olduğunu vurgular. Çocukluk dönemi, yeniliklerin, büyümenin ve umutların yeşerdiği bir zaman olarak nitelenirken, yaşlılık dönemi ise dinginlik, hikmet ve hazırlık dönemi olarak görülür. Bu atasözü, insan yaşamının değişken doğasını ve her döneminin değerini anlatarak yaşamın doğal akışını yansıtır.

Çocuk, Türk aile hayatında önemli bir yere sahiptir. Çocuğun toplumsal rollere kavuşmasında anne ve babanın etkisi oldukça önemlidir. Ebeveynler, çocuklarının refahı ve mutluluğu için her şeyi yapmaya hazırdır ve çocuklarına olan sevgileri, başkalarının çocuklarını bile kendi çocukları gibi sevmeleriyle ifade edilir. Azerbaycan atasözlerinde ebeveynler için çocuk, hayatın en önemli bir parçası ve ögesi olarak görülmektedir: *Evin yaraşığı uşaqdır süfrənin yaraşığı qonaq.* “Evin süsü çocuktur, sofranın süsü misafirdir”. (AS, 2004: 104), *Bala baldan şirindir.* “Çocuk baldan tatlıdır.” (AS, 2004: 49), *Mən balamı istərəm, balam istər balasın.* “Ben yavrumu isterim, yavrum yavrusunu ister.” (AS, 2004: 180).

Bununla birlikte ailede çocuğun doğması, büyümesindeki zorluklar, evlenmesi, çocuğun geleceği, çocukla ilgili ekonomik kaygılar vs. durumlar da atasözlerine yansımıştır: *Uşaq yuxıla-yuxıla böyüyər.* “Çocuk düşe kalka büyür.” (AS, 2004: 227), *Uşaqı yemək böyütməz, fərəh böyüdər.* “Çocuğu yemek büyütmez, ferah büyütür.” (AS, 2004: 227)

Genel anlamda atasözleri arasında iyi ve hayırlı bir evladın insanın geleceği için büyük önem taşıdığını, kötü ve hayırsız bir evladın ise hayatı zorlaştırabileceğini belirten pek çok özlü söz bulunmaktadır. İyi bir evlat, ebeveynlerinin onurunu ve itibarını artırırken, kötü bir evlat ise aileye ve topluma zarar verebilir. *Yaxşı övlad atasını vəzir elər, pis övlad rəzil.* “Hayırlı evlat babasını vezir eder, kötü evlat rezil eder.” (AS, 2004: 235) atasözü, hayırlı bir evladın babasını itibarlı bir konuma getirebileceğini, ancak kötü bir evladın ailenin saygınlığını zedeleyebileceğini belirtir.

Atasözlerinde erkek evlat daha çok babaları ile olan ilişkileriyle ele alınmıştır. Çocuklar genellikle babalarını rol model olarak görürler ve onlara benzemek isterler. Bu nedenle,

çocukların babalarının gücü ve yetenekleri hakkında gerçekçi bir değerlendirme yapmaları zordur ve bazen kendilerini babalarının yerine koyarlar. *Uşaq atasından güclüsün bilməz.* “Çocuk babasından güclüsünü tanımaz.” (AS, 2004: 227) atasözü, çocukların babalarını güçlü ve üstün bir figür olarak gördüklerini ve kendi güçlerini babalarıyla kıyasladıklarını gösterir. Bu atasözü, çocukların babalarıyla olan ilişkilerindeki hayranlık ve saygıyı yansıtır.

İlgi çekici hususlardan biri, çocukla ilgili atasözlerinin hayvanların timsalinde verilmesidir. Bazı atasözlerinde hayvanlar insan davranışları ve ilişkileri üzerinden bir mecaz olarak kullanılmıştır. Bu, insanların doğası hakkında bir şeyler söylemenin ve bazen karmaşık duyguları veya ilişkileri daha basit bir şekilde ifade etmenin yaygın bir yoludur. Örneğin, *Ayı balasına “ağappağım” deyər, kirpi balasına – “yumuşagım.”* “Ayı yavrusuna “ağappağım” der, kirpi yavrusuna – “yumuşagım.” (AS, 2004: 46) atasözü, farklı hayvan türlerinin yavrusuna olan yaklaşımını insan ilişkilerine benzetmektedir. Ayı, yavrusuna sert ve güçlü bir şekilde davranırken, kirpi daha nazik ve yumuşak bir yaklaşım sergiler. Bu, insanların çocuklarına olan eğilimlerinde de benzer farklılıkların olduğunu ima eder.

Benzer şekilde, *Bala quşun ağzı böyük olar.* “Yavru kuşun ağzı büyük olur.” (AS, 2004: 49), *Balalı qarğa bal yeməz.* “Yavrusu olan karga bal yemez.” (AS, 2004: 49); *Balalı qarğaya yem yoxdu.* “Yavrulu kargaya yem yoktur.” (AS, 2004: 49); *Dəli inək balasını çıxınayar.* “Deli inek, yavrusunu ezer.” (AS, 2004: 83); *İlan balasını da çalar.* “Yılan, yavrusuna da sokar.” (AS, 2004: 135); *Qarğadan gözəl quş istədilər, balasını göstərdi.* “Kargadan güzel kuş istediler, yavrusunu gösterdi.” (AS, 2004: 159) atasözlerinde de kuş, karga, inek, yılan gibi canlılar insanlarla karşılaştırılmış, insanlara atfedilen özellikler bu canlılar aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır.

4.2. Kardeşle ilgili atasözleri

Kardeş/Qardaş: “Aynı ana babadan doğmuş olan ya da babası aynı olan kimselerin birbirlerine göre adı, birine göre öteki.” (Püsküllüoğlu, 2004: 737) şeklinde tanımlanan *kardeş* sözcüğü, Azerbaycan dilinde “qardaş” şeklinde kullanılır. Azerbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında “qardaş” kelimesi: “1. Bir ata-anadan ve yaxut yalnız bir atadan və ya bir anadan olan oğulların bir-birinə və yaxud bacısına nisbətən hər biri. (ADİL, III, 2006: 56) şeklinde tanımlanmakta ve sadece erkek kardeşten bahsedilmektedir. Kız kardeş için ise *bacı* kelimesi kullanılmakta olup, Azerbaycan Dilinin İzahlı Luğəti kitabında “*Bacı*. İs. Bir ata-anadan, yaxud bir atadan və ya bir anadan kızların bir-birinə və ya qardaşlarına olan qohumluq münasibəti, 2. Tanış olmayan qadına, qıza ehtiramla müraciət, 3. Hörmət üçün qadınların adlarına, yaxud ləqəbinə əlavə olunur.” şeklinde açıklama yapılmaktadır (ADİL, I, 2006: 56).

Aile fertlerinden biri olan “kardeş”, Azerbaycan atasözlerinde önemli bir yere sahiptir. Atasözleri, genellikle kardeşler arasındaki ilişkileri, olumlu ve olumsuz davranışları, miras gibi konuları yansıtarak bu aile bağını farklı açılardan ele almaktadır. Kardeşler arası sevgi, sevgi bağı, bağlılığın, paylaşım vs. güçlü olduğu anlaşılmalıdır. *Qardaş olaq, yarı (tən) bölək.* “Kardeş olalım, yarıya bölelim.” (AS, 2004: 158); *Qardaşım xandır, xatunu sevinsin.* “Kardeşim handır, hatunu sevinsin.” (AS, 2004: 158).

Atasözlerinde erkek kardeşler arasındaki ilişkilerin bazen çatışmalı olabileceğine, bu durumun kalıcı olmadığına, kardeşliğin gücünün her zaman galip geleceğine inanılmaktadır: *Qardaş qardaşı bıçaqlar, dönüb yenə qucaqlar*. “Kardeş kardeşi pıçaklar, dönüp yine kucaklar.” (AS, 2004: 158); *Qardaş qardaşın yoxluğun istər, ölümün istəmər*. “Kardeş kardeşin yokluğunu ister, ölümünü istemez.” (AS, 2004: 158), *İki qardaş savaşıb, axmaq buna inanıb*. “İki kardeş savaşmış, ahmak buna inanmış.” (AS, 2004: 134).

Atasözlerinde kardeşin gerçek karakterini anlamak için onunla birlikte yolculuk etmenin ve zaman geçirmenin ne kadar önemli olduğuna değinilmektedir. Zira yoldaşlık ilişkileri, insanların birbirlerini daha derinlemesine tanımalarını ve gerçek karakterlerini ortaya çıkarmalarını sağlar: *Qardaşın necə adamdır? Yoldaş olmamışam*. “Kardeşin nasıl insandır? Yoldaş olmamışım.” (AS, 2004: 158). Ayrıca kardeş ve dost karşılaştırılması yapılarak bazen dostun kardeşten ileri olduğunu anlatan atasözleri de vardır: *Yaxşı dost qardaşdan əzəldir*. “İyi dost kardeşten ötedir.” (AS, 2004: 234).

Kız kardeşler ile ilgili atasözlerine az rastlanmaktadır. Bu atasözlerinde de kız kardeşlerin kıskanç, deli-dolu olduğu, genellikle ekonomik olarak zayıf konumda olmaları ve desteklenmeleri gerektiğinden bahsedilmektedir: *Anam doğub, bacıma güc düşüb*. “Annem doğurmuş, kız kardeşime güç düşmüş.” (AS, 2004: 34); *Mən dəli, anam dəli, bir dəli bacım da var*. “Ben deli, annem deli, bir deli kız kardeşim de var.” (AS, 2004: 180); *Nə umursan bacından, bacın ölür acından*. “Kız kardeşinden ne beklersin, kendisi açlıktan ölüyor.” (AS, 2004: 188).

Bazı atasözlerinde kız kardeşler arasındaki tartışmalar espriyle anlatılmaktadır: *Ərə getmək gələndə böyük bacı olur, ev süpürmək gələndə kiçik bacı*. “Evlen!” denilince abla oluyor, “ev süpür!” denilince küçük kardeş oluyor. (AS, 2004: 108). Bu atasözü, ev işleri gibi geleneksel olarak kadınlara atfedilen görevlerle ilgili olarak kız kardeşler arasındaki rollerin değişkenliğini mizahi bir şekilde ifade eder ve kadınların toplum içindeki rol ve beklentilerinin bazen çelişkili veya değişken olabileceğini, ancak bu durumun zaman zaman mizahi bir bakış açısıyla ele alınabileceğini yansıtır.

Sonuç

Genellikle toplumsal değerlerin ve yaşam bilgilerinin bir yansıması olarak ortaya çıkan atasözleri, kuşaktan kuşağa aktarılan öğüt verici, özlü ve kısa sözler olup, belirli bir durumu, davranış biçimini veya genel bir yaşam ilkesini ifade etmek için kullanılırlar. Atasözleri, geleneksel kültürlerde, bir toplumun değerlerini, normlarını ve bilgeliğini yansıtan önemli bir kültürel miras olarak kabul edilmektedir.

Geleneksel aile yapısı ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine derin bir içgörü sunan atasözleri, aile içindeki rol ve ilişkileri detaylı bir şekilde yansıtarak toplumdaki kültürel değerleri ve normları ifade eder. Aile ile ilgili atasözleri, aile fertleri arasındaki bağları güçlendirmenin, toplumsal normları şekillendirmenin ve bireyler arasındaki rol ve sorumlulukları düzenlemenin önemini vurgular.

Türk dünyası ortak kültür varlığını belirlemede çok önemli yere sahip olan Azerbaycan atasözlerinde aile kavramıyla ilgili yapılan incelemede, aile kuruluşu, aile birliği, aile birey-

leri ve bunlar arasındaki ilişkiler, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili önemli bilgilerin mevcut olduğu sonucuna varılmış olup, konu ile ilgili kanaatlerimizi aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

1. Aile kavramının atasözlerinde kullanımına baktığımızda, ailenin büyük bir öneme sahip olduğu gözlemlenmekte ve aile ile ilgili atasözlerinin eğitici ve öğüt verici olduğunun açık bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Aile üyeleri arasındaki ilişkilerin, rol ve sorumlulukların ne şekilde ele alındığına odaklanan atasözleri, toplumun aile değerlerine olan derin bağlılığını yansıtır. Azerbaycan atasözlerinde aile fertlerinin rolleri ve aile içi ilişkilerin yanı sıra evlilik, eş seçimi, eşler arasındaki görev ve sorumluluklar gibi önemli konulara da değinilmektedir. Bu atasözleri, toplumsal ve kültürel bağlamda aile ve evlilik kurumunun rolünü anlamak için değerli bir kaynak olup, genç nesillere aile değerlerini öğretmek, toplum içinde güçlü aile bağlarını teşvik etmek ve sağlıklı bir toplumsal yapı oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Aile kavramının toplum için taşıdığı kutsal değeri vurgulayan bu atasözleri, aynı zamanda geçmişten gelen bilgelikleri aktararak toplumun birlik ve dayanışma içinde olmasına katkı sağlar.

2. Azerbaycan atasözlerinde kadının konumunun daha çok ataerkil bir aile yapısı içinde erkek kardeş, baba ve/veya eşe göre belirlendiği görülmektedir. Anne ve baba rolleri üzerinden değerlendirildiğinde, baba figürü evin reisi olarak tanımlanırken, aynı zamanda çocuklar için bir “ata/baba” statüsüne sahiptir, anne ise ailenin huzurunu sağlayan ve düzeni kuran bir figür olarak öne çıkar.

Azerbaycan atasözlerinde, annenin vatanla kıyaslandığı, ailenin temel taşı olduğu ve kişinin hayatındaki en kutsal değerlerden birisi olarak nitelendirildiği gözlemlenmektedir. Ayrıca, annenin aile içinde önemli bir rol üstlendiği, çocuk yetiştirmede ve eğitiminde çeşitli sorumluluklar taşıdığı belirtilmektedir. Annenin evladına karşılık beklemeden gösterdiği sevgi ve merhametin sonsuzluğuna vurgu yapılarak, bu özverili tutumun önemine dikkat çekilmekte, ayrıca, üvey anne kavramının olumsuz bir anlam değeri taşıdığı ifade edilmektedir.

Azerbaycan atasözlerinde, kadın evi sıcak bir yuvaya dönüştüren ve aile birliğini sağlayan önemli bir figür olarak kabul edilmektedir. “Eş” rolünde olan kadın genellikle erkeklerle karşılaştırmalı bir şekilde ifade edilmektedir. Atasözlerinde, soylu kadınların ailede egemen bir rol oynadığına vurgu yapılırken, bir erkeğin kadının devletine göz dikmesinin toplum tarafından hoş karşılanmadığı belirtilmektedir.

Atasözlerinde, bazı kadınların güvenilmez olduğu, bazılarının ise tartışmalara neden olan kişiler olarak nitelendirildiği ifade edilmektedir. Ayrıca, ihanet eden kadınların toplum tarafından dışlandığı ve dul bir kadınla evlenmeye olumsuz bir bakış açısının bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu değerlendirmeler, toplumdaki kadın rolünün önyargılarını ve kadının sosyal ilişkilerde oynadığı rolün toplumsal normlar ve değerlerle nasıl şekillendiğini yansıtmaktadır.

Atasözlerinde genellikle karı-koca ilişkilerinden bahsedilmektedir. Bir kadının eşine göre tanıdığı, karı ve kocanın karakterlerinin aynı olabileceği, ailede eşlerin birbirilerine karşı saygılı olması, küçük tartışmaların doğal karşılanması gerektiği, eşler arasındaki olaylara dışarıdan müdahale edilmemesi gerektiği önemle vurgulanmaktadır. Bu tür atasözleri, aile içi ilişkilerin sağlıklı bir şekilde sürdürülmesi için karı-koca arasındaki karşılıklı saygı ve anlayışın önemine dikkat çekmenin yanı sıra aile içindeki denge ve uyumu korumanın önemini vurgular.

3. Azerbaycan atasözlerine göre kız, her şeyden önce namus simgesi olup, korunması gereken aile üyesidir. Fakat kız evlata fazla önem verilmediği, kız çocuğunun değerinin erkek çocuktan düşük olduğu da atasözlerinden anlaşılmaktadır. Atasözlerinde genellikle kızın yetişmesinde annenin terbiyesinin önemine değinilmekte, anne, erkeklerin kendilerine eş ararken dikkate alacağı ölçüt olarak verilmektedir. Kız ile ilgili atasözlerinde kız çocuğunun vaktinde evlendirilmesi gerektiği ve evlendirilme sırasında dikkat edilecek hususlar açık şekilde ifade edilmektedir. Evlilik sürecinde, genellikle güzellik ve açık renk ten ölçütlerine önem verilirken, siyah tenli, kısa saçlı, görme engelli veya bu gibi özelliklere sahip kızların genellikle göz ardı edildiği görülmektedir.

4. Erkeklerle ilgili atasözlerinde, erkeğin öncelikle sözünün sahibi olması gerektiği, saygılı, ailesini seven, koruyup kollayan ve onun maddi sıkıntılarını gideren bir karakter olduğu belirtilmektedir. Atasözlerinde babanın, ailenin en etkili ve temel üyesi olduğu, ailede babaya yüksek değer verildiği, babanın çocuklarının her türlü ihtiyaçlarının karşılanmasında ve onların yetiştirilmesinde birinci derece sorumluluk taşıdığı görülmektedir. Ayrıca, bazı atasözlerinde babaların erkek ve kız çocuklarıyla olan ilişkisine dair özel vurgulara da yer verilir, bu da babanın çocuklarına yönelik sorumluluğunu ve sevgisini yansıtmaktadır.

5. Atasözlerinde, ailenin soyunun devamının sağlanmasında, babasının görevini üstlenmesinde, erkek çocuk sahibi olmanın üstünlük göstergesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, ataerkil aile yapısının ve toplumsal cinsiyet algısının aile içindeki etkilerini gösterir. Ayrıca atasözlerine göre oğulun sözde, amelde, eli açıklıkta, namusta babaya çekmesi, cesarete dayısına benzemesi gerekmektedir. Atasözlerinde erkek çocuk daha çok babaları ile olan ilişkileriyle ele alınmakla birlikte, baba ile oğul arasına kimsenin giremeyeceğine de değinilmektedir. Bu durum, baba-oğul ilişkisinin özel ve benzersiz bir bağ olduğunu ifade eder. Konu ile ilgili atasözlerini tematik açıdan sınıflandırdığımızda utangaç, enayi, korkak, şımarık, dedikoducu, anne ve babasına saygılı (veya saygısız) olan erkek çocuk tipleri ile karşılaşılır.

6. Azerbaycan atasözlerine bakıldığında, aile içinde çocuk kavramı genellikle anne ve babayı birbirine bağlayan, evin huzur ve neşe kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Atasözlerinde, çocuğun yetiştirilmesinde ebeveynlerin büyük bir rol ve sorumluluk taşıdığı vurgulanırken, çocuğun kişiliğinin oluşumunda anne ve babanın çektiği zahmetin önemine dikkat çekilmektedir. Ayrıca, Azerbaycan atasözlerinde çocuğun kişilik gelişiminde babanın tutum ve davranışlarının etkili bir faktör olduğuna vurgu yapılmaktadır. Çocukların karakteri ile ilgili genel özelliklere ve onların hangi durumlarda nasıl davranmaları gerektiği konusunda öğüt niteliğinde fikirlere de rastlanmaktadır. Atasözlerinde çocuklarla ilgili verilen tavsiyeler bazen hayvanlar üzerinden örneklerle sunulmaktadır. Bu da çocukların davranışlarının somut örneklerle anlatılması yoluyla öğretici bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

7. Azerbaycan atasözlerinde kardeşin önemli bir rolü vardır ve bu atasözleri, kardeşler arasındaki ilişkileri, olumlu ve olumsuz davranışları, miras gibi konuları yansıtmaktadır. Atasözlerinde, aile üyeleri arasındaki kardeşliğin değeri vurgulanmakta ve kardeşlerin birbirleriyle kopmamaları, darılmamaları ve zor durumlarda birbirlerine destek olmaları, kardeşlik bağlarının sürekli güçlü tutmaları gerektiği konusunda öğütler bulunmaktadır. Erkek kardeşler arasındaki çatışmaların geçici olduğuna, kardeşliğin gücünün her zaman galip geleceğine olan inanç atasözlerine yansımıştır. Kız kardeşlerle ilgili atasözlerinin sayısı az

olmakla birlikte, genellikle kıskançlık, deli-dolu olma ve ekonomik zayıflık gibi konulara odaklanmaktadır. Bazı atasözlerinde kardeşin gerçek karakterini anlamının, onunla birlikte zaman geçirmenin ve yoldaşlık ilişkilerinin önemi vurgulanmakta; yoldaş olunmadan kardeşi tanımanın zor olduğu belirtilmektedir.

Görüldüğü üzere, incelenen atasözleri, aile içindeki rolleri, ilişkileri ve sorumlulukları detaylı bir şekilde ele alarak genç nesillere aile değerlerini öğretmeyi amaçlamaktadır. Özellikle aile değerlerinin toplum için taşıdığı değeri vurgulayan atasözleri, geçmişten gelen bilgelikleri aktararak toplumsal birlik ve dayanışmayı güçlendirmeye yöneliktir. Ayrıca, atasözlerinde kadın ve erkek rolleri, toplumsal cinsiyet algısı, kız ve erkek çocuklar arasında var olan toplumsal eşitsizlikler, evlilik süreçleri, çocuk yetiştirme ve kardeşler arasındaki ilişkiler ele alınarak toplumun sosyal normlarına dikkat çekilmektedir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı:

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Akgül Gök, F. (2013). *Evli kadın ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili algılarının aile işlevlerine yansımaları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akgül Gök, F., İl, S. (2017). Evli kadın ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili algılarının aile işlevlerine yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (54), 523-533.
- Aksoy, Ö. A. (2018). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü I.*, İnkılâp.
- Aktaş, Ş. T. (2004). *Seçme atasözleri ve eleştirmeli açıklamaları*. Akçağ.
- Albayrak, N. (2009). *Türkiye Türkçesinde atasözleri*. Kapı.
- Atalar Sözü* (2004). Bakü. Önder.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" en çok erkeği ezer!. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 101,11-30.
- Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti* (2006), III cilt, Şərg-Gerb.
- Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti* (2006). I cilt, Şərg-Gerb.
- Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti* (2006). II cilt, Şərg-Gerb.

- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk Dünyası ortak atasözleri sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Dökmen, Z. (2010). *Toplumsal cinsiyet-sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitapevi.
- Dönmezer, S. (1999). *Toplumbilim*. 12. Baskı. Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Əliyev, O. (2000). *Atalar sözü və məsəllər*. Azərbaycan Ədəbiyyatı Tarixi I, Elm.
- Erginer, G. (2010). *Atasözlerinde sosyal hayat* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ersoy, E. (2009). Cinsiyet kültürü içerisinde kadın ve erkek kimliği (Malatya Örneği) *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (2).
- Genç, H.N. (2018). Atasözlerinde toplumsal cinsiyet algısı olarak kadın. *folklor/edebiyat*, 24 (94), 2018/2, 13-34.
- Hadi, H. B. (2005). *Atalar sözü*. Elin Gözü. Turuz.
- İşmen, E. (2004). Duygusal zeka ve aile işlevleri arasındaki ilişki. *Bahkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 56-75.
- Karataş, T. (2004). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*, Akçağ.
- Kayhan, Sh. (2018). Kırgızlar’da evlilik öncesi kız seçme gelenekleri. *Turkish Studies*, 13/18, Summer 2018, P. 873-882.
- Kitabi-Dədə Qorqud* (2004), Hazırlayan, S. Alizade, Önder.
- Koç, N. (2002). *İslamıktan Önce Türk dili ve edebiyatı*, İnkılâp.
- Kurt, İ. (1991). *Türk atasözlerine psikolojik bir yaklaşım*. Kültür Bakanlığı.
- Örücü, E. (1996). *Hukukta kadın ve son gelişmeler. Türkiye’de kadın olmak* (N. Arat, Edit.) 21.
- Özcan, Ö.A. (2009). *Kadınlarla ilgili Özbek atasözleri*. Grafiker.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Türkçe sözlük*. 2. baskı, Arkadaş.
- Tekin, F. (2023). Türk dünyası atasözlerinde toplumsal cinsiyet: “Kadın”, “Erkek”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 23/2, Kış 2023, 543-572.
- Türkçe Sözlük* (1999). Dil Derneği.
- Türkçe Sözlük* (2005). 10. Baskı. Türk Dil Kurumu.
- Yılmaz, A. (2004). Türk kültüründe kadın. *Milli Folklor*, 16 (61), 111-123.
- Yılmaz, Y., Sarı, H. (2016). Türk atasözlerinde akrabalık adlarının kullanımı. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 1-20.

Kısaltmalar

- ADİL : Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti (2006)
- AS : Atalar Sözü (2004)
- DDTS : Türkçe Sözlük (1999), Dil Derneği.
- TS : Türkçe Sözlük (2005)



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



Tahar Ben Jelloun'un *Gitmek* Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım

A Genetic-Structuralistic Approach to Tahar Ben Jelloun's *Leaving Tangier*

Esma Sönmez Öz*

Öz

Çağdaş Fransız yazınının önemli yazarlarından biri olan Fas asıllı Tahar Ben Jelloun, doğup büyüdüğü ve yaşadığı topraklardan kopmayan ve yapıtlarında da Fas'ı ve bu coğrafyanın sorunlarını yansıtan bir yazardır. Yapıtlarında göç kavramı başta olmak üzere adalet, kimlik, ırkçılık, kültür, özgürlük, mültecilik, din ve etnik gibi çeşitli konuları ele aldığı için yazın dünyasında oldukça etkilidir. Ben Jelloun, 2006 yılında yayımladığı *Gitmek (Partir)* adlı yapıtında Fas'tan İspanya'ya göç etmek isteyen ya da göçe zorlanan anlatı kişilerinin yaşamlarını betimlemektedir. *Gitmek* adlı yapıt kırk bölümden oluşmakta ve her bir bölümde farklı anlatı kişilerinin göç ile ilgili düşünceleri, göç için ödedikleri bedelleri ve sonunda ulaşamadıkları arzuları anlatılmaktadır. Yapıtta, göç ile beraber cinsel ve bedensel saldırıya uğrayan kadın ve erkeklerin durumlarını da ele alan yazar, anlatı kişileri üzerinden Fas'ın toplumsal, kültürel, siyasal, dinsel ve ekonomik yapısını okura sunmaktadır. Bu çalışmanın

Geliş tarihi (Received): 21.09.2023 Kabul tarihi (Accepted): 15.04.2024

* Dr. Arş.Gör., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü. Erzurum-Türkiye/ Atatürk University Faculty of Letters American Culture and Literature. esmasonmez85@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-8183-3949

amacı, *Gitmek* adlı yapıtı, Lucien Goldmann'ın *Oluşumsal Yapısalcılık* adını verdiği toplumbilimsel yöntemle çözümlemektir. Goldmann, toplumsal, siyasal, ekonomik, dinsel ve kültürel değerlerin yazarın yapıtını oluştururken doğrudan etkili olduğunu ve yapıtı biçimlendirdiğini öne sürmektedir. Anlama (içkin) ve açıklama (aşkın) aşamalarından oluşan bu yöntemde yapıt ile yaratıcısı olan yazar ve yazarın ait olduğu toplumun dünya görüşü arasında bir ilişki kurmayı denemektedir. *Gitmek*, yapıtının iç bütünlüğünü sağlayan anlatı bakış açısı, uzam, zaman ve kişiler gibi yapısal özellikler, yazarın dünya görüşünü, ait olduğu Fas toplumunun kültürünü yansıtmaktadır. Buna göre toplumun huzursuzluğu bireylere yansımakta, sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlerle bireyler zorlu ve tekinsiz göç yollarına düşmektedirler.

Anahtar sözcükler: *göç, kültür, oluşumsal yapısalcılık, Tahar Ben Jelloun, Gitmek*

Abstract

One of the eminent figures in contemporary French literature, Tahar Ben Jelloun, hails from Moroccan origins and remains deeply tethered to the land of his birth, upbringing, and residence, manifesting a profound engagement with Morocco in his literary endeavors. Noteworthy for his exploration of themes encompassing immigration, justice, identity, racism, culture, freedom, refugeism, religion, and ethnicity, Ben Jelloun wields considerable influence within the literary sphere. His 2006 novel, "Leaving Tangier," offers a poignant portrayal of Moroccan emigrants bound for Spain, featuring forty chapters, each dedicated to elucidating the experiences, sacrifices, and unfulfilled aspirations of distinct characters embarking on this journey. Within the narrative fabric of "Leaving Tangier," Ben Jelloun confronts the harrowing realities of sexual and physical violence endured by migrants, thereby providing a nuanced depiction of Morocco's multifaceted social, cultural, political, religious, and economic landscape through the lens of his characters. This study endeavors to subject "Leaving Tangier" to analysis through the lens of Lucien Goldmann's sociological method known as *Genetic Structuralism*. Goldmann's framework posits that the social, political, economic, religious, and cultural milieu exerts a direct influence on a writer's creative process, thereby shaping the thematic and structural composition of literary works. Central to Goldmann's approach are the concepts of "comprehension" and "explanation," which seek to unveil the symbiotic relationship between the author, as the progenitor of the literary work, and the prevailing ethos of their society. The structural elements encompassing narrative perspective, spatial and temporal dimensions, and character dynamics within "Leaving Tangier" serve as conduits for the expression of both the author's worldview and the broader societal and cultural milieu to which he belongs.

Consequently, the novel is analysed within the framework of the method of *Genetic Structuralism*, which scrutinizes between structural form and sociological context. Accordingly, the restlessness of the society is reflected on the individuals, and due to social, political and economic reasons, individuals fall into difficult and uncanny migration routes.

Keywords: *immigration, culture, genetic structuralism, Tahar Ben Jelloun, Leaving Tangier*

Extended summary

In a literary work, the writer cannot turn a blind eye to the structure, demands and hopes of the society that he or she belongs. Within this context, the narrated events can be, directly or indirectly, associated with the real events. To that end, Tahar Ben Jelloun's novel *Leaving Tangier* which was published in 2006, is well suited for study and analysis since it involves the real events. In this study, the analysis will be carried out within the framework of Lucien Goldmann's *Genetic Structuralism* method. The method of *Genetic Structuralism* aims to draw a parallelism between the writer's literary work and the social structure of the society that he or she is a part of and the analysis is conducted by taking these values into consideration.

Goldmann's *Genetic Structuralism* method analyzes the literary work within two concepts: comprehension and explanation. The concept of *comprehension* adopts a structuralist point of view. This concept deals with the intrinsic structures of the literary work and examines the narrative point of view, narrative techniques, time, space, social structures and relations. The concept of *explanation* studies the life story of the writer and the era that he or she lives in, the source of the narrative with methods such as symbolic analysis and therefore, explores to what extent the writer's worldview is reflected in the literary work. Additionally, in this study, this concept analyzes the coherence between the writer's worldview and the intrinsic structure of the work as well as the social, economic, cultural, political and religious values reflected in the narrative.

In this study, Ben Jelloun's work *Leaving Tangier* centers around the characters who emigrate or are forced to emigrate from Morocco to Spain. The novel consists of forty chapters and each chapter focuses on a different character. The events unfold in different ways for each character, however, are interconnected with the other characters. Every character has specific thoughts on immigration and each of them pays a different price while immigrating. While depicting different immigration experiences, Ben Jelloun also refers to social, cultural, economic, political and religious values of Morocco. Within this context, the novel is a suitable subject for Goldmann's *Genetic Structuralism* method.

The analysis on the novel within the framework of comprehension concept of *Genetic Structuralism* method reveals that the narrative point of view is third-person omniscient. Spatial analysis of the novel focuses on the Moroccan cities such as Tangier, Rabat, and Marrakesh as well as Spain. The timeline of the novel is indicated as September 2004 – November 2005 at the end of the novel. Within the concept of explanation, the information about the biography of the writer and the era that he or she lives in provides significant data for the narrative analysis. In this context, these data help us determine the source of the narrative. As mentioned before, the social structure and the era that the writer belongs to shape the literary identity of the writer. A thorough analysis of Ben Jelloun's literary works reveals the social, economic, historical, religious and political circumstances of Morocco to the most intrinsic detail.

Giriş

Lucien Goldmann, *Oluşumsal Yapısalcılık* inceleme yöntemini geliştiren ve bir yapıtın içeriğinin anlaşılabilmesi için öncelikle biçiminin anlaşılması gerektiğini savunan Fransız yazar ve düşündürdür. Goldmann (2005), sosyal gerçekliklerin, toplumsal yapıların ve kültürel oluşumların, insanın düşünsel altyapısının ve değerlerinin ürünü olduğunu savunmaktadır. Başka bir deyişle, bireyin dünya görüşü, toplumsal yapının ve kültürün etkisi altında biçimlenmektedir (Goldmann, 1976: 61). Aynı zamanda, insanın düşünsel altyapısının, toplumun ortak bilincinin de bir yansıması olduğunu öne süren Goldmann, (Tertemiz ve Atalay, 2020: 666) yazınsal yapıtların içerdikleri öğelerle kendi toplumlarının sosyolojik yapısını da yansıttığını vurgulamaktadır. Bu sosyal koşullar, yapıtların temelini oluşturmakta ve yapıtlar, toplumun derinliklerine inmekte ve biçimlenmektedir (Tilbe ve Tilbe, 2015: 188). Böylelikle, yazarlar, yapıtlarında toplumun kültürünü, ekonomisini, tarihini ve dini değerlerini aktararak kendi toplumlarıyla etkileşim içinde olduklarını ve yapıtlarının toplumsal bağlamla derin bir ilişki içinde olduklarını göstermektedirler (Beşe, 2018:3013). Bu yöntemin temelinde Goldmann (1976: 61) “edebiyat ve felsefe, değişik düzeylerde, bir dünya görüşünün anlatımlarıdır, dünya görüşleri de kişisel değil toplumsal olgulardır” der.

Oluşumsal Yapısalcılığı, Akten (1999: 162) “toplumsal değişme, gelişme ve çelişkilerden hareketle toplumsal bir grubun dünya görüşünü ortaya koyan, açıklayan, toplumsal simgeleri çözümleyen diyalektik-dinamik bir yöntemdir” diyerek tanımlamaktadır. Böylelikle edebiyat ve sanat yapıtları, bir toplumun zihinsel yapısını ve dünya görüşünü yansıttığı ortaya çıkmaktadır. “Oluşumsal yapısalcı yaklaşımda, yazarın ve yapıtın döneminin birbirleriyle karşılıklı etkileşimi yadsınamaz bir gerçektir” (Beşe, 2006: 146). Aynı zamanda, “ekonomik yapının evrimi ile roman türünün gelişimi arasında bir ilişki bulunduğunu” (Aksoy, 1984: 66) vurgulayan yöntem, yapıt çözümlemelerinde toplumsal, siyasi ve ekonomik işleve odaklanarak yapıtların bu dinamikleri de yansıttığına dikkat çekmektedir.

Yapıt, yazarının kendisini ait hissettiği belirli bir toplumun düşünsel ürünlerinin yansıttığı bir alan olarak hizmet etmektedir (Goldmann, 1964: 234). Bu bağlamda, Goldmann, yapıtın oluşumunda yazarın tek başına belirleyici bir etken olmadığı ve yapıtı sadece yazarın yaratıcı katkısıyla sınırlı görmemenin gerekliliğinden yola çıkarak, yapıtı toplumsal bir bakış açısıyla ele almanın daha uygun olduğunu savunmaktadır. Başka bir deyişle, yazınsal bir yapıtta, yazar ait olduğu toplumun yapısına, isteklerine ve umutlarına kayıtsız kalamamaktadır. Yazar, bağlı olduğu toplumun siyasal, kültürel, toplumsal, ekonomik ve dinsel değerlerini de göz önünde bulundurarak yapıtı ele almaktadır. Böylelikle “Goldmann, bu süreci örneklemek için edebiyat sosyolojisi alanında kendi araştırması olan *Oluşumsal Yapısalcılık* yöntemini kullanmıştır” (Mayrl, 1978: 22)

Bu yöntemde göre, bir yapıtın sembollerle, dilin kullanımıyla ve yapısal unsurlarıyla olan ilişkileri incelenerek yapıtın özündeki anlama ulaşılabilmektedir. Goldmann’ın bu bakış açısı, yöntemde, yapıtların yalnızca dışsal anlatılarına değil aynı zamanda içsel yapılarına da odaklanılarak metinlerin içerdiği anlam katmanlarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır (Tiken, 2009: 46). “Goldmann, 1960 ve 70’li yıllarda oluşumsal yapısalcı inceleme yöntemini geliştirirken, bir yapıtın içeriğinin anlaşılır olması için biçimin anlaşılması gerektiğini

savunur” (Beşe, 2018: 3013). Kısacası, bu yöntem iki temele dayanmaktadır: birincisi insan davranışlarının tümünü kapsayan bütüncül bir yaklaşımı benimsemesi, ikincisi ise hem anlaşılır hem de açıklayıcı nitelikte olmasıdır.

“Goldmann’ın çalışmaları, kuramsal olmaktan çok, yazınsal bir yaklaşımla metin çözümlemesini önerir ve metni anlamak için iki sürecin gerekli olduğunu belirtir” (Atalay ve Er, 2013: 29). Bu noktada, Goldmann’ın *Oluşumsal Yapısalcılık* yöntemi, yapıtı iki ayrı aşamada incelemektedir: anlama (içkin) ve açıklama (aşkın). Goldmann’a (2005) göre, anlama ve açıklama süreçleri birbirinden ayrı olmayan, bunun yerine farklı yönleri olan tek bir bütünsel süreçtir. Anlama aşaması, yapısalcı bir bakış açısını benimsemektedir. Yapıt odaklı anlama aşamasında, anlatının iç tutarlılığı açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Yapıtın iç yapısını çözümleyen bu aşamada, anlatının bakış açısı, anlatım teknikleri, zaman, uzam, toplumsal yapı ve ilişkiler gibi konular ele alınmaktadır (Tilbe, 2004: 95-96). Açıklama aşamasında ise yazarın yaşamı ve yaşadığı dönemi, anlatının kaynağı, simgesel çözümleme gibi konular incelenmekte ve böylelikle yazarın dünya görüşünün yapıta ne derece yansıtıldığı çözümlemektedir (Tilbe, 1999: 105). Aynı zamanda bu aşamada, anlatının içsel yapısının, anlatıyı çevreleyen toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasal ve dinsel değerlerle bağlantılı olarak ortaya çıkan yazarın dünya görüşünün ne derecede tutarlı olduğu incelenmektedir. Bu bağlamlar göz önünde bulundurulduğunda döneme ilişkin tutarlı ve bütüncül bir dünya görüşüne ulaşılmaktadır.

Yapıtı bir bütün olarak açıklayabilmek için bu değerler önemli olmakta ve yapıtın daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu nedenle, Tahar Ben Jelloun’un 2006 yılında yayımladığı *Gitmek (Partir)* adlı yapıtı, yukarıda söz edilen değerleri kapsadığından inceleme ve çözümleme yapmaya elverişlidir. Bu çalışmada, çözümleme Lucien Goldmann’ın *Oluşumsal Yapısalcılık* adını verdiği yöntemle yapılmıştır. *Oluşumsal Yapısalcılık* yönteminde, yapıt ile yaratıcısı olduğu yazar ve yazarın bağlı olduğu toplumun yapısı arasında bir benzerlik kurulmaya çalışılmakta ve bu değerler göz önünde bulundurularak inceleme yapılmaktadır.

Fas asıllı Tahar Ben Jelloun, yapıtlarında küreselleşen dünyanın en önemli sorunlarından biri olan göç kavramı üzerinden kimlik, yolsuzluk, mültecilik, adalet, yersizlik, yurtsuzluk ve kültür konularını ele almaktadır. Fransa’ya göç eden ve ailesi ile birlikte Fransa’da yaşayan Ben Jelloun, yapıtlarını Fransızca yazmaktadır. Uzun yıllardır Fransa’da yaşamasından dolayı Doğu ve Batı kültürünü gözlemleyerek karşılaştırma yapmakta ve Doğu-Batı çatışmasını, bu iki kültür arasındaki farklılıklarını gözlemleyerek yapıtlarına yansıtmaktadır (Allien, 2018: 28). Bu bağlamda yazar, Kuzey Afrika göçmenlerinin sesi olmaktadır. Göçmen bir yazar olarak bilinen Ben Jelloun, Fransa’nın en önemli edebiyat ödülleri olan Goncourt ödülünü kazanan ilk Faslı yazardır. Ben Jelloun, *Gitmek* yapıtında Fas’tan İspanya’ya göç etmek isteyen ya da göçe zorlanan anlatı kişilerini betimlemektedir. Her bir bölümde farklı anlatı kişilerinin ele alındığı yapıtta kırk bölüm vardır. Olaylar, anlatı kişileri üzerinden farklı biçimlerde ve diğer anlatı kişileriyle bağlantı kurularak konu edilmektedir. Her bir anlatı kişisinin göç ile ilgili düşünceleri ve göç için ödedikleri bedeller anlatılırken Ben Jelloun, Fas’ın toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasal ve dinsel değerlerine de değinmektedir (Lewis, 2016: 303-307). Bu bağlamda yapıt, Goldmann’ın *Oluşumsal Yapısalcılık* yöntemi için elverişli bir inceleme nesnesi olmaktadır.

1. Anlama aşaması: İçkin çözümleme

Anlama aşamasında, incelenen yazınsal yapıdaki anlamlı yapının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. “Metne dönük gerçekleşecek olan anlama aşamasında, araştırmacı/eleştirmene etiyşimsel yöntemin ilkelerine ters düşmemek koşuluyla bilinen metne dönük eleştiri yöntemlerinden” (Tilbe, 2004: 99) yararlanılmaktadır. Anlama aşamasında, metnin temel verilerine dayanarak bakış açısı, kişiler, uzam, zaman ve toplumsal yapı ve ilişkiler gibi anlatının öğeleriyle birlikte tutarlı ve bütünlüklü bir dünya görüşüne ulaşılmaktadır. Başka bir deyişle, çözümleme sürecinde anlama aşamasında, metin odaklı bir çözümleme gerçekleştirilmektedir.

1.1. Anlatının bakış açısı

Gitmek adlı yapıt, kırk bölümden oluşmaktadır. Her bir bölümün adı, anlatı kişilerinden oluşmakta, yalnızca sekizinci bölüm *Vatan* ve son bölüm *Geri Dönüş* olarak adlandırılmaktadır. Ben Jelloun’un yapıta verdiği ad, “yanmetinsel olarak içeriğe ilişkin ipuçları vermektedir” (Tilbe ve Tilbe, 2015: 193). Yapıtın adı, anlatıda yer alan Azel, Nureddin, Kenza, Nâzım, Melike gibi karakterlerin yolsuzluğun, yoksulluğun ve adaletsizliğin olduğu Fas’ı terk edip İspanya’ya ya da diğer ülkelere gitme hayalleri ve yaşadıklarına gönderimde bulunmaktadır. “Azel’in sabit fikri hiçbir yerde peşini bırakmıyordu: Gitmek!” (Ben Jelloun, 2006: 26). On sekiz farklı anlatı kişinin yaşamöykülerinin ele alındığı yapıtta, göç ve göçün getirdiği zorluklar yapıtın özünü oluşturmaktadır. Aynı zamanda yazar, her bir bölümün içeriğinde değişik toplum katmanlarını ve bu katmanlardan gelen kişilerin yaşamını da yapıtta okura sunmaktadır (Loudiyi, 2022:135-136). Yazar, bir bölümde anlattığı kişiyi zaman zaman diğer bölümde anlattığı konu ile de ilişkilendirmektedir.

Bakış açıları göz önünde bulundurulduğunda *Gitmek* adlı yapıtta sıfır odaklayım ya da sınırsız bakış açısının kullanıldığı görülmektedir. Anlatıcı-yazar, geçmiş ve gelecekte haberdardır, olaylara hâkim olması noktasında da anlatının merkezindedir. Bu bakış açısında anlatıcı kendinden “ben” diye söz etmemekte buna karşılık üçüncü tekil kişi adlı “o”yu kullanmaktadır (Kıran ve Kıran (Eziler), 2011:142). “Her şeyi bilme esasına dayanan bu bakış açısı ve anlatıcı düzlemi, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle zengin imkânlarla donatılmış anlatıcı figür, adeta “Tanrı gibi” her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten gelecekte haber verir” (Tekin, 2002: 50). Sıfır odaklayım ya da tanrısal bakış açısının en önemli özelliği, anlatıcı-yazarın anlatılan olaya müdahalelerde bulunması, yorum yapması ve bilgi aktaran konumunda olmasıdır.

Roman kişileriyle ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, niyetlerini bilir ya da sezer, kahramanların geçmişlerini ve geleceklerini bilir, aynı anda farklı yerlerde meydana gelen olayları betimler. Kısacası, sıfır odaklayım her şeyi bilen her şeyi gören bir anlatıcının bakış açısıdır. Ve sonuç olarak okur ile paylaştığı anlatının tüm verilerine egemendir. (Kıran ve Kıran (Eziler), 2011: 142)

Tahar Ben Jelloun, doğup büyüdüğü ve gençliğinin geçtiği toprakları çok iyi tanımaktadır (Araya, 2013:77-80). Yazar, yapıtlarında bu bölgeyi betimlerken kesinlik bildiren geniş zaman kipini kullanmaktadır. Kullandığı bu kip aslında sıfır odaklayımın da bir göstergesidir. Anlatıcı-yazar, konular ve olaylar hakkında da yorum yaparak görüşlerini belirtmektedir. Aynı zamanda okur, anlatıda öznenin kim olduğunu, betimlemelerin ve olayların nasıl anlatıldığını bilmemektedir. “Olaylara karışıp bir kahramanın kimliği kazanmadığı için aktaran, betimleyen,

değerlendiren yorumlayan bir sestem başka bir şey değildir. Bu nedenle bu tür anlatıcıya dışöyküsel anlatıcı denilmektedir” (Kıran ve Kıran (Eziler), 2011: 143). Okur, bu tür anlatılarda tüm gücün anlatıcı-yazarda olduğunu görmektedir çünkü “anlatıcılar kahramanlardan daha çok şey bilir ve bunları okurlarıyla paylaşır” (Kıran ve Kıran (Eziler), 2011: 143).

Tanca’da kışları, Hafa Kahvehanesinde düşlerin ve sonuçlarının gözleendiği bir rasat-haneye dönüşür. Kahvenin önünde duran kediler, mezarlıktan ve Marşan’ın merkez ekmek fırınından ta oraya dek gelip, kimsenin kanmadığı, sessizce oynanan o gösteriye tanıklık etmek için toplanmış gibidirler. Uzun esrar çubukları bir masadan ötekine do-laşırken, nane çayı bardaklarda soğur. (Ben Jelloun, 2006: 7)

Yapıtın “*Tutia*” adlı bölümünde Azel’in ülkeden kaçma düşüncesi anlatılırken bu kaçışın nasıl olacağı yalnızca betimlenmemekte aynı zamanda Azel’in düşünceleri, iç monologları, bilinç akımı ve çevrenin fiziki şartları da en ince ayrıntısına kadar anlatılmaktadır. Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı-yazar, Azel’in kaçış düşüncesini ve uzamın fiziki özelliklerini her yönüyle okura aktarmaktadır.

Azel karşısında gördüğü denizin bir merkezi olduğunu bilir. Bu merkez yeşil bir dairedir, bir mezarlıktır, akıntının dibe sürüklediği cesetler, orada suyosunu katmanları üzerine yerleştirilmiştir. Azel bilir ki orada, bu belirgin dairenin içinde, hareketli bir hudut vardır. İki su arasındaki, Akdeniz’in sakin, kımlıtsız suları ile Atlantik’in azgın ve güçlü suları arasındaki bir tür ayırım çizgisidir bu. (Ben Jelloun, 2006: 9)

Yazar, yapıtında tanrısal bakış açısının olanaklarını sınırsız bir biçimde kullanmaktadır. Betimlemelerinde söz ettiği coğrafya, yazarın doğup büyüdüğü, yaşadığı ya da çalıştığı Rabat, Tanca, Kazablanka, Tetuan ve Mareş’tir. “Kendi simsarları, muhbir ve aynasızları vardı. “Adamlarım” derdi onlara. Ara sıra Rabat’daki otoriterlerin sandalları ve kaçakları engellemek için askeri birlik gönderdiği olurdu. Tanca’daki polisleri özellikle haberdar etmezlerdi” (Ben Jelloun, 2006: 14).

Anlatıda yer alan kişilerin düşüncelere dalmalarını betimleyen anlatıcı-yazar, anlatıya dâhil olarak varlığını okura sezdirmektedir. Aynı zamanda anlatıdaki kişilerle ilgili düşüncelerini okuyucuyla sohbet ediyormuş gibi anlatmaktadır. Böylelikle okuyucuyla etkileşimde bulunan anlatıcı-yazar, kendi düşüncelerini paylaşarak kendisini okuyucuya hissettirmektedir.

Ülkeyi terk etmek. Bu bir takıntıydı, gece gündüz musallat olan bir tür delilikti. Buradan nasıl çıkılır, bu aşağılanmadan nasıl kurtulunur? Gitmeli buradan, kendi evlatlarını artık bağrına basmayan bu toprakları terk etmeli, bu kadar güzel bir ülkeye sırtını dönüp gitmeli insan ve günün birinde geri dönmeli, kibirli, hatta zengin, paçayı kurtarmak için gitmeli, paçayı kaptırma riski olsa bile... Bunları düşünüyordu Azel. (Ben Jelloun, 2006: 18)

Fas’ın fava yemeğini, anlatı kişisi Azel üzerinden okura aktaran anlatıcı-yazar, yine varlığını okura göstermektedir. “Büyük Socco’ya vardığında, Azel, eğri büğrü bir iskemleye oturdu ve bir kâse fava sipariş verdi. Bu yemeğe bayılıyorum, diye düşündü, burada, Fas’ta bunu yiyorum çünkü orada bulacağımın emin değilim” (Ben Jelloun, 2006: 37).

Zaman zaman anlatıya uzaklaşan anlatıcı-yazar, yalnızca gördüklerini anlatmasıyla tan-

risal bir bakış açısını kullanmak yerine gözlemci bir anlatıcı rolüne bürünür. Anlatıdan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, yine de anlatının içsel düşüncelerini aktararak varlığını okura hissettirir ve anlatıdan uzaklaşmaz.

Başlarına gelen her şeyin alinyazısı olduğuna inanan insanlardandı Azel. Yazgısı belki Allah'ın yüce kitabında yazılıydı. Bir yerlerde yazılı olduğu kesindi. Olması gereken olur. Özgürlük pek kısıtlıdır. Ama annesinin tüm söylediklerine rağmen, bu yazgıya karşı koyduğu da oluyordu. Her zamanki yolunu değiştirip bu basmakalıp fikre karşı koymak onu eğlendiriyordu. (Ben Jelloun, 2006: 11)

Anlatıcı-yazar, yapıtın tamamına hâkim olmakta ve yeri geldiğinde de yapıtın akışına müdahale ederek kişiler ve olayların geçtiği bölgeyi, bölgenin yaşam biçimini betimlemekte, bölge hakkında kültürel bilgileri okur ile paylaşmaktadır:

Âlim, ona bir Kuran hediye etmiş ve hepsini okuduğunda sureleri ona açıklayacağını da belirtmişti. Bu arada, Âlim'in iki karısı olduğunu ve aynı çatı altında yaşadıklarını öğrenmişti. Bir gün, Cuma namazı çıkışı, Âlim, Muhammed-Larbi'yi evinde kuskus yemeğe davet etti. (Ben Jelloun, 2006: 82)

Yapıtın “*Nureddin*” adlı bölümünde Azel'i uyku tutmadığını ve Fas'ı terk etme düşüncesinde olduğunu anlatıcı-yazar bilmektedir. Başka bir deyişle, anlatı kişilerinin korkularına, sevinçlerine, şaşkınlıklarına, tereddütlerine, üzüntülerine anlatıcı yazar hâkim konumdadır. Aynı zamanda, anlatıcı-yazarın, anlatıda “*ertesi gece*” zaman zarfını kullanarak tanrısal bakış açısına sahip olduğu ve sanki oradaymış gibi bir üslup sergilediği de görülmektedir.

Ertesi gece, Azel'i uyku tutmadı. Bu Fas'ı terk etme takıntısı da neydi? Bu fikir nereden geliyordu? Niçin bu kadar inatçı, bu kadar şiddetliydi? Kendi düşüncelerinden korkuyor, bu denetlenemez gitme arzusu ile adam toplayıcının kesin olarak bir kenara atmadığı önerileri arasında salınıp duruyordu. (Ben Jelloun, 2006: 22)

Anlatıcı-yazar, genellikle kendi odak noktasından hareketle olayları anlatırken bazen anlatı kişilerinin iç düşüncelerine de yer verir. Bununla birlikte, Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı-yazar, anlatının kontrolünü kendi elinde tutmaya çalışır. Yapıtın “*Kenza*” adlı bölümünün başlangıcında Kenza'nın ruh durumunu anlatıcı-yazar, kendi bakış açısıyla betimlemektedir. “*Kenza* aynada kendine bakıyor ve kendini ilk kez güzel buluyordu. Mutluydu. Eğlenmek için saçlarını çirkin bir eşarbin altına gizliyor ve çarşafı Müslüman kadınları taklit ediyordu” (Ben Jelloun, 2006: 159). Geri sapım tekniğine başvurularak Kenza'nın durumunun anlatıldığı bu bölümde, söz anlatı kişisi Kenza'ya bırakılır. Böylelikle, anlatıda bakış açısı değişmektedir. İç odaklayıma dönüşen bir bakış açısı görülür. Bu tür bakış açısında anlatıcı-yazar ile anlatıcı-kışı arasında bilgi, eşit düzeye gelmektedir:

Demek ki bu şartmış. Ülkemi terk etmem, ailemi terk etmem, önce sevimli birinin karısı olmam, sonra da tesadüfün beni Nâzım'ın yolu üzerine çıkarması şartmış. Nâzım bir göçmen mi mülteci mi, bunu hiç bilmiyorum. Hakiki bir insan o. Üzüntü verici bir hikâyeden geldiğim için değil yalnızca, aşkı tanımam için, büyük aşkı, insanı ürperten, allak budak eden, şeffaflaştıran, kırılğanlaştıran, her şeye hazır kılan o aşkı tanımam için de en uygun insan. (Ben Jelloun, 2006: 161)

Anlatıcı-yazarın, anlatıda zaman zaman tarihsel olaylara da gönderme yaptığı görülmektedir. “Beş yüz yıldır İspanyolların işgalindeki bir Fas şehri olan Septe’ye girmek için sınır halkının ne pasaporta ihtiyacı vardı ne vizeye” (Ben Jelloun, 2006: 54).

Anlatı boyunca anlatıcı-yazarın olayları ve kişileri ayrıntılı biçimde kendi bakış açısıyla betimlediği görülmektedir. Bazı bölümlerde de yazar, iç odaklayıma başvurarak anlatı kişilerine söz vermeyi yeğlemektedir.

1.2. Zaman

Yazar, *Gitmek* adlı yapıtının sonunda Eylül 2004-Kasım 2005 tarihini belirtir. Yaklaşık on dört ayı kapsayan bu süre yapıtın yazma süresi olarak düşünülmektedir. Yapıt, Tanca’nın kış mevsimindeki durumunu betimlemesiyle başlar. “Tanca’nın kışları, Hafa Kahvehanesi düşlerin ve sonuçlarının gözleendiği bir rasathaneye dönüşür” (Ben Jelloun, 2006: 7). Betimleme ile başlayan anlatıda geri sapım ve ileri sapım teknikleri kullanılarak zaman dilimlerinin geçişiyle anlatı genişlemekte, okuyucuya daha karmaşık ve etkileyici bir deneyim sunulmaktadır. Yapıtın *El Afia* adlı bölümünde, mesleğinden vazgeçme kararı alan Azel’in öyküsü geriye dönük anlatım ve öykü süresine ilişkin belirteçlerle sunulmaktadır. “1995 Şubat’ının o gecesi, terzilik mesleğini bırakmaya karar verdi” (Ben Jelloun, 2006: 11).

Yapıtın her bölümünde genel olarak zamansal bir sıralama görülmemektedir. Yazar, bazı olayları ve anlatı kişilerini tanıtırken zaman sıralamasını esnek tutmakta ve ara sıra okuru geçmişe yönlendirmektedir (Calaivanane, 2019). Geçmişe yönlendirme yaparken de zaman belirteçleri kullanarak okuyucuyu o ana götürmektedir. “24 Haziran 1951: Rabat’ta, Balima Otel’inin bir odasındayım. Konsolosluk görevlileri bizi soruşturma bitene dek beklemek üzere buraya yerleştirdiler” (Ben Jelloun, 2006: 171). Yapıtın otuzuncu bölümünde, Miguel, Kenza’ya babasının günlüğünü bulduğunu ve günlükte şaşırtıcı olaylarla karşılaştığını anlatmaktadır. Miguel’in babasının Fas’tan kaçma planları yaparken karşısına çıkan tarih 26 Haziran 1951’dir. “26 Haziran 1951: Tanca trenine bindim. Arbaou’da Sivil Muhafızlar özellikle Faslı yolcuları arıyorlardı. Juan’la yüksek sesle İspanyolca konuştuk. Yanlarından geçerken polisler bizi selamladılar, hatta içlerinden biri bizden sigara istedi” (Ben Jelloun, 2006: 172). Anlatıcı-yazar, bazen geleceğe dair olayları anlatının zaman çerçevesini esneterek ileriye doğru uzatmaktadır. “Altı ay sonra, adam toplayıcı aynı şeyleri tekrarlamıştı” (Ben Jelloun, 2006: 18). “Üç ay sonra, Kenza gerçek bir prenses gibi Barselona’ya ayak bastı” (Ben Jelloun, 2006: 120). Yazar, yapıtta ele aldığı konuları okuyucuya iletirken zaman belirteçlerinden sıklıkla yararlanmaktadır. “Ertesi gece Azel’i uyku tutmadı” (Ben Jelloun, 2006: 22), “Ağustos ayının ortasında ikisi birlikte Tanca’ya ayak bastılar” (Ben Jelloun, 2006: 99), “Gecenin geç vakti, Kenza’nın geldiğini gören Miguel kollarını açarak onu karşıladı” (Ben Jelloun, 2006: 140).

1.3. Uzam

Yapıt, iki ana uzam üzerine kurgulanmıştır: Fas ve İspanya. Anlatıda gerçek uzamlar seçilmiştir. Anlatıda uzamların betimlemeleri yerine daha çok uzamlar, anlatının yapılandırılmasını güçlendirmede ve anlatı kişilerini betimleme ve tanımlamada kullanıldığı görülmektedir. Anlatının başında Fas eseniksiz, İspanya ise esenlikli uzam olarak düzenlense de

anlatının sonunda Fas esenlikli İspanya da eseniksiz uzama dönüşmektedir. Anlatıda olaylar Tanca'da, Hafa kahvehanesinde, El Huseyme'de, Pasteur Bulvarı'nda, Whisky à Gogo'da, Prince-Héritier Sokağı'nda, Küçük Socco'da, Mandubia'da, Barselona'da ve Kasabarata'da gerçekleşmektedir. Yapıtta anlatı kişilerinin tek bir ortak amacı vardır: Fas'tan İspanya'ya göç etmek. Anlatının başında esenlikli uzam olarak betimlenen İspanya anlatının sonunda eseniksiz uzama dönüşmüştür.

Biz hepimiz evimizden çağrıldık, hepimiz açıkların çağrısını işitiyoruz, derinliklerin çağrısını, içimizdeki yabancıların seslerini işitiyoruz. Hepimiz doğduğumuz toprakları terk etme ihtiyacı duyuyoruz, çünkü genellikle bizi yanında tutabilecek kadar zengin, sevimli ve cömert değildir o topraklar. Haydi yola çıkalım, denizler üzerinden yol alalım, ta ki bir varlığın ruhunun taşıdığı en küçük ışık sönecek, ister burada olsun ister başka yerde, ister iyi bir insan olsun, ister kötülüğün esiri ya da yolunu şaşırılmış biri olsun. (Ben Jelloun, 2006: 228)

Anlatı kişilerinden Azel, Fas'ta bulunduğu süre boyunca karamsar ve mutsuz bir durumdadır. Üniversite mezunu olmasına rağmen iş bulamayan Azel'in tek amacı ülkeyi terk etmektir. Azel'e göre Fas, ölümü simgelemektedir. Anlatı kişisi o kadar çaresizdir ki yaşamının bir otobüs kazası ile sona ermesiyle birlikte eseniksiz uzam olarak gördüğü Fas'tan kurtulacağını düşünmektedir.

Azel de işsiz diplomalılarla birlikte Rabat'taki parlamento binasının önünde oturma eylemine katılmıştı. Hiçbir şeyin değişmediği bir ayın sonunda CTM'nin otobüsüne binerek Tanca'ya gitti ve bu ülkeyi terk etmeye karar verdi. Hatta yaşamını kaybedeceği bir otobüs kazası bile hayal etmişti. Böylece bu çıkışsız durum sona ermiş olacaktı. (Ben Jelloun, 2006: 17)

Azel, amacını gerçekleştirerek ülkesini terk etmiş ve İspanya'ya gitmiştir. Barselona'da yaşamını sürdüren Azel için İspanya esenlikli uzam olmasına rağmen Tanca'da kalsaydı yaşamının nasıl olacağını sorgulamaktadır. “Kimi zaman, Tanca'da kalmış olsaydı hayatının ne olacağını hayal ettiği de oluyordu. Kaderine boyun eğip duruma alışmış olurdu elbette” (Ben Jelloun, 2006: 117). Barselona'da çok çalışan çabalayan Azel, durumundan şikâyet etmemektedir. Ancak, İspanya'da olması ona bir katkı ya da bir ilerleme de sağlamamıştır. Bu olay anlatı kişisinin cesaretini kırmaktadır. “Sürekli çabalıyor, şikâyet etmiyordu ama bir ilerleme de göremiyordu. Bu durum onun cesaretini kırıyor” (Ben Jelloun, 2006: 117).

Anlatının sonlarına doğru Azel, Madrid'de terör örgütlerine karşı İspanyol polisiyle birlik olup muhbirlik yapmaktadır. Hintli ve Pakistanlı tacirlerin iş yaptığı bir mahallede görevlidir. Bu mahalleyi çok iyi bilen Azel'in diğer muhbirlerle buluşma noktası “Zafer anılarına gelen *El İntisar*'dı” (Ben Jelloun, 2006:177). Yapıtta, buluşma noktasında yer alan bir dükkân dini göndermelerle betimlenmektedir. “Minicik salonun adı “*Maşallah*” (Tanrı'nın dilediği olur) olan bir berber ile “Tarık Bin Ziyad Mescidi” denen bir ibadethane arasında sıkışmıştı Carrer Sant Pau” (Ben Jelloun, 2006:177).

Yapıtta kapalı uzamlara göre açık uzamlar daha belirleyici bir role sahiptir. Ana uzam olarak dikkat çeken Fas ve İspanya, olayların ilerleyişinde merkezi bir konumdadır.

1.4. Kişi

Anlatıda öncel kişi olarak Azel'in hayali ülkesi Fas'tan gitmektir. "Güçlü bir şekilde hissedilen gitme arzusu sadece roman kahramanı Azel'in değil ülkelerinde geleceğin olmadığını düşünen birçok gencin hayalidir" (Kartal-Güngör, 2018: 396). Gerçek adı Azz El-Arab olmasına rağmen yakınları ona Azel demektedir. Babası, ona "Arapların gururu, şanı! Ben Arapların kaymak tabakasıyım! Değerli, pahalı ve iyi olan..." (Ben Jelloun, 2006: 41) anlamına gelen Azz El-Arab adını koymuştur. Azel, yirmi dört yaşında Hukuk Fakültesinden mezun, ülkesi Fas'ta alanıyla ilgili iş bulamayan "işsizlik kurbanı, sistemin ihmal kurbanı; parlak bir genç, iyi eğitilmiş, nazik, cömert biri"dir (Ben Jelloun, 2006: 17). "Ben yasalara saygı gösterir gibi yapan bir ülkede, hukuk nedir bilmeyen bir ülkede hukuk okudum" (Ben Jelloun, 2006:13) diyen Azel liseden de dereceyle mezun olarak devlet bursu almıştır. Azel'in ailesi üniversite öğrenimi sırasında Azel'e destek olacak durumda değildir. Bu nedenle Azel "Larache'da avukatlık bürosu bulunan amcasına güveniyordu" (Ben Jelloun, 2006: 16). Fas'ta yaşam mücadelesi veren Azel, ikinci el araba alım satım işiyle uğraşmaktadır. Zaman zaman hukuksuz işler de yapan Azel'in tek amacı ülkesini terk etmektir. "Ben yirmi dört yaşındayım, diplomam var, işim yok, param yok, arabam yok, sosyal bir vakayım ben, evet, ben de sapsız biriyim, buradan gitmek için, bu ülkeyi sadece resimlerde, kartpostallarda görmek için her şeyi yapmaya hazırım" (Ben Jelloun, 2006: 29). Azel, Fas'ı terk etmek için bütün yolları denemiş ve başarılı olamamıştır. İspanya'ya gitmek için kurduğu hayallerini yitirdiği bir anda İspanyol asıllı Miguel ile karşılaşır. Miguel, Azel'e duyduğu cinsel ilgi nedeniyle onu İspanya'ya davet eder. "Azel'i kendi dünyasından koparıp almayı ve evine, İspanya'ya götürmeyi istemişti. Başlangıçta Miguel'in isteği Azel'e yardım etmektir" (Ben Jelloun, 2006: 39). Azel, İspanya'da umduğu yaşamı yakalayamaz. Avrupalılar tarafından daima bir öteki olma duygusu Azel için ağır bir durumdur. "Azel kendi hikayesine başka bir çıkış bulabilirdi, ama vatanına duyduğu özlem onda derin bir iz bırakmıştı" (Ben Jelloun, 2006: 208). Azel, yeni yaşamında cinsel ve kültürel kimliğiyle mücadele ederken artık eski yaşamına dönemediği bir durumla karşılaşır. İspanya'ya büyük umutlarla giden Azel'in tek amacı artık ülkesine bir kahraman gibi dönmektir. "Azel özellikle Fas'tan ayrılışıyla ilgili anıyı kendi içinden sonsuza dek silmek ve Fas'a bir kahraman gibi dönmek istiyordu" (Ben Jelloun,2006:211). Yapıtın sonunda Hukuk Fakültesinden mezun olan ve yasalar konusunda iyi eğitim almış olan Azel, İspanya'da çeşitli yasa dışı işlerle ilgilenmektedir.

Kağıtsız biri kimdir? Kuraldışı durumdaki bir yabancısıdır. Ülkesine geri gönderilmesini imkânsız kılmak için kimliğinin tüm kanıtlarını yakmış olan yasadışı biridir. Ama aynı zamanda, ülkeye yasal olarak girmiş, ancak artık çalışma izni olmayan, oturma kartı olmayan, ülkede kalmak için bir gerekçesi kalmamış bir yabancı da olabilir. Azel'in durumu buydu. (Ben Jelloun, 2006: 196)

Bununla birlikte, Madrid'de terör örgütleriyle ilgili çalışmalar yürüten polislerle iş birliği yaparak onlara bilgi aktaran Azel, bu durumunun bilinmemesi için de büyük bir bankanın hukuk servisinde yarım günlük bir işte çalışmaktadır. Buna karşın, Azel artık açığa çıkmıştır ve bir gün radikal İslamcı grup olarak bilinen *Kardeşler* tarafından evinde boğazı kesilerek öldürülmüştür. "Azel yerdedi. Boğazı kesilmiş, başı bir kan gölünün içindeydi. Kurbanlık koyun gibi onu boğazlamıştı Kardeşler" (Ben Jelloun, 2006: 212).

Azel'in İspanya'ya gelmesine yardımcı olan Miguel, "yazları Tanca'da geçiriyordu. Yılın geri kalanını ise Barselona'da ve sergi düzenlemek amacıyla çıktığı seyahatlerde geçiriyordu. Yaşam kalitesi ve karmaşıklığı nedeniyle Fas'a karşı tutku düzeyinde bir sevgi besleyen cömert bir adamdı" (Ben Jelloun, 2006: 38). Fas dostu olarak bilinen Miguel, Fas hakkında iyi şeyler söylemeye ve özellikle de Fas'a saldıranlara cevap vermeye çalışan bir sanatçıdır. Azel'in İspanya'ya gelmesiyle aralarındaki ilişki daha da güçlenmiştir. Miguel, zamanla Azel'e karşı yoğun duygularını gizlemekte zorlanmaktadır. "Miguel genç aşığının zayıf noktalarını da gayet iyi biliyordu: para, kadınlar ve esrar. Kenza'yla bu evliliği kabul ederek, Azel'i daha güvenilir, daha hâkim olunur kılacak bir istikrarı evde kurabilirdi" (Ben Jelloun, 2006: 101). Miguel, Azel'in yanında kalmasını sağlamak ve kız kardeşi Kenza ile evlenebilmek için Müslüman olur ve Münir adını alır. Bununla birlikte, Azel'in isteği doğrultusunda Kenza ile Miguel evlenir; çünkü Azel, bu durumun Kenza'nın İspanya'ya yasal olarak gelmesine yardımcı olacağını bilmektedir. İlk başta anlaşmalı olarak evlenen çift daha sonrasında çok iyi bir dostluk bağı kurarlar.

Azel'in kız kardeşi Kenza, çalıştığı klinikten yeterince para alamayan bu yüzden de özel bir hastanede fazla mesai yapan bir hemşiredir. Erkek kardeşi Azel gibi okutulmayan Kenza, bu duruma rağmen "İspanyolcası vardı" (Ben Jelloun, 2006: 120). Kenza, Ortadoğu ezgileriyle dans etmeyi seven ve yetenekli bir genç kızdır. "Profesyonel bir dansöz olabilirdi kuşkusuz Kenza, ama bu toplumda hayatını kazanmak için dans eden bir kıza kötü gözle bakılırdı" (Ben Jelloun, 2006: 55) düşüncesiyle sadece aile şölenlerinde dans etmektedir. Kenza da erkek kardeşi gibi ülkeyi terk edip *gitmek* istemektedir. Miguel ile evlenerek bu hayalini gerçekleştirir. Azel'in İspanya'ya gidişinden "üç ay sonra, Kenza gerçek bir prenses gibi Barselona'ya ayak bastı" (Ben Jelloun, 2006: 120). Kenza, Barselona'da Cruz Roja sosyal hizmetlerine alınarak çalışmaya başlamıştır. Cruz Roja'daki arkadaşlarıyla zaman zaman yemek yediği *Kebab* adlı restoranda Kenza, Nâzım ile karşılaşmıştır. Hem politik nedenlerden hem de ailevi nedenlerden dolayı ülkesini terk etmek durumunda kalan Nâzım on yıldır Barselona'da yaşamaktadır. "Ailesi ona Türk şairi Nâzım Hikmet'in anısına Nâzım adını vermişti. Uzun boylu, esmer, açık renk gözlü, pos bıyıklıydı" (Ben Jelloun, 2006: 139). Kenza ile Nâzım zamanla yaklaşarak sevgili olmuşlardır. Nâzım, Kenza ile birlikte olduğu zamanlar ona Türkçe şiirler okumaktadır. "Sarhoşluğumsun sen benim, senden asla ayılmadım, ayılamam, hiç ayrılmak istemem" (Ben Jelloun, 2006: 168). Nâzım'a olan büyük aşkına rağmen Kenza ona dair sürekli bir kuşku içerisindedir. Nâzım'ın Türkiye'de başka bir kadınla evli olduğunu öğrenince büyük bir hayal kırıklığına uğrar ve bu aşkın sonu da acıyla sonlanır. Kenza, artık İspanya'da kalmak istememekte ve ülkesine geri dönmek için çaba göstermektedir. "Kenza, Fas'a dönme vaktinin artık geldiğini düşündü" (Ben Jelloun, 2006: 217).

Fas'tan İspanya'ya göç etmek isteyen anlatı kişilerini hukuk dışı yollarla ülkeden çıkarmaya çalışan El Afia, biri İspanyol biri de Faslı iki kadınla Akdeniz kıyısında, Ksar es-Seghir'de yaşamaktadır. Zalim, kudretli ve kalpsiz adam olarak tanınan El Afia'nın lakabı ateştir. "İnsan kaçakçılığıyla tanınıyordu. Okyanusu aşip geçmeye kararlı kaçakları teknelere dolduran adam. Yakalandıklarında geri gönderilmesinler diye bütün belgeleri yakıyordu. El Afia duyguları önemseyen biri değildir. Rif Dağları'nda doğup büyümüş bu adam kendini bildi bileli kaçakçılık yapmıştı" (Ben Jelloun, 2006: 12). Ülkelerini terk edip kendilerine

yeni bir başlangıç arayan Azel, Kenza ve Nâzım'ın aksine Samira aynı durumda değildir. Kenza'nın Fas'tan arkadaşı olan Samira "adını gizlediği bir ağa katılmış fahişelik yapmaktaydı. Tanmadığı erkeklerle yolculuğa çıkıyor âlemlere katılıp kendini riske atıyordu" (Ben Jelloun, 2006: 25). Samira ile aynı durumda olan diğer bir anlatı kişisi de Siham'dır. Fas'ı defalarca terk etmeye çalışan ancak bu durumda başarısız olan Siham umudunu asla kaybetmemektedir. "Sivil Muhafızlar şafak vakti onları sahilde beklemişti, savaş zamanı olduğu gibi kamufle edildiler. Siham tutuklanmış, sorguya çekilmiş ve Tanca'ya geri gönderilmişti. Tanca'da Fas polisi dövmüştü Siham'ı. O zamandan beri başka planları vardı gitmekten, hem de mümkün olduğunca uzağa gitmekten vazgeçmemişti" (Ben Jelloun, 2006: 29).

1.5. Toplumsal yapı ve ilişkiler

Yazınsal bir yapıtın oluşturulmasında yazarın doğup büyüdüğü ve yaşadığı toplumsal çevrenin etkisi kaçınılmazdır. Anlatıda olaylar, bazen doğrudan bazen de örtük bir biçimde gerçek yaşamlara dayanmakta ya da gönderimde bulunmaktadır (Henri, 1982: 10). Ben Jelloun da doğup büyüdüğü Fas bölgesinin siyasi, kültürel, dini ve ekonomik olaylarını *Gitmek* yapıtına yansıtarak anlatıya bir bütünlük kazandırmaktadır (Araya, 2013: 85-87). Toplumsal yapı ve ilişkiler noktasında yaşanan düzensizlikler *Gitmek* yapıtının ilk bölümlerinden son bölümüne kadar anlatılmaktadır:

Fas bu işte, deliler gibi imanı gevreyenler var, çalışıyorlar çünkü namuslu olmaya karar vermişler, onlar karanlıkta çalışır, kimse görmez onları, aslında onlara madalya takmak gerekirken kimse söz bile etmez onlardan, çünkü ülke onların dürüstlüğü sayesinde işliyor, bir de başkaları var, sürüsüne bereket hem de her yerde onlar var, bütün bakanlıklarda, çünkü bizim sevgili ülkemizde soluduğun hava bile çürümüştür, evet hepimiz çürük kokuyoruz, leş kokuyoruz. (Ben Jelloun,2006:13)

Toplumu ve bireyi biçimlendiren ögelerin nasıl bir etki yarattığı yapıtta belirginleşmektedir. Bu etkenlerin geniş çerçevede toplum, dar çerçevede ise birey üzerinde nasıl bir iz bıraktığı ve toplumsal yapı ve ilişkilerin bu ögelerle nasıl meydana geldiği gözlemlenmektedir (Christiane, 2005: 48).

Yapıtta toplumsal yapı ile ilgili en önemli konu, siyasi ahlakın çöküşüyle eş zamanlı olarak ülkede yaşanan krizler ve sorunlardır. Yaşanan olumsuz durumlar toplumun genel bir huzursuzluk ve düzensizlik içinde olduğunu da göstermektedir. Bireylerde artan memnuniyetsizlik, ekonomik zorluklarla birleşerek ülkeden göç eğilimlerinin artmasına sebep olmaktadır:

Temizlik kampanyası ortalığı kırıp geçiriyordu. Kaçakçılar tutuklandı. Kimileri kaçmayı başardı. Kara para aklamaya katılmış banka memurları ile kaçakçılığa gözlerini yummuş gümrükçüler hapse atıldı. Bu arada birkaç masum da devlet güvenliğine zarar vermekle suçlanarak mahkûm edildiler. İçişleri Bakanı durumdan yararlanıp diplomalı işsizlerden de tutuklattı ve önemli suçlamalarda bulunarak hapse attırdı. Basın rolünü iyi oynamış, kampanyayı üstlenmişti. Davalar son hızla birbirini izledi. Herkes soluğunu tutmuş bekliyordu. İş adamları ciddi bir ekonomik kriz öngörüyordu. Ülkenin kısmen bu kirli para sayesinde işlediğini özel konuşmalarında belirtiyorlar ve kaçakçıların paralarını yabancı bankalara yatırdıkları andan itibaren artık ülkede güvenlik kalmayacağını söylüyorlardı. (Ben Jelloun,2006:50-51)

Yazar, toplumsal düzensizlik ortamında, dinin sosyal bir olgu olarak bireysel çıkarlar için sığınak olarak kullanılmasına, toplum içerisinde ayrımcılığın kötürklenmesine ve bazı toplulukların sınıflandırılmasının kötü niyetle gerçekleştirildiğine örtük bir dille işaret etmektedir (Hron, 2009: 27-29). Toplumların kültürel normları ve günlük yaşamda yaptıkları alışkanlıkların çoğunluğu dini inançlarına dayanmaktadır (Ben Jelloun, 1996). Yapıtta, Müslüman bireylerin yaşam biçimi ve düşünceleri dini ve kültürel öğelerle şekil almaktadır:

Her akşam Kuran okumak ve kendine “alim”, yani din bilgini diyen bir Mısırlıyı dinlemek için toplanıyorlardı. Bu toplantılarda iç karartıcı bir şey vardı. Dayısının yanında çalışmaya başlamış olan Muhammed-Larbi hiç konuşmuyor, alimin öğütlerini dinliyor ve bunlara uyuyordu. Bu sohbetlerde her seferinde yeni bir konu ele alınıyordu. Örneğin, kadın erkek ilişkileri, erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğü nasıl sağlanır, erkek iktidarını yıkmaya çalışan Batı propagandası nasıl bozulur, ahlaksızlığa düşmeden kocalık görevleri nasıl yerine getirilir. (Ben Jelloun,2006:80)

Yapıt, anlatıdan çok derinlemesine bir kültürel çözümleme ve yorum sunmaktadır. Anlatının geçtiği Fas bölgesine ait mutfak kültürü yapıta yansıyan diğer bir kültürel öğedir.

Okuma yazma bilen Sadek bir gün çevresindeki tipik kültürel nesnelere listesini çıkarmaya karar verdi: seccade, tespih, parlak siyah aptes taşı, Cuma kuskusu, Endülüs müziği, Arap ve Berber varyete şarkıları, nane çayı, namaza giderken giyilen cebella, Fas televizyonunu çeken çanak anten, ballı çörek, semaver, sini, tütsü, gül suyu, kırmızı fes, sarı nalınlar, üzerinde Mekke röprodüksiyonu bulunan duvar saati. (Ben Jelloun,2006:79)

Yazar, anlatıda sıklıkla diğer yazarlara, onların yapıtlarına ve bu yapıtlardan alıntılara başvurarak zengin bir kültürel dokuya sahip anlatı oluşturmaktadır. Bu tür bir yaklaşım, anlatıyı çok boyutlu ve katmanlı kılmaktadır. “Azal beni Jean Genet sanıyor. Bilir misin bilmem, Tanca’ya çok sık gelmiş bir Fransız yazar o. İsyankâr bir adam, büyük şair, homoseksüel, hırsızlıktan hapis yatmış biri” (Ben Jelloun, 2006: 141). Yapıtta sıklıkla Türk kültürü ve yazınına ait izler ve gönderimler, Ben Jelloun’un bu konuda geniş ve derinlemesine bilgi birikimine sahip olduğunu göstermektedir. Anlatı kişilerinden Nâzım, Türk şairi Nâzım Hikmet’ten esinlenerek yaratılmış bir karakterdir. Anlatıda Nâzım betimlenirken “ailesi ona Türk şairi Nâzım Hikmet’in anısına Nâzım adını vermişti. Uzun boylu, esmer, açık renk gözlü, pos bıyıklıydı” (Ben Jelloun, 2006: 139) ifadesi kullanılmaktadır. Nâzım Hikmet’in şiirlerine sıklıkla yer verilen anlatıda, Ben Jelloun’un Nâzım Hikmet’in yaşamöyküsünü, yapıtlarını ve şiirlerini bildiği görülmektedir.

Ceylanı kurtardım avcının elinden

Ama daha baygın yatar ayılamadı.

Kopardım portakalı dalından

Ama kabuğu soyulamadı.

Oldum yıldızlarla haşır neşir

Ama sayısı bir tamam sayılamadı (Ben Jelloun, 2006: 193)

Yapıt, Doğu ve Batı toplumlarına ait değerleri, inançları, gelenekleri ve yaşam biçimlerini yansıtmaktadır (May, 2008). Bu iki farklı kültürel toplumun özelliklerine hâkim olan Ben Jelloun, Doğu ve Batı toplumunun olumlu ve olumsuz yönlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini ve karşıtlıklarını yapıtta ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır.

2. Açıklama aşaması (Aşkın Çözümleme)

Açıklama aşamasında, yapıtın içeriğini etkileyen ve içeriğine çerçeve oluşturan geniş toplumsal yapıyı tanımlamak gerekmektedir. Yapıtta betimlenen toplumsal yapı ile gerçek tarih arasındaki ilişkiler belirlenmektedir. “Yapıtı çevreleyen yapılar arasındaki benzerlikler irdelenerek bütünsel ve diyalektik bir sonuca ulaşmak denir” (Tilbe ve Tilbe, 2015:207).

2.1. Yazarın özyaşamöyküsü ve dünya görüşü

1944 yılında Fas'ta dünyaya gelen Tahar Ben Jelloun, çağdaş yazın alanında önemli bir yere sahiptir. Hem Mağrip'te hem de Avrupa'da yazın çevresinde derin bir saygınlığa ve tanınırlığa sahip olan Tahar Ben Jelloun, yazınsal başarılarıyla ön plana çıkmıştır. Yazar, çocukluk yıllarını Arapça-Fransızca eğitim veren bir okulda geçirmiştir. Ardından Tanca'da bulunan Lycée Regnault'ta lise eğitimini sürdürmüş ve Rabat'taki Mohammed V Üniversitesi'nde felsefe dalında öğrenim görmüştür (Arnaud, 1976: 66). Fas'ta felsefe öğretmeni olduktan sonra 1960'ların ortasına doğru *Souffles* adlı edebiyat dergisinin editör ekibine katılmış ve bu kültürel dergi için birçok yazı kaleme almıştır. Ben Jelloun'un meslek yaşamı gazetecilikle başlamış, Fas'ta birçok gazetede görev almıştır. 1965 yılında Kazablanka'da meydana gelen bir öğrenci ayaklanmasında aktif bir rol üstlenmiştir. Bu sebeple yaklaşık on dört ay boyunca askeri bir kampta zorunlu askerlikle cezalandırılmıştır. 1971 yılında Ben Jelloun, psikoloji eğitimi almak için Paris'e gitmiş, 1973 yılında *Harrouda* adlı yapıtıyla yazın dünyasına adım atmıştır. Yazın yaşamını *Kum Çocuk* (1985) ve *Kutsal Gece* (1987) ile devam ettirmiştir. *Kutsal Gece* (1987) yapıtı ile Goncourt ödülünü kazanan Ben Jelloun, bu ödülü kazanan ilk Faslı yazardır. Le Monde ve Midi gibi önde gelen yayın organlarında yayımlanan makaleleriyle yazın dünyasında önemli bir yere sahip olan Ben Jelloun, 1984 yılında François Mitterans öncülüğünde kurulan Fransızca Yazını Yüksek Konseyi'ne (Conseil Supérieur de la Langue Française) seçilmiştir. Paris'te kızı ve eşiyle yaşamını sürdüren Ben Jelloun, çalışmalarını Fransızca kaleme almaktadır (Robert, 1996: 25). Yapıtlarında Fas'ı, Fas kökenli bireylerin günlük yaşamını, kültürünü, kendi deneyimlerini ve sıkıntılarını ayrıntılı biçimde betimlemektedir. Yazar, yapıtlarında bireylerin nereye ait olduklarına dair içsel mücadelelerini ve bu süreçte yaşadıkları duygusal çıkmazları detaylı biçimde ele almaktadır. Kimliğin sadece etnik, cinsel, dini ve ulusal sınıflandırmalarla sınırlı olmadığını ve bireylerin bu kavramlarla mücadelelerini ve karşılaştıkları adaletsizlikleri de yapıtlarında vurgulamaktadır.

2.2. Anlatının kaynağı

Gitmek yapıtı, kaynağını Fas'ta yaşayan bireylerin karşılaştığı toplumsal ve ekonomik zorlukları temel alarak kurgulanmıştır. Yazar, yapıtında bireyleri kendi ülkelerinden *gitmeye* zorlayan sebepleri, göç ettiklerinde karşılaştığı sorunları ve sonunda da ortaya çıkan kimlik ve öteki olma krizlerini vurgulamıştır. Yapıtın, yazarın yazım süreciyle eş zamanlı olarak ilerlediği görülmektedir. Yapıtın son kısmında yazarın “Tanca-Paris Eylül 2004-Kasım 2005” (Ben Jelloun,2006:228) notunun yer alması ve *Gitmek* adlı yapıtın 2006 yılında yayımlanmış olması, bu görüşü doğrular niteliktedir.

Yapıtın temel anlatı kaynaklarından biri de yazarın çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği Tanca, Rabat ve Fas bölgesidir. Yazarın bu bölgelerde uzun zaman geçirek edindiği deneyimlerin yapıtta yansıtılma olasılığını arttırmaktadır.

2.3. Simgesel çözümleme

Yapıtı anlamak ve yazarın vermek istediği iletiyi doğru biçimde çözümlemek için, yapıtın sadece yüzey yapısında değil aynı zamanda derin yapısında bulunan öğeler irdelenmelidir. Derin yapıyı çözümlerken yazarın yaşamı, dönemin toplumsal ve kültürel yapısı hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bu yaklaşım, yapıtı daha geniş bir bakış açısıyla tanımaya ve yapıtın içeriğini daha zengin biçimde yorumlamaya olanak sağlamaktadır.

Gitmek yapıtının temelini oluşturan ve yapıta adını veren bu sözcük, anlatının başından sonuna kadar kullanılmakta ve bütünlüğünde kritik bir rol oynamaktadır. Anlatıda sıklıkla kullanılan *gitmek* sözcüğü *yeniden doğmak, ülkeyi terk etmek, özgür olmak, kanatlanmak, hayal etmek, yaşamına yeni yön vermek, ölüm, ağır bedeller ödemek* gibi kavramlarla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Böylelikle, anlatıya imgesellik ve şiirsellik kazandırmıştır. “*Gitmek*. Başka yerde yeniden doğmak. Hangi yolla olursa olsun *gitmek*. Kendini kanatlanmış itiliyor hissetmek. Özgür olduğunu haykırarak kumlar üzerinde koşmak. Çalışmak, gerçekleştirmek, üretmek, hayal etmek, insanın kendi hayatını yaratabilmesi” (Ben Jelloun,2006:42). “*Gitmek*, bu ülkeyi terk etmek” (Ben Jelloun, 2006: 43). Anlatıda bedeli ne olursa olsun *gitmenin* bir çözüm olduğuna ve sonunda karşılaşılan yaşamın güzelliklerine vurgu yapılırken, *gitme* sürecinde yaşanan sıkıntılara karşı da yazar okuyucuyu uyarmaktadır.

Gitmeli, gitmeli! Nasıl olursa olsun gitmeli, bedeli ne olursa olsun gitmeli, boğulmak, suyun üzerinde salınmak, şiş karın, tuz yeniği surat, gözler yitik. *Gitmek!* Çözüm olarak tek bulduğunuz bu. Denize bakın: Işıl ışıl giysisiyle, içe işleyen kokusuyla ne de güzel, ama deniz sizi yutar sonra da parça parça fırlatıp atar... (Ben Jelloun,2006:126)

Anlatının *Melike* bölümünde *gitmek* sözcüğü ölüm ile ilişkilendirilmektedir. Anlatı kişisi *Melike*'nin korkusu ülkeyi terk etmeden *gitmektir*, başka bir deyişle ölmektir:

Onu korkutan muayene değil, ölmektir. Düşünü gerçekleştirmeden *gitmek*, bu ülkeyi terk etmeden *gitmek*, bir deliğe düşmek ve soğuk toprağın altına gömülmektir onu korkutan (Ben Jelloun,2006:155)... Çünkü *Melike* ne olursa olsun, nasıl gidecek olursa olsun ülkeyi terk etmek istemiştir. Bir pasaport alabilmek için önce on sekiz yaşına basmayı beklemeliydi. Ama belki o da başkaları gibi o yaşa kadar beklemeyebilirdi. Bir sandalda ya da bir karides kamyonunun konteynırında boğazı geçiverirdi. (Ben Jelloun, 2006:87).

Yazarın *gitmek* sözcüğünü temel alarak anlatmak istediği göç kavramıdır. Yazar, insanların daha iyi bir gelecek hayaliyle, bilinmeyen ve belki de tehlikeli olan bir yere göç etme arzusunun içsel ve dışsal sonuçlarına vurgu yapmaktadır. Göç, tarih boyunca insanların daha iyi bir yaşam koşulu bulma, ekonomik fırsatlar, özgürlük ya da güvenlik arayışında oldukları bir harekettir (Christiane, 2005: 37). Bu hareket yalnızca fiziksel olarak değil aynı zamanda kültürel, toplumsal ve psikolojik bir değişimi de ifade etmektedir. “Uzamsal bir değişikliğin ötesinde farklı boyuttaki değişimleri imleyen göç olgusu, insanı bireysel ve toplumsal düzeyde etkileyen ve onu tüm değerleriyle kuşatan bir anlam kazanır” (Genç, 2020: 3). *Gitmek* yapıtında da anlatı kişilerinin göç hayallerini gerçekleştirmeleriyle beraber yaşadıkları sorunlar, ölümler, kimlik bunalımları detaylı biçimde betimlenmektedir.

Anlatıda göç kavramıyla ilintili olarak vurgulanan diğer bir simge ise *Tutia* adlı gemidir. Anlatının başında Fas’tan İspanya’ya göç etmek isteyenler *Tutia* ile ülkeden gitmektedir. *Tutia*, anlatının ilk bölümlerinde ülkesi Fas’ı terk edenlerin karşısına çıkan bilinmez karanlık yüzü olarak betimlenmektedir; çünkü göçün risklerini, belirsizliklerini ve zorluklarını, yazar bu gemi ile yapmaktadır. Bu göç yolları, tehlikeli deniz koşullarını, insan kaçakçılarını ve güvenlik güçleriyle karşılaşma riskini içermektedir. *Tutia*’nın da kötü olarak betimlenmesi bu gerçek tehlikelere bir gönderme olarak algılanabilir;

Ona *Tutia* adını takmışlardır. Hiç anlamı olmayan bir kelime. Ama onlar kendi aralarında bilirler ki, o bir örümcektir, kâh insan eti yiyip yutar, kâh iyilikte bulunup o gecenin uygun olmadığını, yolculuğu bir başka geceye ertelemeleri gerektiğini bildiren bir sese dönüşür. (Ben Jelloun,2006:8)

Anlatının sonunda ise İspanya’da yaşanan hayal kırıklıkları sonucunda vatanları Fas’a geri dönme arzusunda olan anlatı kişileri için *Tutia*, bir kurtuluş ve umut meşalesi olarak tanımlanmaktadır:

Niçin göç etmiş olduklarını çoktan unuttular bile. Orada, içlerinden gelen bir ses, tanıdık bir ses, onlara *Tutia* adlı bir gemiye binmelerini söylüyor. Mütevazı bir gemi bu. Kaptan içine bir ağaç dikmiş. Çiçekli, hoş kokulu bir ağaç; portakal ya da limon ağacı. (Ben Jelloun, 2006:218)

Kaptan ona Yüce *Tutia* diye hitap ediyor. Kaptanın işaretiyle, bir Arap-Endülüs ezgisini duru bir sesle ve gayet düzgün yorumluyor. Ezgide acılı bir özlem ifadesi var. Duyulduğunda sesi yer yer çatlıyor. *Tutia* gözlerini kapatıp tüm kalbiyle söylüyor şarkıyı. Gemidekiler de rıhtımdakiler de, herkes susup dinliyor onu. (Ben Jelloun, 2006:219)

Yapıt, göç olgusunu derinden ve çok boyutlu bir biçimde ele almaktadır. Ben Jelloun, göçün yalnızca ekonomik ya da fiziksel sebeplerle gerçekleşmediğini aynı zamanda ruhsal, duygusal ve bireysel nedenlere de dayandığını vurgulamaktadır. “Doğduğumuz toprakları terk etme ihtiyacı duyuyoruz” (Ben Jelloun, 2006: 228) ifadesi insanın bazen arayışa düştüğünü göstermektedir. Bununla birlikte “haydi yola çıkalım, denizler üzerinde yol alalım” (Ben Jelloun, 2006: 228) ifadesi de göçün zorluklarına, risklerine ve belirsizliklerine rağmen bu yolculuğa çıkmak için insanların bir nedeni olduğunu belirtmektedir. Bu neden, insanın içindeki umut, hayal ya da arzudur, bilinmeze doğru sürükleyen güçlü bir dürtüdür.

Sonuç

Tahar Ben Jelloun'un *Gitmek* adlı yapıtının, Lucien Goldmann'ın *Oluşumsal Yapısalcılık* yöntemi çerçevesinde incelendiğinde edebiyatın toplumsal ve kültürel unsurları yansıma işlevi öne çıkmaktadır. Yapıt, Fas toplumunun göç tarihini toplumcu gerçekçi bir tutumla işleme bakımından önemlidir.

Goldmann'ın yöntemi esas alındığında *Gitmek* romanı, hem eşzamanlı hem de ardıl düzeylerde yazarın etkilendiği toplumsal olaylar belirginleşmekte, eserin kurgusal evrenini de bu yönde biçimlendiği gözlemlenmektedir. Yapıt, Fas ve İspanya arasında uzamsal ve kültürel bir geçiş/etkileşim alanı işlevi görürken anlatı kişileri bu sancılı kültürel değişim ve dönüşümlerin tesirinde trajik yaşantılara maruz kalırlar. Romanda göç edenlerin yaşam koşulları, arafta kalma durumları, göçle ağırlaşan yaşam koşulları yaşantı edebiyatı anlatıları olarak dikkat çeker. Bu bağlamda yapıt, toplumsal yapıların ve kültürel değerlerin birbirleriyle etkileşimli yapısını ve bireylerin yaşam tercihlerini, beklentilerini ve hayal kırıklıklarını nasıl biçimlendirdiği ayrıntılı bir biçimde irdeler. *Gitmek*, beraberindeki göç anlatısı ile toplumsal ve kültürel normların insan davranışları ve kararları üzerindeki karmaşık etkiyi de sorgular. Bu yönüyle sosyo-psikolojik bir anlatı olarak da ön plana çıkar.

Fas'ta bireyleri toplumsal boyutta kitleler halinde göçe zorlayan etmenler arasında siyasi ve kültürel karmaşa ve baskılar, ekonomik ve manevi yıkımlar, gelecek belirsizlikleri bulunmaktadır. Ancak buna rağmen bireyler ölmekle yaşamak arasında gitmekte/göç etmekte tereddüt etmezler. Bu durum göçün insan ticareti ve kaçakçılığına dönüşen hezimetine, risklerine, zorluklarına, belirsizliklerine, yasal tahakkümlerine rağmen gidilecek yol olarak görülmesinin sorgulanmasını öne çıkarır. Buna göre giden/göç eden bireylerin kimliğindeki örselenmiş benlik ve ötekilik, yabancılık toplumsal yapının baskın yansımasıdır. Bu nedenle, yapıtta bireyler üzerinden vurgulanan yaşamsal sorunlar, onların yaşamakla eş bireysel özlem ve umutlarını gitmek eylemiyle canlı tutarken toplumun siyasi tarihi ve sosyal yapısındaki olumsuzlukları açığa çıkarır. Bu tür anlatılar, özellikle dezavantajlı toplumlarda yaşanan sorunların insani boyutunun algılanmasını sağlaması açısından önem taşır.

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution Rates of Authors to the Article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Aksoy, E.(1984) Sartre'in romanlarına bir sosyolojik yaklaşım. *FDE Yazın ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 4(14), 66- 74.
- Akten, S. (1999). Yazın ve toplum ilişkisi üzerine kuramsal bir yaklaşım: Yazın Toplumbilimi. *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*. Ankara Üniversitesi Tömer, 162-167.
- Allien , A. A. (2018). Immigrant identity in Partir written by Tahar Ben Jelloun. *Culturalistics: Journal of Cultural, Literary, and Linguistic Studies*, 2(2), 27-32.
- Araya, V. B. (2013). Le labyrinthe arabo-musulman dans les romans de Tahar Ben Jelloun (Tahar Ben Jelloun'un romanlarında Arap-Müslüman labirenti) *Letras*, 54,71-90.
- Arnaud,J.(1976). Le Roman maghrébin en question chez Khair-Eddine, Boudjedra, Tahar Ben Jelloun (Jelloun-Khair-Eddine, Boudjedra ve Tahar Ben Jelloun'da söz konusu Mağrip romanı)*Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 59.
- Atalay, İ., Er, A. (2013). Oluşumsal yapısalılık bağlamında sorunsal kahraman ve dünya görüşü kavramları: Bernard Marie Koltès'in Batı Rıhtımı (Quai Ouest). *Humanitas*, 1(2), 27-42.
- Ben Jelloun,T.(1996). *L'imaginaire dans les sociétés maghrébines*(Mağrip toplumlarında imge)L'Harmattan.
- Ben Jelloun, T.(2006). *Gitmek* (Işık Ergüden, Çev.) Merkez Kitaplar.
- Beşe, A. (2006). Clifford Odets'in awake and sing! adlı yapıtına oluşumsal yapısalıcı bir yaklaşım. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14, 143-158.
- Beşe, A. (2018). Waiting for lefty: oluşumsal yapısalıcı çözümleme örneği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 3011-3020.
- Calaivanane .R (2019). Identity crisis in Leaving Tangier by Tahar Ben Jelloun. *International Journal of Science and Research (IJSR)* 8 (7).
- Christiane, A. (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain* (Çağdaş Fransız Romanında Göçmenlik) Karthala.
- Genç, H.N.(2020). Orhan Pamuk'un kafamda bir tuhafılık adlı romanını çatışma ve göç kültürü modeli bağlamında okumak. *folklor/edebiyat*, 26 (1), 1-21.
- Goldmann, L. (2005). *Roman sosyolojisi* (A.Erkay, Çev.) Birleşik.
- Goldmann,L.(1964). *Pour une sociologie du roman*. Gallimard NRF.
- Goldmann, L. (1976). *Diyalektik araştırmalar*. (A. Timuçin, Çev) Kavram.
- Henri, T.(1982). *Social identity and intergroup relations*. Cambridge University Press.
- Hron, M. (2009). *Translating pain: immigrant suffering in literature and culture*. University of Toronto Press.
- Kartal-Güngör, T. (2018). Tahar Ben Jeloun'un Gitmek adlı romanında göç ve sürgün temaları ışığında Nazım Hikmet'e göndermeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (65), 393-405.)

- Kıran, Z., Kıran (Eziler),A.(2011). Yazınsal okuma süreçleri. 4. Baskı. Seçkin.
- Lewis, M.A.(2016). Between francophonie and world literature in French:Tahar Ben Jelloun's evolving authority. *The Journal of North African Studies*, 21(2), 301-309.
- Loudiyi,M. (2022). La culture et l'identité à l'épreuve du déplacement -Pour une lecture topographique du déplacement dans Partir de Tahar Ben Jelloun (Yerinden edilmenin sınıadığı kültür ve kimlik - Tahar Ben Jelloun'un Partir filminde yerinden edilmenin topografik bir okuması) *Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes*, 4 (6).
- May.F. (2008). *Tahar Ben Jelloun etude des enjeux réflexifs dans l'oeuvre* (Tahar Ben Jelloun ve çalışmalarındaki refleksif konuların incelenmesi) L'Harmattan.
- Mayrl, W.W. (1978). Genetic structuralism and the analysis of social consciousness. *Theory and Society*, 5 (1),19-44.
- Robert., E. (1996). *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif* (Tahar Ben Jelloun ya da anlatı için tatmin edilmemiş arzu) L'Harmattan.
- Tekin, M. (2002). *Roman sanatı*. Ötüken.
- Tertemiz,S.,Atalay,İ.(2020). Oluşumsal yapısalcılığın ilkeleri ve Zola'nın Emek adlı romanı üzerinde çözümleme. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (2), 665-683. doi: 10.33206/mjss.558274
- Tiken,S. (2009). Fakir Baykurt'un yılanların öcü adlı romanına oluşumsal yapısalcı bir yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (1), 43-56.
- Tilbe, A. (1999). Albert Camus'nün Veba (La Peste) adlı romanına toplumbilimsel bir uygulama. *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*. Ankara Üniversitesi Tömer, 105-111.
- Tilbe, A. (2004). Sartre'in bekleyiş adlı romanına Goldmann'cı bir yazın toplumbilimsel yaklaşım. (K. Alver, Ed.), *Edebiyat Sosyolojisi içinde* (93-117) *Hece*.
- Tilbe, A. , Tilbe, F. (2015). Reşat Enis Aygen'in afrodit buhurdanında bir kadın adlı romanında çalışma ilişkileri: Yazın toplumbilimsel oluşumsal yapısalcı bir inceleme. *Humanitas*, 5, 187-216.



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



Fasıl Müziği Bağlamında Yörelere İcra Edilen Peşrevler

Peşrevs Performed in Localities in the Context of Fasil Music

Burak Kurubaş**
Mehmet Gönül**

Öz

Bu araştırmada, fasıl müziği kültürünün baskın olduğu yörelerin müzik kültürü ve bu kültür bağlamında çeşitli yörelerde icra edilen peşrevler üzerine odaklanılmıştır. Çalışmada, fasıl müziği kültürünün görüldüğü yörelerin müzik icrası uygulamaları, bu yörelerde icra edilen peşrevlerin form özellikleri, icra edildiği ortamlar ve yöre repertuarındaki öneminin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın yürütülmesinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmış ve doküman analizi tekniğiyle elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında TRT repertuarında peşrev adıyla kayıtlı Elazığ (Paşa

Geliş tarihi (Received): 07.08.2023 Kabul tarihi (Accepted): 10.04.2024

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü. Konya-Türkiye/ University of Necmettin Erbakan Turkish Music State Conservatory Instrument Education Department. burakkurubas@gmail.com. ORCID ID: 0000 0003 3276 4040

** Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü. Konya-Türkiye / University of Necmettin Erbakan Turkish Music State Conservatory Instrument Education Department. mgonul@gmail.com ORCID ID: 0000 0001 8349 3872

Göçtü) Peşrevi, Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi, Kayseri Peşrevi olmak üzere üç adet ve kayıtlı olmayan Diyarbakır Peşrevi, Mardin Peşrevi olmak üzere peşrev adıyla icra edilen toplam beş adet esere ulaşılmıştır. Genellikle yöre adlarıyla özdeşleşmiş ve araştırmanın üzerinde durduğu söz konusu eserlerin form yapılarının, Türk müziği saz eserleri formlarından “Peşrev” formunun icra uygulamaları, icra ortamları ve özellikleri itibariyle birçok noktada benzeştiği ve benzer özellikler sergilediği görülmüştür. Çalışmada öne çıkan önemli bir başka husus ise, Türk müziğinde geleneksel bir şekilde geçmişten günümüze kadar sürdürülen fasıl müziği kültürünün adı geçen yörelerde hâlâ yaşatılmasıdır. İçerik analizi sonucunda, Elazığ, Konya, Kayseri, Diyarbakır ve Mardin yörelerinde klasik Türk müziği kültürü ve Anadolu müzik kültürü geleneğinin özgün müzik uygulamalarına rastlanılmıştır. Araştırmada ele alınan yöre repertuarlarının fasıl müziği etkisi altında şekillendiği, klasik Türk müziğinde karşılaşılan fasıl geleneğinin, söz konusu yörelerin kendi müzik gelenekleriyle iç içe geçmiş bir yapıda sürdürüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Türk müziği kültürü, fasıl, yöre, form, peşrev*

Abstract

This research investigates the music culture prevalent in regions where fasıl music holds sway, with a particular focus on the performance of *peşrevs* within this cultural milieu. The study aims to elucidate the performance practices, structural characteristics, performance environments, and significance of *peşrevs* within the regional musical repertoire. Employing the descriptive survey model-a qualitative research method-the data acquired through document analysis underwent content analysis. Within this research framework, three works officially registered in the TRT repertoire-*Elazığ (Paşa Göçtü) Peşrevi, Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi, and Kayseri Peşrevi*-alongside five unregistered works, including *Diyarbakır Peşrevi* and *Mardin Peşrevi*, were examined. It was observed that the structural forms of these pieces, often distinguished by regional names and central to the research, exhibit significant similarities in terms of performance practices, venues, and the inherent characteristics of the *peşrev*, a form of Turkish instrumental music. An additional significant finding of the study is the preservation of the fasıl music culture, a tradition deeply rooted in Turkish music history, within the aforementioned regions. Through content analysis, distinct musical expressions rooted in classical Turkish music and Anatolian music traditions were identified in Elazığ, Konya, Kayseri, Diyarbakır, and Mardin. Consequently, it is evident that the repertoires of these regions have been profoundly shaped by the influence tradition of fasıl encountered in classical Turkish music, with the tradition continuing to intertwine with local musical customs, thereby enriching the cultural tapestry of the regions under investigation.

Keywords: *Turkish music culture, fasıl, region, form, peşrev*

Extended summary

Turkish music has a very rich variety of music in terms of local repertoire and classical repertoire with oral works and instrumental works. This repertoire has been tried to be classified in line with Turkish music rules and form knowledge. There are differences of opinion and many different classifications among Turkish music researchers and performers in the form classification that has been made until today. This research is important in terms of seeing that the repertoire of the regions and the classical repertoire are basically fed from the same musical origin in line with the concept of Turkish music form. In this context, in order to show that the Turkish music repertoire is fed from the same roots, the *peşrev* form, which is one of the forms of Turkish music instrumental works and which is performed for similar purposes in both the classical repertoire and the repertoire of the regions and can be seen in a similar structure, was preferred in the study. The research sample consists of *peşrevs* performed in Elazığ, Konya, Kayseri, Diyarbakır and Mardin regions in the context of *fasıl* music.

In this study, it was tried to look at Turkish music and its repertoire from a holistic perspective, and it was emphasized that Turkish music forms should not be classified with approaches such as religious-religious, folk-art, but only by considering the essential elements (*usûl*, instrument used, place of performance and purpose of performance) that will enable us to distinguish Turkish music forms from each other.

A similar form of *fasıl* music, which encompasses collective performance in classical Turkish music, can be seen in musical conversation and entertainment gatherings in Anatolia. As in traditional *fasıl* music, traditional chat meetings in Anatolia, where collective music is performed, are known by different names and practices in each region. The *fasıl* tradition in classical Turkish music includes the performance of a *peşrev* after a preliminary *taksim* performed in line with a certain *makam*, followed by the performance of the pieces in a certain order according to their procedural structures. It has been observed that the *fasıl* tradition in classical Turkish music is continued with very similar practices in Kürsübaşı chats in Elazığ, Barana sittings in Konya, aga and bey mansions in Kayseri, Velime nights in Diyarbakır and Leyli nights in Mardin, which are musical conversation and entertainment meetings in the regions discussed in this study.

In the research, it is possible to talk about the performance of works according to *taksim*, *peşrev* and *usûl* structures, respectively, as in the traditional *fasıl* in musical entertainment and conversation meetings where the *fasıl* tradition is maintained in these regions. In the research, in order to reveal that the traditional *fasıl* understanding continues in Anatolia, three works registered in the TRT repertoire under the name of *peşrev*, namely Elazığ (Paşa Göçtü) *Peşrevi*, Konya (Çuhacıoğlu) *Peşrevi*, Kayseri *Peşrevi*, and a total of five works performed under the name of *peşrev*, Diyarbakır *Peşrevi* and Mardin *Peşrevi*, which are not registered, were reached. The *peşrevs* performed in these regions were analyzed in terms of performance environments and form characteristics. As a result, it was concluded that the repertoires of these regions were shaped under the influence of *fasıl* music, and that the tradition of *fasıl* music encountered in classical Turkish music was maintained in a structure intertwined with the musical traditions of these regions.

Giriş

Türk müziğinde kullanılan form veya biçim kavramları, batı müziği eserlerinin sınıflandırılmasında veya tasnif edilmesinde olduğu gibi, bir müzik eserinin ana çatısıyla ilgili birçok bileşenin bir arada incelenmesini, benzer ve farklı özelliklerine göre tasnif edilmesini kolaylaştırmaktadır. Türk müziğinde üretilen eserlerin, sözlü veya sözsüz, işlenen konu, kullanılan usûl, icrasında kullanılan saz (çalgı), icra yeri, amacı gibi nitelik özellikleri bakımından nasıl olması gerektiği ve nicelik olarak ise; ne kadar bir hacimde (uzunluk-süre vb. bakımından) olması gerektiği form (biçim) sınırları dâhilinde belirlenmektedir.

Türk müziği formları, Türk halk müziği ve klâsik Türk müziği (Türk sanat müziği) adları altında belirginleştirilmekte ya da sınıflandırılmaktadır. Form; icra alanı ve mekânı temelinde benzer müzikal özelliklere sahip eserleri tasnif etmek için kullanılan bir kavram olması itibarıyla, Türk müziği eserlerinin tasnif edilmesini oldukça kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla formun üzerinde farklı bir tasniflendirmenin ya da Türk müziği repertuarına yönelik birçok üst başlık veya alt başlık altında tutarlılığı bulunmayan tasniflendirmelerin gerekliliği müzik bilimi açısından günümüzde sorgulanır olmuştur.

Türk müziğine bütüncül bir yapı kazandırılmasının, Türk müziği formlarına ladini-dini, halk-sanat gibi yaklaşımlardan ziyade, sadece Türk müziği formlarını birbirinden ayırt etmemizi sağlayacak esas unsurlar (usûl, kullanılan çalgı, icra yeri, icra amacı) gözetilerek tasnif edildiğinde mümkün olabileceği açıktır.

İfade edilen görüşler neticesinde biz Türk musikisinin Sözlü Türk Musikisi ve Sözsüz Türk Musikisi veya Türk Saz Musikisi olmak üzere iki ana başlık altında tasnif edilmesini daha doğru buluyoruz. Sözlü Türk Musikisini, kendi içerisinde türleri, biçimleri ve icra alanlarını işaret edecek şekilde, Câmi Musikisi, Tekke Musikisi, Fasil Musikisi, Yöre Musikisi ve Mehter Musikisi alt başlıklarıyla, Sözsüz Türk Musikisini de yine Tekke Musikisi, Fasil Musikisi ve Yöre Musikisi alt başlıklarıyla tasnif etmenin daha belirleyici, açıklayıcı ve kapsayıcı olacağı kanaatini taşımaktayız. (Gönül, 2018: 43)

Bu noktada formun kelime anlamını ve müzikte nasıl kullanıldığını açıklamak yerinde olacaktır. Formun TDK sözlüğündeki birinci kelime anlamı “Biçim, şekil” ikinci anlamı ise “bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu” olarak tanımlanmaktadır. (TDK, 1998: 797). Form veya biçim sözlükte eş anlama sahiptirler. Bütün sanat alanlarında somut veya soyut olarak ortaya çıkan bütün sanat eseriyle ilgili formdan (biçimden) bahsetmek mümkündür. Form kavramı Osmanlıca-Türkçe Lügat’te “şekil, eşgal, biçim” olarak açıklanmıştır (Develioğlu, 1986: 1182). Say’a göre “bütün varlıkların bir dış görünüşü bir biçimi vardır. Biçim, varlığın özündeki nitelikleri, varlığın içeriğini yansıtır. Öte yandan biçim, kendi içeriğini dışa vurur. Bu nedenle içerik ve biçim, nesnel ve öznel olarak birbirinden ayrılmaz, içerik biçimi, biçim içeriği belirler” Müzikal içerik, müzikal biçimi yansıtır, biçim de müzikal içeriği yansıtır. O kadar ki bir müzik eserinde herhangi bir ayrıntının içerikteki küçük parçalardan biri olan bir sesin ya da bir ritim ögesinin değişimi eserin biçimini değiştirir.” (Say, 2009: 72).

Müzik bilim açısından formu (biçimi) oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran bir kompozisyon modeli olarak açıklamak mümkündür. Başka bir anla-

tımla bir müzik eserinin formu kavramsal olarak bestecinin belirli bir müzikal içeriği yansıtmak üzere zihinsel düzenleme ilkelerine göre biçimlendirdiği bu alandaki gelenek ve deneyimlerle bağlantılı olarak tasarımı bir inşa planını içeriğinde barındırmaktadır (Say, 2009: 72).

Türk müziğinde henüz tür, biçim (form) kavramları, Batı müziği eserlerinin sınıflandırılmasında olduğu gibi standart bir yapıda değildir. Türk müziğinin sınıflandırılmasına yönelik çalışmalar incelendiğinde tür, tip, biçim, şekil ve form gibi kavramların iç içe geçtiği ve bir kavram karmaşasının olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda Türk müziğine tür açısından yapılan sınıflandırmaların da çok çeşitli olduğu ve farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır (Say, 2001: 219, Uçan, 2005: 21, Özbek, 1981: 66, Akdoğu, 2003: 5, Emnalar, 1998: 139).

Bu çalışmada Peşrev, Türk müziği saz eserleri formlarından biri olarak kabul edilmiş, müzik bilimi ve Türk müziğinde form (biçim) açısından ele alınmıştır.

Türk müziği saz eserlerinde; dört bölümlü sıralı biçim içinde bestelenmiş bir eserde, şayet her bölümün sonuncu ya da son iki veya üç cümlesi aynı ise Peşrev biçimi olarak tanımlanır. Peşrev formunun nicelik muhtevasını dört hane, hane sonlarında teslim ve akabinde bir mülazime oluşturmaktadır (Akdoğu, 2003: 97).

Peşrev veya aslı önde giden anlamında pîşrev, “Türk müziğinin en maruf saz eseri formudur. Klasik fasılda bu eserin yeri eğer baş taksim yapılmışsa ilk öncedir. Peşrev genellikle dört hane ve her sonunda bir mülazimeden oluşur” (Devellioğlu, 1986: 1010). Peşrevler bir fasılın en başında çalınan saz eserleridir ve her birine hane denilen kısımlardan meydana gelmektedir. Her hanenin sonunda nağmeleri karara götüren Teslim ve/veya Mülazime denilen melodisi hiç değişmeyen bir kısım vardır. Peşrevler genellikle büyük zamanlı usûllerle bestelenmiştir. Bununla beraber küçük usullerle ölçülmüş olanları da bulunmaktadır. Fakat peşrevlerde hiçbir zaman aksak usûller kullanılmamaktadır. Bazı peşrevler bir saz ile bütün sazların karşılıklı sorulu-cevaplı icrası için hazırlanmıştır. Bunlara batak veya karabatak peşrevi adı verilmektedir (Özkan, 2011: 98).

Gazimihal, Anadolu’nun hemen her tarafında ahenge peşrevle başlamanın adet olduğunu belirtmektedir” (Gazimihal, 1947: 63). Yörelere icra edilen peşrevler, biçim olarak Türk fasıl müziğinde icra edilen peşrevlerle icra amacı itibarıyla büyük benzerlikler göstermektedir. Yörelere icra edilen peşrevlerin klâsik repertuvarda yer alan peşrevlerle en önemli benzerlikleri arasında; fasıl müziğinin başında icra ediliyor olması ve peşrevin fasılın makamına yönelik belirlenmesi gelmektedir. Yapı bakımından ise yörelere icra edilen peşrevler bazen geleneksel peşrev anlayışındaki gibi dört hane bir mülazimeden oluşmakta, bazen de bu yapıdan farklı olarak dört hane bir mülazime anlayışı göstermeyen, sadece yörelere özgü olan ve fasılın girizgâhını yapan bir ön giriş müziği şeklinde olabilmektedir.

Yörelere fasıl müziği kültürü ve icrâ edilen peşrevler

Türk müzik kültüründe fasıl denilince hiç şüphesiz klasik repertuvar ve bu repertuvara ait formlardaki eserlerin birlikte belirli bir müzikal düzen içerisinde icrası akla gelmektedir. Ancak klasik Türk müziğinin yanı sıra müzik-fasıl kültürü veya müzikli sohbet toplantıları Anadolu’daki birçok yörede sözlü kültür geleneği içerisinde yaşatılan ve yöre insanının bir araya geldiği, toplumsal her türlü sohbetin yapıldığı önemli bir meclisi temsil etmektedir.

Türkiye’de müzikli ve oyunlu geleneksel sohbet toplantıları her yörede değişik isim ve uygulamalarla bilinmektedir. UNESCO tarafından 2010 yılında “Somut Olmayan Kültürel Miras” adı altında İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi’ne alınan Türkiye’deki geleneksel sohbet toplantıları üzerine doktora çalışması yapan Atlı (2016) bu toplantıların yapıldığı belli başlı yöreleri ve toplantıların adlarını tespit etmiştir. Bu sohbet toplantıları; Çankırı, Kastamonu-Tosya, Manisa-Kula Manisa-Soma ve Afyon-Sandıklı ‘*Yâran*’, Konya- Akşehir’de ‘*Sıra Yârenleri*’ Kütahya ve yöresinde ‘*Yâren Teşkilatı*’, Nevşehir ve Elazığ’da ‘*Kürsübaşı*’, Urfa’da ‘*Sıra Gecesi*’, Balıkesir-Dursunbey ve Konya’da ‘*Barana*’, Afyon, Bursa, Isparta-Senirkent ve Kütahya’da ‘*Gezek*’, Sivas, Çorum, Gaziantep, Mardin, Kastamonu, Erzincan-Kemaliye ve Tokat’ta ‘*Sıra Gezme*’, Gaziantep’te ‘*Oda Sohbetleri*’, Gümüşhane, Bayburt, Sivas, Bolu-Gerede, Sinop-Boyabat, Tokat-Erbaa Üzümlü, Kırşehir ve Karabük-Safranbolu’da ‘*Ferfene*’, Balıkesir-Pamukçu’da ‘*Erfene*’, Artvin’de ‘*Arfana*’ ya da ‘*Harfana*’, Kastamonu’da ‘*Oturma*’ ve ‘*Oturak*’, Bolu-Mudurnu’da ‘*Ateş Gezmesi (Birikme Geceleri)*’, Konya ve Edirne’de ‘*Helva Sohbetleri*’, Diyarbakır’da ‘*Velimce Geceleri (Eyvan Geceleri)*’, Konya ve Aksaray’da ‘*Oturak Âlemleri*’, Bolu-Gerede’de ‘*Sohbet Toplantıları*’, Ankara ve yöresinde ‘*Cümbüş*’, Van’da ‘*Oturmah*’, Ankara-Beypazarı, Karabük-Safranbolu, Kırıkkale-Keskin ve Kırşehir’de ‘*Muhabbet (Sohbetleri)*’, Kırşehir’de ‘*Helebiş*’, Karabük-Safranbolu’da ‘*Sıra Âlemleri*’; Isparta ve Antalya’da ‘*Kef (Keyif)*’ adı ile bilinmektedir (Atlı, 2016: 7-25).

Anadolu’da tek başına çalıp-söyleme geleneğinin yanında toplu icraların görüldüğü çeşitli icra ortamları bulunmaktadır. Bunlar arasında geleneksel eğlence kültürüne dayalı düğün, nişan, çetnevir, nikâh, kına, zamak, düğün, gelin getirme veya sosyal dayanışma, kültürel ve eğlenme amaçlı olan toplantılar; yârân/yâren, sıra geceleri, ferfene, barana, gezekler, kadın gezmeleri, erkek gezmeleri, elfene, kürsübaşı, kahvehaneler, hamamlar türkülerin icra ortamlarını oluşturmaktadır (Yakıcı, 2013: 243-259).

Anadolu’da kent kültürünün ağır bastığı bazı yörelerde, klasik Türk müziğindeki fasıl kültürünün Anadolu’da başka bir şekli olarak karşımıza çıkan bu müzikli sohbet toplantıları, her yörenin üslup ve tavrıyla kendine has bir kimlik kazanmıştır. Bu toplantılarda icra edilen repertuvarlar hem Türk müziği fasıl kültürüyle hem de yerel müzik kültürünün bir arada yaşatıldığı ve icra uygulamalarının yörenin üslûbu ve yöre icracılarının tavrı bağlamında şekillendiği bir içerik barındırmaktadır.

Çalışmadaki söz konusu yörelerin müzik kültürü aslında “Tanpınar’ın dediği ‘mahalli klasik’ ifadesiyle güzel bir uyum sergilemektedir. Sağlam bir Müslüman mayası ile yoğrulmuş Harput, Urfa, Diyarbakır, Kerkük yörelerinde, yöre müziklerinin ve klasik Türk müziği geleneğimizin üst seviyede sentezi olan eserlerin en çarpıcı örnekleri görülmektedir” (Tokel, 2012: 236). Bu doğrultuda ele alınan Harput (Paşa Göçtü) Peşrevi, Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi, Diyarbakır Peşrevi, Kayseri Peşrevi ve Mardin Peşrevi yöre müziğiyle klâsik Türk müziği sentezini ortaya koyan örnekler olarak kabul edilebilir.

Araştırmanın problem durumu

Türk müziğinin; tarifinde, eserlerinin ayırt edilmesinde ve tasnif edilmesinde geçmişten günümüze kadar kullanılan Türk sanat müziği ve Türk halk müziği adları altında bir ayrıma tâbi tutulması, terminoloji ve icra açısından çeşitli problemleri beraberinde getirmektedir. Günümüzde birçok Türk müziği araştırmacısı ve icracısına göre, Türk halk müziği ve klasik Türk müziği (Türk sanat müziği), müzik nazariyesi, Türk müziği formları ve çalgıları açısından çok belirgin sınırlarla birbirinden ayırmamaktadır. Türk müziğinde klasik repertuarın ve yöre repertuarlarının müzikal özellikler açısından bazı yörelerde iç içe geçmiş bir yapıda olduğu, klasik fasıllarda ve yörelerde geleneksel müzikli sohbet toplantılarında icra edilen fasıllarda görülebilmektedir. Araştırmada söz konusu bu iç içe geçmiş müzikal yapı, yörelerde icra edilen fasıl müziğine benzer şekilde icra edilen müzikli sohbet toplantılarında peşrev adıyla icra edilen eserler üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Araştırmada ele alınan peşrevlerin yörelerdeki fasıllarda icra edilmesi araştırma açısından oldukça dikkat çekicidir. Bu doğrultuda yörelerde fasıl müziği bağlamında, klasik Türk müziğinde saz eseri formları arasında yer alan peşrev formu seçilmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen/ulaşılabilen Anadolu’da belirli yörelerde icra edilen peşrevlerin, klasik Türk müziğindeki peşrevlerle form, icra yeri ve icra amacı açısından ne ölçüde benzeştiği incelenmiştir.

Yöntem

Araştırma modeli

Araştırma konusu kapsamında Türk müziği saz eserleri formlarından peşrev formu ve çalışmada tespit edilen belirli yörelerde icra edilen peşrevlerle ilgili yazılı ve sesli/görsel (dijital medya vb.) literatür üzerinde betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

Dokümanlar

Araştırmada, TRT Türk halk müziği repertuarında kayıtlı olan ve aynı zamanda TRT repertuarında kayıtlı olmayıp, yörelerde icra edilen ve ulaşılabilen peşrevler üzerine çalışılmıştır. Ayrıca çalışma evrenini temsil ettiği düşünülen ve TRT repertuarında peşrev adıyla kayıtlı olan Elazığ (Harput) Peşrevi, Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi, Kayseri Peşrevi ve TRT repertuarında kayıtlı olmayıp, Diyarbakır ve Mardin yörelerinde müzikli sohbet toplantılarında icra edilen iki adet peşrevle toplamda beş adet peşrev çalışma örneklemini oluşturmaktadır.

Veri toplama teknikleri ve analizi

Araştırmada elde edilen verilere, TRT Türk halk müziği repertuarında peşrev olarak kayıtlı ve yörelerde peşrev formunda veya peşrev adıyla icra edilen eserlere yönelik “Doküman İnceleme” tekniğiyle ulaşılmıştır. Çalışmada peşrevlerin icra edildiği yörelerin müzik kültürü ve bu yörelerde icra edilen peşrevlerle ilgili araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyaller analiz edilmiştir. Ayrıca ses veya video kayıt gibi sesli malzemelere de veri toplama aşamasında başvurulmuştur.

Elazığ, Konya, Diyarbakır, Kayseri ve Mardin yörelerinde icra edilen beş adet peşrev içerik analizi kullanılarak analiz edilmiştir. Söz konusu peşrevlerin içerik analiz basamağında, eserlerin form özellikleri, icra edildiği ortamlar ve yöre repertuarındaki önemi incelenmiş ve yeniden notaya alınmıştır.

Bulgular ve yorum

Elazığ/Harpur (Paşa Göçtü) Peşrevi

Klasik Türk müziği repertuarı, bu repertuarın icrasında kullanılan çalgılar ve üslup bakımından fasıl müziğine en yakın yörelerden Elazığ-Harpur yöresinde kürsübaşı sohbetleri yörelerde icra edilen fasıl geleneği için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Kürsübaşı sohbetlerinin içerisinde musiki icrasını da barındıran bir sohbet meclisi niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. “Harpur’ta eşraf konaklarında kurulan fasıllarda ise yöre müziğinin daha kaliteli bir düzeyde icra edildiğinden ve yöre müziğinin klasik Türk müziğine yakın yapısının bu fasıllarda ortaya çıktığı belirtilmektedir” (Abacı, 2013, s. 60).

Elazığ-Harpur yöresinde icra edilen fasıllar klasik Türk müziğinde olduğu gibi bir peşrev ile başlar. Ancak günümüzde yörede sadece bilinen tek peşrev olan TRT repertuarında kayıtlı 574 no’lu “Harpur Peşrevi” ya da “Paşa Göçtü” olarak adlandırılan bu peşrev günümüzde hemen her makamın (belirli makamlara karşılık gelen yöresel makamlar) başlangıcında icra edilmektedir. Kürsübaşı sohbetlerinde günümüze ulaşamayan pek çok peşrevin icra edildiği düşünülmektedir. “Harpur’ta eskiden her makamın ayrı bir peşrevi olduğu söylenmekte, fakat zamanla bu peşrevlerin unutulduğu düşünülmektedir” (Turhan ve Taşbilek, 2009: 28). Harpur (Paşa Göçtü) Peşrevi geleneksel peşrev anlayışında olduğu gibi Elazığ/Harpur fasıllarının başında icra edilen, fakat yapı olarak dört hane bir mülazimeden oluşmayan, Kürsübaşı sohbet meclisine henüz gelen kişileri karşılamak, dinleyicileri ve icracıları fasıla hazırlamak için girizgâh maiyetinde icra edilen yöresel bir peşrevdir.

Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi

Konya yöresinde özellikle Mevlevî dergâhlarında mutribanda bulunan icracıların halk arasında farklı meclislerdeki icraları, yörenin müzik kültürüne farklı bir üslûp kazandırmıştır. Mutribanda bulunan icacılar, halk arasında yapılan fasıllarda ud, tambur, kanun, rebap vb. gibi klasik çalgılarla, bağlama vb. halk çalgılarını bir arada kullanmış ve yörenin sentez bir müzik kültürüne sahip olmasına katkı sağlamışlardır.

Fasıl müziği kültürünün görüldüğü yörelerden olan Konya’da, müzikli sohbet meclisi “Barana” oturaklarındaki müzik icrasında belirli bir müzikal (belirli bir makam sırasına göre icra) düzen görülmektedir (Sakman, 2001: 24). “...Konya türküleri makamlı ve ara nağmelidir. Bunun nedeni şudur: Eski dönemlerde Mevlevî Dergâhlarında sema ayini içinde mutriban olarak görev yapan Konyalı müzisyenler, zaman zaman kendi aralarında oturup muhabbet meclisleri kurmuşlardır. Klasik Türk müziğinin önderleri olan bu kişiler muhabbet toplantıları içinde türküler bestelemiş ve kendi aralarında bu türküleri çalıp söylemişlerdir” (Halıcı, 1985: 42).

TRT repertuarında kayıtlı 2 no'lu Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi Konya'daki musiki icra meclisleri Barana oturaklarında geleneksel peşrev anlayışında olduğu gibi fasılların başında icra edilen, fakat yapı olarak dört hane bir mülazimeden oluşmayan, Barana oturaklarında dinleyicileri ve icracıları fasıla hazırlamak için girizgâh maiyetinde icra edilen yöresel bir peşrevdir. Eser, bağlama icrasında Konya Tezenesi diye bilinen özel bir teknikle icra edilmektedir.

Konya oturaklarında icra edilen fasıllar Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi ile açılmaktadır. Sözsüz olarak icra edilen bu peşrev formu itibariyle klasik Türk müziğindeki anlamıyla bir peşrev niteliğinde olmasa da, kullanım yeri ve amacıyla fasıldan önce bir girizgâh veya gösteriş olarak icra edilmektedir. Hem Mevlevi geleneği hem de âşıklık geleneğinin bir arada görüldüğü Konya yöresinde, bu iki geleneğin temsilcilerinin birbirlerinden etkilendiği görülmektedir. Bu etkileşimin önemli göstergelerinde birisi, Konya âşıklık geleneğinde âşık fasıllarının bir peşrevle başlamasıdır. “Konya bölgesinin kendine mahsus fasıl parçaları -âşık peşrevleri- bulunmuş olduğu mevcut iz ve kalıntılardan hâlâ bellidir. Bunlar: İçilli Peşrevi ve Bülbül Peşrevidir” (Gazimihal, 1947: 63).

Konya oturaklarında icra edilen üç adet peşrev ismi daha geçmektedir. Yazılı kaynaklarda ismi geçen Bülbül Peşrevi, Mevlevi Peşrevi ve İçilli Peşrevidir. Bunlardan Mevlevi Peşrevi denilen eser, günümüzde çalınan Mevlâna Peşrevi denilen eserin olması kuvvetle muhtemeldir (Sakman, 2001: 67-70).

Türk Müziği kaynaklarında nazire geleneğini yansıtan “Bülbül” adına bağlı olarak farklı dönemlerde ortaya çıktığı görülen Bülbül Peşrevleri, özellikle 19. yüzyıl ve sonrasındaki kaynaklarda yer alan eserlere nazire olarak bestelenmiş olabileceğini ve “Bülbül” isminin peşrev terimine bu maksatla bağlanarak kullanılmış olabileceğini de düşündürmektedir. Osmanlı dönemi peşrev repertuarını ihtiva eden kaynaklarda böyle bir geleneğin izleri görülmektedir. Ali Ufkî'nin 17. yüzyılda kaleme aldığı *Mecmua-i Sâz ü Söz*'de “Pişrev-i Şukûfezâr Nazîresi”, “Pişrev-i Bayezid Nazîre-yi Kûçek Mehemmed Beğ”, “Pişrev-i Baba Zeytun Nazîresi” gibi isimlerle kayıtlı peşrevlere rastlanmaktadır (Cömert, 2022: 121).

Bu bağlamda Anadolu'da toplu icra geleneğinin görüldüğü veya yöre müziğinin klasik Türk müziği sazları ve icra geleneğiyle iç içe geçtiği yörelerde “Bülbül” isimli peşrevlere rastlamak mümkündür. Konya'da sohbet ortamlarında icra edilen ve günümüze ulaşamayan Bülbül Peşrevi ile “Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde 184/B plak nolu 1938 yılında Kütahya'da Nuri Eltemizoğlu'ndan derlenen Bülbül Peşrefi: Bülbül niçin güle gülüzarını bekler” adıyla kaydedilen eserin varlığı bu geleneğin Anadolu'da devam ettiğini göstermektedir (Kaya, 2014: 109).

Yönetken “Derleme Notları” adlı eserinde Çuhacıoğlu Peşrevinin aynı zamanda Çankırı yaren sohbetlerinde oturma merasiminin başında yârenlerin (yâranların) (sohbete gelen kişilerin) gelişi esnasında da icra edildiğini belirtmekte ve daha sonra içerisinde santur, gırnata, keman, zillimaşa, zilli tef, kaşık, ud gibi çalgılardan oluşan saz heyetinin fasıla girdiğini söylemektedir (Yönetken, 2006: 21-25).

Diyarbakır Peşrevi

Fasıl müziğinin izlerine, repertuar bakımından özel bir yere sahip olan Diyarbakır müzik geleneğinde “Velime Gecelerinde” rastlamak mümkündür. Velime gecelerinde veya çeşitli meclislerde icra edilen müziklerde sözü geçen diğer yörelerde olduğu gibi özgün bir müzikal düzen görülmektedir.

Diyarbakır’da musiki denilince tekkelerin, halkın ve gayri müslimlerin izlerini taşıyan çok kültürlü bir yapıdan söz etmek gerekmektedir. Diyarbakır yöresi bu çok kültürlü müzik kültürünün yanında bilhassa klasik Türk müziğinde IV. Murad döneminde önemli bestekârlar ve musikişinaslar yetişmiştir. Bunlar: (Şeyhzâde Ahmet Çelebi, Seyyid Nuh, Ahmet Verdi Çelebi, Şehlâ Mustafa Çelebi, Yahya Çelebi, Mehmet Çelebi, Mahmut Çelebi) IV. Murad’ın Diyarbakır’a her gelişinde kendisine musiki dinletileri sunulduğunu ve IV. Murad’ın bundan çok etkilenecek zamanın müzisyenlerinden Ahu Baba’yı sarayına götürdüğünü, yine aynı meclislerde kendisine divan, gazel ve şarkılar okuyan Hacı Eftal Efendi’den etkilenecek kendisinden bir insanın yaşam safhalarını anlatan eser istediğini ve 1’den 100 yaşına kadar bir insan ömrünü anlatan “Yaş Destanı”nın bu şekilde doğduğunu bilmekteyiz (Giray, 2010: 24-29).

Diyarbakır Peşrevi (*Diyarbakır Peşrevi*, t.y.), Diyarbakır müzikli sohbet meclisleri ve lime gecelerinde geleneksel peşrev anlayışında olduğu gibi fasıllarının başında icra edilen, fakat yapı olarak dört hane bir mülazimeden oluşmayan, dinleyicileri ve icracıları fasıla hazırlamak için girizgâh maiyetinde icra edilen yöresel bir peşrevdir.

Diyarbakır yöresinde kent merkezli sohbet meclislerinde ve “Velime Gecesi” adı verilen muhabbet ortamlarında müzik icrası gerçekleştirilmektedir. Burada icra edilen eserler (Türkü, şarkı, ilahi, maya) bir nizama tâbidir. “Tam anlamıyla bir ahenk ve sıra içerisinde devam eden musiki, adeta bir divan musikisi tavrı hissettirir” (Sınır, 2009).

Burada icra esnasında belirli bir repertuar sırası ve makam sırası gözetilmesi dolayısıyla fasıl geleneğinden söz etmek mümkündür. “Önce bestesi ve güftesi Diyarbakırlı bestekârlara ait olan sanat musikisinden birkaç eser okunur, sonra Diyarbakır Divan Peşrevine girilir, peşrevden sonra usulsüz olarak solo halinde divan okunur. Divan eserinden sonra uşşak makamında ağır şarkılarla fasıl devam eder” (Güldoğan, 2011: 29).

Kayseri Peşrevi

Kayseri, klasik Türk müziği ve Anadolu müzik kültürünün bir arada yaşatıldığı bir diğer önemli yörelerden biri olarak görülmektedir. Ağa ve bey konakları, Kayseri müzik kültürünün ve geleneğinin önemli icra mekânlarıdır. Evler ve konaklar, sürdürülmekte olan müzikli sohbet meclislerinde klasik ve yöresel müziğin bir arada icra edildiği ortamların başında gelmektedir. Klasik fasıl müziği kültürü düzeni içerisinde icra edilen bu müzik anlayışında, klasik/yöre repertuarının ve çalgılarının birlikte kullanılmasının, Kayseri’nin diğer yöreler arasında özgün bir müzik kültürüne sahip olmasına olanak tanımıştır.

Kayseri’de söylenen türkülere baktığımızda, türkülerin önemli icracılarının hem Türk halk müziği hem de Türk klâsik müziği eserlerini “aynı ortamlarda”, “aynı çalgılarla” ve “aynı repertuar içerisinde” icra etmeleri, türkülere “tavır ve üslup olarak yansımış” ve bu durum türkülerin “makam dizilerinde bir zenginliğe neden olmuştur. (Kınık, 2011: 49)

TRT repertuarında kayıtlı 290 no'lu Kayseri Peşrevi, Kayseri kent kültürü içerisinde müzikli sohbet meclislerinde geleneksel peşrev anlayışında olduğu gibi fasılların başında icra edilen, fakat yapı olarak dört hane bir mülazimeden oluşmayan, dinleyicileri ve icracıları fasıla hazırlamak için girizgâh maiyetinde icra edilen yöresel bir peşrevdir.

Bunun yanında Kayseri müzik kültüründen söz ederken hem klasik gelenekten hem de âşıklık geleneğinin varlığından söz etmek mümkündür. “Kayseri’deki icra merkezlerinin şekillenmesinde ise hem “klâsik tarz kültür geleneği”nin hem de “âşık tarzı kültür geleneği”nin doğrudan tesiri vardır. Yani merkezde ve merkeze yakın yerlerde klâsik kültür ile klâsik kültüre oldukça yakın bir halk şiiri geleneği ağırlığını hissettirirken, kırsal kesimlerde ise daha ziyade âşık tarzı ile tekke tarzı şiir geleneğinin ağırlığı söz konusudur” (Aksoy ve Çapraz, 2019: 32).

Mardin Peşrevi

Mardin musiki kültüründen bahsederken merkez/kent ve kırsal/köy merkezli bir musiki geleneğinden söz etmek mümkündür. Merkez/kent merkezli musiki kültürü câmi, kilise, manastır, medrese, çoğu zaman evlerde ve türbelerde özel günler ve düğünlerde görülür. Leyli Geceleri adlı müzikli sohbet meclislerinde musiki icrası çok önemli bir yere sahiptir. Mardin Leyli Geceleri yöre halkının geleneği sanatsal boyutta deneyimledikleri ve aktardıkları mekânlardır. Gecede söylenen türküler, oynanan oyunlar yöre halkının hayat karşısındaki tutumunu örneklemektedir (Uygur, 2014: 96).

Erkekler arasında yapılan ve ‘Fasıl’ olarak ifade edilen toplantılar Mardin mûsikî kültürünün önemli bir parçasıdır. Fasıl makamlarının birbirine bağlanarak söylenmesine ‘Devir’ adı verilir. Bu terim aynı zamanda musiki eserlerinin ardışık olarak sıralanışı anlamında da kullanılmaktadır. Bu fasıllarda icra edilen çalgılar arasında ud, cümbüş, keman, rebap, cura ve tambur; ritim sazı olarak def ve darbuka öne çıkmaktadır (Aydın, 2018: 22).

Mardin Peşrevi (*Mardin Peşrevi*, t.y.), Mardin kent kültürü içerisinde müzikli sohbet meclislerinde geleneksel peşrev anlayışında olduğu gibi fasıllarının başında icra edilen, yapı olarak peşrev formu özellikleri sergileyen, klasik repertuvarındaki peşrevler gibi dört hane bir mülazimeden oluşan, dinleyicileri ve icracıları fasıla hazırlamak için icra edilen yöresel bir peşrevdir.

Sonuç ve öneriler

Araştırmada klasik Türk müziğindeki fasıl kültürünün Anadolu’daki şekli ve mahalli klasik kültür olarak adlandırılan kültür yapısı içerisinde fasıl müziği kültürü ve icra ortamları incelenmiştir. Bu doğrultuda Elazığ, Konya, Kayseri, Diyarbakır ve Mardin yörelerinde yaygınlaşmış sohbet ve eğlence ortamlarında fasıl müziği kültürü bağlamında icra edilen beş adet peşreve ulaşılmıştır. Sözü edilen yörelerde geleneksel icra uygulamaları arasında klasik Türk müziğinde karşılaşılan fasıl müziği geleneğinin, Anadolu’da söz konusu yörelerde son derece zengin bir yapıda yörelerin kendi müzik gelenekleriyle iç içe geçmiş bir yapıda sürdürüldüğü görülmüştür.

Yörelerde ağırlıklı olarak kent merkezlerinde farklı adlarda ve benzer amaçlarla yapılan daha ziyade toplu müzik icrası geleneğinin görüldüğü müzikli sohbet toplantılarında (Elazığ-Kürsübaşı, Konya-Barana, Diyarbakır-Velime Geceleri, Şanlıurfa- Sıra Geceleri, Mardin-Leyli Geceleri) klasik Türk müziği icrasında fasıl olarak adlandırılan müzik icrasıyla karşılaşmıştır. Yörelerde icra edilen fasıl anlayışı, çalışmada irdelendiği üzere bir veya birkaç makamda belirli bir sırayla eser icası, fasılın bir taksimle ve ardından da bir peşrevle başlaması yönünden geleneksel fasıl müziğiyle benzeşmekte, fakat icra edilen eserlerin form yapıları, eşlik çalgıları ve icrâ ortamları yönünden ayrıştırmaktadır. Fasıllarda genellikle yörelerde ince saz olarak tâbir edilen kanun, ud, tambur, keman, klarnet, rebap, cümbüş vb. gibi klasik Türk müziğinde kullanılan sazlar ile bağlama gibi yöre sazları bir arada kullanılmıştır. Bu yöresel fasıllarda, geleneksel fasıl anlayışında olduğu gibi fasıla bir peşrevle başlandığı ve icra edilen peşrevin, icra esnasında sohbet meclisine gelenlerin karşılandığı veya dinleyicileri/icracıları, başlayacak olan fasıla hazırlamak maksatlı icra edildiği görülmüştür.

Araştırma kapsamında Elazığ, Konya, Diyarbakır, Kayseri ve Mardin yörelerinde Peşrev adıyla icra edilen beş adet esere ulaşılmıştır. Ulaşılan bu eserler incelendiğinde Harput (Paşagöçtü) Peşrevi, Konya (Çuhacıoğlu) Peşrevi, Diyarbakır Peşrevi ve Kayseri Peşrevi yapı olarak Peşrev formu özelliği sergilememekte, sadece fasıldan önce giriş müziği niteliği göstermektedir. Bu peşrevler fasılın başında icra edilmesi veya önden giren bir giriş müziği olması dolayısıyla peşrev olarak adlandırılmışlardır. Mardin Peşrevinin ise yapı olarak dört hane ve hane sonlarında icra edilen bir mülazimeden oluştuğu ve icra yeri bakımından klasik Türk müziğinde görülen peşrev formuyla aynı nitelikleri taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmada doğrultusunda dikkat çekilmek istenen bir başka konu ise müzikte form bilgisinin, eserlerin nitelik ve niceliklerine göre tasnif edilmesini kolaylaştırdığı ve müzik bilim açısından son derece kullanışlı bir çalışma alanı sunmasıdır. Bu alanda yapılacak olan çalışmalarda, klasik Türk müziği repertuarında olduğu gibi yörelerin kendi müzik geleneklerinin ve yöre repertuarlarının Türk müziği form (biçim) anlayışına uygun bir şekilde tasnif edilmesine ve yörelerin form çeşitliliğinin ortaya çıkarılmasına katkı sağlanmalıdır.

Notlar

Üslûp ve tavır konusu Türk müziğinde çok önemli bir yeri olan ve bununla birlikte anlam karışıklığının en çok görüldüğü konular arasındadır. Kısaca bu konuya açıklık getirmek gerekirse, Türk müziği icrasında bir eserin ait olduğu müzik türünün genel özelliklerinin ifade edilmesi üslûp, eserin genel müzik özelliklerinin yanında kişisel yorumlamaların ifade edilmesinde ise tavır kavramı belirleyicidir. Bu kavramların kullanımına yönelik açık bir tanımlama yapmak gerekirse; “Türk musikisinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk musikisi tür ve biçimlerinin icrasında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icra biçimi olarak tabir edilmelidir. Tavır ise icracının hangi türde olursa olsun icra ettiği esere kendi sanat birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri ışığında eserlerin nasıl icra edileceğini, tavır ise icracının eser biçimine ait üslup özelliklerini gözeterek icra ettiği esere sanat birikimiyle kattığı kendine has icra beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktadır” (Gönül, 2023: 306).

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

Research and Publication Ethics Statement:

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

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50.

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %50, second author %50.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Kaynakça

- Abacı, T. (2013). *Harput/Elazığ türkülleri*. 2. baskı, İkaros.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk müziği'nde türler ve biçimler*. Ege Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, E. Çapraz, E. (2019). *Kayseri türkülleri ve oyun havaları*. Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Atlı, S. (2016). Erzincan-Kemaliye (Eğin) sıra gezme sohbet toplantıları ve Eğin Fasil Grubu, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi* (51), 273-300.
- Aydın, E. (2018). *Mardin'de dini musiki* (Hâfız Mehmet Ali Demir Örneği). [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Cömert, E. (2022). Türk musikisi kaynaklarında “bülbul” ismiyle anılan peşrevler, *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, 32 (1),117-149.
- Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*.7. baskı, Aydın.
- Emnalar, A. (1998). *Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1947). *Konya'da Musiki*. CHP Halkevleri Yayınları.
- Gönül, M. (2018). Türk musikisinin tasnif ve tesmiyelerine bir bakış, *İstem Dergisi*, 16(31), 35-46.
- Gönül, M. (2023). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*. baskı, NEÜ Yayınları. Giray,
- M. Z. (2013). *Diyarbakır musiki folkloru* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı.
- Güldoğan, V. (2011). *Diyarbakır Kültürü*. Kripto.
- Halıcı, M. (1985). *Konya sazı ve oturakları*. Özden.
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı.

- Kınık, M. (2011). *Kayseri’de halk müziği ve Kayseri türküleri*. Yayınevi.
- Uygur, H. K. (2014). Mardin’in geleneksel eğlencesi: Leyli Gecesi, *Milli folklor*, 26 (102) 86-98.
- Özbek, M. (1981). *Folklor ve türkülerimiz*. Ötüken.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri*. Ötüken.
- Sakman, M. T. (2001). *Dünden bugüne Konya oturakları*. Milenyum.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2001). *Müziğin kitabı*. Müzik Anasiklopedisi Yayınları.
- Sınır, İ. (2011). Diyarbakır’da geleneksel eğlence: Velime geceleri. *Halk Kültüründe Eğlence Sempozyum Bildirileri, 11-13 Aralık 2009*, Motif Vakfı Yayınları.
- TDK, (1998). *Türkçe sözlük*. 9. baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tokel, B. B. (2012). *Türküler kalır: Kapı*.
- TRT, *Müzik Dairesi Başkanlığı*. Türk Halk Müziği Nota.
- Turhan, S. Taşbilek Ş. (2009). *Elazığ-Harput havaları*. Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Türk Macar kültür müzik ilişkilerine ve Türk Macar karşılaştırmalı Türk halk müziği araştırmalarına genel bakış*. Türk Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırılması. Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği Yayınları.
- Yakıcı, A. (2013). *Halk şiirinde türkü*. Akçağ.
- Yönetken, H. B. (2005). *Derleme notları I*. Sun.

Ek-1

Harput Peşrevi (Paşa Göçtü Havası)

Yöresi: Elazığ
Kaynak Kişi: Elazığ Musiki
Cemiyeti
Derleyen: Şemsettin Taşbilek
TRT Repertuar No: 574

Nim Sofyan

§

§

(Paşa Göçtü Havası)

The image displays a musical score for the piece "(Paşa Göçtü Havası)". The score is written in a single system with ten staves, all using a treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present at the end of the tenth staff. Above the first staff, there are two "2" characters and a "- 2 -" symbol, likely indicating a specific rhythmic or melodic feature.

Ek-2

Kayseri Peşrevi

Yöresi: Kayseri
Kaynak Kişi: Emmi
Derleyen: Emin Aldemir
TRT Repertuvar No: 290

The musical score for Kayseri Peşrevi is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trills (tr). A repeat sign with first and second endings is present in the final staff. The piece concludes with the word "Son".

Kayseri Peşrevi

- 2 -

The musical score for Kayseri Peşrevi, page 2, is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff features a trill (tr) above the first measure. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes with a double bar line and a fermata symbol (S).

Ek-3

Diyarbakır Peşrevi

Yöresi: Diyarbakır
Kaynak Kişi: Hulusi İpekçi
Derleyen: Vedat Güldoğan

The image displays a musical score for the Diyarbakır Peşrevi. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic figures and melodic lines. The score is presented in a clear, black-and-white format, suitable for printing and performance.

Ek-4

Mardin Peşrevi

Yöresi: Mardin
Anonim
Notaya Alan: Bekir Gülşün

1.
Hâne



Teslim



2.
Hâne



3.
Hâne



4.
Hâne



Ek-5

Konya Peşrevi

Yöresi: Konya
Kimden Alındığı: Konya Ekibi
Derleyen: Ahmet Yamacı
TRT Repertuar No: 2

The musical score for "Konya Peşrevi" is presented in ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature varies throughout the piece, including 7/4, 8/4, 6/4, and 7/4. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, creating a rhythmic and melodic pattern characteristic of the peşrevi style. The score includes repeat signs and a second ending marked with a '2'.

Konya Peşrevi

- 2 -



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



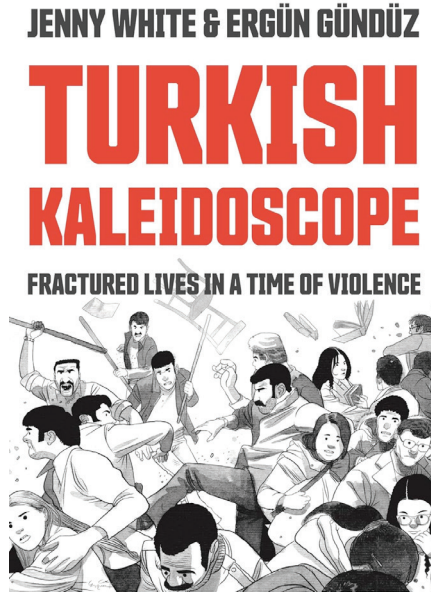
folklor/edebiyat - folklore&literature, 2024; 30(2)-118. Sayı/Issue -Bahar/Spring

Kitap Tanıtımı / Book Review

Jenny White. *Turkish Kaleidoscope: Fractured Lives in a Time of Violence*. New Jersey: Princeton University Press, 2021

ISBN: 9780691205199 120 pages.

Hande Birkalan Gedik*



* Hande Birkalan-Gedik, Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie. Johann Wolfgang Goethe Universität - Frankfurt am Main.

Jenny White, a US cultural anthropologist who has been working on different aspects of contemporary cultures in Turkey since the 1970's, has a special place in ethnographic studies of Turkey. Currently professor emerita at Stockholm University Institute for Turkish Institute, she studied psychology at Hacettepe University and learned Turkish there. With a native proficiency working in Turkish, her publications on Turkey include several books with significant awards and several other impactful articles on Turkey. Her work include *Muslim Nationalism and the New Turks* (Princeton University, 2014), *Islamist Mobilization in Turkey: A Study in Vernacular Politics* (University of Washington Press, 2002) and *Money Makes Us Relatives: Women's Labor in Urban Turkey* (University of Texas Press, 1994). She also authored a series of history-based novels focusing on nineteenth century Ottoman culture: *The Winter Thief* (W. W. Norton & Company, Inc., 2010), *The Abyssinian Proof* (W. W. Norton & Company, Inc., 2009), and *The Sultan's Seal* (W. W. Norton & Company, Inc., 2007). Now with through *Turkish Kaleidoscope: Fractured Lives in a Time of Violence* (2021), Jenny White reaches out to her audience with a graphic novel written by her and illustrated by Ergün Gündüz.

The book tells the story of Turkish politics over a *longue durée*, starting in the 1970s, when political polarization in Turkish society was paramount. It was a time when the country was facing a civil war. Four students, who are taking part in opposing sides of an ideological conflict, are placed at the center of her story. White weaves this story well into today, through following the lives of the main characters. Today the country faces not one but many and multi-faceted blocks in society – among others – religious, ethnic and economic. Jenny White tells the readers these students' connecting and separating stories, as they go through the political violence of the mentioned period.

It seems that White presents this story as a popular story through a graphic novel not as an academic one, in the strict sense of the word. Graphic novels are emergent genres that rely on very minimal text, or no text at all. But this is exactly the point about graphic novels as they do not use the usual medium of narration. The text White presents is not a text of a "classical" monograph. White's book is rich in visual elements, drawings, graffiti, speech bubbles, which are outstanding features that distinguish graphic novels from conventional ethnographic texts. Presented in mostly black and white, the book features some splotches of color for emphasis and a few full-color illustrations. With these features, White's work can be characterized to be more artistic, aesthetically pleasing and sensually stimulating. It is perhaps a challenging experiment to tell an ethnographic story, colored with author's own personal experiences and memories and the turnout is successful.

Writing such a book seems to have been inspired by Jenny White's own experiences when she was a student in Turkey in the 1970s. As the political discontent unfolded into the 1980s, Turkey witnessed a violent military coup in 1980. It was followed by referendum in 1982, and "democratic elections" in 1983, leading to a period with new consumer products and creating seeming hopes for an upward mobility instead of policing, control and violence that ruled the 1970s. The story is based on the daily lives of four main personas, who are presented as the "Rightists" – Faruk and Orhan – and "Leftists" – Nuray and Yunus. The

events mostly take place in Ankara's Hacettepe University in 1975, which was epitomized as the center of the right-wing Islamist-nationalist and left-wing revolutionary groups. These young people – and many others in their respective groups – are fighting over ideologies that separate them: they call each other “Fascists” and “Communists.” Certainly, there are more characters beyond these students, such as parents and other adults in various occupations that enrich the graphic telling of these events. Besides her own memories, Jenny White uses ethnographic material that come from the interviews she conducted in 2014. The book is interwoven with her year-long experience in Turkey and her ethnographic material, featuring Jenny White as a cultural anthropologist, novelist and as woman who had witnessed the political changes and clashes in Turkey over several decades.

White presents street violence among individuals as well as the state violence of the coup on these people. Reading through the experiences of these individuals, the readers come to a point in which they see that their children begin the story anew – similar to a kaleidoscope of historical events, turning up each time differently. White evokes the principle of this amazing gadget that generates multiple reflections through the lenses it has. But the images White presents, are not always necessarily “beautifully seen” as the Greek word originally suggests. Some images from these “fractured lives” are indeed very gray.

In one conversation Jenny White once told me that the devil is in the detail. I cannot remember well how our conversation reached to this point, but I remember that we were talking about anthropologists to ethnographic settings. White captures all details in every snap-shot of her graphic-novel: meetings, demonstrations, graffiti, posters, fights and killings—horrendous events that not only divided the youth at the time but fostered further divisions. All this detail embellishes the human relations and their lives. They are so well captured in the book that one almost watches a documentary.

This is perhaps because the of the visual elements placed at the forefront that a graphic novel accomplishes and artistic quality that it presents. These are significant features which can be difficult to achieve in a “classical” ethnographic account, which typically structures its narrative by providing a sequence and a conclusion and focusing on the systematic description of cultures. Fiction, on the other hand, employs storytelling through various perspectives and expressive methods, diverging in its approach by incorporating multiple narratives and styles. But there are ethnographies which were written in a “dialogical” mode that allow more than the author's voice whereby a “bird-eye” view can present a more holistic picture of events, sequences, and conclusions. I think that White's presentation of the story in “graphic novel”, a new, emergent format, is a result of her expertise not only in ethnographic texts but also in fiction. This is the core of White's book, which is a narrative told by her and illustrated by Ergün Gündüz. She brings ethnographic perspectives next to seemingly fictional storytelling, therefore making them more rooted in the everyday experiences of persons who lived through these events.

If the reader thinks that the book begins and ends with the 1970s, they should be cautioned that this is really not so. White ends the book by taking the reader to the 2013 Gezi Park

protests against then-prime minister Recep Tayyip Erdoğan. This is an interesting twist, a circulatory movement, or better, going back to a palimpsest which is created anew in the Turkish kaleidoscope. As one recall, the Gezi Protests started on May 28, 2013, at the very location that the May Day massacres took place on May 4, 1977: Taksim Square, in a way completing White's narrative where it started.

Our age can be characterized by "shorts" particularly in digital narration – you tube videos and Tik Toks are only exemplary. I think that such a compelling story of political polarization in Turkey that marked the 1970s is a timely fit for a graphic novel, especially for young people who are interested in Turkey. I have in mind undergraduate students in anthropology or history courses in the USA and particularly undergraduates in Turkish universities to have a grasp on the recent political and cultural history. I also think that it is an equally fascinating read for those who witnessed these horrendous moments to see things from a different perspective. Last, those who have not witnessed these times but maintained an interest in recent political history will find the book interesting.

One must extend congratulations to Jenny White for narrating such an engaging story, one that has not yet been explored by the "native" anthropologists in Turkey. Importantly, I suggest that this book deserves to be translated into Turkish, an endeavor that has not yet been undertaken. Ergün Gündüz also merits commendation for his illustrations that perfectly capture the essence of White's narrative. Last, perhaps also interesting for readers is a video trailer, which is available at <https://www.youtube.com/watch?v=QKwqiu2EZXs> by the Princeton University Press in addition to a soundtrack that present the mood of the period through music: <https://open.spotify.com/playlist/2PRgRZUYYJvIYnskpsXbko?si=vyM0DK5vRqW26u8qM&nd=1>.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr