

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2024

Cilt: 7 Sayı: 2

e-ISSN: 2651-253X



Sahibi/Owner

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği Adına
Bican Veysel YILDIZ

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Bu Sayının Editörleri / Editors of This Issue

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

Doç. Dr. İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi)

Eş Editörler / Co-Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)

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

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

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

Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

Alan Editörleri / Section Editors

Edebiyat

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN (Akdeniz Üniversitesi)

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

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)

Dil

Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi)

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

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN (Sakarya Üniversitesi)

Tarih

Prof. Dr. Enis ŞAHİN (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Esmâ ÇELİK (Kocaeli Üniversitesi)

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Şenel GERÇEK (Kocaeli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gülcan YILMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Karşılaştırmalı Edebiyat

Prof. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Batı Dilleri ve Edebiyatları

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

Halk Bilimi

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

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

Müzik

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

Sosyoloji

Prof. Nazmi AVCI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Coşkun KÖKEL (Tunceli Munzur Üniversitesi)

Felsefe

Doç. Dr. Yavuz ADUGİT (Kocaeli Üniversitesi)

Arkeoloji

Prof. Dr. Füsün TÜLEK (Kocaeli Üniversitesi)

Turizm

Prof. Dr. Meryem AKOĞLAN KOZAK (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Kazım Ozan ÖZER (Kocaeli Üniversitesi)

Yabancı Dil Editörleri / Foreign Language Editors

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

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

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

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

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

Sırpça – İngilizce: Fahira KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Yazım ve Dil Sorumlusu / Writing and Language Specialist

Dr. Ceyhun KAÇMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Mizanpaj

Ersin ÇELİK

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

Bu doğrultuda Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir.

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

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

*İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

*Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

*Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca

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

Bu Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

- Prof. Dr. Zeynep Atayurt Fenge- Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Ahmet Nahmedov- Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Zülfükar Bayraktar – Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Beyhan Kanter- Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Arslan- Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk- Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Nedim Bakırcı – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Ahsen Turan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz Gökşen – Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Akif Özdoğan-Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Prof. Dr. Nilüfer İlhan – Bozok Üniversitesi
Prof. Dr. Gülsemin Hazer – Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Hanife Nalan Genç-Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Erdoğan Kartal- Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Hayati Beşirli-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Bülent Akın – İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Doç. Dr. Seçkin Sarpkaya – Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Gonca Kuzay Demir – İzmir Demokrasi Üniversitesi
Doç. Dr. Aysun Dursun – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Leyla Dalkılıç – Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Hikmet Guliyev - Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Doç. Dr. Emine Çakır – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Sonat Coskuner – Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Berna Ayaz – Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Gülten Küçükbasmacı- Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Taner Namlı- İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur Başaran – Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Gönül Reyhanoğlu – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan Yalçın – Harran Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Duman – Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Surur Çelepi – Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğçe Erdal – Bozok Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin Yıldız – Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. Hüsnü Çağdaş Arslan -İzmir Demokrasi Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Özdemir – Artvin Çoruh Üniversitesi
Doç. Dr. Soner Algı- Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin Kürşat Türkan – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Kalyon – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Birol İpek – Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Nesrin Güllüdağ – Iğdır Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel Kocaer – Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Zeliha Nilüfer Nahya- Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sedat Tamay – Ardahan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Muhittin Özdemir – Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Balcı – Ardahan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdem Akın – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Şanal – Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emrah Tunç – Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurseli Gamze Korkmaz – Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Köşker-Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Aslan-Kafkas Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Hasret Sarı -Ordu Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Enes İlhan – Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Ayşe Çağlak – Hitit Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Muharrem Feratan – Afyon Kocatepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Yasemin Domaç Yaşar – Iğdır Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Muhammet Atasever – Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Celal Şahin – Harran Üniversitesi

Dergi Temsilcilikleri

Arnavutluk

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

Azerbaycan

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

Kazakistan

Khalel AGNUR
Kazakh Ablai Khan Üniversitesi, Kazakistan

Kıbrıs

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

Kosova

Prof. Dr. Suzan CANHASI
Priştine Üniversitesi, Kosova

Makedonya

Dr. Fatima HOCİN
Aziz Kiril ve Metodiy Üniversitesi, Makedonya

Özbekistan

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

Dr. Yulduz ESHMATOVA
Taşkent Devlet İktisadiyat Üniversitesi, Özbekistan

Pakistan

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

Rusya

Prof.Dr. Tanzilya KHADJİEVA
Rusya Bilimler Akademisi, Rusya

Türkmenistan

Doç. Dr. Berdi SARIYEV
Ankara Üniversitesi, Türkiye

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

Folklor Akademi Dergisi;

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



İletişim

www.dergipark.org.tr/folklor

E-posta: folklorakademidergisi@gmail.com

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

ADIYAMAN YÖRESİ AĞIZLARINDAN DEYİMLERE KATKILAR	530
<i>Sunay DENİZ.....</i>	<i>530</i>
CONTRIBUTIONS TO IDIOMS IN THE DIALECTS OF ADIYAMAN REGION	531
BAĞLAMA EĞİTİMİNİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN ÖZ GÜVEN DÜZEYLERİNE ETKİSİ	537
<i>Bilal DİZDAR</i>	<i>537</i>
THE EFFECT OF BAĞLAMA EDUCATION ON UNIVERSITY STUDENTS' SELF-CONFIDENCE LEVELS	538
BAŞKURT DESTANLARINDA EŞ SEÇİMİ VE EVLİLİK	555
<i>Meltem BUZKIRAN SAP</i>	<i>555</i>
SPOUSE SELECTION AND MARRIAGE IN BASHKIR EPICS	556
CEBRAİL ÖTGÜN'ÜN ESERLERİNDE KÜLTÜREL BAĞLAR VE SEMBOL	574
<i>Burcu KAYA & Gökhan EKEN</i>	<i>574</i>
CULTURAL TIES AND SYMBOLS IN THE WORKS OF CEBRAİL ÖTGÜN	575
SÖZLÜ KÜLTÜRÜN TARİHE TANIKLIĞI: HALK ŞAİRLERİNİN DİLİNDEN MADEN KAZALARI	586
<i>Pamuk Nurdan GÜMÜŞTEPE.....</i>	<i>586</i>
WITNESSING OF ORAL CULTURE TO HISTORY: MINING ACCIDENTS THROUGH THE WORDS OF FOLK POETS	587
ÖMER SEYFETTİN HİKÂYELERİNDE SU İMGESİ	607
<i>Bedirhan ÜNLÜ.....</i>	<i>607</i>
THE IMAGE OF WATER IN ÖMER SEYFETTİN'S STORIES.....	608
ÇEYİZDEN MABET: BİR KADIN HAYRI.....	620
<i>Gonca KUZAY DEMİR.....</i>	<i>620</i>
THE TEMPLE FROM THE DOWRY: A WOMAN'S CHARITY	621
KAVRAM VE BAĞLAM OLARAK ÂŞIK VEYSEL'İN ŞİRLERİNDE KÜLTÜR ORTAMLARI	630
<i>Gülten KÜÇÜKBASMACI</i>	<i>630</i>
CULTURAL ENVIRONMENTS IN ÂŞIK VEYSEL'S POEMS AS CONCEPT AND CONTEXT	631
INSTAGRAM'DA NASREDDİN HOCA TİPİYLE YARATILAN MİZAHIN İŞLEVİ.....	648
<i>Rabia PAMUKÇU & Nilüfer TANÇ.....</i>	<i>648</i>
THE FUNCTION OF HUMOR CREATED BY THE NASREDDİN HOCA TYPE ON INSTAGRAM	649
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA BİR ÇİZGİ FİLM İNCELEMESİ: CANIM KARDEŞİM BENİM: UZAYLILAR MI GELMİŞ?	665
<i>Rugeş DEMİR.....</i>	<i>665</i>
A CARTOON REVIEW IN THE CONTEXT OF GENDER: MY DEAR SİSTER: ARE THE ALIENS COME?.....	666
ULUSLARÖTESİ BİR KİMLİK ÖRNEĞİ OLARAK PATERSON'DA KÜLTÜREL DEVAMLILIK VE DEĞİŞİKLİKLER .	679
<i>Harika ZÖHRE ERYILMAZ.....</i>	<i>679</i>
CULTURAL CONTINUITY AND CHANGES IN PATERSON AS AN EXAMPLE OF TRANSLATIONAL IDENTITY... ..	680

YENİSEY YAZITLARINDA ALTUN(LIG) KEŞ VE MOĞOLLARIN GİZLİ TARİHİNDE QOR İBARELERİNİN SEMBOLİK DEĞERİNE DAİR BİR DEĞERLENDİRME	690
<i>Rıza TUNCEL</i>	690
AN EVALUATION ON THE SYMBOLIC VALUE OF ALTUN(LIG) KEŞ IN THE YENISEI INSCRIPTIONS AND QOR IN THE SECRET HISTORY OF THE MONGOLS.....	691
SERVET-İ FÜNUN ROMANININ TEMATİK ÖZELLİKLERİNİ “ÖLMÜŞ BİR KADININ EVRAK-I METRUKESİ” ÜZERİNDEN İNCELEMELİK	703
<i>Bilginç EYAN</i>	703
EXAMINING THE THEMATIC FEATURES OF THE NOVEL SERVET-İ FÜNUN THROUGH “THE EVRAK-I METRUKESİ OF A DEAD WOMAN”	704
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE AYDIN VİLAYETİNDE İPEKÇİLİK: SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASIN SÜRDÜRÜLMESİNDE KADININ ROLÜ	714
<i>Aslı Zeynep UZUN</i>	714
SILK PRODUCTION IN AYDIN PROVINCE FROM PAST TO PRESENT: THE ROLE OF WOMEN IN THE PRESERVATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE.....	715
ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE YEMEK DESTANLARI: TEMATİK VE İŞLEVSEL BİR YAKLAŞIM	724
<i>Haktan KAPLAN</i>	724
FOOD EPICS IN THE MINSTREL TRADITION: A THEMATIC AND FUNCTIONAL APPROACH.....	725
FOLKLORUN DÖRT İŞLEVİ BAĞLAMINDA FUTBOL ENDÜSTRİSİ	745
<i>Halil BUNSUZ</i>	745
FOOTBALL INDUSTRY IN THE CONTEXT OF FOUR FUNCTIONS OF FOLKLORE	746
KÜLTÜREL BELLEK AKTARICISI OLARAK SEMAH	766
<i>Merve Nur KAPTAN</i>	766
SEMAH AS A TRANSMITTER OF CULTURAL MEMORY	767
MEKTUP YAZMA SANATINDA BİR KARŞILAŞTIRMA ÖRNEĞİ-MEY ZİYÂDE VE FATMA ALİYE	782
<i>Rumeysa BAKIR DAYI</i>	782
A COMPARISON EXAMPLE IN THE ART OF LETTER WRITING - MEY ZİYÂDE AND FATMA ALIYE	783
DİVAN ŞİİRİNDE ŞEHRİN BEŞERDE GELİŞEN İZAHİ	797
<i>Ayşe YILMAZ</i>	797
THE EXPLANATION OF THE CITY IN DİVAN POETRY	798
TÜRK DÜNYASI MASALLARINDA KAPILARI AÇAN YÜZÜK	814
<i>Fatoş YALÇINKAYA</i>	814
THE RING THAT OPENS THE DOORS IN TURKISH WORLD FAIRY TALES	815
KADIN HAK VE ÖZGÜRLÜKLERİ BAĞLAMINDA ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	824
<i>Ayşe ÇAMKARA ERGİNER</i>	824
AN ANALYSIS OF ÖMER SEYFETTİN'S STORIES IN THE CONTEXT OF WOMEN'S RIGHTS AND FREEDOMS ..	825
DESTAN (BALLAD) GELENEĞİ VE BUGÜNKÜ DURUMU	844
<i>Nasim OCHILOV</i>	844
TRADITION OF DOSTON (BALLADE) AND ITS STATE TODAY	845
HYBRID IDENTITIES IN ADOPTIVE REALMS: A THIRD SPACE STUDY ON JACKIE KAY'S “SO YOU THINK I AM A MULE?” (1984), “BLACK BOTTOM” (1991), AND “HOTTENTOT VENUS” (1998)	854
<i>Ayşegül AZAKLI</i>	854
YABANCI DİYARLARDA MELEZ KİMLİKLER: JACKİE KAY'İN “SO YOU THINK I AM A MULE?” (1984), “BLACK BOTTOM” (1991) VE “HOTTENTOT VENUS” (1998) ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR ÜÇÜNCÜ UZAM ÇALIŞMASI	855

MUTFAK KÜLTÜRÜNDE ATAERKİ VE KADINLARIN BENLİK ANLATILARI.....	871
<i>Makbule UYSAL</i>	871
PATRIARCHY AND WOMEN'S SELF-NARRATIVES IN CULINARY CULTURE.....	872

TEZ ÖZETİ / THESIS SUMMARY

GEÇMİŞİN IŞIĞINDA GÜNÜMÜZ HALK İNANIŞLARI: RUS VE TÜRK KÜLTÜRLERİNDE BİR KARŞILAŞTIRMA	890
<i>Muhammed TAŞKESENLİGİL & Amine KIZIL</i>	890
CONTEMPORARY FOLK BELIEFS IN THE LIGHT OF THE PAST: A COMPARISON OF RUSSIAN AND TURKISH CULTURES	891
TÜRKİYE’NİN HALK MÜZİĞİ MAKAMLARINDAKİ MİKROTON İÇEREN DİZİLERİN KLASİK GİTARA UYGULANMASI VE ARMONİZASYONU	904
<i>Bahar ADIGÜZEL SALA & Serdar ÇELİK & Tolgahan ÇOĞULU</i>	904
APPLICATION AND HARMONIZATION OF MICROTON CONTAINING SCALES IN FOLK MUSIC MAQAMS OF TURKEY TO CLASSICAL GUITAR	905
LİTVANYA’NIN ÖZGÜR EZGİLERİ: JUOZAS GRUODIS’İN KEMAN SONATINDAKİ YEREL DOKULAR	933
<i>Burak EKER& Hakkı Alper MARAL</i>	933
INDEPENDENT MELODIES OF LITHUANIA: LOCAL TEXTURES IN JUOZAS GRUODIS’ VIOLIN SONATA	934
LA FONCTION DESCRIPTIVE DE LA NEGATION LEXICALE DANS UNE JEUNESSE, CATHERINE CERTITUDE ET FLEURS DE RUINE DE PATRICK MODIANO	950
<i>Gülden PAMUKCU</i>	950
PATRICK MODIANO’NUN BİR GENÇLİK, BABAM VE BEN VE YIKINTI ÇİÇEKLERİ ESERLERİNDE SÖZCÜKLEŞTİRİLMİŞ OLUMSUZLAMININ BETİMSEL İŞLEVİ.....	951

ÇEVİRİ / TRANSLATION

ÜÇ KIZ MASALI	962
<i>Fatih TEPEBAŞILI</i>	962
FAIRY TALE OF THREE GIRLS	963

EDİTÖRDEN

Saygıdeğer Okur,

Folklor Akademi Dergisi'nin 7. yılı, 2. sayısını (Ağustos) siz değerli okurlarımızın dikkatine sunuyoruz. Bu sayımızda hakemlerin onayından geçmiş 29 akademik yazı bulunuyor. Bu çalışmaların 24'ü araştırma makalesi, 4'ü tez özeti ve biri de Almancadan Türkçeye çeviridir. Çalışmalar, Türkiye Sahası Türk Halk Bilimi, Türkiye Sahası Yeni Türk Edebiyatı, Osmanlı Sahası Klasik Türk Edebiyatı, Eski Türk Dili, Türkiye Dışındaki Türk Halk Bilimi ve Güzel Sanatlar alanlarında olmakla birlikte kültürel çalışmalar olarak folklor odağında bulunmaktadır.

Sayımızın ilk makalesi Sunay Deniz'in kaleme aldığı "Adıyaman Yöresi Ağızlarından Deyimlerle Katkılar" başlıklı çalışma olup Adıyaman ili ağızlarında bugüne kadar derlenmemiş, kayda alınmamış deyimleri ele almıştır. Bilal Dizdar'ın kaleminden çıkan "Bağlama Eğitiminin Üniversite Öğrencilerinin Öz Güven Düzeylerine Etkisi" başlıklı ikinci makalede bağlama eğitiminin üniversite öğrencilerinin özgüven düzeyleri üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Meltem Buzkiran Sap'ın hazırladığı "Başkurt Destanlarında Eş Seçimi ve Evlilik" isimli üçüncü makalede on altı Başkurt destanı, evlilik motifi ekseninde tahlil edilmiştir. Dördüncü makale Burcu Kaya ve Gökhan Eken tarafından "Cebrail Ötgün'ün Eserlerinde Kültürel Bağlar ve Sembol" adıyla hazırlanan ve Ötgün'ün eserlerinde, kültürel ve bireysel belleğin sanatsal bir temsil olarak değerlendirildiği çalışmadır. Beşinci çalışma, Pamuk Nurdan Gümüštepe'nin kaleme aldığı "Sözlü Kültürün Tarihe Tanıklığı: Halk Şairlerinin Dilinden Maden Kazaları" başlıklı olup makalede, maden kazalarına ilişkin tespit edilen halk şiirleri, sözlü tarih kuramına göre metin analizi yöntemi ile incelenmiştir. Sayımızın altıncı makalesi, "Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Su İmgesi" başlığıyla Bedirhan Ünlü tarafından hazırlanan çalışmadır. Makalede, Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki su imgesi incelenerek yazara ait kavram haritalarının belirlenip yorumlanması amaçlanmıştır. Yedinci sırada Gonca Kuzay Demir tarafından kaleme alınan "Çeyizden Mabet: Bir Kadın Hayrı" başlıklı çalışma yer almaktadır. Çalışmada, Bulgaristan'ın Kırcaali ilindeki Yedi Kız Camii, Türkiye'nin İzmir ilindeki Ayşe Kadın Camii ve Kuzey Makedonya'nın Kalkandelen ilindeki Alaca Camii, hayır geleneği bağlamında çeyiz ile mabet arasında kurulan kültürel anlam ilişkisi etrafında incelenmiştir. "Kavram ve Bağlam Olarak Âşık Veysel'in Şiirlerinde Kültür Ortamları" başlıklı sekizinci makale Gülten Küçükbasmacı tarafından hazırlanmış ve Âşık Veysel'in şiirlerinde, kültür ortamlarındaki değişim ve dönüşümlerin yarattığı yaşam biçimleri ve değerler dünyasındaki farklılaşmaları ele almaktadır.

Sayımızın dokuzuncu çalışması, Rabia Pamukçu ve Nilüfer Tanç tarafından hazırlanan "Instagram'da Nasreddin Hoca Tipiyle Yaratılan Mizahın İşlevi" başlığını taşımaktadır. Makalede, Nasreddin Hoca tipi aracılığıyla elektronik kültür ortamlarında üretilen içerikler, medyaya hâkim olan Batı temelli mizah anlayışının yerli malzemeye yeniden şekillenmesi bağlamında incelenmiştir. Onuncu sırada Rugeş Demir tarafından hazırlanan "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Bir Çizgi Film İncelemesi: Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar Mı Gelmiş?" başlıklı çalışma yer almaktadır. Makalede, araştırmaya konu olan çizgi film, toplumsal cinsiyet unsurları, "erkekliğin toplumsal misyonları: üstünlük/beceri/bilgelik", "iş bölümü: işin cinsiyeti" ve "cinsiyette kaygı: erkeklik krizi" başlıkları altında incelenmiştir. "Uluslararası Bir Kimlik Örneği Olarak Paterson'da Kültürel Devamlılık ve Değişiklikler" başlığıyla Harika Zöhre Eryılmaz tarafından hazırlanan çalışma, sayımızın on birinci makalesidir. Makalede, Amerika Birleşik Devletleri'nde "Little Istanbul" olarak tanınan Paterson şehrinde yaşayan insanların yaşamları kültürel geçişler, kültür devamlılığı ve birtakım kültürel kayıplar bakımından ele alınmıştır. On ikinci çalışma, Rıza Tuncel tarafından hazırlanmış "Yenisey Yazıtlarında Altun(Lıg) Keş ve Moğolların Gizli Tarihinde Qor İbarelerinin Sembolik Değerine Dair Bir Değerlendirme" başlıklı makaledir. Çalışmada Türkler için hâkimiyet sembolü olarak görülen "okluk" kavramının göçerevli eski Türk ve Orta Çağ Moğol toplumları için neyi sembolize ettiğini anlamak konusunda alternatif bir görüş öne sürülmeye çalışılmıştır.

On üçüncü makale Bilginç Eyan tarafından "Servet-i Fünun Romanının Tematik Özelliklerini "Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi" Üzerinden İncelemek" başlığıyla hazırlanmış ve Güzide Sabri Aygün'e ait olan *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanın, Servet-i Fünun romanının tematik özellikleri bağlamında ele alınmasını içermektedir. On dördüncü çalışma, Aslı Zeynep Uzun tarafından kaleme alınan "Geçmişten Günümüze Aydın Vilayetinde İpekçilik: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Sürdürülmesinde Kadının Rolü" başlıklı makaledir. Çalışmada Aydın ilinde, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (SOKÜM Sözleşmesi) kapsamında ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin sürdürülmesinde kadınların rolü incelenmiştir. On beşinci sırada Haktan Kaplan tarafından hazırlanan "Âşıklık Geleneğinde Yemek Destanları: Tematik ve İşlevsel Bir Yaklaşım" başlıklı çalışma yer almaktadır. Çalışmada öncelikle tarihi açıdan Türk yemek kültürü üzerinde durularak yazılı kaynaklarda geçen Türk yemeklerinden örnekler verilmiş; sonrasında 20. yüzyılda kaleme alınmış yemek destanları şekil ve konu açısından incelenmiştir.

Sayımızın on altıncı makalesi, Halil Bunsuz tarafından hazırlanan “Folklorun Dört İşlevi Bağlamında Futbol Endüstrisi” başlıklı makaledir. Çalışmada, William R. Bascom’un folklorun dört işlevine göre futbol, saha içi/dışı pratikleri ve aktörleriyle ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir. On yedinci çalışma, Merve Nur Kaptan tarafından hazırlanan “Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Semah” başlıklı makaledir. Çalışmada, semahın kültürel belleği aktarma özelliği ortaya koyulmaya çalışılmıştır. On sekizinci çalışma Rumeysa Bakır Dayı’nın kaleme aldığı “Mektup Yazma Sanatında Bir Karşılaştırma Örneği-Mey Ziyâde ve Fatma Aliye” başlıklı makaledir. Çalışmada, Fatma Aliye Hanım’ın *Levâiyih-i Hayat’ı* (Hayat Sahneleri), Mey Ziyâde’nin *Resâilu Mey’i* (Mey’in Mektupları) mektup yazma sanatı bakımından değerlendirilmiştir. On dokuzuncu çalışma, Ayşe Yılmaz tarafından kaleme alınan “Divan Şiirinde Şehrin Beşerde Gelişen İzahı” başlıklı makale olup çalışmada, şehrin insani his ve fikirlerle, şairin kabiliyeti ekseninde nasıl yeniden şekillendirildiği incelenmiştir.

Sayımızın yirminci makalesi Fatoş Yalçınkaya tarafından hazırlanan “Türk Dünyası Masallarında Kapıları Açan Yüzük” başlıklı çalışmadır. Makalede, Türk dünyası masallarında yer alan yüzüğün, kimin elinde, nerede bulunduğu, hangi şartlarda el değiştirdiği ve masallardaki işlevinin ne olduğu sorularına cevap aranmıştır. Yirmi birinci makale, Ayşe Çamkara Erginer tarafından hazırlanan “Kadın Hak ve Özgürlükleri Bağlamında Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme” başlıklı çalışmadır. Makalede, Ömer Seyfettin’in tarihsel süreçte kadın hak ve özgürlükleri meselesine yaklaşımının değişimi incelenmiştir. Yirmi ikinci makale “Dostonchilik An’analari va Uning Bugungi Saqlanish Holati” başlığıyla Nasim Ochilov tarafından Özbek Türkçesiyle hazırlanmış ve Özbek destanlarını ele almaktadır. Yirmi üçüncü makale, Ayşegül Azaklı tarafından İngilizce hazırlanan “Hybrid Identities in Adoptive Realms: A Third Space Study on Jackie Kay’s “So You Think I am a Mule?” (1984), “Black Bottom” (1991), and “Hottentot Venus” (1998)” başlıklı çalışmadır. Makale, Kay’in seçilmiş şiirlerine kültürel bağlamda diyalektik bir yaklaşımla, çağdaş İngiliz şiirinin kültürel incelemesine yeni bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Yirmi dördüncü makale, Makbule Uysal tarafından hazırlanan “Mutfak Kültüründe Ataerki ve Kadınların Benlik Anlatıları” başlıklı çalışmadır. Makale, farklı kuşaktan kadınların eve ait bir üretim alanı olan mutfakta ataerki baskıyla ve kendi benlikleriyle ilişkilene hâllerine odaklanmaktadır.

Tez özetleri kısmında yer alan, Muhammed Taşkesenligil ve Amine Kızıl tarafından “Geçmişin İşığında Günümüz Halk İnanışları: Rus ve Türk Kültürlerinde Bir Karşılaştırma” adıyla hazırlanan ilk çalışma, ikinci yazarın, birinci yazar danışmanlığında hazırladığı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. “Türkiye’nin Halk Müziği Makamlarındaki Mikroton İçeren Dizilerin Klasik Gitara Uygulanması ve Armonizasyonu” başlıklı ikinci tez özeti, Bahar Adıgüzel Sala, Serdar Çelik, Tolgahan Çoğulu’nun kaleme aldığı, birinci yazarın, ikinci ve üçüncü yazarlar danışmanlığında hazırladığı sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir. Burak Eker ve Hakkı Alper Maral tarafından hazırlanan “Litvanya’nın Özgür Ezgileri: Juozas Gruodis’in Keman Sonatındaki Yerel Dokular” isimli üçüncü çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırladığı doktora tezinden üretilmiştir. Bu kısımda yer alan dördüncü çalışma, Fransızca olarak Gülden Pamukçu’nun doktora tezinden ürettiği “Une Analyse de la polyphone linguistique de la négation dans Une Jeunesse, Catherine Certitude et Fleurs de Ruine de Modiano” başlıklı çalışmadır.

Ağustos sayımızın son çalışması, Fatih Tepebaşı tarafından Almandan Türkçeye çevrilen “Üç Kız Masalı” başlıklı yazıdır.

Folklor Akademi Dergisi, gönderilen tüm çalışmalarını titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, dört ayda bir (yılıda üç sayı, Nisan-Ağustos-Aralık ayları) yayımlanan uluslararası bir dergidir. Sayımıza akademik çalışmalarını ile katkıda bulunan yazarlarımıza ve hakemlik yapan araştırmacılarımıza şükranlarımızı iletiriz. Dergimizi, siz değerli okurlarımızın istifadelerine sunar; 30 Ağustos Zafer Bayramımızı kutlarız.

Saygılarımızla...

Folklor Akademi Dergisi

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 23.06.2024

Kabul / Accepted: 05.08.2024

Araştırma Makalesi / Research Article



DOI: 10.55666/folklor.1503552

**ADİYAMAN YÖRESİ AĞIZLARINDAN DEYİMLERE
KATKILAR***

Sunay DENİZ**

Öz

Türk dili, deyimleriyle oldukça zengin bir söz varlığına sahiptir. Deyimler, çok sözle ifade edilecek bir durumu veya kavramı kısa yoldan, ilgi çekici bir biçimde, daha etkili bir üslupla âdeta göz önünde canlandırarak ifade eder. Anlatıma farklılık, üsluba güzellik katan kalıplaşmış sözlerdir. Deyimler de tıpkı atasözleri gibi yerli ve millidir. Toplumunu oluşturan bireylerin duygu, düşünüş, kültür, deneyim ve ifade biçimleri, kelime hazinesi gibi pek çok konuda ipuçları verir. Türklerin karşılaştıkları olay ve durumlar için sözcük türetme başarısı, deyim türetmede de kendini gösterir. Anadolu insanı her durum için farklı anlatım biçimleri kullanmada oldukça uzmandır. Yazı dilindeki deyimler bir kenara bırakılırsa Türkiye Türkçesi ağzlarındaki deyimlerin sayısı az değildir, hatta kaydedilip yazıya geçirilmeyi bekleyenler de dikkate alındığında çok sayıda deyim ortaya çıkacaktır.

Nitekim Türkiye Türkçesi ağzları bu tür verilerle doludur. Adıyaman yöresi ağzları da oldukça farklı ve ilgi çekici bir görüntüye sahiptir. Yöre insanlarının varlık ve durumları isimlendirme ve ifade etmede deyimlerden faydalanma konusunda gösterdiği başarı “Allah altından çulu çekmiş, aleseviye iş yapmağ, anamı sattılar papırcımı elime verdiler, cehennem beri gırğ gonağ öte, çapıdı çapıdıña dēmez, bezi bezine demez, eliñi eliyin üstüne goy elini de şeyiyiñ üstüne goy da ye, ellemi yesir olacañ uçu nasip olmadı, kösnü gimı her yerden çığmağ, tumayñ körü gimı üstüne düşmek, tumanı dizine inmek/indirmek, altım daşıdı üsdüm toğacıdı, ekmāñ birini yēp birini ite atmağ, başı kirlenmek” gibi yörede kullanılan çok sayıda deyimden anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada, Adıyaman ili ağzlarında bugüne kadar derlenmemiş, kayda alınmamış deyimler ele alınmıştır. Bunun için Adıyaman ilinin Gölbaşı ilçesi Yukarı Çöplü köyüne gidilmiş ve yaşı 70’in üzerinde ikisi hiç okula gitmemiş, herhangi bir eğitimden geçmemiş, diğeri ilkokulu dışarıdan bitirmiş köy sakinleriyle görüşülmüş ve 60 deyim kayda alınmıştır. Kayda alınan veriler yöre ağzında kullanılan şekliyle yazıya geçirilmiş, alfabetik sırayla yazılmış, karşılıklarına anlamları verilmiş ve kaynak kişiler belirtilmiştir. Deyimlerde yer alan bazı anlamı bilinmeyen sözcüklerin de anlamları kaynaklarla tanıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Deyimler, Adıyaman yöresi ağzları, Türkçenin söz varlığı, derleme, Türkiye Türkçesi ağzları.

* Bu derleme çalışması için Balıkesir Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulundan 31.05.2024 tarihli ve 2024/5 sayılı kararıyla onay alınmıştır.

** Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Dili Anabilim Dalı, Balıkesir/TÜRKİYE sddeniz1@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8169-4806

CONTRIBUTIONS TO IDIOMS IN THE DIALECTS OF ADIYAMAN REGION

Abstract

Turkish language has a very rich vocabulary with idioms. Idioms express a situation or concept that can be expressed in many words in a short way, in an interesting way, in a more effective style, almost by visualising it in front of the eyes. They are clichéd words that add diversity to the expression and beauty to the style. Idioms are local and national just like proverbs. They give clues on many issues such as the feelings, thoughts, culture, experience and expression styles, vocabulary of the individuals who make up the society. The success of the Turks in deriving words for the events and situations they encounter also manifests itself in the derivation of idioms. Anatolian people are very skilful in using different forms of expression for every situation. Leaving aside the idioms in the written language, the number of idioms in the dialects of Turkish is not small, and even when the ones waiting to be recorded and transcribed are taken into consideration, a large number of idioms will emerge.

As a matter of fact, Turkish dialects are full of such data. The dialects of Adıyaman region also have a quite different and interesting appearance. The success of local people in using idioms to name and express entities and situations is evident from the large number of idioms used in the region: “Allah altından çulu çekmiş, aleseviye iş yapmağ, anamı sattılar papıçımı elime verdiler, cehennem beri gırğ gonağ öte, çapıdı çapıdıña dēmez, bezi bezine demez, eliñi eliyin üstüne goy elini de şeyiyiñ üstüne goy da ye, ellemi yesir olacañ uçu nasip olmadı, kösnü gimi her yerden çığmağ, tumayıñ körü gimi üstüne düşmek, tumanı dizine inmek/indirmek, altım daşıdı üsdüm toğacıdı, ekmāñ birini yēp birini ite atmağ, başı kirlenmek”.

In this study, the idioms in the dialects of Adıyaman province that have not been collected and recorded so far are discussed. For this purpose, the village of Yukarı Çöplü in Gölbaşı district of Adıyaman province was visited and the inhabitants of the village, who were over 70 years old and had never been to school or received any education, were interviewed and 60 idioms were recorded. The recorded data were transcribed as used in the local dialect, written in alphabetical order, and their meanings were given against them. The meanings of some words with unknown meanings in the idioms were also witnessed with the sources.

Keywords: Idioms, Adıyaman region dialects, Turkish vocabulary, compilation, Turkey Turkish dialects.

Giriş

Deyimler, bir durumu veya kavramı ilgi çekici, etkili bir üslup kullanarak anlatmak için kullanılır. Anlatıma farklılık, üsluba güzellik katan kalıplaşmış ifade biçimleridir. Türk dili zengin bir deyim varlığına sahiptir. Türk insanı her durum için sözcük türetme konusunda başarılı ve dikkat çekici olduğu gibi deyim türetmede de oldukça başarılı olmuştur. Deyimler de tıpkı atasözleri gibi yerli ve millidir. Kişiyi kısa yoldan etkili bir anlatım imkânı sunar. Deyimin Türkçe Sözlük'te tanımı "Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği; tabir" (TS, 2023: 996) şeklindedir. Konuyla ilgili en kapsamlı çalışmayı yapan Ömer Asım Aksoy deyimleri "Çekici bir anlatım kılığı taşıyan ve çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük toplulukları" (Aksoy, 1981: 49) biçiminde tanımlar.

"Deyimler – bir başka ulusla olan kültür ilişkileri sonunda, ondan çevrilme, alınma değilse – bir dili konuşan toplumun dünya görüşünü, yaşam biçimini, çevre koşullarını, gelenek görenek ve inançlarını, önem verdiği varlık ve kavramları kısacası maddi ve manevi kültürünü yansıtan o toplumun düşünme biçimini, hatta nükte ve buluşlarını ortaya koyan, dilbilim açısından olduğu kadar yazın ve halkbilim açısından da önemli olan sözlerdir. Ayrıca bu ögeler her dilin iç yapısını, anlam özelliklerini de yansıtır" (Aksan, 2006: 91) denir. Başka bir çalışmada da "Deyim (locution, expression; locution, phrase, term, idiom; Resensart ve Ausdruck), belli bir kavramı, belli bir duygu ya da durumu dile getirmek için birden çok sözcüğün bir arada, seyrek olarak da tek bir sözcüğün yan anlamında kullanılmasıyla oluşan sözdür" (Aksan, 1982: 37) ve "Bir toplumun diline yansıyan kültürünün izlerini, ipuçlarını ortaya koyar. Anlatım gücünü arttırıcı kimi zaman hoşça gidecek, söyleyene zevk veren ve hatırda kalmayı sağlayan ögeler içerir" (Aksan, 2014: 97) açıklamaları yapılır.

Türk dili, deyimleriyle de çok zengin bir söz varlığına sahiptir ve bu tür ifadeler, az sözle çok şey ifade etme imkânı sunar. Konuyla ilgili "Deyimler, bir düşünceyi, bir kavramı daha etkili ve daha kısa yoldan belirtebilmek için kullanılan anlatma araçlarından biridir" (Gül ve Yalçın, 1989: 7) denmektedir.

Türk insanı her durum için farklı anlatım biçimleri kullanma konusunda yeterince ustadır. Yazı dilindeki deyimler bir kenara bırakılırsa Türkiye Türkçesi ağızlarındaki deyimlerin sayısı az değildir, hatta yeni çalışmalarla kaydedilip yazıya geçirilmeyi bekleyenler de dikkate alındığında çok sayıda deyim ortaya çıkacaktır. Aksan'ın bu noktada düşüncesi "Her şeyden önce belirtmeliyiz ki Türkçe deyimler açısından çok zengin bir dildir. Ömer Asım Aksoy'un yalnızca, bugünkü yazı dilimizde saptadığı deyimlerin sayısı 5742'dir. Bu sayıya elbette, lehçelerde, Anadolu ağızlarında kullanılanlar da katılabilir. Tarihsel metinlerde geçen ve bugün artık yaşamayanları da ekleyecek olursak Türkçenin deyimler yönünden belirgin zenginliği ortaya çıkar" (Aksan, 2006: 92) dir.

Söz varlığında önemli bir yere sahip olan deyimler "Pratik bir zekânın, ince bir dil zevkinin önemli ürünlerindedir" (Dündar, 2021: 2601-2627). Adıyaman insanının da varlıkları isimlendirme ve ifade konusunda deyimlerden faydalanma açısından ince bir zekâyâ sahip olduğu yörede kullanılan çok sayıda deyimden anlaşılmaktadır. Nitekim "Yer Adları Üzerine Bir Değerlendirme: Adıyaman İli Gölbaşı İlçesi Örneği" adlı çalışmada "Yer adlarında Türkçe kökenli sözcüklerin ağırlıklı kullanılması ilçedeki yer adlarının yabancı dillerin etkisinden uzak kaldığını göstermektedir" (Telli, 2018: 507-526) denilerek bölge ağzının dil açısından ne denli değerli veriler içerdiği ifade edilir.

Leyla Karahan Adıyaman ağzını Batı Grubu Ağızlarının VII. Alt Grubuna dâhil eder. Derlediğimiz deyimlerin kolay anlaşılması için kısaca vermeyi gerekli gördüğümüz bu gruptaki ağızların temel ses özelliklerini şöyle sıralar:

1. Yazı dilindeki "çamur, yağmur" gibi kelimelerde bulunan yuvarlak ünlüler, bu ağızlarda düzdür.
2. Yarı kalın "ó,ú" ünlülerine bu ağızlarda tek tük rastlanır.
3. "ñ, ħ, g" ünsüzleri bu grubun karakteristik sesidir (deñiz, yoğ, gız).
4. "g, ğ" ünsüzleri ön seste ünlü ile biten bir kelimedenden sonra sızılışarak düşme eğilimindedir (beriel).

5. “-ıncı/-inci” ve “-ı/-i” zarf-fiil ekleri işlek olarak kullanılır (gelinci, ağlayı ağlayı).
6. Zamir kökenli teklik ve çokluk 1. şahıs ve bildirme ekleri “-ım/-im, -ık/-ik/-ıh” tır (gelirim, gelirik).
7. “böyle, öyle” kelimeleri bu ağızlarda “bèyle, èyle” şeklindedir.
8. Bazı ağızlarda “-ıncı/-ici” gelecek zaman eki ile “-ık/-ik” geçmiş zaman eki kullanılır (gelici, gelik) (Karahana, 2014: 171-172).

Bu bölge ile ilgili bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışmalar Burak Telli ve Türker Barış Bulduk’un hazırlamış oldukları “Adıyaman İli ve Yöresi Ağızları Söz Varlığı”, Sadi Nakiboğlu’nun “Adıyaman ve Yöresi Ağızları” ve M. Fatih, Alkayış’ın “Adıyaman Ağızında Atasözleri ve Deyimler 1-2” adlı eserlerdir.

Bu çalışmada, Adıyaman ili ağızlarında bugüne kadar derlenmemiş, kayda alınmamış deyimler ele alınmıştır. Bunun için Yukarı Çöplü köyüne gidilmiş ve yaşı 70’in üzerinde ikisi hiç okula gitmemiş, herhangi bir eğitimden geçmemiş, biri de ilkokulu dışardan bitirmiş köy sakinleriyle görüşülmüştür. Kayda alınan veriler yöre ağızında kullanılan şekliyle yazıya geçirilmiş, alfabetik sırayla yazılmış, karşılıklarına anlamları verilmiştir. Ayrıca her deyim sonunda hangi kaynak kişiden derlendiği (Kaynak Kişi (KK1/ 2/3)) şeklinde belirtilmiştir. Deyimlerde yer alan bazı anlamı bilinmeyen sözcüklerin de anlamları kaynaklarla tanıklanmıştır.

Bu anlayışla yöreden derlediğimiz deyimler şunlardır:

Allah altından çulu çekmiş: Bir insanın iyi bir iş yapacağına veya iyi bir insan olacağına dair umudun bitmesi durumunda söylenen söz. (KK1)

Allah dibini delmiş biraşmış: Bir insanın işe yaramadığını ifade etmek için kullanılır. (KK1)

Altım daşadı üsdüm tohacıdı: Bu deyim “Altı daş üstü tokaç del ya.” biçiminde kaydedilmiş ve “Evlenen kızın kendi anne babasının evine dönmeye üzerine, kızın anne ve babası kendi çocuğuna kızmak ve onu tekrar kocasının evine göndermek amacıyla bu sözü söyler. Kocan veya kaynanan seni taştta yatırıp üstüne de tokaç vurmuyor ya daha ne istiyorsun?” (Alkayış, 2019: 56) anlamı ve örneği verilmiştir. Derlediğimiz yörede de yakın anlamda kullanılmaktadır. (KK1)

Alayına bi gazan gurmaş: Bir kadının kızdığı zaman yabancı ya da kendi çocukları bile olsa hepsini bir kerede toprağa vereyim, ölsün gitsin manasında beddua niteliğinde söylenen bir söz. (KK1)

Aleseviye iş yapmaş: Bir işi üstün körü yapmak. (KK1)

Altı ağıya dönmek: Her şey tersine döndü manasında bir deyim. (KK1)

Ağzı yumuşuna dolu: Her gördüğüne bir iş buyuran insan için söylenir. (KK1)

Ağzı kurtlu: Aşırı dedikoducu ve iftiracı. (KK2)

Anamı sattılar papıcımı elime verdiler: Benden istedikleri gibi faydalandılar ve karşılığını vermediler anlamındadır. (KK1)

Aş yēp gaşşılı çalmaş: Kimseyle hiçbir samimiyetim yok manasında bir söz. (KK1)

Ay bacē geşti: Bu deyim “Ay pacayı aşmaş” şekli de bulunmaktadır. “Artık iş işten geçmek, bir şeyi yapmak için geç kalınmak” (Alkayış, 2021: 89) anlamında kullanılır. (KK3)

Başı kirlenmek: Kadınlar için âdet görmek, âdet olmak anlamında kullanılır. (KK1)

Bi çanaşda yimek: Aile fertlerinin evlilik ya da iş sebebiyle henüz birbirlerinden ayrılmadıkları ve de çok iyi anlaşmış olduklarını ifade için kullanılır. (KK1)

Bi garında olmaş: Aynı aileden tüm fertler için “hepimiz öz kardeşiz” manasında söylenen sözdür. (KK2)

Cehennem beri gırh gonaş öte: Benden uzak olsun anlamında bir deyim. (KK1)

Çapıdı çapıdıña dēmez, bezi bezine dēmez: Ne sen ona ne de o sana muhtaç değil anlamında bir deyim. (KK1)

Dabaz olmağ: Sinir olmak. (KK1)

Daşı topalağ: Ne kadar iyi olursa olsun kimseye yaranamayan, yaptığı hiçbir iyilik kimse tarafından değer ve saygı görmemiş kişi için söylenir. (KK2)

Dişiniñ barımı sormağ: Fakirlikten, yoksulluktan yiyecek ekmeği olmamak manasında bir deyim. (KK3)

Dodā ğurtlu: Dedikoducu, dedikodu yapan. (KK1)

Ekmāñ birini yēp birini ite atmağ: Yaptığı iyilikler sonucunda kötü bir durumdan kurtulunca “şükür etmek” manasında kullanılan bir söz. (KK1)

Eli yüzü gara olmağ: İftira atan, dedikodu yapan, insanları birbirine düşüren birinin çok kötü bir insan olduğunu belirtmek üzere söylenir. (KK1)

Eliñi eliyin üstüne goy elini de şeyiyiñ üstüne goy da ye: Sahip olduğu nimetlerin farkında olmayan insan için “Elindeki fırsatları rahatça kullan, ye, iç, tadını çıkar” anlamında bir deyim. (KK1)

Elimiñ duzu yoğ: Ne kadar iyi olursam olayım kimseye yaranamam, yaptığım hiçbir iyilik kimse tarafından değer görmez anlamında kullanılır. (KK1)

Ellemi yesir olacañ uçu nasip olmadı: Yiğitliği, cesareti belirtmek için söylenir. (KK1)

Eli ergi: Hırsızlık yapan biri için söylenir. (KK1)

Esik etek: Kadınlar için ‘savunmasız, korunmaya ihtiyacı olan’ anlamında kullanılır. (KK1)

Garnan buz gimi olmağ: Bir insanın herhangi bir sebeple karşıdaki insandan soğuyup uzaklaştığını belirtmek üzere söylenir. (KK1)

Gara derdin dibi dutmağ: Amansız hastalığa yakalansın, ölsün anlamında beddua niteliğinde bir deyim. (KK1)

Garamet etmek: İftira atmak. (KK1)

Gōdesinde can yoğ: Tembel. (KK1)

Gözündā sürmeyi ğapmağ: Bu deyim “sürmeyi gözden kaçırmağ” şekli de bulunmaktadır ve “Bir hırsızın kendi işinde çok usta ve hünerli olması” (Alkayış, 2021: 146) anlamında kullanılır. (KK1)

Guru çula oturtmağ: Bir insanın sahip olduğu tüm varlığı ve imkânlarının başka biri tarafından zarara uğratılması, iflasa uğratılması. (KK2)

Guyro kuyrā sarmağ: Çok iyi anlaşmak. (KK1)

Guyro omuzlamağ: Rahatsız olunan veya keyif alınmayan bir ortamdan anında kalkıp gitmek. (KK3)

Güm güm gümüleme zom zom zomulama: Sahip olduğu serveti ve imkânlarıyla gereksiz yere gurur duymak. (KK1)

İnadına odunum demek: Yanlışta ısrar etmek. (KK1)

İlō gevremek: Açlıktan, fakirlikten sıkıntı yaşamak. (KK1)

İşim bitti aşım bişti şeyimde saña getti: Bir insanın diğer insanla çıkar ilişkisi bittiğinde söylenen bir söz. (KK1)

Kedi manını yitirse bulamaz: Evde veya işte bir düzeni olmamak, dağınık olmak. (KK1)

Kerc etmek: Söylediğinin tersini ima etmek. Kerc: 1. Alay, kinayeli söz; 2. Zıt, ters; 3. Gönüllenne, darılma; kerçetmek [kerçitmek] (DS, 2019: 2752) biçiminde bu deyim Derleme Sözlüğü’nde de yer almaktadır. (KK1)

Kösnü gimi her yerden çihmağ: Olur olmadık yerlerde bir anda belirmek. (KK2)

Malamatlıh etmek: Rezalet çıkarmak. (KK1)

Manavî gimi dolanmağ: Akılsız gibi dolaşmak. (KK1)

Mezeleyip durmağ: Aynı şeyi gereksiz yere sıklıkla tekrar etmek. (KK1)

Namıs ocân körü: Hata, kusur veya yanlış bir davranış sergileyen hısum, akraba için bu tür davranışları görmezden gelmek amacıyla söylenen “Bu benim akrabam veya yakınımıdır, atamam, satamam” anlamında bir deyim. (KK1)

Orda burda sifinmek: Gereksiz işlerle uğraşmak. (KK1)

Salını alıp selamata çıhmağ: İnsanları birbirine düşürdükten sonra hiç haberi yokmuş gibi davranmak. (KK2)

Seni doğuracama daş doğuredim: Bu deyim benzeri “Anañ seni doğuracağına hamır leğeni doğıraydı.” biçiminde kaydedilmiş ve “Gereksiz, işe yaramayan kimse için söylenen bir deyim. Leğen bile işe yarar ama o kimse işe yaramaz” (Alkayış, 2019: 56) anlamı verilmiştir. Derlediğimiz yörede de aynı anlamda kullanılmaktadır. (KK1)

Sırtta yoharı gonusmağ: Sinir bozucu şekilde konuşmak. (KK1)

Südü ahmağ: Hiç olmadık bir yer ve zamanda gereksiz ve aşırı sevgi göstermek. (KK2)

Tazı dutmak: İşe yaramak. (KK1)

Tumayñ körü gimi üstüne düşmek: Görmemesi gereken bir şeyi tesadüf eseri birdenbire görmek. (KK3)

Tumanı dizine inmek/indirmek: Hayır diyememek. (KK1)

Yañırına doğunmağ: Onuruna, gururuna dokunmak. (KK1)

Yarım papıcına getmek: Fakirlikle yaşayıp ölmek. (KK3)

Ye çuham ye: Aslı “Ye kürküm ye”dir. Yöre ağzında bu şekliyle kullanılır. Çuha I: Elde işleme yünden ve yerli dokuma kumaştan yapılan, önü açık kısa bir çeşit ceket (DS, 2019: 1301). (KK3)

Yüzünüñ ergisi dorgulmamağ: Asık suratlı olmak. (KK1)

Yüzünü sasıtmağ: Memnun olmamak. (KK1)

Unu duzu avuşlamağ: Kimseden bir beklenti içine girmemek. (KK1)

Sonuç

Deyimler uzun ifadelerle anlatılacak bir konuyu kısa ve kalıplaşmış anlatım biçimleriyle âdeta tasvir ederek anlatan sözlerdir. Anlatıma farklılık, ifadeye güzellik katarlar. Türkiye Türkçesi ağzları bu tür ifadelerle doludur. Nitekim Türk insanı her durum için kesin, net, farklı sözcükler ve yapılar türetme konusunda oldukça ustadır. Adıyaman ağzları da deyim türetme ve kullanma konusunda çok farklı ve ilgi çekici bir görünüme sahiptir. Bölgede yaptığımız derleme sonucunda yöreye has ve daha önce kaydedilmemiş 60 deyim tespit ettik. Bunların her biri aile ilişkileri, tembellik, ölüm, dedikodu, karşılık görememe, bağlılık, iyilik, kötülük, fakirlik, zenginlik, değer görememe, beddua, kibir, çıkar ilişkisi, akılsızlık, umursamama, fesatlık, memnuniyetsizlik, çalışkanlık, bağlılık, samimiyetsizlik gibi farklı konularda söylenmiş, uzun yıllardır kullanılagelen ve kullanılmaya devam eden deyimlerdir. Bu deyimlerin bir kısmı iki bir kısmı da ikiden fazla sözcükten oluşmaktadır. Bu çalışma ile unutulup gitmeye yüz tutan deyimlerimiz kayda alınmış ve unutulmaktan kurtarılmıştır. Bu tespitlerle Türkçenin söz varlığıyla ilgili çalışmalara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Kaynaklar

AKSAN, D. (1982). *Her Yönüyle Dil-Ana Çizgileriyle Dilbilim 3*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKSAN, D. (2006). *Türkçenin Gücü*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

- AKSAN, D. (2014). *Anadilimizin Söz Denizinde*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- AKSOY, Ö. A. (1984). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2- Deyimler Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ALKAYIŞ, M. F. (2021). *Adıyaman Ağzında Atasözleri ve Deyimler 1*, İstanbul: Hiper Yayın.
- ALKAYIŞ, M. F. (2019). *Adıyaman Ağzında Atasözleri ve Deyimler 2*, İstanbul: Hiper Yayın.
- GÜL, M. ve YALÇIN, İ. (1989). *Açıklamalı Deyimler Sözlüğü*, Ankara: Koza Yayın Dağıtım.
- KARAHAN, L. (2014). *Anadolu Ağzlarının Sınıflandırılması*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- NUR SIR DÜNDAR, A. (2021). “Kütahya Merkez Ağzından Derlenen Deyimlerle İlgili Bir İnceleme”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 4, Aralık 2021, s. 2601-2627.
- TELLİ, B. (2018). “Yer Adları Üzerine Bir Değerlendirme: Adıyaman İli Gölbaşı İlçesi Örneği”. *Turkish Studies Language/Literature*, Volume 13/12, Spring 2018, p. 507-526.
- TELLİ, B. ve BULDUK, T. B. (2018). *Adıyaman İli ve Yöresi Ağzları Söz Varlığı*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- (2019). *Derleme Sözlüğü IV I-N*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (2019). *Derleme Sözlüğü II C-D*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (2023). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Saide Deniz, Adıyaman 1945, Eğitim Durumu Yok, Ev Hanımı. (Görüşme Tarihi: 2024)
- KK-2: Leyla Bilgili, Adıyaman 1952, Eğitim Durumu Yok, Ev Hanımı. (Görüşme Tarihi: 2024)
- KK-3: İhsan Bilgili, Adıyaman 1952, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme Tarihi: 2024)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 04.06.2023

Kabul / Accepted: 16.08.2024

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1496011

**BAĞLAMA EĞİTİMİNİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN
ÖZ GÜVEN DÜZEYLERİNE ETKİSİ**

Bilal DİZDAR*

Öz

İnsanlık tarihi boyunca bilim insanları, beden ve ruh sağlığı üzerinde birçok araştırmalar yapmış ve birçok eğitim çeşitleri geliştirmişlerdir. Günümüzde teknolojik gelişimin ve sosyal medya kullanımının en üst seviyelere ulaşmasının, bireysel yalnızlığa ve çeşitli psikolojik rahatsızlıkların ortaya çıkmasına neden olduğu çeşitli çalışmalar ile ortaya konmaktadır. Yapılan birçok araştırmada sosyal ortamda bulunmanın, toplu eğitim almanın, sanat ile ilgilenmenin ve buna benzer birçok sosyal etkinlikte bulunmanın bireyler üzerinde olumlu psikolojik etkileri olduğu görülmektedir. Bu sosyal etkinliklerden önemli bir yere sahip olan sanat eğitiminin ise bireye, hayatı boyunca sahip olabileceği eğlenceli ve kalıcı beceri davranışı kazandırdığı söylenebilir. Ayrıca taranan literatürde sosyal beceri ve öz güvenin sosyal etkinlikleri anlamlı düzeyde etkilediği görülmektedir. Müzik, çalgı, dans, ritim ve çeşitli oyun eğitimlerinin sosyal beceri ve öz güven üzerinde olumlu etkilere neden olduğu yapılan araştırmalarda ortaya konmuştur. Bu bağlamda; bağlama eğitiminin öz güveni etkileyen faktörleri içinde barındırmasına rağmen literatürde bu alanla ilgili araştırmaların sayısının çok fazla olmadığı görülmüştür. Alan yazında bu araştırma ile ilgili birebir benzer bir araştırmanın olmaması ve araştırmanın gelecekte yapılan araştırmalara da kaynak teşkil etmesi bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada bağlama eğitiminin üniversite öğrencilerinin özgüven düzeyleri üzerindeki etkisinin araştırılması amaçlanmıştır. Bu amaç kapsamında araştırma örneklemini olarak Giresun Üniversitesinde özengen (amatör) bağlama eğitimi alan 60 üniversite öğrencisi ile bağlama eğitimi almayan 60 üniversite öğrencisi olmak üzere toplam 120 üniversite öğrencisi rastgele seçilmiştir. Araştırmanın verilerini elde etmek için Akın (2007) tarafından geliştirilen, geçerlilik ve güvenilirlik çalışmalarının yapıldığı 33 maddelik Öz Güven Ölçeği kullanılmıştır. Ölçek, içsel öz güven ve dışsal öz güven olmak üzere iki alt boyuttan oluşmaktadır. Çalışmada elde edilen verilerin değerlendirilmesinde SPSS.16 programı ve verilerin analizinde Bağımsız Gruplar T Testi kullanılmıştır. Yapılan analizler sonucunda bağlama eğitimi alma değişkenine göre öz güven değerlerinin farklılaştığı görülmüştür ($p<0.05$). Bulgulara göre bağlama eğitimi alan katılımcıların, bağlama eğitimi almayan katılımcılara göre öz güven düzeylerinin daha yüksek olduğu ve sanat eğitiminin bireyler üzerinde psikolojik olarak olumlu katkılara neden olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Bağlama Eğitimi, Türk Halk Müziği, Öz Güven, Üniversite Öğrencileri.

* Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Giresun/Türkiye. bilal.dizdar@giresun.edu.tr ORCID: 0000 -0003-1074-6669.

THE EFFECT OF BAĞLAMA EDUCATION ON UNIVERSITY STUDENTS' SELF-CONFIDENCE LEVELS

Abstract

Throughout human history, scientists have conducted many researches on physical and mental health and developed many types of education. Today, various studies have shown that technological development and the use of social media have reached the highest levels, causing individual loneliness and the emergence of various psychological disorders. In many studies, it is seen that being in a social environment, receiving collective education, being interested in art and many similar social activities have positive psychological effects on individuals. Art education, which has an important place among these social activities, can be said to provide individuals with fun and permanent skill behaviors that they can have throughout their lives. In addition, it is seen in the literature that social skills and self-confidence significantly affect social activities. Studies have shown that music, instrument, dance, rhythm and various game trainings have positive effects on social skills and self-confidence. In this context; although bağlama education contains factors affecting self-confidence, it has been observed that the number of studies on this field in the literature is not very high. Given the fact that there is no similar research in the literature and that this research will be a source for future research, this study reveals the importance of this research. In this study, it was aimed to investigate the effect of bağlama education on university students' self-confidence levels. Within the scope of this purpose, a total of 120 university students, 60 university students who received amateur bağlama education at Giresun University and 60 university students who did not receive bağlama education, were randomly selected as the research sample. Self-confidence scale consisting of 33 items developed by Akın (2007), for which validity and reliability studies were conducted, was used to obtain the data of the study. The scale consists of two sub-dimensions: intrinsic self-confidence and extrinsic self-confidence. SPSS.16 program was used to evaluate the data obtained in the study and Independent Groups T Test was used to analyze the data. As a result of the analyzes, it was seen that self-confidence values differed according to the variable of having bağlama training ($p<0.05$). Based on the findings, it can be said that the participants who received bağlama training had higher levels of self-confidence than the participants who did not receive bağlama training and that art education causes psychologically positive contributions on individuals.

Keywords: Music Education, Bağlama Education, Turkish Folk Music, Self-confidence, University Students

Giriş

Bireylerin çevresi ile sağlıklı, bilinçli ve etkili bir iletişim kurabilme, eleştiri yapabilme, kendini rahatlıkla ifade edebilme, bulunduğu ortama uyum sağlama gibi sosyal becerileri kazanmasında öz güvenin büyük etkisi olduğu söylenebilir. Öz güven oluşumunda sanat eğitiminin çok büyük etkisinin olduğu yapılan bilimsel araştırmalarda görülmektedir. “Sanat eğitimi konusunun hep gündemde kalmasının temeli ‘sanat ve eğitim’ kelimelerinden oluşan ‘sanat eğitimi’ kavramının bir bilim dalı olarak psikoloji, estetik, sanat tarihi ve felsefe gibi diğer bilim dalları ile de yakın ilişki içerisinde olmasıdır.” (Uslu ve Uludağ, 2023: 1576)

Sanat eğitiminin bir kolu olan müzik eğitimi; bireyin en kolay ulaşabileceği ve öğrenebileceği istedik eğlenceli bir uğraş olduğu söylenebilir. “Müzik öğretmenin amacı, çocuğun sosyal çevresi içinde kendini güvende hissetmesini sağlamaktır. Yaşadığı çevrenin değer verdiği ve saygı duyduğu katılımcı bir birey olması, bu çevrenin değer yargılarını paylaşması gibi” (Çilden, 2001: 5).

Müzik eğitimi oluşturan unsurlardan biri de çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi “bireyin çalgı çalmaya yönelik davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişimler meydana getirme süreci” olarak tanımlanabilir (Tarman, 1996: 10).

Türk halk müziği çalgı eğitiminde bağlama eğitiminin diğer sazlara oranla daha önde geldiği söylenebilir. Anadolu’nun her yöresinde bu çalgıya rastlamak mümkündür. Bu çalgı, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleriyle bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır (Işık, 2008: 16).

Bağlama eğitiminin bireyler üzerindeki etkilerine bakıldığında, bireylerin özgüven gelişimine katkı sağlayabileceği ve bu durumun bilimsel araştırmalarla desteklenerek literatüre kazandırılması sağlanabilir. Yapılan literatür taramasında bağlama eğitiminin üniversite öğrencileri üzerinde özgüven açısından nasıl bir etki yapabileceği konusunda yapılan araştırmaların yok denecek kadar az olması nedeni ile somut verilere ulaşmak oldukça zordur.

Bu çalışma, bağlama eğitiminin üniversite öğrencilerinin öz güven düzeylerine etkisi incelenerek literatüre katkı sağlamak amacıyla yapılmıştır. Çalışmada özengen (amatör) bağlama eğitimi alan üniversite öğrencileri ile bağlama eğitimi almayan üniversite öğrencilerinin öz güven düzeyleri arasında anlamlı bir fark olup olmadığının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bağlama ve Bağlama Eğitimi ile İlgili Kavramlar

Tüm toplumlarda halk müziği, geçmişte var olan kültürel değerler olarak benimsendiği söylenebilir. Toplumun kültürel değerlerinin yansması olan halk müziği, bir kültüre ait miras olarak nesilden nesile aktarıldığı görülmektedir. Halk müziğinin, konu ve işlev bakımından ait olduğu dönemin ve toplumun aynası olma özelliği de varsayılabılır. Türk Halk Müziği’nin ülkemizde her bir yörede, farklı türlerde çeşitlilik göstererek, genelde bağlama çalgısı eşliğinde bireysel veya koro eşliğinde icra edildiği bilinmektedir.

Yapılan çalışmanın daha anlaşılır olması amacıyla bu bölümde bağlama ve bağlama eğitimi kavramları detaylıca açıklanmaya çalışılmıştır.

Bağlama

Türk müziğinin en önemli çalgılarından biri olan bağlama, köklü bir geçmişe sahip olup, Anadolu’nun dört bir yanında sevilerek çalınan bir sazdır.

Duygulu (2014), bağlamayı; “Armutî gövdeli, ağaçtan oyulup ya da ince dilimlenerek ağaçların birbirine yapıştırılmasıyla imal edilen, gövdeye göre en az bir buçuk- iki kat uzunluğunda sapı bulunan, telli, tezene veya elle çalınan halk çalgısı” olarak tanımlamıştır (2014: 66).

“En eski Türk baksı-ozanlarının sagu ve destanlar icra ederken ya da diğer yarı dinî ayinlerinde kullandıkları en eski milli müzik aletinin kopuz olduğundan söz edilmektedir” (Köprülü, 2004: 106). Kopuz çalgısı, Türk halk bilimi araştırmacıları ve müzikologlar tarafından Anadolu’daki bağlamanın atası olarak kabul edilmektedir. “En eski yazılı bilgilerinin Çin kaynaklarında M.S. 1. yüzyılı belirttiği, bağlamanın Asya kökenli kopuzdan, Anadolu’ya taşındığına vurgu yapmaktadır” (Parlak, 1998: 213).

“Bağlamanın derin izlerini hem Asya hem de Anadolu gelenek ve göreneklerinde görmek mümkündür. Bunun yanında bağlamanın ilk ortaya çıktığı dönemin Antik Yunan medeniyeti ile Hitit ve Sümerlere kadar dayandığı görülmektedir. Bu dönemlere ait kazılarda çıkan ortaya çıkan kabartmalarda bağlamaya benzeyen çalgılar olduğu göze çarpmaktadır” (Parlak, 1998: 213).

Günümüzde aktif olarak kullanılan bağlama çeşitlerini küçükten büyüğe doğru sıralarsak bunlar; cura, çöğür, kısa sap bağlama, uzun sap bağlama, tambura, divan sazı ve meydan sazı gibi türlerden oluşurlar.

Bağlama Eğitimi

Bağlama eğitimi, doğru tutuş, parmak pozisyonları ve tellere nasıl dokunulacağı gibi temel bilgiler ile başlayıp akort etme, ritmik çalma, tavrılı çalma ve müzik teorisi öğrenme gibi aşamalarla devam eden bir eğitim sürecinden oluştuğu söylenebilir.

“Bağlama eğitiminde öğrenme, kişinin yeteneklerine, onun biyolojik ve kültürel gelişmişliğine, müziğe ve bağlamaya karşı olan ilgisine, öğrenme ortamının durumuna bağlı olabilmektedir. Her öğrencinin bağlama ve müziğe yatkınlığı farklı olabileceği için bağlama/saz eğitiminde kazandırılmak istenen davranışların, öğrencilerin bu yeteneklerine göre düzenlenmiş olması gerekmektedir. Her çalgıda olduğu gibi bağlama/saz da öğrencilerin fiziksel durumu ve bağlamaya uygunluğu önem taşımaktadır” (Kımkı, 2010: 26).

Öz Güven Tanımı

Öz güven, kişinin bebeklik dönemi dâhil tüm gelişim dönemlerinde var olan temellerini çocukluk döneminde atan ve kişinin tüm yaşantısını etkileyen bir olgu olduğu söylenebilir.

“Öz güven, bireyin davranışları ve vücudu ile kendi yaşamında oluşturmuş olduğu denetim ve egemenliktir. Kişinin oluşturduğu dış dünyada olan iletişimde bu egemenlik ruhunun varlığı ya da yokluğu önemli unsurlardan biridir. Bu durumda bireyin içsel, kendine yönelik algılamaları ön plandadır. Bireyin davranışlarına yansıyan bu içsel algılamalar hayatın her evresinde olumlu veya olumsuz bir biçimde ortaya çıkar” (Gökner, 2015).

“Özgüven; iç güven ve dış güven olmak üzere ikiye ayrılır. İç güven; bireylerin kendisinden hoşnut, kendisiyle barışık ve kendisiyle özdeşleşmiş olduğuna dair duygu ve düşüncelerdir. İç güveni oluşturan unsurlar kendine saygı, kendini sevmek, kendini tanıma, belirgin hedefler koyma ve olumlu düşünmedir. Dış güven ise bireyin kendisinden memnun ve emin olduğuna dair göstermiş olduğu tavır ve davranışlardır. Dış güveni oluşturan unsurlar da iletişim ve duygularını kontrol edebilmedir” (Akagündüz, 2006).

Öz güven üzerine araştırma yapan Lindenfield’e (2017) göre de öz güven; iç güven ve dış güven olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İç güven 4 alt maddeden meydana gelmektedir. Bunlar; kendini sevmek, kendini tanıma, kendine açık hedefler koyma ve pozitif düşünmedir. Dış güven de 3 alt boyuttan oluşmaktadır. Bunlar iletişim kendini ifade edebilme, duygularını kontrol edebilmedir.

“Öz güveni bazı kavramlardan ayırıştırarak ya da bazı kavramlarla ilişkilendirerek ele alınması gerekiyor olmasına karşın bunu başarmak çok da kolay değildir. Bunların arasında öz saygı, öz yeterlilik ve öz değerlilik sayılabilir. İlk bakışta özdeş kavramlar gibi görünse de bu bir yanılgıdır. Birbirleriyle iç içe geçen ve örtüşen yönleri olmakla birlikte ayrı ayrı ele alınması gereken kavramlardır” (URL-1).

Yukarıda yapılan tanımlardan yola çıkarak öz güven; kişinin kendine güvenmesi, iyi duygular geliştirerek kendini iyi hissetmesi, kendini yeterli bulması ve başarılı görmesi diyebiliriz.

Öz Güveni Yüksek ve Düşük Olan Bireylerin Özellikleri

Özgüveni yüksek olan insanlar; kendilerini rahatlıkla ifade edebilme, kendine güvenme, kendine ve başkalarına saygı duyma, problemleri çözmek için çaba gösterme, kendini iyi hissettirecek şeyler yapma, kendini geliştirme gibi becerilere sahip olan insanlar olarak tanımlanabilir.

“Öz güveni var olması insanların kişilikleri ve sahip oldukları özellikleri hakkında olumlu düşüncelerini sağlamaktadır. Fakat özgüven eksikliği kişilerin kendilerine inanmama ve güvenememe, aktif olarak iletişim kuramama, tek başına karar verememe, yalnız olma ve kırılma gibi problemlere neden olabilmektedir. Özgüveni düşük kişiler, kendilerini

başarısız ve değersiz görür; reddedilme korkusu ile sevgi alışverişine girmezler. Günlük yaşamdaki problemleri çözemeyeceklerine inanır, devamlı çaresizliğin stres ve kaygısını yaşarlar. Çabuk etkilenirler ve başkalarına bağımlı bir yaşantı sergilerler” (Kurtuldu, 2007: 58-59).

“Özgüvenli kişi yeteneklerinin farkındadır. Neyi yapabileceğini, neyi yapamayacağını bilir. Yani güçlü ve zayıf yanlarını tanır. Yeteneklerini çok iyi kullanır. Girişken olduğu için yeni şeyler denemekten çekinmez. Özgüveni gelişmemiş kişi kendini yeterince tanımadığı için yeteneklerinin farkında değildir. Neyi başarabileceğini bilmez. Onun bildiği tek şey, hiçbir şey yapamayacağıdır. Kendinde gurur kaynağı olabilecek bir yan bulamaz. İçer kapantik ve depresyona daha yatkındır” (Güenalp, 2007: 31-32).

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, kişilerin ruhsal, fiziksel ve sosyal gelişimleri üzerinde olumlu etkilerinin kanıtlandığı müzik ve çalgı eğitimi, Türk Halk Müziği çalgısı olan bağlama eğitiminin gelecek kuşaklarımız olan üniversite öğrencilerinin öz güven düzeylerinin yükseltmesine katkı sağlayabilme ve bu konuda yapılacak gelecek çalışmalara ışık tutabilme düşüncesinden hareketle önem arz etmektedir.

Yöntem

Çalışmada nicel araştırma yöntemi olarak “Nedensel Karşılaştırma Modeli” kullanılmıştır. İnsan grupları arasındaki farklılıkların nedenlerini ve sonuçlarını koşullar ve katılımcılar üzerinde herhangi bir müdahale olmaksızın belirlemeye amaçlayan çalışmalara “Nedensel Karşılaştırma Araştırması” denir (Büyüköztürk vd., 2014: 16).

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın örnekleme, 2023-2024 eğitim öğretim yılı bahar döneminde Giresun Üniversitesinde çeşitli bölümlerde eğitim gören ve özengen (amatör) bağlama eğitimi alan 60 öğrenci ve bağlama eğitimi almayan 60 öğrenci ile toplam 120 öğrenci rastgele seçilerek oluşturulmuştur. Araştırmanın evreni için üniversite okuyan öğrenciler seçilmiştir. Bu kapsamda, gönüllü katılım esas alınmak suretiyle araştırma evreninin tamamına ulaşılmıştır.

Örneklem seçme yöntemi olarak Kota Örneklem Yöntemi kullanılmıştır. “Kota Örneklem Yöntemi, araştırmacının önce araştırma evreninden belirli özellikleri olanları gruplandırması ve bunlardan belli bir sayıya ulaşınca kadar örneklem almasıdır” (Kaptanoğlu, 2013: 238).

Yapılması planlanan çalışmada örneklem genişliği 4’te 1 oranında belirlenmiştir. Bağlama eğitimi alan ve almayan bireyler olmak üzere toplam 120 kişiye uygulanmıştır. Çalışmada bağımsız değişken olarak katılımcının bağlama eğitimi alıp almadıkları esas alınmıştır. Bunun dışında yaş, cinsiyet gibi demografik bilgilere yer verilmemiştir.

Veri Toplama Aracı

Bu çalışmada üniversite öğrencilerinin öz güven düzeylerini ölçmek amacıyla araştırma sürecinde sağlıklı sonuçlar verebilmesi için “Öz Güven Ölçeği” kullanılmıştır.

Öz Güven Ölçeği

Bağlama eğitimi alan ve almayan üniversite öğrencilerinin öz güven düzeylerini ölçmek için Akın (2007) tarafından geliştirilen, geçerlilik ve güvenilirlik çalışmalarının yapıldığı “Öz Güven Ölçeği” kullanılmıştır. Kullanılan bu ölçek; “içsel öz güven ve dışsal öz güven” olarak iki alt boyutta ele alınmıştır.

33 maddeden oluşan ölçek 5 kademeli Likert tipi ile hazırlanmıştır. (1=Hiçbir Zaman, 2=Nadiren, 3 = Sık sık, 4= Genellikle, 5= Her Zaman). Ölçekten alınabilecek en az puan 33, en yüksek puan ise 165 olarak belirlenmiştir. Ölçekten alınan puanın yüksekliği yüksek öz güveni, ölçekten alına az puan ise düşük öz güveni temsil etmektedir. Akın (2007) geliştirdiği bu ölçeğin güvenilirlik değerini ölçeğin tamamı için 0,94, içsel öz güven alt boyutunda 0,97 ve dışsal öz güven boyutunda 0,87 olarak saptamıştır.

Tablo 1: Öz Güven Ölçeği Alt Boyutlarına İlişkin Bilgiler

Alt Boyutlar	Madde Sayısı	Madde Numaraları
İç Öz güven	17 Madde	1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 30, 32
Dış Öz güven	16 Madde	2, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 29, 31, 33

Tablo 1’ deki İçsel öz güven maddeleri (1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 30, 32), dışsal öz güven (2, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 29, 31, 33) şeklinde dağılım göstermiştir. Ölçekte ters madde bulunmamaktadır.

Verilerin İstatistik Analizi

Çalışmada elde edilen verilerin değerlendirilmesinde SPSS.16 programı, verilerin analizinde ise Bağımsız Gruplar T Testi kullanılmıştır. Yapılan analizler sonucunda bağlama eğitimi alma değişkenine göre öz güven değerlerinin farklılaştığı görülmüştür.($p<0.05$).

Çalışma için oluşturulan hipotezler şu şekildedir;

H 0: Bağlama eğitiminin üniversite öğrencilerinin öz güven düzeylerine etkisi yoktur.

H 1:Bağlama eğitiminin üniversite öğrencilerinin öz güven düzeylerini olumlu etkiler.

Tablo 2: Öz güven Puanının Betimsel İstatistikleri, Güvenirlik Katsayısı ve Normallik Testi Sonucu

Çalışmada elde edilen ölçek puanının normal dağılıma uygunluğunun belirlenmesi amacı ile normallik testi yapılırken güvenirlik düzeyinin belirlenmesi amacı ile Cronbach’s Alfa katsayısı hesaplanmıştır. Ölçek için yapılan Shapiro-Wilk normallik analizi sonucu söz konusu ölçek puanının normal dağılım gösterdiği belirlenmiştir.($p=0.49(p>0.05)$) Buna bağlı olarak analizlerde parametrik testlerin kullanılmasına karar verilmiştir.

	N	x	ss	Güvenirlik katsayısı	Shapiro-Wilk Normallik Testi		
					İstatistik	sd	p
Özgüven Düzeyi Puanı	120	113.85	20.82	.94	.081	120	0.49

Tablo 3: Bağlama Eğitim Alma Değişkenine Göre Öz güven Düzeyine İlişkin Bağımsız Gruplar T Testi

	N	x	ss	t	P
Bağlama eğitimi alan	60	3.80	.543	3.18	.002
Bağlama eğitimi almayan	60	3.45	.666		

Tablo 3’de bağlama eğitimi alma değişkenine göre bireylerin öz güven durumlarına ilişkin bulgular verilmiştir. Buna göre, bağlama eğitimi alma değişkenine göre öz güven değerlerinin farklılaştığı görülmektedir. [$t=3.18, p=.002(p<0.05)$]. Bu bulguya göre bağlama eğitimi alan katılımcıların ($x=3.80$), bağlama eğitimi almayan katılımcılara($x=3.45$) göre öz güven düzeylerinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Bulgular

Uygulanan ölçekten elde edilen veriler tablolar halinde verilmiştir. Katılımcıların Öz güven Ölçeğinde vermiş olduğu yanıtların toplam puanı ve verilen yanıtların puan ortalaması üzerinden öz güven seviyeleri her bir madde için karşılaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Tablo 4: “Kendimi başarılı bir insan olarak görürüm.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan S	Ortalama X
Bağlama Eğitimi Alanlar	234	3,90
Bağlama Eğitimi Almayanlar	186	3,10

Tablo 4’deki verilere göre, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin, bağlama eğitimi almayan üniversite öğrencilerine kıyasla kendileri ile ilgili olarak daha olumlu öz değerlendirme yaptıkları söylenebilir.

Tablo 5: “Başkalarının yanında heyecanımı kontrol edebilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan S	Ortalama X
Bağlama Eğitimi Alanlar	224	3,73
Bağlama Eğitimi Almayanlar	208	3,46

Tablo 5’deki veriler göre, bağlama eğitiminin öğrencilerin kaygı düzeylerini düşürerek rahatlamaya neden olan bir eylem olduğu görülmektedir. Bu eylemin öğrencilerin duygusal dengelemeyi öğrenmelerine ve kaygı ile baş etmelerine yardımcı olduğu söylenebilir.

Tablo 6: “Seçimlerimde başkalarına bağımlı değilimdir.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan S	Ortalama X
Bağlama Eğitimi Alanlar	223	3,71
Bağlama Eğitimi Almayanlar	201	3,35

Tablo 6’ya bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin, karar alma sürecinde kendilerini daha özgür ve başkalarının düşüncelerinden bağımsız hissettikleri görülmektedir.

Tablo 7: “Yaşamdaki zorluklarla baş edebilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan S	Ortalama X
Bağlama Eğitimi Alanlar	200	3,33
Bağlama Eğitimi Almayanlar	157	2,61

Tablo 7’ye göre bağlama eğitiminin stresli durumlarla ve yaşamın zorluklarıyla başa çıkma becerisini artırdığı varsayılabilir.

Tablo 8: “Benim için aşilamayacak sorun yoktur.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	225	3,75
Bağlama Eğitimi Almayanlar	200	3,33

Tablo 8’e bakıldığında bağlama eğitimi alan öğrencilerin problem çözme motivasyonlarının daha yüksek olduğu görülmektedir.

Tablo 9: “Başkalarının görüşlerine saygı gösteririm.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	236	3,93
Bağlama Eğitimi Almayanlar	215	3,58

Tablo 9’daki verilere göre, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin farklı görüşlere daha empatik ve hoşgörülü olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Tablo 10: “Problemlerimin üstesinden gelebileceğime inanırım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	232	3,86
Bağlama Eğitimi Almayanlar	210	3,50

Tablo 10’a bakıldığında, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin kendi kapasitelerine olan inancının ya da öz yeterlilik düzeylerinin yüksek olduğu görülmektedir.

Tablo 11: “Sosyal etkinliklere katılmaktan çekinmem.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	226	3,76
Bağlama Eğitimi Almayanlar	191	3,18

Tablo 11’deki verilere göre, bağlama eğitimi alan öğrencilerin sosyalleşmede, çeşitli organizasyonlara katılmada ve kendini ön plana çıkarmada daha istekli olduğu söylenebilir.

Tablo 12: “Verdiğim kararların arkasında dururum.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	239	3,98
Bağlama Eğitimi Almayanlar	226	3,76

Tablo 12’ye bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin daha fazla sorumluluk sahibi ve tutarlı olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Tablo 13: “Kendi kendime yetebileceğime inanırım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	230	3,83
Bağlama Eğitimi Almayanlar	221	3,68

Tablo 13’e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin öz yeterlilik seviyelerinin yüksek olduğu görülmektedir. Bu, bireyin kişisel gelişiminin artması ve bağımsız bir şekilde düşünme ve hareket etme yeteneğine sahip olması anlamına gelebilir.

Tablo 14: “Aktif birisi olduğumu düşünürüm.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	238	3,68
Bağlama Eğitimi Almayanlar	197	3,28

Tablo 14’ün verilerine göre, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin almayanlara göre aktif bir kişiliğe sahip olma bağlamında anlamlı bir puan farkı bulunmaktadır. Aktif olmanın en büyük göstergelerinden biri sosyalleşmedir. Bu doğrultuda çalgı eğitimi, sosyalleşmenin bir aracı olarak görülebilir.

Tablo 15: “Öz eleştiri yapabilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	229	3,96
Bağlama Eğitimi Almayanlar	207	3,45

Tablo 15’e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencileri kendi davranışlarını ve seçimlerini sorgulaması ve bunlar üzerinde düşünmesi bağlama eğitimi almayanlara kıyasla daha yüksek olduğu söylenbilir.

Tablo 16: “Anlamadığım konularda başkalarına soru sorabilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam	Ortalama
	Puan	X
	S	
Bağlama Eğitimi Alanlar	228	3,81
Bağlama Eğitimi Almayanlar	225	3,75

Tablo 16'ya bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencileri ile bağlama eğitimi almayan öğrenciler arasında toplam puanlarda az bir fark olmasına rağmen bağlama eğitimi alanlar lehine olumlu bir sonuç ortaya çıktı görülmektedir.

Tablo 17: “Yeni girdiğim ortamlara uyum sağlarım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	231	3,80
Bağlama Eğitimi Almayanlar	205	3,41

Tablo 17'nin verilerine göre bağlama eğitimi alan öğrencilerin, yeni sosyal veya profesyonel koşullarına kolayca uyum sağlayabilme yeteneğini ifade ettiği görülmektedir. Bu yetenek, sosyal gelişimin, büyümenin ve duygusal zekânın bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Tablo 18: “Kendimle barışık bir insanım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	233	3,85
Bağlama Eğitimi Almayanlar	213	3,55

Tablo 18'e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin almayanlara oranla daha yüksek toplam puana sahip olması çalgı eğitiminin olumlu yönünü göstermektedir. Öğrencinin kendisiyle barışık olması, özsaygıyı artırarak kendine güven duymayı ve sosyal ortamda daha sağlıklı duruş sergilemesine vesile olabilir.

Tablo 19: “Gerektiğinde sonuna kadar hakkımı savunurum.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	248	3,88
Bağlama Eğitimi Almayanlar	230	3,83

Tablo 19'daki verilere göre, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin Öz Güven Ölçeği maddesine vermiş olduğu toplam puan bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanından daha yüksek olduğu görülmektedir. Bu maddeye olumlu yönde cevap veren öğrencilerin, hem kişisel hem de sosyal yaşamda önemli bir yer tuttuğu ve bireysel olan inancını pekiştirdiği sonucuna ulaşılabilir. Çalgı eğitiminin bu tutumu olumlu yönde etkilediğini varsayabiliriz.

Tablo 20: “İstedğim şeyleri elde etmek için mücadele edebilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	237	3,95
Bağlama Eğitimi Almayanlar	224	3,73

Tablo 20’deki Öz Güven Ölçeği maddesi, bireyin kararlılığını ve azmini yansıttığını gösterebilir. Mücadele için; hedef belirleme, öz güvenin gelişmesi ve azim gerektirir. Bağlama eğitimi alan öğrencilerin bu maddeye verdikleri cevapların toplam puanlarının, bağlama eğitimi almayanlara oranla yüksek olması, çalgı eğitiminin olumlu bir yansıması olarak görülebilir.

Tablo 21: “Kendimi rahat bir şekilde ifade edebilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	225	3,75
Bağlama Eğitimi Almayanlar	215	3,58

Tablo 21’e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin bağlama eğitimi almayanlara kıyasla bilgilerini ve farklılıklarını açık ve etkili bir şekilde iletebilme yeteneklerini daha fazla vurguladıkları söylenebilir.

Tablo 22: “Kendimi ve başkalarını olduğu gibi kabul ederim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	233	3,88
Bağlama Eğitimi Almayanlar	223	3,71

Tablo 22’ye bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin Öz Güven Ölçeği 19. maddesine vermiş olduğu puanlardan elde edilen toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanlarından yüksek görülmektedir. Bu madde, bireyin kendine ve diğer insanlara karşı duyduğu saygıyı, hoşgörüyü ve anlayışı ifade etmektedir. Bağlama eğitimi alan öğrencilerde bu tutum, almayanlara oranla daha baskın olduğu söylenebilir.

Tablo 23: “Çevremde yeteri kadar güvenebileceğim insan vardır.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	212	3,53
Bağlama Eğitimi Almayanlar	189	3,15

Tablo 23’deki verilere göre, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin, bağlama eğitimi almayan öğrencilere oranla toplam puan oranında anlamlı bir yükselme görülmektedir. Bu maddeden, bireyin sosyal hayatında sağlam ve güvenilir ilişkiler kurduğunun sonucuna ulaşılabilir.

Tablo 24: “Sorumluluk almaktan çekinmem.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

Puan	Toplam	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	228	3,80
Bağlama Eğitimi Almayanlar	216	3,60

Tablo 24’deki ölçek maddesinin verilerine bakıldığında, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin, bağlama eğitimi almayan öğrencilerinin toplam puanlarından yüksek olduğu görülmektedir. Ölçek maddesindeki ifade, bireyin sorumluluk sahibi olma durumunun kararlılığını ve olup olmayacağını yansıttığı söylenebilir. Sorumluluk almak, kişisel gelişim ve başarı için önemli bir durum olarak gösterilebilir.

Tablo 25: “Diğer insanların eleştirilerini anlayışla karşılayabilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

Puan	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	224	3,73
Bağlama Eğitimi Almayanlar	203	3,38

Tablo 25’e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin Öz Güven Ölçeği 22. Maddesinden elde edilen toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanlarından anlamlı şekilde yüksek görülmektedir. Ölçek maddesinden, eleştirileri anlayışlarla karşılayan bireylerin öz farkındalıklarının arttığı sonucuna ulaşılabilir. Ayrıca bireyin hatalarını ve eksikliklerini kabul etmesi ve üzerinde çalışması, iyileşme ve büyüme için önemli bir adım sayılabilir.

Tablo 26: “Sıkıntılı anlarımda bile olumlu düşünmeye çalışırım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

Puan	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	203	3,38
Bağlama Eğitimi Almayanlar	185	3,08

Tablo 26’deki bu madde, bireyin zorlu durumlarla başa çıkma yeteneği ve pozitif bir perspektif geliştirme çabasını ifade ettiği sonucuna ulaşılabilir. Bağlama eğitimi gören üniversite öğrencilerinin bu ölçek maddesinden almış olduğu puanlardan elde edilen toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanından yüksek olduğu görülmektedir.

Tablo 27: “Ön plana çıkmaktan korkmam.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

Puan	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	237	3,95
Bağlama Eğitimi Almayanlar	208	3,36

Tablo 27’deki ölçek maddesinden, bireyin kendini ifade etmesi, liderlik yapma ve fırsatları değerlendirme konusundaki cesaretini ve çabalarını yansıttığı sonucu çıkarılabilir. Bu doğrultuda

bağlama eğitimi alan öğrencilerin almayanlara oranla ölçek maddesinden daha yüksek puan aldıkları görülmektedir.

Tablo 28: “Başarısız olduğumda hemen pes etmem.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	224	3,73
Bağlama Eğitimi Almayanlar	221	3,68

Tablo 28’e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin ölçek maddesinden almış olduğu puanlardan elde edilen toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanından fazla olduğu görülmektedir. Ölçek maddesindeki ifadeden, bireyin kararlılığını ve azmini yansıttığı görülebilir. Ayrıca başarısızlığın, öğrenme fırsatları sunduğu, duygusal enerjiyi artırdığı ve motivasyonu pekiştirdiği sonucuna ulaşılabilir.

Tablo 29: “Başka insanlarla kolaylıkla iletişim kurabilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Puan	Toplam	Ortalama
		S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar		235	3,91
Bağlama Eğitimi Almayanlar		217	3,61

Tablo 29’daki verilere göre bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin toplam puanı, bağlama eğitimi almayanlara oranla daha yüksek olduğu görülmektedir. Ölçek maddesinden, kolay iletişimin, sağlıklı ve güçlü yapılar oluşturduğu ve bireyler arasında güven inşa ettiği söylenebilir.

Tablo 30: “Değerli birisi olduğuma inanırım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	230	3,83
Bağlama Eğitimi Almayanlar	218	3,63

Tablo 30’a bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin ölçek maddesinden aldığı toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanından yüksek olduğu görülmektedir. Ölçek maddesinden, bireyin kendine olan saygısını ve öz değerini yansıttığı sonucuna ulaşılabilir. Bu doğrultuda öz değer, bireyin kendisini değerli, önemli ve sevmeye değer biri olarak görmesi olarak tanımlayabiliriz.

Tablo 31: “Kolay arkadaş edinebilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	227	3,78
Bağlama Eğitimi Almayanlar	200	3,35

Tablo 31'deki ölçek maddesinden, bireyin sosyal yeteneklerinin güçlü olduğunu ve yeni insanlarla iletişimde bulunma yeteneğine sahip olduğu sonucuna ulaşılabilir. Tablo verilerinde ise, bağlama eğitimi alan öğrencilerin toplam puanlarında bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanlarına kıyasla anlamlı bir yükseklik olduğu görülmektedir.

Tablo 32: “Düşüncelerimi ifade ederken başkalarından çekinmem.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	225	3,75
Bağlama Eğitimi Almayanlar	202	3,36

Tablo 32'ye bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin ölçek maddesinden aldığı toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanından daha yüksek olduğu görülmektedir. Ölçek maddesinden, bireyin özgüven seviyesine paralel olarak düşüncelerini açıkça ifade etme yetisine sahip olduğu sonucu çıkarılabilir.

Tablo 33: “Kolay karar verebilirim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	200	3,33
Bağlama Eğitimi Almayanlar	179	2,98

Tablo 33'e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin ölçek maddesinden aldığı toplam puan bağlama eğitimi almayan öğrencilerden daha yüksek olduğu görülmektedir. Bu veriler, bağlama eğitimi almayan üniversite öğrencilerinin, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerine kıyasla daha zor karar verebildiklerini sonucuna ulaşılabilir. “Kolay karar verebilirim” ölçek maddesi, bireyin kararlılığını, problem çözme becerilerini ve kendi yargısına güvenini yansıması olarak yorumlanabilir.

Tablo 34: “Sosyal bir insan olduğuma inanırım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	229	3,81
Bağlama Eğitimi Almayanlar	196	3,26

Tablo 34'deki ölçek maddesi, bireylerin sosyal iletişimlerde rahat olduğunu, diğerleriyle bağlantı kurma yeteneğine sahip olduğunu ve sosyal ortamda kendini iyi kullanabileceğini sonucuna ulaştırabilir. Bu doğrultuda ölçek maddesinden bağlama eğitimi alan öğrencilerin, bağlama eğitimi almayanlara oranla daha yüksek toplam puan alması, çağlı eğitiminin sosyalleşme üzerindeki olumlu etkisini ortaya çıkardığı varsayılabilir.

Tablo 35: “Kendimi severim.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	240	4,00
Bağlama Eğitimi Almayanlar	214	3,56

Tablo 35’e bakıldığında bağlama eğitimi alan üniversite öğrencilerinin ölçek maddesine vermiş olduğu cevaplardan elde edilen toplam puan, bağlama eğitimi almayan öğrencilerin toplam puanından daha yüksek olduğu görülmektedir. Bu ölçek maddesi, bireyin kendine olan sevgisini, saygısını ve kabulünü yansıması olarak yorumlanabilir. Elde edilen veriler doğrultusunda çalgı eğitiminin, insan psikolojisi üzerinde olumlu etkilere sahip olduğu sonucuna ulaşılabılır.

Tablo 36: “Başka insanların övgülerini hak ettiğime inanırım.” Maddesinin Bağımsız Değişkene Göre Puanlarının İncelenmesi

	Toplam Puan	Ortalama
	S	X
Bağlama Eğitimi Alanlar	229	3,81
Bağlama Eğitimi Almayanlar	204	3,40

Tablo 36’daki ölçek maddesinden, bireylerin kendi başarılarını ve katkılarını değerli görme eğilimi olarak yorumlayabiliriz. Bu inanç, öz saygıyı arttırdığı gibi kişisel gelişim için de önemli bir temel oluşturabilir. Ölçek maddesinden elde edilen verilere göre, bağlama eğitimi alan öğrenciler ile bağlama eğitimi almayan öğrenciler arasında anlamlı bir fark görülmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Çalışmada elde edilen veriler üzerine yapılan istatistiksel hesaplamalara göre, bağlama eğitimi alan üniversite öğrencileri ile bağlama eğitimi almayan üniversite öğrencilerinin öz güven puanları karşılaştırıldığında istatistiksel olarak fark bulunmuştur. ($p < 0,05$). H1 hipotezi kabul edilmiştir. Çalışmaya katılan çalışma grubunun öz güven puanlarının içsel ve dışsal öz güven alt boyutları dâhil olmak üzere puan ortalamalarında farklılık çıkmıştır. Bulguların yorumlanması sonucunda, öğrencilerin güdülenme, tutum, öz yeterlik inancı ve üst bilişsel farkındalığın bağlama eğitimi ile yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda bağlama eğitimi alan öğrencilerin bağlama eğitimi almamış öğrencilere oranla tüm ölçek maddelerinin toplam puanlarında anlamlı bir fark olduğunun tespiti, bağlama eğitiminin öz güven gelişimine olumlu katkı sağladığının sonucu olarak gösterilebilir.

Konu ile alakalı literatür incelendiğinde, Özer’in (2019) “Yurtdışında Yaşayan Ortaokul Öğrencilerinin Bağlama (Saz) Eğitimi Yoluyla Edindiği Kazanımların Değerlendirilmesi (Bişkek-Kırgızistan Örneği)” adlı çalışmasında elde edilen bulgularda öğrencilerin bağlama eğitimi yoluyla kültürel kimlik oluşumu ve gelişimi, akademik ve bilişsel gelişimleri ayrıca kişisel gelişimlerinde olumlu yönde kazanımlar elde ettikleri görülmüştür. Bu bulgular ile yapılan araştırmanın bulgularında benzerlik görüldüğü ve her iki çalışmada da bağlama eğitiminin olumlu yönde bireysel değişimlere neden olduğu görülmektedir. Yine Umuzdaş ve Doğan’ın (2021) “Müzikli Yaratıcı Drama Eğitiminin Okul Öncesi Çocukların Öz Güven Düzeylerine Etkisi” adlı araştırmasında, yaratıcı drama çalışmaları sonucunda öz güven gelişimlerinde anlamlı bir farklılık olduğu görülmüş, müzikli yaratıcı dramının okul öncesi öğrencilerin öz güvenlerine olumlu bir etkisi olduğu belirlenmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda, içerisinde müzik barındıran eğitim etkinlikleri hangi yaş

gurubu olursa olsun bireylerin öz güven düzeylerine olumlu yönde katkı sağladığı, karşılaştırılan çalışma bulgularının benzerlik göstermesi bu kanıyı desteklemektedir. Özer'in (2013) "Sanat Eğitiminin Risk Altındaki Çocuklar Üzerindeki Etkisi" adlı yüksek lisans tezinde, fiziksel ve psikolojik travmalara maruz kalmış çocukların sanat eğitimi ile ruhsal durumlarında olumlu gelişmeler gözlemlendiği tespit edilmiştir. Bağlama eğitiminin bir sanat eğitimi olması ve öz güven kavramının da bireyin psikolojik durumunu yansıttığından dolayı yapılan her iki çalışma bulguları paralellik göstermektedir. Kaçmaz ve Çağlar'ın (2022) "Koro Müziği Eğitimi Ve Özgüven Kavramı Üzerine Kuramsal Bir İnceleme" adlı makalesinde, koro müziği ve eğitimi ile özgüven unsuru arasında nasıl bir ilişki vardır?" sorusu üzerine odaklanmış nitel bir çalışmaya yer verilmiştir. Çalışmanın sonucunda, koro müziği ve eğitiminin koristlerin/öğrencilerin özgüvenleri üzerinde olumlu etkileri olduğu kuramsal olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bulgular ile yapılan araştırmanın bulguları arasında benzerlik görülmesi, sanat ile ilgili uğraşlarda bireyler üzerinde olumlu psikolojik etkenlerin oluştuğu sonucuna ulaşılmaktadır. Turan'ın (2023) "Halk Dansı İcracılarının Özyeterlilik Ve Özgüven Düzeyleri İle Performans Kaygıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi" adlı çalışmada, profesyonel dans hayatında sıkça karşılaşılan sahne performans kaygısı ve dans öz yeterlik ile özgüven ilişkisi tespitinin yapılması ve bunun betimsel yöntemle açıklanmıştır. Araştırmada, halk dansları icracılarının dans öz yeterlik durumlarının tespiti için tek faktörlü "Beden Dili ve Dansa İlişkin Özyeterlilik Değerlendirme Formu" kullanılmıştır. Halk oyunları dansçılarının dans özgüven durumlarının tespiti için "Özgüven Değerlendirme Testi" kullanılmıştır. Halk oyunları dansçılarının sahne performans kaygı durumlarının ölçülmesi amacıyla, "Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği" kullanılmıştır. Sonuç olarak, araştırmaya katılan dansçıların dans özgüven, öz yeterlik düzeyleri ile dans performans kaygıları arasında anlamlı bir ilişki olduğu, dans özgüveninin, dans performans kaygısı üzerinde negatif yönde ve anlamlı etkisi olduğu, dans öz yeterliğin, dans performans kaygısı üzerinde negatif yönde ve anlamlı etkisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu veriler doğrultusunda yapılan her iki çalışma arasında yöntem olarak farklılık olsa da sonuç olarak özgüven ve sanat arasında anlamlı yönde bir ilişki olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Yapılan çalışmada sadece üniversitede eğitim gören öğrenciler bulunması çalışmanın sınırlılıkları arasındadır. Çalışma ile alakalı bir başka sınırlılık ise sadece bağlama eğitimi alma bağımsız değişkeni ile araştırmanın sürdürülmesidir. Sonraki yıllarda yapılacak olan çalışmalarda bağlama eğitiminin öz güven üzerindeki etkisinin cinsiyet, yaş, öğrenim durumu ve meslek gibi değişkenler ile yapılması önerilebilir. Bu sayede konu ile alakalı daha güvenilir bulguların ve sonuçların elde edilmesi sağlanabilir. Sanat eğitiminin hangi türü olursa olsun, bireylerin öz güven düzeylerine olumlu yönde katkı sağladığı, bu bağlamda ilgili kurumların toplumun her kesimine uygun seviyelerde sanat eğitimi verilmesi önerilebilir.

Kaynaklar

- AKAGÜNDÜZ, N.(2006). *İnsan Yaşamında Özgüven Kavramı*. İstanbul: Rehberlik ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü Yayınları.
- AKIN, A. (2007). “ÖZ-Güven Ölçeği'nin Geliştirilmesi ve Psikometrik Özellikleri”. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi dergisi*, C.7, S. 2, 167 – 176.
- BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. vd. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- ÇILDEN, Ş. (2001). “Müzik, Çocuk Gelişimi ve Öğrenme”. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.21, S.1, 5.
- DUYGULU, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- GÖKNAR, Ö. (2015). *Özgüven Kazanmak*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- GÜNALP, A. (2007). *Farklı Anne Baba Tutumlarının Okul Öncesi Eğitim Çağındaki Çocukların Özgüven Duygusunun Gelişimine Etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- IŞIK, H. (2008). *İlköğretim ve Ortaöğretimde Görev Yapan Müzik Öğretmenlerinin Bağlama Kullanımlarının İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KAÇMAZ, D., ve ÇAĞLAR, B. (2022). “Koro Müziği Eğitimi Ve Özgüven Kavramı Üzerine Kuramsal Bir İnceleme”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (20), 163-176. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1077622>
- KAPTANOĞLU, Y. (2013). *Sağlık Alanında Hipotezden Teze Veri Toplama ve Çözümleme Serüveni*. İstanbul: Beşir Kitabevi.
- KINIK, M. (2010). *Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim programı Önerisi*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KURTULDU, S.P. (2007). *İlköğretim okulu yöneticilerinin özgüven düzeyleri ile liderlik düzeyleri arasındaki ilişkinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004). *Edebiyat Araştırmaları I-II (4. bs.)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- LİNDENFIELD, G. (2017). *Kendine Güvenen Çocuklar Yetiştirmek*, (Çev.: Elif Yüksel), İstanbul: Yakamoz Yayınları.
- ÖZER, S. (2013). *Sanat Eğitiminin Risk Altındaki Çocuklar Üzerindeki Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZER, L. (2019). *Yurtdışında Yaşayan Ortaokul Öğrencilerinin Bağlama (Saz) Eğitimi Yoluyla Edindiği Kazanımların değerlendirilmesi (Bişkek-Kırgızistan Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- PARLAK, E. (1998). *Türkiye’de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TARMAN, S. (1996). *Bekir Küçükay’ın “Klasik Gitar İçin BaşlangıçMetodu”Nun Hedef, Hedef Davranış Ve Konu Kapsamı Yönünden İncelenmesi Müzik Eğitiminin Temelleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- TURAN, Z. (2023). “Halk Dansı İcracılarının Özyeterlilik Ve Özgüven Düzeyleri İle Performans Kaygıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y.11, S.146. <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.72735>
- UMUZDAŞ, M., S. ve DOĞAN, A. (2021). “Müzikli Yaratıcı Drama Eğitiminin Okul Öncesi Çocukların Öz Güven Düzeylerine Etkisi”. *Yegah Musiki Dergisi*, C.4, S.1

USLU, A., & ULUDAĞ, K. (2023). “Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesindeki Öğretmenlerin Görüşlerine Göre Sanat Eğitiminin Gerekliliği: Eskişehir Örneği”. *Milli Eğitim Dergisi*, C.52, S. 239. 1575-1598. <https://doi.org/10.37669/milliegitim.1128285>

İnternet Kaynakları

*URL-1: “<https://psikoloji-psikiyatri.com/ozguven/>.” (Erişim:02.03.2024)

BAŞKURT DESTANLARINDA EŞ SEÇİMİ VE EVLİLİK

Meltem BUZKIRAN SAP*

Öz

Destanlar, bir toplumun tarihini, kültürünü ve yaşam tarzını yansıtan edebi eserlerdir. Başkurt destan geleneği de bu açıdan büyük öneme sahiptir, zira bu destanlar, Başkurt halkının değerlerini, inançlarını ve yaşam biçimini aktarır. İnsan hayatında en önemli dönemlerden biri geçiş dönemleridir; doğum, evlilik ve ölüm. Bu bağlamda, destanlardaki evlilik motifinin önemi de oldukça büyüktür. Çünkü evlilik, sadece bireyin yaşamını değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı ve değerleri de şekillendiren bir kurumdur.

Bu çalışma, Başkurt destanlarında evlilik motifini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada Başkurlara ait hem mitolojik hem de sosyal hayatı anlatan destanların arasından toplamda on altı destan ele alınmış ve evlilik motifinin destan metinlerine katkıları tahlil edilmiştir. Çalışmanın bakış açısını genişletmek amacıyla, aşk ve evlilik motifleri açısından zengin ve birbirinden farklı özellikler gösteren destanlar seçilmiştir. Mitolojik destanlardan Ural Batır, Akbozat, Miney Batır ile Şülgen Padişah, Konur Boğa, Kara Yurga, Zayatülek ile Hıvhılıv, Alıp Batır, Alpamışa; sosyal hayatı anlatan destanlardan Kuzıykürpes ile Mayanhılıv, Zühre ile Aldar, Mergen ile Mayanhılıv, Maktımhılıv, Seyfülmülük, Kerte Mergen, Targın Batır, Kuzıykürpes destanları incelenmiştir. İçerik analizi yöntemi kullanılarak kahramanların evlilik öncesi ve sonrası karşılaştıkları zorluklar, eş seçiminde aranan özellikler ve toplumsal değerler incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Başkurt destanlarında erkeklerde aranan özellikler arasında yiğitlik, cesaret ve sevgi kavramlarının göze çarptığını ve bu kavramların mal ve mülkten daha ön planda olduğunu göstermektedir. Erkek kahramanların yiğit ve cesur olmalarının yanı sıra bunu ok atma, güreş tutma, ata binme gibi hünerlerle tüm halka ispat etmeleri gerekir. Öte yandan, kadın kahramanların ise güzel, alımlı ve işveli oluşu ön plandadır. Bu özelliklerinin yanında kadın kahramanların kendi kaderlerini tayin etmede söz sahibi oldukları ve konuştuklarında kendilerine hayran bıraktıkları görülür. Ayrıca, evlilik motifinin destanların ana temalarını ve karakter gelişimlerini nasıl şekillendirdiği ortaya konulmuştur. Evlilik motifinin, diğer Türk boylarının destanları ile benzerlik taşıdığı ve geleneksel Türk evlenme biçimleriyle örtüştüğü de tespit edilmiştir. Bu çalışmanın destan incelemeleri alanına önemli katkılar sağlaması beklenmektedir ve evlilik motifinin Başkurt destanlarındaki rolünün daha derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: destan, Başkurt destanları, eş seçimi, âşık olma, evlilik

* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, İzmir/Türkiye, meltembuzkiran@gmail.com, ORCID: 0009-0009-5006-5500.

SPOUSE SELECTION AND MARRIAGE IN BASHKIR EPICS

Abstract

Epics are literary works that reflect the history, culture, and lifestyle of a society. The Bashkir epic tradition is of great importance in this regard, as these epics convey the values, beliefs, and way of life of the Bashkir people. One of the most important periods in human life is the transition periods: birth, marriage, and death. To this end, the significance of the marriage motif in epics is considerable. This is because marriage is an institution that shapes not only an individual's life but also the social structure and values.

This study aims to examine the marriage motif in Bashkir epics. In this research, a total of sixteen epics depicting both mythological and social life of the Bashkirs are examined, and the contributions of the marriage motif to the texts of these epics are analyzed. To broaden the perspective of the study, epics which are rich in the motifs of love and marriage, and which differ from each other in characteristics, are selected. Mythological epics such as Ural Batyr, Akbuzat, Miney Batyr and Shulgen Padishah, Konur Buga, Kara Yurga, Zayatülek and Hivhılıv, Alıp Batyr, Alpamişa; and epics describing social life such as Kuzykürpes and Mayanhılıv, Zühre and Aldar, Mergen and Mayanhılıv, Maktmhılıv, Seyfölmölük, Kerte Mergen, Targın Batyr, and Kuzykürpes are examined. Using the content analysis method, the difficulties faced by the heroes before and after marriage, the qualities sought in a spouse, and societal values are analyzed. The findings indicate that among the qualities sought in men in Bashkir epics, concepts of bravery, courage, and love stand out, and that these concepts are more prioritized over wealth and property. In addition to being brave and courageous, male heroes must also demonstrate their skills such as archery, wrestling, and horseback riding to the entire community. Besides, for female heroes, being beautiful, charming, and coquettish takes precedence. In addition to these qualities, it is observed that female heroes have a say in determining their own fate and leave admirers impressed when they speak. Additionally, it is revealed how the marriage motif shapes the main themes and character development in the epics. It is also found that the marriage motif bears similarities to the epics of other Turkic tribes and aligns with traditional Turkish marriage customs. This study is expected to make substantial contributions to the field of epic studies, and helps in the deeper understanding of the role of the marriage motif in Bashkir epics.

Keywords: marriage, falling in love, Bashkir epics, spouse selection, epic

Giriş

Türk toplumunda evlilik, yalnızca iki kişinin hayatlarını birleştirmesi değil, aynı zamanda aileler arasında sosyal ve ekonomik bağların kurulması anlamına da gelmektedir. Evlilik, toplumsal dayanışmanın güçlendirilmesi ve akrabalık ilişkilerinin genişletilmesi için önemli bir araçtır. Aynı zamanda, kültürel değerlerin ve geleneklerin nesilden nesile aktarılmasında önemli bir rol oynar. Evlilik yoluyla aileler arasında kurulan ilişkiler, toplumsal uyum ve iş birliğinin artmasına da katkıda bulunur. Lütfi Sezen, Türkiye'de gerçekleştirilen otuz üç farklı evlilik türü olduğunu ifade etmiştir (Sezen, 2005: 185-195). Erol Eroğlu, “Türk kültür coğrafyasında yaygın olarak görülen görücü yoluyla evlenme, kız kaçıarak evlenme, beşik kertme yoluyla evlenme, kayınbiraderle evlilik, kalın-başlık ile evlilik, tekeşli/çok eşli evlilik, dıştan evlenme (exogamy) ve içten evlenme (endogamy) gibi evlilik biçimlerinin” destanlarda da yer aldığını tespit etmiştir. (Eroğlu, 2023: 174-189).

Türklerde geleneksel evlenme biçimleri bazı temel işlevlerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Örneğin, beşik kertmesi, aileler arasında çocuk yaşta yapılan evlilik anlaşmasıdır ve iki ailenin sosyal ve ekonomik bağlarını güçlendirmek amacıyla düzenlenir. Ayrıca, kalın (başlık parası) verme geleneği, damadın ailesinin gelinin ailesine sunduğu maddi bir katkı olmasının yanı sıra evlilik hazırlıkları için kullanılması işlevine sahiptir. Bu uygulama, aileler arasındaki ekonomik dengenin sağlanmasına yardımcı olur ve evlilik kurumunun ciddiyetini vurgular.

Bununla birlikte destanlarda yer alan evlilik motifleri, dönemin evlenme âdetleri ve toplumsal yapısıyla ilgili önemli ipuçları sunar. Destan geleneğinde, evlilik motifleri her zaman anlatının odak noktası olmasa da hikâyenin gelişiminde ve karakterlerin kaderinde önemli bir rol oynar. Türk boylarına ait hemen hemen tüm destanlarda ailenin ve evliliğin önemli rolünü izlemek mümkündür.

Başkurt destanları da bu kapsamda incelenmeye değerdir. Muhtar Segidov'un sınıflandırması, Başkurt destanlarının çeşitliliğini anlamak ve değerlendirmek açısından önemlidir. Segidov, Başkurt destanlarını üç ana kategoriye ayırır:

1. “Uruk¹ cemiyetinin dağılma devrini yansıtan destanlar:
 - 1.1. Mitolojiye esaslanan kahramanlık şiirleri ya da kobayırılar²: Ural Batır, Akbuzat.
 - 1.2. Hayvancılığa bağlı sosyal hayat ve aile yaşantısı hakkındaki kobayır ya da hikâyeler: Akhak Kola, Kara Yurğa, Kunır Buğa, Zayatülak Menan Hıvhlıv.
2. Feodalizmin başlangıç devrini yansıtan destanlar:
 - 2.1. Uruk-kabile barışı ve birliği ülküsünü güden, bu fonda sosyal ve aile münasebetlerini tasvir eden hikâyeler: Alpamişa, Kuzıykürpas Menan Mayanhılv, Zöhra Menan Aldar.
 - 2.2. Uruklar arası mücadeleyi tasvir eden şiirler: Küsek Bey
3. Feodalizmin gelişme devrini yansıtan kahramanlık şiirleri (ya da Hikâyeleri): Karas Menan Karahakal, Karas Menan Akşa, Teveş Mergen, Salavat Batır, Bayık-Ayzar Sasan” (Başkurt Halık İcadı, 1988, aktaran, Yıldız, 2019, s: 27)

Çalışmada yer alan destanlar *Başkurt Destanları* adlı eserin ilk iki cildinden seçilmiştir. “Başkurt Destanları” adlı eser, 2014 yılının Aralık ayında Türk Dil Kurumu tarafından dört cilt halinde yayımlanmıştır. Ahmet Suleymanov, Gaynislam İbrahimov ve Metin Ergun'un katkılarıyla hazırlanan bu eser, Başkurt Türkçesinden Türkiye Türkçesine Metin Ergun, Gaynislam İbrahimov, Feride Aetbaeva ve M. Yasin Kaya tarafından aktarılmıştır. Eserin birinci cildi, “Mitolojik Destanlar” başlığı altında toplanmıştır. Bu ciltte yer alan destanlar şunlardır: “Ural Batır, İdil ile Yayık, Akbozat, Miney Batır ile Şülgen Padişah, Konur Boğa, Akhak Kula, Kara Yurga, Zayatülek ile Hıvhlıv, Alıp Batır, Alpamişa, Altıyaşar Alpamişa ve Uzak ile Tuzak Balabeşnek Parçası.”

Eserin ikinci cildi ise “Sosyal Destanları Anlatan Destanlar” başlığı altında derlenmiştir. Bu ciltte yer alan destanlar şunlardır: Kuzıykürpes ile Mayanhılv, Zühre ile Aldar, Maktımhılv, Kıssayı Yusuf, El-kıssa Bozyiğit, Tahir ile Zühre, Seyfülmülük, Kerte Mergen, Targın Batır, Targın ile Kucak, Kıpçak Yiğidi ile Başkurt Kızı, Muradım ile Bukhın, Eberey Batır ile Albirmes Alasabır, Ebrey Batır, Alasabır, Yusuf Kitabı ve Kuzıykürpes.

Bu çalışmada, Başkurt destanlarında yer alan evlilik motifleri incelenerek, bu motiflerin destanların ana temalarına ve karakter gelişimlerine nasıl katkıda bulunduğu tahlil edilmiştir. Araştırma hem mitolojik hem de sosyal hayatı anlatan destanlardan seçilen örnekler üzerinden yürütülerek Başkurt destanlarının zengin anlatı dünyası içerisinde evlilik motifinin nasıl zuhur ettiği ve motifin anlatı içerisindeki önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Başkurt Destanlarında Eş Seçimi

Başkurt destanlarında, eş seçimi sürecinde erkek kahramanlarda yiğitlik ve fiziksel güç, kadın kahramanlarda ise güzellik ve zarafet aranan en önemli özelliklerdir. Kadın ve erkek kahramanlar, evlilik zamanı geldiğinde birbirlerine denk eşler ararlar. Bu kahramanlar, eş seçimi konusunda irade sahibidirler ancak ana babaların ve aile büyüklerinin onayı da önemli bir rol oynar. Bu durum, destanların toplumsal yapı ve değerler açısından evlilik süreçlerine dair önemli ipuçları sunduğunu gösterir.

Başkurt destanlarında evlilik, diğer Türk boylarının destanlarında olduğu gibi, beşik kertmesi, kızın ödül olarak verilmesi, âşık olarak evlenme, kaçırarak evlenme ve büyüklerin onayı ile evlenme gibi çeşitli yollarla gerçekleşmektedir. Örneğin sosyal hayatla ilgili unsurların ön plana çıktığı destanlardan biri olan Targın Batır destanında Targın ve Aksahan arasındaki diyalog, kahramanların kendi iradeleriyle eş seçimi yaptığını ve birbirlerini kendilerine uygun eş olarak gördüklerini vurgular. “Ben Targın’ım kendime layık bir kız aramaktayım” deyince Aksahan şöyle cevap verir: “Ben ise Aksahan’ın kızı Akyunus’um. Ben layık isem, bana sen layıksın” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 549).

Sosyal hayatı anlatan bir diğer destan Zühre ile Aldar destanında Zühre'nin kendi yeteneklerine ve cesaretine güveni, eş seçimindeki rolünü ve kendi iradesini ortaya koyduğunu gösterir. Zühre, kılık değiştirip yiğit bir erkek gibi dolaşan bir kadındır. Kendi gücüne ve becerisine güvenerek, “Kendimi güçlü de atik de bulunca, kendime eş olacak bir damat bulamayacağıma inanıp babama: ‘Ok atışında, güreşte, attan çekip indirmede beni yenecek yiğit benim kocam olur’ diye kesip attım” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 123) diyerek eş seçimi konusunda kendi iradesini ortaya koyar. Bu ifade, destanlarda kadın kahramanların da eş seçiminde aktif rol aldığını ve kendi kriterlerine göre eş aradıklarını göstermektedir. Aldar da kendi gücünü ve yeteneklerini göstererek uygun bir eş arar ve bu arayışında kararlıdır.

Bu örnekler, Başkurt destanlarında eş seçimi sürecinin nasıl işlediğine dair önemli ipuçları sunar. Kahramanlar, kendi iradeleri ve değerleri doğrultusunda eşlerini seçerler, ancak toplumsal kuralların da etkisi altındadırlar.

Erkek Kahramanlarda Aranan Özellikler

Başkurt destanlarında erkek kahramanlarda aranan temel özellikler arasında cesaret, yiğitlik, fiziksel güç ve beceri ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte, dürüstlük, güvenilirlik ve toplumsal sorumluluk gibi erdemler de önemlidir.

Sosyal hayatı anlatan destanlardan Zühre ile Aldar destanında, Yılkıbay’ın Zühre’ye Allabirde’nin cesaretinden ve yiğitliğinden şöyle bahsedilmektedir:

“Yalnızca bizim biricik başımız, işte atın üzerinde oturan Allabirde reisimiz cesaretli davranıp, hiçbir şeyden korkmayıp, benimle buraya kadar geldi. O sana hediye olarak kendi öldürdüğü iki kaplan derisi ile seni usandıran ejder perisinin de atı ile silahlarını getirdi. Ejder ile tehlikeli dövüşte o üstün çıkıp, onun kellesini kesip attı” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 113).

Allabirde, Zühre için ideal bir eştir. Kendi uruğunun Başkurt’u olmasının yanı sıra cesaretli ve korkusuzdur; vahşi ve sihirli varlıkları öldürebilecek kadar iyi bir savaşçıdır.

Mitolojik destanlardan biri olan Miney Batır ile Şülgen Padişah destanında yer alan ifade şu şekildedir:

“Miney’in bu dövüşteki cesareti, güreşme üstünlüğü, ok ile yüzük içinden geçirmede ustalığı, ayıyı kolundan tutup getirdiği, ejderhayı doğradığı için kendine saygınlık, sağlık dileyip ilerideki gününde de her zaman böyle cesur olmasını, il, halk için gelecekte de canını da, tenini de acımadan kurban etmeye hazır, korkusuz, bir sözlü olmasını, yiğit sözünü tutmasını söylediler” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 255).

Bu ifade, erkek kahramanda aranan özelliklerle ilgili önemli çıkarımlar sunar. Miney'in cesaret ve kahramanlıkla; güreşme üstünlüğü, ok atma becerisi, ayıyı ve ejderhayı alt etme yeteneği gibi fiziksel güç ve becerikliliğini ispat etmiş olması tek başına yeterli değildir. Bunun yanında toplumsal sorumluluk ve fedakârlık, güvenilirlik, dürüstlük ve sözünde durma gibi erdemler de beklenir. Bu unsurlar, erkek kahramanın toplumsal kabulünü ve saygınlığını pekiştirir. Miney Batır'ın avdaki başarısı ve ok atmadaki hünerleri dışında, yakışıklılığı ve kızlar tarafından nasıl beğenildiği de sıkça anlatılır. “Güreş, ok ile yüzük içinden geçirmede birinciliği kaptırmayan Miney Batır'ı hürmetle meclisin ortasına oturtmuşlar. Bu büyük vücutlu, yakışıklı yiğitten bayrama gelmiş kızlar gözlerini ayıramamışlar.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 239) Bu ifadelerden yola çıkarak, erkek kahramanda aranan özelliklerin arasında fiziksel çekiciliğin de önemli olduğunu söylenebilmektedir. Miney Batır'ın fiziksel yetenekleri ve yiğitliği, onun toplumsal statüsünü yükseltirken, yakışıklılığı ve kızlar tarafından beğenilmesi de onun kişisel çekiciliğini ve evlilik için uygun bir aday olduğunu vurgular. Bu, destanlarda erkek kahramanın çok yönlü olarak idealize edildiğini gösterir. Miney Batır'ın evlenmek için sınındığı durumlar, Dede Korkut hikayelerinde Bamsı Beyrek'in nişanlısı Banu Çiçek ile evlenebilmek için verdiği mücadeleler ile önemli benzerlikler gösterir. Bamsı Beyrek de nişanlısına kavuşabilmek için belirli sınavlardan geçer. Bu sınavlar arasında ava çıkmak, ata binip yarışmak ve ok atma becerilerini sergilemek gibi görevler bulunur. Her iki anlatıda da kahramanların cesaret, fiziksel güç ve becerilerini kanıtlamaları, onların toplumsal rollerini ve kahramanlıklarını pekiştiren unsurlar olarak öne çıkar. Her iki anlatıda kahramanların evlenmeden önce belirli sınavlardan geçmeleri gerekmektedir.

Mitolojik destanların arasında önemi büyük olan Ural Batır destanında Huma, gönlü Ural'da olmasına rağmen, Huma'yı almak isteyen Şülgen'e nasıl bir erkeğe varabileceğini sıralar. Huma, Şülgen'in yiğitliğini sınamak ister. Ayrıca, Akbozat bu seçimde belirleyici bir rol oynar. Bu durum destanda şöyle anlatılır:

“Bir büyük meydan kurayım,

Bahadırılığımı sınavayım,

Orda şanımlı göreyim,

Boz atım var uzakta,

Anam vermiş hediye,

Meydanıma o gelir,

Batır olsan, o bilir,

Meydanımda boz atı

Eline alıp binebilersen,

Eyerinin üstünden

Polat kılıcımı alabilersen,

Öyle batır olabilersen,

Boz'umu hediye edeyim;

Babama söyleyip düğün yapıp

Sana yar olayım” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 112-113).

Bir diğer mitolojik destanlardan Alpamişa destanında, Alpamişa'dan henüz küçükken kuvvetli bir yiğit olarak bahsedilir. “Yayvan basıp taşı üzerinde bastığında, çakmak çıkartıp, yere bastığında su çıkartıp, ormanları, dağları, ovaları gezip hayvan avlayıp, kuş yakalayıp, bu yiğit batır olup boy attı” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 255). Destanda Alpamişa'dan yiğitliğiyle bahsedilmesinin yanında Barhınhılıv, beşik kertmesini kendine denk bulmamaktadır ve bu sebeple kendine eş olacak kişinin onu güreşte yenmesini bekler: “Bana eş olacak kimse, belini eğip güreş tutsun, kim beni bu güreşte yenerse, babam beni ona versin” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 335). Bu durum, destanlarda kadın ve erkek kahramanların benzer özelliklere sahip olmasının beklendiğini ve her iki cinsiyetin de mücadelecisi ve güçlü bir karakter sergilemesi gerektiğini gösterir. Dolayısıyla, bu

beklenti, destanlarda cinsiyetler arası eşitlik anlayışının ve karşılıklı saygının önemli olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, destanlar, kadın ve erkek kahramanların birbirine denk görülmesini ve her iki tarafın da yetenek ve cesaret ile birbirini tamamlamasını öne çıkarır.

Başkurt mitolojik destanlarından olan Kara Yurga destanında, Maktımhılıv'ın babası, kızını kalın (başlık parası) karşılığında Nöğöş Han'ın oğluna vermek ister; fakat Maktımhılıv ile Ebley birbirini sevmektedir. Maktımhılıv'ın bir erkekte aradığı özellik zenginlik değildir. Babasına şöyle iletir:

“Babam, sen şanlı er,
Eri seçmeyi bilmedin;
Kadı don içinde
Er büyür diye bilmedin,
Vahşi öğretip, at binmez,
Meydanlarda şan almaz,
Atadan kalıp; adam olmaz
Evini düşmandan saklamaz,
Kendisi kız aramaz
Bugün doğmuş bir baykuş
Bana güveyi olamaz!” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 310).

Babası buna itiraz etmez. Evlenmeye uygun bir eş hünerli ve yiğit olmalıdır. Destanın devamında Ebley'in uygun eş olduğu görülür. “Ebley bütün toplanan halkın önünde hünerini göstermeye başlamış: At üstünde oynayarak, güreşerek, ok atarak, kuray çalarak hepsini hayretler içinde bırakınca Mesem, razı olup konuk olmaya çadıra gitmiş” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 310). Metinden anladığımız üzere, damadın yiğitliği ve becerisi, damadın babası tarafından verilen kalın ile ilgili bir adet veya gelenekten daha önemlidir. Mesem, damadın gösterdiği bu hünerlerin sonucunda evliliğe razı olmak zorunda kalır. Bu durum, destanlarda erkeklerde aranan özelliklerini, mal ve mülkten ziyade, daha çok yiğitlik ve beceriye dayandığını göstermektedir. Bunun yanında Maktımhılıv, kendi evliliği hakkında söz sahibidir. Nöğöş Ağa'nın oğlu kızı almak için kavgaya geldiğinde Maktımhılıv şöyle iletir:

“Erim diyen er olmaz
Boşuna övünüp kabarsa;
Ayrı kazan asamaz,
Hünersiz yatıp zar olsa.
Ben kalınla satılmam,
Yiğidi er olmazsa.
Koynuna girmem
Sevgisi bol olmazsa!” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 312).

Destanlarda erkek kahramanda aranan özelliklerin başında kuşkusuz yiğitlik gelirken, aynı zamanda eşini sevmesi de önemli bir rol oynar. Kahramanın sevgi ve bağlılık duyguları, kahramanlık yetenekleri kadar değerlidir. Bu duygular, kahramanın karakterinin derinliğini ve insani yönlerini yansıtırken, hikâyenin duygusal boyutunu da zenginleştirir.

Kadın Kahramanda Aranan Özellikler

Destanlarda yer alan kadın kahramanların hemen hepsinin güzellik, gençlik ve zarafet gibi belirgin nitelikleri olduğu görülmektedir. Mesela, Kerte Mergen destanında, hanın hizmetçileri Könhılıv'ın güzelliğini överler:

“İncidir onun dişleri,
Kulaç kulaç saçları;
Gün gibidir bir yanağı,
Ay gibidir diğer yanağı
Gündüz görsen yüzünü
Kamaştırır gözünü,
Gece baksan yüzüne

Ay gibi parlayıp görünür” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 543).

Bu satırlarda kadınlarda aranan özellikler, fiziksel güzellik ve çekicilik olarak öne çıkmaktadır. Kadının inci gibi dişleri, uzun ve güzel saçları, parlak ve aydınlık yüzü, gün ve ay gibi ışık saçan yanakları gibi betimlemeler, kadın kahramanın güzellik ve zarafet açısından idealize edildiğini göstermektedir. Bu özellikler, kadının toplumda hayranlık uyandıran ve beğenilen bir figür olmasını sağlar. Destanlarda fiziksel güzellik, kadının önemli bir niteliği olarak vurgulanır ve onun evlilikte tercih edilmesini etkileyen bir faktör olarak sunulur.

Mergen ile Mayanhılıv destanında kadın kahramanda aranan özelliklerden biri olarak güzellik yine karşımıza çıkar:

“Ural'ın güzel kızlarını
Karda olgunlaşmış kiraz gibi
Yanıp parlayan yüzlerini,
İpek gibi çemberlenmiş
Kuş kirazı siyah saçlarını,
Alaca kır kartalınki gibi kabarmış,
Kalkık dik göğüslerin,
At üzerinde koşarak kuvvetlenmiş,
Arı gibi bellerini,
Ufak taşlara serpilmiş,
Gümüş gibi çınlayan yırlarım,
Ay gibi güzel kaşın altı
Kamışlı güzel gözler gibi
Kırpık geçer süzülerek,
Gülümseyen gözlerini,
Güzelleri bildikten sonra
Ay gibi Ural güzeli
Mayan'ı gördükten sonra,
Nogay Han oy toplamış,
Mayan'ı alayım diye
Babasına sormuş” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 79).

Bu satırlarda kadın kahramanlarda aranan özellikler, yine fiziksel güzellik ve çekicilik etrafında yoğunlaşmaktadır. Metinde, kadınların çeşitli görsel nitelikleri ayrıntılı bir şekilde betimlenir.

Seyfölmölk destanında, pösteğinin kol dibinde bir surat görülür. Suratı görülen çok güzel bir kızdır. “O kadar güzel bir kızın resmi! İnanılmaz güzellikte bir kızmış! Seyf-ül-mölk’ün aklı gider” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 513).

Kuzıykürpes destanında Mayanhılıv’ın güzelliği güçlü betimlemelerle övölmüştür:

“Mayanhılıv sadece tılsımlı tahtada canlanan hayali bile Kuzıykürpes’i hayran bırakmıştı, şimdi gözü önünde kızın yüzünü görünce yiğidin hangi halde olduğunu kendiniz tahmin edin. Mayanhılıv ince belli, peri boylu, bembeyaz yuvarlak yüzlü olup iki yanağı pembeleşip gözleri parlayı göğsü kalkıp duruyor, sesi de yüreği dertlendirip yankılanıyor” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 650).

Alpamışa destanında Barhnhılıv’ın güzel, akıllı, sevecen ve çalışkan bir kız olarak tanımlanması, destan kahramanının eş seçimindeki kıstasları ortaya koyar. Barhnhılıv’dan şöyle bahsedilir: “Barhnhılıv da büyüyüp boy uzatmış. Kız hem akıllı hem güzel, hem sevecen, hem de çok çalışkanmış. Söz söylese, sözü yakışır, üzerine ne giyse, giyimi yakışır durur” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 333). Barhnhılıv’ın hakkında yapılan betimleme, ideal eşin fiziksel güzellik kadar karakter özelliklerinin de önemli olduğunu gösterir.

Maktımhılıv destanında ise, Maktımhılıv’ın güzelliği vurgulanır ve bu güzellik, onun doğrudan yeteneklerine de atfedilir: “Maktımhılıv’ın yüzü o kadar nurluymuş ki onun nuru üç kilometrelik çakırım yerden görünürmüş. O, işte bu kendi nuruyla dikiş dikermiş. Aya, güneşe görünmemiş.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 283) Bu anlatım, güzelliğin destanda yalnızca dış görünüşle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda kahramanın manevi derinliğini ve becerilerini de sembolize ettiğini gösterir.

Son olarak, Zühre ile Aldar destanında, Zühre’nin ilerleyen yaşlarında bile güzelliğini koruması, eş seçiminde güzelliğin önemini vurgular. Allabirde’nin Zühre’yi gördüğünde yaşadığı hayranlık, güzelliğin sadece gençlikte değil, olgunlukta da değerli görüldüğünü ifade eder. “Zühre’nin güzelliğinden büyülenip, yüreği yerinden kopmuş Allabirde durduğu yerde taş gibi kesilmiş kalmış. Olgun yaştaki dul bir kadının böyle hala güzelliğini kaybetmemesi onu hayran bırakmış. Zühre kendisi hakkında söylenen sözlerden daha genç, daha görkemli görünmüş ona” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 112). Bu metin, güzelliğin zamansızlığını ve olgun yaşta bile aşkın ve hayranlığın nesnesi olabileceğini göstermektedir.

Bu örnekler, Başkurt destanlarında güzellik ve karakter özelliklerinin kahramanların eş seçiminde ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Her destanda, güzellik farklı şekillerde betimlenirken, kahramanların eş seçimindeki kriterler ve bu seçimlerin destanın anlatısına nasıl katkıda bulunduğu gözler önüne serilmektedir.

Başkurt Destanlarında Evlilik Türleri

Başkurt destanlarında evlilik ve eş seçme süreçleri, sadece bireysel ilişkileri değil, aynı zamanda toplumsal değerleri de yansıtır. Destanlarda yer alan eş seçme süreçleri ve evlilikler, Başkurt toplumunun ahlaki ve kültürel yapısını anlamak için önemli ipuçları sunar. Bu bölümde, incelenen destanlar üzerinden Başkurt kültüründe eş seçiminin nasıl gerçekleştiği, evlilik öncesi aşılardan engeller ve bu süreçlerin kahramanların hayatında ne tür bir rol oynadığı detaylandırılacaktır. Ayrıca, destanlarda erkek ve kadın kahramanların eş seçimindeki iradesi ile aile büyüklerinin rolü incelenecek, böylece Başkurt toplumunda evliliğin ve eş seçiminin önemine dair kapsamlı bir analiz sunulacaktır.

Başkurt destanlarında diğer Türk destanlarında olduğu gibi yapılan evliliğin türü önemlidir. Dünyada en yaygın evlilik biçimi olarak tek eşli evlilik (monogami) tercih edilmektedir. Bir erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi polijini, bir kadının birden fazla erkekle evlenmesi ise poliandri olarak adlandırılmaktadır (Tezcan, 1997: 70). Başkurt destanları incelendiğinde, kahramanların çoğunlukla tek eşli evlilik yapmışlardır.

Türk destanlarında yaygın olarak görülen evlilik türlerinden biri beşik kertmesidir. Beşik kertmesi “Bir aileyle hısımlık kurmak isteyen ya da bir yakınıyla var olan dostluk bağı, ekonomik ilişkisini daha da pekiştirmek isteyen başka bir ailenin, söz konusu kimsenin yeni doğmuş kızını oğluna nişanlaması” olarak tanımlanır. (Örnek, 1977: 187)

Kuzıykürpes destanı, Başkurt kültüründe sosyal hayatı anlatan önemli bir eserdir. Destan, çocuksuzluk motifiyle başlar; Karabay'ın üç karısı olmasına rağmen hiçbirinden çocuğu olmaz. Karabay, çocuk sahibi olması için Allah'a yalvarır. Bir gün, aksakallı bir ihtiyar gelir ve Karabay'a dualarının kabul edildiğini ve çocuğunun doğacağını haber verir. Karabay ve Sarıbay, dost olurlar ve bir av sırasında Karabay, Sarıbay'ı bir kaplanın pençelerinden alarak ölümden kurtarır. Bu sırada bir çoban gelip Karabay'a oğlu olduğunu müjdeleyerek haber verir. Başka bir çoban da bu sırada Sarıbay'a kızı olduğunu bildirir. Bunun üzerine, Sarıbay, Karabay'a olan minnet borcunu ifade ederek, “Beni ölümden kurtaran hürmetli dostum! Kızımı öz oğluna gelin edip veriyorum” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 112) der. Dolayısıyla, bu destan Türk kültüründe yaygın olan “beşik kertmesi” geleneğini açıkça yansıtır. Karabay öldükten sonra Kuzıykürpes hem Sarıbay'a babasının ölümünü haber vermek hem de beşik kertmesi olduğu gelinini almak için yola çıkar. Fakat Sarıbay'ın hali değişmiştir. Sonradan kaplanı zaten kendisinin öldürdüğünü anlatarak ünlenir. Kızı Mayanhılıv'ı isteyem birçok batırı da çeşitli bahanelerle geri çevirir ve Aykara Sultan'a verir. Mayanhılıv'ı tüm kalbiyle seven Kuzıykürpes annesinin söz verdirtmesine rağmen Mayanhılıv'ı düşünmeden edemez. Onu almak için yola çıkar. Bir aksakallı onu Ebe Meskey'e yönlendirir. Orada Mayanhılıv, Başkurtların yaratılışı, mücadele edeceği zorluklar, tarihin seyrinde olacaklar gösterilir. Kuzıykürpes'in yolculuğu sırasında birçok engelle karşılaşması gerekecektir. Sihirle kurulmuş hileli tuzaklar, orman ve gök düşmanları, vahşi ayılar ve canavarlar gibi engeller, yoldaki zorluklardan sadece birkaçıdır. Ayrıca, yolculuk sırasında atının ölümü gibi beklenmedik bir durumla da karşılaşır. Bu destan kahramanı için en zor durumlardan biridir. “Sen beni en gerekli zamanda yalnız bıraktın, seni diriltmek için ben yıllık sürülerimin hepsini de esirgmeden feda ederdim; ikimiz birlikte hiç şüphesiz Mayanhılıv'ımı bulurduk. Sevdiği yâriyle sadık atı Başkurt'a bütün şeylerden daha kutsaldır elbette.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 646) Başkurt kültüründe sevdiğinin ve atın ne kadar kutsal olarak kabul edildiğini gösteren en açık ifadelerden biri Kuzıykürpes'in bu sözleridir. Kuzıykürpes, yolda Mayanhılıv'ın kardeşi olan batırı kurtarır. Kardeşi olduğunu öğrenince kendini Yılıkıbay olarak tanıtır ve Sarıbay'ın yanına ulaşır. Mayanhılıv'ın da gönlü Kuzıykürpes'tedir. Onu tanımış ve sevmiştir. Mayanhılıv'a gerçek kimliğini açıklayan Kuzıykürpes ona kaçmayı teklif eder fakat Mayanhılıv bunu kabul etmez. Ava çıkılır, güreş yapılır, okla nişan atılır. Bu yarışmaların hepsini Kuzıykürpes kazanır. Hala Yılıkıbay olarak bilinen Kuzıykürpes yarışmalardan sonra Sarıbay'a verdiği sözünü hatırlatıp gelininin Mayanhılıv olduğunu söyler. Sarıbay onu kovar. O da Mayanhılıv ile kaçmak için sözleştiği yere gider. Fakat o sırada Sarıbay'ın küçümseyip geri çevirdiği yiğitler Sarıbay'ın iline baskı yapar. Mayanhılıv, Kuzıykürpes'ten yardım ister. Kuzıykürpes ise Mayanhılıv'ı kırmayarak Sarıbay'ı kurtarır. Bunun üzerine Sarıbay yaptığından utanarak kızını Kuzıykürpes'e verir. Aceleyle toy kurulur. Destan metni düğün motifiyle son bulur.

Sosyal hayatı anlatan Başkurt destanlarından bir diğeri olan Kuzıykürpes ile Mayanhılıv destanında da, kahramanların evliliği beşik kertmesi yoluyla gerçekleşir. Küser Han ile Küsmes Han, her zamanki gibi ava çıktıkları bir gün, ikisi de ayrı yollarda geyiğe rastlarlar. Bu durumu birbirlerine sorduklarında, hamile olan eşlerinin doğum yapmış olduklarını düşünürler. Küsmes Han, “Eğer bizim tahminlerimiz doğru çıkar da, birimizin kız, diğेरimizin oğlan doğarsa, dünür oluruz.” der ve anlaşılır. Kahramanlar beşik kertmesi olsalar bile kavuşamazlar. Önlerindeki en büyük engel Küsmes Han vefat ettikten sonra Kuzıykürpes'in dik kafalı ve şımarık davranışlarından dolayı kızını vermek istemeyen Küser Han'dır. Diğेर engel ise Mayanhılıv'ın ailesinin hizmetçisi olan Saç kıran kafalı dazlaktır. Hanımıyla anlaşıp Mayanhılıv'ı uzaklara götürür. Kuzıykürpes beşik kertmesini öğrenir öğrenmez Gök Tolpar'ı alarak Mayanhılıv'ı aramaya çıkar. Gök Tolpar, Türklerin kutsal kabul edilen kanatlı atıdır. Gök Tolpar, Kuzıykürpes'e yol boyunca yardımcı olacaktır. Bu, evliliğin kutsal bir yolculuk ve mücadele olarak görüldüğünü ifade eder. Kahramanlar tekrar bir araya gelse de önlerindeki engelleri aşamazlar. Mayanhılıv'ın anne babası çeşitli hilelerle Kuzıykürpes'ten kurtulmaya çalışır. Kahramanlar kaçmaya çalışsa da başarılı olamaz. Metin, Kuzıykürpes'in ölümü ve bunun üzerine Mayanhılıv'ın da kendini öldürmesi ile sonlanır: “Birbirlerine deliler gibi âşık olup da beraber yaşamaya nasip olmamış Kuzıykürpes ile Mayanhılıv'ın ömrü işte böyle bitti.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 77)

Mitolojik destanlardan biri olan Alpamişa destanında Eyer Han'ın oğlu Altan ile Büler Han'ın kızı Barhın'ın beşik kertmesi olduğu görülür. İki han kendi aralarında “Birimizin oğlu, birimizin kızı var, dünür olalım hiç olmazsa.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 331) diyerek söz verirler. Diğer destanlardan farklı olarak Altan, beşikteki Barhın'ın kulağını dişleterek nişan koyulur. Fakat Barhınhılıv'ın bu evlilikten yana gönlü yoktur. Yengesine durumu açınca yengesi ağabeyine, ağabeyi babasına anlatır. Babası geleneği bozmamak gerektiğini söyleyip Barhınhılıv'a kızar. Fakat Barhınhılıv ona eş olacak kişinin güreşte onu yenmesi gerektiğini söyler. Yengesi ile gezdikleri bir sırada Barhınhılıv, Alpamişa'yı görüp âşık olmuştur. Ona bir kuşla selamını iletir. Alpamişa Barhınhılıv ile uzun süre güreşip onu yener. Alpamişa ile Barhınhılıv birbirlerine açılır ve evlenmek ister. Bunun üzerine Alpamişa, Barhınhılıv'ın anne ve babasından da rızalık alır. Düğünleri altı gün altı gece sürer. Fakat Büler Han'ın veziri Koltübe Barhınhılıv'ı kendisi almak ister bu sebeple düğüne sevinmemiştir. Rakip olarak karşımıza çıkan Koltübe Eyer Han'a haber salarak Büler Han'a ihanet eder. Eyer Han'ın ordusunu Alpamişa, iki ayrı savaşta bozguna uğratsa da Eyer Han'ın hizmetçileri tarafından zincirlenip kaçırılmaktan kurtulamaz. Koltübe, Alpamişa'nın boyun eğip kendi isteğiyle kaçıp gittiğini öne sürerek tekrar vezir olur. Alpamişa'nın haberci olarak gönderdiği kuşu da Koltübe kafese kapatır. Bunları yapmasının sebebi Barhınhılıv'ı kendine almak istemesidir. Alpamişa'ya han kızları yardım eder ve Boz tolpar'ın alından, yelesinden, kuyruğundan birer kıl getirirler. Böylece Alpamişa Boz atının yardımıyla kurtularak iline döner. Destanlarda görülen evlilik türlerinden biri de rüyada görüp âşık olarak evlenmedir. Bu evlilik türünde kahramanlar, birbirlerini rüyalarında karşılaşmadan önce görüp âşık olurlar. Mitolojik destanlardan bir diğeri Miney Batır ile Şülgen Padişah destanında evlilik, rüya görmek ve bu rüyaların yorumlanması şeklinde gelişir. Tandısa, rüyasını babasına yorumlatır. Babası, rüyayı “Evladım, senin başın bizden uzaklara gider, etek dolusu çoluk çocuğun olur, bir batır ile evlenirsin.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 77) şeklinde yorumlar. Tandısa, bu rüyanın etkisiyle damadını özlemle beklemeye başlar. Miney Batır da bir rüya görür ve bu rüyayı bir ihtiyara yorumlatır. İhtiyar, rüyayı ilginç bulur ve “Göğsünün üzerine nurlar inmesi senin müstakbelindir. Onun güzelliğine eş olan kimse yoktur ve halk da onu çok sever.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 237) şeklinde yorumlar. Destanın ilerleyen kısımlarında Miney Batır önderliğindeki Başkurtlar, Hazarlar ile mücadele edip onları geri püskürtürler. Bunun üzerine büyük bir bayram düzenlenir. Bu kutlamada aksakal avcılara görev-şart koşar. Miney Batır, öncelikle ilk şartı yerine getirerek vahşi bir hayvanı temin etti; bu, bir ayıydı. Ardından, ikinci şartı karşılamak için vahşi bir kuş buldu, bu gümüş tüyleri olan suna kuşu oldu. Ancak üçüncü şart, en dehşetli canlıyı avlayarak ve bir kanıt getirerek oldukça zorlu bir testti. Miney, bu zorlu görevi bir ejderha ile mücadele ederek başardı ve başarısını bir işaret getirerek kanıtladı. Burada rakip kahraman Halpan Batır devreye girer. Miney Batır'ın anlattıklarının gerçek olmadığını söyler böylelikle insanları kışkırtır. Aslında Tandısa'yı o almak istemektedir ve Miney Batır'ı kıskanmaktadır. Daha sonra sürünerek korkunç bir yaratığın geldiğini haber verirler. Bu Miney Batır ile Halpan Batır'ın yiğitliklerini göstermeleri için bir fırsattır. Halpan Batır kaçır ve evine sığınır. Miney batır ise ejderhayı öldürerek kızı almaya hak kazanır. Bilge bir büyük “Ülker dedenin tek kızını damada hediye olarak veriyoruz.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 256) der. Tandısa ve Miney Batır birbirlerine rüyada görüp âşık olsalar da Miney Batır'ın ejderhayı öldürerek ili zor durumdan kurtarması sonucu Tandısa ödül olarak Miney Batır'a verilir.

Destanlarda gıyabında âşık olarak birbirlerini hiç görmeden, sadece duydukları ün, aile bağlantıları veya yiğitlik hikayeleri aracılığıyla âşık olup evlendikleri evlilik türü de görülür. Sosyal hayatı anlatan bir diğer destan olan Kerte Mergen destanında, Könhılıv, ırmağa yüzmeye gider ve uzun saçlarını ırmağın içinde tarar. Tarağına takılıp kopan saçlarını su alır ve uzaklara götürür. Bu saçları bulan Tugazak Han'ın oğlu, saçları yakalayarak hizmetçilerine götürür ve sahibini sorar. Hizmetçiler, saçların kime ait olduğunu hemen anlar ve Könhılıv'a ait olduğunu bildirir. Könhılıv'ın övgülerle anlatılması üzerine, Tugazak hanın oğlu ona âşık olur ve kendisine almak ister.

“Ben giderim, giderim,

Varılacak yere varırım;

Könhılıv'ı bulurum,

Çekip hemen alırım.

Könhılıv'ı almazsam,
 Bu dünyada kalmam ben;
 Kalırsam, görmem huzurunu,
 Huzursuz ne hacetim var?
 Könhılıv'ı almazsam,
 Koynuma da salmazsam,
 Yaşamının yerde ben,
 Görkemini bulmam hiç" (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 545).

Könhılıv, Kerte Mergen'in kızıdır. Hizmetçilerin ve babasının uyarılarına rağmen hiç görmeden âşık olduğu kızı almaya gider ve Könhılıv'ı kaçıırıp götürür. Destanın devamında babası Kerte Mergen kızını kurtarsa da Könhılıv gebedir ve bir oğlan çocuğu doğurur. Kerte Mergen, Könhılıv'a gıyabında âşık olur ve onu kaçıırarak evlenir. Ancak, bu evlilik Könhılıv'ın iradesi dışında gerçekleşir ve aile büyüklerinin onayı olmadan yapılan bir harekettir. Sonunda, babasının kızını kurtarması ve bir oğlan çocuğu doğmasıyla bu evlilik son bulur.

Seyf-ül-mülük destanında, padişahın karısı Cemile'den Seyf-ül-mülük adında bir oğlan doğar ve vezirin de Sait adında bir oğlu olur. İki çocuk birlikte büyür ve sıkı dost olurlar. Bir gün, iki siyah köle padişaha hediyeler getirir. Padişah da hediye olarak verilen atı Sait'e, yüzük ve pöstekiyi ise Seyf-ül-mülük'e verir. Seyf-ül-mülük, pöstekinin kol dibinde güzel bir kızın suretini görür ve bu surete âşık olur. Resmin altında kızın adı Bedi-ül-cemal, yaşadığı yer İrem bağı şehri diye belirtilmektedir. Destanda, âşık olma motifi, bir sureti görerek gerçekleşir ve bu durum, Seyf-ül-mülük'ün hikayesinin temel dinamiklerinden birini oluşturur. Sonra Seyf-ül-mülük aşka düşer ve kızı aramaya çıkar.

Mergen ile Mayanhılıv destanında, Mayanhılıv'ı görüp beğenen Nogay hanı onu almak ister. Babası Mayan'ı çok kişinin sevdiğini ve onu alamayacağını söyler. Nogay han, kızı almak için savaş açtığına Mayanhılıv da kara ormanlara kaçar. Mergen ise tüm cesur askerlerini toplayarak savaşa katılınca Mayanhılıv da babasının tüm itirazlarına rağmen savaşta yer alır. Nogay Han'ı Mayanhılıv'ın babası Nedirşe'nin yaylasını basıp tüm güzel kızlarla birlikte Mayanhılıv'ı da kaçıır. Mergen bunun üzerine askerlerini toplayıp yeniden savaş açar. Mergen Nogay Han'ın düğünü kurulmuşken yetişir. Mergen, Han'ın kellesini kesip atarak Nogay Han'ın hanlığını böylece devirmiştir. Destan burada biter. Düğün motifine yer verilmemiştir. Bu destanda Nogay Han'ın Mayanhılıv'ı beğenip almak istemesi ve bu uğurda savaşa girmesi, evliliklerin siyasi ve askeri güç mücadelesi ile iç içe geçtiğini gösterir. Evlilik sadece kişisel bir birliktelik değil, aynı zamanda iktidar ve güç kazanmanın bir aracı olarak kullanılır. Mayanhılıv'ın, babasının itirazlarına rağmen savaşta yer alması, kadınların da cesaret ve kararlılık göstererek evlilik süreçlerinde aktif bir rol üstlendiklerini vurgular. Bu, geleneksel olarak pasif kabul edilen kadın rollerinin aksine, kadınların mücadeleye katılımını ve kendi kaderlerini belirlemedeki etkinliklerini gösterir. Mayanhılıv'ın kaçırılması ve ardından Mergen'in onu kurtarmak için yeniden savaş açması, evlilik motifinin destanlarda sıkça karşılaşılan bir yönüdür. Kadının kaçırılması ve kahraman tarafından kurtarılması, toplumsal düzenin yeniden sağlanması ve kahramanın yığılmasının vurgulanması açısından önemlidir. Evlilik burada siyasi bir zaferle eşdeğer tutulur, Mergen'in Han'ı öldürmesiyle birlikte, sadece Mayanhılıv'ı kurtarmakla kalmaz, aynı zamanda Nogay Han'ın hanlığını da devirmiş olur.

Maktımhılıv destanında, Taymas, Maktımhılıv'ı zorla almayı planlar. Maktımhılıv, bu niyeti rüyasında gördüğünde durumu ağabeyine aktarır. Taymas Han, Maktımhılıv'ı kaçıır ve yurduna götürür. Ancak Maktımhılıv, ağabeyi tarafından kurtarılsa da bir şekilde tekrar Taymas'ın adamlarının eline geçer. Kel oğlan, Maktımhılıv'ı Taymas'ın elinden hile ile kurtaracağına dair bir söz verir ve bu sözü tutar. Sonuç olarak, Maktımhılıv, babası tarafından Kel oğlan ile evlendirilir ve düğünleri tam dokuz gün dokuz gece sürer. Kel oğlan ile Maktımhılıv, evlendikten sonra mutlu bir yaşam sürerler.

Zühre ile Aldar destanını incelediğimizde sosyal hayatı anlatan destanlardan en hacimli örneklerinden biri olduğunu görürüz. Destan mistik unsurları barındırmanın yanı sıra çerçeve hikâye tekniğiyle yazılması bakımından diğer destanlardan farklıdır. Bu durum destanı ilgi çekici hale getirmiştir. Ana hikâyeyi Allabirde'nin Zühre'yle evlenmek üzere yola çıkması ve Yılıkıbay'la yaşadığı maceralar oluşturur. Zühre'nin evine vardıklarında Zühre onlara kendi hikayesini anlatmaya başlar. Böylece Zühre'nin Aldar ile nasıl evlendiğini kahramanın kendisinden dinleriz.

Zühre kılık değiştirip bir yiğit erkek gibi dolaşan bir kadındır. Çok iyi at biner ve ava çıkar. Tehlikeli hayvanlardan yurdunu korur. Kendine göre bir damat bulamayacağını düşünür. Babasına “Ok atışında, güreşte, attan çekip indirmede beni yenecek yiğit benim kocam olur.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 123) der. Zühre bir büyücüden kocası olacak adam hakkında bilgi alır: “Senin kocan Ural dağlarının öbür tarafında yaşam sürdüren düzlük halkınızdan çıkmış bir bahadır olur. Yaşça o yaklaşık senin yaşlarında olup, bahadırılığı ve güç kuvveti ve savaçılığında seninle aynıdır. Senin gönlün ondan hoşlanır ve baba yurdundan taşınıp gidersin.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 149) Aldar da kendine göre bir eş bulamayacağını düşünmektedir. Bir güreş sırasında büyük güçlü bir pehlivanı yenince bana uygun ve eşit bir eş yok diye düşünmeye başlar. Bir toplantılarında Aysül aksakal Zühre'den bahseder. Zühre için anlattıklarından etkilenen Aldar, onu düşünmeyi bırakıp görmeye gitmeye karar verir. Zühre bu sırada kayıptır. Çünkü o da Aldar'ı duymuş ve onu görmeye gitmiştir. Aldar bunu öğrenince babasına onu bulup getireceğine dair söz verir, bulur ve ailesinin yanına getirir. Zühre bulunca tüm uruklar çağırılarak bir toy düzenlenir. Toyda at koşusu, güreş ve attan çekme yarışı düzenlenir. Bu düzenlenen yarışmalarda Aldar büyük bir başarı gösterir. Zühre'nin Aldar ile yakın olmasına babası da onay vermektedir. Zühre ile Aldar, birbirlerini duyup görüp âşık olmuşlardır. Aldar, hem iyi bir insan olup halka yardım etmesi hem de yarışmalarda gücünü ve yiğitliğini ispat etmesiyle halkın ve babanın da onayını alıp takdirini toplamıştır. Zühre ile Aldar birbirlerine sevdiklerini iletirler. Muynak, rakip olarak karşımıza çıkar. Zühre'yi kendine zorla almak istemektedir. Buna hem kızın babası hem kızın kendisi hem de halk karşı çıkar. Başkurtların adetinde bu durumun olmadığının destanda da sözü geçer. Bu sebeple Aldar ile Muynak güreşir. Güreşi Aldar kazanır. Aksakallar kızı zorla alınmaktan koruduğu için sevinir. Bunun üzerine İtbay, Kıdras'a kızını vermeye rızanı vermesi durumunda aksakalların da bu kararı onaylayacağını söyler. Babayı şu sözlerle ikna etmek isterler: “Razı ol gitsin, Kıdras dost, Aldar'a senin kızından daha iyi bir hanım bulunmaz, senin batır kızına ise ondan daha şöhretli damat bulunmaz.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 191) Destanda Aldar, Zühre ile; Zühre de Aldar ile güreşmek istese de Kıdras ve halkın geri kalması bu sınamaya gerek duymaz. Zühre bu konuda ısrarcı olunca babası: “Bu çocukluk olurdu, kızım. Sen, artık akli başı yerinde birisin, yaşın da geçiyor. Kendi yazgını kendin düşünmelisin, ona karşı bizim çok borçlu kaldığımızı da biraz dikkate almalısın. Ben, seni, halk sözüne de babanın dileğine de karşı gelmezsin diye düşünüyorum.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 193) diye bunun olmaması gerektiğini söyler. Ayrıca Zühre'nin güreşmezsek herkes ne düşünür diye endişesini de şu sözlerle yatırır: “Ben Aldar'ın seni sevdiğini görüyorum, o sadece sen diye gelmiş buralara. O, senin güç kuvvetini de çevikliğini de gördü, sen de onun kimliğini kendi gözleriyle gördün. Yarın ben, bütün aksakallar ve halkın önünde kendi rızamı vereceğim.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 193) Bu durumdan anlıyoruz ki kızın yiğitliği ve çevikliği de en az erkeğinki kadar önemli ve aranan bir özelliktir. Ayrıca babası, kızının fikirlerini ve isteklerini, evlilik hakkındaki düşüncelerini dikkate almaktadır. Bunun yanında topluluktan bir kızın evlenmesi halk için önemli bir mevzudur. Onların da onayı önemlidir. İlerleyen kısımda Aldar'ı sevdiği halde güreş tutmamış olmanın Zühre'yi ne kadar üzdüğünü şu satırlardan anlarız: “Yalnızca Aldar'ı sevdiğimi, tek ona eş olmak istediğimi düşünerek sabahı karşıladım. Ancak benimle güç sınamadan, anne babamın isteği üzerine evlenmem benim namusuma dokunuyordu.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 193) Babası Aldar'ı damadı olarak ilan edince bu haberi tüm halk sevinçle karşılar ve böylece halkın onayı da alınmıştır. Aldar ile Zühre attan çekme yarışı yaparlar. Bu yarışta da Aldar kazanmıştır. Bunun üzerine Aldar ile Zühre artık birbirinin eşi olur. Ertesi gün düğün olacaktır. Zühre'nin anlattısında düğün motifinden uzun uzadıya bahsedilmez. İncelikleriyle anlatıp durmak istemediğini iletir. Anlatılanlardan düğünün üç gün üç gece sürdüğünü sonra konukların dağılmaya başladığını biliriz. Ayrıca düğünde oyun ve eğlence, çeşitli yarışlar yapılmıştır. Güreş, ok atma, attan çekişme tüm gün boyu sürer. Kazananlara çeşitli hediyeler dağıtılır. Konuklar dağıldıktan sonra Aldar kendi yurduna Zühre'yi de alıp gitmek için acele etmektedir. Zühre için ana babasından ve yurdundan ayrılmak zor olmuştur. Zühre'nin konuklarına anlattığı hikâyede evlilik kısmı burada bitmiştir. Dönüş yolundaki maceralarını anlatmaya devam eder.

Zühre'nin Allabirde ile yapacağı evlilik ikinci evliliği olacaktır. Bu evliliğe halk ön ayak olmuş, evliyaların da bu evliliğin olacağını hem Allabirde'ye hem Zühre'ye bildirmeleri kahramanların kararını etkilemiştir. Çünkü Allabirde de Zühre de eşlerini çok sevip evlenmişler ve onları kaybettiklerinden dolayı yas içinde ve üzgündürler. Allabirde'nin tekrar evlenmesini ona uruktaşları söylemiştir. Allbirde bu evliliğe razı gelse de Zühre'ye ulaşmaları kolay olmayacaktır. Birçok destan metninde karşılaştığımız gibi kahramanın türlü engelleri aşması gerekir. Gittikleri yol, çok tehlikeli bir yoldur. Yırtıcı kuşlar, canavarlar ve iki tane perinin büyüleri ile mücadele ederler. Ancak bu mücadelede yalnız değildirler. Evliyalar ve bir beyaz kuş onlara yardımcı olur. Tüm bu zorluklardan sonra Zühre'nin yaşadığı İrendek dağlarının eteklerine varırlar. Allabirde, Zühre'nin olgun yaşına rağmen değişmeyen güzelliğinden çok etkilenir ve Zühre'ye âşık olur. Yılkıbay hangi niyetle geldiklerini Zühre'ye iletmiştir. Zühre'ye hediye olarak öldürdükleri iki kaplan derisi ile Zühre'nin düşmanı olan ejder perisinin atı ve silahlarını verirler. Sonunda, uzun bir zaman sonra Zühre kendi hikayesini ve ilk evliliğini anlatır. Hikâye tamamlandığında, damat ile gelin birbirlerine sıcaklık beslerler ve aralarında derin bir bağ kurulur. Allabirde:

“Yazgıyı değiştirmek imkânsız, biz kendimiz istediğimizden değil, takdirimizde öyle yazıldığından kaderimizi birleştirmek istiyoruz. Kendin de bildiğin gibi, benim evlenme gibi niyetim yoktu, bunun hakkında düşünmedim bile. Gümüş zırh giymiş batır bana uruktaşlarının tavsiyesine kulak vermeme söyleyince, aziz evliya da bu tavsiyeyi tekrarlayınca, ben sana gelmeden edemedim. Zühre, onun hakkında bahsetmiştin” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 248).

Zühre ile Allabirde'nin evliliği aynı zamanda bir kader evliliğidir. Aziz Evliya Zühre'ye de mesaj iletmiştir. Onun ikinci kez nikahlanacağını ve çok kerametli bir olayın beklediğini söyler. Ancak Allabirde ile Yılkıbay'ın yolda engelleri aşması yeterli değildir. Zühre'nin evlenmek için bir şartı vardır: “Eğer siz benim bir düşmanımı daha öldürürseniz, ben, hiç şüphesiz, Allabirde'yle evlenirim.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 249) Zühre bu şartı iletikten sonra hikayesine devam eder. Hikayesinin içinde Gölbike ile Akköbek de at yarışı yapıp eşit delirler. Bunun üzerine Akköbek babasına kızı istemesini söyler. Bu duruma herkes razı geldiği için nikahları kıyılır. Gölbike kaybolunca Akköbek onu aramaya gider. Mücadele etse de esir düşer. Zühre ile Aldar dönüş yolunda Bayyığit ile birlikte hem Gölbike'yi hem Akköbek'i kurtarmıştır. Esirlerin arasında Gölbostan, Tanhılıv, Muynak'ın erkek kardeşi Karabay da vardır. Evliya onlara ne yapacaklarını bildirir. Buna göre Gölbostan Bayyığit'e, Tanhılıv ise Muynak'ın kardeşi Karabay'a varacaktır. Destan metni eksiktir ve hikâye böylece son bulur.

Neticede, Zühre ile Aldar destanı, incelemede yer alan diğer destanlara göre daha hacimlidir ve evlilik motifi açısından oldukça zengindir. Zühre ilki Aldar'la diğeri Allabirde ile olmak üzere iki evlilik yapmıştır. Aldar'a duyduğu aşk kendi duygu ve gözlemlerine dayanırken, Allabirde ile olan evlilik, evliyanın ve halkın tavsiyeleri üzerine gerçekleşir. Bir nevi kader evliliğidir. Zühre'nin Aldar'la birlikte esirleri kurtarması sonucunda Gölbostan'ın Bayyığit ile aynı anda Tanhılıv'ın Karabay ile evlenmesi, toplu evlilik türünün bir örneğini oluşturur.

Zayatülek ve Hıvhlıv destanında Zayatülek diğer kardeşlerinden daha şanslı ve yiğit bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Ağabeylerinin kıskançlıklarına ve çeşitli hilelerine rağmen ok atmada, at yarışında ve avcılıkta hünerlerini sergilemiştir. Zayatülek'in destan içindeki en büyük yardımcısı atı Gök Tulpar'dır. Zayatülek'in başa çıktığı zorluklar destanlarda genellikle gördüğümüzün aksine evlilik motifinin içinde yer almaz, onun mücadelesi Hıvhlıv'ı görene kadar gerçekleşir. Ağabeylerinin onu öldürmesinden kaçan Zayatülek, göl kenerında bir nur gezdiğini görür. Gördüğü şey, su padişahı Asılıkül'ün olağanüstü güzelliğe sahip olan kızıdır. Zayatülek onu yakalar ve bırakmaz. Su perisi itiraz eder:

“Ey, yer oğlu, ne olur beni bırak! Ben, su kızımım. Eğer sudan ayırırsan, beni helak edersin. O zaman kendin de ölürsün.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 318)

Zayatülek su kızının tüm itirazlarına rağmen onu bırakmaz. Çünkü görür görmez âşık olmuştur. Evlenmek istediğini dile getirir:

“Yıldız saçıp gece boyu
Durmada yeldim, güzel kız,
Adını, ilini bilmiyorum,
Söyleyiver güzel kız.
İkimiz birlikte olalım,
Birlikte yuvar kuralım” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 319).
Hıvhlıv bunu kabul etmez:
“Güzel yiğit, gürüldeme
Benim adım Hıvhlıv,
Beni isteyip vuruşma;
Yiğit sana denk olmam.
Nurdan doğan nesilim,
Yerde gezdirip horlama
Yer oğluna denk olmam
Nurdan doğan kız çocuğu
Yiğit, sözünü uzatma,
Bırakıver yer oğlu,
Babam duysa, harp eder,
Başına kıyamet salar” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 319).

Birlikte olmalarının hem yaratılış olarak uygun olmadığını hem de babasının evliliklerini kabul edemeyeceğini ileten Hıvhlıv’a rağmen, Zayatülek onu bırakmaz. Bunun üzerine Hıvhlıv ona altın saç bağını ve tarağını hediye edip birlikte olamayacaklarını yineler. Fakat Zayatülek Hıvhlıv’ın hediyesini kabul etmez. Anasından da babasından da vazgeçip suda onunla olabileceğini onun için ölebileceğini söyler. Bununla birlikte Hıvhlıv yumuşar ve Zayatülek’i su altındaki sihirli dünyaya götürür. Ak keçe çadıra götürür: “Yiğidim, dileğine eriştin: Ben senin, sen benim oldun!” der (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 320).

Hıvhlıv uzun bir süre Zayatülek’i ana babasından saklasa da babası durumu bir gün sezer. Hıvhlıv ise durumu açıklamaya mecbur kalır. Babası önce çok sinirlenir. Onun sinirinden su bulanır, kaynar, etrafa taşar. Ancak Zayatülek’i “batır gövdeli, nurlu yüzlü, güzel yiğidi” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 321) görmesiyle siniri yatıştır ve böylece bu evliliğe razı olur. Zayatülek ve Hıvhlıv destanında, kahramanların evlenip bir aile kurmaları mümkün olsa da bu uzun sürmez. Destan kahramanların ölümüyle son bulur.

Konur Boğa destanı başka bir mitolojik destandır. Konur Boğa’nın hikayesini anlatmak için evlilik motifi yardımcı bir motif olarak kullanılmaktadır. Ana hikâye, evlilik ve kavuşmak için mücadele edilen zorluklar üzerine kurulmamıştır. Destanda ava çıkan Yanbay ile bir yiğit karşılaşır. Kahramanın atı hızlıdır ve Yanbay ona yetişemediği için şaşırır. Yanbay bu yiğide konuk olur. Birlikte ava gittiklerinde Yanbay, yiğidin atını imalı olarak hediye etmesini ister. Yiğit atını vermeye razı olur. Çünkü Yanbay’ın ünü tüm Ural’a yayılmış olan kızı Kolanses’i yakın görüp ona yaklaşmak ister. Yanbay da yiğidi misafirlige götürür. Yiğit ile Kolanses birlikte ava çıktıklarında yiğit kendi niyetini açıp Kolanses’e niyetini sorar. Kız razılığını bildirir. Bunun üzerine yiğit Yanbay’a “Yanbay ağa, sen atımı istedin; ben geri çevirmedim, göz bebeğim gibi gördüğüm kula atımı verdim. Sen de bana Kolanses kızını verip, öz kardeşin oğlun, akrabaları yapsan, nasıl olur?” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 285) diyerek Kolanses’i babasından ister. Yanbay bunun üzerine karısı ve yakın akrabalarıyla durumu görüşür, Kolanses’e de sorar. Kolanses, “Yiğit, at verip, Ural kızını, Ural yiğitlerinin elinden çekip aldım deyip övünmezse; günlük gül ile gününü ortak edip, çiçekten çiçeğe

uçar arı gibi, atını bağladığı her yaylada kız gözlemezse, il ayağından tepip gelen bir yiğit, hatırı kalmasın, ben razıyım.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 285) diyerek bu evlilik için kendi onayını verir. Bunun üzerine toy yapıp kız ile damadı yurduna gönderirler.

Bu destanda diğer destanlardan farklı olarak bir rakip, bir engel görülmez. Fakat yine de aile büyüklerine durum danışılır. Ayrıca Kolanses kendi şartlarını söylemiştir. Evlilik iki tarafında rızası ve gelinin ailesinin onayı ile gerçekleşir. Birbirlerine söz verip toy yaparlar.

Mitolojik bir destan olan Ural-Batır destanında Şülgen ile Ural hayat pınarının suyunu bulmaya yola düşerler. Şülgen ve Ural, yol ayrımında iki farklı yola giderler. Ural'ın gittiği yol Aksakallı bit ihtiyarın da bildirdiği üzere ızdıraplı ve kötülük dolu yoldur. Aralarında kura çekince Ural'a bu yol düşmüştür. Padişahın kızı ormandan geçerken Ural'ı görür. Eline bir elma alıp ona hediye eder. Ural'ı alıp götürmesi için askerine emreder.

“Padişah kızı sevdi artık,

Padişah güveyi oldu artık” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 72).

Ural padişah kızının dediğine razı olmaz ve saraya gitmez. Bundan dolayı padişah Ural'ı öldürmek ister. Ural böylece çeşitli zorluklarla mücadele eder. Önce öküzü sonra dört batırı yener. Bunun üzerine halk ona evliliği tasviye eder. Padişahın kızını alıp bu yurttan kalmasını öğütlerler. Bunun üzerine Ural kızını alıp düğün yapar. Biraz kalır ve yoluna devam eder. Bir dağın eteğinde bir yılanın geyiği yediğini görür. Yılan, geyiğin boynuzlarını kıramayıp yutamayınca Ural'dan yardım ister. Ural ancak sırrını söylese onu kurtaracağını iletir. Bunun üzerine Kahkaha padişahın oğlu Zerkum olduğunu ve Samrav adlı padişahın kızı Huma'yı almak için o geyiği yemeye çalıştığını anlatır. Bunun üzerine Ural, Zerkum'u kurtarır ve babasına birlikte giderler. Yılanlarla savaşarak sır sarayını açar ve Kahkaha'nın sihirli asasını alır. Burda da halk ona Gölöstan ile evliliği tavsiye eder. Ural ile Gölöstan'ın evliliği yapılır. Ural yoluna devam ederken Huma'nın sarayına gider. Huma ona hayat pınarı suyunu bulması için yardım edecektir fakat bir şart koşar. Ural nadide bir kuşu bulmalıdır. Ayhılıv'ı kuş kılığında bulur. Babası ise Akbozat'ını verip Ural'a varabileceğini Huma'ya söyler. Böylece Huma evlilik için babasının da onayını almıştır:

“Ural'ı Huma görünce de,

Bahadırlığını bilince,

İyiliğini sezinde,

Ona gönül bağlamış,

O Ural'ı seçmiş” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 110).

Şülgen de Huma'yı almak ister. Huma'yla konuşur. Bunun üzerine Huma bahadırlığını sınamak ister:

“Yiğit sözünü dinledim,

İç sırrını anladım,

Şöyle deyip düşündüm;

Ben bir padişah kızıyım,

Kızların büyüğüüm.

Yiğit istediğin olsun,

Büyük bir meydan kurayım,

Bahadırlığımı sinayayım,

Orada şanımlı göreyim,

Boz atım var uzakta,

Anam vermiş hediye,

Meydanıma o gelir,

Batır olsan, o bilir,
Meydanımda boz atı
Eline alıp binebilirsen,
Eyerinin üstünden
Polat kılıcını alabilirsen,
Öyle batır olabilirsen,
Boz'umu hediye edeyim;
Babama söyleyip düğün yapıp
Sana yar olayım” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 112-113).

Şülgen, Huma'nın şartını kabul eder. Fakat alıp atmasını istediği taşı Şülgen yerinden oynatamaz. Ural kaldırıp atar. Bunun üzerine Huma ile Ural'ın büyük düğünü kurulur.

Ural Batır destanının tümünü incelediğimizde kahramanın ana yolculuğunun etrafında üç evliliğin yapıldığını görürüz. İlk işi eş, yurt büyüklerinin aracı olması ile gerçekleşir. Bu evlilikler Abdülkadir İnan'ın bahsettiği eskiden birçok kavimde bulunan döl alma adetine örnek verilebilir. Bu adete göre soyu güçlendirmek ve kan yenilemek için güçlü ve şöhreti duyulmuş yabancı bir erkek uruğu ziyarete geldiğinde o kahramanı birkaç günlüğüne de olsa kendi uruklarından bir kızla evlendirilirdi. (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 20) Üçüncü evlilik ise -Huma ile yapılan- kahramanın kendi isteğidir. Ural Batır, Huma ile evlenebilmek için rakibi olan Şülgen'le mücadele eder.

Alıp Batır Başkurt'ların mitolojik destanlarından. Destan çocuksuzluk motifi ile başlar. İhtiyar çocuğu olmadığı için çok üzgündür. Dağın iyisi ona gözüdür ve neden bu kadar üzgün olduğunu sorar. İhtiyar durumunu anlatıp bir oğlu dahi olmadığını söyler. Bunun üzerine dağın iyisi ona “Bir can ölmeden, bir can doğmaz. Eğer oğullu olmak istersen, kendin bu dünya ile vedalaşman gerekir.” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 327) diye bildirir. İhtiyar bunu kabul eder ve bir süre sonra destanın ana kahramanı olan Alıp Batır kırılan taşın arasından ortaya çıkar. Alıp Batır dolaşırken bir kız onu görür, seslenip çağırır. Kız evlenmek için Alıp Batır'a şart koşar. Güreşte bu kıızı yenebilirse kız Alıp Batır'la evlenecektir. Alıp Batır ile kız yedi gün yedi gece güreştikten sonra Alıp Batır, kıızı yener. Kız da gönlünün çoktan onda olduğunu güç sınavı şimdiki beraber olabileceklerini iletir. Hemen orada kavuşup düğün yaparlar. Bu, evliliğin, güçlü bir aşk ve karşılıklı bağlılıkla kurulduğunu ve hızla gerçekleştiğini gösterir. Birlikte yaşamaya başlarlar. Onların doğam yedi oğlundan Başkurt'ın yedi uruğu başlar. Bu noktada, Alıp Batır'ın evliliği ve ardından gelen çocuklarının, toplumsal yapıda önemli bir rol oynadığı ve gelecekteki nesillerin temelini oluşturduğu vurgulanır.

Targın Batır destanında Akyunus ile Targın birbirlerini görerek âşık olur. Fakat Akyunus'un babası kızını Targın'a vermez. Onlar da sözleşip kaçarlar. Han “Aranızdan kim yetişip kızımı geri getirirse, ona kızımı veririm.” diye ilan eder. Kujak, Akyunus ile Targın'a yetişir. Akyunus, Kujak'a yaşlı olduğunu para verseler bile onu almayacağını iletir.

“Ey yaşlı Kujak, yaşlı Kujak,
Atının başını çek, Kujak,
Sakal tüyünü ağarıp,
Boyuna bitmiş köklerin
Hepsi bir gibi karışıp,
Alayım, diye duruşun,
Beni görüp, sevinip.
Öldürsen de demem ben,
Para versen sevmem ben,
Eskiden Kujak olsan da
Artık yerdeki kuru tezek” (Suleymanov, Ahmet vd., 2014: 551).

Bunun üzerine Kujak aradan çekilir, bir hediye alıp ile geri döner. Sevenleri kavuşturduğunu söyler. Targın bir yurda han olup bir savaşta vefat eder. Akyunus ise o ilde ölür. Sevenler engelleri aşıp kavuşmuş olsa da destan metninde düğün motifine yer verilmemiştir.

Kara Yurga destanında, Ebley ve Maktımhılıv, birbirlerine âşık olurlar ancak Ebley fakir bir aileden gelmektedir ve kalın veremez. Bu yüzden, Maktımhılıv ile kaçarak evlenirler. Ancak, Maktımhılıv'ın babası Mesem, bu duruma çok kızar ve kızını namusuna leke sürmekle suçlar. Çiftin karşısında aşması gereken tek engel, Maktımhılıv'ın babası değildir. Nöğöş Ağa'nın oğlu da rakip olarak Ebley'in karşısına çıkar. Ancak, güç ve yiğitlik konusunda Ebley'in üstünlüğü açıktır. Nöğöş Ağa'nın oğlu malı mülkü ve iyi kalın vermesiyle öne çıksa da bu, evlilik için yeterli değildir. Ebley, yiğitliğini ve hünerini herkesin önünde gösterir ve Maktımhılıv'ın da isteğiyle çift bir araya gelir. Kızın babası Mesem han da sonunda bu evliliğe razı olur. Bu evlilikte, Ebley'in atı Kara Yurga, evliliğe yardımcı olan bir kahramandır. Destan metni, sevenlerin kavuşması, babanın onayı ve Kara Yurga'nın övülmesiyle son bulur.

Mitolojik destanlardan olan Akbozat destanında Hevben ile su altı kızı Nerkes'in evliliği tıpkı Zayatülek ve Hıvhlıv destanındaki gibi olağanüstü bir varlıkla evlenme türüne bir örnektir. Hevben, yetim ve fakir bir kahramandır. Bir gün göl kenarında altın bir ördek kılığında su kızlarından birini yakalar. Ona âşık olur ama onu almak için çeşitli engelleri aşması gerekir. Destan Hevben'in halkı uğruna mücadele etmesi ve Nerkes'e yiğitliğini ispat etmesi sonucunda evlenirler. Evlilikleriyle destan son bulur.

İncelenen destanlarda, kahramanların eş seçimi ve evlilik motifinin nasıl işlendiği detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Her bir destanda, kahramanların eş seçerken karşılaştıkları zorluklar ve bu engelleri aşma süreçleri incelenmiş, kahramanların eş seçimindeki iradeleri ve kararlılıkları vurgulanmıştır. Genel olarak, tek eşlilik motifi ön plana çıkmakta, kahramanların evlilikleri kahramanlık serüvenlerinin ve kişisel iradelerinin bir yansıması olarak şekillenmektedir.

Sonuç

Tüm Türk destan geleneğinde olduğu gibi, Başkurt destanlarında da evlilik motifi önemli bir yer tutmaktadır. Bu motif, bazen ana tema olarak karşımıza çıkarak destanın merkezi bir unsuru haline gelirken, bazen de kahramanın yolculuğunun ve gelişiminin bir parçası olarak işlenmektedir. Evlilik, sadece bireysel bir tercih veya kişisel bir arzu değil, aynı zamanda toplumsal ölçütlerin ve beklentilerin bir yansıması olarak destanlarda yer alır.

Çalışmada yer verilen Başkurt destanları metinlerinde kadın ve erkek kahramanlarda aranan belirli özellikler belirtilmiştir. Kadın kahramanların güzel, çekici ve maharetli olması beklenirken, erkek kahramanların yiğit, cesur, güçlü ve sorumluluk sahibi olması istenmektedir. Bu özellikler, metinlerde farklı betimlemelerle ifade edilse de tüm destanlarda ortak bir tema olarak ortaya çıkmaktadır.

Başkurt destanlarında eş seçimi ve evlilik türlerinin oldukça çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Bu çalışmada toplam on altı destan incelenmiştir. İncelenen destanların ikisinde beşik kertmesi, ikisinde doğaüstü varlıkla evlenme ve ikisinde kaçarak evlenme motifleri bulunmaktadır. Destanlardan birinde beşik kertmesi olmasına rağmen, kadın kahraman razı olmadığı için asıl evliliğin görerek âşık olma motifi içerdiği görülmüştür. Bir destanda rüyada âşık olma, başka bir destanda ise gıyabında âşık olma ve bunun üzerine kaçarak evlenme gerçekleşir. İki destanda kaçarak evlenme motifine rastlanır. Bir destanda resimden görerek âşık olma ve ardından kaçarak evlenme gerçekleşir. Zühre ile Aldar destanında hem kader evliliği hem âşık olarak evlenme hem de toplu evlilik örneği bulunmaktadır. Bir başka destanda âşık olarak evlenme görülür. Bir destanda zoraki evlilik yapan kadın kahramanın, bir erkek kahraman tarafından kurtarılması ve ardından ödül olarak bu kahramana verilmesi durumu görülmektedir. Ural Batır destanında evliliklerin ikisi halkın tavsiyesi üzerine gerçekleşir. Ural Batır'ın son evliliği ise kahramanların birbirine âşık olması ile gerçekleşir. Bu çeşitlilik, Başkurt destanlarının zengin kültürel mirasını yansıtarak evlilikle ilgili inanç ve geleneklerin anlaşılmasında önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

Destan kahramanları için evlilik genellikle kolayca gerçekleşmez. Kahramanlar, bir dizi zorluğu aşmak, rakiplerle mücadele etmek veya kendilerinden istenen şartları yerine getirmek zorundadır. Evlenmeye niyet eden ya da evlilik çağına geldiği düşünülen kahramanlar, kendilerini ispat etmeli ve aile kurmaya uygun olduklarını göstermelidir. Çalışmada yer alan destanlardaki kahramanların neredeyse tümü, evlilikten önce veya sonra çeşitli zorluklarla karşılaşmıştır. Ancak, Konur Boğa destanında genelin aksine bir durum gözükür. Bu destanda, kadın ve erkek kahramanlar birbirine âşık olur ve evlenmek için aile büyüklerinin de onayını alarak zahmetsizce evlenirler. Bu açıdan, Konur Boğa destanındaki eş seçimi ve evlilik, günümüz modern evliliklerine yaklaşan bir evlilik türünü temsil etmektedir. Netice itibarıyla araştırılan on altı destanın, on beşinde kahramanlar evlilik için mücadelelerden geçerken yalnızca bir destanda evlilik için mücadele gerçekleştirmemiştir.

Miney Batır'ın evlenmek için verdiği mücadeleler, Dede Korkut hikayelerindeki Bamsı Beyrek'in nişanlısı Banu Çiçek ile evlenebilmek için verdiği mücadeleler ile önemli benzerlikler gösterir. Her iki destanda da kahramanlar, fiziksel güçlerini ve cesaretlerini ispat etmek zorundadırlar. Bu benzerlikler, Türk toplumlarının evlilik anlayışının ve toplumsal yapılarının benzerliklerini ortaya koyar.

İncelenen destanlarda kahramanların evliliklerinin hemen hepsinde tek eşlilik görülür. Ancak, Ural Batır destanı bu duruma bir istisna oluşturur. Ural Batır destanında, destanın ana kahramanı Ural Batır toplamda üç evlilik gerçekleştirmiştir. Ural'ın kendi seçtiği ve kendisinin de seçtiği Huma ile evliliği gerçekleşmeden önce, Katil Padişah'ın kızı ve Gölöstan ile de evlenir. Bu evlilikler, kahramanın kendi isteği ve arzusuyla değil, ildeki ihtiyarların ricasıyla gerçekleşir.

Başkurt destanları ile ilgili bu çalışmanın bulguları, farklı Türk boylarının destanları ile karşılaştırmalı olarak ele alınabilir. Başkurt destanlarındaki evlilik motiflerinin diğer Türk destanlarındaki benzer motiflerle kıyaslanması, ortak ve farklı temaların belirlenmesine yardımcı olacaktır. Böylece, Türk destan geleneğinin genel özellikleri ve farklı boylardaki kültürel özgünlükler daha iyi anlaşılabilir. Tarih, antropoloji, sosyoloji gibi farklı disiplinlerden yaklaşımlar kullanılarak destanlar üzerinde multidisipliner çalışmalar yapılması, özelde Başkurt destanlarının, genelde ise tüm boylara ait destanların daha geniş bir bakış açısıyla ele alınmasını sağlayacaktır.

Sonnotlar

¹ Kobayır: 7 heceli hece ölçüsüyle söylenen destanlar için kullanılan bir terim. Başkurtların sözlü nazım türlerinin en eskilerinden biridir.

² Uruk: Soy. Başkurtlar'ın millet olmasında yedi uruğun katkısı olduğu söylenir.

Kaynaklar

- EROĞLU, E. (2023). "Türk Dünyası Destanlarında Geleneksel Evlenme Biçimleri". *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 34, 174-189.
- ÖRNEK, S. V. (1977). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Türk İş Bankası Yayınları.
- SAĞOL, G. (2002). "Destanlarda Evlilik". *Türkoloji ve Türk Tarihi Araştırmaları Özel Sayısı III*, S. 45, 264-288.
- SEZEN, L. (2005). "Türkiye'de Evlenme Biçimleri". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 27, 185-195.
- SULEYMANOV, A. vd. (2014). *Başkurt Destanları 2 Sosyal Hayatı Anlatan Destanlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- SULEYMANOV, A. vd. (2014). *Başkurt Destanları 1 Mitolojik Destanlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TEZCAN, M. (1997). *Kültürel Antropoloji*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

YILDIZ, N. A. (2019). *Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

DOI: 10.55666/folklor.1490673

CEBRAİL ÖTGÜN'ÜN ESERLERİNDE KÜLTÜREL BAĞLAR VE SEMBOL

Burcu KAYA* & Gökhan EKEN**

Öz

Sanat eseri, sanatçının kişisel deneyimleri, duyguları ve çevresindeki kültürel etkileşimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Yaşadığımız çevrenin koşulları, kuralları ve izleri sanat yapıtının anlaşılabilmesinde önemli bir etkidir. Dolayısı ile bir sanatçının eseri, beraberinde onun köklerinin ve hayatının evrelerinin okunmasını da zorunlu kılar. Egon Schiele'nin çocukluk travmalarını anlayabilirsek sanatını da anlayabiliriz. Arshile Gorky'nin sanatını anlayabilmek, istisnasız onun Van'dan başlayıp Amerika'ya kadar uzanan yolculuğuna ve annesizlik sendromuna bağlıdır. Frida Kahlo'nun sanatında Meksika kültürünün ve egzotizminin kuşkusuz etkisi oldukça fazladır. Manzoni'nin dışkısını kutuladığı çalışmalarının elbette babasına ait konserve fabrikası ile ilişkisi vardır. Çinli çağdaş sanatçı Cai Guo-Qiang'ın eserlerinde babası ile yaşadıkları hatıraların izleri oldukça derindir. Joseph Beuys'un yapıtları onun savaşçı geçmişinin bir özü gibidir ve beraber ele alındığında anlam kazanır. Türk sanatının önemli isimlerinden Cebrail Ötgün'ün memleketi Iğdır'a has doğal ve kültürel değerlerden ilham alarak yarattığı eserleri de sanatçı-kültür arasındaki ilişkiye önemli bir örnektir. Bu doğrultuda sanatçının eserlerinde kullanıldığı renk ve formun, duygusal ve kültürel anlamlarla iç içe geçtiği görülmektedir. Ötgün'ün çocukluk yıllarının geçtiği Ağrı Dağı, sanatçının eserlerinde nostaljik ve mistik bir sembol olarak belirir. "Ağrı Dağı Söyleni" adlı eserlerinde, dağ, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi vurgulayan farklı renk tonları ve dokusal unsurlarla kompoze edilmiştir. Sanatçı, dağın beyaz doruklarını karanlık atmosferin huzur kaynağı olarak resmeder. "Galaklar" serisi, kırsal yaşamın enerjisini ve doğayla uyum sağlamanın önemini işler. Bu eserler, Güneydoğu Anadolu kırsallarındaki kerpiç evleri anımsatarak, doğal malzemelerle tasarlanmıştır ve geçmişe duyulan özlemi yansıtır. "Çorak – Bahar" sergisinde sergilenen "Galaklar", yaşamın izlerini taşıyan basit dairesel şekillerden oluşur. Sanatçı, eserlerinde parçalanmışlık, ötekileştirme ve yoksunlaştırma temalarını işler, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi sorgular. Ötgün'ün eserleri, Iğdır'ın Tuzluca Tepeleri'ni anımsatan renkli tepeciklerle bölgesel bağlarını vurgular. "Kuşun Bakışı" adlı eserlerinde geniş perspektiflerle doğa ve kentsel yapılaşmayı ele alır. Bu eserlerde modern mimarinin temsil edildiği geometrik formlar ile doğallık ve yapaylık arasındaki gerilim yansıtılır. Sanatçı, doğa ve insan arasındaki karmaşık ilişkileri, modern dünyanın doğal çevreye etkilerini ve varoluşsal kaygıları derinlemesine işler. Sanatçının eserleri, geçmiş ve gelecek, doğa ve insan, varlık ve yokluk gibi zıt temalar arasında bir muhasebe sunar. Bu bağlamda, Ötgün'ün çalışmaları, kültürel ve bireysel belleğin sanatsal bir temsili olarak değerlendirilebilir. Tarihsel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışma, sanatçının eserlerindeki galak, ev, dağ gibi metaforları, bellek, kimlik ve kültürel aidiyet üzerinden okumayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cebrail Ötgün, kimlik, bellek, sanat, Iğdır.

* Uzman Araştırmacı (Sanat), Amasya/Türkiye, burcukaraduman76@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3662-7078.

** Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Sivas/Türkiye, gokhaneken@yandex.com, ORCID: 0000-0001-8614-204X.

CULTURAL TIES AND SYMBOLS IN THE WORKS OF CEBRAİL ÖTGÜN

Abstract

A work of art emerges as a reflection of the artist's personal experiences, emotions, and cultural interactions in their surroundings. The conditions, rules, and traces of the environment we live in are significant factors in understanding the artwork. Therefore, understanding an artist's work necessitates deciphering the roots and stages of their life. If we can understand Egon Schiele's childhood traumas, we can understand his art. Understanding Arshile Gorky's art is inexorably linked to his journey from Van to America and his motherless syndrome. Frida Kahlo's art is undoubtedly heavily influenced by Mexican culture and exoticism. There is of course a connection between Manzoni's works using his own feces and his father's canning factory. The traces of memories with his father are deeply embedded in the works of the contemporary Chinese artist Cai Guo-Qiang. Joseph Beuys' works are like an apology for his warrior past and gain meaning when considered together. The artworks created by the prominent Turkish artist Cebrail Ötgün, inspired by the natural and cultural values specific to his hometown of Iğdır, are also an important example of the relationship between the artist and culture. In this context, it can be seen that the colors and forms used in the artist's works are intertwined with emotional and cultural meanings. Mount Ağrı, where Ötgün spent his childhood years, appears as a nostalgic and mystical symbol in the artist's works. In his series "Mount Ağrı Legends," different color tones and textural elements are composed to emphasize the relationship between nature and humans. The artist depicts the white peaks of the mountain as a source of tranquility in a dark atmosphere. The "Galaxies" series explores the energy of rural life and the importance of harmonizing with nature. These works, reminiscent of mud-brick houses in rural Southeast Anatolia, are designed with natural materials and reflect a longing for the past. Exhibited in the "Barren – Spring" exhibition, "Galaxies" consist of simple circular shapes carrying traces of life. The artist explores themes of fragmentation, alienation, and deprivation in his works, questioning the relationship between nature and humans. Ötgün's works emphasize their regional connections with colorful hillocks reminiscent of the Tuzluca Hills in Iğdır. In his works titled "Bird's Eye View," he addresses nature and urbanization with wide perspectives. Geometric forms representing modern architecture are juxtaposed with nature, reflecting tension between natural and artificial elements. The artist delves into the complex relationships between nature and humans, the impacts of the modern world on the natural environment, and existential anxieties. His works offer a reconciliation between contrasting themes such as past and future, nature and humans, existence and non-existence. In this context, Ötgün's works can be interpreted as an artistic representation of cultural and individual memory. This study, conducted using historical research methods, aims to interpret metaphors such as galaxies, houses, and mountains in the artist's works through memory, identity, and cultural belonging.

Keywords: Cebrail Ötgün, identity, memory, art, Iğdır.

Giriş

Sanat eserlerinin oluşumunda kültürel bağlar ve sanatçının geçmişi son derece etkilidir. Büyüdüğü yerin coğrafi özellikleri, kültürel iklimi ve sosyal ortamı yaşadığı dönemin olayları ve kişisel deneyimleri, sanat eserlerindeki tema, renk ve kompozisyon gibi unsurları belirler.

Çağdaş Türk sanatının önemli isimlerinden akademisyen, sanatçı Cebrail Ötğün, 1962 yılında Iğdır'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini memleketi Iğdır'da tamamlamış, 1987 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Akademik kariyerine burada başlayan Ötğün, yüksek lisans eğitimini de yine Hacettepe Üniversitesi'nde tamamlamıştır (1990). Sanatta yeterlik çalışmasını Marmara Üniversitesi'nde (1995) gerçekleştiren Ötğün, 1992 yılında altı arkadaşıyla birlikte *Hangar Sanat* oluşumunu kurmuştur.

“Hangar”, özgür, laik ve halkçı felsefesiyle bir araya gelen sanatçıların oluşturduğu bir gruptur. 1970'lerde, özellikle kavramsal sanat çerçevesinde konumlanan *Sanat Tanımı Topluluğu*'ndan sonra ortaya çıkmıştır. *Hangar*, 1989-1992 yılları arasında başlayan uzun tartışmalar sonunda, konvansiyonel akışa kendini kaptırmadan, yerleşik değerlerin dışında, her tür tuval ve tuval dışı anlatıma yeni ve özgür arayışlar getirmeyi ilke edinip, disiplinlerarasılığı merkezine alarak ortaya çıkmaya karar vermiştir. 1993'te mekânı, yayını, eylemleri ve etkinlikleriyle doğan *Hangar*, varoluşundan günümüze kadar hiçbir üretim formunu reddetmeden ve hiyerarşik bakış açısına mesafe koyarak her türlü mekânı kullanma konusunda hiçbir kısıtlama hissetmemiştir (Hangar, 2018). *Hangar Sanat* İslimiyeli'nin tanımıyla "Birbiriyle ilgi ya da benzerlik taşıyan şey veya kişilerin tümü, geniş anlamda ortak görüş ve çıkarlara sahip olanların bir araya geldiği topluluktur" (1973: 268) Bu bağlamda, "1992 yılında Atilla İlkyaz, Cebrail Ötğün, Cezmi Orhan, Murat Çelik, Hülya Ulaş, Sevinç Akkaya ve İbrahim Çiftçioğlu tarafından kurulan oluşum, bireysel tepkilerin yanı sıra örgütlü bir birliktelikle karşılık verme, dayanışma ve birlikte var olma arzusuyla oluşturulmuştur" (Ötğün, 2012: 98-100).

Hangar kolektifi ile giriştiği sanatsal projeler ve akademik kariyeri, Ötğün'ün sanatını sadece bireysel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve estetik anlamda bir araştırma zemini olarak görmesine de vesile olmuştur. Sanatsal varoluşunu, var olduğu topraklar ve kültürel kodlar ile bütünleştirip büyüten sanatçı, yaşamı için son derece önemli gördüğü yerel unsurları sanatın evrensel bir düzleminde, çağdaş bir noktaya taşımaya çalışmıştır. Bu sebeple Ötğün'ün eserleri plastik birer yapıt olmanın yanında, kültürel belleğin ve kimliğin yansımalarını, coğrafya izleğini yansıtan bir vesika olarak da okunmalıdır. Nitekim, Cebrail Ötğün'ün 2017 yılında gerçekleştirdiği rapata _ repete _ irepete _ irefete _ irefte _ refik adlı sergisi, özellikle doğu ve güneydoğu bölgelerinde tandıra ekmek yapıştırmak için kullanılan bir nesnenin biçim ve isim değiştirmesinden ilham alır (Resim 1). Ağaç dallarından örülüp, üzeri kumaşla kaplandıktan sonra içine ot veya kumaş kırıntıları doldurulan bu alet, "irefete" olarak bilinir. Genellikle kadınlar tarafından kullanılan irefete, kadın emeğinin bir sembolüdür. Ötğün bu sergisinde, nesnenin biçimsel ve kavramsal içeriğinden hareketle kendi simgesel dilini ve plastiği ortaya koymuştur.



Resim 1. Cebrail Ötğün, "İrefete", Kâğıt Hamuru, Tül, Tuval Bezi, Kıl, 40x210x20 cm. 2017 (URL-1).

Ötğün'ün 2022'de gerçekleştirdiği ve kâğıt hamurunu yoğunca kullandığı *İmaların Dokusu* adlı sergisinde de kökenleri, kültürü ve geçmişiyle etkileşime geçer. Sanatçının kendi ifadesiyle: "İmalar, yaşam enerjisinin ve sanatın özüdür." Sergide, sanatçının çizim, resim ve yerleştirme gibi çeşitli ifade araçlarıyla düzenlenen yirmiye yakın eseri bulunmaktadır. Sergide, geleneksel kırsal yaşamın ve enerji üretiminin simgesi haline gelmiş bir yapı, stilize edilmiş formlarla sunulmaktadır. Sanatçı, özellikle Iğdır coğrafyasının kültürel ve tarihsel dokusunu eserlerinde ele alarak, kimliğini ve geçmişini sanatının temel taşlarından biri olarak kullanmaktadır. Pek çok sergisinde olduğu gibi *Çorak-Bahar* (2023) adlı sergisinde de doğal ve kültürel motiflerin bir araya gelmesiyle, yaşamın döngüsü ve değişimi simgesel bir ifadede karşılık bulmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, sanatçı Cebrail Ötğün'ün eserlerindeki kavramsal, estetik ve sembolik dile odaklanarak, sanatının temel özelliklerini ve içerdiği anlamları analiz etmektir. Ötğün'ün eserlerindeki imgelerin incelenmesi, özellikle dağ, galak, yığın ve ev temaları üzerinden soyut ve sembolik bir şekilde nasıl ifade edildiğini anlamaya yöneliktir. Ayrıca, Ötğün'ün eserlerinde doğa ile insan ilişkisi, kültürel bağlar ve kimlik arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışılmaktadır. Bu analiz, sanatçının eserlerinin evrensel ve yerel anlamlarını ortaya koyarak, Türkiye'nin kültürel çeşitliliğini ve sanattaki önemini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın yöntemi, Cebrail Ötğün'ün eserlerindeki kavramsal estetik ve sembolizmin analizine dayanmaktadır. Ötğün'ün sanatı ve eserleri hakkında literatür araştırması yapılarak, daha önce yapılmış çalışmalar incelenmiştir. Bu, Ötğün'ün sanatının önemli temel noktalarını ve tartışmaları belirlemeye yardımcı olmuştur.

Çalışmanın bir diğer yöntemsel adımı olarak, sanatçının eserleri görsel olarak incelenmiş, temaları, kullanılan semboller ve kompozisyon gibi görsel öğeler analiz edilmiştir.

Cebrail Ötğün Eserlerinde Kültürel Kodlar ve Simgesel Unsurlar

Sanatta, dünyayla kurulan etkileşimi anlamak ve ifade etmek adına sıkça başvurulan metafor, sanatçıların yaratıcı süreçlerinde öne çıkan bir unsurdur. Doğanın sanat eserleri üzerindeki etkisi, sanatın temel bir bileşenidir. Bu bağlamda, sanat eserlerinde metaforlar, yaratıcılığı zenginleştirerek izleyicide etkili anlam katmanları oluşturan kilit bir rol oynamaktadır (Çöklü 2023: 2; Özyonar,

2022: 985). Aristoteles'in sözel sanatlardaki ilk kullanımından itibaren metafor kavramı, sanat, din, felsefe, edebiyat gibi farklı alanlarda ihtiyaç duyulan bir araç olmuştur. Sanat söz konusu olduğunda, Gombrich'in vurguladığı gibi eser sahibi, sadece biçim bilgisine sahip olmakla kalmaz, bu biçimlerin temsil ettiği anlamı da dikkate alır (Gombrich, 2015: 62). Bu bağlamda bir anlam oluştururken Freudian bir çerçevede bilinçaltımızın, rüyalarımızın, düşsel fantezilerimizin, bazen din bazen de günlük yaşamın deneyimlerinin tesirinde kalırız. İşte bu yüzden sembolistlerin sanat yapıtında temel aldıkları biçim ve renk gibi unsurların ötesinde anlamı ve gerçeği vurgulamayı amaçlayan eğilimleri, Freud'un psikanalizi ile benzerlikler taşır (Lucie, 2003: 210). Nitekim Freud, sanatı hayal kurmakla ilişkilendirmektedir. Freud'un bilinçaltı teorilerinin sanat dünyasındaki etkisinin yanı sıra Gombrich'in biçim ve anlam ilişkisi konusundaki vurgusu, “bir formu başka bir forma dönüştürme yeteneği, insanların içsel bir eğilimi olarak doğuştan gelir” şeklindedir. Öznenin nesne ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirilen sanatçının zihni, gösteren ve gösterilen arasında bir nesneleşme süreciyle metaforlara evrilir (Sümer, 2014: 1). Sanatçının zihnindeki an, düşünceleri imgeye dönüştürme ve gösterene adapte etme sürecidir; bu da her sanatçının özgün ifadesini ortaya koyar.

Şüphesiz Ötğün'ün eserlerinin en önemli esin kaynağı Anadolu'dur. Anadolu, birçok topluluğa ev sahipliği yaparak zengin bir tarihi, dili, inancı, kültürü, geleneği bugüne kadar taşımıştır. Bu çeşitlilik edebiyattan, resme, heykelden sinemaya, Türk sanatının biçim ve içerik varlığına önemli oranda yansımıştır. Erken dönem Cumhuriyet resminden itibaren Anadolu'nun doğal ve kültürel özelliklerinin kesintisiz bir biçimde sanatçılarda etki yarattığı söylenebilir. Bu bağlamda Anadolu, Ötğün için hem kişisel hem de evrensel bir değere sahiptir. Doğduğu topraklara duyduğu bağlılık ve çocukluk anılarının canlanması, eserlerinde derin izler yaratır. Ötğün'ü bu manada en fazla etkileyen varlık, kuşkusuz Ağrı Dağı olmuştur. Efsanelere, masallara, romanlara, filmlere, aşklara, resimlere konu olan bu *tanrısal varlık*, Ötğün için de yaşamın ve sanatın en temel noktasındadır.

Dağlar, insanlık tarihinde ve kültüründe manevi, sembolik, kültürel ve ekolojik açıdan büyük bir öneme sahiptirler. Çatalhöyük'teki duvar resimlerinde karşımıza çıkan, yaklaşık 8600 yıllık Hasan Dağ'ı manzarası tarihin de bilinen en eski manzara resmidir. Volkanik dağın öfkesi civarda yaşayan insanı heyecanlandırmış ve bu heyecanla ilk dağ resminin oluşması sağlanmıştır. Dağ metaforu, farklı kültürlerde ve sanat eserlerinde çeşitli şekillerde kullanılarak, insanların doğayla, maneviyatla ve hayatın anlamıyla ilişkisini temsil eder. Dağın görkemli yapısı ve aynı zamanda bereketin kaynağı olması onu, etrafında yaşayan toplumlar için ruhani bir değere dönüştürmüştür. Pagan toplumlarda tanrının bizzat kendisi ya da hanesi olarak görülen bu dağlar, günümüz kültürlerinde de sahip olduğu kadim kutsiyeti korurlar. Ötğün'ün ifadesiyle dağ, tanrı ile iletişim mekânıdır. İslam peygamberi Muhammed, İsa ve Musa gibi peygamberler, ilahi iletişimlerini dağlarda gerçekleştirmişlerdir. Benzer şekilde, Hint kültüründe tapınak mimarisi, dağ biçiminden esinlenerek tasarlanmıştır (Ötğün, 2009: 62-63). Yunan mitolojisinde Olimpos Dağı tanrıların mekânıdır. Kimi zaman âşıkların kaçtığı bir yuva, kimi zaman Köroğlu'nun sığındığı bir kaledir dağ.

Dinler ve gündelik yaşam için son derece önemli ve belirleyici olan dağlar, sanatta da sıklıkla belirir. Heybetli dağlar ilk defa, Rönesans dönemi eserlerinde, dini figürlerin arkalarında bir fon olarak görülür. Hıristiyanlık için son derece önemli bir ikonografiye sahip olan dağlar tanrıyı simgelerler. Tanrının resmedilmesinin mümkün olmadığı yerlerde onun varlığını ve gücünü simgeleştirmek için bu dünyanın, en yüce somut formlarına başvurulur. Romantik dönemin duygusal ve düşünsel anlama sahip olan manzara resimlerinde ise dağlar, hayatın kırılma noktasının karşısındaki doğanın sarsılmaz kudretini göstermek için belirirler. İzlenimciler açısından dağlar zamanın ve ışığın değişkenliğine uygun şekilde başkalaşabilen hareketli bir varlıktır. Paul Cézanne'nin, *Montagne Sainte-Victoire Dağı* manzaralarındaki parçalanmış yüzeyler, dönüşüme uğrayan sanatın ve modernizmin izlerini görmeye başladığımız bir geçiş simgeleştirebilir. Sanayileşme ile toprağa bağlılığın azalması, ailelerin ayrışması, geleneklerin parçalanması dağların bile geometrik formlara bölündüğü bir çağı başlatır. Sadece Avrupa sanatında değil, Asya sanatında da dağ oldukça önemli bir kaynaktır. Japon halkının inancına göre ölümsüzlüğü simgeleyen Fuji Dağı, Hokusai'nin resimlerinde dağın farklı mevsimlerde ve açılardan resmedilmesiyle, geleneksel Japon resminin dikkate değer örnekleri arasında yer alır. Anish Kapoor'un *Bir Dağ Olarak Anne* isimli eserinde kırmızı pigmentten inşa edilen form, dağ ve kadın bedeni arasında kavramsal bir ilişki kurmak üzere biçimlenmiştir.

Dağ, Ötğün'ün eserlerinde de biçimsel kaygılardan uzak önemli bir sembol olarak karşımıza çıkar. Çünkü sanatçının çocukluğu Ağrı Dağı'nın görkemi etrafında geçmiştir. Kültürel açıdan büyük bir öneme sahip olan bu dağ, efsanelere konu olmuş, sanatta sıkça ele alınmıştır. Nuh'un Gemisi sular çekildikten sonra Ağrı Dağı'na oturmuştur. Bu efsane, Ağrı Dağı'na mistik ve tanrısal bir anlam yükler; bu nedenle edebiyat ve halk kültüründe sıkça işlenir. Birçok halk şiirinde ve türküsünde, özellikle âşık edebiyatında, önemli bir yer tutar. Sevgiliye duyulan özlem, doğanın yüceliği ve insanın doğa karşısındaki hayranlığı bu şiirlerin ve türkülerin ana ilgisidir.

Ötğün'ün özellikle öğrencilik yıllarından itibaren yapıtlarında beliren Ağrı Dağı, sanatçının ifadesiyle geriye dönük nostaljik bir imgedir. Doğup büyüdüğü toprakların önemli bir unsuru olan dağ, sanatçının eserlerinde soğuk ve sıcak renklerin ya da tek bir rengin farklı tonlarının yan yana getirilmesiyle boyut bulur. Bu bağlamda Cebrail Ötğün'ün *Ağrı Dağı Söyleni* isimli yapıtları (Resim 2-4), dağın karakteristik görünüşü ve eteklerinde civar yerleşkelerin sesiz dizilişi ile kompoze edilir. Dağ, beyaz doruklarıyla kâh uzaklarda beliren bir leke kâh tuvalin geniş planını kapsayan tanrısal bir kucaktır. Geniş bir perspektif içinde ortaya koyduğu eserlerinde kimi temsillerinde dağ, uzaktan sadece beyaz zirvesini gördüğümüz bir lekedir. Bu beyaz doruk aynı zamanda resmin karanlık atmosferi içinde aralanmış bir geçit gibi de durmaktadır. Resim 2 de buna benzer bir kompozisyon karşımıza çıkar. Koyu ve küflü atmosfer içinde, tablonun alt bölümünde sıralanmış sivri formlar gerilimli bir atmosfer yaratırken dağ, bizi tanrısal bir huzura sürükler. Ancak Resim 3 de ilkinden daha farklı bir dağ betimlemesi görürüz. Daha yakın bir açıdan gördüğümüz heybetli ve karanlıklar içindeki dağ, belirlemek için kutsal bir ışığa ihtiyaç duyar. Resimde dağın altında bir yaşam alanı da vardır. Dağ ve yerleşke birbirini tamamlayan iki simetrik yarı gibidir. Dağın yükselen formu, adeta suya düşen bir akis gibi yerleşkenin silüeti ile bütünleşir. Sarı sıcak pencereler ve dağın zirvesini saran kutsal sarı hale, tablonun en dikkat çekici detaylarıdır. Dağın etrafındaki sarı kuşak kendiliğinden ve doğaldır. Dağın yüceliği ve ruhani kimliği biraz da bu ışıkla tamamlanır. Işık olmasa dağ da olmayacak, karanlıkta kaybolacaktır. Ama evlerin pencerelerinden sızan sarı ışıklar yapaydır. Bu yapay aydınlanmalar dağın nuru ile dengeli bir bütün oluştururken, doğallıkla yapaylık arasındaki belli belirsiz farkı da bize gösterir. Resimlerinde kum, talaş gibi doğal malzemelere yer veren sanatçı, bu malzemelerin yarattığı dokulu zeminlerle izleyiciye gerçek manada doğal bir sunum yapıp, çağdaş sanatın ifade zenginliğine katkı sunmaktadır.



Resim 2. Cebrail Ötğün, “Söylen Resimleri: Ağrı Dağı Söyleni”, Tuvale Akrilik, Talaş, Yanmış Üzüm Çekirdeği, Telis, 160x180 Cm. 2009 (URL-2).



Resim 3. Cebrail Ötğün, “Ağrı Dağı Söyleni”, Kâğıda Yağlı Boya, Talaş, Kum, Krom Madeni, 20x28,5 cm. 2002 (URL-3).



Resim 4. Cebrail Ötğün, “Söylen Resimleri, Ağrı Dağı”, Tuvale Yağlı Boya, Kâğıt Hamuru, Krom Madeni, 80x100 cm. 2002 (URL-4).

Resim 4 de daha minimalist bir soyutlama karşımıza çıkar. En tepedeki beyaz doruk resmin piramidal düzeninin de zirvesinde yer alır. Tablonun alt sırasına konumlanmış sıralı sarı pencereler bu defa daha düzenli ritmiktir. Matematiksel bir hesabın, dengeli bir kompozisyonun sonucu gibi görünen bu tabloda kutsallık imleri olan üçgen form, sarı renk ve mavi gökyüzü, dağın saygın varlığı karşısında itina ile bir araya getirilmiş gibidir.

Yığın, genellikle benzer veya farklı nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan küme veya kitleyi ifade eder. Yığın karmaşıklık, düzensizlik, birikmişlik gibi çağrışımlar yaratır. Sanat içinde de yığın olgusu gerek biçimsel gerekse kavramsal açıdan karşılık bulur. Michelangelo'nun *Sistina Şapeli* giriş kapısına yaptığı *Mahşer* freskinde tanrının huzuruna çıkmaya hazırlanan çaresiz, telaşlı ve huzursuz insanlar yığını görürüz. Belli bir disiplin içinde hareket etmeyen bu insanların ruhsal ve bedensel varlıkları mahşer kalabalığı içinde anlamsızlaşmış ve değersizleşmiştir. İpşiroğlu'nun tabiri ile yığına dönmüş hesap gününde dirilen ölümlerdir bu insanlar (N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, 2012: 107). Bu gerçeküstü yığın imgesine karşın, Nazilerin ölüm kamplarında bu görüntülerin gerçekten yaşandığını da söyleyebiliriz. Kamplarda ölümü bekleyen insanların ve ölümlerin cansız bedenlerinin üst üste istiflenmesi yakın tarihin en trajik hatıralarındandır. Bununla birlikte yığmak, verilmek istenilen mesajın değerini güçlendirmek için de kullanılır. Önem addettiğimiz kişi, düşünce, olaylar da insan ya da nesnelerin yığınlaşmaları ile yüceltilebilir. Mitinglerde binlerce insanın aynı ilke doğrultusunda bir araya gelmesinin nedeni budur. Piramitler, firavunların gücünü sembolize etmek için tonlarca ağırlıktaki kesme taşların bir araya getirildiği yığınlardır. Félix González-Torres'in şeker yığınları, Ai Weiwei'nin çekirdek yığınları, Anton Gromley'nin yanan adamı, Cai Guo-Qiang'ın havai fişeklerle yaptığı ışık ve duman yığınları çağdaş sanatın akla gelen önemli örnekler arasındadır. Ötğün'ün eserlerinde de yığın olgusuyla karşı karşıya geliriz. Katmanlı boya kullanımı, doğal ve doğal olmayan malzemeleri tuval düzleminde üst üste yığması resim plastiği açısından

dikkat çekici olsa da sanatçının galak düzenlemesi yığın kavramının boyutlanması açısından son derece dikkate değerdir.

Galaklar, hem Ötğün'ün sanatında hem de doğduğu büyüdüğü coğrafyanın günlük yaşamında karşılık bulan önemli bir kavramdır. Yöre insanının ısı elde etmek için topladığı büyükbaş hayvan gübresiyle yaptığı ilkel yakıtlar, yazın samanla karıştırılıp harç haline getirilir. Kalıplar haline getirilen tezekler kurutulup kışın tüketilmek üzere bir yığına dönüştürülür.



Resim 5. “Galak” (URL-5).

Bu doğal malzemeden ve bu malzemenin yığın haline getirilmesinden etkilenerek ortaya koyduğu *Galaklar* çalışması kavramsal açıdan bakıldığında yokluk, taşra, doğal yaşam, dönüşüm, çevre gibi sosyal ve ekolojik meseleleri akıllara getirir.

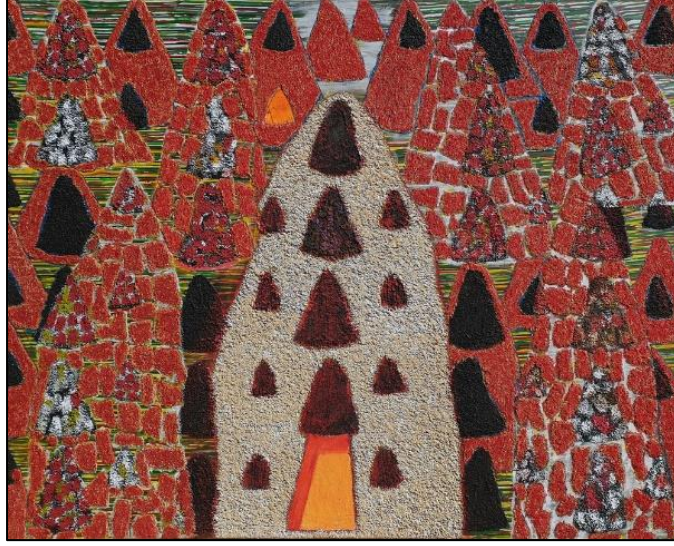


Resim 6. Cebrail Ötğün, “Galaklar, Kirredeki Hayalet ve...”, Kâğıt Hamuru, Akrilik, 165x190 cm. 2022 (URL-6).

Dışkı, sanatta sık tercih edilen bir madde olmamakla birlikte zaman zaman provakatif örneklerle de karşımıza çıkar. İnsanın pis bir atık olarak kodladığı bu gıda posası bazı çağdaş sanatçılar tarafından tabuları sorgulamak, doğaya, bedene ve insanın varoluşuna dair mesajlar iletmek amacıyla tercih edilir. Piero Manzoni'nin 1961 tarihli *Artist's Shit* (Sanatçının Dışkısı) adlı eseri akla ilk gelenlerden biridir. Terence Koh'da, *Golden Showers* adlı sergisinde dışkı ve idrar temalarını işlemiştir. Odd Nerdrum'un *Shit Rock* (2001) adlı tablosunda *Üç Güzeller* mitine nazire yaparcasına imgelmiş, dışkısını yapmakta olan üç kadın görürüz. Ötğün'ün *Galak* çalışması öncüllerinden oldukça farklı görünmektedir. Zira renkli parçaların yan yana gelmesiyle (ki bu haliyle yamalı bir elbiseye benzer) oluşturduğu kubbemsi formda, dışkının rahatsız ediciliğinden eser yoktur. Bu renkli ve mimariye benzer yapı, izleyicinin merak duygusunu harekete geçirip, yakınlaşma ve hatta dokunma isteği uyandırmaktadır.

Ötğün'ün geçmişinden gelen, kırsal yaşam hatıralarıyla biçimlenen yapıtları, insanın doğa ile ilişkisinin bir sonucudur. Doğadan uzaklaşan insanın beton kentler arasındaki sıkışıklığının ve aidiyet meselesinin sorgusudur. Sanatçı, “Biz kimiz, neyiz? Neredeyiz? Neyin parçasıyız?” gibi

sorularla bir varoluş muhasebesi ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu manada *Galak*, çocuk anıların ve geçmişe olan özlemin bütünleştiği bir sığınaktır; yarım “yamalak” hatıralarımızın, tamamlanamamış arzularımızın, yoksulluklarımızın ve imkânsızlıklarımızın meydana getirdiği bir höyük; bir dağdır.



Resim 7. Cebrail Ötğün, “Galaklar”, Tuvalle Akrilik, Talaş, 130×160 cm. 2023 (URL-7).

Sanatçının *Çorak – Bahar* sergisinde (2023) sergilenen *Galaklar* tablosunda (Resim 7), kırsal yaşamın enerjisini görürüz. Basit dairesel şekiller, bir araya gelerek sert ve yukarı doğru uzanan kubbeler oluşturur. Primitif bir eve benzeyen bu düzenlemelerde bariz bir yaşam ögesi görmeyiz. Ancak sıcak ışığın yansıdığı pencereler, ışığın olduğu yerde bir hayat varlığına işaret eder gibidir. Bu tip haneler özellikle Güney Doğu Anadolu kırsallarında gördüğümüz kerpiç evleri akıllara getirmektedir. Bu evler doğa ve iklim koşullarına uygun olarak çamurla yapılmıştır. Ötğün'ün eseri de gerek konusu gerekse doğal malzemeler tercih etmesi nedeniyle insanın doğaya uyum sağlamanın önemine yönelik bir mesaj gibi düşünülebilir. Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* kitabında, evi yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil, aynı zamanda insan psikolojisi ve duygusal dünyasıyla ilişkili, düşlerin ve hayallerin yeşerdiği bir yer olarak tasvir eder (Bachelard, 2017: 36-37). Bu noktada bellek ve imgelem iç içedir. Dolayısıyla galak formu da geçmişe duyulan özlemin bir uzantısı olarak öne çıkarken, geçmişin anılarından ilham alınarak özel bir tasarım sürecinin ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu form, Cebrail Ötğün'ün Iğdır'a olan kültürel bağına, kendi geçmişine duyduğu özleme ve doğduğu yuvanın sıcaklığına yönelen bir yapıya benzer.

Galakların da sergilendiği *Çorak* sergisiyle ilgili olarak Cebrail Ötğün şunları ifade eder;

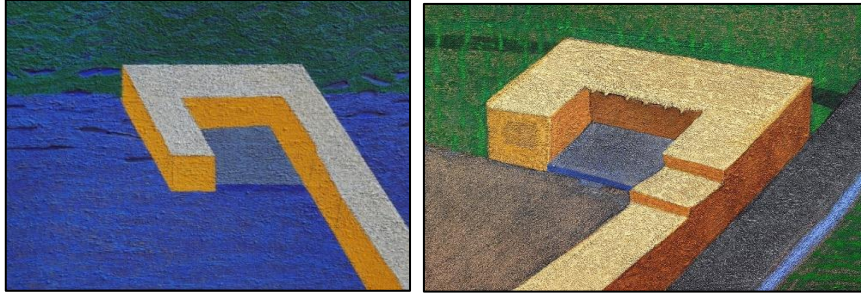
"...benim kaygım ‘kazanımlar’ değil, ‘yitirilenler’ üzerine. Her şeyden etkilenirim. Çocukluk, gençlik, özlem, bunlar referansım. Özlemlerimiz somut şeylerden çok farklıdır. Özlem soyutlanır, kişisel tarihin süzgecinden geçerek zihnimizde bir evrene oturur. Orada neredeyse bir eser gibi yer eder. O yüzden insanın geçmişi, birikimi çok değerli. Yaptıklarım da hikâye, anı, konu ve biçimler arasında ilişkiler kurmaya çalışıyorum. Çorak kavramı ile hissettiklerim, parçalanmışlık, ötekileştirme ve yoksunlaştırmaya yönelik tematik yaklaşımlarımdır" (Kontrast, 2023).



Resim 8. Cebrail Ötgün, “Galaklar”, Kâğıt Hamuru, Akrilik, 2023 (URL-8).

Resim 9: Gökkuşuğu Tepeleri, Iğdır (URL-9).

Öte taraftan Iğdırlı sanatçının bu renkli tepeciklerinin, Iğdır'ın meşhur Tuzluca Tepeleri'ni anımsattığı da söylenebilir. Iğdır-Ermenistan sınırında yer alan, farklı elementlerin etkisiyle renklenen 45 milyon yıllık tepeler, bölge turizmi açısından son derece önemli bir noktadır. Doğal tepelerde farklı elementlerin bir araya gelmesi, Ötgün'ün yapıtlarındaki bileşen zenginliği ile paralellik gösterir. Ayrıca tepelerin katmanlı renk örtüleri *Galaklar*'ın yamalı renk alanları ile oldukça yakın bir benzerlik sunar.



Resim 10. Cebrail Ötgün, “Kuşun Bakışı”, Tuvale Akrilik, Talaş, 130×160 cm.2023 (Sağ) (URL-10).

Resim 11. Cebrail Ötgün, “Kuşun Bakışı”, Tuvale Akrilik, Talaş, 90×110 cm.2021 (Sol) (URL-11)

Sanatçı Cebrail Ötgün'ün eserleri, sanat, kimlik ve kültürel bağlar arasındaki kompleks etkileşim ağını başarıyla yansıtmaktadır. Bu yönüyle *Kuşunun Bakışı* adlı eserleri (Resim 10-11), ev kavramının anlamını derinleştiren bir biçimsel bağlam sunar bizlere. Eser, Bruegel'in resimlerinde gördüğümüz kuşbakışı perspektife benzer bir kompozisyona sahiptir. Tanrısal Bakış' da diyebileceğimiz bu perspektif, resim, heykel ve sinema sanatlarında sanatçıların sıklıkla tercih ettiği bir plandır. Eken'e göre bu ifade, "tanrısal", "ilahi" ya da "hâkim bakış açısı" olarak tanımlanan bir anlatım tarzını yansıtmaktadır ve edebiyatın yanı sıra plastik sanatlarda da bu tür betimlemeler kullanılmaktadır (2024: 29). Daha geniş ve uzak bir vizyonda, zamanın ve mekânın anlık önemini kaybaldığı; geriye kalanın basit, minimal bir form olduğunu gösteren bu soyutlayıcı anlatılar, bir yandan modern mimarinin görüntülerinden faydalanırken öte taraftan bir modernizm eleştirisi olarak da okunabilir. Hâkim olduğumuz bu geniş manzaralar içerisinde, varoluşsal kaygılara, insanın yalnızlığına, duygularına ve çaresizliğine tanık oluruz. Bu geniş planlar içine sinmiş yalnızlık duygusunu Turner'ın kasvetli gökyüzü tasvirlerinde de Caspar David Friedrich'in ıssız manzaralarında ve hatta Mondrian'ın sade ve düz geometrik yüzeylerinde de görürüz (Eken, 2024: 31-34). Ötgün'ün eserinde göze çarpan gri geometrik formlar, modern mimarinin ve kentsel yapılaşmanın temsilidir. Bu beton yapılar doğallığa karşı belirgin bir tezat oluşturur. Doğal ve yapay unsurlar arasındaki bu gerilim, modern toplumun doğayla ilişkisindeki çatışmayı yansıtır. Bu bağlamda, eser, modern dünyanın doğal çevreye olan etkilerini ve insanın doğa ile ilişkisini sorgulayan bir mesaj iletmektedir. Tüm bunların neticesinde denilebilir ki; Ötgün'ün eserleri, geçmiş ile gelecek, eski ile yeni, iyi ile kötü, doğa ile insan, varlık ile yokluk, güzellik ile çirkinlik, gerçek ile sahte, yaşam ile ölüm arasında kıyasıya bir muhasebedir.

Sonuç

Cebrail Ötgün'ün eserleri, özellikle kavramsal estetik ve sembolizm aracılığıyla kültürel hafızanın ve anlamın sanatsal bir ifadesini sunmaktadır. Sanatçının soyut ve sembolik anlatımı, sadece toplumsal meselelere estetik bir yorum getirmekle kalmayıp, aynı zamanda izleyicide düşünsel bir diyalog başlatma potansiyeli taşıyor. Bu bağlamda, sanat ve doğa arasındaki etkileşimi yalnızca görsel bir estetik olmanın ötesinde, anlamlarla yüklü metaforlar diyalogu olarak değerlendirebiliriz. Sanatın doğayla kurduğu bu sembolik diyalog, izleyiciye içsel bir keşif ve düşünsel bir zenginlik sunmaya yöneliktir. Sanatçı bu manada kullandığı malzemeler ve temalar üzerinden kendi köklerine özgü bir anlam evreni yaratmaktadır.

Sonuç olarak metaforlar, sanatçının görsel dilindeki temel yapı taşlarından biridir. Antik Yunan'dan günümüze uzanan bir tarihsel perspektifle ele alındığında, metaforun sanatın çeşitli alanlarında nasıl evrildiği ve değişen toplumsal, kültürel bağlamlara nasıl adapte olduğu anlaşılmaktadır. Cebrail Ötğün'ün eserlerindeki metaforlar, estetik bir ifade aracı olmanın yanı sıra, kültürel belleğin ve kimliğin birer yansıması haline gelir. Sanatçının İğdir'a özgü sembollerle, renklerle ve formlarla kurduğu görsel dil, Ötğün'ün sanatsal evrimini ve eserlerinin çağdaş sanat bağlamındaki önemini anlamaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar

- ÇÖKLÜ, H., ve KAHRAMAN, J. (2023). “Batı’da ve Türkiye’de Plastik ve Fonetik Sanatların Dualitesi Üzerine”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 77, S. 1-20.
- EKEN, G. (2024). “Tanrısal Bakış: Klasik Sanattan Günümüz Sanatına”. *Myrina Yayınları Sanat Dergisi*. C.1, S. 29-34
- GOMBRICH, E. (2015). *İmge ve Göz* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İSLİMYELİ, N. (1973). *Sanat Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İPŞİROĞLU, N., ve İPŞİROĞLU, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- LUCİE-S, E. (2003). *In Dictionary of art terms*. London: Thames and Hudson.
- ÖTGÜN, C. (2009). “Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor)”. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 1(3), S. 62-63.
- ÖTGÜN, C. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. M. Yılmaz (Ed.), Ankara: Ütopya Yayınları.
- ÖZYONAR, B. (2022). “Sanatta Beden Temsilinin Dönüşümü: Kusurlu Beden”. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, C.15, S.30, 969-987.
- SÜMER, N. (2014). *Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “Tandirdan Çıkan İrrafet’e Yıllar Süren Malzeme Deneyimiyle Buluştu.” https://t24.com.tr/haber/tandirdan-cikan-irrafete-yillar-suren-malzeme-deneyimiyle-bulustu,510071#google_vignette (Erişim: 18.05.2024).
- URL-2: “Ağrı Dağı Söylencesi (2009, Tuvale Akrilik).” <https://cebrailotgun.blogspot.com/2011/02/agr-dag-soyleni-2009-tuvale-akrilik.html> (Erişim: 22.03.2024).
- URL-3: <https://cebrailotgun.blogspot.com/2014/> (Erişim: 12.02.2024).
- URL-4: <https://cebrailotgun.blogspot.com/2014/> (Erişim: 22.05.2024).
- URL-5: “Kermeyi Tezek Olarak Basma Kolay mı?” <http://www.haciahmetlitepekoy.com/kermeyi-tezek-olarak-basma-kolay-mi/> (Erişim: 12.02.2024).
- URL-6: “Cebrail Ötğün Sergisi Üzerine: Gerçeğin Dokusu.” <https://guncelsanatarsivi.com/cebrail-otgun-sergisi-uzerine-gercegin-dokusu-husnu-dokak/> (Erişim: 12.02.2024).
- URL-7: “Sergi | Cebrail Ötğün ‘Çorak’ & Hüsnu Dokak ‘Bahar.’” <https://kontrastdergi.com/sergi-cebrail-otgun-corak-husnu-dokak-bahar/> (Erişim: 12.02.2024).
- URL-8: Cebrail Ötğün Kişisel Arşivi.
- URL-9: “Gökkuşluğu Tepeleri Ziyaretçilerini Bekliyor.” <https://www.esquire.com.tr/ilginc/info/2018/02/19/gokkusagi-tepeleri-ziyaretcilerini-bekliyor> (Erişim: 18.05.2024).
- URL-10: “Çorak Bahar Sergisinin Özlem ve Tekinsizlik Kavramları Üzerinden Okunması.” <https://guncelsanatarsivi.com/corak-bahar-sergisinin-ozlem-ve-tekinsizlik-kavramlari-uzerinden-okunmasi/> (Erişim: 12.04.2024).
- URL-11: “Cebrail Ötğün Sergisi Üzerine: Gerçeğin Dokusu.” <https://guncelsanatarsivi.com/cebrail-otgun-sergisi-uzerine-gercegin-dokusu-husnu-dokak/> (Erişim: 12.02.2024).

KONTRAST. (2023). Sergi | Cebrail Ötgün “Çorak” & Hüsnü Dokak “Bahar”. *Kontrast*.
<https://kontrastdergi.com/sergi-cebrail-otgun-corak-husnu-dokak-bahar/> (Erişim:
22.03.2024).

HANGAR. (2018). İnisyatifler Buluşuyor-Kolektif Üretim Atölyesi-Yüzyüze.
<https://guncelsanatarsivi.com/hangar-masasi/> (Erişim: 23.05.2024).

DOI: 10.55666/folklor.1493234

SÖZLÜ KÜLTÜRÜN TARİHE TANIKLIĞI: HALK ŞAİRLERİNİN DİLİNDEN MADEN KAZALARI

Pamuk Nurdan GÜMÜŞTEPE*

Öz

Sözlü kültür ürünleri, folklorun yanı sıra disiplinler arası bir nitelik arz ederek sosyoloji, dilbilim, etnoloji, hukuk, psikoloji ve tarih gibi farklı bilim dallarına da kaynaklık eder. Klasik anlamda tarihçilik yazılı belgelere dayanan bir araştırma yöntemini kullanırken sözlü tarih, şifahi kaynaklar yardımıyla geçmişe dair bilgi edinme yoluna başvurur. Türk halk edebiyatı mahsulleri de sözlü kültür bağlamında oluşturulan ve folklor disiplini ile birlikte tarihe de kaynaklık eden bu şifahi kaynaklar grubuna girer. Türk halk edebiyatı ürünü olan âşık şiiri/halk şiirinin yaratıcısı ve icracısı olan halk şairleri, bireysel konulara yer vermekle birlikte toplumu derinden etkileyen olaylar hakkında alternatif bir bilgi kaynağı olma özelliği de taşıyan pek çok eser bırakmışlardır. Özellikle deprem, sel, yangın, kuraklık gibi doğal afetler, savaşlar, göçler ve ölümle sonuçlanan trafik ve iş kazaları üzerine söyledikleri şiirler, tarihsel olayların insanların duygu dünyasında bıraktığı etkiye dair izler de taşımaktadır. Sanayileşme ile birlikte ülkemizde artan maden ocaklarında yaşanan ölümlü pek çok kaza, toplumu derinden sarsan olaylardan biri olarak halk şairlerinin şiirlerine konu olmuştur. Söz konusu maden ocakları olduğunda ilk akla gelen şehir olan Zonguldak'ta yaşanan maden kazaları ile birlikte son dönemlerde Manisa'nın Soma ilçesinde gerçekleşen maden kazalarının da pek çok halk şiirine konu edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca geçmiş yıllarda farklı illerde gerçekleşen maden kazalarına ilişkin birtakım şiirlerin de kaleme alındığı görülmüştür. Söz konusu şiirleri tespit etmek amacıyla halk şairlerinin yayınladığı yaprak destanları, çeşitli araştırmacılar tarafından hazırlanan âşık monografileri ve halk şairleri hakkında hazırlanan kitap ve tez çalışmalarına başvurulmuştur. Bunlara ek olarak son dönem âşıklarından bazılarının sosyal medya hesaplarında paylaştıkları maden kazası şiirleri de çalışmaya dahil edilmiştir. Bu çalışmada taranan âşık monografileri ve âşıklık geleneğine ilişkin hazırlanan çalışmalardan özellikle son dönem Türkiye'sinde yaşanan maden kazalarına ilişkin tespit edilen halk şiirleri, sözlü tarih kuramına göre metin analizi yöntemi ile incelenmiştir. Edebiyat ve tarih disiplinleri arasındaki müŐterekliğin bir neticesi olarak halk şiirinin toplumsal hafızayı canlı tutma ve gelecek kuşaklara aktarma işlevini yerine getirdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Zonguldak, Soma, sözlü tarih, halk şiiri, maden kazaları.

* Arş. Gör. Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Zonguldak/TÜRKİYE, nurdangumustepe@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6250-5384

WITNESSING OF ORAL CULTURE TO HISTORY: MINING ACCIDENTS THROUGH THE WORDS OF FOLK POETS

Abstract

Besides folklore, oral culture works have an interdisciplinary character and serve as a source for different disciplines such as sociology, linguistics, ethnology, law, psychology, and history. Classically speaking, historiography uses a research method based on written documents, while oral history seeks to obtain information on the past using oral sources. Turkish folk literature falls into this category of oral resources because it is created in the context of oral culture and serves as a source of history as well as the discipline of folklore. Folk poets, who are the creators and performers of minstrel poetry/folk poetry, one of the movements of Turkish folk literature, have created many works that include individual subjects and as an alternative source of information about events that have a profound impact on society. Their poems about natural disasters such as earthquakes, floods, fires, and droughts, as well as wars, migrations, and fatal traffic and occupational accidents, bear traces of the emotional impact of historical events. As one of the events that profoundly affected society, increasing fatal mining accidents in Türkiye as a result of industrialization have been the subject of folk poets' poetry. It has been found that the mining accidents in Zonguldak, the first city that comes to mind when one thinks of mines, and the recent mining accidents in the Soma district of Manisa have also been the subject of many folk poems. It has also been observed that some poems have been written about mining accidents that occurred in different provinces in past years. In order to identify the poems in question, epics published by minstrels, minstrel monographs prepared by various researchers, and books and theses prepared about folk poets were consulted. In addition, the mining accident poems shared by some of the recent minstrels on their social media accounts were also included in the study. Using the text analysis method based on the oral history theory, this study examines the folk poems identified in studies on minstrel monographs and the tradition of minstrelsy, particularly the folk poems related to recent mining accidents in Türkiye. It has been determined that, as a result of the commonality between the disciplines of literature and history, folk poetry serves the purpose of preserving collective memory within society and conveying it to future generations.

Keywords: Zonguldak, Soma, oral history, folk poets, mining accidents.

Giriş

*“Gitme dedim ocaklara kara olursun
Yar sen benim yüreğime yara olursun”*

Toplumların yaşantısına, inanışlarına, geleneklerine, ritüellerine dolayısıyla kültür sahasına dair pek çok konu ile ilgili veriyi sözlü kültür dairesinden tespit etmek mümkündür. Kaynağını geçmiş nesillerden alan sözlü iletiler olarak tanımlanabilen “sözlü kültür”e ait ürünler; kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal hafızanın da taşıyıcılığını üstlenir.

Dursun Yıldırım, sözlü kültür ve folklor kavramları üzerine kaleme aldığı çalışmasında; sözlü gelenekte yer alan tamamen söz ile, kısmen söz ile ve tamamen sözsüz yaratılan ama sözlü geçiş ve iletişimle fertler arasında dolaşan veya nesilden nesle geçen tüm unsurları; yapı, muhteva, biçim ve fonksiyonları ne olursa olsun sözlü kültürün kapsamında (1998a: 39) değerlendirmek gerektiğini belirtir. Öyleyse sözlü kültür denildiğinde akla gelen unsurların; tamamen veya kısmen sözle yaratılabileceği gibi sözsüz ortaya konan eylemler ve yapılar bütünü de ihtiva ettiği anlaşılmaktadır. Atasözleri, deyimler, masallar, hikâyeler, destanlar, halk şiiri (türküler), bilmeceler vb. tamamen sözle üretilen ürünlerken, merasimler, inanç ve adetler, danslar kısmen sözle; el sanatları, yeme-içme, giyim-kuşam, mimari gibi kültürel yapılar ise sözsüz ortaya konan ve aktarılan kültür unsurlarıdır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan halk şiiri örnekleri de dolayısıyla sözlü kültürün tamamıyla “söz” ile ortaya konan ürünleri arasında yer alır. Bahse konu olan “söz” olduğunda, insanlık tarihi boyunca önemini ve işlevini koruyan ve temel aracı da “söz” olan anlatı geleneğine de değinmek gerekir.

İnsan, varoluşsal anlamını ve çerçevesini mitolojik dönemden modern zamanlara kadar gelişen süreç içerisinde sürekli olarak söz ile anlatma (narration) etkinliği içerisinde kurar. ... Kültürel grup içerisinde birey kimliğinin kurulması, sosyalleşme serüveninin tamamlanması, sözlü iletişim ve anlatma etkinliği sürecinde gerçekleşir. Bu kişisel anlatılar aynı zamanda bireyin kendi tarihini, otobiyografisini oluşturur. İletişim ortamları her ne kadar değişse de (sözel, yazınsal, işitsel-görsel) temelde anlatma etkinliği ve ihtiyacı değişmez. ... Yazının icadına kadar olan süreçte tarihî birikim ve tecrübe, sözlü ortam kaynak ve kanalları tarafından muhafaza edilip aktarılmıştır. Zamanla sözlü ve yazılı ortam birbirinin içine girerek devam ederken bunlara yeni bir ortam daha eklenir ki bu da elektronik ortamdır. Söz konusu bu ortam birlikteliği yeni kaynaklar ve yeni terkiplerin oluşmasına katkı sağlar fakat bu ortamların tamamında, söz büyüsunü kaybetmez (Ersoy, 2009: 21).

Dolayısıyla hangi kültür ortamında olursa olsun sözün aktarım gücü, etkisini her zaman muhafaza etmiş, kültürel belleğin de en önemli taşıyıcısı “söz” olmuştur.

Walter J. Ong’un ifade ettiği üzere; “Sözlü kültürde deneyimler, belleği pekiştirecek şekilde akla yerleştirilir.” (2014: 51). Belleğin yaşatılması ise tekrarlarla mümkündür. Toplumların kimliğini oluşturan ve geçmiş yaşantıların izleriyle şekillenen toplumsal bellek de sözlü kültür ürünlerinde anlatı aracılığıyla tekrar edilir ve dolayısıyla yaşatılır. Bu tekrarları sağlamanın en belirgin yöntemlerinden birisi de anlatıda sözü çoğu zaman müzikle de bir araya getirerek hatırdaki kalıcılığı pekiştiren şiir söyleme geleneğidir.

Jan Vansina, sözlü geleneği bir tarih türü olarak ele aldığı çalışmasında sözlü gelenek kategorilerini dört başlık altında inceler. Bunlar; 1. Ezberlenmiş anlatım, 2. Tanıklıklar/kayıtlar, 3. Efsane ve 4. Masallar, atasözleri ve deyimlerdir. Bu tasnifte ezberlenmiş anlatılar kısmında özellikle şiirle ilgili hususlar ele alınır. Şiir, eğer tam olarak yeniden üretilecekse ezberlenmesi zorunlu olarak kabul edilir. Çünkü şiir ve formüller belirli bir anda oluşur ve ezber yoluyla yaşatılır ve dağılır. Çoğu manzum eser, ezberlenerek günlük dile etki ettiği sürece bu tür içerisinde değerlendirilir. İletilerin manzum eserler aracılığıyla söylenmesi gerçeği, güvenilir yayılmaya yardımcı olur çünkü melodiler de belleği destekleyen ipuçları görevi görür (2021: 38-56). Bu noktada müzikle sözü çoğu zaman birleştiren ve halk biliminin inceleme alanına giren halk şiirine ait unsurların, sözlü geleneğe ilişkin önemli bir veriyi ihtiva ettiği, ele aldığı toplumsal ve bireysel pek çok konu itibarıyla de toplumsal hafızayı yansıtarak sözlü tarihe ışık tuttuğu aşikârdır.

Sözlü kültüre ait ürünler, yalnız halk biliminin değil farklı pek çok disiplinin inceleme alanına giren ve disiplinler arası çalışmalar gerektiren veriler barındırmaktadır. Sözlü gelenekten beslenerek ortaya konan halk edebiyatı ürünlerinden destanlar, efsaneler, masallar, atasözleri, halk şiiri gibi kaynaklar sosyoloji, antropoloji, hukuk, etnoloji, psikoloji, dil bilimi ve tarih gibi pek çok disipline malzeme olmaktadır. Sözlü gelenekten beslenen ve bugün halk bilimi disiplininin çalışma konusunu oluşturan halk edebiyatına ait bu sözlü ve yazılı eserlerin, bir dönem özellikle tarih konusunda konuşmak isteyenlerin önemli başvuru kaynakları olduğu unutulmamalıdır. Elbette tarih bilimi, bir bilim dalı olarak kabul edilmeye başlandığı ve daha ziyade belgelendirilmiş yazılı kaynakları esas almaya başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla sözlü gelenek ürünlerine mesafeli bir yaklaşım sergilemeye başlamıştır. Fakat unutulmamalıdır ki; “Sözlü kültür ortamı, icra ortamı avantajından dolayı tarihe yazılı bilgi ve belgelerde bulamayacağı alternatifler ve ayrıntılar sunar” (Ersoy, 2009: 29). Bu noktada sözlü geleneğe sahip toplumların kültürel varlıklarını incelerken bütüncül bir yaklaşım benimsemek gerektiği kabul edilmelidir.

Sözlü kültürün kaynaklık ettiği sözlü tarih çalışmaları söz konusu olduğunda, Türk halk edebiyatı ürünü olan âşık şiiri/halk şiirinin yaratıcısı ve icracısı olan halk şairleri ön plana çıkar. Ozan/âşık/halk şairi kelimeleri ile tanımlayabileceğimiz bu icracılar; halk şiiri/âşık şiiri geleneğinde bireysel konulara yer vermekle birlikte toplumu derinden etkileyen olaylar hakkında alternatif bir bilgi kaynağı olma özelliği de taşıyan pek çok eser ortaya koymaktadırlar. Bu çalışmada da sözlü tarih kaynaklarının en önemli taşıyıcılarından biri olan halk şairlerinin dilinden toplumsal bellekte derin izler bırakan maden kazalarına ilişkin söylenen şiirler, sözlü tarihe kaynaklık etmesi bakımından incelenmiştir. Şiirleri tahlile geçmeden önce sözlü tarih kuramı ve halk şiiri özelinde folklor ilişkisine değinmek gerektiği kanaatindeyiz.

1. Sözlü Tarih Kuramı ve Halk Şiiri Münasebeti

Sözlü tarih, insanlar etrafında kurulmuş bir tarih türüdür. Bu kavram, tarihin içine hayatı sokar ve kapsamını genişletir. Tarih dediğimiz disiplinin kahramanlarını, sadece liderler arasından değil çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından seçer (Thompson, 1999: 18). Aslında sözlü tarih, tarih kadar eskidir çünkü var olan ilk tarih türü sözlü tarihtir. Tarih, sözlü ortam içinde başlamış ve ifade edilmiştir. Sözlü kanıtlardan yararlanma becerisinin artık büyük tarihçilerin başarılarından biri sayılmayışi yakın bir döneme dayanır (Thompson, 1999: 19; Yıldırım, 1998b: 88).

Tarihin ve tarihçiliğin sözlü kaynaklar ile olan ilişkisi önemli bir husustur. Çünkü tarih, o günün tanıklarının, sözlü kaynakların anlattıklarıyla başlar (Yıldırım, 1998b: 89). Sözlü tarihçilerin kaynakları; hatıralar, söylenceler ya da çağdaş olay ve durumlarla ilgili görgü tanıklıklarıdır (Vansina, 2021: 37). Sözlü tarih, resmî tarihin ve tarihçinin anlattıklarının yanı sıra geçmişle ilgili birçok ayrıntının ve gözden kaçan bilginin ortaya konulmasını da sağlar. Çünkü çoğu zaman hadisenin saklı ve gerçek yüzü kişilerin anlattıklarında saklıdır (Turan, 2017: 22).

Adı “sözlü tarih” olmasa da tarih ile söz arasındaki ilişki modern zamanlara özgü değildir. Hatta durumu, “önce söz vardı” şeklinde formüle etmek de mümkündür. İnsanların bireysel anılarıyla birlikte kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü gelenek, uzun yüzyıllar boyunca tarihçilerin yararlandığı temel malzemeydi. Herodot, “Herodot Tarihi”ni mümkün olduğunca çok anı, anlatı toplayarak yazdı. Çağdaşı Thukydides de Peloponnesos savaşları hakkındaki eserini hazırlarken bir kentten öbürüne seyahat edip bizzat savaşı yaşayanların hatıralarını derlemiştir. Tarih ile sözün ilişkisi esasında başlangıçtan 19. yüzyılın ortalarına kadar devam etti ve 19. yüzyılın ikinci yarısında tarihin kendini bilim dalı olarak tanımlama uğraşısı başladığında yolları bir çeşit ayrılığa girdi. Tarih, daha önce de değinilen “belgeye dayanmayı” ve “nesnelliği” bilimselliğin temel kıstası yaparak böylelikle tarihin bilime dönüşmesinin alt yapısını yaratıp söz ile bağlantısını koparmıştı. İronik bir şekilde tarih, kişisel bellek ve değerlendirmeleri bilim dışı kabul edip dışarda bırakıp mülakatı öznellik kabul ederken; aynı araştırma yöntemi, yeni doğan bilim dallarından sosyoloji, antropoloji, etnoloji-folklor tarafından kabul görüyor ve “söz-anlatı” bu disiplinlerin temelini oluşturuyordu (Danacıoğlu, 2001: 131-132; Iggers, 2011: 2).

Bu bağlamda sözlü tarihi müstakil bir disiplin olarak 20. yüzyıl öncesine götürmek imkânsızdır. Çünkü 20. yüzyıl öncesinde yapılan çalışmalarda sözlü kaynaklara müracaat edilse de bu başvuruya sözlü tarih adı verilmiyordu. Bir disiplin olarak kavram şekillenmediğinden bilim insanları sözlü bilgiyi sadece kaynak olarak görüyor, tarihin sözle taşındığı gerçeği göz ardı ediliyordu (Gezer, 2023: 23).

20. yüzyıla gelindiğinde sözü ve anlatıyı yeniden tarihin alanına girerken görmek mümkün olmuştur. 1960'ların sonlarından itibaren marjinal grupların, azınlıkların, göçmenlerin, kadınların "tarih yazılırken dışarıda bırakılmış olanların" tarihe dahil edilmesine, yerel tarihin araştırılmasına ve tarihin "aşağıdan yazılmasına" yönelik talepler sözlü tarihin hem kapsamını genişletti hem de onu tarihyazımının gündemine getirdi. Çünkü tarihçinin dünyasına giren bu yeni konuların çoğu ile ilgili belge bulmak zordu ve yakın geçmişe yönelik çalışmalarda sözlü tarih bazen biricik bilgi kaynağı olabilmekteydi (Danacıoğlu, 2001: 132). Kişilerin sözlü olarak aktardığı anılar vasıtasıyla bu konularda tarihsel bağlamı olan çalışmalar yapmak mümkün oluyordu. Bu çalışmalar ise "sözlü tarih" kavramı çerçevesinde toplanıyordu.

Neticede "Her türlü insani etkinliğin tarihin öznesi hâline gelebilmesinin yakın dönemlere ilişkin tarih çalışmalarındaki sonuçlarından olan sözlü tarih, belli bir döneme ait kişisel tanıklık ve/veya yaşantıların belleğin derinliklerinden çıkarılıp değerlendirilmesi yoluyla toplumların tarihlerinin inşasına katkıda bulunan bir araştırma yöntemidir." (Danacıoğlu, 2001: 133). Sözlü tarih bir araştırma yöntemi olarak kabul edildiğinde tarih dışındaki farklı disiplinlerde de kullanılabileceği daha anlaşılır olacaktır.

Sözlü tarih, öncelikle her zaman için temelinde disiplinler arası bir yöntem olmuştur: Sosyologlar, antropologlar, tarihçiler ya da edebiyat ve kültür alanlarında çalışanlar ve diğerleri için bir kesişme alanıdır (Thompson, 2006: 23). Halkbilimciler başta olmak üzere diğer sosyal ve beşerî bilimlere mensup bilim adamlarından bazıları, tarihin elde çok az delil bulunan kaybolmuş dönemlerini kavrayabilmek için halk bilimi ve halk yaşamı malzemelerinden yararlanmayı düşünmüşlerdir. Hatta bu minvalde geliştirilen "Tarihi Yeniden Kurma" (reconstuctional) paradigmasına dayanan halk bilimi kuramı ortaya çıkmıştır. Son yıllarda giderek artan sözlü tarih çalışmaları; kuramsal bir temele oturarak halk bilimi ile tarih disiplinleri arasında gelişen metodolojisi ile çok büyük bir gelişme göstermiştir (Çobanoğlu, 2005: 144-146). Bu bağlamda geçmiş yaşantımıza ışık tutan tarih bilimi ile yine toplumların geçmiş yaşantılarından günümüze "söz"le getirdikleri kültürel ve tarihî pek çok veriyi barındıran halk bilimi araştırmaları, çoğu zaman "sözlü tarih" yöntemi etrafında birleşir.

Yaşanan tarihî olaylar, cereyan ettikleri toplum içerisinde birtakım etkiler bırakmaktadırlar. Bu etkinin bir yansıması olarak da sözlü kültür üretiminin (folklor ürünlerinin) meydana geldiğini söylemek mümkündür. Örneğin uzun süre devam eden ve büyük acılara sebep olan savaşlar ve göçler sonunda destanlar, acıklı ve iz bırakan ölüm olayları karşısında ağıtlar üretilmiştir (Üçüncü, 2004: 3). Bu noktada sözlü tarih kapsamında değerlendirilen pek çok malzemenin, farklı edebî türler içerisinde mevcut olabileceği görülmektedir. Çünkü edebî türlerin hemen hepsinde tarihsel bir bilgi bulmak mümkündür. Bu türlerden ağıt, türkü, destan gibi özellikle ezgi ile söylenenler (Ersoy, 2009: 42) hatırdı kalıcılığı ve tarihsel pek çok konuyu gelecek kuşaklara aktarımı bakımından da dikkat çeker. Özellikle halk biliminin şiir formunda icra edilen bu ürünleri, sözlü tarihe kaynaklık etmesi bakımından folklor ürünleri içerisinde ayrı bir konuma sahiptir.

Halk şiiri özelinde halk biliminin sözlü tarih ile ilişkisine değinmek gerekirse özellikle toplumu ilgilendiren hemen her konuda şiirler söylemiş/kaleme almış olan "halk şairlerine" ayrı bir başlık açmak gerekir. Geleneksel Türk toplumunda ozanlar/halk şairleri, "Boyun ve kavmin uzak hatıralarını, destanlarını, türkülerini kaydeden ve aktaran bellek konumundaydılar." (Üçüncü, 2004: 3). Nitekim izleri Orta Asya'daki Ozan-bahşi geleneğine kadar uzanan âşıklık geleneği ve daha genel adıyla halk şiiri, Türk toplumunun yaşantısında her dönem en etkili ifade araçlarından biri olmuştur. Bireysel konuları olduğu kadar toplumu alakadar eden hemen her konuyu da şiirlerinde ele alan halk şairleri, adeta her dönem tarihe not düşen birer kayıt dışı tarih yazıcısı vazifesi görmüşlerdir.

Sözlü şiir geleneğinde yaşananların şahitleri ve sözcüleri olan halk şairlerinin; yaşadıkları dönemin sosyal, siyasi ve kültürel tarihine ışık tuttuğunu belirten Fatma Ahsen Turan (2019: 185),

Ermeni mezalimi üzerine hazırlanmış olduğu çalışmalarında (2017; 2019) özellikle sözlü tarih kuramından faydalanmış ve bunun neticesinde toplumda derin izler bırakan bu tarihî vakanın toplumsal bellekte bıraktığı ağır travmaları halk şiiri örneği olan ağıtlar aracılığıyla ortaya koymuştur. Özellikle halk şiiri ile sözlü tarihi buluşturan, halk şiirlerini incelemede sözlü tarih yöntemini kullanan bu çalışmalar, halk şiirinde sözlü tarihin izlerini sunması bakımından önemlidir.

Son yıllarda sözlü tarih yönteminin halk bilimi araştırmalarında sıklıkla kullanıldığı örnek bir çalışma da Ruhi Ersoy tarafından kaleme alınan *Sözlü Tarih Folklor İlişkisi Baraklar Örneği Disiplinler Arası bir Yaklaşım Denemesi* (2009) adlı yayındır. Ersoy'un bu çalışması, asırlar boyu yaylak/kışlak hayatı süren ve devlet otoritesi ile de başı derde giren Barak Aşireti'nin sözlü tarihi ile ilgilidir. Bu tarihsel süreci kaynak kişi Âşık Mahgûl'ün sözlü tarih repertuarı üzerinden işleyen Ersoy, özellikle Barak yöresinde "iskân söylemek" adıyla da bilinen ve Âşık Mahgûl'ün "türkölü hikâye" denilen türde verdiği örnekleri esas almıştır. Söz konusu hikâyelerin sözlü tarihe kaynaklık eden bölümlerinin özellikle manzum özelliklere sahip ve/veya ezgili icra edilen kısımları olduğu Ersoy tarafından şu sözlerle ifade edilir:

Sözlü Tarih repertuarına can veren nesir bölümlerindeki şiirsel üslup ile doğrudan doğruya manzum kısımlardır. İcra sırasında nazım kısımlarda saz eşliğindeki söz konusu bu yapısal özelliklerle kurgulanan icra, hem repertuarı bugüne kadar taşıma işlevinde bulunmuş hem de tür olarak kültürel bağlamla bütünleşmenin en bariz örneğini sergilemiştir (2009: 114).

Bu açıklama, sözlü tarih yöntemini uygulamak adına seçilen halk edebiyatı ürünleri içerisinde manzum eserler olan halk şiirinin en doğru seçeneklerden biri olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Yakın bir tarihte *Folklor ve Sözlü Tarih - Ağıtlarda Sosyal Tarih Üzerine Bir İnceleme* (2023) isimli çalışmayı kaleme alan Seyit Gezer, kaynak kişilerden derlediği kırk adet ağıt metni ekseninde folklor metinlerinde sosyal tarihin izini sürmüştür. Özellikle ağıtlar üzerine kaleme alınan bu çalışma, tam da sözlü tarih kuramının işlevine uygun olarak ağıtların ele aldığı kişilerin sıradan insanlar oluşuna dikkat çeker. Ayrıca ağıtların muhtevasını daha ziyade ölüm teması oluştursa da bu eserlerde sadece ölüm gerçeği değil, yaşanan elim bir hadise ve bu hadisenin gerçekliğinin yansıtıldığı aktarılır (Gezer, 2023: 167-168).

Söz konusu çalışmaların dışında ülkemizdeki çeşitli üniversitelerde doktora veya yüksek lisans tezi olarak pek çok sözlü tarih çalışması gerçekleştirilmiştir. Bunların içerisinde halk bilimi alanındaki çalışmalar arasından özellikle halk şiirini merkeze alan üç tez çalışması tespit edilmiştir. İlki Erman Artun danışmanlığında Esra Özkaya tarafından hazırlanan *Çukurova Anonim Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatında Sözlü Tarih* (Özkaya, 2014) adlı yüksek lisans çalışmasıdır. Çalışmada; sözlü tarih yöntemi, yöreden derlenmiş türküler, ağıtlar ve âşık destanları üzerinde uygulanmış, özellikle halk şairlerinin Çukurova yöresinde yaşanan-savaşlar, Adana-Osmaniye illerinin düşmandan kurtuluşu, toplumsal yozlaşma, kazalar/afetler gibi-tarihi olaylara dair sözlü tarih niteliğindeki eserleri tahlil edilmiştir.

Sözlü tarih kuramını temele alan ve sözlü geleneğe uygulayan bir başka çalışma Fatma Ahsen Turan danışmanlığında Feridekhanum Useinova tarafından hazırlanan *Sözlü Gelenekte Kırım Tatar Türklerinin Muhacereti ve Sürgünler* (Useinova, 2016) adlı yüksek lisans tez çalışmasıdır. Kırım Tatar Türklerinin Rusya İmparatorluğu tarafından 1783 tarihi itibarıyla zorlandığı ve üç farklı dalga hâlinde gerçekleşen sürgünlerin ve bunun neticesinde gerçekleşen acı ve ölüm dolu tarihin, kültürel belleklerinde bıraktığı izler; ürettikleri türküler, mezar taşlarındaki yazıtlar gibi folklor ürünleri aracılığıyla tespit edilmiştir.

Sözlü tarih kuramının halk şiirine uygulandığı diğer bir eser, Fatma Ahsen Turan danışmanlığında Hayriye Öner tarafından hazırlanan *Sözlü Tarih Kuramına Göre Girit Harbi* (Öner, 2019) isimli yüksek lisans tez çalışmasıdır. Öner, bu çalışmada Osmanlı'nın çeyrek asır süren Girit Harbi'nde yaşananları, savaşın ve kuşatmanın toplumsal etkisini sözlü şiir geleneği vasıtasıyla tespit etmiştir. Âşıkların oldukça uzun süren bu savaşa dair kimi zaman serzenişlerine yer verdikleri şiirler ile o dönemde bir nevi "toplum muhabiri, toplum gazetecisi" görevi üstlendikleri (Öner, 2019: 120) de yine bu çalışmada dikkat çekilen bir husustur. Çalışmada Girit'te yaşayan Müslüman Türklerin tarihine ve yaşantısına ışık tuttuğu düşünülen Girit Harbi ile alakalı sözlü şiir geleneği, sözlü tarih yöntemi kullanılarak tahlil edilmiştir.

Bahsi geçen çalışmalar dışında müstakil bildiri veya makale boyutunda da farklı pek çok çalışma kaleme alınmıştır. Ancak hepsine değinmek bu çalışmanın kapsamını aşacağından özellikle halk şiirine odaklanan bu müstakil birkaç örneğe çalışmaya değinmekle iktifa edeceğiz.

Neticede bu konuda hazırlanan tüm çalışmalar şunu göstermektedir ki halk şiiri, sözlü tarih yönteminden ayrı düşünülemez. Özellikle toplumda derin etkiler bırakan sevinçler, savaşlar, göçler, afetler, yıkımlar, kazalar vb. olaylara asla duyarsız kalmayan halk şairleri, kaleme aldıkları/söyledikleri halk şiirleri ile adeta birer sözlü tarih vesikası ortaya koymuşlardır. Kabul edilen belgeci tarihin yanında, yaşanan tarihî olayların halkın duygu dünyasında bıraktığı izleri de yansıtan bu sözlü şiir geleneği, toplumu derinden etkileyen-özellikle sonucunda ölüm olan-olayları mutlaka konu edinmiştir. Halk şairlerinin ele aldığı ve toplumda büyük etkiler bırakan ölümlü olaylardan biri de son elli yılda ülkemizde sıklıkla meydana gelen maden kazalarıdır. Pek çok maden işçimizin toplu şekilde hayatını kaybetmesine neden olan bu kazalar, kolektif hafızanın taşıyıcısı ve aktarıcısı olan halk şairlerinin dilinde, yaşanan acının daima hatırlanacak birer ibret vesikası hâline dönüşerek canlılığını muhafaza etmiştir.

2. Halk Şairlerinin Dilinden Maden Kazaları

Madencilik; artan sanayileşme ile birlikte ülkemizdeki bazı şehirlerde insanların geçim kaynağı olması bakımından hem ekonomik hem de sosyolojik anlamda büyük etkileri olan bir çalışma alanıdır. Yaşadığımız topraklarda madencilik tarihine bakılacak olursa Anadolu coğrafyası araştırmacılara göre madenciliğin beşiği denilebilecek bir bölgedir. Diyarbakır Çayönü bölgesinde gerçekleştirilen arkeolojik kazalarda ortaya çıkarılan bakırdan yapılan araç gereçlerin M.Ö. 6000 yılına ait olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda Anadolu'da madencilik faaliyetlerinin M.Ö 6000'li yıllara dayandığı ihtimali düşünülebilirse de kesin olarak işletildiği belirlenen ilk maden, M.Ö. 4600'lü yıllarda Tokat Erbaa'da işletildiği düşünülen Kozlu Eski Gümüşlük Madenidir (Yalçın, 2016: 4; Yaşar vd., 2015: 34). Bu tarihler bugün yaşadığımız coğrafyada sürdürülen maden işletmeciliği mesleğinin köklerinin binlerce yıllık bir tarihî geçmişe dayandığını göstermektedir.

Artan dünya nüfusu ve sanayileşme hızı ile birlikte seri üretime geçilmesi hammaddeye olan ihtiyacı büyük oranda arttırmış, bunun neticesinde de madencilikte üretim miktarları giderek artış göstermiştir. Madencilikteki üretimin hızlı artışı ise güvenlik sorunlarını da beraberinde getirmiştir (Yaşar vd., 2015: 35). Madencilik sektörü; doğası gereği tümü birbirine bağlı olan ve herhangi bir olumsuz durumun zincirleme olarak birbirini tetikleyebileceği riskleri içeren, bu riskleri en aza indirebilmek için bilgi, deneyim, uzmanlık ve sürekli denetim gerektiren dünyanın en zor ve riskli iş koludur. Özellikle teknolojiye uzak, emek yoğun olarak çalışılan ülkemizdeki bazı madenlerde bilgi, deneyim, uzmanlık ve denetim zincirinde var olan veya olası zayıflıklar, noksanlıklar ve zafiyetler bu zincirde kırılmalara yol açmakta, bu ise iş kazalarına özellikle yer altı kömür madenciliğinde şiddeti fazla olan kazalara neden olmaktadır (MMO, 2010: 7). Yaşanan bu maden kazalarının pek çoğu ölümlü kazalar olduğundan aynı anda pek çok insanımızın hayatını kaybetmesi nedeniyle toplumsal hafızada da oldukça travmatik izler bırakmaktadır.

Ülkemizde meydana gelen ölümlü (üç veya daha fazla kişinin hayatını kaybettiği) ve büyük maden facialarından bir kısmını şu şekilde listelemek mümkündür:

Yer	Tarih	Kazanın Şekli	Ölü Sayısı	İşletmeci
Yeni Çeltek	1965	Grizu	69	Özel
Zonguldak	1975	Göçük	13	-
Oltu	1974	Grizu	10	-
Armutçuk	1983	Grizu	103	Kamu
Kozlu	1983	Grizu	10	Kamu
Yeni Çeltek	1983	Grizu	5	Kamu
Kozlu	1987	Göçük	8	Kamu
Amasra	1990	Grizu	5	Kamu
Yeni Çeltek	1990	Grizu	69	Kamu
Kozlu	1992	Grizu	263	Kamu
Sorgun	1995	Grizu	37	Özel
Aşkale	2003	Grizu	8	Taşeron
Ermenek	2003	Grizu	10	Taşeron
Bayat	2004	Grizu	3	Özel
Küre	2004	Yangın	19	Taşeron
Gediz	2005	Grizu	18	Kamu
Dursunbey	2006	Grizu	17	Özel
M. Kemalpaşa	2009	Grizu	19	Özel
Dursunbey	2010	Grizu	13	Özel
Karadon	2010	Grizu	30	Taşeron
Elbistan	2011	Şev Kayması	11	Taşeron
Kozlu	2013	Metan Değaji	8	Taşeron
Soma	2014	Ocak Yangını	301	Taşeron
Ermenek	2014	Su baskını	18	Taşeron
Şirvan	2016	Heyelan/Göçük	16	Taşeron
Amasra	2022	Grizu	42	Kamu

Tablo-1: Ülkemizde meydana gelen maden kazaları tablosu (Yaşar vd., 2015: 39; URL-1).

Tabloya bakıldığında 2022 yılına kadar özellikle Zonguldak, Bartın illerinde ve Manisa'nın Soma ilçesinde yaşanan maden kazalarında aynı anda hayatını kaybeden çok fazla madenci olduğu görülmektedir. Bu toplu ölüm haberlerinin halkın hafızasında toplumsal anlamda travmatik etkiler bıraktığı bilinmektedir. Kolektif hafızanın taşıyıcısı ve kültürel belleğin aktarıcısı olan halk şairleri de bu acı olaylara kayıtsız kalamamış ve ölümlü maden kazalarını halk şiirine konu edinmişlerdir.

Halk şairlerinin dilinden maden kazalarına ilişkin tespit ettiğimiz şiirlere, yaşanan kazaların kronolojisine uygun olarak yer vermek istiyoruz.

Tespit ettiğimiz şiirlerden ilki, Erbaalı Âşık Ziya Kadioğlu tarafından 19 Mart 1965 yılında Amasya Yeni Çeltek Maden Ocağı'nda gerçekleşen ve altmış dokuz işçinin ölümü ile sonuçlanan grizu patlaması üzerine kaleme alınan ve yaprak destanı olarak 1965 yılında satışa sunulan *Amasya Yeni Çeltek İşletmesinde, 69 Yuvayı Söndüren Grizu Afetinin Destanı* adlı halk şiiridir.

19 Mart 1965 tarihinde Amasya'nın Merzifon ilçesinde özel bir şirket tarafından işletilen Yeni Çeltek Linyit işletmesine ait maden ocağında sabaha karşı gerçekleşen grizu patlamasında altmış dokuz işçi yaşamını yitirmiş, işçilerden yedisi göçük altında kalmış ve cenazeleri dahi çıkarılamamıştır. Erbaalı Âşık Ziya, bu acı olaya ilişkin yirmi dörtlükten oluşan bir yaprak destanı kaleme almıştır. Destanın bazı dörtlükleri şöyledir:

Dinleyin söyleyim böyle acıyı	Ziya ile Zeki Aliyle Ahmet
Bu acı kalpleri sarmış ağlıyor	Şahin ile Fazlı çok çekti zahmet
Ağlatır evinde anne bacıyı	Yusuf ile Zihni nerede Mehmet
Yavrular babasız kalmış ağlıyor	Anneler saçını yolmuş ağlıyor
...	...
Yeni Çeltek maden kömür ocağı	Sefer ile İlyas İzzet, Ali
Çoğunun söndü yine ocağı	Mustafa Yılmaz'ın konuşmaz dili
Çocuklar istiyor baba kucağı	Yavuz'un Şerif'in solmuştur gülü
Üç kişi perişan kalmış ağlıyor	Ticaret bakanı gelmiş ağlıyor
...	...
Altmış dokuz ölü bakın kadere	Bekir ile Sadık herhalde kardeş
Ağlamak yakışır anne pedere	Yaşar'a Kemal'a olur mu sırdaş
Milleti düşürdü derin kedere	Bu kaza çok acı sanmayın gör geç
Bilmeyen bilenden sormuş ağlıyor	Çorum ile Kavak duymuş ağlıyor
...	...
Bu nasıl kazadır söylenir dilde	Âşık Ziya derki yazdım burada
Cesetler yanmış bilinmez hâlde	Kimi yavrum diye ağlıyor orda
Zonguldak Ereğli geliyor yolda	Elayak yanmıştır kalınca zorda
Suluca Merzifon gelmiş ağlıyor	Bütün TÜRK milleti duymuş ağlıyor

(Kadioğlu, 1965).

1965 yılında gerçekleşen bu maden kazasına ilişkin özellikle basın yayın organlarında yapılan haberlere bakıldığında tarihsel kayıt niteliğindeki gazete haberlerinde olayda hayatını kaybedenlerin altmış dokuz kişi olduğu (Oflamaz, 2017: 79) ve bunun sadece birer sayı olarak belirtildiği görülecektir. Oysa halk şairi, yirmi dörtlükten oluşan bu şiirinde kazada hayatını kaybeden maden işçilerinin tek tek isimlerine yer vererek her birini birer sayıdan ibaret görmemiş, onların ölümünün toplumda bıraktığı acıyı reel bir düzlemde sunmuştur. Sözlü tarihin kahramanlarını liderler arasından değil çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar adları dahi bilinmeyen insanlar arasından seçtiği ve asıl onların hikâyesini anlattığı gerçeği göz önüne alındığında halk şairinin de şiirinde tam olarak bu işlevi yerine getirdiği görülecektir.

Maden kazalarına ilişkin tespit ettiğimiz bir diğer halk şiiri, Erzurum'un Oltu ilçesi Duralar Mahallesi'ndeki kömür madeninde 12 Mayıs 1974 tarihinde gerçekleşen grizu patlaması neticesinde on işçinin ölümüyle sonuçlanan maden kazası üzerine Oltulu Âşık Mevlüt İhsanî'nin söylediği şiirdir.

Tarih yetmiş dörtte çıktı bir ateş	Bu ismimiz hayvah yadigâr kaldı
Sardı her tarafı duman ya Rabbi	İmdat için bize bir ekip geldi

Zalım felek koydu dağlar altında Öyle bir acıdır hayvah cihanı aldı
 Kesildi her yandan güman ya Rabbi Dillerde söylenir bir zaman ya Rabbi
 ...
 Cenazeler birer birer geliyor Ocağın kapusunda boyun burarlar
 Yavruların sesleri dağları deliyor Nerde kaldı cenazemiz ararlar
 Anneler de kuzu deyu meliyor Çıkanlar da üryan olmuş sararlar
 Dayanılmaz derttir yaman ya Rabbi Bu derde bulunmaz derman ya Rabbi
 ...
 İbrahim, Muzaffer, Hasan Çalışkan Ne yapalım bu iş Allah'tan oldu
 Hangi bir derdize yanam alışam Bu kader yerini arayıp buldu
 Onu birbirinden olmuş perişan Hamdolsun köyümüz imanla doldu
 Sen merhamet eyle aman ya Rabbi Dillerde okunur Kur'an ya Rabbi
 ...
 Bir anda bir afet canımız aldı İfade vermeye diller dolaştı
 On bir gün cesetler toprakta kaldı Hâkim savcı hemen gelip ulaştı
 Bilen yok ya Rabbi halimiz noldu Der İhsani cansız gemi ulaştı
 Bu derde sen gönder derman ya Rabbi Cümleye nasip et iman ya Rabbi
 (Bedir, 2019: 60-61).

Söz konusu maden kazasına ilişkin haber, bir gün sonra yayımlanan Cumhuriyet gazetesinde şöyle aktarılmıştır:



Resim-1: 13 Mayıs 1974 tarihli Cumhuriyet gazetesi manşet sayfası (URL-2).

Yaşananlar bu gazete haberinde; “Oltu yakınlarındaki kömür işletmesi ocağında meydana gelen grizu patlaması sonucu göçük altında kalan 10 işçi ölmüştür. Grizu patlaması sırasında İbrahim Çalışkan, Musa Kılıç, Mehmet Öztürk hemen ölmüş, ağır yaralı Hasan Çalışkan adlı işçi...Devamı Sa.7’de” şeklinde ifade edilmiştir. Duygudan uzak, yalnızca yaşananları haber veren bu beyanın yanında Aşık Mevlüt İhsani’nin seçtiği “ya Rabbi” şeklindeki ayağın tüm şiire yansıyan duygusu ise yaşanan bu ölümler nedeniyle Tanrı’ya acı bir yakarışın tezahürüdür.

Âşık Mevlüt İhsanî kendisi de bölgedeki ocakta çalışan işçilerden birisidir. Ocakta ölen çoğu işçi onun arkadaşları olduğundan onların ölümlerinden duyduğu acı, sazına ve sözüne yansımıştır (Bedir, 2019: 60). Halk şairinin olayı yaşayan kişilerden biri olması, yaşananları bizzat birinci el kaynaktan aktaran bu halk şiirinin sözlü tarih malzemesi olarak kabul edilebilirlik etkisini de arttırmaktadır.

Madenlerde yaşanan ve fazla sayıda ölüme neden olan kazaların pek çoğu, kömür madenlerinin gölgesinde şehirleşmiş bir il olarak tanımlayabileceğimiz Zonguldak’ta meydana gelmiştir. Zonguldak ilinin ekonomisi sanayiyle birlikte madencilığe dayanmaktadır. Türkiye’de taşkömürü üretiminde birinci sırada yer alan Zonguldak ili, boksit, manganez, barit, dolomit, fosfat,

kuvarsit, kuvars kumu ve şiferton gibi maden rezervlerine de sahiptir (Çeştepe vd., 2016: 17). Dolayısıyla Zonguldak; kaderi kömürle birleşmiş, sosyo-ekonomik yapısı da buna göre şekillenmiş bir şehirdir.

Kömür üretiminin başlamasından sonra kısa zamanda kent merkezi hâline gelen Zonguldak'ın tarihi, bulunduğu yörenin tarihinden çok yenidir. Çünkü şehrin oluşumu bu çevredeki kömür madenlerinin işletilmesiyle başlar. 1840'lı yıllarda başlayan taş kömürü üretimi 1850'den sonra hızlanınca kömür havzası da giderek büyümüş ve gelişmiştir. Yöre insanının hayatı da bu gelişmenin çerçevesinde şekillenmiştir. Maden ocaklarında, ilkel koşullarda çalıştırılan yöre insanı; iş kazaları sonucu kolu bacağı koparak, göçük ve grizularda can vererek ya da sağlıklı yaşam hakkını kaybederek "kömür işçisi" olmak zorunda kalmıştır (Zaman, 2021: 28-29). Zamanla şiddeti artan bu acı kazalar, sadece yöre halkını değil tüm ülkeyi derinden sarsan travmatik deneyimler olarak toplumsal hafızada yer etmiştir.

Zonguldak yöresinde meydana gelen maden kazalarından kronolojik olarak bakılacak olursa hakkında halk şiiri tespit ettiğimiz ilk vaka 7 Mart 1983 tarihinde Zonguldak'a bağlı Kandilli (Armutçu) beldesinde gerçekleşen ve 103 işçinin ölümüyle sonuçlanan grizu patlamasıdır. Bu kaza; TTK'ye ait maden ocağında gerçekleşmiş, patlama sırasında ocakta bulunan 406 işçiden 103'ü hayatını kaybetmiştir. Aynı anda çok sayıda maden işçimizin hayatını kaybettiği bu vaka, Âşık Nurşah'ın dilinden sözlü şiir geleneğine ağıt formunda şu sözlerle aktarılmıştır:

Karadeniz Ereğlisi Ağıtı

Kandilliye sardı kara bir duman	Böyle miydi maden altı bu yerler?
Her yuvada ayrı feryatlar inler	Yıkılır sırt üstü hali görenler
Yıktı ocakları ansızca aman	Ocağın altında genççe erenler
Her yuvada ayrı firkatlar inler	Her yuvada ayrı yürekler inler
Kimi muradını alamadı vay	Nişanlı muradın sandığa salmış
Çoluk-çocuğuyla aramızdan zay	Taze gelin gönlün toprağa solmuş
Kimi yeni evli baharında toy	Kaç yıllık evliler şimdi dul kalmış
Her yuvada ayrı Ferhat'lar inler	Her yuvada ayrı gurbetler inler
Kara bulut çöktü yağmur çilesin	Kimler nerden nere geldi kul oldu?
Şu gözlerden gayrı yaşın silesin	Erzurum, Kars, Ereğli'ye yol aldı
Ana-babaların yüzü gülesin	Acımız dünyada şoklara saldı
Her yuvada ayrı can fertler inler	Her yuvada ayrı hasretler inler
Analar saçını acıyla yolar	Bayrağa sarıldı tabutlarımız
Babalar yaşını kan ile bular	Kandilli'de yaktık ağıtlarımız
Yavrular babanın cesedin yalar	Nurşah dua eder yiğitlerimiz
Her yuvada ayrı ibretler inler	Her yuvada aynı dert yurtlar inler

(Coşkun, 2022: 505-506).

Sözlü kültür ürünleri içerisinde sözlü tarihe kaynaklık eden en önemli halk edebiyatı unsurlarından biri olan ağıtlar, kadın âşıklar/halk şairleri tarafından sıklıkla icra edilmiş bir türdür. Acı olayların, ölümlerin halk nezdinde açtığı yarayı kadın halk şairleri, ağıtlarda etkili bir biçimde gelecek kuşaklara aktarmışlardır. Yaşanan maden faciaları da neden olduğu ölümler, arkasında bıraktığı acılı aileler ve yas tutan bir toplumun tarihsel süreçteki travmalarının izlerini taşıması bakımından ağıtlara konu olmuştur.

Âşık Sarıcakız (İlkin Many) da 1970'lerde Zonguldak'ta gerçekleşen maden kazalarında hayatını kaybeden maden işçilerini anmak amacıyla kaleme aldığı "Maden İşçisi" adlı şiirinde, ölümle burun buruna çalışan bu kişileri şu sözlerle anar:

Evini ısıtan taş kömürünü	Yılmayıp çalışır yer kucağında
Yer altında arar maden işçisi	Kışın soğuşunda, yaz sıcaklığında
Ekmek için hiçe sayar ömrünü	Yerin altındaki taş ocağında
Kefenini sarar maden işçisi	Nice dağlar yarar maden işçisi
El yüzü kapkara aktır benizler	SARICA az gelir yaslar ağıtlar
Kazımaktan kan tükürür genizler	İşe yarasaydı laflar öğütler
Bazen de göçükler birbirin izler	Kozlu'da can verdi nice yiğitler
Al karanfil derer maden işçisi	Taşı canla kırar maden işçisi

(Şirin, 2022: 171).

Sarıcakız'ın da dizelerinde andığı Zonguldak'ın Kozlu ilçesi, özellikle kentte yaşanan ölümlü maden kazalarının büyük çoğunluğunun gerçekleştiği bölgeyi içine almaktadır. Özellikle 1992 yılında Kozlu ilçesindeki taş kömürü madeninde meydana gelen grizu patlaması neticesinde 263 madencinin aynı madende hayatını kaybetmesi, kentte ve tüm ülkede büyük bir üzüntüye neden olmuştur. Yakın tarihlerde de pek çok maden kazasının gerçekleştiği şehirde, Kilimli beldesindeki Türkiye Taşkömürü Kurumuna ait Karadon Müessese Müdürlüğü'nün kömür ocağında 17 Mayıs 2010 tarihinde yerin 540 metre altında gerçekleşen grizu patlamasında 30 işçi göçük altında kalmış, 28 işçinin cenazesi 20 Mayıs 2010 tarihinde ocaktan çıkartılırken 735 metre derinliğindeki kuyuya düştüklerinden şüphelenilen diğer iki işçiye ise olay gününden 100 gün geçmesine rağmen ulaşılamamıştır. Patlamanın ardından 720 metre derinlikteki iki işçinin cenazesine ancak sekiz ay sonra ulaşılabilmektedir (URL-3). Âşıklık geleneğinin yaşatıldığı bir kent olmayan Zonguldak'a yerleşen ve yaşamını burada sürdüren Âşık Yanarı'nın kendi ifadeleri ile 2010 yılında yaşanan maden kazası üzerine kaleme aldığı bu şiir, fazla sayıda maden faciası yaşanmasına rağmen bölgede oldukça az tespit edilebilen ağıt örneklerinden birisidir:

Ağıt

Acı haber madenlerden yükseldi	Büyükler birleşti öldükten sonra
Feryadımız ahu zara ulaştı	Acılar feryada döndükten sonra
Türkiye birleşti koştı yardıma	Baykuş yuvamıza konduktan sonra
Kurt madenci zaman ile yarıştı	Anam bacım ah çekerek ahlaştı

Yıllar boyu bitmez bu acı sızı	Âşık Yanarıyım ben de yanarım
Kaderimiz böyle yazılmış yazı	Ölenlere haktan rahmet dilerim
Eksik eylemeyin bizden duazı	Matem tutar karaları bağlarım
Tüm yürekler birlik olup ağlaştı	Gözyaşlarım ummanlara ulaştı

(Demir, 2016: 96).

Âşık Yanarı'nın kaleme alış nedenini kendi sözleriyle;

"Grizodan (3 Mart 1992) sonra Zonguldak bir acayip bi durum oldu yani işçi kalmadı... Baykuş bile durmayacak bir yer hâline geldi. Bilhassa bu Kozlu... Zonguldak yine vilayettir biraz kalabalık da... Bunun üzerine *Bir Zamanlar Bülbül Öten Bağında* diye bir şiirim var." (Demir, 2016: 99)

şeklinde ifade ettiği *Bir Zamanlar Bülbül Öten Bağında* adlı halk şiiri, madenlerde yaşanan tarihî can kayıplarına acı bir isyan hükmündedir:

Bir Zamanlar Bülbül Öten Bağında

Bir Zamanlar Bülbül Öten Bağında Bir gün düzelecek dedim olmadı
 Baykuş bile durmaz oldu Zonguldak Binde bir ihtimal bile kalmadı
 Arı gibi çalışırdı işçiler Cenazem kılmaya insan kalmadı
 Ağlanacak hâle geldi Zonguldak Ağlanacak hâle geldi Zonguldak

Evini barkını terk eden gitti Âşık Yanarı'yı bu dert yaralar
 Kader bile insanlara çark etti Boş kalan bütçeye doldu fareler
 İşsizlik bir çile bizi ağlattı İçim gam deryası gözlerim ağlar
 Ağlanacak hâle geldi Zonguldak Ağlanacak hâle geldi Zonguldak

...

“Cenazem kılmaya insan kalmadı” sözleri, bu bölgede yaşanan ve aynı anda yüzlerce insanın hayatını kaybettiği maden kazalarının toplumda bıraktığı etkiyi gün yüzüne çıkaran bir mısra olması bakımından önemlidir. Âşık Yanarı, bölgede yaşayan bir âşık olarak Zonguldak'ın tarihsel sürecinde sık sık yaşadığı maden kazası felaketlerine bizzat şahit olmuş bir halk şairidir. Zonguldak'ın Kozlu ilçesinde kendi işlettiği kahvehanesine de en çok maden işçilerinin geldiğini, onlarla sıklıkla vakit geçirdiğini ve bu acılara bizzat tanık olduğunu şu sözlerinden de anlamak mümkündür:

Tabii benim kahvemde zaten bütün maden işçileri sıra beklediler oturmak için. Sandalye yok, yer küçük. Ayakta beklediler ki birisi kalksın biz oturalım diye. Bütün madencilerin içinde yaşadım yani... benim kahvede altmış beş kişi vardı, altmış beşi de grizoda kaldı. Hepsini birden gitti. Bir kişi izinliydi köyde, onun da kardeşi öldü içerde, o kaldı, bir kişi kaldı. Öylecesine, ertesi gün baktık kahvede kimse yok. Öyle oldu işte, çok insanlar öldü. Belki o zaman beş yüz, altı yüz kişi dediler ama benim bildiğim çok fazlaydı yani (Demir, 2016: 92).

Yanarı bu sözlerle kendisi bir maden işçisi olmasa da madenlerde çalışan işçilerin hayatına temas ettiğini ve onların yaşamış olduğu ölümlere, acılara bizzat tanıklık ettiğini ifade etmektedir. Bu anlamda Âşık Yanarı'nın kaleme aldığı ağıt oldukça önemlidir. Yaşanan olayların şahidi olan halk şairinin kaleminden aktarılan söz konusu dizeler, bu anlamda sözlü tarihe kaynaklık edecek niteliktedir.

Zonguldak, bölgede o kadar ölüm yaşanmasına rağmen Anadolu'nun diğer bölgelerine kıyasla ağıt yakma geleneğinin çok yaygın olmadığı bir yer olarak dikkat çeker (Demir, 2016: 96). Bu noktada ağıt yakma geleneğinin sözlü kültürün yaşadığı ve âşıklık geleneğinin etkilerinin canlı şekilde hissedildiği bölgelerde daha yaygın olarak işlevselliğini koruduğu hatırlanmalıdır. Ancak Zonguldak şehri, âşıklık geleneğinin etkisinin oldukça zayıf kaldığı bir bölge olması bakımından daha farklı bir noktada konumlanır. Çaycuma halk şairi, türkü derleyicisi ve bağlama sanatçısı olan Hüseyin Çakır'ın bağlamayı ve saz şiiri geleneğini bu bölgede yaygınlaştırma çabalarının da burada yer bulamayışı hem arkadaşı hem de öğrencilerinden bağlama sanatçısı İsmail Özkan (Şah İsmail) tarafından şu sözlerle açıklanır:

Hüseyin Çakır, Bartın'da kaldığı süre içinde, saz ustalarından Baba Ziya (Özden), Muzaffer Özden, Avni Özden'le iç içeydi. Onlarla saz ortamlarını paylaştı. Bağlama çalmaya Bartın'da başladı. Çaycuma Halkevi'nde 1944-1945 yıllarında bağlama kursu açtı. Ben dahil birçok kişi bağlama kursuna gittik. Hüseyin Çakır benim ilk ustamdır. İkinci ustam da Halk Müziği Sanatçısı Şemsi Yastıman'dır. Birçok şeyi Hüseyin Çakır'dan öğrendim. O üstün bir yetenekti. Kendine özgü bir mızrabı vardı. Çoğunlukla oyun havası çalardı. Bazen de uzun hava çalar söylerdi. İnsanlar ondan ilham almalydı ama almadı. Hüseyin Çakır tek başına bağlamayı yaygınlaştırmadı. Çünkü buralarda böyle bir gelenek yoktu... Saz çalmak bu çevrede hoş karşılanmıyordu. Saz çalanlar Çingenelerle eşdeğerde görülüyor, ayıp karşılanıyordu... (Akyol, 2016: 49-50).

Halk müziği ve halk şiirine karşı üstten bir bakışın ve önyargının hâkim olduğu şehirde sözlü geleneğin yeterince gelişmemesi böyle büyük acılar yaşanmasına rağmen yeterli bir ağıt geleneğinin şehirde hâkim olmamasını da bir bakıma açıklar. Zonguldak'ta ağıt konusundaki bu eksiklik, esasında halk şiiri/halk türküleri konusunda da karşımıza çıkar.

Zonguldak'ın kendi yoğrulduğu folklor olayları bakımından bu denli kısır kalışı konusunda şair madenci Ahmet Turgut (Etingü) birtakım açıklamalarda bulunur. Turgut'a göre; Karaelmas diyarı Zonguldak'ın bağlamı mevcut iken folklorik ürünlerde böyle zayıf kalışı, bu bölgeyi uzun yıllar sömüren Fransızların dejenerasyonunun bir sonucudur. Onlar kömür gibi toprak altı servetimizin en önemlisi sayılabilecek cevherini işlerken bu cevheri çıkarmak için kullandıkları maden işçisini de dejenere etmek için uğraşmışlardır. Kapitalist organizasyonların öncelikli amacı, kendi amaçlarına uygun bir toplum yaratmak olduğu düşüncesinden hareketle Turgut'a göre; Zonguldak'ın başına gelen, bu şehri madeni ve insaniyla birlikte mahvetmeye çalışan ve bunda bir derece başarılı olan şey Fransız sömürgecileridir. Fransızlar onlarca yıl bölgede çalıştırdıkları amelenin (maden işçisinin) bedenini sömürdüğü gibi beynini de sömürmüş, duyamaz, düşünemez hâle getirmiştir. Bu durumdaki amelelerde de ne mâni yakacak ne de türkü söyleyecek hâl ve derman kalmıştır. Yüz seneye yakın bölgede maden işletmeciliği yapmış olan Fransızlar, Turgut'a göre bu durumun sorumlusudur (Kalyoncu, 2011: 243-244). Turgut'un görüşleri ışığında bölgede bulunan kömürle birlikte özellikle kömür işletmesini gerçekleştirmek amacıyla Zonguldak'ta yerleşen yabancı nüfusun geleneksel kültüre olan genel etkisine de değinmek gerekir.

Zonguldak, kömürün üretilmeye başlandığı 1848'li yıllardan başlayarak yöreye yabancı işçilerin getirildiği bir bölge hâline gelir. Bölgede kömürün işletilmesine yönelik madenleri işleten yabancıların çoğunlukta olması nedeniyle Zonguldak, daha 1911 yılında Türkçe dışında altı yabancı dilin-Fransızca, İtalyanca, Hırvatça, Rumca, Ermenice ve İbranice-konuşulduğu bir kent durumundadır. Bu dillere İngilizce ve Almanca da zamanla eklenir. 1920'li yıllarda toplam il nüfusu otuz bini bulurken bölgede çoğunluğu maden işleticisi, yöneticisi ve çalışanı olmak üzere altı bin civarında gayrimüslim yaşamaktadır. Zonguldak kent merkezi daha 1920'li yıllarda Batılı yaşam tarzı ile iç içedir. İstanbul'dan gemi ile orkestra getirtilerek yılda en az iki kez balo düzenlenir. Hanımlar bu balolarda giyecekleri giysileri vapurlarla gittikleri İstanbul'daki terzilere diktirirler. Aynı yıl Fener semtindeki konakta haftada bir iki kez sinema filmi oynatılır. Fener semtindeki EKİ (Ereğli Kömür İşletmeleri) tenis kortlarında iddialı maçlar tertip edilir. Bütün bunlar Zonguldak'ın ülkemizde İstanbul'dan sonra Batı kültürüyle tanışan ilk kentlerden biri olduğunu gösteriyor (Kalyoncu, 2011: 241-242). Cumhuriyet'in ilk ili yapılan (1924) Zonguldak'ın, kömür işletmeciliği nedeniyle bölgede yerleşen yabancıların ve kent soylu yaşam biçiminin verdiği etki ile zamanla halk kültürüne ve halk edebiyatına ait unsurlara karşı üstten bakışın geliştiği ve elitist bir yaklaşımla saz şiiri/halk şiiri geleneğinin çok da ciddiye alınmadığı bir yer hâline dönüşmüş olması mümkündür. Yukarıda Çaycuma halk sanatçısı Hüseyin Çakır'ın yaşadıklarına dair aktarılanlar da bu durumu doğrular niteliktedir.

Elbette kent, halk edebiyatına dair zayıf bir bölge olsa da hiçbir ürün üretilmemiş demek mümkün değildir. Madencilik üzerine söylenmiş mâniler, derlenen maden memoları, sayısı az da olsa türküler vs. bölgede yaşayan bir sözlü geleneğin var olduğunun ispatıdır. Ancak elbette bölgede daha kapsamlı bir sözlü gelenek var olsa idi "maden" gibi bir sosyo-ekonomik ve kültürel mecranın etrafında daha fazla halk şiiri tespit etmek ve sözlü tarihe kaynak olarak referans sunmak mümkün olurdu. Zonguldak özelinde düşünüldüğünde bu söylenenler sözlü tarih çalışmalarına kaynaklık edecek halk edebiyatı kaynaklı verilerin bölgede daha zayıf bir yekûn teşkil etmesini açıklar niteliktedir. Yörede yaşanan maden kazalarına ilişkin halk şiiri örneklerinin daha çok ülkenin başka bölgelerinde yaşayan halk şairleri tarafından dile getirildiği görülmektedir.

Zonguldak ile ilgili olarak bunca ölümlü maden kazası yaşanmasına rağmen yörede aktif bir âşıklık geleneğinin olmamasının yanında bölgede yaşayan halk arasında da yaşatılan bir ağıt geleneğinin varlığına dair emareler tespit edilememiştir. Bunun ise bölgedeki sosyo-ekonomik ve sosyo-psikolojik yapı ile ilgili bir arka planı olduğu düşünülmektedir. Uzun yıllar boyunca bölgede yaşayan halkın neredeyse tek geçim kaynağı hâline gelen maden işçiliği, burada yaşayanlar için bir tercihten ziyade zorunluluğa dönüşmüştür. Bu konu ile ilgili olarak; 1992 yılında Kozlu ilçesinde gerçekleşen ve 263 maden işçisinin ölümüyle sonuçlanan maden faciasından sonra yaşananları kayıt altına almak üzere bölgeye giden ve faciaya dair yaşananları fotoğraflayan foto muhabir Ali Öz'ün, kendisiyle yapılan röportajda sarf ettiği şu sözleri iyi analiz etmek gerekir:

Cenazelerdeki o ağıtsız gömülmeler yani sessiz gömülmeler çok etkileyiciydi. Yani ağıtını bile ağlayamıyordu insanlar, böyle o acıyı içlerine atıyorlardı. Bir çaresizlik yaşıyorlardı, yani benim için

çaresizliği orada asıl gözlemediğim olay... Toplu cenaze gömülmedi. Cenaze töreni düzenlenmedi, tek tek aile yakınlarına verildi... Toplu bir cenaze töreni bile düzenlenmedi. Her köyde bir cenaze misali bir sürü yüzlerce cenaze dağıtılarak gömüldü. Ve (ölenlerin) yakınları, hatırladığım bildiğim (kadarıyla) çalışmaya yine devam ediyorlardı. Çünkü tek geçim kaynakları kömürdü o insanların. Çaresiz başka iş imkânları yok... O dönemde Özal dönemi idi ve hep maden ocaklarının kapatılması yönünde baskılar vardı. Hükümet politikası o yöndeydi. Ama madencinin de orada yapacak başka bir geçim kaynağı yoktu. Yani ölüm pahasına ekmeğini kazanmak için o ocakta çalışmak zorundaydı ve ocağın kapatılmasını istemiyorlardı (URL-4).

Öz'ün bu cümleleri, esasında kentte madende çalışmak zorunda olan halkın içinde bulunduğu çaresizliği gün yüzüne çıkarmaktadır. Birkaç hafta önce ailesinden bir yakınımı o madende kaybeden kişiler, yeniden madende çalışmak için o işe başvurmak zorunda kaldıkları bir yaşam koşulu içerisinde idiler. Zonguldak'ta yaşayan bir madencinin söylediği belirtilen; "Aşağıda ölüm var, yukarıda açlık; aşağıdaki ölüm olasılık, yukarıdaki açlık kesin!" sözleri de esasında bu durumu en net açıklayan cümlelerden birisidir. Bu noktada folklor ürünlerinin en önemli işlevlerinden olan hafızada kalıcılığı tekrarlarla sağlama, burada olumsuz bir işlev mahiyetine bürünmektedir. Maden kazaları ile ilgili acı dolu ağıtlar yakılması ve bu acının sürekli hafızada tutulması; o madene inmekten başka çaresi olmayan bir topluluk için acısını dile getirerek rahatlama etkisi yaratmaktan öte, hatırlarlarsa aşamayacakları ancak aşmak zorunda oldukları bir gerçekle her seferinde yeniden yüzleşmelerine neden olacaktır. Kanaatimizce yöre insanının içinde bulunduğu bu sosyo-ekonomik ve psikolojik etkenler de yörede bu acı olayların folklor ürünlerine çok fazla yansımamasının nedenlerinden biridir.

Son yıllarda ülkemizde gerçekleşen ve Türk milletini derinden etkileyen, dünyada da yankı uyandıran en büyük ölümlü maden kazalarından biri, Manisa'nın Soma ilçesinde gerçekleşen kömür madeni kazasıdır. "Soma Faciası" olarak da anılan bu maden kazası, 13 Mayıs 2014'te Soma Kömür Madeni işletmesinde çıkan yangın ve zehirlenmeye bağlı olarak 301 maden işçimizin aynı anda hayatını kaybetmesine neden olmuş ve toplumsal hafızada derin yaralar açmıştır. Yaşayan halk şairleri arasında da bu acı olayın tezahürü olarak birçok halk şiiri söylenmiş/kaleme alınmıştır.

Düziçili Âşık Mustafa Akpınar'ın Soma'daki maden faciası üzerine hissettiği acıyı, *Ağladım* adlı şiirinde görmek mümkündür. Altı dörtlükten oluşan bu şiirin bazı dörtlükleri şöyledir:

Cennet vatanımın başı sağ olsun	Analar ağlıyor gelinler taze
Ben Soma'yı duydum duydum ağladım	Bakın hele canlar geline kıza
Acısı içimde can nasıl gülsün	Peş peşine gelir oldu cenaze
Yaşamadan caydım caydım ağladım	Kara yere koydum koydum ağladım

Mayıs on üç idi haberi geldi	Dert Ozanı duman çökünce dağa
Üç yüz bir bahçenin gülleri soldu	Soma'da alevler düştü ocağa
Ciğirim kor oldu gözlerim doldu	Ana yavrusunu almış kucağa
Cenazeyi saydım saydım ağladım	Şu sinemi oyduym oyduym ağladım

(Canlı, 2021: 175-176)

Şiirlerinde Dert Ozanı mahlasını kullanan âşık, olayın tarihi ve hayatını kaybedenlerin sayısını şiirin ikinci dörtlüğünde beyan ederek tarihe ışık tutmuştur.

Soma'daki maden faciası üzerine şiir kaleme alan âşıklardan biri de Âşık Yoksul Derviş'tir. Derviş'in yirmi dört dörtlükten oluşan şiirinin bazı dizeleri şöyledir:

Salı günü acı haber duyuldu,	"Çıkarın çizmemi batmasın sedye",
Madenciler Şehit oldu Soma'da;	Esirgerdi devlet malıdır diye,
Türk Milleti derin yasa boğuldu,	Ağladı insanlar böyle duyguya,
Anneler bağrını deldi Soma'da.	Gözyaşları bir sel oldu Soma'da.

Duydular haberi 13 Mayıs'ta, Türk halkı yaşlıdır ciğeri yandı,
 Madenci evleri hep bütün yasta, Çekildi bayraklar yarıya indi,
 Bu acıya yandı dünya herkeste, Çekildi bayraklar yarıya indi,
 Bizim de kalbimiz kaldı Soma'da. Sineleri kömür deldi Soma'da.

Dünyada duyuldu acı felaket, Bir dilim ekmeğe bir avuç kömür,
 Anneler gününde boşandı feryat, Üçyüz küsur kişi verdiler ömür,
 Öyle bir acı ki koptu kıyamet, Kaldı yavruları hep domur domur,
 Üçyüzbir can Şehit oldu Soma'da. Çiğdemler, çiçekler soldu Soma'da.

Üçyüzbir hanede ocak söner mi? İşte görünüyor facia hali,
 Gitti madenciler geri döner mi? Nedenini kimse bilmez ahvalı,
 El aman Allah'ım çaresi var mı? Şu Yoksul Derviş'in biçare hali,
 Hepsinin vadesi doldu Soma'da. Gözyaşlarını bir sel oldu Soma'da

(URL-5).

Yaşanan acının derinliği, Yoksul Derviş'in dizelerine yansımıştır. Olayın tarihi, hayatını kaybeden madenci sayısı gibi maddi somut verilerin yanı sıra geride kalanların duyguları, yer altında çalışıp bir avuç kömür çıkarmak uğruna canlarından olan maden işçilerinin manevi kayıpları da şiirin geneline konu edilmiştir. Ayrıca Yoksul Derviş, Soma maden faciasından sağ kurtarılan işçilerden biri olan Murat Yalçın'ın ambulansa bindirildiği sırada yaşanan o derin faciaya ve yaralarına rağmen hâlâ devlet malını düşünerek “Çizmem kirli çıkarayım mı?” şeklindeki sorusunda yer alan hassasiyetini de şiirine konu edinmiştir. Tüm Türkiye'yi derinden sarsan ve televizyon ekranlarından canlı yayında izlenen bu duygu yüklü görüntüleri halk şairi de dizelerinde aktarmış ve bu vakayı, maden işçisinin o durumda bile devlet malını düşünerek esirgemesi olarak yorumlamıştır.

Soma'daki maden faciası üzerine kaleme alınan madenci şiirleri diğer olaylara göre daha fazladır. Bunun nedeni hem yaşanan kazanın ülke tarihinde aynı anda en fazla ölümün gerçekleştiği maden kazası olması hem de günümüze yakın bir tarihte gerçekleşmiş olmasındandır. Halk şairleri gerek sosyal medyada gerek kendi arşivlerinde bu faciaya ait şiirleri paylaşmışlardır. Bu şiirlerin pek çoğunda dikkati çeken nokta, halk şairlerinin çoğunluğunun şiirlerinde, yaşanan bu faciayı iktidar söylemine uygun bir şekilde “kader, kaza, takdir-i ilahi, imtihan” gibi sözlerle aktarmalarıdır. Âşık Nurşah'ın dizelerinde “İmtihanlar kolay geçilmiyor serde” dizesi, burada yer vermediğimiz Sivaslı Âşık Halil'in *Soma'ya Ağıt* adlı şiirinde “Kadere kazaya eğledik iman / Kader böyle imiş ne gelir elden” (Topçu, 2018: 97) dizeleri bu bakış açısını örneklemektedir. Ancak Âşık Hüseyin Sümmanioğlu'nun *Soma Ağlıyor Türkiye Ağlıyor* adlı şiirinde ise halk şairlerinin folklorun protesto işlevine de uygun olarak bir uyarı, bir durum tespiti niteliği taşıyan şu dizeleri yer alır: “İki bin on dördün mayıs on üçü/ Görülmemiş garip zaman ağlıyor/ Bilmem takdir yoksa ihmalin suçu / Bu tufana yahşi yamana ağlıyor... Geleceğe karşı tedbir almalı / Tedbiri aşanı kader bilmeli...” (Baş, 2018: 142-143). Soma'da yaşanan maden faciasına ilişkin Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği'nin yayımlanmış olduğu *Soma Maden Faciası TMMOB Raporu*'nda (2014: 25-42), Türkiye Barolar Birliği İnsan Hakları Merkezi'nin yayımladığı *Soma Maden Faciası Raporu*'nda (2014) ve çeşitli bilirkişi raporlarında faciaya ilişkin ihmallere ve sorumluluklara oldukça açık bir şekilde rapor edilmiştir. Yaşanan bu trajediyi sözlü tarihin dolaysız aktarıcılarında biri olan halk şairlerinin aktarım biçimi de olayın kayıt altına alınış biçimini ve kolektif bilinçte ne şekilde yer ettiğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Fakat burada halk şairlerinin büyük çoğunluğunun bu acı olayı bir doğal afet gibi kabul ederek kadere bağladıkları, eleştirel bir bakış açısıyla olayı aktarmaktan beri durdukları görülmüştür.

Soma’da yaşanan büyük maden faciasından altı ay gibi kısa bir süre sonra ise Karaman’ın Ermenek ilçesine bağlı olan Pamuklu köyü yakınlarında Has Şekerler Madencilik firmasına ait bir madende yaşanan su baskını nedeniyle 18 işçinin mahsur kaldığı ve hayatını kaybettiği bir maden kazası daha gerçekleşmiştir. Soma kazası ile ilgili halk şiirlerini derlerken karşımıza çıkan çalışmalardan birinde Âşık Gökmen Dursunoğlu’nun bir şiirine yer verilmiştir. Âşık Gökmen Dursunoğlu’nun “Somada maden kazasında hayatını kaybeden 301 kişi için yazdığım şiir.” (Kildiş, 2022: 241) notuyla birlikte yer verilen ve adı da *Soma* olan bu şiirinde birbirine yakın dönemlerde gerçekleşen Soma ve Ermenek maden kazalarında yaşananların karışmış olabileceği tespit edilmiştir.

Soma

Zengin doysun diye girdik madene
Zaten fakir insan sayılmaz imiş
Çökünce başıma o kara zindan
Ne bilem feryadım duyulmaz imiş

Tek derdim çalışam ocağım yakam
Balık mıyım coşkun sularla akam
Babama bir lastik almış kaymakam
Altından da olsa giyilmez imiş

Gökmen bilmem hangi derdime yanam
Titredi yüreğim bende insanam
Oğlum yüzme bilmez demese anam
Ölmeyince namım yayılmaz imiş (Kildiş, 2022: 241).

Âşık Gökmenoğlu’nun *Soma* ismini verdiği ve Soma’da gerçekleşen maden kazası üzerine kaleme aldığını belirttiği bu şiirde, Ermenek’te gerçekleşen maden kazasında yaşanan iki olaya telmihte bulunulmuştur. Bunlardan ilki, haber kanallarına da yansıyan ve maden işçilerinden birinin yaşlı babasının oğlunun cenazesinde giymiş olduğu yıpranmış lastik ayakkabıları ile tüm Türkiye’yi hüznü boğduğu sahneler ile ilgilidir. Bu olaydan sonra Ermenek Kaymakamlığı’nın kendisine ayakkabı olarak göndermesi pek çok haber sitesinde (URL-6) de haber olarak kaydedilmiştir. Şair, bir babanın çaresizliğini ve gururunu ortaya koyan bu olayı şiirine konu edinmiştir. Şiirin Ermenek’teki maden kazası üzerine kaleme alındığını kanıtlar nitelikteki ikinci telmih ise bu kazada madeni su bastığı için dışarıda evladının kurtarılmasını bekleyen bir annenin-aynı maden işçisinin annesinin- “Oğlum suda yüzme bilmez ki.” (URL-7) diyerek yaşadığı çaresizliği dile getirmesine ilişkin sözlerdir. Hayatını kaybeden maden işçisinin ağzından seslenen Âşık Gökmenoğlu, annesi bu sözleri söylemese o işçinin ölmeden namının yayılmayacağını söyleyerek adeta ölen maden işçileri adına sitem etmiştir. Şiirin adı her ne kadar *Soma* olsa da içeriği bize sözlü tarih bağlamında hangi olaya kaynaklık edebileceğinin kanıtlarını sunmuştur.

Son olarak yakın dönemde Bartın’ın Amasra ilçesinde Türkiye Taşkömürü Kurumu Amasra Müessese Müdürlüğü’ne bağlı maden ocağında 14 Ekim 2022 tarihinde gerçekleşen ve yeraltındaki 110 işçiden 42’sinin ölümüyle sonuçlanan maden kazası çalışmaya konu edilmiştir. Grizu patlaması nedeniyle gerçekleşen bu kaza da diğer kazalar gibi ne yazık ki maden işçilerinin bir kısmının ölümü ile sonuçlanmış ve bir kazadan faciaya dönüşmüştür. Yaşanan bu faciaya ilişkin halk şairleri tarafından kaleme alınan şiirlerin mevcut olduğu tespit edilmiştir. Bu şiirlerden ilki Sivaslı Âşık Kaptani’ye aittir. Âşığın *Bartın Kömür Ocağı* adlı şiirinde yer alan iki dördlük şöyledir:

Bartın’dan acı haber alınca
Çatılır kaşlarım şehitler için
Bir yavru bak babam burda deyince
Dökülür yaşlarım şehitler için

...
Kaptani amaç ne bir avuç kömür
Gencecik çağında bitiyor ömür
Bilmeyen sanır ki dört başı mamur
Kaybolur düşlerim şehitler için (18 Ekim 2022) (URL-8).

Âşık Kaptani'nin 14 Ekim 2022'de gerçekleşen ve henüz acısı çok taze olan bu maden faciası üzerine kaleme aldığı şiiri, 18 Ekim 2022 tarihlidir. Âşığın sosyal medya hesabında paylaştığı bu şiirinde yine olayda hayatını kaybeden maden işçilerinden birinin cenazesinde yaşanan olaya bir gönderme bulunmaktadır. Hayatını kaybeden maden işçilerinden birinin cenazesinde vefat eden işçinin tabutu başında bekleyenler arasında bulunan küçük yaşlardaki kız çocuğu, yakalara takılması için verilen küçük fotoğraflarda babasını görünce annesine işaret ederek; "Anne bak babam burada!" sözleriyle olaya tanık olan herkesin bu üzüntüyü derinden hissetmesine neden olmuştur. Âşık Kaptani de hem bu olayın hem de bir avuç kömür uğruna genç yaşta yitip giden 42 ömrün kendisine hissettirdiği acıyı dizelerine yansıtmıştır.

Aynı maden kazası üzerine sıcağı sıcağına kaleme alınan bir diğer halk şiiri ise Âşık Necati Aksakal'a aittir. Aksakal'ın 16 Ekim 2024 tarihinde kaleme alınmış ve bu tarihle sosyal medya hesaplarında paylaşılan şiirinde şu dizeler yer alır:

...
Kırızuyumuş tırafaymış her neyse
Bir avuç kömüre bu canlar değse
Zifirden kefeni tek bir can geysel
Bağışlasan şu Bartın'ın dağını
Gözyaşları akamıyor efendi

Bu ataş közlenmiş eller tutmuyor
Düğümlemiş acı boğaz yutmuyor
Çare mi yok ihmaller mi bitmiyor
Kapat gitsin şu kömür ocağını
Gözyaşları akamıyor efendi
... (URL-9).

Âşık Necati Aksakal'ın dizelerinde, Bartın'da meydana gelen kaza hakkında konuşulan ihmal ihtimallerine duyarlılık içeren bir göndermenin yer aldığı dikkati çeker. Hem yaşanan maden kazasındaki işçilerin ölümünden duyduğu acıyı hem de bu kazanın gerçek nedenine dair duyduğu endişeleri halk şairinden beklenen açık yüreklilikle dile getirir. Sözlü tarihe kaynaklık etmesi bakımından halk şiirinin ve halk şairlerinin en önemli özelliği de içeriğinde ihtiva ettiği duygusallığın yanı sıra gerçekleşen faciaya dair bir kanıt niteliği de taşımalarıdır. Aksakal'ın dizelerinin de bu işlevi yerine getirdiğini söylemek mümkündür.

Sonuç

Sözlü kültür geleneğine sahip toplumlarda sözlü tarihe kaynaklık edebilecek mahiyette pek çok ürün ortaya konduğu bilinmektedir. Halk biliminin inceleme alanına giren ve halk edebiyatı ürünleri olarak da ifade edilen destan, masal, halk hikâyesi, atasözleri, ağıtlar, türküler dolayısıyla halk şiiri de bu özelliğe sahip verimlerden müteşekkildir.

Halk şairlerinin aktarıcılık ve kültürel belleği yaşatıcılık vasıfları, onların ortaya koyduğu halk şiiri ürünlerinde toplumsal bellekte etki bırakan olayların izlerini bulmamızı sağlar. Halk şairleri toplumsal konulara hiçbir zaman duyarsız kalmamışlardır. Özellikle toplumu derinden etkileyen deprem, sel, yangın gibi doğal afetler; trafik kazaları, iş kazaları gibi ölümlerle sonuçlanan kazalar veya göç gibi toplumsal etkileri bulunan ve insanları etkileyen acı tecrübelerle dair de şiirler kaleme

almışlardır. Ülkemizde halk şairlerinin şiirlerine konu olan ve toplumsal anlamda kolektif hafızada derin izleri bulunan olaylardan biri de toplu ölümlerle sonuçlanan maden kazalarıdır. Yakın tarihimizde birçok insanımızın aynı anda hayatını kaybettiği bu ağır facialar, halk şairlerinin dizelerinde sözlü tarihe kaynaklık edecek birer belge niteliğine bürünmüştür.

Bu çalışmada ülkemizde son yıllarda yaşanan ve çoklu ölüme sebebiyet veren maden kazaları ile ilgili 12 (10+2: 2 şiirden belli dizelere yer verilmiştir) halk şiirinden belli dörtlükler esas alınarak gerçekleşen maden kazalarının tarihsel, sosyal ve psikolojik etkilerinin izi sürülmüştür. Halk şairlerinin şiirlerinde; gerçekleşen kazaların tarihine, hayatını kaybedenlerin sayısına hatta kimi şiirlerde doğrudan tek tek isimlerine yer verdikleri görülmüştür. Bu bağlamda halk şiirinin sözlü tarih yöntemine uygun olarak sıradan insanları tarihin konusu yaptığı gerçeği bir kez daha kanıtlanmıştır.

Maden kazalarını konu edinen halk şairlerinin şiirlerinde genellikle bu kazaları kadere/kazaya bağladıkları, mevcut söylemin dışına çok çıkmadıkları dikkati çekmiştir. Buna rağmen bazı halk şairlerinin yaşanan kazaların gerçek raporlarında da belirtildiği üzere söz konusu ihmallerin de olabileceğini dizelerine yansıttığı görülmüştür. Bu noktada halk şairlerinin hepsi değilse de bir kısmının toplumun sözcüsü olma ve yaşanan olayları gerçekçi bir biçimde ortaya koyma işlevini yerine getirdiği tespit edilmiştir. Bu hususun incelenen eserlerin sözlü tarihe kanıt kabul edilip edilemeyeceğine karar verme noktasında da önemli bir ölçüt olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada özellikle madencilik geleneğinin temel geçim kaynaklarından biri ve yaşanan maden kazalarının büyük çoğunluğunun gerçekleştiği bir kent olan Zonguldak'ta ise bu konuda çok fazla türkü veya ağıt tespit edilememesinin farklı nedenleri olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bölge, kömürün bulunmasıyla birlikte hızlı bir şekilde kentleşmiş, bölgedeki madenleri özellikle Fransızlar ve diğer yabancı ülkelerin insanları işlettiği için bölge uzun yıllar yabancı nüfusun yoğun olarak yaşadığı bir şehir hüviyetine bürünmüştür. Hızlı bir kent-soyul yaşamın sürülmeye başlandığı şehirde hem aşıklık geleneği gibi geleneksel unsurlar aşağı görülerek gelişmesi engellenmiş hem de buna uygun bir zemin ne yazık ki oluşturulamamıştır. Aşıklığın gelişmemesi maden hayatının folklor ürünlerine yansımamasının bir nedeni olarak görülebilirken bunca ölümlü kazanın yörede gelişmiş bir ağıt geleneği ortaya koymamasının ise madenlerde çalışmak zorunda kalan yöre insanının sosyo-ekonomik ve psikolojik hayatı ile ilgili olduğu görülmüştür.

Sözlü tarih kuramı bağlamında ele alınan halk şiirlerinin maden kazalarına ilişkin oldukça önemli maddi ve manevi kanıtlar niteliğinde olduğu tespit edilmiştir. Çalışma sonunda, geniş boyutlu yeni araştırmalar ile maden kazalarına ilişkin daha kapsamlı bir sözlü tarih verisinin toplanmasının da mümkün olabileceği kanaati hasıl olmuştur.

Kaynaklar

- AKYOL, İ. (2016). "Çaycumalı Gönül İnsanı, Besteci, Türkücü Hüseyin Çakır". *Zonguldak Folkloru '13 Bienali Bildiriler Kitabı*, 49-55, Zonguldak: Zonguldak Kültür Eğitim Vakfı.
- BAŞ, Ş. (2018). *Âşık Hüseyin Sümmanioğlu Üzerine Bir Monografi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BEDİR, A. (2019). *Oltu Maden Folkloru*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- CANLI, H. (2021). *Düziçili Âşık Mustafa Akpınar'ın Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- COŞKUN, T. (2022). *Eskişehirli Âşık Nurşah'ın Hayatı ve Eserleri (Monografi-Derleme-Tasnif)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇEŞTEPE, H. vd. (2016). *Madencilik Sektörünün Zonguldak İlindeki Yeri ve Önemi: Ekonometrik ve İstatistikî Yöntemlerle Analiz*. Zonguldak: T.C. Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2005). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- DANACIOĞLU, E. (2001). *Geçmişin İzleri, Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt yayımları.
- DEMİR, H. (2016). “Âşık Yanarı’nın Şiirlerinde Emek ve Acının Kenti Zonguldak”. *Zonguldak Folkloru ’13 Bienali Bildiriler Kitabı*, 87-99, Zonguldak: Zonguldak Kültür Eğitim Vakfı.
- ERSOY, R. (2009). *Sözlü Tarih Folklor İlişkisi-Baraklar Örneği Disiplinler Arası Bir Yaklaşım Denemesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GEZER, S. (2023). *Folklor ve Sözlü Tarih-Ağıtlarda Sosyal Tarih Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Nobel Bilimsel Yayınları.
- IGGERS, G. G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KADIOĞLU, Z. (1965). “Amasya Yeni Çeltik İşletmesinde 69 Yuvayı Söndüren Grizu Afetinin Destanı”-Yaprak Destanı. Merzifon: Nurlar Matbaası.
- KALYONCU, H. (2011). “Madencilik Edebiyatına Giriş Denemesi”. *Edebiyatta Zonguldak ’10 Bienali Bildiriler Kitabı*, 241-255, Zonguldak: Zonguldak Kültür ve Eğitim Vakfı (ZOKEV).
- KİLDİŞ, C. (2022). *Âşık Gökmen Dursunoğlu’nun Hayatı, Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MMO (2010). *Madencilikte Yaşanan İş Kazaları Raporu*. Ankara: TMMOB Maden Mühendisleri Odası.
- OFLAMAZ, B. (2017). *Yazılı Basında Maden Kazalarının Sunumu (1949-2016)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ONG, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev.: Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖNER, H. (2019). *Sözlü Tarih Kuramına Göre Girit Harbi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZKAYA, E. (2014). *Çukurova Anonim Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatında Sözlü Tarih*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞİRİN, F. (2022). *Kendi Tanıklığında Âşık Sarıcağzı Monografisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- THOMPSON, P. (1999). *Geçmişin Sesi Sözlü Tarih*. (Çev.: Şehnaz Layıkel). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- THOMPSON, P (2006). “21. Yüzyılda Sözlü Tarih İçin Potansiyeller ve Meydan Okumalar”. *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar Türkiye’de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı 26-27 Eylül 2003*, 23-37, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- TOPÇU, E. (2018). *Sivaslı Âşık Halil’in Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TURAN, F. A. (2017). *Toplumsal Hafızada Ermeni Mezalimi*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- TURAN, F. A. (2019). “Bir Sözlü Tarih Çalışması: Halk Şairlerinin Dilinden Ardahan ve Çevresinde Ermeni Mezalimi”. *Türklük Biliminde Gür Bir Ses Prof. Dr. İsa Özkan’a Armağan*. (Edt.: İbrahim Dilek, İhsan Kalenderoğlu). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 183-195.
- TÜRK MÜHENDİS VE MİMAR ODALARI BİRLİĞİ (2014). *Soma Maden Faciası TMMOB Raporu*. Ankara: Mattek Basın Yayın.
- TÜRKİYE BAROLAR BİRLİĞİ (2014). *Soma Maden Faciası Raporu*. Ankara: Türkiye Barolar Birliği Yayınları.
- USEİNOVA, F. (2016). *Sözlü Gelenekte Kırım Tatar Türklerinin Muhacereti ve Sürgünler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÜÇÜNCÜ, K. (2004). “Sözlü Kültür / Tarih Bağlamında Edebî Bir Metin Olarak Otman Baba Vilâyetnâmesi”. *bilig*, S. 28, 1-29.

- VANSINA, J. (2021). *Tarih Türü Olarak Sözlü Gelenek*. (Çev.: Emre Teğın). Ankara: Tün Kitap.
- YALÇIN, Ü. (2016). “Anadolu Madencilik Tarihine Toplu Bir Bakış”. *MT Bilimsel*, Y. 5, S. 9, 3-13.
- YAŞAR, S. vd. (2015). “Geçmişten Günümüze Büyük Maden Kazaları”. *Madencilik*, C. 54, S. 2, 33-43.
- YILDIRIM, D. (1998a). “Sözlü Kültür ve Folklor Kavramları Üzerine Düşünceler”. *Türk bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 37-42.
- YILDIRIM, D. (1998b). “Tarih Yazımı ve Sözlü Ortam Kaynakları”. *Türk bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 87-101.
- ZAMAN, E. M. (2021). *Zonguldak İnsan Mekân Zaman*. İstanbul: Kule Kitap.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “Türkiye’deki madencilik kazaları listesi”.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Türkiye%27deki_madencilik_kazaları_listesi (Erişim: 25.03.2024).
- URL-2: 13 Mayıs 1974 tarihli Cumhuriyet Gazetesi <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/yayinlar> (Erişim: 26.03.2024).
- URL-3: 18 Ocak 2011 tarihli Cumhuriyet Gazetesi Arşivi. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/8-ay-sonra-ulasildi-214436> (Erişim: 01.04.2024).
- URL-4: “Dünya Madenciler Günü / Kozlu Ocağı’ndaki patlamanın perde arkası / Oradaydım Belgeseli”.
<https://www.youtube.com/watch?v=l8nBlwNqzV8> (Erişim: 27.05.2024).
- URL-5: Derviş, Yoksul (2014). “Âşık Yoksul Derviş Soma’yı Yazdı”.
<https://www.kocatepegazetesi.com/asik-yoksul-dervis-somayi-yazdi/> (Erişim: 20.04.2024).
- URL-6: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/olen-madencinin-babasina-yeni-lastik-ayakkabi-27616235> (Erişim: 25.04.2024).
- URL-7: <https://t24.com.tr/haber/maden-kazasinda-benim-oglum-yuzme-bilmez-ki-sozleriyle-gundeme-gelen-ayse-gokce-hayatini-kaybetti,1144688> (Erişim: 10.05.2024).
- URL-8: Âşık Kaptani (2022). “Bartın Kömür Ocağı”.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3390063814604894&set=a.1453064181638210> (Erişim: 25.05.2024).
- URL-9: Âşık Necati Aksakal (2022). “Kara Kömür”. <https://www.facebook.com/necati.aksakal2> (Erişim: 25.05.2024).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 04.06.2024

Kabul / Accepted: 16.07.2024

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1495636

ÖMER SEYFETTİN HİKÂYELERİNDE SU İMGESİ

Bedirhan ÜNLÜ*

Öz

Varlığın özünün ne olduğu sorusu Antik Yunan'dan itibaren üzerinde durulan konuların başında gelir. Aristo'yla birlikte sistemleştirilen varlığın özünü dört ana maddeye dayandırma düşüncesi, İslam felsefesinde ise anâsır-ı erbaa anlayışına dayanır. Doğada bulunan toprak, ateş, hava ve su varlığın oluşumundaki ana unsurlar olarak düşünülmüştür. Bununla birlikte dört unsur; birey ve toplum üzerindeki imgesel değerlerle de anlam kazanır. Dört ana unsurdan biri olan su da bilinçaltında olumlu ve olumsuz bir şekilde ortaya çıkar. Tarihî süreç içerisinde su, hem mitolojide hem de dinî inançlarda ona yöneltilen kutsiyet özelliğiyle kendisine yer edinir. Klasik mitolojide su kullanımı Tanrılarla birlikte düşünülürken ilahî dinlerde ise daha çok kutsallık özelliğiyle ön plandadır. Bu bağlamda Hıristiyanlıktaki vaftiz törenlerinde kutsama su aracılığıyla yapılırken Kur'an'da suyun kutsallığına dair pek çok ayet vardır. Suyun döngüselligi ve canlılar için hayatî öneme sahip oluşu Kur'an'la birlikte diğer metinlerde de ele alınır. Su, bu tarz metinlerde hem görünen özellikleriyle hem de bilinçaltında oluşturduğu imgesel değerlerle ortaya çıkar. Metin içerisinde var olan su imgesi, sanatçının kendisine ve içinde bulunduğu sosyal ortama dair birtakım verileri de bünyesinde barındırır. Bu açıdan bakıldığında edebî metinlerdeki su imgesinin yorumlanması, sanatçıya ait kavram haritalarının ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Türk edebiyatında önemli bir konumda bulunan Ömer Seyfettin, kaleme aldığı hikâyelerinde imgesel değerlere yer veren sanatçılardandır. Eserlerindeki söz konusu bu imgesel değerlerden biri de sudur. İmge değeri açısından suyun kullanımı tesadüfi olmayıp sanatçının bilinçli bir tercihidir. Millî duyuş ve düşünüş tarzını yansıttığı hikâyelerinde suya yüklenen anlam, Türklük taraftarları ile Türklüğe karşı olanların imgesel ve sembolik değerleri etrafında şekillenir. Benzer şekilde bireyin merkeze alındığı eserlerde su imgesi karakterlerin ruhsal ve kişisel özellikleriyle ortaya çıkarılır. Bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında suyun kullanımı yıkıcılık ve besleyicilik şeklinde ortaya çıkar. Suyun eserlerdeki kullanımı aynı zamanda Ömer Seyfettin'in dil ve üslubunda önemli bir konumda bulunan ironiyi de etkiler. Su bu tarz hikâyelerde ironiyi destekleyen unsurlardan biri hâline getirilir. Yapılan bu çalışmada da Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki su imgesi incelenerek yazara ait kavram haritalarının belirlenip yorumlanması amaçlandı.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, hikâye, imge, yıkıcı sular, besleyici sular.

* Arş. Gör. Dr. Fırat Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bunlu@firat.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0507-0596

THE IMAGE OF WATER IN ÖMER SEYFETTİN'S STORIES

Abstract

The question of what is the essence of existence is one of the issues that have been emphasized since Ancient Greece. The idea of basing the essence of the being systematized with Aristotle on four main articles is based on the understanding of anâsır-I erbaa in Islamic philosophy. The soil, fire, air and water found in nature were considered as the main elements in the formation of existence. However, four elements also make sense with the imaginary values on the individual and society. Water, one of the four main elements, also occurs in a positive and negative way in the subconscious. In the historical process, water takes its place with the feature of sanctity directed at it in both mythology and religious beliefs. While the use of water in classical mythology is considered with the gods, it is more at the forefront with its sacred feature in divine religions. In this context, while the blessing is made through water in the baptismal ceremonies in Christianity, there are many verses in the Qur'an about the holiness of water. The cyclicity of water and its vital importance for living things are discussed in other texts along with the Qur'an. Water emerges in such texts both with its apparent characteristics and with the imaginary values it creates subconsciously. The water image in the text also contains some data about the artist himself and the social environment he is in. From this point of view, the interpretation of the water image in literary texts helps to reveal the artist's concept maps. Ömer Seyfettin, who is in an important position in Turkish literature, is one of the artists who include imaginary values in his stories. One of these imaginary values in his works is water. The use of water in terms of image value is not accidental and is a conscious of the artist. In the stories that reflect the national sense and thinking style, the meaning attributed to the water is shaped around the imaginary and symbolic values of Turkish supporters and those who are against Turkishness. Similarly, in works where the individual is centered, the following image is revealed by the spiritual and personal characteristics of the characters. From a holistic point of view, the use of water emerges in the form of destructiveness and nutrition. The use of water in the works also affects the irony, which has an important position in Ömer Seyfettin's language and style. Water is made one of the elements that support irony in such stories. In this study, it was aimed to determine and interpret the concept maps of the author by examining the water image in Ömer Seyfettin's stories.

Keywords: Ömer Seyfettin, story, image, destructive waters, nourishing waters.

Giriş

Antik Yunan düşüncesinden itibaren su, varlığın temel unsurlarından biri olarak düşünülür. Bu dönemde yaşamış olan “Thales’in ‘her şeyin arkhesi sudur’ söylemi ile Yunan şair filozof Pindar’ın ‘ariston men hydor’ (su gibisi yok/ ‘greatest however [is] water’ deyişi suyun ilk ve temel olma özelliğini vurgular.” (Sezen, 2020: 1). Sonraki dönemde İslam felsefesindeki anâsır-ı erbaa anlayışı da Antik Yunan düşüncesinin devamı şeklindedir. Varlığın özünü dört ana maddeye dayandıran bu anlayışı “sistemleştirerek tabiat bilimlerine hâkim görüş haline getiren ise Aristo olmuştur.” (Karlıağa, 1991: 149). Varlığın özü ile ilgili Aristo’dan itibaren gelişen düşünce süreci, insanlığın üzerinde durduğu temel soru(n)lardan biri hâline gelir. Bu sorgulayış hem Doğu hem de Batı toplumlarının ortak hareket alanını oluşturur.

Varlığın özünü oluşturduğuna inanılan su, hava, ateş ve toprak gibi doğaya ait dört temel maddenin çağrışım değerleri kendi imgelem dünyalarını yaratır. Bunlardan yön imgelemi olarak ateş yukarıya doğru, toprak ise aşağı yönlü olarak düşünülür. Su ve hava ise yine yön imgelemine bağlı olarak yukarı ve aşağı gidip gelen bir konumdadır. Bu dört temel maddeye genel olarak “bakıldığında, toprak sınırsızdır, hava kavranamaz bir şeydir, ateş doğası gereği dokunulmazdır ve yalnızca su kirletilmeye açık, dolayısıyla özel olarak korunması tavsiye edilen bir şeydir.” (Burckhardt, 2020: 148-149). Suyun kirletilmeye müsait yapısıyla imgelem değeri olumlu ve olumsuz şekilde ortaya çıkmaya başlar. Bu bağlamda varlığın özünde yer aldığına inanılan su, insanlığın ortak bilinçaltında çeşitli çağrışımlarla imgesel anlamda yerini alır. Gaston Bachelard’a göre bu imgesel değerler bağlamında su, “Ateşle toprak arasında temel varlıkbilimsel dönüşümdür.” (2006: 13). Bilinçaltının imgesel değerleriyle varlığın suyla olan dönüşüm sürecinin ortaya çıktığı ve incelendiği alanların başında ise edebî metinler gelir. Böylece bireysel ve kolektif düzeydeki imgesel değerler, suyun kullanışıyla incelenerek döneme ve sanatçıya ait kavram haritaları aydınlatılır.

Ömer Seyfettin, ortaya koyduğu eserler aracılığıyla kendisine ve dönemine ait imgesel değerlerin ortaya çıkarılmasını hak eden sanatçıların başında gelir. Öyle ki sanatçı Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş felsefesinin temelini oluşturan millî edebiyat dönemi içerisinde önemli bir konumdadır. “Amacı; Türk milletinin kolektif bilinçdışında millî bir havuz oluşturmaktır.” (Özcan, 2018: 465). Onun millî duyuş ve düşünüş tarzını yansıttığı eserlerinde bilinçaltı havuzuna yönelen imgesel değerlerin çözümlenmesi bu bağlamda dönemin sosyolojik ve kültürel yapısının da aydınlatılmasına yardımcı olur. Sanatçının yaşadığı dönemde II. Meşrutiyet’in ilanı, İttihat ve Terakki’nin yönetimde söz sahibi olması, Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, İstanbul’un işgali gibi Türk toplumuna derinden etkisi olan pek çok olay yaşanır. Yine bu dönemde ulusçuluk akımının yayılması, imparatorlukları olumsuz yönde etkiler. Askerî, siyasi ve fikrî anlamda meydana gelen bu atmosfer içerisinde Ömer Seyfettin, ortaya koyduğu eserlerle Türk halkına ulaşmayı, içinde bulunulan çağın gerçekliklerini ve çözüm yöntemlerini göstermeyi temel hedef hâline getirir.

Bilindiği üzere Türk edebiyatında olay hikâyeciliğinin temsilcilerinden olan Ömer Seyfettin, ele aldığı eserlerinin büyük kısmında halka yönelik eserler kaleme alır. Genellikle kültürel bellek unsurlarını öncelerken millî bilinci de eserlerinin odağına yerleştirir. Hikâyelerde dönemin sosyolojik gerçekliklerini göz önünde bulunduran sanatçı, aynı zamanda Türk tarihine de eserlerinde yer vererek halka edebiyat aracılığıyla ulaşmak ister. Sosyal, bireysel, tarihî içerikli pek çok hikâyesinde maddeye ait imgesel değerlerin varlığı görülür. Bu imgesel değerlerden biri de sudur. Su, Ömer Seyfettin hikâyelerinde hem bireyin bilinçaltı değerlerini ortaya çıkarır hem de Türk halkının tarihî ortak imge dünyasını yansıtır. Bu doğrultuda Ömer Seyfettin hikâyelerinde su imgesi yıkıcı ve besleyici sular ile ironik anlatımı destekleyen sular şeklinde ortaya çıkar.

Yıkıcı Sular

Yaşama canlılık verme noktasında su, ilk olarak var edici ve besleyici özelliğiyle öne çıkar. Var etme ve hayat verme açısından bakıldığında su, anasır-ı erbaa grubu içerisinde değerlendirilerek olumlu özellik kazanır. “Bununla birlikte su sembolizmi çoğunlukla iki yönlü olarak kullanılır ve su, bu olumlu ve yenileyici özelliklerinin yanı sıra, olumsuz yıkıcı özellikleriyle de ele alınır.” (Eke, 2021: 48). Nitekim suyun olumlu özelliği onun değişmez imgesel değerini yansıtmaz. Su aynı zamanda hava gibi yukarı ve aşağı gidip gelme özelliğiyle kirletilmeye müsaittir. Suyun bu değişken özelliğine bağlı olarak yıkıcılığı da imgelem dünyasında yerini alır. Bu bağlamda Ömer Seyfettin

anlatılarında yıkıcı suların ilk görüldüğü hikâye Yaşasın Dolap'tır. "Bir Perdelik Komedi" şeklinde kaleme alınan bu "Küçük Hikâye"de Ahmet Bey, II. Abdülhamit Dönemi'nde Sadrazam İzzet Paşa'ya mensup, geliri yüksek bir "hafiye"dir. Ancak Meşrutiyet'in ilanından sonra görevinden azledilen Ahmet Bey, "istibdat döneminde" yaptıklarından ötürü korku hâlinde yaşar. Geçmişte yaptığı hukuksuzluklardan dolayı "beni öldürecekler, kim bilir belki denize atacaklar" (Ömer Seyfettin, 2022a: 110) ifadeleriyle korkusunu dile getiren Ahmet Bey, esasen siyasi açıdan güçlü olduğu dönemde bu tarz bir infazı bizzat gerçekleştirmiştir. Ahmet Bey'in karısı Bihter, kocasını Hâmit Bey'le aldatır. İsim sembolizasyonun da görüldüğü hikâyede Bihter'in kocasına hitaben "jurnal ettiğin, denize attırdığın yüzlerce adamı unuttun" (Ömer Seyfettin, 2022a: 112) sözleri okuyucuya doğrudan aktarılır. Ahmet Bey geçmişte haksız yere işlenen cinayetlerde denizi aracı olarak kullanır. Benzer biçimde haksız yere öldürülen cesetlerin denize atılması Beyaz Lale'de de işlenir. Hikâye genel anlamda "cinsel sadizmin tüm dinamik ve eylemlerini gösteren bir şiddet pornografisi gibidir." (Arslan, 2020: 417). Bu tarz psikolojik şiddet mekanizmalarının ağırlıkla yer aldığı hikâyede suyun olumlu/olumsuz imgesel değerleri de ortaya çıkar. Öyle ki Balkan bozgunundan sonra yaşanan Türk katliamlarının konu edildiği Beyaz Lale'de, hayatını "Büyük Bulgaristan İmparatorluğu"nun kurulmasına adanmış olan Binbaşı Radko Balkaneski'nin ağzından Avrupa tarihi anlatılırken "sivillerin sulara boğdurtulması" (Ömer Seyfettin, 2022a: 437) ve "nehirlere atılıp boğulması" (Ömer Seyfettin, 2022a: 438) gibi ifadelerle yer verilir. Suyun bireyler üzerindeki yutucu özelliği Avrupa tarihindeki katliamlarla birlikte ele alınır. Boğucu özelliğiyle sivil katliamların yaşandığı bu sular, "medeni Avrupa'nın da kirli geçmişini simgeler. İlk bakışta temizleyici/sağaltıcı özelliğiyle görünen suların Avrupa tarihinin arka planındaki imgesel değeri hikâyelerde boğuculuk üzerine şekillenir. "Güzellik ve Esatir" başlıklı yazısında Ömer Seyfettin "Zümrüt dağlar, mor sisli ormanlar, gümüş köpüklü çağlayanlar, nihayetsiz denizler ancak bedii bir harsa malik olan insanın karşısında güzeldir." (Ömer Seyfettin, 2020: 501) diyerek doğadaki güzelliklerin bakış açısıyla estetik ve olumlu değer kazandığını vurgular. Bu tarz bakış açısının tersi de mevcuttur. Nitekim Avrupalıların Türkler üzerindeki olumsuz bakış açısının boğucu su imgesiyle açıkça ifade edildiği bir diğer hikâye ise Ashab-ı Kehfimiz'de görülür:

"Rumların fikri, İzmir'i falan zaptedip bu on dört milyonu Kızılırmak'ın sağ tarafına atmak; Ermenilerin fikri, Büyük Ermenistan'ı teşkil edip, ne kadar Türk varsa hepsini Kızılırmak'ın sol tarafına atmak... Eğer bu iki millet aynı zamanda muvaffak olursa, Anadolu'da bir tane Türk kalmayacak, hepsi Kızılırmak'a dökülerek denize akacaklar." (Ömer Seyfettin, 2022b: 104-105).

Eserde okuyucuya doğrudan aktarım su imgesiyle yapılır. Böylece deniz, bireysel yıkıcı özelliğinin yanı sıra bütün bir milleti yok edici imgesel değeriyle işlenir.

Tarihî olayları birçok hikâyesinin odağına alan Ömer Seyfettin, denizin yıkıcı özelliğini sadece Avrupalı Hıristiyanlar üzerinden yapmaz. Vaka zamanının Selahaddin Eyyubi döneminde geçtiği Büyücü hikâyesinde yazar, Türk-İslam orduları Haçlılara ait "Ölüleri nehre attılar" (Ömer Seyfettin, 2022a: 657) diyerek tarihî bir olayı anlatırken suyun yıkıcı imgesel değerini de dile getirir. Anlatıcı bu olayın nedenini ise "Zira gömmek imkânı yoktu. Her taraf ceset dolmuştu." (Ömer Seyfettin, 2022a: 657) sözleriyle açıklamaya çalışır. Bu sayede anlatıcı yaşanan olayın bir soykırım olmadığını; aksine Fransa, İngiltere, Almanya ve İtalya gibi coğrafi anlamda uzak yerlerden soykırım için gelen yüz binlerce şövalyenin uğradığı bozgunu dile getirmek için yapıldığını belirtir. Benzer şekilde tarihî konulu bir hikâye olan Teke Tek'te de eski bir asker olan ve "Sultan Süleyman'ın Macaristan'a kral nasbettiği Yanoş'u vurmak için bir gün gizlice 'Buda'ya girerken yakalan[an]" (Ömer Seyfettin, 2022a: 670) Jan Hobordanski Tuna'ya atılır. Askerken Kasım'la "teke tek" dövüşen bu yeni sefir, aynı zamanda "Vezirlerin epeyce canını sık[mış]" (Ömer Seyfettin, 2022a: 670) ve Türk devletine tuzak kurmak isteyen bir ajandır. Bütün bu olumsuz özellikleriyle "Bir torbaya konulup Tuna'ya" atılarak hikâyenin sonunda cezalandırılır. Suya atılıp boğulma her ne kadar savaşın galibiyetini yansıtan bir eylem olsa da bireyler üzerinde yutucu bir etkiye sahip olduğu açıktır. Genel olarak bakıldığında hikâyelerde denize atılanlar, suyun yıkıcı özelliğinden beslenmektedirler.

Türlere ve İslam'a karşı olan Avrupalıların algısal anlamda yıkıcı sular etrafında yaşaması, Ömer Seyfettin hikâyelerinde öne çıkan bir diğer simgesel anlatım unsurudur. Denizin yıkıcı özelliği kıyıda yaşayanlara da sirayet eder. Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil özelinde Servet-i Fünun Dönemi romanlarında önemli bir konumda bulunan yalı, Ömer Seyfettin hikâyelerinde yabancıların ve millî-manevî değerlerinden kopan Türklerin mekânları olarak geçer. Yalıda oturanlar suyun yıkıcı özelliğinden beslenirler. Bu bakış açısıyla kaleme alınan Şimeler öne çıkan hikâyelerden biridir. İroninin baskın olduğu hikâyede “Yeni Lisan ve Yeni Hayat hareketinin aleyhinde” (Ömer Seyfettin, 2022a: 374) bulunan, çevresine kendisini önemli bir entelektüel olduğunu kabul ettirmeye çalışan; ancak son derece köksüz alafranga olan “büyük adam”ın yaşadığı yer yalıdır. Çevresine okuduğunu zannettirdiği “birkaç milyon” kitabını bu yalıda bulundurmaktadır (!). Hikâyede “büyük adam” şeklinde geçen Türklük ve Türkçülük aleyhtarı bu tip için “Yalısının denize bakan en büyük odasını kütüphane yapmıştı. Yıllarca biriktirdiği, ciltlettirdiği kitapları birkaç sene evvel Türklük iddia eden Osmanlılara inat için Hristiyan ve ecnebi bir müesseseye vermişti.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 377) denilerek karakteri hakkında bilgi verilir. Dönemin siyasi, askerî ve sosyolojik gerçekliklerinden uzak ve aynı zamanda Osmanlı dışında Türk tarihini bilmeyen köksüz bu tipin benzeri “Asilzadeler”de de görülür. Ömer Seyfettin’in en meşhur tiplemesi olan Efruz Bey’in yakın arkadaşlarından biri olan Müzekki Bey, babasının saraya yakın olması sayesinde Boğaziçi’nde “çifte korulu yalılara” sahiptir. Aynı şekilde Türk oldukları hâlde Türkçülüğe karşı olan sözde aydınlar da yalılarda oturur. Türk olmalarına rağmen Türkçülüğe karşı gelen ve yapay bir Osmanlı milleti ve dili yaratmaya çalışanların anlatıldığı “Küçük Hikâye”de başkarakter yalıda oturur. Yalının ve suyun olumsuz özelliği hikâyenin ilk cümlelerinde “Madamı kayığından yalıya çıkardıktan sonra ben de döndüm. Yalıma geldim.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 338) denilerek doğrudan aktarılır. Yalısının penceresinden “gümüştü bir göl gibi serilen denize” bakan başkarakter balıkları görür. Devamında ise gördüğü manzara karşısında aklımdan geçen metaforik düşünceler ise dikkat çekicidir:

“Denizin gümüştü sathında bir sürü ziyadar balık sıçradı ve görülmez bir perinin esirden eliyle serpilen paralar gibi tekrar suya düştü. Büyük bir balık bu küçükleri kovalıyor, yutmaya çalışıyordu. İşte denizdeki hayvanların bu kör hareketi toprağın üzerinde, akıl ve şerefiyle mümtaz yaşayan insanlara yakışır mıydı?” (Ömer Seyfettin, 2022a: 339).

Doğanın değışmez kanunlarına karşı gelmeye çalışan, halktan, uluslararası siyasetten kopuk bu tarz “tatlı su frengi” özelliğine sahip karakterler, Ömer Seyfettin hikâyelerinde suyun yıkıcı imgesel değerinde konumlanır. Benzer şekilde Türklüğe ve Türkçülüğe muhalif olan alafranga tiplerin yanı sıra İslamcılar da yalılarda faaliyet göstermektedirler. “Memlekete Mektup”ta amaçları Türkiye’de “Avrupa medeniyetini kaldırıp atmak. Teokrasi esasları üzerine halis bir bedevî hâkimiyeti teşkil etmek!” (Ömer Seyfettin, 2022b: 209) olan İslamcıların kurduğu “Tevhit ve Ahlak” adlı cemiyet, “Boğaziçi’nde gayet büyük bir mütefekkirin yalısında sık sık toplandı[ıp]” (Ömer Seyfettin, 2022b: 209) faaliyetlerini sürdürmektedirler. Yutucu bir karaktere sahip olan bu mekân, imgesel anlamda suyun da yıkıcı özelliğini yansıtır. Öyle ki Türk olmayanlar yalılarda yaşarken İslamcılar ve Türklük aleyhinde olanlar da bu mekânlarda ortaya çıkmaktadır. Ömer Seyfettin’in “İslamcılar” üzerinden vermek istediği mesaj, dönemin gelişen ve değışen şartlarına Türk halkının ayak uyduramamış olmasıdır.

Su, Ömer Seyfettin hikâyelerinde mizahî bir üslupla da ele alınır. Bu tarz bir anlatım şekli eserlerdeki ironiyle ilgilidir. Genel olarak bakıldığında ironi, Ömer Seyfettin hikâyelerinde öne çıkan üslup özelliklerindedir. Sanatçının kaleme aldığı “Hikâyelerinin önemli bir kısmında ironi diğer özellikleri ikinci planda bırakacak kadar belirgindir.” (Polat, 2007: 81). Hem anlatım tekniğinde hem de yarattığı karakterler açısından ironi, Ömer Seyfettin hikâyelerinde esas bir konumda bulunarak sanatçının edebî kişiliğinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu doğrultuda İnci Enginün, sanatçının hikâyelerini dört temel değer etrafında tespit ederken “Buruk bir mizah” (1985: 38) özelliğini de ekler. İroninin alayla birlikte temel “özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir.” (Kierkegaard, 2009: 271). Verilmek istenen mesajın aksinin ima edilerek anlamın okuyucuya havale edilmesi, ironinin bir diğer temel özelliğidir. Özellikle edebiyat tarihi açısından önemli bir konumda bulunan Efruz Bey tiplemesiyle okuyucu doğrudan ironinin içine dâhil edilir. Yukarıda da bahsedilen Şimeler ve Asilzadeler gibi Hürriyet’e Layık Bir Kahraman, su imgesinin ironiyle birlikte ortaya çıktığı hikâyelerdendir. Hikâyede Efruz Bey çevresindekileri kendisine inandırmak için yirmi yıl boyunca tünel kazdığını (!) söyler. Çıkan toprağı Sulukule deresine attıklarını ve bu sayede denize yakın

arazinin beş metre kadar genişlediğini çevresindekilere inandırmak ister. Sonunda Yıldız Sarayı'na ulaştıklarını (!) belirtir. Etrafta bulunan hiç kimse söylenen bu sözlerin gerçekliğini sorgula(ya)maz. “Çünkü artık hürriyet devrine girilmişti. Bir kahramana sual sormak tehlikeli bir kabahattir.” (Ömer Seyfettin, 2022b, 436) denilerek Jön Türk hareketinin başlattığı sözde hürriyet ortamının ironik durumu dile getirilir. Su ise asıl verilmek istenen mesajın sembollerinden birine dönüştürülür. Denizin gerçek hayatı simgelediği diğer hikâyelerle birlikte düşünüldüğünde suyun (deniz) toprakla doldurulması nasıl imkânsız ise bu ironik duruma itiraz etmek de imkânsızdır. Esasen denizin toprakla doldurulamamış olması eski hayat düzeninin de devam ettiğini gösterir. Bu hayalî durumun farkında olunması, mevcut ortamda dile getirilemez. Okuyucuya suyun yerinde durduğu, eskinin devam ettiği ironik bir anlatımla aktarılır. Böylece tamamen ironik karakterli olan hikâyede su da öykünün ironik anlatımını destekleyen bir unsur hâline gelir.

Efruz Bey gibi “Binecek Şey” adlı hikâyede gerçek hayattan kopuk bir şekilde yaşayan Derviş Hasan, öykünün sonunda gerçeklerle karşılaşarak dersini alır. Anlatıcı Derviş Hasan hakkında okuyucuya bilgi verirken “Balık, denizinde nasıl hiçbir mevzu kanuna tâbi olmadan, rahat rahat yüzerse, o da, dünyasında öyle serbest serbest gezerdi.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 586) diyerek onun gerçek dünyadan uzak oluşunu deniz imgesiyle ortaya koyar. Sivrisinek'te de geçen deniz-cemiyet metaforu bu hikâyede de kullanılarak eski tasavvuf düşüncesi ironik bir dille eleştirilir. Bu tarz bir kullanım Divan şairlerinden Hayâlî'nin meşhur “Cihân-ârâ cihân içindedir arayı bilmezler/O mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler” (Tarlan, 1945: 125) beytini hatırlatır. Hikâyede Hasan da mevcut cemiyet hayatında balıkla sembolleştirilir. Ancak bu metaforik durumun yeni dünya düzeninde yeri yoktur. Çalışmadan tevekküle dalmaya çalışan Hasan, hikâyenin sonunda gerçeklerle karşılaştırılarak mevcut şartlarla yüz yüze getirilir ve cezalandırılır.

Değişen dünya şartlarından etkilenme Ömer Seyfettin hikâyelerinde sıklıkla üzerinde durulan konulardandır. Esasen iyi niyetli olan ve eskinin geleneksel yaşantısını devam ettiren kişiler, değişen dünya şartlarıyla yüzleştirilir. Bu tarz hikâyelerde su imgesi de anlatımda yerini alır. “Türbe” başlıklı hikâyede yıkıcı su imgesi, geniş bir şekilde işlenir. Hikâyenin başkişisi Şefika Molla, çocukluk arkadaşı olan Hacı Gülsüm Hanım'ı görmek için uzun yıllar sonra evinden ayrılmak zorunda kalır. Ancak deniz kenarından geçmek zorunda olması onda üzüntüye neden olur. Bu durumun nedeni ise şu şekilde aktarılır:

“Selanik'in aşağı tarafı, deniz kenarları hep gâvur memleketiydi. Gülsüm Hanım, evlatlarının sözüne kanmış, bu yaştan sonra içinde doğduğu, büyüdüğü, içinde gelin olduğu, içinde doğurduğu ana evini, Müslüman mahallesini bırakıp Yalılar'a gitmişti. O Yalılar'a ki Müslüman kadınlarının da orada Yahudi karıları gibi açık saçık gezindiklerini Şefika Molla her vakit iştirdi. Son günlerinde, otuz senedir sabrederek inip ayağını, gözünü, gönlünü kirletmediği bu pis günah kuyusuna şimdi nasıl düşecekti.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 198).

Böylece suyun etkisiyle tamamen yutucu bir karakter özelliği kazanan deniz kenarı ile buna bağlı olarak “yalılar” Ömer Seyfettin hikâyelerinde olumsuz su imgesiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla suyla iç içe olan bu mekânlar “pis günah kuyusu”na benzetilerek deniz kenarları alafangalığın simgesi hâline getirilir. Aynı bakış açısı “Ölüm Sahili”nde, “Ah, evet, bu sahil, hayatın bir timsali! Batak, cife, leş, süprüntü, pislik, taaffün!” (Ömer Seyfettin, 2022a: 311) ifadeleriyle yinelenecek denizin ve deniz sahillerinin yıkıcı etkisi ve hayatla olan sembolik benzerliği (timsal) dile getirilir.

Suyun yıkıcı özelliği hikâyelerde karakterlerin ruhsal özelliklerine göre şekillenir. Yazarın en bilinen hikâyelerinden biri olan Primo Türk Çocuğu'nda suyun hâlleri, kahramanın ruhsal durumuyla doğru orantılı olarak işlenir. Daha önce Türklüğe ve Türkçülüğe karşı olanların yaşadığı su kenarları Primo Türk Çocuğu'nda “tatlı su frenkleri, hâsılı bütün bu renksiz ve Türklüğe düşman grup, seviniyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 262) şeklinde ifadesini bulurken Türk düşmanları açık bir dille “tatlı su frenkleri”ne benzetilir. Kimlik inşası sürecini yaşayan Primo'nun bulunduğu Türk mahallesinde ise yabancıların aksine bir durum söz konusudur:

“Kenara çarpan siyah köpüklü deniz, hava gazlarının donuk ziyalarından uçan ölüm rengine tenevvürlerin içinde, keder ve elem sedaları çıkararak ağlıyor, sanki bu nihayeti görünmeyen, bu, sabahın açık ve mavi ufku, beyaz ve mor sisli Olimp dağlarını, o mazi ve esatir vatanını yutan, yok eden muvakkat ademin... bu siyah ve müfteris gecenin gizli kinlerini faş etmek istiyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 249-250).

Bu şekilde algısal anlamda suyun Türk yurdu üzerindeki yıkıcı etkisi dile getirilir. Böylece suyun bireyler üzerindeki algısal görünümü ruhsal durumla örtüştürülür. Öte yandan Başını Vermeyen Şehit'te “kalbinde ağır bir elem” hisseden Kuru Kadı'nın gördüğü Zigetvar manzarası “Üst tarafındaki göl, kirli bakır bir levha gibi yeri kaplıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 633-634) şeklinde betimlenerek olumsuz ruhsal durumla su algısı birleştirilir. “Ömer Seyfettin hikâyesinde tesirini Kuru Kadı'nın da hissettiği canlı bir mevsim tasviri şeklinde geliştirir.” (Kaplan, 2006: 68-69). Benzer bir yaklaşım Hürriyet Bayrakları'nda da işlenir. Osmanlıdan ayrılmak isteyen Bulgarların yaşadığı bir köyün yakınlarındaki “Dere kupkuru idi. Etraftaki taşları, kumlu toprak yığınlarını güneş kızdırmış, âdeta bir fırına çevirmişti.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 320) ifadelerinde mevsimin realist tasviriyle kuru bir dere ile içinde bulunulan sosyal ve siyasi gerçeklik bir araya getirilir. Denizden uzak Bulgar coğrafyasında derenin kuruması aynı zamanda Osmanlıcılık düşüncesinin de yitip gittiğini simgeler.

Başını Vermeyen Şehit gibi Eski Kahramanlar üst başlığıyla yayımlanan “Ferman”da da suyun yıkıcı özelliği hikâyenin başından sonuna kadar fonda yer alarak öykünün olumsuz atmosferini tamamlar. Öykünün giriş cümlesinde “Sanki bir tufandı. Gök delinmiş gibi fasılasız yağmurlar yağıyor ve bütün ordu Semlin'e doğru sel, çamur, sis ve bora içinde ilerliyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 516) ifadelerinde suyun yıkıcı etkisi dile getirilir. Yağmurun bu yıkıcı etkisi öykü içerisinde “Yağmur durmadan yağıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 519) ve “Yağmur hâlâ eski şiddetiyle yağıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 522) sözleriyle leitmotif özelliği kazanır. Öykünün başkışısı Tosun Bey'in ölümünden sonra ise “belirsiz bir yağmur serpeyor; iç avlunun siyah taşlarındaki taze ve sıcak kanlar üstüne, sahipleri görünmeyen samimi gözyaşları gibi damlıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 529) denilerek hikâyenin başından itibaren varlığını sürdüren yıkıcı yağmur imgesinin yerine dinginliğin geldiği belirtilir. Hikâyenin başlangıcından sonuna kadar görülen yağmur imgesi varlığını tamamlar. Yağmurun çift kutuplu imge değeri hikâyede yerini alır. Böylece yıkıcı yağmur merak unsuruyla birlikte yükselirken merak unsurunun giderildiği son bölümde dinginleştirilir. Benzer bir anlatımla yağmurun yıkıcı etkisinin görüldüğü Beynamaz'da kuraklığın ardından gelen yağmur, ikinci bir felaketi de beraberinde getirir. İki ay içerisinde “bir yahut iki gün” ara veren “Yağmur her tarafı bataklıkta bırakmıştı[r]” (Ömer Seyfettin, 2022b: 231). Kuraklığın ardından gelen bu felakete birlikte Gâvur Ali'nin de koyunları suyun yıkıcı etkisine maruz kalarak telef olur.

Ömer Seyfettin hikâyelerinde suyun birey(ler) üzerindeki yıkıcı etkisi, suyla doğrudan temas eden vapur simgesinde de ortaya çıkar. Denizin yıkıcı özelliği kıyı kenarlarında olduğu gibi vapura da yansır. Vapur, hikâyelerdeki kahramanların somut anlamda yolculukları kadar iç dünyalarındaki olumsuz ruhsal durumların da açığa çıkarılmasında simgesel bir öneme sahiptir. Öyle ki su üzerindeki vapurun hikâyelerde yer edinmesi, yazarın millî edebiyat hareketinden önceki anlatılarında da –Bir Refikin Defter-i İhtisatından gibi- görülür. Bununla birlikte vapur, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmalarından çok öykülerde ulaşım aracı olarak Beşeriyet ve Köpek, Kaç Yerinden, Mermer Tezgâh, Kıskaçlık, Fon Sadriştayn'ın Karısı, Ashab-ı Kehfimiz, Baharın Tesiri, Pireler, İnat (Beyaz Serçe) ve Mehmaemken gibi hikâyelerde yer alır. Aynı zamanda bunaltıcı suyun vapurla birlikte yer aldığı hikâyeler de mevcuttur. Aşk Dalgası, bu tarz bireysel ruh hâline bağlı olarak vapurun simgesel anlamda yer aldığı hikâyelerden biridir. Öyküdeki vaka zamanı iki arkadaşın vapur yolculuğu esnasında geçer. Ancak vapurdaki “Herkes sebepsiz bir sıkıntı içinde gibi[dir].” (Ömer Seyfettin, 2022a: 291). İki arkadaşın kadınlar ve evlilik üzerine yaptıkları konuşmalarda sosyolojik yergilerin yanı sıra dönemin edebiyat çevrelerine olumsuz göndermeler yer alır. “Sonra yine bu yeni şiirlerde boyuna göller anlatılır, hangi göller!.. İstanbul'da Terkos'tan başka göl hatırlamıyorum. Oraya da, eminim, şairlerin hiçbirisi gitmemiştir.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 294) eleştirisiyle su imgesi üzerinden (göl) dönemin önde gelen şairlerinden Ahmet Haşim'e göndermede bulunulur. Aynı zamanda Tanzimat Dönemi'nde Fransız romantik şairlerinden Alphonse De Lamartine'den yapılan ilk şiir çevirilerinden biri olan “Göl” (Le Lake) de dikkat çekici bir durumdur. Bu bağlamda romantik bir karakter taşıyan Göl şiirinin de anlatıcının radarına girmesi muhtemeldir. Yazara göre gerçek anlamda içinde bulunulan su ortamıyla (deniz) şairlerin hayal ettikleri su (göl) birbirinden tamamen ayrı değere sahiptir. Aynı zamanda vapurdaki (deniz üzerindeki) kadınların gerçek konumuyla kurgusal metinlerdeki kadınların konumu tam bir zıtlık oluşturur. Bu durum hikâyede “Evet, yeni şiirlerdeki göller, geceler, aşklar gibi, yeni romanlardaki o nikâh düşen akrabalarına, erkelerinin arkadaşlarına çıkan kadınların vücudu yalandır. Uydurmadır.” (Ömer

Seyfettin, 2022a: 297) ifadeleriyle dile getirilir. Seyahatin sonunda bezgin ve yıkıcı hâllerleriyle kadınlar erkeklerden sonra vapurdan ayrılmaya başlarlar. Bu şekilde hikâyede toplumun diğer yarısını oluşturan kadınların yıkılmışlık hâli su imgesi üzerinden inşa edilir.

Aşk Dalgası gibi Bir Temiz Havlu Uğruna adlı hikâyede de vaka mekâmı vapurda geçer. Aşk Dalgası'nda kadınların hırpalanmış bedensel ve ruhsal yapılarına yer verilirken Bir Temiz Havlu Uğruna'da erkelerin yıkılmış dünyalarına girilir. Yine sosyolojik olarak görücü usulü ile evlenmenin meydana getirdiği olumsuz sonuçlar ve bireyler üzerindeki yıkıcı etkisi vapur yolculuğu sırasında anlatılır. “Vapurdan izlenen boğazın görüntüsü ve figürlerin içinde oldukları çevre betimlenirken aynı zamanda kente dair düşünceler yerini birey-kent ilişkisini yansıtan yaklaşımlara bırakır.” (Mengi, 2020: 58). Hikâyenin hemen giriş cümlesinden itibaren kişilerin genelde kentle özeldense Boğaz'la birleşen ruhsal çökmüşlük hâli aktarılır:

“Balık istifi denilen o kıvılcıktan, o nefes almaz kalabalıklarla taşacakmış gibi dolu olan Şirket vapurunun kenarında, kaptan kulesinin altındaki dört ince beyaz demir direğin içine, üç arkadaş çömelmiş; muharebeden, parasızlıktan, bulgurdan bahsetmemek için eski zamanları hatırlıyor, dertleşiyorduk! Hava sıcaktı. Boğaz'ın tepelerindeki tek tük korular parlıyor, deniz düz mavi bir kadife gibi uzanıyordu. Başka milletlerin elinde olsa, bizim içinde yalnız sıkıntı duyduğumuz bu eğlencesiz, bu zevksiz, bu neşesiz İstanbul kim bilir nasıl bir dünya cenneti olurdu?” (Ömer Seyfettin, 2022b: 650).

Hikâyedeki bu üç arkadaş vapurdaki insan kalabalığından dolayı, bir diğer anlamıyla toplumdaki uzak, sıkışmış bir hâlde ve “çömelerek” durmaktadırlar. Denizin hayatı vapurun ise anne kucağını simgelemesinin bir yansıması olan bu durum dikkat çekicidir. Bu bağlamda bunaltıcı su; hayatı, içinde yaşanan dünyayı simgelerken vapur ise anne kucağının/beşiğinin simgesidir. Karakterlerin cenin pozisyonunu (çömelme) alması da bilinçaltındaki anne imgesini yansıtır. Öyküde gerçek anlamda olumlu görünen su, algısal olarak yıkıcı özelliğe sahiptir. Benzer şekilde İlk Cinayet hikâyesinde de vapurun bilinçaltındaki anne kucağı imgesiyle birleştirilmesine rastlanır. Anlatıcı “Ben ilk defa kendimi Şirket vapurunda hatırlıyorum. Hâlâ gözümün önünde: Sanki dünyaya o anda doğmuşum, annemin kucağındayım.” (Ömer Seyfettin, 2022b: 411) diyerek yaşamın ilk kaynağını vapurda başlatır. Arketipsel sembolizm açısından da “anne çocuğun ilk dünyası” (Jung, 2017: 32)’ni oluşturması hikâyedeki imgesel anlatımın temel özelliğini meydana getirir. Ancak bu yolculuk sırasında boğazını sıkarak öldürdüğü bir martı yavrusunu hatırlayan başkışı için Şirket vapurlarının olumsuz algısı yaşamın ilerleyen yıllarına olumsuz bir şekilde yansır. Su (deniz) bu hâliyle yaşamın sembolüken vapur bu yaşam içerisinde insanın gözünü ilk açtığı anne kucağının/beşiğinin simgesidir.

Besleyici Sular

Suyun canlılar üzerinde öne çıkan temel özelliği besleyiciliği ve hayat vericiliğidir. “Su tüm yaşam düzlemlerinde hayatın ve büyümenin kaynağıdır.” (Eliade, 2023: 218). Tabiatın ve canlıların doğal ortam üzerinde devamlılığı suya bağlı olduğundan suyun ilk özelliği olumlu olarak algılanır. Netice itibarıyla “Su arılık için doğal bir simge olarak belirir.” (Bachelard, 2006: 155). Bu tarz doğal simge algısında Ömer Seyfettin hikâyelerinde suyun besleyici özelliği, millî duyuş tarzını yansıttığı öykülerinde belirgin bir şekilde kendisini hissettirir. Primo Türk Çocuğu, Beyaz Lale, Fon Sadriştayn'ın Oğlu, Forsa ve Bir Çocuk Aleko millî duyuş tarzıyla birlikte suyun besleyici özelliklerinin ele alındığı hikâyeler olarak öne çıkar. Söz konusu bu hikâyelerden Forsa'da millî duyuş tarzı, su imgesiyle birlikte sembolleştirilir. Kırk yıl boyunca esir olan eski bir Türk denizcisinin son yıllarında oğluna ve donanmasına kavuşmasını konu edinen bu “tarihî hikâye”de denizin iyileştirici özelliği öykünün geneline hâkimdir. Deniz, hikâyede kahramanın özgürlüğüne kavuşmasını sağlayacak olan mavi rengiyle yer alarak esaretten özgürlüğe gidecek olan sağaltımı sağlar. Kahramanlık destanlarının da yer aldığı Forsa'da Akdeniz, vaka zamanında anlatıcı tarafından olabildiğince sakin ve açık bir şekilde tasvir edilerek hikâyenin sonunda yaşanacak olan kavuşmanın simgesidir. Benzer şekilde farklı zamanlarda kaleme alınan Primo Türk Çocuğu hikâyelerinde de Türk'e ait su algısı yabancılar için su imgesinin tam tersi olarak millî bilinci besleyen özelliğiyle öne çıkarılır. Öncelikle kimlik inşasında olan Primo, yakın arkadaşı Orhan'dan Türklerin eski deniz hikâyelerini dinler. Aynı adla devamı olan hikâyede adını Oğuz olarak belirleyen kahramanın gördüğü rüyada ise besleyici su, yağmur şeklinde okuyucunun karşısına çıkarılır. Oğuz, rüyasında Ferdinand, Yorgiyeviç, Nikita, George gibi kralları halkıyla birlikte esir etmiş ve kendisine itaat eder

bir şekilde görür. Rüyanın sonunda ise “Bir kargaşalık. Dehşetli bir rüzgâr esiyor. Birden yağmur yağmaya başlıyor. Esirler öteye beriye kaçıyorlar... Ve sudan gölgeler gibi eriyerek dağılıyor, kayboluyorlar. Gök gürlüyor. Oğuz üzerindeki takın yıkıldığını görüyor. Fakat elindeki bayrağı hâlâ krallar öpüyorlar, öpüyorlar.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 408) denilerek Oğuz dâhil bütün bireyleri yutmaya başlayacak olan su, Türk bayrağına herhangi bir zarar vermeyerek olumlu bir özellikte ortaya çıkar. Hikâyenin sonunda tekrar uykuya dalan Primo, Türk düşmanlarının “Koca bir göl olmuş... Kırmızı ve nihayetsiz bir göl...” (Ömer Seyfettin, 2022a: 417) hâline gelmiş manzarasıyla karşılaşır. Bu yapay göl üzerine de gökyüzündeki ayın ve yıldızın gölgesi yansiyarak Türk bayrağını oluşturmaktadır. Böylece hikâyenin sonunda göl benzetmesiyle Türk bayrağının algısı millî duyuş tarzıyla birleştirilir.

Forsa ve Primo Türk Çocuğu hikâyelerine benzer şekilde millî duyuş tarzına paralel olarak ortaya çıkan Fon Sadriştayn’ın Oğlu’nda deniz ve sahiller olumlu bir şekilde ele alınır. Hikâyenin başında millî şair Orhan’ın doğum günü kutlanmaktadır. Bu kutlamalar sırasında İstanbul, “Limanının sahilleri, en büyük vapurlardan en küçük kanolara varıncaya kadar ne varsa hepsi donatılmış” (Ömer Seyfettin, 2022a: 742) bir hâlde tasvir edilir. Devletin gelişmişliği ve mamurluğu sahiller ve vapurlar üzerinden anlatılır. Burada deniz bütün bir vatan coğrafyasını karşılarken vapurlar ise devletin gelişmişliğini temsil eden bütün mekânların sembolüdür. Fon Sadriştayn, Türklerin bu büyük şairi Orhan’ın evini görmek için İstanbul’un hâkim tepesi Çamlıca’ya gider. Tanzimat romanlarında köksüz alafranga tiplerin mekânı olan Çamlıca, sadece millî şairin kaldığı sıradan bir yer niteliğinde değildir. Bu mekân, daha önce yutucu karakterde olan yalılar ile Boğaz’a hâkim bir konumda yer alır. Fon Sadriştayn, köşke girdiği zaman geleneksel Türk bahçe mimarisine karşılaşıp. Burada gördüğü manzaranın etkisiyle “Havuzun kenarındaki kamıştan kanepeye uzanacağı gel[ir]” (Ömer Seyfettin, 2022a: 754). Bu besleyici huzur ortamında “Berrak suyun içinde kırmızı balıklar” (Ömer Seyfettin, 2022a: 754) da uyumaktadırlar. Bu manzara karşısında hayranlığını gizleyemeyen Fon Sadriştayn, “Ne letafet yarabbi!” (Ömer Seyfettin, 2022a: 754) diyerek ruhu üzerinde olumlu etki bırakan bu sağaltıcı ortama bakmaktadır. Türk kimliğini taşıyan bahçe ve içinde bulunan besleyici su ögesi, yabancılara ait yok edici suların tam karşısına bilinçli bir şekilde konumlandırılır. Nitekim Beyaz Lale’de de Türk kimliğiyle özdeşleşen bahçe ve su yapısı benzer özelliklerle ele alınır. Türk evine giren Bulgar komutan Radko’nun karşılaştığı su manzarası “Havuzun mermer fiskiyesinden çıkan şeffaf sütuna baktı. İki metre yukarısı mavi toz hâlinde tekrar havuza dağılarak suyun üzerinde aksini ürperten bu billur sütunun içinde gölgelerden kaymış güneş damlaları birikiyor ve parça parça açılan minimini eleğimsağmalarda bütün renkler kaynaşıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 452) şeklinde tasvir edilir. Suyun bu tarz besleyici özelliğinin karşısında Radko’nun çocukluğunun geçtiği yerler ise şu şekilde betimlenir:

“Sofya’da bile bahçelerin bir tarafında inek ahırları bulunur, gübre ve fişki kokusu hiç eksilmezdi. Domuzsuz ev yoktu. Zenginlerin bahçeleri çıplak ve çirkin, Avrupa tarzında tarh edilmişti. Bulgaristan’ın umumi parkları bile bu zümrütten cennetin yanında kel ve uyuz sayılacak derecede gölgesiz ve güzellikten ari kalacaktı.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 452-453).

Türklerin bahçesini mamurlaştıran suyun karşısına “çıplak, çirkin, kel ve uyuz” toprak getirilmesi dikkat çekicidir. Nitekim “Toprağın vatana dönüşmesini sağlayan en önemli unsur, millî bilinç ve ruhtur.” (Deveci-Kılınç, 2020: 142). Böylece suyun millî bilinç ve ruhu destekleyerek Türkler üzerindeki besleyici/sağaltıcı özelliği karşıt değerdeki anlatımla ortaya çıkarılmaya çalışılır. Bakış açısına göre birbirine zıt bu iki mekânın meydana gelmesi suyun anlatıcı üzerindeki imgesel değerinden kaynaklanır. Benzer şekilde savaş esnasında düşman birliklerine sızan küçük yaştaki Ali’nin hikâyesinin anlatıldığı Bir Çocuk Aleko’da da “Denizin üstü süt gibiydi.” (Ömer Seyfettin, 2022b: 742) ifadesiyle suyun dinginliğiyle millî değerler üzerindeki besleyiciliği birleştirilir. Aynı şekilde İhtiyarlıkta mı? Gençlikte mi? hikâyesinde Türk beyinin otağının bulunduğu yer “Ortasından zümrüt renginde bir su akıyor.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 463) şeklinde betimlenerek suya kıymet atfedilir. Öyle ki Hasan Bey’in çocuklarından Turgut suya kapılır; ancak su Turgut’u boğmaz. Böylece su bireyler üzerinden mamurlaşacak olan Türk devletinin önünü açmış, besleyici simgesi hâline gelmiş ve son olarak millet üzerinde kurtarıcı bir rol üstlenmiştir.

Suyun millî değerler üzerinden besleyici özelliğiyle birlikte Ömer Seyfettin hikâyelerinde bireyler üzerindeki olumlu etkisi de yer alır. Bu doğrultuda olumlu su imgesinin görüldüğü yerlerden ilki, kahramanların çocukluklarında ortaya çıkar. İlk Namaz ve Ant öykülerinde suyun sağaltıcı özelliği, hafızanın en saf yaşandığı çocukluk döneminde görülür. Söz konusu bu hikâyelerden İlk Namaz'da sabah namazı için uyanan başkişi dışarıda gördüğü su manzarasını “Deniz nâmahdut bir incimad-ı laciverdî ile uyuyor ve fecrin zail gölgeleriyle titreyen uzak ve sisli sahillere beyaz dalgalarıyla nihayetsiz bir hatt-ı fâsıl çiziyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 71) şeklinde betimler. Denizin son derece sessiz ve durgun oluşu ilk göze çarpan özellik olarak sunulur. Ant hikâyesinde ise deniz imgesinden farklı olarak su, Türk-İslam mimarisine paralel bir şekilde cami içerisinde verilir. “Çocuk duyarlığının ve ‘saf’lığının, ‘yitirilmiş bir cennet’ olan çocukluk günleri üzerinden yansıtıldığı” (Kanter, 2020: 578) Ant hikâyesinin hemen başlarında “O zaman genç bir yüzbaşı olan babamla her vakit önünden geçtiğimiz Çarşı Camisi’ni, karşısındaki küçük ve harap şadırvanı, içinde binlerce kereste tomruğu yüzen nehirciği, bazı yıkanmaya gittiğimiz sıcak sulu hamamın derin havuzunu şimdi hatırlamaya çalışırım.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 278) denilerek belleği tazeleyen/canlandıran suyun olumlu etkisinden bahsedilir. Bireysel bilincin konumlandığı bellek, camideki şadırvan ve hamamdaki havuz aracılığıyla harekete geçer. Böylece su, beden ve ruhen arındırıcı bir özelliğe kavuşturulur.

Ömer Seyfettin’in bütün hikâyelerine genel olarak bakıldığında eskinin statik düşünce ve yaşayış biçimine karşı çıkıldığı görülür. Yazar içinde bulunduğu zamanın hız ve gelişim çağı olduğunun farkına varmış bir sanatçı olarak eserlerini kaleme alır. Hitap ettiği toplumu da bu tarz bir bakış açısına göre geliştirmek ve yönlendirmek isteyen Ömer Seyfettin’e göre artık dönem her şeyin irdelendiği, geliştiği, dönüştüğü ve miskinliğin yer almadığı bir çağdır. Bu hâliyle eski dingin “Molla” tipinin gelişen dünya şartlarında yeri yoktur. Yeni insan içinde bulunduğu denizin (toplum) farkında olması gereken, çalışmadan tevekküle dalmayan bir yapıda bulunması gerekir. Külâh hikâyesinde de Mistik ile kendisini Molla olarak tanıtan iki dolandırıcının öyküsü anlatılır. Molla’yı kandırmak isteyen Mistik, esas dolandırıcılığı sözde Molla’dan görür. Hayvan alım satımında ortak olan bu iki dolandırıcıdan galip gelen taraf bu kez sözde Molla olur. Daha önce beyaza boyadığı eşiği Mistik’a aldırın Molla’nın oyunu yağın yağmurla anlaşılır. Sonunda Mistik dolandırmaya giderken dolandırılmıştır. Böylece öykünün düğümünün çözülmesi ironik karakterli yağmur suyuyla sağlanır. Nitekim daha önce olumsuz su algısıyla işlenen Derviş Hasan gibi Molla da dini yanlış yaşamayı veya kendi çıkarlarına alet etmesiyle okuyucunun karşısına çıkarılır. Benzer şekilde yanlış din algısı Gizli Mabet’te de görülür. Söz konusu bu hikâyede yağın yağmur sularının toplandığı kaplar, eve misafir gelen yabancı tarafından “mukaddes sular” şeklinde algılanarak ironik bir karaktere büründürülür. Türk toplumunun yabancılar tarafından yorumlanma biçimi yanlış din algısı üzerinden verilir. Bu yanlış din algısında da çatısı akan geleneksel Türk evinin yabancı biri tarafından yorumu Türk okuyucusuna ironi aracılığıyla aktarılır. Genel olarak bakıldığında Binecek Şey, Külâh ve Gizli Mabet’te ironik karakterli sular yanlış din algısı temelinde ortaya çıkarılır. Efruz Bey tiplemesinde toplumda oluşan sözde hürriyet ortamının yargılanamaz durumu dile getirilirken Binecek Şey, Külâh ve Gizli Mabet’te toplumun yanlış din algısı ve yaşayışı eleştirilir. Özellikle Binecek Şey’de geleneksel tasavvuf düşüncesi eleştirilirken suyun ironik karakterdeki metaforik yapısı dile getirilir.

Ömer Seyfettin hikâyelerinde suyun birey üzerindeki olumlu etkisinin görüldüğü bir diğer su imgesi yağmurdur. Eleğimsağma’da Ayşe, hikâyenin sonunda suyun yutucu özelliğine maruz kalarak çamur içinde görünür. Hikâyenin başında ise yağın yağmurun etkisiyle ortaya çıkan gökkuşağının altından geçerek erkek olma hayali kurar. Suyun bu tarz olumlu tesiri “Yağmur hep yağıyordu... Yağmur bazı hızlanıyor, bazı yavaşlıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 502) şeklinde dile getirilir. Aynı şekilde farklı tarihlerde kaleme alınan ve kahramanlık öyküsü olan Yalnız Efe’de “Vakit vakit ince bir yağmur sepeliyordu” (Ömer Seyfettin, 2022a: 815) ve “Çileyen yağmurun dallara çarpan damlaları derin bir fisiltı çıkarıyordu.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 816) ifadeleriyle fonda yavaş ve az yağın yağmura yer verilir. Böylece yağmurun akış hızına göre yıkıcılığından ziyade besleyiciliği öyküde bilinçli bir şekilde yer alır.

Suyun birey üzerindeki olumlu etkisinin görüldüğü bir diğer hikâye ise Sivrisinek'tir. Ömer Seyfettin'in yarattığı en önemli tiplerden olan Efruz Bey'e mektup yazan başkarakter, şehir yaşamının düzensizliğinden, insanların liyakatsızlıklarından ayrılarak Bozkaya Köyü'ne gelmiştir. Başkişi buradaki günlerini şu şekilde aktarır:

“Bütün günüm erimiş bir billur gibi akan derenin başında geçiyor. Ah bu billur akış... Sanki hemen şu top ağaçların arkasında sanılacak gizli bir cennetten sızarak nerede olduğu bilinmeyen uzak ve toprakları dumandan peri memleketlerinin zümrüt sahillerine giden büyük akış... Gözlerimden ta ruhumun içine aksediyor. Artık bütün gün nereye baksam, ağaçlara, yerlere, gökte bulutlara, yoldan geçen davarlara... Her şey gözümün önünde bu billur dere gibi akıyor. Şehirde dost elleriyle kırılan kalbimden bütün kederler sızıyor ve hepsi gözlerimden, muhitin hayaline karışarak akıp gidiyor; mavi ziyalar, pembe nurlar, isimsiz renklerle billurlaşıyor.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 476).

Kendi ben'i üzerindeki akarsu özelinde suyun iyileştirici ve yine kendi ben'i üzerindeki geliştirici özelliğini dile getirir. Nitekim bu tarz sular “Bilgi'nin de simgesi olduğu için” (Lings, 2003: 78) karakter üzerinde geliştirici bir etkiye sahiptir. Ayrıca Efruz Bey'in kişiliğini yüzüne vuran başkarakterin “Fertler uğraşmaya değmez. Fertler bir denizin dalgaları gibidir. Asıl olan denizdir; yani cemiyet... Dalgalar, yani fertler gelip geçici, muvakkat şekillerdir.” (Ömer Seyfettin, 2022a: 477) şeklindeki benzetmesi bu bilgilenmenin yansıması olarak dikkat çekicidir. Böylece diğer hikâyelerdeki Türklüğü simgeleyen denizle ve Türk olamayan veya Türklüğe karşı olanların yer aldığı deniz imgeleri Sivrisinek hikâyesinde metaforik olarak dile getirilir. Diğer hikâyelerdeki olumlu veya olumsuz deniz imgelerinin esas benzetme kaynağı yazar tarafından doğrudan ortaya konulur.

Sonuç

Türk hikâyeciliğini modern bir çizgiye taşıyan Ömer Seyfettin'in eserleri Türk toplumuna belirli mesajları vermesinin yanı sıra yoğun bir imge dünyasını da içinde barındırır. Türk edebiyatı tarihinde olay hikâyeciliğinin temsilcisi olan Ömer Seyfettin, eserlerinde öykülerin oluşumuna göre imge yapılarını şekillendirmesi dikkat çekicidir. Sosyal, bireysel, tarihî temalı hikâyelerindeki imge atmosferini oluşturan ve metaforik bağlamı sağlayan unsurlardan biri de sudur. Yazarın her ne kadar hikâyelerinde belli mesajları topluma aktarması temel hedef olsa da estetik değerleri ötelemez. Tanzimat nesrinden itibaren görülen halkı eğitime düşüncesi, yazar tarafından benimsenir. Ancak Ömer Seyfettin edebiyatın sanat yönünden de taviz vermeyen bir sanatçıdır. Hikâyelerinde yer alan su imgesi, bu doğrultuda tesadüflerle şekillenmeyerek eserlerin sanat ve estetik yönünü de yansıtır.

Su imgesi Ömer Seyfettin hikâyelerinde daha çok olumsuz olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumun nedenlerinin başında dönemin sosyal, siyasi ve askerî şartları gelmektedir. Yazarın içinde bulunduğu tarihî süreç ve edebî kişiliği dikkate alındığında suyun eserlerde olumsuz kullanımı daha baskın bir hâle gelir. Suyun yıkıcı özelliğinin yer aldığı hikâyeler Yaşasın Dolap, Beyaz Lale, Ashab-ı Kehfimiz, Büyücü, Teke Tek, Şimeler, Asilzadeler, Memlekete Mektup, Türbe, Ölüm Sahili, Primo Türk Çocuğu, Başını Vermeyen Şehit, Hürriyet Bayrakları, Ferman, Beynamaz, Aşk Dalgası, Bir Temiz Havlu Uğruna ve İlk Cinayet'tir. Bu hikâyelerde suyun yıkıcılığı sosyolojik, tarihî, dinî ve bireysel normlar etrafında şekillenir. Özellikle “tatlı su frengi” benzetmesi ile Türklüğe/Türkçülüğe muhalif olanlar ve İslamcıların yaşadığı mekânlar (yalı) suyun yıkıcı imgesel özelliğiyle dile getirilir. Hikâyelerde geçen deniz kenarındaki yalı ve göl kullanımları ise esasen dönemin Servet-i Fünun edebî hareketine bir eleştiri niteliğindedir. Burjuva eleştirisi niteliğinde tamamen yıkıcı bir özellik olarak işlenir. Denizin hayatı ve toplumu simgelemesiyle hem olumlu hem de olumsuz özelliğiyle hikâyelerde yerini alır. Benzer şekilde göl de dönemin önde gelen edebiyatçılarına yöneltilen olumsuz özelliğiyle yer alırken millî bilincin ortaya çıkarılmasında olumlu bir işlev üstlenmiştir. Yağmur ise yağdığı yerlerde olumlu ve olumsuz olarak ortaya çıkar. Yağmurun olumlu ve olumsuz hâli fark etmeksizin yoğunlaşmayla birlikte ortaya çıkar. Özellikle birey üzerinde olumlu etkisinin görüldüğü hikâyelerde yağmur, kahramanın yoğunlaşmasıyla verilir.

Ömer Seyfettin hikâyelerinde suyun olumlu besleyici özelliği millî duyuş tarzını yansıttığı eserlerinde daha geniş bir biçimde yer alır. Türklerin yaşadığı deniz ve sahiller ile geleneksel Türk mimarisini yansıtan mekânlarda yer alan sular, besleyici özelliğiyle hikâyelerde işlenir. Forsa, Primo Türk Çocuğu, Fon Sadriştayn'ın Oğlu, Beyaz Lale ve Bir Çocuk Aleko hikâyelerinde su imgesi, millî duyuş tarzıyla birlikte Türkler üzerindeki olumlu etkisi belirgindir. Aynı zamanda İlk Namaz, Ant, Eleğimsağma ve Sivrisinek'te suyun birey üzerindeki olumlu etkisi de işlenir. Söz konusu bu hikâyelerden Sivrisinek'te su aynı zamanda ironik bir özellik de kazanır. Ömer Seyfettin hikâyelerinde genişçe yer alan ironi, su imgesi üzerinde de varlığını gösterir. İroninin su aracılığıyla yer aldığı hikâyeler ise Hürriyet'e Layık Bir Kahraman, Binecek Şey, Külâh ve Gizli Mabet'te ortaya çıkar. Bu hikâyelerde genel olarak su aracılığıyla yanlış din algısı, sözde hürriyet ortamının eleştirel durumu ile geleneksel tasavvuf düşünce ve yaşantısı eleştirilir. Ömer Seyfettin üzerine yapılan okumalarda suyun yıkıcı, besleyici ve ironik bir karakter taşıdığı görülmekle birlikte yazar, bütün bu imgesel değerleri bilinçli bir tercihle ortaya koymaktadır.

Kaynaklar

- ARSLAN, F. (2020). "Daemonik Arzudan Örtük Kurguya... Ömer Seyfettin'in Açaranlatı Değerleri." *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*. (Hzl.: Hülya Argunşah-Abdullah Şengül-Murat Gür), s. 415-424, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- BACHELARD, G. (2006). *Su ve Düşler*. (Çev.: Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BURCKHARDT, T. (2020). *Akılın Aynası Geleneksel Bilim Ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*. (Çev.: Volkan Ersoy), İstanbul: İnsan Yayınları.
- DEVECİ, M. ve KILINÇ, A. (2020). "Musa Yakub Şiirlerinde Toprağın Kimliksel Dönüşümü: Vatan". *Journal of Turkish Language and Literature*, 6/2, 141-154.
- EKE, N. U. (2021). *Suyun Hafızası Murathan Mungan'ın Hamamname'sinde Geleneğin Yansımaları*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- ELIADE, M. (2023). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev.: Lale Arslan Özcan), İstanbul: Alfa Yayınları.
- ENGİNÜN, İ. (1985). "Ömer Seyfeddin'in Hikâyeleri". *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- JUNG, C. G. (2017). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- KANTER, B. (2020). "Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Gündelik Hayatın Kaçınılmaz Bir Gerçekliği: Hastalık". *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*. (Hzl.: Hülya Argunşah-Abdullah Şengül-Murat Gür), s. 575-586, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAPLAN, M. (2006). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARLIAĞA, H. Bekir (1991). Anâsır-ı Erbaa. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C3. 149-151.
- KİERKEGAARD, S. (2009). *İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. (Çev.: Sıla Okur), Ankara: İmge Kitabevi
- LİNGS, M. (2003). *Simge ve Kökenörnek Oluşum Anlamı Üzerine*. (Çev.: Süleyman Sahra), Ankara: Hece Yayınları.
- MENGİ, N. (2020). "Ömer Seyfettin'in "Bir Temiz Havlu Uğruna" Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme". *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 19/1, 55-62.
- ÖMER SEYFETTİN (2020). *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri-Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler*. (Haz. Nâzım Hikmet Polat). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖMER SEYFETTİN (2022a). *Ömer Seyfettin Hikâyeler 1*. (Haz. Hülya Argunşah). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ÖMER SEYFETTİN (2022b). *Ömer Seyfettin Hikâyeler 2*. (Haz. Hülya Argunşah). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ÖZCAN, T. (2018). *Yazı/Yankı Makaleler-Denemeler*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- SEZEN, G. (2020). *Klasik Türk Şiirinde Su. Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

POLAT, N. H. (2007). Ömer Seyfeddin. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C34. 80-82.

TARLAN, A. N. (1945). *Hayâlî Bey Divân*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ÇEYİZDEN MABET: BİR KADIN HAYRI

Gonca KUZAY DEMİR*

Öz

Evlilik/düğün gelenekleri, kişinin yeni bir statü ve rol edindiği bir geçiş dönemini oluşturur. Türk kültüründe evlilik geleneklerinin en önemli göstergelerinden birini oluşturan çeyiz, araştırmacılar tarafından daha ziyade maddi bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Evlilik yoluyla kurulacak yeni yuvada kullanılacak her tür eşya ve süs, çeyiz kapsamına girmektedir. Manevî olarak değerlendirildiğinde ise genç kızlar için hazırlanan çeyiz, kadının evlilik ile gerçekleştireceği yeni hayatına geçiş için bir araç konumundadır. Bu nedenle geçişin nesnesi olarak kutsal bir değeri ifade eder. Hazırlığı, korunması, taşınması ve serilmesi gibi uygulamalarla şekillenen çeyiz, genç kızın evlilik ile edineceği “eş” ve “anne” rolüne geçişi için bir araçtır.

Bu çalışma; Türk-İslam kültür sahası içinde kadın banilerin çeyiz parası ile yaptırdığına dair sözlü kültürdeki anlatımlar ile ünlenen tespit ettiğimiz üç cami örneğinde çeyiz ile mabet arasında kurulan kültürel anlam ilişkisine odaklanmaktadır. Bulgaristan’ın Kırcaali ilindeki Yedi Kız Cami, Türkiye’nin İzmir ilindeki Ayşe Kadın Cami ve Kuzey Makedonya’nın Kalkandelen ilindeki Alaca Cami, mimarî niteliklerinden daha çok onları yaptırdığına inanılan kadın banilere ilişkin anlatımlarla ünlenmiş eserlerdir. Söz konusu camiler yapıldıkları dönem eserleri arasında farklı mimarî özellikleri ile önemli görülmesinin yanı sıra özellikle anlatımlara konu olan evlenemeyen kadınların çeyiz paralarıyla yaptırılan camiler olarak dikkat çekmektedir. Çalışmada, öncelikle bu camiler hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmada, camiler hakkında bilgi veren akademik yayınların yanı sıra gezi yazıları, bloglar gibi elektronik kaynaklardan da yararlanılmış ve camilerle ilgili anlatımlar ile inanç ve uygulamalar elektronik kültür ortamından derlenmiştir. Daha sonra anlatımlar vasıtasıyla hayır geleneği bağlamında çeyiz ile mabet arasında kurulan kültürel anlam ilişki üzerinde durulmuştur. Çalışmanın sonucunda camilerin farklılık arz eden mimarî özelliklerinin anlatımlarla kuvvetlendiği ve anlatımlar vasıtasıyla hem mekânların hem de cami yaptıran kadınların kutsallaştırıldığı tespit edilmiştir. Evliliğe geçişi sağlayan kutsal nesne çeyizin, gerçekleşmeyen evlilik durumunda kutsal bir mekâna dönüşürken, camileri yaptırdığı düşünülen kadınların da manevî olarak yeni bir rol üstlenmelerini sağladığı görülmüştür. Buradan yola çıkılarak; Türk kültüründe çeyizin, maddî bir değerden daha fazlasını ifade eden manevî olarak kutsal bir role geçişi sağlayan bir niteliği olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, hayır, cami, çeyiz, erginlenme.

* Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir/Türkiye, gonca.kuzaydemir@idu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8964-6355

THE TEMPLE FROM THE DOWRY: A WOMAN'S CHARITY

Abstract

Marriage/wedding traditions constitute a transition period in which an individual acquires a new status and role. Dowry, which constitutes one of the most important indicators of marriage traditions in Turkish culture, is defined by researchers rather as a material element. All kinds of items and ornaments to be used in the new life to be established through marriage are included in the dowry. When considered spiritually, the dowry prepared for young girls is a means for the transition to a new life that a woman will realize through marriage. Therefore, it expresses a sacred value as the object of the initiation. Dowry, which is shaped by practices such as preparation, protection, transportation, and laying out, is a means for a young girl to transition to the roles of "wife" and "mother" that she will acquire through marriage.

This study focuses on the relationship of cultural meaning established between dowry and temple in the examples of three mosques that we have identified, which are famous in oral culture that women made them with the money of dowry, in the field of Turkish-Islamic culture. The Seven Girls Mosque in Kardzhali, Bulgaria; the Ayse Kadin Mosque in Izmir, Turkey and the Alaca Mosque in Tetovo, North Macedonia are works that are famous for the narratives about the women who are believed to have built them more than their architectural qualities. In addition to being considered important among the works of the period in which they were built, these mosques attract attention as mosques made with dowry money of unmarried women, who are the subject of narratives. In the study, first of all information was given about these mosques. In the study, in addition to academic publications providing information about mosques, electronic resources such as travel articles, blogs were used and narratives, beliefs and practices about mosques were compiled from the electronic cultural environment. Later, through the narratives, the relationship of cultural meaning between dowry and the temple in the context of charity tradition was focused on. As a result of the study, it has been determined that the different architectural features of mosques are strengthened by narratives and that both the spaces and the women who built mosques are sanctified through narratives. It has been seen that the dowry, the sacred object that provides the transition to marriage, turns into a sacred place as a result of the marriage that failed to materialize, while women who are thought to have built mosques also take on a new role spiritually. So, it is possible to say that dowry in Turkish culture has a quality that allows the transition to a spiritually sacred role that means more than a material value.

Keywords: Tradition, charity, mosque, dowry, initiation.

Giriş

Toplumsal hayatta yardımlaşma esasının tezahürü olan hayır geleneği, Türk kültürünün takip edilebilen en eski dönemlerinden itibaren sürdürülen güçlü bir gelenektir. Arapçadan Türkçeye geçmiş bir kelime olan “hayır”, kavramsal olarak değerlendirildiğinde insanların kutsal ile bağ kurmalarını sağlayan bir tür aracılık rolüne sahiptir. Temelinde korunma ve kutsama işlevi bulunan hayır uygulamaları en eski dönemlerden itibaren “saçı”, “ıduk”, “kurban”, “hayır”, “zekât”, “sadaka”, “hayrat” gibi farklı dönem ve inanç uygulamaları ile sürdürülmektedir. İnanç sistemine ve toplumun yaşam biçimine bağlı olarak çeşitlenen bu geleneğin sosyal hayatta görünür yönü ise hayrat olmuştur. Hayrat, genel olarak hayrın maddi bir objeye dönüşen halini tanımlamaktadır. Kavramsal olarak hayır amacıyla paylaşılan her nesne, hayrat kavramına girmekle birlikte günlük dilde hayır amacıyla başkalarının hizmetine açılmış mimarî yapıları ifade etmek için kullanılmaktadır. Çeşme, köprü, cami, medrese, hamam gibi mimarî yapılar, bu kapsamda değerlendirilen hayratlardan yalnızca birkaçıdır (Venceli, 2023: 17-26).

Türklerin İslamiyet öncesi inanç sisteminde daha ziyade kutsal ile kurulan bağı yansıtan hayır uygulamaları, İslamiyet’in kabulünden sonra Kur’an-ı Kerim’deki açık ayetler, Peygamberin hadis ve sünnetleriyle desteklenerek güçlenmiştir.¹ Özellikle Türk-İslam medeniyeti dahilinde hayır uygulamaları kurumsallaşarak vakıfların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Vakıf, “bir malın veya mülkün gelirinin tamamen insanların yararına olarak, kişilerin sahip çıkmalarına imkân bırakmaksızın hayır işine tahsis ve terkine” şeklinde tanımlanmaktadır (Şeker, 1984: 112). Vakıf kurumları ve vakfetme, temelde “kurucuları tarafından kendilerine iyi bir gelecek hazırlama, bu dünyada ve ahirette mutluluğa ve refaha kavuşma, mallarını arttırıp çoğaltma, manevi ve sosyal mevkiini yükseltme, adını kendisi öldükten sonra da yaşatma, kıyamet günü için azık hazırlayıp cehennem azabından korunma, cennet nimetlerini elde etme ve mümkün olduğu ölçüde Allah’a yaklaşma gibi dinî, psikolojik, sosyolojik ve ekonomik düşünce ve niyetlerle” kendi mal ve mülkünü, halkın hizmetine sunma anlayışıyla hayata geçirilen hayır uygulamalarıdır (Şeker, 1984: 112). Böylelikle vakfedilen malın “menfaati ammeye ait olmak üzere herkesin faydalanması için Allah’ın mülkü hükmüne koyarak üstündeki mülkiyet (temlik ve temellük) hakkını kaldırma” gerçekleştirilmiştir (Ayverdi, 2006: 3291). Bu şekilde vakfedilen mülk aracılığıyla, hayır işleyen kişi kutsal ile doğrudan bağ kurarak kutsal bir vazifeyi yerine getirmiş kabul edilmektedir.

Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Türkiye Selçukluları ve Osmanlı Devleti gibi Türk-İslam devletlerinde vakıf müesseseleri güçlenerek sürdürülmüştür. Bu bakımdan Osmanlı Devleti’nde vakıfların sayısı oldukça artmış ve vakıflar kurumsallaşmıştır (Ustakara, 2019: 469-470). Osmanlı Devleti döneminde toplumun ihtiyaç duyduğu her alanda vakıf hizmetleri verilmiştir.²

Türk-İslam kültüründe vakıf kuran erkeklere oranla azımsanmayacak sayıda kadın da hayır işleri ile uğraşmıştır. Türkiye Selçukluları döneminde daha ziyade hanedana mensup kadınlar vakıf kurmuştur. Bu durum Osmanlı Devleti’nin ilk dönemlerinde de geçerli olmakla birlikte giderek değişime uğramış ve varlıklı kadınların da hayratlar yaptırarak vakfettikleri görülmüştür. Vakıfların kadın banileri genellikle valide sultanlar, şehzade anneleri, padişah kızları gibi saray çevresine mensup kadınlar ile devrin önde gelen varlıklı ailelerine mensup kadınlar olmuştur. Bu kadınlar, kendi hazine ve gelirleri ile askerî ve idarî hizmetler dışında, topluma sosyal ve sağlık hizmetleri sunan vakıflar yanında, dinî ve ilmî hizmet sunan vakıflar da kurmuşlardır (Kadioğlu vd., 2011: 3; Ateş, 1982: 56). Böylelikle kadınlar hem vakıfların kurucusu hem de yöneticisi olmuştur. Bu bakımdan vakıflar, kadınların yönetici vasfıyla bulunabildiği tek alan olmuştur (Ertaş vd, 2015: 105).

Kadınların hamilik yapması ya da bani olması onların ekonomik bağımsızlık kazanmalarıyla doğrudan ilişkilidir. Osmanlılar Dönemi’nde vakıf kurmuş olan kadınların mal varlıklarının kaynakları; miras, hibe, mihr, çeyiz, maaş veya ulûfe alma yoluyla elde ettikleri servetleridir (Başar, 2019: 11). Bu gelirler, kadınların aileleri (eş, kardeş, baba) vasıtasıyla elde ettikleri, yalnızca kullanım hakları bakımından kendi inisiyatifleriyle hareket edebildikleri gelirler olarak, bir bakıma onların ekonomik bağımsızlık kazanmalarını sağlamıştır. Osmanlı hanedanında güçlü vakıfların kadın banisi olarak bilinen Kanuni Sultan Süleyman’ın nikahlı eşi Haseki Hürrem Sultan’ın Mimar Sinan tarafından yapılan külliye vakfı, Hürrem Sultan’ın çeyiz parası ile karşılanmıştır. II. Selim ile Nurbanu Sultan’ın kızı Şah Sultan’ın vakfı olan külliye vakfı; Şah Sultan’ın çeyizi ve eşi

dolayısıyla elde ettiği gelirler vasıtasıyla karşılanmıştır (Tali, 2019: 75, 79). Hanedan mensuplarının çeyizleri vasıtasıyla yaptırdıkları vakıf örneklerini çoğaltmak mümkündür. Ancak bu çalışmada asıl konumuz tarihî açıdan kadın banilerin vakıflarının kaynakları, vakıf eserleri değildir.

Bu çalışma; Türk-İslam kültür sahası içinde kadın banilerin çeyiz parası ile yaptırdığına dair sözlü kültürdeki anlatmalar ile ünlenen üç cami örneğinde çeyiz ile mabet arasında kurulan kültürel anlam ilişkisine odaklanmaktadır. Bulgaristan'ın Kırcaali ilindeki Yedi Kız Cami, Türkiye'nin İzmir ilindeki Ayşe Kadın Cami ve Kuzey Makedonya'nın Kalkandelen ilindeki Alaca Cami, mimarî niteliklerinden öte onları yaptırdığına inanılan kadın banilere ilişkin anlatmalarla ünlenmiş eserlerdir. Söz konusu camiler yapıldıkları dönem eserleri arasında farklı mimarî özellikleri ile önemli görülmesinin yanı sıra özellikle anlatmalara konu olan evlenemeyen kadınların çeyiz paralarıyla yapılan camiler olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, öncelikle bu camiler hakkında bilgi verilecektir. Çalışmada camiler hakkında bilgi veren akademik yayınların yanı sıra gezi yazıları, bloglar gibi elektronik kaynaklardan camilerle ilgili anlatmalar ile inanç ve uygulamalar derlenecektir. Çalışmada daha sonra anlatmalar vasıtasıyla hayır geleneği bağlamında çeyiz ile mabet arasında kurulan kültürel anlam ilişkisi üzerinde durulacaktır. Böylelikle Türk kültüründe çeyizin, maddî bir değerden daha fazlasını ifade eden, manevî olarak kutsal bir role geçişi sağlayan bir anlama sahip olduğu ortaya konulmaya sağlanacaktır.

1.Çeyiz Paralarıyla Yapılan Mabetler

Vakıf kuran kadın banilerin gelir kaynaklarını çoğunlukla aileleri vasıtasıyla kazandıkları statü sonucunda elde ettiği üzerinde daha önce durmuştuk. Hanedan kadınlarının ve varlıklı ailelerin kadınlarının gelirlerinin bir kısmını vakıflara dönüştürdüğü bilinmektedir. Osmanlı Dönemi'nde sayıları giderek artan kadın banilerin erken dönemde inşa ettirdikleri hayırlar genellikle tek kubbeli camiler olmuştur (Kadıoğlu vd., 2011: 3). Bunların yanında Anadolu ve Balkanlar sahasında tespit edebildiğimiz üç cami, hanedan mensubu olmayan kadınlar tarafından çeyizleri satılarak hayır amacıyla yapılmıştır. Türk dünyası genelinde çeyizlerini hayır amacıyla kullanan kadınlara dair farklı anlatmalar tespit etmek mümkündür. Bu çalışmada incelemeye dahil edilen, mimarî özelliklerinden daha çok sözlü kültürdeki çeyizlerini cami inşası için kullanan hayırsever kadınlara atfedilen anlatmalarla ünlenen camiler hakkındaki bilgiler şu şekildedir:

1.1.Yedi Kızlar Cami

Bulgaristan'ın Kırcaali ili Kızılağaç (Kirkovo) Belediyesi Podkova (Nalbantlar) köyünde bulunan Yedi Kızlar Camii kitabesine göre 1438 yılında yapılmıştır. Ahşap bir cami olan bu yapının inşası hakkında bir anlatma bulunmaktadır. Anlatmaya göre, bu köyün Ramoğulları adlı mahallesinde yedi kızın nişanlıları askere gider. Nişanlılarının askere gitmemesi için bedel ödenmesini istemelerine hatta bu bedel için çeyizlerinin satılmasını dahi razı olmalarına rağmen, babaları nişanlıları için bedel ödemez ve kızlar nişanlılarını askere uğurlarlar. Askere giden nişanlıları yedi yıl geçmesine rağmen memleketlerine dönmez. Nişanlıları için adaklar adayan, kurbanlar kesen kızlar, bir gece rüyalarında nişanlılarının ruhu için cami yaptırmaları gerektiğini görür. Kızların gördükleri rüyayı anlatmaları üzerine köy halkı cami yapımı için yardım etmek ister, ancak kızlar yardımları kabul etmeyerek çeyizlerinin parasıyla bu camiye yaptırmak isterler. Cami inşası için çeyiz parasının yetersiz olması nedeniyle hiçbir usta bu işi almak istemez. Hırlar köyünden dört usta bu camiye taştan değil meşe ağacından yapmaya karar verir ve camiye hiç çivi kullanmadan ustalıklı yaparlar. Rivayete göre cami yedi gün yedi gecede tamamlanır ve ibadete açılır. Ancak o günden sonra kızlar ortadan kaybolur (URL 1) Caminin özellikle Bulgaristan'da komünist rejim sırasında yıkılmak istendiği, ancak yıkıma gelen araçların arızalanması veya işçilerin başlarına gelen tuhaf olaylar nedeniyle yıkımın gerçekleştirilemediği anlatılanlar arasındadır (URL 2). Her yıl burada Hıdrellez günü Mevlit Töreni yapılmaktadır. Bu törende Mevlitler okutulur, kurbanlar kesilir, mevlit aşısı ve helva yapılır. Burada bulunan bel ağrısına iyi geldiği düşünülen 600 yıllık oturma taşı ziyaret edilir ve yine sağlığa iyi geldiği düşünülen delikli taştan üç sefer geçilir (URL 1; URL 3). Akademik çalışmalarda kaynak şahıs anlatımıyla bu anlatmaların versiyonu bulunmakta, bölgede bu anlatmaya bağlı olarak söylenen türküler olduğu ifade edilmektedir (Özkan, 2019: 9).

Caminin üstün bir ahşap işçiliğiyle yapılmış olması, yapımına ilişkin sözlü kültürdeki anlatma ve hatta türkü, yedi kızın cami hayrı sırasında gaibe karıştığına dair inancı kuvvetlendirmiş ve bu inanç caminin dinî olarak ziyaret yerleri arasında yer almasına neden olmuştur. Bu açıdan Yedi Kızlar Cami, adlandırması, anlatı odağı ve ziyaretgâha dönüşümü bakımından Manisa’da bulunan Yedi Kız Türbesine ilişkin anlatmaları hatırlatmaktadır (Alexiev, 2016: 41) Yedi Kızlar Türbesi, Saruhan Bey’in eşi olan Gülgün Hatun tarafından inşa edildiği ve aslında Saruhanoğulları’nın eşleri için yaptırıldığı bilinmektedir. Türbe hakkındaki efsanelere göre; bu türbede yedi kız kardeş defnedilmiştir. Çeyizleri olmayan kızlara çeyiz hazırlayan hayırsever yedi kız kardeş için halk tarafından türbe yapıldığı anlatılmaktadır. Efsaneye göre, yedi kız kardeş, birbirlerinden habersiz bir şekilde Manisa Beyi’nin oğluna âşık olmuştur. Bunu öğrenen Manisa Beyi, birbirinden güzel bu yedi kız kardeşten birini oğluna almak istemiş ve kızların oğluna birer mendil göndermelerini, oğlunun hangi mendili beğenirse o kız gelin olarak alacağını babalarına söylemiş. Bunun üzerine yedi kız kardeş, yedi mendil işleyip sepet içinde Manisa Beyi’nin konağına göndermiş. Oğlan bir mendili beğenip çektiğinde yedi mendilin birbirine bağlı ve sonunda “Biz yedi kardeşiz, birbirimizden ayrılmayız.” yazılı olduğu görülmüş. Bu olaydan sonra evlenemeyen yedi kız kardeş, ömürlerini genç kızlara çeyiz hazırlayarak ve hayır işleyerek geçirmiştir (URL 4; Alexiev, 2016: 46-47).

Yedi Kızlar Cami ve Yedi Kız Türbesi, evlilik gibi kutsal bir dönemde çeyizin manevi değerini göstermesi, dünyalıklarından vazgeçen yedi bakire kızın hayır işleriyle uğraşması ve yedi kıza atfedilen mekânların ziyaretgâha dönüşmesi bakımından benzeşmektedir. Bu anlatmalardaki benzer motifleri, farklı dinlerde ve coğrafyalarda bulunan “dünyevî gücü istemeyen bir inancın gücüne tanıklık eden” yedi bakire kültürüne bağlı anlatmaların tümünde bulmak mümkündür (Alexiev, 2016: 41, 52).

1.2. İzmir’in Mordoğan İlçesindeki Ayşe Kadın Cami

Çeyiz parasıyla yapılan bir diğer cami, İzmir’in Karaburun ilçesine bağlı Mordoğan mahallesinde bulunan Mordoğan Köyü Cami, bilinen adıyla Ayşe Kadın Cami’dir. Caminin inşa tarihini ve ustasını gösteren bir kitabesi bulunmamaktadır. Ancak Vakıflar Müdürlüğüncü hazırlanan levhada Ayşe Kadın adlı bir bani tarafından 14. yüzyılda yaptırıldığı bilgisi bulunmaktadır. Cami üzerine yapılan çalışmalarda caminin daha geç bir dönemde 15.-16. yüzyılda yapıldığına dair görüşler de bulunmaktadır. Çağlıtütüçügil, caminin banisi olarak gösterilen Ayşe Kadın’ın (ö. 1804) camiye yaptıran değil, daha sonra 18. yüzyılın ikinci yarısında onarımını gerçekleştiren biri olduğunu ileri sürer (Çağlıtütüçügil, 2012: 140). Caminin süslemelerinde çiçek ve meyve gibi bitkisel süslemeler, vazo, kâse, kupa, ibrik, perde ve fiyonk süslemeleri, madalyonlar içerisinde dört halifenin isimleri, besmele yazısı, ağaç, çiçek ve bitkilerle oluşturulmuş doğa kompozisyonu içerisinde mimarî tasvirler ve hatta nakışlar kullanılmıştır. Caminin sıva ve ahşap üzerine renkli boyalarla yapılmış kalem işi ve alçı süslemeleri günümüze kadar geçirilen onarımlar neticesinde büyük oranda yıpranmıştır (Çağlıtütüçügil, 2012: 142, 145-150).

Caminin mimarî açıdan dikkat çeken süslemeleri dolayısıyla anlatıldığını düşündüğümüz efsanelere göre; 700 yıl önce cami, evlilik yaşına gelmiş ancak amansız bir hastalık nedeniyle genç yaşta ölen Ayşe Hatun adlı bir kızın “Çeyizlerimi satın, cami yaptırın” şeklindeki vasiyeti üzerine yapılmıştır. Kızın annesi eşi bölgede eşi benzeri olmayan u caminin modelini Kabe’den getirtmiş, genç kızın çeyizine işlediği motifleri caminin kubbe ve duvarlarına bir ressama nakşetmiştir (Merkez, 2019: 107; URL 5; URL 6; URL 7).

Ayşe Kadın Cami hakkında anlatılanlarda dikkat çeken nokta, evlenmek üzere veya evlenme çağına gelmiş bakire bir genç kızın ölümü dolayısıyla çeyiz parasını kutsal bir mabede dönüştürmesidir. Kuşkusuz anlatmaların ortaya çıkmasına caminin dönemi için nadir örnekler olan farklı süslemeleri yol açmıştır. Türk-İslam süsleme sanatları açısından farklılık gösteren bezemeleri, süslemeleri, özellikle bir genç kızın uhdesinde kalan çeyiz işlemleriyle ilişkilendirilmiş, genç kızın bu vesileyle hayrını ebedileştirildiği düşünülmüştür. Bu bakımdan cami hakkında sözlü kültürde verilen bilgiler içerisinde “cami iç duvarlarında eskiden Ayşe Kadın ve annesinin mezar taşlarının tasvirinin de olduğu” ve “anne ve kızın mezarının caminin arkasındaki iki büyük selvi altında” yer aldığına dair anlatmalar (URL 8) genç kızın çeyizi vasıtasıyla gerçekleştirdiği bu hayrı kuvvetlendirmektedir.

1.3. Kalkandelen Alaca Cami

Kuzey Makedonya'nın Kalkandelen (Tetova) ilinde bulunan Alaca Cami, diğer bir adıyla Paşa Cami, çeyiz parası ile yapılan mabetlerden bir diğeridir. Caminin kitabesinde caminin yapılış tarihi ebcet hesabıyla M. 1249 olarak, yani H. 1833/34 yılında, camiye yaptıran ise o yıllarda mahallî idarecilerden Abdurrahman Paşa olarak belirtilmektedir. Aslında bu kitabe, eski caminin minaresi dışında yerine yeni bir cami yapılması dolayısıyla hazırlanmıştır. Banisi belgelere kaydedilmemiş ilk caminin inşa tarihi hakkında 1495 ve 1675 olarak iki farklı görüş ileri sürülmektedir. Caminin inşa tarihinin 1495'e tekbül ettiğini savunanlar, caminin avlusunda türbesi bulunan Hurşide Hatun'un (ö.1524), ölümünden yaklaşık 30 yıl öncesinde camiye yaptırdığından yola çıkarlar. Caminin inşa tarihini 1675 olarak kabul edenler ise, caminin yapımıyla ilgili sözlü kültürdeki anlatmalardan yola çıkarlar. Anlatmalara göre şehrin ileri gelen zengin ailelerinin kızı olan Hüsniye/Hurşide ve Mansure/Mensure adlı iki kız kardeş 40-50 yaşlarına geldiklerinde çeyiz paraları veya babalarından kalan miras ile bu camiye yaptırmıştır. Özellikle cami avlusunda iki kardeşe ait türbelerin bulunuşu ve cami yakınındaki çifte hamamın bu kardeşler tarafından yaptırıldığı bilinmesi iddiayı kuvvetlendirmektedir. Alaca Camii, iç ve dış duvarlarının manzara tasvirleri, bitkisel motifler ve natürlükler gibi yoğun süslemelere sahip olması bakımından Türk-İslam sanatında görülen bu bölgede tek örnek olma özelliğine sahiptir (İbrahimgil, 1997: 249, 251- 253; URL 9).

Caminin banileri hakkında anlatılan bir başka anlatmaya göre; 15. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Menşure ve Hurşide adlı iki kız kardeş, evlenme yaşı gelinceye kadar çeyiz hazırlamışlar. Kardeşlerden birinin hastalanması üzerine evlenemeyeceği anlaşılmış ve çeyizini bağışlamak istemiş. Diğer kız kardeş de ablasının evlenmemesi durumunda kendisinin de evlenmek istemediğini söylemiş ve o da çeyizini bağışlamaya karar vermiş. İki kız kardeş çeyizlerini satıp bu camiye yaptırmışlar (URL 10).

Alaca Cami hakkında anlatmalar, Ayşe Kadın Cami anlatmalarıyla büyük bir benzerlik göstermektedir. Özellikle mimarî açıdan dönem eserlerinden ayrılan bezeme ve süslemelere sahip oluşları, bitkisel motifler, manzara tasvirleri gibi farklı süslemeler, ile çeyizlerde bulunan nakışlar arasında bağlantı kurulmuştur. Evlilik yaşına gelen genç kızların hastalık sebebiyle evlenememeleri, hazır olan çeyizlerini işlevsiz hale getirmiş ve çeyiz bu kızları hayırseverlere dönüştürmüştür.

Bu üç mabet anlatmalarında görüldüğü üzere; kadının kendisinin doğrudan tasarruf hakkına sahip olduğu çeyiz ve bu yolla elde edilen gelir, ona ekonomik güç vermekte ve kutsal bir mabedin banisi olarak onu da kutsamaktadır. Daha açık bir ifadeyle çeyiz, kutsal bir mabede dönüşürken çeyiz sahibini de kutsallaştırmaktadır. Bu noktada Türk kültüründe çeyizin anlamı üzerinde durmak ve çeyiz ve mabet arasındaki ilişkiye odaklanmak yerinde olacaktır.

2. Kutsal Dönüşüm: Çeyizden Mabet

Türk kültüründe evlenme geleneğinin bir parçasını oluşturan çeyiz, kız çocuklarının bekleğinden itibaren hazırlığına başlanan, "Evlilik hayatında kullanmak, evlilik sırasında veya sonrasında kız ve erkeğin birbirlerine ve yakınlarına hediye etmek üzere hazırlanan, satın alınan veya bu amaçla tahsis edilen taşınır veya taşınmaz mallara denir" (Nas, 2018: 995). Türkçe sözlüklere bakıldığında çeyizin anlamları; "1. Evlenecek kız için gerekli her türlü ev eşyası; gelinin sandık eşyası. 2. Bir kadının evlenirken eşine getirmiş olduğu her türlü mal, mülk. 3. Baba veya ana tarafından, örf ve âdete göre, evlenen kız çocuklara, evin döşenmesi için verilen taşınır eşya" şeklinde geçmişten getirdiği derin manaları taşır şekilde verilmiştir (Çağbayır, 2007: 949).

Bahaddin Ögel'e göre; çeyiz, kızın babasının malından kendine düşen payı ifade eder. Oğlan evi tarafından kalını verilen kız, baba evinden yeni kuracağı yuvaya giderken çeyiz götürür ve böylelikle baba malında miras hakkı kalmaz, oğlan evinin bir ferdi olarak eşit haklara sahip olur (Ögel, 2001: 256, 258, 263). İslamiyet'ten önce Türk aile hukukunda kalın, sepi, sep, yumuş, koşantı, yüfüş gibi farklı anlamlara karşılık gelen çeyiz ve evlilikle ilişkili yakın kavramlar, sonrasında birleştirilmiş ve Arapça cihaz/cihaz kelimesinden gelen "çeyiz" kavramıyla ifade edilmiştir. "Cihaz/cihaz" kelimesi Arapçada "yolcunun, gelinin ve sefere çıkacak ordunun ihtiyaç duyacağı eşya, gıda maddesi, silah vb. malzemeler" anlamına gelmektedir (Nas, 2018: 995). Kelimeden "tef'îl" vezninde türetilen "techîz" hali, ölünün defnedilmeden önceki hazırlıkları anlamında da kullanılmaktadır (Köse, 2019: 100).

Çeyiz, kadının kendi ekonomik bağımsızlık aracıdır. Baba malından kendisine ayrılan pay olduğu için kadın evlendikten sonra da çeyizinin tasarruf hakkına sahiptir. Öyle ki, eski Türk aile hukukuna göre yeni kurulan yuva için karı ve koca ortak mal edinebilirken, çeyiz kadının özel mülkiyetidir ve kadının ölmesi durumunda kız tarafına iade edilir (Mandaloglu, 2016: 146). İslam aile hukukuna göre, çeyizin hazırlanması konusunda mezheplere göre farklı uygulamalar bulunmaktadır. Kimi mezheplerde mihr çeyizden ayrı tutulurken kimi mezheplerde ise kadına verilen mihrin çeyiz hazırlamakta kullanılabileceği görüşü hakimdir. Ancak İslam aile hukukuna göre de kim hazırlarsa hazırlasın, kaynağı ne olursa olsun çeyiz, kadının mülkü olarak tasarruf ehliyetine sahip olduğu kabul edilmektedir (Köse, 2019: 102-105, 108-109). Osmanlı kanunlarında da çeyiz; kadının baba evinden götürdüğü malların tümünü ifade ettiği gibi, aynı zamanda damadın kadına çeyizine katkı olması için verdiği hediyeleri ve yüz görümlüğü gibi malları da kapsamakta ve kadının şahsi malı olarak kabul edilmektedir (Çiğdem, 2007: 52-53).

Türk kültüründe geçmişten günümüze kadar önemli bir yeri olan çeyiz ve çeyizle ilgili inanç ve uygulamalar, evlilik/düğün gelenekleri içerisinde yer almaktadır. Evlilik/düğün, bir geçiş dönemi yani erginlenme dönemi olarak pek çok inanç ve ritüelle şekillenmiştir. Evlilik/düğün ritüellerinin de dahil olduğu ritüeller, L. Honko, tarafından “geçiş ritleri” olarak belirlenmiş ve bu ritüellerin, statü ve rol değişikliğini ifade eden “insanların bir statüden başka bir statüye geçtikleri toplum tarafından organize edilen geleneksel ritüeller” olduğu ve kişilerin rollerinde hayatında tekrarı olmayacak şekilde bir kez gerçekleşen bu geçiş için önceden hazırlık gerçekleştirilmesi gerektiği belirtilmiştir (Honko, 2006: 131-132). Eliade’ye göre de inisiyasyon/erginleme aşamalarından biri olan evlilik, “erinlik ayinleri” içerisinde yer almaktadır ve “çocukluktan ya da ergenlikten yetişkinliğe geçişin gerçekleştiği ve toplumun tüm üyeleri için zorunlu olan kolektif ritüelleri içerir” (Eliade, 2022: 22). İlkel toplumlarda kadınların inisiyasyonunu inceleyen Eliade, ilk âdet kanamasının farklılığı nedeniyle bireysellik içeren genç kız inisiyasyonlarında genç kızların belli bir süre ayrı tutulduktan ve yaşlı kadınlar tarafından cinsellik ve doğurganlık hakkında eğitilmesinin ardından dövme yapılması, dişlerin karartılması gibi belirli bir imgesel değişikliklerle birlikte topluma takdim edildiklerini ve yetişkin topluluğuna dahil olduklarını ilan ettiklerini belirtir. Eliade bu “Törenselleşen bir şeyi - işaret, nesne, hayvan, insan- göstermek bir mevcudiyeti ilan etmek, bir hiyerofani [kutsalın tezahürü] mucizesini alkışlamaktır.” Ona göre, genç kız inisiyasyonu, “cinsel olgunluklarının görünür işareti” olan doğal bir durumun gizli anlamıyla ilgilidir (Eliade, 2022: 80-84, 89).

Kadınların evlilik yoluyla gerçekleştirdikleri erginlenme/geçiş, genç kızın “eş” ve “anne” rolünü üstlendikleri yeni bir dönemi ifade eder. Evlilik/düğün döneminde birbiri ardınca sıralanarak bu dönemi kuşatan ritüellerin tümü, kadının gerçekleştirdiği inisiyasyonu yönlendirir. Bu bakımdan çeyiz, kadının evlendikten sonra kuracağı “yeni” hayatında edineceği statü ve roller için bir hazırlıktır. Evlilik gelenekleri içerisinde çeyiz hazırlama, çeyiz alma, çeyiz serme gibi farklı ritüellerin de nesnesi konumunda olan çeyiz, kız çocuklarının evlilik çağına gelmesinin yani yetişkin olmanın göstergesi olduğu gibi, aynı zamanda evlilik nedeniyle evden ayrılarak yeni bir aile kurmanın ve yeni statü ve roller edinmenin de simgesel bir nesnesidir. Bu bakımdan kutsal evliliğin göstergesel bir nesnesi olan çeyizin de kutsal olduğunu söylemek mümkündür ki çeyiz, hazırlığından koruma ve saklamasına ve hatta bir yerden bir yere taşınmasına ve sergilenmesine kadar inanç ve ritüellerle donatılmıştır.

Bu çalışmada ele aldığımız anlatılarda ise gerçekleşemeyen evlilik nedeniyle işlevsiz hale gelen çeyiz, bir hayır aracı olmuştur. 2023 yılında “Seferihisar Beyler Köyü Hayır Gelenekleri Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinde hayır geleneklerini bütüncül bir yaklaşımla değerlendiren Aysun Venceli, “hayır geleneğinin farklı hâkim geleneklere bağımlı bir yapıda olduğunu”, hâkim geleneğe bağlı olarak hayır nesnesinin çeşitlendiğini ifade eder (Venceli, 2023: 106). Bu bakımdan gerçekleşemeyen evlilik nedeniyle işlevsiz hale gelen çeyizin, bir hayır olarak camiye dönüşümü olağandır. Hayır geleneğinde temelde hayrın nesnesi değişiklik taşıırken, bu nesne aracılığıyla kutsal ile bağ kurma düşüncesi hakimdir. Çeyizin mülkiyet hakkına sahip olan kadınlar, bu vesileyle elde ettikleri gelirleri sayesinde vakfedilen mallarını “Allah’ın mülkü hükmüne koyarak üstündeki mülkiyet (temlik ve temellük) hakkını” kaldırmış (Ayverdi, 2006: 3291) ve bu vesileyle kutsal ile doğrudan bağ kurmuş olur. Evlilik ile eşlik ve annelik gibi rollerin dönüşüm aracı olan çeyiz, evliliğin gerçekleşmemesi durumunda hayır aracı haline gelir ve kadının kutsal ile

kurduğu bağ sonucu, kadını ebedî bir kutsiyete ulaştırır. Anlatmalarda çeyizleri vasıtasıyla cami yaptıran kadınlar, bu dönüşümde ya sırlara karışmış ya da türbelerle ebedileştirilerek kutsallaştırılmıştır. Yani çeyiz, kadının hayır nesnesi olması dolayısıyla “kadın evliya” gibi yeni bir statü ve rol edinmesini sağlamıştır. Burada ele aldığımız camilerle ilgili anlatmalar gösterir ki, çeyizin bir hayır aracı olarak kullanılması hem hayır yapan kadınların dönüşümünü sağlamış hem de toplumsal bir fonksiyon icra eden mekânların manevi oluşumunda bir rol üstlenmiştir. Çivi kullanılmadan yapılan ahşap yapıda veya çeyiz motiflerini andırır çeşitlilik, yeni hayatı tasvir eden resimler, natüromortlarla süslü iç bezemelere sahip oluşları bu camilerin mimarî açıdan farklılıklarının anlatmalarla açıklanmasına ve bu yolla tanınmalarına neden olmuştur. Anlatmalar vasıtasıyla özellikle camiler ve etrafında yer alan türbe, mezar, delikli taş gibi ziyaretgahlar, kutsal mekânlara dönüşmüştür.

Sonuç

Toplumsal hayatta paylaşma ve dayanışma esasına bağlı olmakla birlikte, temelinde gerçekleştiren kişinin kutsal ile bağ kurma düşüncesi bulunan hayır gelenekleri, Türk kültürünün takip edilebilen en eski dönemlerinden itibaren sürdürülen inanç ve uygulamalardır. Hayırların toplumsal hayatta görünen unsurları hayrın nesnelere olmuştur. Bu bakımdan mimarî hayırlar olan camiler, çeşmeler, hamamlar hayrat olarak adlandırılmaktadır. Hayratlar, özellikle hayır yapanın şahsî mülk hükmünü kaldırmasıyla Allah’ın mülkü haline getirilmiş ve toplumun hizmetine açılmıştır. Bu vesileyle hayır yapan, kutsal ile bağ kurmuş hayırseverlere dönüşmüştür.

Hayır gelenekleri, kurumsallaşarak vakıfların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türk-İslam kültüründe vakıf kuran erkeklere oranla azımsanmayacak sayıda kadın da hayır işleri ile uğraşmıştır. Özellikle hanedan mensubu olan kadınlar, statüleri sonucunda elde ettikleri gelirlerini vakıflara dönüştürmüş ve hem bu vakıfların kurucusu hem de yöneticisi olmuştur. Bu bakımdan kadınların ekonomik bağımsızlıklarını elde ettikleri ve kendi tasarruf hakkında sahip oldukları en önemli gelirleri çeyizleri olmuştur.

Türk kültüründe evlilik geleneklerinin en önemli göstergelerinden birini oluşturan çeyiz, kadının evlilik ile gerçekleştireceği yeni hayatına geçiş için bir araç konumundadır. Bu nedenle geçişin nesnesi olarak kutsal bir değeri ifade eder. Özenle hazırlanır, özel sandıklarda korunur ve özel törenlerle taşınır, yerleştirilir. Çeyiz, genç kızın evlilik ile edineceği “eş” ve “anne” rolüne geçiş için bir nesnedir.

Bu çalışmada konu ettiğimiz Anadolu ve Balkan sahasında karşılaşılan üç cami, kadınlar tarafından çeyizleri satılarak inşa edilmiştir. Kuşkusuz çeyiz paralarıyla inşa edilen bu camilerin farklı örneklerine ve hatta çeyizlerini hayır amacıyla harcayan kadınlara atfedilen kutsal mekanlara Türk Dünyasında yenilerini eklemek mümkündür. Bizim bu çalışmada ele aldığımız camilerin ortak özelliklerine bakıldığında camilerin farklılık arz eden mimarî özelliklerinin anlatmalarla kuvvetlendiği ve anlatmalar vasıtasıyla hem mekânları hem de cami yaptıran kadınları kutsallaştırdığı tespit edilmiştir. Bu açıdan evliliğe geçiş sağlayan kutsal nesne çeyiz, gerçekleştiremeyen evlilik sonucunda kutsal bir mekâna dönüşürken, camileri yaptırdığı düşünülen kadınların da manevî olarak yeni bir rol üstlenmelerini sağlamıştır. Buradan yola çıkılarak; Türk kültüründe çeyizin, maddî bir değerden daha fazlasını ifade eden manevî olarak kutsal bir role geçiş sağlayan bir niteliği olduğunu söylemek mümkündür.

Sonnotlar

¹ İslam tarihinde ilk vakfın 625 yılında Hz. Muhammed'in Medine'de kendine ait yedi hurma bahçesini ve Fedek Hurmalığı olarak bilinen bahçelerini vakfetmesi hadisesi olduğu düşünülmektedir. Bu bakımdan vakıf uygulamalarının kaynağının Kur'an-ı Kerim ve sünnete dayandığı düşünülmektedir (Ustakara, 2019: 465-474).
² Öyle ki vakıflar, toplumun ihtiyaç duyduğu her alanda faaliyet gösterebilir hale gelmiştir. Ateş vakıf eserlerini verdiği hizmetlere göre; "Eğitim ve öğretim hizmetleri, Kültür hizmetleri, Yapım, bakım ve restorasyon hizmetleri, Dini hizmetler, Sağlık hizmetleri, Hayri ve sosyal yardım hizmetleri, Güvenlik hizmetleri, Ulaşım hizmetleri, Temizlik hizmetleri, Turizmi teşvik mahiyetindeki hizmetler, Ekonomik hizmetleri, Şehircilik hizmetleri" şeklinde on iki başlık altında değerlendirmiştir (Ateş, 1982: 55).

Kaynaklar

- ALEXIEV, B. (2016). "The Legends Concerning Yedi Kızlar Türbesi in Manisa (the Republic of Turkey)." *Bulgarian Folklore*, Special Edition, 41-53.
- ATEŞ, İ. (1982). "Hayri ve Sosyal Hizmetler Açısından Vakıflar." *Vakıflar Dergisi*, S. 15, 55-88.
- AYVERDİ, İ. (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Cilt: 3 (o-z), İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- BAŞAR, F. (2019). "Sunuş", *Vakıf Kuran Kadınlar*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- ÇAĞBAYIR, Y. (2007). "Çeyiz", *Ötüken Türkçe Sözlük*, C.1, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 949.
- ÇAĞLITÜTÜNCÜGİL, E. (2012). "Eski Mordoğan (İzmir) Köyü Camii Süslemeleri." *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 25, 139-162.
- ÇİĞDEM, R. (2007). "20. Yüzyıl Başlarında Yüz Görümlüğü ve Çeyiz." *Kültürümüzde Çeyiz Kitabı* (Ed. E. G. Naskali, A. Koç) İstanbul: Picus Yayıncılık.
- ELIADE, M. (2022). *İnisiyasyon, Ayinler, Gizli Cemiyetler Mistik Doğuşlar Birkaç İnisiyasyon Türü Üzerine Deneme*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- ERGİN, N. (2016). "Mekân/Yazı/Ses: Osmanlı'da Kadınların Cami Hamiliğine İlişkin Bir İnceleme." *Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi* (Ed. Ceren Katipoğlu, Ezgi Yavuz, Baharak Tabibi) Ankara: ODTÜ, 1-24
- ERTAŞ, F. C. ve Ulubaş Şahin, Ş. (2015). "17. Yüzyılda Anadolu'da Kadın Vakıfları ve Muhasebesi: Tokat Hatuniye Vakıf Muhasebesi Örneği." *Muhasebe ve Finans Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 8, 101-125.
- HONKO, L. (2006). "Ritüellerin Oluşum Süreci", (çev. Ruhi Ersoy), *Milli Folklor*, S. 69, 129-140.
- İBRAHİMGİL, M. (1997). "Kalkandelen (Tetovo) Alaca-Paşa Camii." *Vakıflar Dergisi*, S. 26, 249-266.
- KADIOĞLU, F. G. ve Kadioğlu, S. (2011). "Adı Darüşşifalara Ad Olan Kadınlar", *Lokman Hekim Journal*, Y.1, S. 1, 1-7
- KÖSE, Ü. (2019). "İslâm Aile Hukuku Açısından Çeyiz." *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.14, 98-111.
- MANDALOĞLU, M. (2016). "İslamiyetten Önce Türklerde Aile Hukuku." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.33, 133-159.
- MERKEZ, M. (2019). *Yerel Halkın ve Çiftçilerin Kırsal Turizm Üzerine Algularının İncelenmesi: İzmir-Karaburun, Mordoğan Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tarım Ekonomisi Anabilim Dalı.
- NAS, E. (2018). "Türk Çeyiz Kültürü Çevresinde Sözsüz İletişim Dili Olan Gelişen Milli Söz Hazinesi." *Turkish Studies*, Volume 13/18, 991-1005.
- ÖGEL, B. (2001). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

- ÖZKAN, İ. (2019). "Bulgaristan Kırcaali'den Derlenen Bir Yemen Türküsü." *Balkanlarda Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları*, Y.1, S. 2, 1-12.
- ŞEKER, M. (1984). "Müslüman-Türklerde Sosyal Dayanışma Müessesesi Olarak Vakıflar." *Vakıf Haftası Dergisi*, S. 1, 112-126.
- TALİ, Ş. (2019). "Kadın Banilerin Eserlerinden Mimar Sinan." *Düşünen Şehir*, 74-79.
- USTAKARA, F. (2019). "Türk Devlet Geleneğinde Bir Halkla İlişkiler Mekanizması Olarak Vakıf Müessesesi." *Selçuk İletişim*, 12 (1), 465-474.
- VENCELİ, A. (2023). *Seferihisar Beyler Köyü Hayır Geleneği Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

İnternet Kaynakları

- URL-1. <https://kircaalihaber.com/kircaali/yedi-kizin-bir-gecede-yaptigi-mabet-> (Erişim 30.01.2024)
- URL-2. <https://medium.com/@aydinonurz/bir-bekleyi%C5%9Fin-%C3%B6y%C3%BCs%C3%BC-yedi-k%C4%B1zlar-camii-f0857a347881> (Erişim 30.01.2024)
- URL-3. <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/bulgaristanda-yuzyillardir-suren-mevlit-gelenegi-/1471762> (Erişim 30.01.2024)
- URL-4. <https://www.tatilana.com/yedi-kizlar-turbesi-manisa> (Erişim 30.01.2024)
- URL-5. https://maikonak.com/blog/ayse-kadin-cami-mordogan_ (Erişim 30.01.2024)
- URL-6. https://www.diyanehaber.com.tr/bir-genc-kizin-vasiyeti-uzerine-insa-edilen-cami-ayse-kadin-camii_ (Erişim 30.01.2024)
- URL-7. <https://gazeted98.com/vasiyetten-emanete-ayse-kadin-camii/> (Erişim 30.01.2024)
- URL-8. <http://www.kahverengitabelapesinde.com/mitoloji-yazi/> (Erişim 30.01.2024)
- URL-9. <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/kuzey-makedonyanın-zarafet-sembolu-alaca-cami/2313348> (Erişim 30.01.2024)
- URL-10. <https://ritimhaber.com/m-haber-6724> (Erişim 30.01.2024)

DOI: 10.55666/folklor.1477976

KAVRAM VE BAĞLAM OLARAK ÂŞIK VEYSEL'İN ŞİİRLERİNDE KÜLTÜR ORTAMLARI

Gülten KÜÇÜKBASMACI*

Öz

Âşık tarzı edebiyat geleneği, sözlü kültür ortamında teşekkül etmekle birlikte zamanla şekillenen yazılı ve elektronik kültür ortamlarına da dâhil olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu sebeple âşıkların şiirleri üzerinde yapılacak çözümler kültürel sürekliliği, değişim ve dönüşümleri anlamada önemlidir. Her kültürün kelime hazinesi insanın çevresi ile arasındaki ilişkiyi yansıttığından Âşık Veysel'in şiirleri yaşadığı dönemin şahidi olarak görülebilir. Âşık Veysel, pek çok kurumsal ve geleneksel yapıda değişimlerin gerçekleştiği 1894-1973 yılları arasında yaşamıştır. Âşıklık geleneğinin canlı olarak yaşadığı Sivas'ın Emlek yöresinde yetişmiş, bir nevi çıraklık olarak niteleyebileceğimiz bir süreçle saz çalmayı ve usta malı söylemeyi öğrenmiştir. Sözlü kültür ortamının icracısı olarak geleneğe adım atan Âşık Veysel, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında da geleneği icra etmiştir. Okuryazar olmamasına rağmen ilk yazdığı şiir yazılı bir kitle iletişim aracı olan gazetede yayımlanmış, ilk kurulan İstanbul Radyosunda geleneksel müziğe çok az yer verildiği bir dönemde sesini duyurmuş, köy enstitüleri gibi devrin önemli bir formel eğitim ortamında saz öğretmenliği yapmıştır. Âşık Veysel'in farklı kültür ortamlarında sanatını icra etmesi şiirlerini bu bağlamda da dikkate değer kılmaktadır. Bu çalışmanın amacı; sözlü, yazılı ve elektronik iletişim bağlamında şekillenen kültür ortamlarının ve bu ortamlarla ilgili kavramların Âşık Veysel'in şiirlerinde nasıl yer aldığını belirlemektir. Bu amaçla metin incelemesi yöntemiyle Âşık Veysel'in yayımlanmış şiirlerinde ilgili kavramlar tespit edilerek değerlendirilmiştir. Bu tespitler yapılırken “söz” ve “yazı” etrafındaki kavramların anlamları ve bu anlamlara yapılan göndermeler dikkate alınmıştır. Çalışmada “söz” ve “yazı”nın doğası, “söz” ve “yazı” ilişkisi ile ilgili şairin algısı tespit edilmiş; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarına dair Âşık Veysel'in değerlendirmeleri ve bu ortamların şiirlerine nasıl yansıdığı belirlenmiştir. Konuyla ilgili bütün örnekler Doğan Kaya'nın *Âşık Veysel* (2011) adıyla hazırladığı yayından seçilmiştir. Sonuç olarak; Âşık Veysel'in geleneğin kodlarından faydalanarak yeni icra ortamlarında yeni imgeler kullandığı, yeni ortamlarla birlikte yaşanan değişimin de şiirlerine yansıdığı görülmüştür. Aynı zamanda Âşık Veysel'in şiirleri, kültür ortamlarındaki değişim ve dönüşümlerin yarattığı yaşam biçimleri ve değerler dünyasındaki farklılaşmalara da şahitlik etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sözlü kültür, Yazılı kültür, Elektronik kültür, Âşık Veysel, Söz varlığı.

* Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kastamonu/Türkiye, gkucukbasmaci@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1715-7843.

CULTURAL ENVIRONMENTS IN ÂŞIK VEYSEL'S POEMS AS CONCEPT AND CONTEXT

Abstract

The minstrel style literary tradition has been formed in the oral culture environment and has continued to exist until today by being included in the written and electronic cultural environments shaped over time. For this reason, analyzes on the poems of minstrels are important in understanding cultural continuity, changes and transformations. Since the vocabulary of every culture reflects the relationship between man and his environment, Âşık Veysel's poems can be seen as a witness of the period in which he lived. Âşık Veysel lived between 1894 and 1973, when changes took place in many institutional and traditional structures. He grew up in the Emlek region of Sivas, where the minstrelsy tradition is alive. He learned to play the saz and sing the master's music through a process that can be described as a kind of apprenticeship. Âşık Veysel who stepped into the tradition as a performer of the oral culture environment, also performed the tradition in written and electronic cultural environments. Although he was illiterate, the first poem he wrote was published in a newspaper, a written mass media tool. He made his voice heard at a time when traditional music was given little space on the first established Istanbul Radio, and he worked as an saz teacher in an important formal education environment of the time, such as village institutes. Âşık Veysel's ability to perform his art in different cultural environments makes his poems noteworthy in this context. The aim of this study is to determine how the cultural environments shaped in the context of oral, written and electronic communication and the concepts related to these environments are included in Âşık Veysel's poems. For this purpose, relevant concepts were identified and evaluated in Âşık Veysel's published poems by text analysis method. While making these determinations, the meanings of the concepts around "word" and "writing" and the references to these meanings were taken into account. In the study, the poet's perception of the nature of "word" and "writing" and the relationship between "word" and "writing" has been determined; Âşık Veysel's evaluations of oral, written and electronic cultural environments and how these environments were reflected in his poems have been determined. All the examples on the subject have been selected from the publication prepared by Doğan Kaya under the name *Âşık Veysel* (2011). In conclusion; It has been seen that Âşık Veysel used new images in new performance environments by taking advantage of the codes of tradition, and the change experienced with new environments was reflected in his poems. At the same time, Âşık Veysel's poems also witness the differences in the world of lifestyles and values created by the changes and transformations in cultural environments.

Keywords: Oral culture, Written culture, Electronic culture, Âşık Veysel, Vocabulary.

Giriş

Âşık tarzı edebiyat geleneği; ozan-baksı geleneğine yaslanarak ve İslamiyet'in kabulünden sonra şekillenen tekke edebiyatından da beslenerek sözlü kültür ortamında teşekkül etmiş, süreç içinde de yazılı kültür ve elektronik kültür ortamlarına dâhil olarak devam edegelmiştir. Âşıklar bir taraftan sözlü kültür, yazılı kültür ve elektronik kültür ortamlarında¹ sanatlarını icra ederken diğer taraftan söz konusu kültür ortamlarının unsurlarını da şiirlerinde ele almışlardır. Böylece âşık şiiri yeni kültür ortamlarının kavramlar ve değerler dünyasını dinleyiciye ulaştıran bir araç vazifesi de görmüştür. Umay Günay (2011: 12), âşık tarzı şiir geleneğini “Türk milletine has bir iletişim yolu olmanın yanında kültür ve bilgi taşıyıcılığı niteliklerine de sahip” olarak değerlendirir ve âşıklık geleneğinin günümüze kadar devam edebilmesini de üstlendiği farklı fonksiyonlara bağlar. Âşıklar içine doğdukları toplumdan beslendikleri gibi aynı zamanda halkın eğitiminde bir vasıta da olmuşlardır. Resmî eğitim ve öğretim kurumlarının günümüzdeki kadar yaygınlaşmadığı ve günümüzdeki iletişim biçimlerinin gelişmediği dönemlerde “Bu gelenek âşık fasılları ve hikâyeci âşıkların icralarıyla çok kalabalık halk kitlelerini eğitmiş ve onların belirli kültür birikimlerine ulaşmalarını sağlamıştır” (Günay, 2004: 23). Bununla birlikte âşıklar yazılı ve elektronik kültür ortamlarının şekillenmesi ile yeni bağlamlarda geleneksel bilginin yaşatılmasında önemli rol oynamışlardır (Özdemir, 2023: 187-207). Âşıklar hem geçmişle bağ kurmada hem bugünü anlamlı kılmada ve hem de geleceğin inşasında etkin şahsiyetlerdir (Arslan, 2023: 99). Bu rolleri dolayısıyla âşıkların şiirleri üzerinde yapılacak çözümler kültürü sürekliliği, değişim ve dönüşümleri anlamada önemlidir.

Âşık Veysel, Osmanlı'nın son dönemlerinde doğmuş, Cumhuriyet'in kuruluşunda ve devamında kültürel değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönemde ömür sürmüştür. Âşık Veysel'in okuryazar olmamakla beraber ilk yazdığı şiirin yazılı bir kitle iletişim aracı olan gazetede yayımlanması, ilk kurulan İstanbul Radyosunda geleneksel müziğe çok az yer verildiği bir dönemde sesini duyurması ve türkülerini plaklara okuması, köy enstitüleri gibi devrin önemli bir formel eğitim ortamında saz öğretmenliği yapması şiirlerini bu bağlamda dikkate değer bir noktaya taşımaktadır. Her kültürün kelime hazinesi, “insan ile doğal çevresi arasındaki ilişkiyi” yansıtarak yaşam şekline şahitlik eder (Boas, 2008: 110-111). Bunun yanında âşıkların kendi dönemlerinde meydana gelen değişim, dönüşüm ve yenilikleri konu olarak işlemeleri; bu değişim, dönüşüm ve yenilikleri şahsî, toplumsal ve geleneksel yaklaşımlarla değerlendirmiş olmaları² gibi gerekçelerle Âşık Veysel'in şiirlerini de yaşadığı dönemin şahidi olarak görebiliriz. Bu çalışmanın konusu sözlü, yazılı ve elektronik iletişim bağlamında şekillenen kültür ortamlarının ve bu ortamlarla ilgili kavramların Âşık Veysel'in şiirlerinde nasıl yer aldığı görmektir. Âşık Veysel'in şiirlerinde geçen “söz” ve “yazı”, sözlü kültür ve yazılı kültür bağlamında ele alınmıştır. Şiirlerdeki “söz” ve “yazı” ile ilgili söz varlığı tespit edilerek hangi anlam ve bağlamlarda kullanıldığı belirlenmiştir. Bu tespitler yapılırken “söz” ve “yazı” etrafındaki kavramların anlamları ve bu anlamlara yapılan göndermeler dikkate alınmıştır. Çalışmada “söz” ve “yazı”nın doğası, “söz” ve “yazı” ilişkisi ile ilgili şairin algısı tespit edilmiş; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarına dair Âşık Veysel'in değerlendirmeleri ve bu ortamların şiirlerine nasıl yansıdığı belirlenmiştir. Konuyla ilgili örnekler Doğan Kaya'nın *Âşık Veysel* (2011) adıyla hazırladığı yayından seçilmiştir.

Sözlü Kültür Ortamı ve Âşık Veysel

Âşık Veysel'in şiirlerinin sözlü kültür bağlamını anlamak için öncelikle hayatının ana noktalarına değinmek gerekmektedir. Kaynaklara göre³ 1894'te doğan Veysel küçük yaşta gözlerini kaybetmiş, okuma yazma öğrenememiş, çok istediği hâlde askerlik de yapamamıştır.⁴ İki kere evlenmiş, Sivrialan köyünde tarımla uğraşmış, âşıklık yaparak geçimini kazanmıştır. Seyahatlere çıkmış, köy enstitülerinde saz öğretmenliği yapmış ve 1973'te bu dünyadan göçmüştür. 1931'de düzenlenen *Sivas Âşıklar Bayramı*'na katılmasının ardından dönemin yazılı ve elektronik ortamlarının sağladığı imkânlarla ismi geniş bir alanda duyulmuştur. Cumhuriyet'in onuncu yılı için yazdığı ilk şiiri ve bu şiirin gazetede yayımlanması, radyo programları ve doldurduğu plaklarla Cumhuriyet'in ilk yıllarında aydınların âşıklık geleneğine ilgi göstermelerinde ve geleneğin belirli çevrelerde tanınmasında etkili olduğu söylenebilir. Hayattayken hakkında çekilmeye başlanan film ve yapılan röportajlar, bunların ve çeşitli ses ve görüntü kayıtlarının internet ortamında ulaşılabilir olması, şiir ve bestelerinin günümüz popüler şarkıcıları tarafından yorumlanmaya devam edilmesi

gibi etkenler hem Âşık Veysel'in hem de âşıklık geleneğinin tanınırlığında etkili olmuştur. Yirminci yüzyılın başında aydınlar arasında uyanan “millî heyecan”ın ve millî bir devlet olarak Cumhuriyet'in ilanı ile da şekillenen kültürel atmosferin⁵ etkisiyle Âşık Veysel etrafında bir “anlatı kahramanı”⁶ algısının oluştuğunu söylemek de mümkündür. “Cumhuriyet'in kuruluş döneminin yönlendirici araştırmacılarının, halk kültürünü ulusal kimliğin kaynağı ve yaratıcı gücü olarak” (Oğuz, 2012: 55-56) kabul etmeleri de bunda etkilidir. Âşık Veysel'in âşıklık geleneğinin bir temsilcisi olarak şöhreti Türkiye ile sınırlı kalmamıştır. Kitap basımı, plak sektörü, radyo programlarına katılması, televizyon stüdyosunda bulunması, kendisi adına çekilen “Karanlık Dünyam” filminde görüntülerinin kullanılması ve yaşamından sonra da kaset, CD (Compact Disk) ve dijital içeriklerinin paylaşılması bir imge şahsiyet olarak ulus ötesine taşınmasını sağlamıştır (Fidan, 2023: 6-7). Onun Türk kültürünün bir temsilcisi konumuna geldiğinin son aşamadaki göstergesi ise 2023 yılının vefatının 50. yılı olması hasebiyle UNESCO tarafından “Anma ve Kutlama Yıldönümleri Programı”na⁷ alınmasıdır. Ayrıca 1965'te özel bir kanunla maaş bağlanan Âşık Veysel'e 2022 yılında da “Vefa” dalında “Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü” verilmiş ve 2023 yılının “Âşık Veysel Yılı” olarak Cumhurbaşkanlığı himayelerinde ulusal ve uluslararası etkinliklerle anılması kararlaştırılmıştır.⁸

Âşık Veysel'in doğduğu ve yetiştiği ortam sözlü kültür ortamıdır. O, âşıklık geleneğinin canlı olarak yaşadığı Sivas'ın Emlek yöresinde yetişmiştir (Kaya, 1999). Yetiştigi ortamda âşıklar odalarda, cem evlerinde, düğünlerde önemli bir yer tutmaktadır. Babası, geçimini kazanabileceği bir alan olarak da gördüğünden Veysel'in âşık olmasını istemiştir. Âşık Veysel'in çiraklık olarak niteleyebileceğimiz bir süreçle saz çalmayı ve usta malı söylemeyi öğrendiği hayat hikâyesinden anlaşılmaktadır. Babası Karaca Ahmet'ten ilk öğrendiği Kul Abdal'ın deyişidir. Molla Hüseyin ve Çamşılı Ali Ağa'dan saz öğrenmiştir. Hıdır Dede'nin, Zaralı Kürt Kasım'ın, Ali Özsoy Dede'nin (Kaya, 2011: 37-40) yetişmesinde yeri olduğu gibi dünya görüşünün oluşmasında Bektaşî babalarından Salman Baba'nın etkisi önemlidir. Kültürlenme sürecinin köye gelip giden âşıklar, köydeki âşıklar ve tekke/ocak ortamı⁹ olduğu görülmektedir. Emlek yöresi, âşıklar için önemli bir icra ortamı olan ayin-i cemlerin canlı olduğu bir bölgedir (Kaya, 1999: 7). Veysel, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yılı için söylediği ilk şiire kadar usta malı söylemiştir.¹⁰

Âşıkların geleneği öğrenmelerinde, yetişmelerinde, belleklerini zenginleştirmelerinde ve sanatlarını icralarında seyahatler önemli yer tutar. Âşık Veysel'in yirmili yaşlarında iyi saz çalan ve usta malı söyleyen biri olarak köyünde ve çevre köylerdeki düğünlerde çalıp söylemeye başladığı, zamanla iki üç aylık sürelerle çevre illerin köylerine de gittiği görülmektedir. Onun tanınması ve sanatını rahatlıkla icra etmesi Ahmet Kutsi Tecer ve arkadaşlarının kurduğu “Halk Şairleri Koruma Derneği”nin 5-7 Kasım 1931'de düzenlediği *Sivas Âşıklar Bayramı* vesilesiyle olmuştur. *Sivas Âşıklar Bayramı*'ndan sonra yakın çevresindeki seyahatleri artmıştır (Kaya, 2011: 40-41). İlk uzun seyahati ise Atatürk'ü görmek arzusuyla çıktığı Ankara seyahatidir. Arkadaşı İbrahim'le (Tutuş) birlikte üç ay süren bu yolculuk neticesinde Ankara'ya ulaşmışlar ancak Atatürk'ü görememişlerdir.¹¹ Cumhuriyet'in onuncu yılı için yazdığı destanın gazetede yayımlanması Âşık Veysel'in tanınırlığını arttırmış, bundan sonra çeşitli vesilelerle pek çok yere gitmiş, gerek gittiği yerlerde gerek kendisini tanıyıp sanatına meraklı olanlarla köyündeki sohbet ortamlarında ve düzenlenen programlarda çalıp söylemiş, bu ortamlarda geçen anekdotlar da çeşitli vesilelerle kayıtlara geçmiştir (Cılga, 2023; Kaya, 2011; Özen, 1998; Şenel, 2022).

Âşık Veysel'in şiirlerinde “söz” ve “sözlü kültür” bağlamında “söz”le ilgili olarak geçen söz varlığı; söz, laf, söylemek, söyletmek, söylenmek, konuşmak, çağırmak, anlatmak, doğru söylemek, atalar sözü, doğru söz, söz sav, boş söz, yalan söz, acı söz, boş laf, kem laf, sözü bir etmek, söz olmak, söz uzatmak, sözü dokunmak, kulak vermek, işitmek olarak görülmektedir.

“Söz” kelimesinin *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*'nden *Güncel Türkçe Sözlük*'te (URL-7), “1. Bir düşünceyi eksiksiz olarak anlatan kelime dizisi; lakırtı, kal, kavi, kelam, laf. 2. Kelime. 3. Bir konuyu yazılı veya sözlü olarak açıklamaya yarayan kelime dizisi. 4. Kesinlik kazanmayan haber, söylenti. 5. Bir işi yapacağını kesin olarak vadedme. 6. Müzik parçalarının yazılı metni, güfte.” anlamları verilirken *Derleme Sözlüğü*'nde (URL-8) “dedikodu” anlamına da yer verilmiştir.

Şiirlerde geçen “söz” kelimesi daha çok temel anlamında kullanılmıştır. Söz, Veysel’in şiiridir. “Âşık Veysel bunu böyle söyledim / Benden de yadigâr bu kalsın dedim / Sözleri yalan mı dinle efendim / Kürre-i arz doldu hep şanımızdan” (101/19)¹² dörtlüğünde görüldüğü üzere “söz” ve “söz söylemek”le kastedilen âşığın söylediği şiirler, söylenmiş sözlerdir. “Uzatma Veysel bu sözü” (31/11), “Veysel bu sözünde var mıdır hata” (35/7), “Söyletme garip Veysel’i” (37/5), “Söyleyim geldi sırası” (40/1), “Ne söylesem deli dedi” (40/2), “Söyle Veysel sözü sana” (51/8), “Veysel sözü beş par’etmez” (87/5), “Veysel sözün bir söz olsun” (100/5), “Sel için söyledim ben bu destanı” (86/5) mısralarında da yapılan göndermeler Veysel’in söylediği şiirlerdir.

Veysel’in sözünün kaynağı Tanrı’dır. Yukarıda da bahsedildiği üzere onun yetişmesinde tekke/ocak ortamı etkilidir. Dolayısıyla şiirlerini tasavvufun yaratılış ve varlık anlayışından da ayrı düşünmemek gerekir.¹³ “Veysel’i söyletir bir büyük kuvvet / Söyleyen ne söyleten ne Tanrı ne” (26/5) diyen Âşık Veysel’de tekke şiirinde gördüğümüz şiirin kaynağının ilahî olduğu anlayışı dikkati çekmektedir. Mecazî veya hakikî sevgili ve sevgiliye duyulan aşk, şiirin önemli kaynaklarından. “Sevgin beni için için söyletir” (123/2) mısraında ise sözün kaynağının aşk olduğu görülmektedir. Bu durumda söylenen de sevgili olacaktır: “Sesin sazda telden aldım haberi” (21/5), “Söyleyeni teller her dem / Kulak versen saza doğru” (161/2).

Âşık Veysel’i hakikî aşktan başka mecazî sevgili de söyletmektedir. “Var mı benim gibi talihi yaver / Her zaman dillerim çağırır yâr yâr / Veysel’i söyleten o oynak dilber” (30/4) diyen âşığın, “Dilim tutulup soramadım yurdunu” (160/5) mısraında da sevgilinin güzelliği karşısında söz söyleyemez hâle geldiği görülmektedir. “Hep sözlerim boş laf oldu” (85/2) mısraındaki gibi bazen sevgili karşısında sözlerin anlamını yitirdiğini de düşünmektedir.

Âşık Veysel’in şiirlerinde “söz”ün vasıfları; doğru, yalan, boş, acı ve kemdir. Söylenen sözün doğru olması Âşık Veysel için önemlidir. “Sözüm gerçek değil yalan” (84/2) diyerek doğruları söylediğini dile getiren Veysel, “Doğrusun söylesem dokunur sözüm” (154/4) mısraında doğru sözlerinin insanları rahatsız ettiğini dile getirmiş; “Yalan söz yapamam usta değilim” (153/4) demiştir. Ancak doğrusunun yanında yalan söz de vardır ve yalan söz dünyadaki çirkinliklerin sebeplerindendir: “Ne zina olurdu ne çapkın evlat / İşte hile sözde yalan olmasa” (13/2).

Veysel bir taraftan doğru söylemenin bir değer olmaktan çıktığını, doğru söze kıymet verilmediğini “Doğru söyleyene diyorlar asi” (18/7), “Doğru söz nasihat duyan kalmadı” (33/2), “Doğru söylen kulak vermez sözüne” (66/6) mısralarıyla dile getirirken diğer taraftan “Her yerde konuşup lehte aleyhte / Kimisi sahtekâr kimisi sahte” (33/3), “Sözü ciddi kalbi beyan kalmadı” (33/5) mısralarıyla da sözüne güvenilmez kişilerden şikâyet etmektedir. “boş söz”, “acı söz” (94/4), “kem laf” (145/6) gibi kullanımlarda “söz”ün diğer vasıfları görülmektedir. Şiirlerde söz bağlamında “söz sav” (7/14), “işitmek” (48/1), “söz uzatmak” (155/1) gibi kavramlar da yer almaktadır.

Veysel’in şiirlerinde “söz” kavramı etrafında nasihat içeren mısralara da rastlanır. Boş sözlerle vakit geçirmemek gerektiğini, söylediği sözlerle uyulması anlamında “Kulak ver sözüme dinle vatandaş / Uyma lâklâk edip gülüşenlere” (27/1) mısraıyla dile getirmiştir.

Yazının kullanılmadığı ya da çok yaygınlaşmadığı devirlerde tecrübe ile elde edilen bilginin saklandığı yer insan hafızası olduğundan yaşlılar ve onların bilgilerinin kalıplaşarak kuşaktan kuşağa aktarıldığı atasözleri çok önemli ve saygın bir yere sahipti. Geçmişten gelen bilgiyi öğrenmenin ve bu bilgi aracılığıyla dünyayı yorumlayabilmenin yolu yaşlılar vasıtasıyla mümkündü (Goody, 2013: 187; Ong, 1999). Yazı yaygınlaştıkça bilginin depolandığı tek yer insan hafızası olmaktan çıkmış, yaşlılara gösterilen saygı da giderek azalmaya başlamıştır. “Ataların sözü geride kaldı” (32/1) mısraında geçmişin hükümlerinin değer kaybettiği, Veysel’in bundan şikâyetçi olduğu anlaşılmaktadır.¹⁴

Âşık Veysel’in şiirlerinde söz, metaforik olarak da ifade edilmiştir. George Lakoff ve Mark Johnson’a göre “bir tür şeyi başka bir şeye göre anlamak ve tecrübe etmek” (2015: 30) olan metaforlar “düşündüklerimizi, duyduklarımızı, söylediklerimizi ve yaptıklarımızı yapılandır[arak]” (Zaltman ve Zaltman, 2018: 13) kavramların anlaşılmasına, anlamın zenginleşmesine yardım eder. Metaforların soyut kavramları anlaşılır kılmak işlevi “söz” gibi soyut bir kavramın somutlaştırılarak anlamının kuvvetlenmesini sağlar. Âşık Veysel’in şiirlerinde sözün “mücevher”, “su” ve “ok” metaforuyla anlatıldığı görülmektedir.

Veysel'in sözü mücevherdir: "Başımdan geçeni bir bir anlattım / Ne yanlış söyledim ne yalan kattım / Veysel der alana mücevher sattım / Bilen alır bilmeyene güç olur" (143/11). Değerli taşların kıymetini mücevherden anlayanlar bilebilir. Veysel, mücevher kıymetindeki sözlerine bilenlerin anlam verebileceğini, aksi taktirde sözlerinin yük olacağını söylemektedir. Burada Veysel, mücevher satan bir kuyumcu, sözleri ise anlayanlar için birer mücevher, anlamayanlar içinse adi taş hükmündedir.

Şu mısralarda ise söz, su metaforuyla anlatılmıştır: "Söyler Veysel sözlerinden vazgeçmez / Bulanık çeşmeden kimse su içmez" (170/7). Çeşme, suyun akışını insan eliyle kontrol altına alan bir yapıdır. Veysel, şiirlerini duru suların aktığı bir çeşme olarak görmüş, şiirlerini oluşturan sözleri duru suya benzetmiştir. Su, hayat kaynağıdır.

Sözle ilgili metaforlardan birinin de "söz söylemek avdır" şeklinde ifade edebileceğimiz kavramsal metafor olduğunu söyleyebiliriz. "Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı / Avlasam çöllerde saz ile seni / Bulunmaz dermanı yokdur ilacı / Vursam yaralasan söz ile seni" (50/1) dörtlüğünde Âşık Veysel sevgiliyi ceylana, elinde sazı ile deyiş söyleyen âşığı/kendisini avcıya benzetmiştir. Bu durumda sazın tellerinden sevgili için dillendirilen sözler ceylanı avlamak için atılmış oklardır.

Âşık Veysel'in şiirlerinde sözle ilgili metaforik kullanım bunlarla sınırlı değildir. "Âşık Veysel bunu böyle söyledim / Benden de yadigâr bu kalsın dedim" (101/19) mısralarında hatıra; "Veysel sözü beş par'etmez" (87/5) mısramda ise alınıp satılır bir meta, "Söyleyip ismini düşürmem dile" (54/4) mısramda somut bir varlık olarak söz nesneleştirilmiştir.

Veysel, hayatındaki zorlukların sebebini "Talih çile kader sözü bir etmiş / Her nereye gitsem gezer peşimde" (17/1) diyerek kişileştirdiği talih, çile ve kaderin ağız birliği edip peşini bırakmalarına bağlar.¹⁵

Ses, sözü de içeren hâliyle de kullanılmıştır: "Bir hazin ses şafaklara seslenir / Neler duymaz bad-ı saba o sestem" (102/3) mısralarında bād-ı saba kendisine ulaşan sesi duyan ve anlamlandıran bir kişi olarak düşünülmüştür. Bu mısralarda bād-ı saba, sözü bir yerden başka bir yere ulaştıran kişidir aynı zamanda. "Bizim ele selâm söylen turnalar" (104/5) mısramda ise sözün, bazen memlekete bazen sevgiliye, bād-ı sabadan başka turnalarla da ulaştırıldığı görülür.

Söz; dilden kulağa, kulaktan dile nakledilerek yayılır. Sesin söze dönüşüp dil aracılığı ile yayılması; adı söylenmek, söz olmak, kulak vermek, haber almak, konuşmak, işitmek gibi sözlü iletişim biçiminin kavramları içinde değerlendirebileceğimiz ifadelerle dile getirilmiştir. Düşünce ve duyguların sözlü olarak aktarılması anlamında konuşmak iki yerde sevgili ile ve gönül ile konuşmak şeklinde karşımıza çıkar. "Ben o yâr ile konuştum" (93/1), "Gönül senin ile gel konuşalım" (109/1) mısralarında konuşmak, sözlü iletişim kurmaktır.

"Muhitime örnek olsun maksadım / Sevinir evlâdım söylenir adım" (121/2) mısralarında âşık, bir rol model olarak adının anılmasını istemektedir. "Sen eyledin beni dillere destan" (1/4) ve "Memlekete destan oldum" (44/1) mısralarında sözlü geleneğin uzun bir anlatı türü olan "destan"ın söz bağlamında kazandığı anlam "anlata anlata bitirememek"tir.

Söz ile bilgi aktarılır. "Sesin sazda telden aldım haberi" (21/5) mısramda âşık sözlerini sazı aracılığıyla dile getirdiğinden saz, haberci konumundadır ve sevgiliden haber vermektedir. Söz, işitilen bir şey olduğundan ancak kulak verilerek duyulabilir: "Söyler seni teller her dem / Kulak versen saza doğru" (161/2). "Yâr ile buluşsak bir تنها yerde / Duyar irakipler söz olur gider" (128/2), "Söyleme kime oldun âşık" (110/3) mısralarında ise bilinmesi istenmeyen durumların duyulması söz konusudur.

Âşık Veysel'in şiirlerinden yola çıkarak dönemin ve geleneğin sözlü kültür ortamı mekânlarına ve bu mekânlardaki icra bağlamlarına, sohbet ve eğlence meclislerine dair fikir de edinilmektedir. Şiirlerde; pınar (131/1), subaşı (169/6), tarla, harman (129/7) ve yayla (169/5) gibi açık mekânlar; oda (169/5), cami, tekke, asitane (55/7) gibi kapalı mekânlar; bayram, düğün ve çeşitli vesilelerle bir araya gelinen toplanmalar (169/4) tespit edilmiştir. Bu ortamlarda bağlama göre türküler söylendiği (169); sazlar çalındığı (62/1); sohbetler edildiği (71/1), (164/3); sohbetlerde nasihatler verildiği (67/1) görülmektedir. Şiirlerde "sohbet etmek" (145/5), "ses vermek" (146/1) gibi sözlü kültür ortamını çağrıştıran kullanımlar söz konusudur. Bu sohbet ortamlarının geleneksel

yapısından uzaklaşmaya başladığı da, “Ne nasihat duyduk ne öğüt aldık / Sohbet belli değil söz belli değil” (67/1) mısralarından yola çıkılarak söylenebilir. Cami, tekke, asitane gibi mekânlar ise “Hakk’ın evi” olarak ifade edilmekte, “Ah çekeriz yana yana” (55/7) denilerek kendilerine has bağlarıyla yer almaktadır.

Sözlü kültürde önemli yere sahip olan icrada diyalog âşıklık geleneğinin değişmeyen unsurlarından biri (Yücel Çetin, 2011: 58) olarak değerlendirilmektedir. Âşık Veysel, “Başından geçeni sen söyle gönül” (58/4) diyerek kendinden tecrit ettiği gönlü hem somutlaştırmış hem kişileştirmiştir. Gönül ve âşık sohbet eden iki kişi gibi düşünülmüştür. Şiirlerde “ey Veysel” (116/8), (142/5), “Ey dünya” (142/2); “dediler” (129), (130), (131/3); “hatır sormak” (58/3) gibi sözlü iletişime has diyalog ve hitap ifadeleri de kullanılmıştır.

Sözlü kültür ortamının en önemli icracısı konumunda olan âşıkların sözleri yüzlerce yıllık birikimin hikmetlerini bugüne aktarırken âşıklar gelenek taşıyıcısı konumundadır. Bununla birlikte Veysel’e göre, tevriyeli olarak kullandığı âşıklar çoğalmış ancak sözlerinin içi boşalmıştır. Veysel bu nitelikteki şiirleri; “Âşıklar çoğaldı sadık az kaldı / Fikreyle ey Veysel ne zaman geldi / Şiirde ne özet ne bir öz kaldı / Savurur tanesiz saman âşıklar” (116/8) dörtlüğünde ifade ettiği gibi samana benzetmiştir. Bu ifadeler aynı zamanda sözün değerinin azaldığının da göstergesidir.

Yazılı Kültür Ortamı ve Âşık Veysel

Âşık Veysel; doğduğu ve yetişme sürecinin geçtiği devirde körler okulunun bulunmaması sebebiyle okuma yazma öğrenememiş, namaz surelerini köy imamının odasına giden yaşlılarından kulaktan bellemişti (Kaya, 2011: 21-23). Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Hz. Ali cenkleri, Karacaoğlan, Pir Sultan, Yunus Emre gibi odalarda okunan veya doğrudan kendisine okunan (Kaya, 2022: 21; Öz, 2008: 28) kitaplar aracılığıyla yazılı kültür kaynaklarından beslenmiştir.

Âşık Veysel’in ilk şiiriyle yazılı kültür ortamına dâhil olduğu görülmektedir. Cumhuriyet’in onuncu yılı dolayısıyla düzenlenen şiir yarışması için Nahiye Müdürü Ali Rıza Bey tarafından kendinden şiir yazması istenince bir destan yazar. Ali Rıza Bey’in çok beğenip Ankara’ya gönderdiği bu şiir Âşık Veysel’in yazdığı ilk şiirdir. Veysel, yazdığı destanı Atatürk’ün huzurunda okumak için arkadaşı ile Ankara’ya gider. Atatürk’ün huzuruna çıkmaları mümkün olmayınca *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinin idarehanesine varırlar. Falih Rıfkı Atay destanı beğenince gazetede Âşık Veysel’in fotoğrafıyla birlikte yayımlar (Bekki, 2021: 33-36; Cömert, 2022: 376; Kaya, 2011: 43-44; Yıldırım, 2023: 108-109). Veysel’in yazılı kültür ortamına dâhil edilme süreci de böylece başlamış olur. Bu durum bir şiirin gazetede yayımlanmasından daha fazlasını ifade etmektedir. Devrin halk edebiyatına yönelik havasının ve bir kitle iletişim aracı olan gazetenin sağladığı imkânla Âşık Veysel’in tanınırlığı artacak ve ilgiler Âşık Veysel’e yönelmeye başlayacaktır.

Bu çerçevede Âşık Veysel’in şiirlerinin kitap aracılığıyla okurlara ulaştırılmasından da bahsetmek gerekir. *Âşık Veysel Değişler* başlığıyla 1944’te ilk yayımlanan kitabının ardından 1949’da *Sazımdan Sesler*, 1954’te *Âşık Veysel Hayatı ve Şiirleri* ve 1970’te *Dostlar Beni Hatırlasın* basılmıştır (Bekki, 2021: 52-58). Âşık Veysel’in şiirleri hayattayken kitaplaştırılıp yazıyla tespit edilmiş görünmekle birlikte son yapılan çalışmalar, aile mensuplarınca ifade edilenler¹⁶ ve şiirlerini yazıya geçirme biçimi dikkate alındığında şiirlerin tamamına dair bir rakam vermek zor görünmektedir. 1944’te çıkan ilk şiir kitabı *Âşık Veysel Değişler*’de otuz şiir bulunurken Ümit Yaşar Oğuzcan’ın 1970’te hazırladığı yayında yüz elli beş şiir (Oğuzcan, 1991) görünmektedir. Doğan Kaya’nın yayınında (2011) şiir sayısı yüz seksendir. Âşık Veysel, içine doğan şiirleri tekrar ederek aklında tutmaya çalıştığını ve deftere yazdığını, bazı şiirlerinin ise kaybolduğunu söylemiştir (Kaya, 2011: 45). Netice itibarıyla yazılı kültür ortamı bir taraftan şiirleri kayıt altına almış diğer taraftan şiirlerin çeşitlenmesine yol açmıştır.

Âşık Veysel bir mısra da “Güzel yazmışsın şiiri” (84/1) diyerek şiiri yazılan bir şey olarak ifade eder. Şiirlerinde “yazı” ve “yazılı kültür” bağlamında yazı, yazmak, okumak; yazılı metin çeşitleri kitap, mektup, arzuhal, senet, gazete; yazı araçları kalem, kâğıt, defter; mühür; yazılı kültür ortamının mekânları okul/mektep, enstitü, halkevi; bu ortamın tipleri olarak da öğretmen/hoca, kâtip, şair ve postacı ile karşılaşmaktadır.

İletişim tarihinde yazının yaygınlaşmasıyla sözün güvenilirliğini yitirdiği veya sözün güvenini yitirmesinin yazının yaygınlaşmasında etkili olduğu söylenebilir. Bu süreci Âşık Veysel'de de tespit etmek mümkündür. Ona göre hile ve yalana başvurulmasaydı senete ihtiyaç olmazdı: “İstemezdi alış verişte senet/.../İşte hile sözde yalan olmasa” (13/2). Söze ve sözlü olana duyulan güvensizlik sebebiyle alışverişte yazılı belge talep edilmeye başlanması sözlü kültürün doğasıyla ilgilidir. Yazı belgelenebilirken, söz belgelenebilir bir şey değildir. Sözlü olanın bağlama göre değişmesi ve yazı gibi somut bir delilinin olmaması zaman zaman olumsuzluklara yol açmaktadır. Bununla birlikte yazının da gerçeği çarpıtacağı, yazıya da tam güvenin mümkün olmadığı görülmektedir. Üstelik bir kitle iletişim aracı olarak gazete “haberi/bilgiyi” büyük kalabalıklara ulaştırmada sözden daha etkilidir. Bir hastalığı sebebiyle felç olduğunu söyleyenler için yazdığı şiirde, “Yazanın suçu yok yazdıran hain” (153/3) dediği mısra da yazının söz temelini görmek de mümkündür. Sözden sonra şekillenen yazılı iletişim biçimini yönlendiren “söz”dür.

“Veysel bu sevdadan vazgeç dediler / Olup bitenleri yaz geç dediler” (94/4) mısraları yazının doğasına dair çıkarımda bulunabileceğimiz mısralardandır. Yazıp geçmek, geçicilik; konuşmak, süreklilik ifade etmektedir. Yazı sabitleyerek dondurur, yazılan yazı bir kenara kaldırılır; söz ise bilgiyi güncelleyerek canlı tutar.

Yazma eyleminin metaforik kullanımları da söz konusudur. “Veysel'in derdini yazmışlar başta” (54/5) mısraında “yazı, kaderdir” metaforu görülür. Söz alanına dâhil olan “kader”in, yazmakla ifade edilmesi yazının insan zihninde meydana getirdiği değişikliği göstermektedir.¹⁷

Yazılı kültür ortamında “okumak”, yazılı bir metni çözümlmek ve öğrenim görmek anlamlarına gelir. “Kim okurdu kim yazardı / Bu düğümü kim çözerdi” (12/3) mısralarında okuyup yazma; anlamak, idrak etmektir. Okuma; Veysel'in şiirlerinde yüzünden okuma, sessiz okuma, sesli okuma ve ezberden okuma anlamlarında kullanılmıştır. “Kalem olup her lisandan okuyor” (113/6) mısraında okuma, bir kitabı açıp harflerin, kelimelerin anlamlarını çözümleme şeklinde “yüzünden okumak” iken “Veysel Şatır beyan eder derdini / Terk edemem ezberimi virdimi” (160/5) mısralarında okuma, yazılı metne bakmadan metni hafızadan tekrar etmektir.

Okumak; tahsil görmek anlamına gelmek üzere de kullanılmış, insan olmanın yolu okumada görülmüş, kız erkek ayrımı yapmadan okutmanın gerekliliği, maddi imkânı olmayanların desteklenmesi dile getirilmiştir: “Çalıştır oğlunu kızını okut / İnsan olmak için okumak gerek” (62/4), “Okuttu öğretti büyüttü anam” (72/7), “Ver mektebe okutsunlar oğlunu” (103/2), “Destekle fakiri okut yetimi” (150/5) mısralarında bilgi öğrenme mekânı okullardır. Âşık Veysel'in okul üzerine müstakil şiirleri de vardır (69, 140). Bununla beraber onun şiirlerinde okumak/öğrenim görmek ne kadar önemli olsa da âlim olmak için okullarda öğrenim görmek yeterli değildir: “Cahil okur amma âlim olamaz / Kâmillik ilmini herkes bilemez” (133/4). Okumak, anlama ve kavrama eylemine dayanır. Dolayısıyla Âşık Veysel'e göre çevresini okumayı bilen gafletten uyanabilir. “Diyorlar ki dünya evvel su imiş / Oku anla dünya nedir ne imiş” (150/8) mısralarında okuma eylemi, dünyanın yaratılışına dair sözlü gelenekte anlatılagelenlerdir. Şiirlerde hoca (öğretmen), “Hocaları dersin vermiş okutmuş / Var olsun bu gençler duyduğun tutmuş” (118/4) mısralarında geçer.

Kitap, mektup, arzuhal, senet ve gazeteyi yazılı metin çeşitleri; kalem, kâğıt, defter ve mührü ise yazı araçları olarak kullanmıştır. Yazılı kültürün en önemli nesnesi kitaptır. Türk kültüründe el yazması devrinde kitap denildiğinde ilk akla gelen *Kur'an-ı Kerim* olmuştur. Bu durum kitaba ulaşımın zorluğuyla ve *Kur'an*'ın daha çok çoğaltılıp herkes tarafından sahip olunmak istenen kutsal kitap oluşuyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla “okuma” fiiliyle kastedilen de genellikle *Kur'an* okuma anlamına gelmiştir. “Kitabın sözüne uyan kalmadı” (33/3) mısraında kastedilen *Kur'an*'dır. Bu mısra da dikkati çeken yazılı kültür ve sözlü kültür kavramları olarak “kitap” ve “söz”ün bir arada kullanılmasıdır. Söz burada “Tanrı kelamı”dır. Bununla birlikte bu mısra da söz, yazılı metni karşılayacak bir anlama da sahiptir.¹⁸

Kutsal kitap bağlamında karşımıza çıkan “Kur'an'a bak İncil'e bak / Dört kitabın dördü de Hak” (40/3) mısralarıyla “Yok imiş kitabı mezhebi dini” (56/5) mısralarında kutsal kitapların dinî, ahlakî ve toplumsal kurallar koyduğu; kitapsız olmanın ise tam karşıtı anlama geldiği anlaşılmaktadır. İnançsız olmanın “kitapsız”lıkla ifade edilmesi yazının sözlü bilinci değiştirdiğinin bir başka göstergesidir. “Kitaplar yazılmış nasihat dolu” (170/6) mısraında kutsal kitaplar dışındaki

kitapların da doğruları bildiren bir araç olma vasfıyla kullanıldığı görülmektedir.

“Selâm yaz dostlara mektup dolusu” (29/1) mısraında mektup; dostlara, sevgiliye selam ulaştırma aracıdır. Sözlü kültür ortamında iletişimi başlatan selamlaşma, yazılı kültürün haberleşme aracı mektubun da yazıya dökülen ilk cümleleri olarak iletişimi başlatmaktadır.¹⁹ Özellikle “halk mektupları” denilen mektuplar bu manada yazılı anlatımla sözlü anlatımın buluşma alanıdır. “Al kâtip kalemi yaz bu selâmı / Mektup yâre selâmımı ulaştır” (136/1) mısralarında ise yazılı kültür ortamında sanatını icra eden âşık artık bâd-ı sabadan değil “kâtip, kalem ve mektup”tan medet ummaktadır.

“Yüce dağlar birbirine göz eder / Rüzgâr ile mektuplaşır naz eder” (115/4) mısralarında dağ rüzgâr ilişkisi, sevgili-âşık ve mektup ilişkisiyle anlatılmaktadır. Dağlar, âşık ve sevgili; rüzgâr, postacı olarak kişileştirilmiştir. Rüzgâr, gelenekte sevgiliye âşıktan selam götüren haberciyken; Âşık Veysel rüzgârı yazılı kültürün alanına dâhil edip mektup taşıyan postacı olarak kişileştirmiştir.

“Gönüle hasret göze yol yaman / Veysel’i söyletir bir kaşı keman / Mektup ile konuşalım bir zaman / Mektup yâre selâmımı ulaştır” (136/5) dörtlüğünde geçen “söyletmek” ve “konuşmak” ifadelerinin her ikisi de sözlü icra bağlamına has kavramlardır. Âşığı, “bir kaşı keman” a duyduğu hasret söyletmektedir ve “söyletmek”te irade dışılık söz konusudur. Âşığın “söylemesi” tek taraflıdır. “Konuşmak” eyleminde ise karşılıklı ve bilinçli olma hâli vardır. Burada mektuplaşarak yazıyla gerçekleştirilen konuşmak bilinçli bir eylemdir. Jack Goody, söz ile yazı arasındaki farkı; ilkinin irticalen gerçekleşmesi, yazının ise “düşünce ve tefekkür” ihtiva etmesi (2017: 68) olarak görür. Louis Lavelle ise sözün “esin”in, yazının “düşünme”nin buyruğunda olduğunu söyler (2021: 73). Burada yazılı kültür kavram alanıyla sözlü kültürün kavramlarının birlikteliği dikkat çekmektedir.

“Yeni Mektup Aldım Gül Yüzlü Yârdan” başlıklı beş dörtlükten oluşan şiir; memleketteki sevgiliden, gurbetteki âşığa gelen bir mektup üzerinedir. Bu şiirde mektup, sözle yazının birbirini tamamladığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Birinci, ikinci ve beşinci dörtlüklerde mektup, memlekette olup bitenleri ve sevgilinin âşığı beklemekte olduğu haberini vermektedir. Üçüncü dörtlükteki “Benek benek mektuptadır nişanı / Gözyaşım mektupta pul deyi yazmış” (152/3) mısralarında sevgilinin içinde bulunduğu durumu anlatmaya yazının “gücü”nün yetmediği görülmektedir.²⁰ Sevgilinin kâğıda damlayan gözyaşları içinde bulunduğu durumun delili olarak mektupla âşığa ulaşmıştır. Söz burada yazıya değil sembole/nişana dönüşmüş; âşık, orijinal bir benzetme yaparak gözyaşlarını pula benzetmiştir. Pul, mektubun adrese ulaşması için ödenen bedeldir. Gözyaşları da mektubun sevgiliye ulaşması için ödenen bedel olarak görülmüştür. Burada, süs olarak kullanılan pul da akla gelebilir. Gözyaşları, şekil ve renk itibarıyla işlemelerdeki/oyalardaki parlak, ince metal pullara benzetilmiştir. Âşık, pulu her iki anlama gelecek şekilde benzetme unsuru olarak kullanmıştır. Pulun bu kullanımında da hem yazılı hem sözlü iletişim biçiminin etkisi görülmektedir. Yazılan mektupları dağıtan da “posta”dır: “Haber dağıtamam posta değilim” (153/4) mısraında da yazının haberle ilişkisi dikkat çekmektedir. Artık haberin/bilginin yazıyla/mektupla iletilmesi yaygınlaşmıştır.

Dördüncü dörtlükte geçen “Yâr mendil göndermiş yadigâr deyi / Gözünün yaşını sil deyi yazmış” (152/4) mısralarında da anlam, söz ve yazının birbirini tamamlamasıyla oluşmuştur. Sevgilinin gözyaşlarıyla ıslanmış mektubunu okuyan âşık gözyaşı dökmeye başlayacaktır. Sevgili bunun için önlem almış, mektupla birlikte bir de mendil göndermiştir. Sözlü iletişim ortamında mendil, sevgiliden bir nişandır. Sevgiliden âşığa giden mendil, sevgilinin gönlünün âşıқта olduğunu gösterir. Sözlü kültürün haberleşme aracı mendille yazılı kültürün haberleşme aracı mektup bir araya gelmiş, yazıyla ifade edilemeyen sembolik anlam mendile yüklenmiştir.

Şiirlerde karşımıza çıkan bir başka yazılı iletişim türü arzuhal/dilekçedir. Resmi makamlarla iletişim kurmak için kâtipler tarafından kaleme alınan “arzuhal” aynı zamanda âşığın kul/köle, sevgilinin sultan/padişah olduğu değerler dünyasında âşığın içinde bulunduğu hâli sevgiliye arz edeceği yazılı bir belgedir. Çünkü âşık/kul, padişahın huzuruna doğrudan çıkamaz, çıksa konuşamaz. Bu durumda sözün yerini yazı alır. Âşık Veysel’in “Mevlana’yı Ziyaret” şiirinde söylediği “Sana sundum arzuhalim / Size ayan benim halim” (9/5) mısralarında sultanın, kendisine yazılan dilekçe vasıtasıyla kulun içinde bulunduğu durumdan haberdar edildiği görülmektedir. “Hacı Bektaş” şiirinde de “Bir arzuhal sundum Gani Hünkâr’e / Keremin ihsanını bol Hacı Bektaş” (149/5) diyen âşık, içinde bulunduğu derdin çaresini bir arzuhal/dilekçeyle talep etmektedir.

Âşıkların önemli işlevlerinden biri, gazetenin yaygınlaşmasına kadar geçen zaman içinde haber taşıma işleviydi.²¹ Osmanlı coğrafyasında 19. yüzyılın başlarından itibaren görülmeye başlanan gazete Âşık Veysel'in eser verdiği yıllarda önemli bir haberleşme vasıtası hâline gelmişti. 4 Nisan 1953'te batan "Dumlupınar Denizaltısı" için söylediği şiirde "Bütün gazeteler hep yazar oldu" (34/3) mısraında gazetenin bu işlevi görülmektedir.

Alışverişi güvence altına almak için imzalanan yazılı belge olarak senet de yazılı kültürün ürettiği bir araç olarak "İstemezdi alış verişte senet/.../İşte hile sözde yalan olmasa" (13/2) dörtlüğünde kullanılmıştır. Yazının başlangıçtaki en önemli işlevinin belge düzenlemek olduğunu söylenebilir (Goody, 2001; Kramer, 1999; Ong, 1999). Bu da söze güvenin azaldığını ve yazının söz karşısında üstün tutulduğunu göstermektedir.

Veysel'in şiirlerinde kalem, "yazı yazma aracı" ve "yazı" anlamlarında kullanılmış, ağaçla ilgili şiirde "Kalem olup her lisandan okuyor" (113/6) mısraıyla ağacın kalemin malzemesi olmasına dikkat çekilmiştir. "Orman" adlı bir başka şiirinde de "Kalem kâğıt neler yazar / Ormandaki varlığa bak" (57/12) mısralarında ağacın kâğıt ve kalem üretiminin ana malzemesi olmasına işaret vardır. Dedim-delili şiir türüne örnek olarak gösterebileceğimiz "Dumlu Dağı" şiirinde geçen "Kalem verin dertlerimi yazayım" (39/8) mısraında kalem yazı yazma aracıdır. "Tabirin sığmaz kaleme" (12/2) mısraında ise her ne kadar araç olarak görünse de kalemle aynı zamanda "yazı" kastedilmektedir.

"Kırpikler ok kaşlar kalem / Bu sinemi deler gider" (126/3) mısralarında kalem, şekli itibariyle benzetme unsuru olarak gelenekteki "kalem kaş" tabiriyle yer alır. "Böyle emretmiş yaradan / Sen kalemsin ben uç muyum" (95/4) mısralarında kalemle ucu arasındaki etken ve edilgen ilişki metaforik olarak karşılaştırma amacıyla kullanılmıştır.

"Levh-i kalem kara yazmış yazımı" (163/3) mısraında kaleme atfedilen kutsallık ile karşılaşırız. Varlık âlemi hakkındaki bütün bilginin yazılı olduğuna inanılan levhimahfuzu yazan kalem de kutsaldır.²² Kalemin kutsallığına dair hadisler vardır (Yavuz, 2001: 244). Kalemin Tanrı'nın yarattığı ilk nesne olarak kabul edildiğini gösteren hadis "Allah önce kalemi yarattı ve yaz buyurdu" (Koçak, 2014: 306) hadisidir. İnsan kaderiyle kalem arasında kurulan ilişki "Tecellim tersine çalmış kalemi / Önünden gülmeyen sonra güle mi" (17/6), "Tecellinin ters kalemi / Bana dar etti âlemi" (80/2), "Kalemi kırılışın bunu yazanın / Böyle söyler derdi bitmez ozanın / Çağır bağır emir onun saz onun / Yazan kâtip böyle yazmış fermanı" (38/2) mısralarında da görülmektedir.

"Yetmiş altı yıldır alır satarım / Bakmadım deftere kâr belli değil" (66/1) mısralarında gelir giderin kaydının tutulduğu bir belge olarak defter karşımıza çıkar. Âşık yetmiş altı yıllık ömrünü, gelir giderin tutulduğu hesap defterine benzetir. Burada yazının hesap tutma ihtiyacını karşılama işlevi söz konusudur. Kayıt tutmaya yaradığından yazının icadı ticarî işlemleri kolaylaştırmıştır. Dünyanın geçiciliğine dair şiirinde ise "Süleyman mührünü kime bıraktı" (97/3) mısra ile Hz. Süleyman'a telmihte bulunurken mecazen yetki, kudret anlamına gelen mühür kullanılmıştır.

Âşık Veysel'in şiirlerinde Cumhuriyet Türkiye'sinin okul, enstitü, halkevi gibi eğitim öğretim kurumları kendine yer bulmuştur. Okulu medeniyetin kaynağı (140/1), ilim deryası (140/7) olarak gören Veysel'in "Okul" (69, 140) başlıklı iki şiiri bulunmaktadır. Ona göre ilerlemenin yolu mektepten geçer ve "Yaptır mektebini yükselt köyünü" (103/3) der. Veysel, cinsiyet ayrımı gözetmeden okulu meslek öğrenilecek yer ve irfan yuvası olarak görür ve şöyle söyler: "Yürü yavrum okuluna / Altın bilezik koluna / Hem kızına hem oğluna / İlim irfan yuvasıdır" (140/3). Vatani kalkındırmanın yolu çok okul ve fabrika kurmaktan geçer: "El birlikte çalışalım vatana / Çok okul fabrika kuralım kardaş" (148/2).

Âşık Veysel'in hayatında köy enstitüleri önemli bir yer tutar. Devrinde görme engelliler için okulların bulunmaması sebebiyle formel eğitim süreçlerine dâhil olamayan Veysel, 1941-1946 yılları arasında Adapazarı Arifiye, Ankara Hasanoğlan, Eskişehir Çifteler, Kastamonu Göl, Sivas Yıldızeli Pamukpınar ve Samsun Ladik Akpınar köy enstitülerinde usta öğretici olarak bağlama-türkü öğretmenliği yapmıştır (Tan, 2022: 135-137). Veysel'in enstitüleri bir yuva olarak gördüğü "Ayrılmazdım enstitüden yuvadan" (122/1) mısraından yola çıkarak söylenilebilir. Enstitüler, Âşık Veysel'in yurt çapında tanınmasında önemli bir yere sahip olmasının yanında şiirlerinin muhtevasına da tesir etmiştir (Özen, 1998: 56-62). "Köy Enstitülerine" (118) başlıklı bir şiiri bulunmaktadır. Görev yaptığı enstitülerin izlerini "Enstitü mektebi Hasanoğlan'dan / Sanki ayırdılar cesedi candan"

(82/2); “Mahmudiye Hamidiye Çifteler / Enstitü köylere yapacak neler” (118/2) mısralarında görmek mümkündür. Bir vesileyle uğradığı okullar da şiirlerinde (74) geçer. Veysel okullardaki öğretmenleri rehber olarak görür: “Öğretmenler iz gösterir yol yapar” (118/6).

Cumhuriyet döneminin yarattığı informal bir eğitim ortamı olan halkevleri okuyup yazılan yerler olarak, “Çalışmalı okumalı yazmalı / Atatürk sözü var Halkevlerinde” (20/4) şeklinde yer almakta; “Halkevi” (20, 55) başlıklı iki şiiri bulunmaktadır.

Okuryazarlık oranının düşük olduğu, herkesin yazmayı bilmediği dönemlerde kâtipler yazılı kültür bağlamının bir tipi olarak Âşık Veysel’in şiirlerinde görülmektedir. “Al kâtip kalemi yaz bu selâmı / Mektup yâre selâmımı ulaştır” (136/1) mısralarından da anlaşıldığı üzere kâtipler âşıkların mektuplarını yazarak sevgiliyle âşık arasındaki haberleşmeyi sağlayan üçüncü kişileri aradan kaldırmış, âşık yazı aracılığıyla doğrudan sevgiliye hitap etme imkânına kavuşmuştur. “Yazan kâtip böyle yazmış fermanı” (38/2) mısraında ise âşık sözlerini kaderini yazana yöneltmiştir.

Yazının yaygınlaşması, bilimsel bilginin ilerlemesiyle sözlü kültürün değerlerinin [efsane] yerini yazılı kültürün değerleri [bilimsel bilgi] almıştır. Dünyanın yaratılışına dair sözlü gelenekte Veysel’e kadar ulaşan mitik bilgi; “Bırak sar’öküzü varsın yayılsın” (150/2), “Diyorlar ki dünya evvel su imiş” (150/8) devrin bilimsel bilgisiyle anlaşılmalıdır: “Set çekme gözlere herkes ayılsın” (150/2), “Diyorlar ki dünya evvel su imiş / Oku anla dünya nedir ne imiş / Yükselenler bilgi ile büyümüş / Uyan bu gafletten uyuma yurttas” (150/8) diyen Veysel’e göre bilimsel bilgi sayesinde olağanüstü kabul edilen olaylar anlaşılır olmuştur. “Fen çok büyük kerameti yuduyor” (150/11) mısraı sözlü bilginin (efsane) yerine yazının (bilimsel bilginin) geçtiğini ifade etmektedir.

Elektronik Kültür Ortamı ve Âşık Veysel

Sözlü ve yazılı kültür ortamlarından sonra ve bu kültür ortamlarının birikimleri üzerine teknolojideki gelişmelere bağlı olarak şekillenen elektronik kültür ortamının âşıklık geleneği üzerindeki en önemli etkisinin âşıkla dinleyicisinin aynı mekânı paylaşma zorunluluğunu ortadan kaldırmak ve âşığın deyişlerinin muhtevasını genişletmek olduğu söylenebilir. Nebi Özdemir’e göre “1940’lara kadar yerel bellek ve gündemle yetinen âşıklar, uluslar arası ve ulusal olaylar ve kişilerle ilgili deyişler söylemeye başlamışlardır” (2008: 140). Elektronik kültürün icracı ve dinleyicinin aynı mekânda bulunma zorunluluğunu kaldıran ortamları bir taraftan âşıklık geleneğinde değişmeye sebep olurken diğer taraftan geleneğin devamına da imkân sağlamıştır.²³ Yaşadığı yıllar göz önünde bulundurulduğunda Âşık Veysel’in elektronik kültür ortamıyla teması radyo, plak, sinema ve televizyon aracılığıyla olmuştur. Âşık Veysel’in hayatı, medya ile âşıklık geleneği arasındaki ilişki bağlamında dikkate değerdir. Özdemir’in ifadesiyle, “Radyo, televizyon ve sinema kapsamında Âşık Veysel, geleneğin en popüler âşığıdır” (2017: 156). Veysel, üst başlıkta bahsi geçen gazetede destanının basılması ve şiir kitaplarının yayımlanması dâhil, çağın bütün kültür endüstrisi araçlarında şiiri, sesi ve görüntüsüyle ilk kez rol almış bir âşıktır (Fidan, 2017).

Âşık Veysel, Osman Pehlivan’dan sonra ilk kurulan İstanbul radyosunda 1934-1935 yıllarında sesini duyuran geleneksel müziğin temsilcisidir (Fidan, 2017: 61-65; Bekki, 2021: 39-43). Ankara Radyosunda ilk yer alışı ise 1939’dur (Şenel ve Kaya, 2022: 185-186). En eski plak kayıtları 1936 yılına ait olan (Dökmetaş ve Şenel, 2022: 294) Âşık Veysel’in ses kayıtları en çok vefatından sonraki kaset/teyp döneminde yayımlanıp yaygınlaşmıştır. 1990’larda yaygınlaşan CD’lerde ise daha az yayın söz konusudur. Ankara Devlet Konservatuarı, Millî Kütüphane ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumunun derleme kayıtları da (Dökmetaş ve Şenel, 2022: 308, 316, 318) elektronik ortam kayıtlarındandır.

Âşık Veysel’in şiirlerinde elektronik kültür; radyo, telgraf, telefon, sinema, film ile az da olsa yer alır. Bu kavramların geçtiği mısralarda hem bunlara karşı duyulan hayranlık hem hayatımızda yarattıkları değişim hissedilir. Sözlü kültür insanını hayrete düşüren radyo Veysel’e göre bir makine olarak bilimin neticesidir: “Radiyo hayrete düşürdü beni / Her dilden biliyor yok amma canı / İlim akıl fikir yaratmış bunu / Lâmbası dalgası dedi ki okul” (69/6).

Yeni teknolojilerin gelişmesi bilgi kaynağını da değiştirmiş, “Bir süre önceye kadar âşığın bilgilendirmesini doğru ve güvenilir sayan sözlü kültür toplumu, kısa süre sonra kitle iletişim araçlarına bağlanmıştır.” (Özdemir, 2017: 151). Veysel’de bunun izi “İradyo denilen milletin malı /

Neşriyatlar tarafsızca olmalı” (2/3) mısralarında karşımıza çıkar. “Telgraf telefon mektup gelince / Sivas halkı gelip gönlüm alınca / Veysel ağırların geri kalınca / Selâm yaz dostlara unutmaya dediler” (130/6) dördlüğünde ise yüz yüze görüşmenin, mektuplaşmanın yanında telgraf ve telefon elektronik ortamın iletişim kurmayı sağlayan araçları olarak görülür.

Hayatı hakkında henüz yaşıyorken film de çekilen Veysel'in bir şiirinde sinema ve film benzetme unsuru olarak kendisine yer bulmuştur. “Felek çeviriyor film / İşte büyük bir sinema” (6/3) mısralarında gelenekte insanın kaderinin felek tarafından şekillendiği kabulünün bir kurgu olan filme benzetilerek anlatıldığı görülür. Bu kullanım, âşıkların geleneksel kalıpları yeni unsurlar kullanarak anlatmaya başladıklarının bir örneği olarak verilebilir. “Şaşar Veysel bu ne hâldir / Hakikat de hep hayâldir / Hayat filme misâldir / İşler güçler hep sinema” (6/4) dördlüğünde ise hayatın bir yansıma, gölge, hayâl olduğu geleneksel kabulü filme benzetilerek anlatılmıştır.

Teknolojideki gelişmeler ulaşımın biçim ve seyrini de değiştirmiş, ulaşımı hızlandırıp kolaylaştırmış, Veysel'in deyişiyle “dünyayı daraltmış”tır (66/1). Daralan dünya “Avrupa Asya ayrı bir kıta / Bir yıllık yol idi deveye ata / Uçaklar sığdırdı beş on saate / Daha neler çıkar dur belli değil” (66/3) mısralarında kendini gösterir. “Hırsızlar çalardı at ile para / Şimdi çalışıyorlar uçak teyyare” (66/4) mısralarında ise böyle bir değişim ironik olarak ele alınmıştır. “Kızılırmak önden akar bulanır / Tiren gelir kıvrım kıvrım dolanır” (164/4) mısralarında tirenle ırmak arasında benzerlik kurulmuştur.

Sonuç

Sözlü kültür ortamının icra mekânlarında geleneğe adım atan Âşık Veysel zaman içinde yazılı ve elektronik kültür ortamlarının bağamlarına da dâhil olarak sanatını icra etmiştir. İlk şiirinin gazetede yayımlanması, âşıklık geleneğinin İstanbul Radyosunda sesini duyuran ilk temsilcilerinden olması, köy enstitülerinde saz öğretmenliği yapması gibi hususiyetler Âşık Veysel'in şiirlerini sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları ve bu ortamlara bağlı şekillenen kavramlar açısından dikkate değer kılmaktadır.

Âşık Veysel'in doğduğu ve yetiştiği ortam sözlü kültür ortamıdır. Veysel'in şiirlerinde “söz”le ilgili olarak geçen söz varlığı; söz, laf, söylemek, söyletmek, söylenmek, konuşmak, çağırmak, anlatmak, doğru söylemek, atalar sözü, doğru söz, söz sav, boş söz, yalan söz, acı söz, boş laf, kem laf, sözü bir etmek, söz olmak, söz uzatmak, sözü dokunmak, kulak vermek, işitmek olarak görülmektedir. Şiirlerde geçen “söz” kelimesi daha çok temel anlamında kullanılmıştır. Söz, Veysel'in şiiridir. Veysel'in sözünün kaynağı Tanrı ve sevgilidir. Âşık Veysel'in şiirlerinde söz, metaforik olarak da ifade edilmiştir. Şiirlerden yola çıkarak dönemin ve geleneğin sözlü kültür ortamı mekânlarına ve bu mekânlardaki icra bağamlarına, sohbet ve eğlence meclislerine dair fikir edinilmektedir. Şiirlerde pınar, subaşı, tarla, harman ve yayla gibi açık mekânlar; oda, cami, tekke gibi kapalı mekânlar; bayram ve düğün gibi çeşitli toplanmalar görülmektedir. Bu ortamlarda bağlama göre türküler söylendiği, sazlar çalındığı, sohbetler edildiği anlaşılmaktadır.

Kendisi okuryazar olmamakla birlikte şiirleri gazetelerde yayımlanan ve kitap olarak bastırılan Âşık Veysel'in şiirlerinde yazılı kültür ortamı ve bu ortamın kavramları da kendine yer bulmuştur. Veysel'in ilk şiirinden itibaren dahil olduğu bu ortamın araçları, tipleri ve mekânları şiirlerde geçmektedir. Âşık Veysel'in şiirlerinde “yazı” ve “yazılı kültür” bağlamında yazı, yazmak, okumak; yazılı metin çeşitleri kitap, mektup, arzuhal, senet, gazete; yazı araçları kalem, kâğıt, defter; mühür; yazılı kültür ortamının mekânları okul/mektep, enstitü, halkevi; yazılı kültür ortamının tipleri olarak da öğretmen, hoca (öğretmen), kâtip, şair ve postacı ile karşılaşmaktadır. Yazma eyleminin metaforik kullanımları da söz konusudur. Okumak, tahsil görmek anlamına gelmek üzere kullanılmış, insan olmanın yolu okumada görülmüş, kız erkek ayrımı yapmadan çocukları okutmanın gerekliliği, maddi imkânı olmayanların desteklenmesi dile getirilmiştir. Okumak, anlama ve kavrama eylemine dayanır. Âşık Veysel'e göre çevresini okumayı bilen gafletten uyanabilir. Kitap hem kutsal kitap bağlamında hem de bu bağlam dışında doğruları bildiren bir araçtır. Veysel'in şiirlerinde defter, kayıt tutma aracı; kalem, yazı yazma aracı anlamlarında kullanılmıştır. Gelenekte kaleme atfedilen kutsallık algısı ile de karşılaşılır. Cumhuriyet Türkiye'sinin okul, enstitü, halkevi gibi eğitim öğretim kurumları Âşık Veysel'in şiirlerinde kendine yer bulmuştur. Okulu medeniyetin ve ilmin kaynağı olarak kabul eden Veysel'e göre ilerlemenin yolu mektepten geçer. Veysel, cinsiyet ayrımı gözetmeden

okulu meslek öğrenilecek yer ve irfan yuvası olarak görür. Vatani kalkındırmanın yolu çok okul ve fabrika kurmaktır.

Âşık Veysel'in şiirlerinde sözlü kültür alanının kavramları yazılı kültür alanına dair kavramlarla ifade edildiği gibi yazılı kültür kavram alanına sözlü kültürün kavramlarının dâhil edildiği de dikkati çekmektedir. Şiir metinlerinde sözün ve yazının doğasına dair anlamlar yakalamak mümkündür. Söz, belgelenebilir bir şey değilken; yazı, belgelenebilmektedir. Sözlü olan bağlama göre değişirken yazı bilgiyi sabitler. Yazılan yazı bir kenara kaldırılır; söz ise bilgiyi güncelleyerek canlı tutar. Bununla birlikte Veysel, yazının da gerçeği değiştirdiğini, yazıya da tam bir güvenin mümkün olamayacağını dile getirmiştir. Yazılı iletişim biçimini "söz"ün yönlendirdiği şiirlerde ifade edilen fikirlerdendir. Âşık Veysel'in geleneksel kalıpları yeni unsurlarla ifade etmesi de söz konusudur.

Yaşadığı yıllar içinde elektronik kültür ortamıyla teması radyo, plak, sinema ve televizyon aracılığıyla olan Âşık Veysel'in şiirlerinde elektronik kültür radyo, telgraf, telefon, sinema, film ile az da olsa yer alır. Bu kavramların geçtiği mısralarda hem bunlara karşı duyulan hayranlık hem hayatımızda yarattıkları değişim hissedilir. Yeni teknolojilerin bilgi kaynağını değiştirdiği, âşığın yerine radyonun geçtiği; haberleşmenin telgraf ve telefonlarla, ulaşımın tiren ve uçakla sağlandığı bir dünya da şiirlerde görülmektedir.

Sonuç olarak; Âşık Veysel'in şiirlerinde, âşıklık geleneğinin sözlü kültür ortamında şekillenip yeni kültür ortamlarındaki seyrine paralel olarak kullanımlar söz konusudur. Sözlü kültür ortamının icracısı olarak yazılı ve elektronik kültür ortamlarında da geleneği icra eden Âşık Veysel, geleneğin kodlarından faydalanarak yeni icra ortamlarında yeni imgeler yaratmıştır. Aynı zamanda Âşık Veysel'in şiirleri, kültür ortamlarındaki değişim ve dönüşümlere, bu değişim ve dönüşümlerin yarattığı yaşam biçimleri ve değerler dünyasındaki farklılaşmalara şahitlik etmektedir.

Günümüzde Âşık Veysel'in şiirleri bir taraftan metin olarak okunmaya diğer taraftan ezgileriyle dinlenmeye devam etmekte; geleneksel ezgilerin yanında yeni bestelerle seslendirilmektedir. Gazete, dergi ve kitaplarda yayımlanarak yazılı kültür ortamında; plak, kaset ve CD'lerin yanında radyo, televizyon ve internet aracılığıyla da elektronik kültür ortamında yer almaktadır. Bu yönüyle kültürel belleğin yaşamasında ozan-baksı geleneğinden günümüze önemli bir taşıyıcı olan âşıklardan biri olarak Âşık Veysel'in şiirleri işlevseldir.

Sonnotlar:

¹ Sözlü kültür ortamı temel kültür ortamı olup Walter Ong tarafından “yazı hakkında en ufak bilgisi olmayan” kültürler olarak tanımlanmış ve “birincil sözlü kültür” olarak ifade edilmiştir. Ong, matbaayla birlikte başlayan kültürü “yazılı kültür” olarak; bu çalışmada elektronik kültür ortamı olarak ifade edilen “varlığı yazı ve matbaa teknolojilerine dayanan telefon, radyo ve televizyona özgü” dönemi de “ikincil sözlü kültür” olarak adlandırmıştır (1999: 13-15).

² Âşıklık geleneğine kültür değişmelerinin yansımalarını hem eser hem gelenek boyutuyla ele alan bir çalışma için bakılabilir: Hakan Çelikten, *Âşıklık Geleneği ve Kültür Değişmeleri*, Ankara: Grafiker Yayınları, 2021.

³ Âşık Veysel'in hayatı hakkında şu eserlerden faydalanılmıştır: Ali Berat Alptekin, *Âşık Veysel-Türkün Türkü Çağırırız-*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004; Doğan Kaya, *Âşık Veysel*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2011; Salahaddin Bekki, *Halk Müziğinin Seyyar Radyosu Âşık Veysel*, İstanbul: Muhit Kitap, 2021; Süleyman Şenel (Hızl.), *Âşık Veysel*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2022; Süleyman Fidan (Ed.), *Âşık Veysel*, İstanbul: İhlamur Kitap, 2023.

⁴ Âşık Veysel'in yaşadığı travmaların şiirlerindeki etkisi için; Tuğçe Erdal'ın “Âşık Veysel'in Şiirlerinde Otobiyoğrafik Bellek Bağlamında Travmatik Anıların İzleri” (2024) adlı çalışmasına bakılabilir.

⁵ Bu süreci özetler nitelikte bir çalışma için; M. Öcal Oğuz, “Araştırmaların Tarihi”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Ed.: M. Öcal Oğuz), Ankara: Grafiker Yayınları, 2016, 1-60'a bakılabilir.

⁶ Âşık Veysel'i bir “anlatı kahramanı” olarak değerlendirme sebebimizin çıkış noktası ilk evliliği etrafında şekillenen hikâye ile Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı “Karanlık Dünya” adlı filmin kurgusudur. “Karanlık Dünya” filmi hakkında Selahattin Bekki'nin *Halk Müziğinin Seyyar Radyosu Âşık Veysel* (2021: 58-64) ve Başak Acıman'ın “Türk Sinemasında Âşık Veysel Temsili” (2023: 83-92) adlı çalışmalarına bakılabilir. Bu çerçevede Bilal Babaoğlu'nun yönetmenliğindeki yaptığı 2016 yapımı “Âşık” filmi de değerlendirilebilir.

⁷ “Âşık Veysel'in Vefatının 50. Yıl Dönümü (1973), UNESCO'nun 9-24 Kasım 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen 41. Genel Konferansı'nda 41C/15 sayılı belgesi çerçevesinde alınan karar gereğince ‘Âşık Veysel'in Vefatının 50. Yıl Dönümü’ Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Kuzey Makedonya Macaristan, Özbekistan ile Ukrayna'nın desteğiyle 2023 UNESCO Anma ve Kutlama Yıl Dönümleri arasına alınmıştır” (URL-1).

⁸ “32058 Sayılı Cumhurbaşkanlığı Genelgesi ile 2023 yılının ‘Âşık Veysel Yılı’ olarak Sayın Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın himayelerinde ulusal ve uluslararası etkinliklerle anılması kararlaştırılmıştır....Âşıklık sanatının bütün Türkiye’de sevilmesini sağlayan ve 2009 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi’ne kaydedilen ‘Âşıklık Geleneği’nin güçlü temsilcilerinden biri olan Âşık Veysel, Vefatının 50. Yıl Dönümü olan 2023 yılında UNESCO ile ilişkili olarak tüm dünyada ve Türkiye’de Cumhurbaşkanlığı himayelerinde anılacaktır” (URL-2).

Bu çerçevede çeşitli kurumlar tarafından yıl içinde gerçekleştirilen etkinliklerden birkaçı şunlardır: Kültür ve Turizm Bakanlığı, “Sivas Âşıklar Bayramı 2023 Unesco Âşık Veysel Yılı 3-4-5- Ağustos 2023” (URL-3); Kapadokya Üniversitesi, “Âşık Sanatı Sempozyumu Âşık Veysel Yılı 3-4 Ağustos 2023” (URL-4); Sivas Cumhuriyet Üniversitesi ve Motif Vakfı, “Türk Âşıklık Geleneği ve Âşık Veysel Sempozyumu” (URL-5). Gazi Üniversitesi ve Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, “Âşık Veysel ve Türk Dünyası Halk Şairliği Ulusal Sempozyumu 20-23 Kasım 2023” (URL-6).

⁹ Âşık Veysel'i besleyen bu ortama dair Gülağ Öz'ün “Âşık Veysel’le Anılarım ve Hakkında Bilinmeyenler” (2022: 85-94) ve *Âşık Veysel* (2008) adlı çalışmalarına bakılabilir.

¹⁰ Âşık Veysel'in şiirlerinin gelenekle ilişkisi hakkında Halil İbrahim Şahin'in “Âşık Veysel'in Şiirlerinde Geleneğin ve Bireyselliğin Temsili Üzerine” (2022) adlı çalışmasına bakılabilir.

¹¹ Âşık Veysel'in bu ilk Ankara seyahatini anlattığı bir kayımd dökümü için Eray Cömert'in “Âşık Veysel'in Millî Kütüphanedeki Ses Kayıtları” (2022: 376) adlı çalışmasına bakılabilir.

¹² Parantez içindeki ilk rakam Doğan Kaya'nın (2011) ilgili yayınındaki şiir numarasını, ikinci rakam şiirin dördüncü sırasını göstermektedir.

¹³ Âşık Veysel'in şiirlerinde tasavvufi konulara bir örnek olmak üzere Cafer Özdemir'in “Âşık Veysel'in Şathiyesinin Tasavvufi Şifreleri” (2023) adlı çalışmasına bakılabilir.

¹⁴ Âşık Veysel'in atasözleri ve deyimleri başarılı bir şekilde kullandığı görülmektedir. Bu konuda Oğuzhan Aydın'ın "Âşık Veysel'in 'Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsan'a' Şiiri Özelinde Atasözleri ve Deyimleri Kullanma Ustalığı" (2023) adlı çalışmasına bakılabilir.

¹⁵ Âşık Veysel hayatındaki zorlukların sebebini feleğe de yüklemiştir. Ancak bu çalışmada Âşık Veysel'in şiirleri "söz" ve "yazı" ile ilgili kavram ve söz varlığı ile sınırlandırılarak incelenmiştir.

¹⁶ Örneğin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğüne 11-14 Aralık 2023 tarihlerinde Ankara'da düzenlenen X. Türk Halk Kongresi programında yer alan "Vefatının 50. Yıldönümünde Âşık Veysel Özel Paneli"nde konuşan torunu Gündüz Şatıroğlu dedesinin hiçbir yerde yayımlanmamış bazı şiirlerinin görsellerini paylaşmıştır.

¹⁷ Yazının kullanılmaya başlanmasıyla okuma yazma bilmeyenlerin bile düşünce sistemini etkilediği çeşitli çalışmalarda belirtilmiştir (Goody, 2013; Ong, 1999; Sanders, 1999).

¹⁸ Bu mısradaki, sözün ve yazının kökenindeki kutsallık algısına da değinilebilir. Tanrı'nın insanla konuşması "kelam" olarak nitelendirilir ve bu sözler insan tarafından kayda geçirildiğinde söz artık "kutsal yazı" olur (Lavelle, 2021: 73).

¹⁹ Oysa edebiyat derslerinde bir tür olarak işlenen mektubun yazım kuralları anlatılırken mektuba uzun uzun selamlaşma sözleriyle başlanmayacağı üzerinde durulmaktadır.

²⁰ Yazı, sözlü iletişimin sahip olduğu jest, mimik gibi unsurlardan yoksun olduğundan anlamın tamamlanabilmesi için sözlü anlatım unsurlarına ihtiyaç duyulur. Ong'a göre yazı "sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman var olamayacaktır" (1999: 20).

²¹ Bu bağlamda önceleri gazete, sonraları ise radyo ve televizyonla beraber âşıklar işlevsizleştirilmiştir. "Haber verme ve yorumlama, bilgilendirme işlevi âşıktan medyanın eline geçmiştir" (Özdemir, 2017: 151).

²² Kur'an-ı Kerim'deki surelerden biri "Kalem" suresidir. Surenin; "Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına andolsun ki sen -rabbinin lütfu sayesinde- asla deli değilsin." (Kalem/1) ve "Ona âyetlerimiz okunduğu zaman, 'Öncekilerin masalları!' der." (Kalem/15) ayetlerinde yazının ve sözün doğasındaki farkın ifadesi dikkat çekicidir (URL-9).

²³ Âşık Veysel'in tanınırlığını günümüz dijital kültür ortamının arttırdığını söylemek mümkündür. "Sosyal medya" olarak tabir edilen iletişim ortamlarındaki veriler Âşık Veysel'in 21. yüzyılda nasıl algılandığını gösterir niteliktedir. Bu konuda Nilgün Türkmen'in "Âşık Veysel'in Dijital Kültürdeki Yeri: Instagram ve Twitter/X Sosyal Medya Örnekleri" (2023) adlı çalışmasına bakılabilir.

Kaynaklar

- ACINAN, B. (2023). "Türk Sinemasında Âşık Veysel Temsili: Metin Erksan'ın 'Âşık Veysel'in Hayatı Karanlık Dünya' filmi Üzerine Bir Değerlendirme", *Âşık Veysel*. (Ed.: S. Fidan), 83-92, İstanbul: İhlamur Yayınları.
- ALPTEKİN, A. B. (2004). *Âşık Veysel -Türküz Türkü Çağırırız-* Ankara: Akçağ Yayınları.
- ARSLAN, M. (2023). "Gelenek ve Gelecek Arasında Bir Köprü: Âşık Veysel". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek ve Edebiyat Özel Sayısı, 97-108.
- AYDIN, O. (2023). "Âşık Veysel'in 'Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsan'a' Şiiri Özelinde Atasözleri ve Deyimleri Kullanma Ustalığı", *Âşık Veysel ve Türk Dünyası Halk Şairliği Ulusal Sempozyumu 20-23 Kasım 2023*, (Ed.: İ. Çetin ve H. Çeltik), 209-218, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- BEKKİ, S. (2021). *Halk Müziğinin Seyyar Radyosu Âşık Veysel*. İstanbul: Muhîr Yayınları.
- BOAS, F. (2008). "Dil ve Kültür", *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2. Temel Metinler*. (Çev.: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), 110-112, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CILGA, H. (2023). *Âşık Veysel Bilgelikleri-Sezgileri-Nükteleri*. İstanbul: Post Yayınevi.
- CÖMERT, E. (2022). "Âşık Veysel'in Millî Kütüphanedeki Ses Kayıtları", *Âşık Veysel*. (Hzl.: S. Şenel), 358-385, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- ÇELİKTEN, H. (2021). *Âşıklık Geleneği ve Kültür Değişimleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.

- DÖKMETAŞ, K. ve ŞENEL, S. (2022). “Âşık Veysel Diskografisine Hazırlık”, *Âşık Veysel*. (Hzl.: S. Şenel), 292-329, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- ERDAL, T. (2024). “Âşık Veysel'in Şiirlerinde Otobiyografik Bellek Bağlamında Travmatik Anıların İzleri”. *UHAD/Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 7, S. 1, 28-48.
- FİDAN, S. (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- FİDAN, S. (2023). “Takdim”, *Âşık Veysel*. (Ed.: S. Fidan), 5-8, İstanbul: Ihlamur Yayınları.
- GOODY, J. (2001). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*. (Çev.: Koray Değirmenci), İstanbul: Dost Kitabevi.
- GOODY, J. (2013). *Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim*. (Çev.: Osman Bulut), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- GOODY, J. (2017). *Mit, Ritüel ve Söz*. (Çev.: Damla Sezgi), İstanbul: Küre Yayınları.
- GÜNAY, U. (2004). “Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 1, 21-42.
- GÜNAY, U. (2011). “Türk Kültürünün İletişim, Bilgi ve Kültürel Şifre Taşıyıcısı Olarak Âşık Edebiyatı”, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*. (Ed.: Ö. Oğuz ve S. Gürçayır), 11-16, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- KAYA, D. (1999). “Emlek Yöresinde Âşıklık Geleneği”, *I. Emlek Yöresi ve Çevresi Halk Ozanları Sempozyumu*. 142-153, Sivas: Emlek Ozanları Kültür Derneği Yayınları.
- KAYA, D. (2011). *Âşık Veysel*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAYA, D. (2022). “Âşık Veysel ile Veysel'i Tanımak”, *Âşık Veysel*. (Hzl.: S. Şenel) 12-32, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- KOÇAK, M. (2014). “Kur'an ve Hadislere Göre Kalem Kavramı”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 42, 297-327.
- KRAMER, S. N. (2002). *Tarih Sümer'de Başlar*. (Çev.: Hamide Koyukan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- LAKOFF, G. ve JOHNSON, M. (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. (Hzl. ve Çev.: Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: İthaki Yayınları.
- LAVELLE, L. (2021). *Söz ve Yazı –Sessizlikten Çılgıya–*. (Çev.: Işık Ergüden), Ankara: Fol Kitap.
- OĞUZ, M. Ö. (2012). “Karacaoğlan: Anlatıcılar ve Biyografiler”. *Millî Folklor*, C. 24, S. 93, 53-61.
- OĞUZ, M. Ö. (2016). “Araştırmaların Tarihi”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (Ed.: M. Ö. Oğuz), 1-60, Ankara: Grafiker Yayınları.
- OĞUZCAN, Ü. Y. (1991). *Dostlar Beni Hatırlasın*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- ONG, W. J. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. (Çev.: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖZ, G. (2008). *Âşık Veysel*. Ankara: Çankaya Belediyesi Yayınları.
- ÖZ, G. (2022). “Âşık Veysel'le Anılarım ve Hakkında Bilinmeyenler”, *Âşık Veysel*. (Hzl.: S. Şenel), 85-94, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2008). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, N. (2017). “Âşıklık Geleneği ve Medya”, *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. 145-163, Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2023). “Âşıklık Geleneği ve Geleneksel Ekolojik Bilgi”, *Âşık Veysel ve Türk Dünyası Halk Şairliği Ulusal Sempozyumu 20-23 Kasım 2023*. (Ed.: İ. Çetin ve H. Çeltik), 187-207, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

- ÖZDEMİR, C. (2023). “Âşık Veysel’in Şathiyesinin Tasavvufi Şifreleri”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Âşık Veysel Hatırasına Gelenek ve Edebiyat Özel Sayısı, 109-127.
- ÖZEN, K. (1998). *Âşık Veysel*. Sivas: Dilek Ofset.
- SANDERS, B. (1999). *Öküzün A’sı*. (Çev.: Şehnaz Tahir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞAHİN, H. İ. (2022). “Âşık Veysel’in Şiirlerinde Geleneğin ve Bireyselliğin Temsili Üzerine”, *Prof. Dr. Metin Ekici Armağanı*. (Ed.: S. Fekakar ve M. Duranlı), 1468-1483, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- ŞENEL, S. (Hızl.). (2022). *Âşık Veysel*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- ŞENEL, S. ve KAYA, C. V. (2022). “Sadı Yaver Ataman’ın, 1939-1940 Yıllarında Ankara Radyosu’nda Yaptığı Halk Musikisi Neşriyatına Ait Türkülerin Güftelerini İçeren Defterinde Kayıtlı Âşık Veysel Kaynaklı Türküler ve Deyişler”, *Âşık Veysel*. (Hızl.: S. Şenel), 178-227, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- TAN, N. (2022). “Âşık Veysel’in 1944-1945 Kastamonu Aylarına İlişkin Bazı Notlar”, *Âşık Veysel*. (Hızl.: S. Şenel), 135-144, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- TÜRKMEN, N. (2023). “Âşık Veysel’in Dijital Kültürdeki Yeri: Instagram ve Twitter/X Sosyal Medya Örnekleri”. *CUJOSS*, S. 47-Âşık Veysel Özel Sayısı, 105-116.
- YAVUZ, Y. Ş. (2001). “Kalem”, *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 24, 243-244, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- YILDIRIM, C. (2023). “Âşık Veysel’in Yaşamı, Felsefesi, Âşıklık Geleneğindeki Yeri”, *Âşık Veysel*. (Ed.: S. Fidan), 93-121, İstanbul: İhlamur Yayınları.
- YÜCEL ÇETİN, A. (2011). “Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Günümüze Yansıyan Unsurlar: Sivas Örneği”, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*. (Ed.: Ö. Oğuz ve S. Gürçayır), 53-68, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- ZALTMAN, G. ve ZALTMAN, L. (2018). *Pazarlama Metaforları*. (Çev.: Ümit Şensoy), İstanbul: Mediacat Kitapları.

İnternet Kaynakları:

- URL-1: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, “2023 yılı Âşık Veysel Yılı olarak Sayın Cumhurbaşkanı Recep Tayyip ERDOĞAN Himayelerinde Kutlanacak”, <https://www.unesco.org.tr/Pages/132/149/Anma-ve-Kutlama-Y%C4%B1-D%C3%B6n%C3%BCmleri>. (Erişim: 11.08.2023)
- URL-2: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, Anma ve Kutlama Yılı Dönümleri, “<https://www.unesco.org.tr/Pages/132/149/Anma-ve-Kutlama-Y%C4%B1-D%C3%B6n%C3%BCmleri>”. (Erişim: 12.06.2023)
- URL-3: <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-347634/sivas-asiklar-bayrami-gorkemle-kutlandi.html>. (Erişim: 11.08.2023)
- URL-4: <http://asiksantati.kapadokya.edu.tr/>. (E.T. 11.08.2023)
- URL-5: <https://www.cumhuriyet.edu.tr/etkinlik/12352-uluslararası-türk-asiklik-gelenegi-ve-asik-veysel-sempozyumu>. (Erişim: 11.08.2023)
- URL-6: <https://turkkulturu.org.tr/asik-veysel-ve-turk-dunyasi-halk-sairleri-ulusal-sempozyumu/>. (Erişim: 17.04.2024)
- URL-7: “Güncel Türkçe Sözlük”, *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 22.01.2024)
- URL-8: “Derleme Sözlüğü”, *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 22.01.2024)

URL-9: <https://kuran.diyamet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/mulk-suresi-67/ayet-27/diyamet-isleri-baskanligi-meali-1>. (Erişim: 05.12.2023)

INSTAGRAM’DA NASREDDİN HOCA TİPİYLE YARATILAN MİZAHIN İŞLEVİ*

Rabia PAMUKÇU** & Nilüfer TANÇ***

Öz

Düşünceleri şaka ve nükteyle süsleyerek anlatan söz, yazı çeşidi anlamına gelen mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme ve iğneleme, düzeltme amaçları da gizlidir. Mizahi metinler bu metinleri üreten ve tüketen kesimlerin gülme, güldürme, gülünç düşürme, alay etme, şakalaşma, taşlama, yerme, sövme gibi bütün ihtiyaçlarına cevap verecek nitelik ve çeşitliliğe sahiptir. Ayrıca folklorun eğlence, kültürün onaylanması, eğitim, kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme, toplumdaki aksaklıkları protesto etme işlevleri mizahi ürünler aracılığıyla da ortaya çıkar.

İnsanlarla iletişim kurmanın en etkili yollarından biri de mizahtır. Yaratıcı zekâ, hazırcı cevaplık, kusursuz zamanlama, dile hâkim olma, nüktelilik gibi üstün özelliklerle ortaya konulan mizah, edebiyat ve sinema dünyasını aşarak reklam ve pazarlama alanlarının da en önemli malzemesi olmuştur. Günümüzde diğer alanlarda olduğu gibi mizahın üretim ve tüketim alanı olarak elektronik kültür ortamları öne çıkmaktadır. Türk mizah geleneğinin en önemli tiplerinden Nasreddin Hoca, sosyal medya aracılığıyla güncellenerek etkisini sürdürmektedir. Sosyal medya araçları arasında Instagram özellikle genç yetişkinler arasında daha fazla rağbet görmeye başladığı için araştırmanın bu ortamda yapılmasına karar verilmiştir.

Bu çalışmada öncelikle 10 Aralık 2021- 25 Kasım 2022 tarihleri arasında Instagram’da geriye doğru taranan “nasreddinhoca” ve “nasrettinhoca” etiketi (hashtag) ile herkese açık hesaplardan paylaşılan gönderiler kayıt altına alınmıştır. Tespit edilen veri nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi tekniği ile incelenirken ilk olarak konuyla ilgili olmayan içerik ayrılmış ilgili olanlar tür, içerik, işlev, hedef kitle, etkileşim (paylaşım yapan hesabın takipçi sayısı ve paylaşılan görselin beğeni sayısı) şeklinde tasnif edilmiştir. Araştırmanın sonucunda Instagram paylaşımlarında Nasreddin Hoca tipinin mizahın hangi işlevleri çerçevesinde güncellendiği tespit edilmiş ve incelenmiştir.

Bu çalışmayla ortaya çıkan araştırma sonuçlarının çeşitli yazar, sanatçı ve içerik üreticilerinin dikkat ve istifadesine de ulaşması beklenmektedir. Böylece Nasreddin Hoca fıkralarının teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan farklı metin türleri şeklinde yeniden üretilmesine ve günümüz mizah edebiyatının sağlam bir temele dayanarak güçlenmesine katkıda bulunulacaktır. Hayatın her alanında var olan mizahın Nasreddin Hoca tipi aracılığıyla elektronik kültür ortamlarında, reklam ve pazarlama alanlarında kullanılması hedef kitle üzerinde güçlü bir etki bırakacaktır. Bu metinlerin içerdiği eleştiri, mesaj ve hikmetin günümüz insanına ulaşması medyaya hâkim olan Batı temelli mizah anlayışının yerli malzemeyle yeniden şekillenmesine, kültürel alanlara Türk toplumunun aşına olduğu mizah tarzının hâkim olmasına katkıda bulunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Folklorun işlevi, Nasreddin Hoca, mizahi tip, elektronik kültür ortamı, Instagram.

* Bu makale TÜBİTAK 2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Destekleme Programı tarafından birinci yazarın yürütücü ikinci yazarın danışman olduğu 1919B012106820 proje numarasıyla desteklenen “Elektronik Kültür Ortamında Nasreddin Hoca Tipiyle Yaratılan Mizahın İşlevi: Instagram Örneği” başlıklı projeden üretilmiştir.

** Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezunu, Muğla/TÜRKİYE, rabiapamukcu@gmail.com ORCID: 0000-0002-3683-431X.

*** Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Muğla/TÜRKİYE, ntanc@mu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3988-8783.

THE FUNCTION OF HUMOR CREATED BY THE NASREDDIN HOCA TYPE ON INSTAGRAM

Abstract

Although the main goal of humor, which means a type of words and writing that expresses thoughts by embellishing them with jokes and humor, is to make people laugh, the aims of criticizing, sarcasm and correcting the flaws and ugliness in individuals and society are also hidden underneath the making of laughter. Humorous texts have the quality and diversity to meet all the needs of those who produce and consume these texts, such as laughing, making people laugh, making fun of them, mocking them, joking, satirizing them, criticizing them, and cursing them. In addition, the functions of folklore such as entertainment, approval of culture, education, maintenance of accepted behavioral patterns, and protesting the problems in society are also revealed through humorous products.

One of the most effective ways to communicate with people is humor. Humor, which is demonstrated with superior characteristics such as creative intelligence, quick wit, perfect timing, command of the language, and wit, has transcended the world of literature and cinema and has become the most important material in the fields of advertising and marketing. Today, as in other fields, electronic cultural environments stand out as the production and consumption area of humor. Nasreddin Hoca, one of the most important figures of the Turkish humor tradition, continues his influence by being updated through social media. Since Instagram has become more popular among social media tools, especially among young adults, it was decided to conduct the research in this environment.

In this research, first of all, the posts shared from public accounts with the hashtag “nasreddinhoca” and “nasrettinhoca”, which were scanned backwards on Instagram between December 10, 2021 and November 25, 2022, were recorded. While the detected data was examined with the content analysis technique, one of the qualitative research methods, first the content that was not related to the subject was separated and the relevant ones were classified as type, content, function, target audience, interaction (number of followers of the sharing account and number of likes of the shared image). As a result of the research, it was determined and examined within which functions of humor the Nasreddin Hoca a type was updated in Instagram posts.

It is expected that the research results resulting from this study will reach the attention and benefit of various writers, artists and content producers. Thus, the reproduction of Nasreddin Hoca jokes in the form of different text types that emerged with technological developments will contribute to the strengthening of today's humor literature on a solid basis. The use of humor, which exists in every aspect of life, in electronic cultural environments, advertising and marketing areas through the Nasreddin Hoca type will have a strong impact on the target audience. The criticism, message and wisdom contained in these texts reaching today's people will contribute to the reshaping of the Western-based sense of humor that dominates the media with local material, and to the dominance of the humor style familiar to the Turkish society in cultural areas.

Keywords: Function of folklore, Nasreddin Hoca, humorous type, electronic cultural environment, Instagram.

Giriş

Komik edebî türler arasında ilk akla gelen fıkra, “halkın yarattığı realist, küçük ve güldürücü hikâyeler”i (Yıldırım, 1999: 5) içine alan bir türü tanımlamaktadır. Bu kısa anlatılar çoğu zaman belirli bir tip ya da tarihî şahsiyete bağlı olarak her dönemde üretilir; sözlü veya yazılı olarak aktarılır. Türk mizahında ilk örnekleri Nasreddin Hoca tipiyle ortaya çıkan bu türün en önemli özelliği günlük hayatla iç içe olmasıdır. Fıkralar, gündelik olaylara ışık tutar, eleştirir, güldürürken düşündürür ve öğretir ve eğlendirir (Sakaoğlu, 1987: 105). Fıkralar sözlü kültür ürünü olarak ortaya çıktıkları için fıkra anlatıcısının performansı ile de değer kazanır. Anlatıcı, güncel olaylar hakkında düşüncesini dile getirmek için zemin ve zamana uygun olan fıkrayı seçer (Boratav, 2017: 303) ve ilgiyle dinlenmesi için bir performans sergiler. Fıkralar, insanı, içinde yaşadığı toplumla ve ona ait unsurlarla birlikte işleyen ve sorgulayan bir yapıya sahiptir ve toplumu siyasi, dinî, ahlaki, hukuki boyutlarıyla ele alarak sorgular (Öğüt Eker, 2014: 113). Bu türün en temel özelliği ise sözlü veya yazılı olarak aktarılan bütün fıkraların halkın yarattığı bir fıkra tipine bağlı olarak anlatılmasıdır. Bütün fıkra tiplerinin tarihî şahsiyetleri unutulmuş tipler arasından yaratıldığı düşünülmektedir. İnsan ve toplumu en iyi temsil eden fıkra tipleri kalıcı olmuştur (Yıldırım, 1999: 18).

Günümüzde fıkra ve fıkra tipleri karikatür ve caps şeklinde güncellenerek işlevselliğini korumaktadır. Gündelik hayatın içinde yer alma özelliği ile fıkralar, edebî metin olmanın ötesinde bir anlam ve işlev taşırlar (Ekici, 2006: 104-105). Kültürel antropolog Franz Boas (1858-1942) ve öğrencileri halk kültürü ürünlerini ve fıkraları işlevleri açısından ele almışlar, Bronislaw Malinowski (1884-1942) ve A. Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) işlevsel kuramın öncüsü olmuşlardır. R. Thurnwald (1869-1954) ve Ruth Benedict (1887-1948) ise bu kuramı geliştiren isimler olarak bilinirler (Bars, 2015: 157). İşlevsel halk bilimi kuramının önde gelen temsilcilerinden biri de William Bascom'dur. Araştırmacı, folklorun çok sayıdaki işlevini dört maddede özetlemeye çalışmış ve bunları “eğlence, kültürün onaylanması, eğitim, kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürmek” (Bascom, 2005: 137-142) şeklinde sıralamıştır. İlhan Başgöz, bu işlevlere “protesto etme” işlevini de eklemiştir (Başgöz 1996: 2). Bunların yanında “yol gösterme ve nasihat etme”, “tarihî olaylara ışık tutma” vb. pek çok işlevden söz etmek mümkündür (Yayın, 2014; Tanç, 2021: 342).

Sözlü kültür ürünleri üretildikleri ve icra edildikleri toplumda geleneksel değerlerin benimsenmesi, aktarılması ve güncellenmesini sağlar. Böylece, toplumsal kurumlar ve değerler nesilden nesle güçlü bir biçimde aktarılır (Çobanoğlu, 2019: 263). Nasreddin Hoca fıkralarının bütün bu işlevleri taşıdığı; ayrıca geçmişten günümüze gülmece yanında bir felsefe ve hikmeti de aktardığı bilinmektedir.

Teknolojinin gelişmesi ve sosyal medya araçlarının bu denli yaygınlaşması yeni bir kültür ortamı oluşturmuştur. Bu yeni kültürel ortamda yeni mizah ürünleri oluşmuş, sözlü ve yazılı kültürde var olanlar da dönüştürülerek kullanılmaya başlanmıştır. Türk mizahı da internet sayesinde yeni tip, aktör, ortam, vesile, konu, ürün ve araçlarla dönüştürülerek zenginleştirilmekte ve yaygınlaştırılmaktadır (Özdemir, 2015: 416). Türk mizahının önemli tiplerinden biri olan Nasreddin Hoca'nın da kimi fıkraları farklı mekanlarda aynı şekilde aktarılmış bazıları ise mesajı ve içeriği dönüştürerek kullanıcılara sunulmuştur.

1. Nasreddin Hoca ve Halk Kültüründeki Yeri

Tarihî kimliğinden ziyade Türk halkını bir fıkra tipi olarak temsil eden şahsiyetiyle öne çıkan Nasreddin Hoca'nın doğum yeri hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Eskişehir'in Sivrihisar ilçesine bağlı Hortu köyünde dünyaya geldiği, 1237/8 yılında Seyyid Mâhmûd Hayrânî ve Seyyid Hacı İbrahim Sultan'a intisap maksadıyla Akşehir'e taşındığı ve 1284/85'te vefat ettiği düşünülmektedir (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 31-34). Nasreddin Hoca'nın türbesi bugün Konya'nın Akşehir ilçesinde bulunmaktadır.

Nasreddin Hoca'nın hayatıyla ilgili kaynaklar babasının Hortu köyünün imamı Abdullah Efendi olduğunu, ilköğrenimi babasından aldıktan sonra Konya medresesinde öğrenimini tamamladığını, Sivrihisar ve Akşehir'de köy hocalığı, imamlık, müderrislik yaptığını kaydetmişlerdir (Tokmakçioğlu, 1981: 17). Nasreddin Hoca, yürüttüğü görevleri sebebiyle halkla hep iç içe bulunan, onların sorunlarını gözlemleyebilen ve de bunları kendine has tarzıyla dile getiren

bir şahsiyet olarak görülmüştür. Fıkralarından toplumun aksaklıklarını, sorunlarını dile getirirken ve eleştirirken kalp kırmaktan kaçındığı anlaşılan Nasreddin Hoca düşüncelerini hoşgörü çerçevesinde esprilerle, nükteyle ve hazırcıvaplıkla insanları sıkmadan kısaca dile getirmiştir. Bu sebeple de halk Nasreddin Hoca'yı kendinden görmüş ve sevmiştir. Nasreddin Hoca'nın fıkralarının ve kendisine ait unsurların çağları aşarak bugüne kadar yaşamasının tek sebebi sevilmesi değildir. Nasreddin Hoca'nın her yaş grubuna, kitleye hitap etmesi ve fıkralarının her duruma uyarlanabilir olmasıdır. Nasreddin Hoca'nın fıkralarının içinden alıntılar yapılarak oluşturulan deyimler, atasözüne yaklaşan sözler, deyişler bunu kanıtlar niteliktedir. Bunlardan bazıları şöyledir: "İpe un sermek", "Mavi boncuk dağıtmak", "Parayı veren düdüğü çalar.", "Ye kürküm ye.", "Yorgan gitti kavgı bitti.", "Ya tutarsa?", "Sahibi ölmüş eşeği kurt yer." (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 134-136).

Sözlü kültür ortamında ortaya çıkan ve daha sonra yazıya geçirilen Nasreddin Hoca fıkralarına ait 1571 tarihli ilk yazmadaki fıkra sayısı 43'tür. 2018 yılında ise bu sayı 1616'ya yükselmiştir (Duman, 2018). Ayrıca derleme çalışmalarında da yazmalarda yer almayan yeni fıkralar tespit edilmiştir. Bu da Nasreddin Hoca tipinin ilk dönemlerden itibaren sözlü kültürde canlılığını koruduğunu ve ona ait olmasa da hayatın doğal akışı içinde yeni olaylar ve gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan fıkraların da ona atfedildiğini gösterir.

Nasreddin Hoca fıkraları, güldürücü ve eğlendirici olduğu kadar düşündürücü ve öğreticidir. Edebî ürün olarak estetik değerini ise karşıtlık ve aykırılığa dayalı şaşırtma unsuru ile sağlar. Söz komiğinden ziyade tip ve durum komiğine dayalı oluşu Nasreddin Hoca fıkralarıyla yaratılan mizahın temelini oluşturur. Hocanın mizah anlayışının dayandığı esasları; güldürücü durum ve sözler, zıtlık, kelime oyunları, şaşırtıcı zekâ oyunları, ölümle alay, şaşırtıcı davranış ve sözler, abartma, ima-taşlama ve çağırışım (Albayrak, 2006: 419) şeklinde sıralamak mümkündür.

2. Nasreddin Hoca Tipinin Elektronik Kültür Ortamlarında Güncellenmesi

Walter J. Ong kültürü iki başlığa ayırmış, yazı öncesini (sözlü) birincil sözlü kültür; telefon, radyo, televizyon ve diğer teknolojik araçları da sözlü ürünleri yazıya dönüştürdüğü için ikincil sözlü kültür olarak belirlemiştir (2020: 160-161). Teknolojinin ilerlemesiyle ikincil sözlü kültür ortamları da gelişmiş ve elektronik kültür ortamı olarak yaygınlık kazanmıştır. Sözlü kültür ortamında üretildikten sonra yazılı kültür ortamında güncellenerek sabitlenen Nasreddin Hoca fıkraları sanal kültür ortamında çeşitli şekillerde güncellenmeye ve kültürün içinde yer almaya devam etmektedir (Daşdemir, 2014; Abalı, 2018; Avcı, 2020; Sezgin, 2022: 110-125). Nebi Özdemir sanal ortamda Nasreddin Hoca ile ilgili içeriği; fıkralar, çizgi film, animasyon ve elektronik oyunlar, resim, grafik, karikatür ve fotoğrafları, şiirler, hediyelikler, genel bilgi ve yayınlar (Özdemir, 2009: 602-627) şeklinde tasnif etmiştir. Bu ortamda güncellenen fıkraların ise kahraman, olay, mekân, başlık bakımından değiştiği; mesajının sabit kaldığı görülmüştür. Nitekim bu fıkralarda varlığını devam ettiren en önemli öge bir Türk fıkra tipi olarak Nasreddin Hoca'nın kendisidir (Aslan, 2011: 39-60).

Nasreddin Hoca ile ilgili en yaygın paylaşım yapılan sosyal medya araçlarından biri de Instagram'dır. Bu ortamda fıkralar görsellere dönüşerek kullanıcılara sunulmaktadır. Zamanla paylaşılan gönderiler de bir birikim gösterdiğinden Nasreddin Hoca tipiyle yaratılan mizahın işlevini araştırmak için verimli bir kaynak olmuştur.

2.1. Bir Elektronik Kültür Ortamı Olarak "Instagram"

Instagram, özellikle genç yetişkinler arasında her geçen gün daha fazla rağbet gördüğü için (Kumbasar, 2021: 117) aynı zamanda kültür aktarımını sağlayan elektronik bir kültür ortamı olma niteliği kazanmıştır. Instagram, 5 Ekim 2010 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri'nin en prestijli üniversitelerinden olan Stanford mezunu Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından kurulmuştur. Uygulama ilk olarak Burbn adlı konum tabanlı bir check-in uygulaması olarak tasarlanmıştır. Daha sonra Systrom ve Krieger, uygulamayı fotoğraf paylaşımına odaklanacak şekilde yeniden tasarlamışlardır. Uygulamanın adı son olarak Instagram olarak belirlenmiştir. İlk olarak iOS için App Store'da yayımlandıktan sonra Instagram, kullanıcılar arasında hızla popülerlik kazanıp ilk bir yılda 10 milyon kullanıcıya ulaşmıştır. 2012 yılında Android için de kullanıma sunulan Instagram'ın, 2014 yılında Facebook tarafından 1 milyar dolar karşılığında satın alınması bir dönüm noktası olmuştur (URL-1).

Şu anda merkezi San Francisco'da bulunan Instagram, dünyanın en önemli sosyal medya şirketleri arasında sayılmaktadır. Dünyanın en hızlı takipçi toplayan uygulaması olma başarısını sağlayan Instagram'ın 2023 Temmuz'unda aylık aktif kullanıcı sayısı 2,35 milyarı aşmıştır. Bu sayı, 2022'ye göre %10'luk bir artışa denk gelmektedir. Instagram, her geçen gün daha da popüler hale gelmekte ve kullanıcı sayısını artırmaya devam etmektedir. Instagram Türkiye'de de yoğun olarak kullanılmaya devam edilmektedir. Türkiye'de 2023 yılı Temmuz ayı itibarıyla 55,7 milyon Instagram kullanıcısı bulunmaktadır. Türkiye'nin toplam nüfusu Ocak 2023'te 85,59 milyondur. Bu sayı, Türkiye nüfusunun %70'ine denk gelmektedir. Türkiye, Instagram'ın en çok kullanıldığı ülkelerden biridir. (URL-2)

3. Nasreddin Hoca Tipinin “Instagram”da Güncellenmesi

Nasreddin Hoca'nın fıkralarından hareketle onu yumurta satıcısı, balıkçı, pazarcı, bakkal, zeytin satıcısı, iplik satıcısı gibi birçok mesleği icra ederken görmek mümkündür (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 36). Elektronik kültür ortamında Nasreddin Hoca da bizimle birlikte çağımızda yaşamaktadır. Güncellenen fıkralarıyla birlikte yeni meslek grupları edinmiştir. Hoca kâh yoğurt fabrikalarının başına geçmekte kâh ünlü bir komedyen olarak tanınır hâle gelmektedir. Bunları şöyle örneklemek mümkündür:



Görsel 1: (URL-3)



Görsel 2: (URL-4)

Görsel 1'de *Ya Tutarsa* fıkrasına atıfta bulunulmuştur. Nasreddin Hoca şans oyunlarını satan bir satıcıya dönüşmüştür ve bu sefer de müşterilerine “Ya çıkarsa?” şeklinde seslenmektedir. 2 ve 3 numaralı görselde ise Nasreddin Hoca'nın fıkrada göle çaldığı maya tutmuş ve hoca şirket sahibi olmuştur.



Görsel 3: (URL-5)



Görsel 4: (URL-6)

Görsel 4'te *Marifet Cübbe ve Kavukta İse Al Sen Oku* fıkrasına atıf yapılmıştır. Burada Nasreddin Hoca'nın kavuğundan ödenmemiş fatura borcu çıkmaktadır. Fıkra halkın güncel sorunlarını dile getirme işlevini yerine getirmiştir. Görsel 5'te ise Nasreddin Hoca'yla bir röportaj yapılmakta ve Nasreddin Hoca'nın eşeğe ters binme sebebi değiştirilmektedir.



Görsel 5: (URL-7)



Görsel 6: (URL-8)

6 numaralı görselde Nasreddin Hoca bir mühendis olmuş ve “Nasreddin makinası”nı icat etmiştir. Bu makina Nasreddin Hoca’nın fıkralarının temeli olan eylemleri yapabilmektedir. Nitekim karikatür, *Bindiği Dalı Kesen Adam*, *Aynı Yöne Gittiğimi Görmemek İçin (Eşeğe Ters Binme)*, *Ya Tutarsa, Testiyi Kırmadan* fıkralarını içermektedir. Makinenin bir kolu yoğurt yapmak için çırpıcı olup gölü karıştırmakta diğeri eşeğe ters binmekte üçüncü kol dalı kesen bir testere olmakta ve son kol testi kırması için çocuğu dövmetedir.

Nasreddin Hoca fıkralarının bazılarının içeriği değiştirilmiş ve günümüzde yaşanan bazı olay ve durumlara göre uyarlanmıştır. Bazen de görseller fıkra içermeyip durumlar Nasreddin Hoca’nın kişilik özelliklerine göre şekillenmiştir. Aşağıda yer alan ve bir fıkra içermeyen görsel 7 bu duruma örnek oluşturmaktadır. Bu görselde Nasreddin Hoca’nın tasavvufi kişiliği üzerinden bir mizah yapılmıştır. “Aduket”, “Street Fighter” oyununun içinde geçen bir hareketin adıdır. Burada kelime Nasreddin Hoca’nın karakter özelliğine uyarlanarak “La havle veladuuket” şekline dönüşmüştür. 8 numaralı görselde Nasreddin Hoca *Aynı Yöne Gittiğimi Görmemek İçin (Eşeğe Ters Binme)* fıkrasına şeklen uygun olarak toplu taşıma aracına da ters binen biri olarak resmedilmiştir. Nasreddin Hoca günümüzde de davranışlarından ödün vermeyerek karakterini korumuştur.



Görsel 7: (URL-9) Görsel 8: (URL-10) Görsel 9: (URL-11)



Görsel 10: (URL-12)



Görsel 11: (URL-13)

2020 yılından itibaren dünyanın gündemini oluşturan Covid-19 salgını Nasreddin Hoca’nın fıkralarında da kendini göstermiştir. 9 ve 10 numaralı görsellerde *Kazan Doğurdu* fıkrasının içeriği değiştirilerek dönüştürülmüştür. Bu fıkraya gönderme yapılan 9. görselde kazan Covid-19’a yakalanmıştır ve bütün dünyada salgından korunmak için kullanılan maskelerden takmıştır. Salgın döneminde sağlık kuruluşları tarafından dışarıdan alınan ürünlerin eve getirildikten sonra dezenfekte

edilmeden kullanılmaması önerilmişti. Görsel 10'da komşusunun getirdiği kazanı almadan önce onu çamaşır suyuyla dezenfekte etmeye çalışan Nasreddin Hoca bu uygulamayı hatırlatmaktadır.

Görsel 11'de Nasreddin Hoca'nın çocukluğu ele alınmıştır. Nasreddin Hoca burada da oyunaçına ters biçimde binmektedir. Çocuk olmasına rağmen yine başında kavuğuyla çizilmektedir.

Bütün görsellerde Nasreddin Hoca'nın üzerinde cübbesi ve kavuğu ile bulunur. Fıkraların genel yapısı korunmuş ancak diyaloglar değiştirilip güncel konulara uyarlanarak yeniden üretilmiştir. Fıkralar yeniden üretilirken mizahi üsluba bağlı kalınmış ve gülmeyi sağlama unsuru gözetilmiştir. İçerikle karşılaşan kullanıcılar Nasreddin Hoca'nın çağdaşları olan bir kişi gibi davranıp kendileriyle aynı eylemleri yapmasıyla ortaya çıkan uyumsuzluğa gülmektedir. Instagram'da paylaşılan içerik güldürmeyi sağlamanın yanında eğitim, pazarlama, reklam, eleştirme gibi alanlarda da varlık göstermektedir. Sayılan unsurlar işlev başlığı altında incelenecektir.

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Türk mizah geleneğinin en önemli tiplerinden biri olan Nasreddin Hoca'nın günümüzde sosyal medyada hangi işlevlerle güncelliğini koruduğunu tespit etmenin amaçlandığı çalışmada veriler sosyal medya araçlarından olan Instagram'da yapılan paylaşımlardan toplanarak elde edilmiştir. Nitel çalışmalarda elde edilen verilerin organize edilmesi ve yorumlanmasında içerik analizi kullanılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 162). Bu çalışmada elde edilen verilerin analizinde de içerik analizi uygulanmıştır. Herkese açık hesaplar üzerinde yürütülen çalışmaya dâhil edilen görsellerde bulunan kişilerin, kurum ve markaların isimleri görünmeyecek şekilde kapatılmıştır.

3.2. Verilerin Toplanması

Araştırmanın tamamını Instagram'da Nasreddin Hoca anahtar kelimesi ile elde edilen bütün görseller oluşturmaktadır. İlgili konuyla alakalı birçok etiketle paylaşım yapıldığı tespit edilmiştir. Bu etiketler sırasıyla taranmış ve aralarından en çok veri elde edilebilecek olan temel iki etiket belirlenmiştir. Belirlenen "nasreddinhoca" ve "nasrettinhoca" etiketlerinde 10 Aralık 2021-25 Kasım 2022 tarihleri arasında yapılan paylaşımların toplamda 40,300 olduğu belirlenmiştir. Bu 40,300 paylaşımın tamamı taranmıştır. Taranan paylaşımlarda etiketlerin birçoğunun başka bir konuda dikkat çekmek, işletmelerin ürünlerinin pazarlamalarını yapmak, anaokullarında çocukların yaptığı Nasreddin Hoca etkinliklerini paylaşım okullarının reklamını yapmak için kullandıkları gözlemlenmiştir. Çalışmada taranan etiketlerle yapılan paylaşımlardan Nasreddin Hoca'yla alakalı olmayanlar çalışmaya dâhil edilmemiştir. Nasreddin Hoca'yla alakalı olanlardan aynı ya da benzer görsel kullanılarak yapılan paylaşımlardan sadece bir tanesi değerlendirmeye alınmıştır. Paylaşımlar üzerinde yapılan inceleme sonucunda 398 adet görselin çalışma örneğine dâhil edilebileceği tespit edilmiştir.

3.3. Verilerin Tasnifi ve Analizi

Veriler (çalışma örneğine dâhil edilen görseller) 1. tür 2. içerik 3. işlev 4. hedef kitle 5. etkileşim (paylaşım yapan hesabın takipçi sayısı ve görselin beğeni sayısı) başlıklarına göre tasnif edilerek incelenmiştir.

3.4. Bulgular

Bu çalışmada Instagram'da "#nasreddinhoca" ve "#nasrettinhoca" etiketleri ile 10 Aralık 2021- 25 Kasım 2022 tarihleri arasında yapılan paylaşımlar geriye dönük olarak taranmış ve toplamda 40,300 paylaşım arasından elenen görsellerin sonucunda 398 gönderi incelemeye alınmıştır. Bu gönderiler; tür, içerik, işlev, hedef kitle, etkileşim (beğeni-takipçi sayısı) ölçütlerine göre tablo yapılarak sınıflandırılmıştır. Bu başlıklardan "tür", "beğeni sayısı", "takipçi sayısı" hakkında elde edilen veriler hem sayı hem de yüzdelik oran şeklinde kaydedilmiş; "işlev", "hedef kitle" ve "içerik" başlıkları hakkında elde edilen veriler bir paylaşımında (görselde) birden fazla kullanıldığı için sadece sayı olarak verilmiştir.

3.4.1. Görsel Türü: Paylaşılan görsellerde Nasreddin Hoca tipinin farklı şekillerde esteteze edilerek yer aldığı görülmüş ve bunlar karikatür, obje, fotoğraf, heykel, video, çizim, afiş şeklinde yedi kategoriye ayrılmıştır. İncelemeye dahil edilen 398 görselin türlerinin sayısı ve yüzdeleri şu şekildedir: 150 karikatür (%37,69), 88 Nasreddin Hoca objesi (%22,11), 84 fotoğraf (%21,11), 35

heykel (%8,79), 20 video (%5,03), 11 çizim (%2,76), 10 afiş (%2,51).

Görsel Türü	Adet	Yüzde
Karikatür	150	%37,69
Obje	88	%22,11
Fotoğraf	84	%21,11
Heykel	35	%8,79
Video	20	%5,03
Çizim	11	%2,76
Afiş	10	%2,51
Toplam	398	%100

Tablo 1: Paylaşım yapılan görsel türü

Söz konusu görsellerin kategorilerini gösteren örnekler aşağıdadır:



Görsel 12: Karikatür

(URL-14)



Görsel 13: Objeye

(URL-15)



Görsel 14: Fotoğraf

(URL-16)



Görsel 15: Heykelle

(URL-17)



Görsel 16: Video

(URL-18)



Görsel 17: Çizim

(URL-19)



Görsel 18: Afiş (URL-20)

3.4.2. İçerik: Paylaşılan görselin herhangi bir Nasreddin Hoca fıkrası ile ilgili olup olmadığı belirlenmiştir. Fıkralar Nasreddin Hoca fıkralarını derleyen çalışmalarda başlıklarıyla kaydedilmiş, başlığı olmayan fıkralar halk kültüründe meşhur olduğu şekilde adlandırılmıştır. Kaynaklarda bulunamayan fıkraların ise günümüzde Nasreddin Hoca adına üretilerek sosyal

medyada paylaşılmış olabileceği düşünülmektedir. Bir görsel birden fazla fıkra içerebildiği için bu alan yüzde olarak hesaplanamamıştır. Birden fazla fıkra içeren görseller olduğu gibi hiç fıkra içermeyen 129 görsel vardır. Fıkra içeren görsellerin sayısı 286'dır. Görseller toplamda 33 farklı fıkra içermektedir. Bu fıkralar sırasıyla şöyledir:

Fıkra	Kullanım Sayısı	Fıkra	Kullanım Sayısı
Aynı Yöne Gittiğimi Görmek İçin (Eşeğe Ters Binme) (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 204)	97	Cübbenin İçinde Ben de Vardım (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 149-150)	2
Ya Tutarsa (Duman, 2018: 371)	74	Katırın İsteddiği Yere (Duman, 2018: 384)	1
Kazan Doğurdu (Duman, 2018: 240)	36	Zengin Sanırlar (Duman, 2018: 419)	1
Bindiği Dalı Kesen Adam (Duman, 2018: 243)	18	Yüz Yıldır Evli (Duman, 2018: 406)	1
Parayı Veren Düdüğü Çalar (Duman, 2018: 348)	8	El Elin Eşeğini Türkü Söyleyerek Arar (Duman, 2018: 393)	1
Ben Zaten İnecektim (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 163)	6	Ne Olur Komşu Biraz da Biz Ölelim (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 147)	1
Nasreddin Hoca ve Ceviz Ağacı (Duman, 2018: 304)	6	Hoca'nın Vaazı (URL-21)	1
Ye Kürküm Ye (Türkmen, 2013: 104-105)	4	Belki Ağaçtan Öteye Bir Yol Düşer (Boratav, 2006: 179)	1
Sana Ne (Duman, 2018: 383-384)	3	Nasreddin Hoca ve Fil (Boratav, 2006: 297-298)	1
Testiyi Kırmadan (Duman, 2018: 390)	3	Eşek Evde Yok (Duman, 2018: 247)	1
Elin Ağzı Torba Değilsin ki Büzesin (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 145)	2	Lafını Tavuğa De (URL-22)	1
Marifet Cübbe ve Kavukta İse Al Sen Oku (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 177-178)	2	Ramazan (URL-23)	1
		Kuyuya Düşen Ay (Duman, 2018: 262)	1
İçinde Gitmeyin de Neresinde Giderseniz	2	Damdan Düşenin Hâlinde Damdan Düşen Anlar (Sakaoğlu ve	1

Gidin (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 184)		Alptekin, 2009:148-149)	
Dünyanın Ortası Burasıdır (Duman, 2018: 248-249)	2	Mum Ateşiyle Pişen Yemek (Dokumacı, 2013: 8-9)	1
Çiğeri Yiyen Kedi Yüz Akçelik Baltayı Yemez mi (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 140)	2	Tarifesi Bende Kaldı (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009: 165)	1
Çocukluğunu Hatırladı (Alıcı, 2008)	2	Fıkra İçermeyen Görseller	129
Kırk Yıllık Sirke (Duman, 2018: 384)	2	Toplam	415

Tablo 2: Paylaşım yapılan içeriğin ilgili olduğu Nasreddin Hoca fıkrası

3.4.3. İşlev: Bu kategoride paylaşılan görsellerin içeriğinde ne tür mesaj yaklaşımlarının kullanıldığı incelenmiştir. Mesaj yaklaşımı belirlenirken işlevsel halkbilimi kuramının önde gelen temsilcilerinden biri olan William Bascom’ın, İlhan Başgöz’ün ve makalenin giriş kısmında anılan diğer halkbilimi araştırmacılarının tespitlerinden yararlanılarak görsellerin niteliğine uygun özgün bir tasnif yapılmıştır. Görsellerden eğlendirme ve güldürme maksadı güdenler “güldürme”, bir ürünü tanıtmaya, duyurma amacıyla paylaşılanlar “reklam”, var olan ürünü satmaya çalışanlar “pazarlama”, bir şeyi öğretmek için ve okul öncesi eğitimde yapılan etkinlikleri kapsayan paylaşımlar “eğitme”, Nasreddin Hoca’yı gelecek kuşaklara taşımak için yapılan paylaşımlar “kültür aktarımı”, Nasreddin Hoca tipini kullanarak başka bir konuda yapılan paylaşımlar “sempati oluşturma”, Nasreddin Hoca tipi ve fıkraları kullanılarak geçmiş ve güncel konuları eleştirenler “eleştirme”, genç nesle veya yurt dışındaki kullanıcılara Nasreddin Hoca tanıtılıyorsa “Nasreddin Hoca’yı tanıtmaya” başlıkları altında tasnif edilmiştir. Bunun yanında paylaşılan bir görselin birden fazla mesaj taşıdığı durumlarda paylaşım ile hedeflenen bütün mesajlar belirtilmiştir.

Paylaşılan görsellerin bazıları birden fazla mesajı içerdiğinden yüzde olarak hesaplanamamış sayı olarak belirtilmiştir. Paylaşımlarda en fazla güldürme (138) işlevinin kullanıldığı saptanmıştır. Ardından sırasıyla kültür aktarımı (122), pazarlama (88), eğitme (69), sempati oluşturma (47), reklam (30), Nasreddin Hoca’yı tanıtmaya (11) ve eleştirme (6) olarak belirlenmiştir.

İşlev	Adet
Güldürme	138
Kültür Aktarımı	122
Pazarlama	88
Eğitme	69
Sempati Oluşturma	47
Reklam	30
Nasreddin Hoca’yı Tanıtma	11
Eleştirme	6
Toplam	511

Tablo 3: Paylaşılan içeriğin işlevi

Görsel 19, 20, 21 ve 22'de görüldüğü gibi Nasreddin Hoca tipi, eğitici özelliğini hâlâ korumakta; küçük yaş gruplarının okul etkinliklerinde yer almaktadır. Çocuklara yönelik drama ve psikomotor beceri gerektiren etkinliklerde Nasreddin Hoca tipi fazlaca kullanılmaktadır.



Görsel 19 (URL-24) Görsel 20 (URL-25) Görsel 21 (URL-26)



Görsel 22 (URL-27) Görsel 23 (URL-28) Görsel 24 (URL-29)

Nasreddin Hoca halkın sevdiği bir tip olduğu için pazarlama ve reklam stratejilerinde yine fazlaca yer almakta ve daha çok çocuklara hitap eden eşyalarda bulunmaktadır. Görsel 23 ve 24'te eğitici oyun olarak tasarlanmış ve çocuklara hitap eden eşyalar yer almaktadır. Görsel 25, 26, 27 ve 28'de *Ya Tutarsa* fıkrasını canlandıran örme bebek, Nasreddin Hoca figürünü içeren örme kıyafet, lif, Nasreddin Hoca figürü içeren pasta yine çocuklara hitap etmektedir. Görsel 30'da Nasreddin Hoca'nın *Bindiği Dalı Kesen Adam* fıkrasını içeren hediyelik eşya ürünü olan magnetler yer almakta; ürünlerin pazarlama amacıyla sunulduğu görülmektedir. Görsel 29 ve 31'de ise Nasreddin Hoca figürünün bir gazoz markası ve pideci adı olarak reklam amacıyla kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 25 (URL-30) Görsel 26 (URL-31) Görsel 27 (URL-32)



Görsel 28 (URL-33) Görsel 29 (URL-34) Görsel 30 (URL-35)



Görsel 31 (URL-36)

Nasreddin Hoca fıkralarında dönemin toplumsal ve siyasi sorun ve aksaklıklarının da alt metin olarak dile getirildiği görülür. Bu fıkraların amacı insanları sadece güldürmek değil eksik ve kusurları yapıcı bir dille eleştirerek anlatmaktır. İncelenen örneklerde de herhangi bir kırıcı ya da argo sözcük kullanılmadan Nasreddin Hoca'nın eleştirel yönü öne çıkarılarak birtakım durumlar eleştirilmiştir.



Görsel 32 (URL-37) Görsel 33 (URL-38) Görsel 34 (URL-39)

Görsel 32'de sosyal medyanın görüldüğü gibi olmadığını ve buradaki kişilerin bir gösteriş yarışında olduğunu eleştirilmiştir. Görsel 33'te Nasreddin Hoca adına dikilen heykel fotoğrafının üst kısmında yapılan açıklamayla eleştirilmiştir. Görsel 34'te "Yat, pırlanta ve elmasta ÖTV'nin sifirlanması" haberi üzerine yapılan eleştiri, Nasreddin Hoca'nın *Ye Kürküm Ye* fıkrası kelime oyunuyla değiştirilerek "Ye kürklüm ye." şeklinde kullanıcılara karikatür olarak sunulmuştur.

3.4.4. Hedef Kitle: Bu başlık altında görsellerin hangi hedef kitleye yönelik olduğu belirlenmiştir. Nasreddin Hoca içerdiği çok katmanlı tipiyle birçok kesim, yaş ve kişiye hitap edilebilmektedir bu sebeple paylaşım yapılan hesaplar tarafından kalabalık bir kitleye ulaşılmıştır. Görsellerin hedef kitlesi belirlenirken görselin mesajı ve görseli paylaşan hesabın yaptığı açıklama belirleyici olmuştur. Bu kitleler; tüm kullanıcılar, ebeveynler, müşteriler, öğretmenler olmak üzere 4 temel kategoriye ayrılmıştır.

Görseller eğer bir reklam ve pazarlama amacı güdüyorsa hedef kitlesi müşteri, çocuklara ebeveynleri aracılığıyla ulaşılacak istenmişse ya da doğrudan ebeveynlere ulaşıyorsa hedef kitlesi ebeveynler, paylaşılan görsel okul öncesi öğretmenlerine etkinlikleri için bir fikir sağlıyorsa hedef kitlesi öğretmenler, özelde bu saydığımız ilk üç grubun dışındaki kullanıcılara hitap ediyorsa hedef kitle tüm kullanıcılar olarak belirlenmiştir.

Paylaşılan görseller geniş kitlelere ulaştığından bir gönderi ile hedeflenen birçok hedef kitle bulunmaktadır. Bu sebeple de yüzde olarak hesaplanamamaktadır. Belirlenen görsellerin hedef kitleleri tüm kullanıcılar (229), ebeveynler (129), müşteriler (93), öğretmenler (63) olarak saptanmıştır.

Hedef Kitle	Adet
Tüm kullanıcılar	229
Ebeveynler	129
Müşteri	93
Öğretmenler	63
Toplam	514

Tablo 4: Paylaşılan içeriğin hedef kitlesi

3.4.5. Etkileşim: Her gönderi için beğeni sayısı ve paylaşım yapılan hesabın takipçi sayısı kayıt altına alınmıştır. Görseli paylaşan hesapların beğeni sayısı sosyal medyadaki kitlenin ne kadarına ulaştığını belirlemede paylaşılan görselin beğeni sayısı ise sosyal medya kullanıcılarının dikkatlerini ne derecede çektiğini belirlemede önem taşımaktadır. Her ikisi için de 3 aralık belirlenmiştir. Beğeni sayıları 0-100 arasında olanlar %63,57, 101-500 arasından olanlar %21,61, 501-3.500 arasında olanlar ise %14,82'lik kısmı oluşturmaktadır. En fazla beğeni alan görsel 3800; en az beğeni alan görsel 1 beğeni sayısına sahiptir.

Beğeni Sayı Aralıkları	Adet	Yüzde
0-100	253	%63,57
101-500	86	%21,61
501-3.801	59	%14,82
Toplam	398	%100

Tablo 5: Paylaşılan içeriğin beğeni sayı aralıkları

Paylaşım yapan hesapların takipçi sayı aralıkları 0-1.500 arasında olanlar %36,18, 1.501-10.000 arasında olanlar %36,68, 10.001-550.000 arasında olanlar %27,14'lük kısmı oluşturmaktadır. En az takipçi sayısına sahip olan hesabın 20, en fazla takipçi sayısına sahip olan hesabın ise 509.000 takipçisi vardır.

Takipçi Sayı Aralıkları	Adet	Yüzde
0-1.500	144	%36,18
1.501-10.000	146	%36,68
10.001-509.001	108	%27,14
Toplam	398	%100

Tablo 6: Paylaşım yapılan hesabın takipçi sayı aralıkları

Türkiye'deki Instagram kullanıcı sayısının 2023 yılı Temmuz ayı itibarıyla 55,7 milyon olduğu göz önüne alındığında paylaşılan görsellerin beğeni sayısı ve paylaşım yapan hesapların takipçi sayıları oldukça az olduğu söylenebilir. Paylaşım yapan hesapların takipçi sayısının azlığı/çokluğu ulaşılacak hedef kitlenin sayısını belirlemektedir. Bu sayı az olduğu için ulaşılacak kişi sayısı düşecek yani kullanıcıların bu gönderiyi görme olasılığı azalacaktır. Kullanıcıların gönderiyi görme olasılıkları düştükçe de daha az görüntülenecek ve daha az beğeni alacak demektir.

Yapılan incelemelerin sonucunda karikatür ve mizah hesaplarının takipçi sayılarının bireysel hesapların takipçi sayısından fazla olduğu görülmüştür. Bu gibi hesaplar mizah alanında paylaşım

yapma amacı güttüklerinden diğer hesaplardan daha fazla takip edilmektedirler. Bu sebeple de beğeni sayıları daha fazla olmaktadır. Bunun yanında birden fazla işlev taşıyan (örneğin hem eleştiri hem güldürme özelliği olan) görsellerin daha çok beğenildiği gözlemlenmiştir.

Sonuç

Türk mizahının önemli tiplerinden biri olan Nasreddin Hoca tipiyle yaratılan mizahın işlevinin araştırıldığı bu çalışmanın örneklemini 10 Aralık 2021- 25 Kasım 2022 tarihleri arasında Instagram uygulamasında “nasreddinhoca” ve “nasrettinhoca” etiketleri ile paylaşılan içeriğin taranmasıyla oluşturulmuştur. Bu etiketle paylaşılan 40,300 görselin birçoğunun Nasreddin Hoca’yla ilişkili olmadığı belirlenmiştir. Ancak paylaşılan gönderilerin Nasreddin Hoca’yla ilgili olmasa da dikkat çekmek ve etkileşim almak için etiket olarak kullanılması Nasreddin Hoca’nın günümüzde hâlâ sevilen bir tip olduğunu ve kullanıcıların bu tipin sempatisinden yararlanmaya çalıştıklarını göstermektedir.

Nasreddin Hoca’yla ilişkili gönderilerden araştırmaya dâhil edilen 398 görsel tür, içerik, işlev, hedef kitle, etkileşim (paylaşım yapan hesabın takipçi sayısı ve paylaşılan görselin beğeni sayısı) şeklinde kategorilere ayrılmıştır. En çok paylaşılan türler karikatür, obje ve fotoğraftır. Bunları heykel, video, çizim, afiş takip etmiştir. Karikatürün fazlaca paylaşılmasının nedeni fıkralardaki karşılıklı konuşmayı yansıtabilmesidir. Ayrıca karikatürler, eleştirel içeriği yansıtmakta etkili olduğundan Nasreddin Hoca’nın fıkralarında alt metinle verilen yerme, ince alay ve ironiyi kolayca aktarabilmektedir. Bunun yanında eleştirileri abartılı bir şekilde yansıtması gülmeyi sağlayan unsurları oluşturmaktadır. Paylaşılan karikatürlerde daha çok ince eleştiri yapanların tercih edildiği, doğrudan yapılan eleştirileri içerenlerin daha az paylaşıldığı görülmektedir. Karikatürden sonra en çok paylaşılan tür objedir. Objeye, güldürmekten çok reklam, pazarlama, eğitime, kültür aktarımı gibi çeşitli işlevleri yerine getirmek amacıyla paylaşılmıştır. Fotoğraf da insanların çabasıyla bir şekilde elde ettikleri türlerden biri olduğu için fazlaca kullanılmıştır.

Araştırmanın sonucunda en çok bilinen Nasreddin Hoca fıkralarının sırasıyla *Aynı Yöne Gittiğimi Görmek İçin (Eşeğe Ters Binme)*, *Ya Tutarsa, Kazan Doğurdu* olduğu görülmektedir. Ayrıca, Nasreddin Hoca fıkralarını derleyen kaynaklarda bulunmayan ve günümüzde Nasreddin Hoca’ya atfedildiği düşünülen paylaşımlar da tespit edilmiştir.

Nasreddin Hoca tipinin sosyal medyada reklam, pazarlama, güldürme, eğitime, eleştirme, kültür aktarımı, Nasreddin Hoca’yı tanıtırma ve sempati oluşturma işlevleriyle paylaşıldığı tespit edilmiştir. Bunlar arasında en çok güldürme işlevi hedeflenerek paylaşım yapıldığı tespit edilmiştir. Fıkraların aktardığı değer yargılarının evrensel bir nitelik taşıması Nasreddin Hoca tipiyle yaratılan mizahın da her çağa, duruma ve olaya kolayca uyarlanabilmesini mümkün kılmıştır. Güncel olaylar Nasreddin Hoca tipine ve fıkralarına uyarlanırken hem güldürme sağlanmış hem de durumlar ince alaya alınarak eleştirilmiştir. Sosyal medyanın gençler arasında çokça tercih edilmesi sebebiyle bu paylaşımlarla kültür aktarımının sağlanmasına da katkıda bulunmuştur. Nasreddin Hoca’nın halk tarafından çokça sevilmesi sebebiyle Nasreddin Hoca’yı temsil eden obje, oyuncak gibi eşyalarla bu tipe yönelik sempatinin pazarlama stratejisi olarak kullanıldığı görülmüştür. Okul öncesi grubu, ebeveynlerini ve öğretmenlerini hedefleyen paylaşımlarda ise Nasreddin Hoca tipi daha çok eğitime ve dikkat çekme işlevleriyle yer almıştır.

Nasreddin Hoca her yaş grubuna ve kitleye hitap etme gücüne sahip olduğu için tüm kullanıcılara hitap ettiği görseller çoğunluktadır. Bunların yanında Instagram’da hesap kullanma yaşının bir sınırı olduğu için iletilmek istenenler ebeveynleri vasıtasıyla çocuklara aktarılmaktadır. Ardından hitap edilen bir diğer kitle pazarlama unsurlarının ulaşacağı müşteriler ve eğitim faaliyetlerini takip eden öğretmenlerdir. Nasreddin Hoca tipi güncel durumlar, olaylar karşısında güldürme ve eleştirme işlevlerini barındırması amacıyla yetişkinlere; eğitim faaliyetleri ve tipe bağlı fıkra ve içeriğin çocuklara uyarlanmasıyla çocuklara hitap etmektedir.

Gönderiyi paylaşan hesabın takipçi sayısının yüksek olması gönderinin daha çok hesaba ulaşmasını sağladığından önemlidir. Türkiye'de ise 2023 yılı Temmuz ayı itibarıyla 55,7 milyon Instagram kullanıcısı bulunmaktadır. Nasreddin Hoca paylaşımlarının yapıldığı hesaplardan takipçi sayısı en yüksek olanı ise 509.000 kişi tarafından takip edilmektedir. Dolayısıyla Türkiye'de genel Instagram kullanıcı sayısına oranla bu takipçi sayısı oldukça düşük kalmaktadır. Gönderilerin beğenilme sayısı ise kullanıcıların dikkatlerinin ne kadar çekildiğini görmede belirleyicidir. Araştırma verileri arasından en çok beğeniye sahip olan görselin beğeni sayısının 3.800 olması da yine kullanıcı sayısına oranla düşük kalmaktadır. Beğeni sayılarının bu kadar düşük kalmasının bir sebeplerinden biri sosyal medyanın fazla sayıda dikkat çekici içeriğe sahip olması ve gündeminin hızlı bir şekilde değişmesidir. Dolayısıyla sanal kültür ortamları, folklorik ürünlerin korunmasını, yaşamasını ve yaygınlaştırılmasını kolaylaştırırken aynı zamanda çok hızlı tüketilmesine sebep olmaktadır.

Nasreddin Hoca fıkralarının ve tipinin evrensel bir niteliği vardır. Bu sebeple kullanıcılar tarafından hangi amaçla paylaşılırsa paylaşılsın hedefe ulaşmakta etkilidir. Ancak Nasreddin Hoca tipinin taşıdığı değerlerin sağlıklı bir şekilde aktarılması için çağımıza uyarlanırken onun tip özelliklerinin korunması gerekmektedir. Bu amaçla Nasreddin Hoca tipinin ülkemizde kültürel alanda faaliyet gösteren kurum ve kuruluşlar tarafından gündemde tutularak tipe ait çizim ve anlatıların uzman bir ekiple güncellenmesi faydalı olacaktır.

Toplum dinamiklerinden biri ekonomi ise, diğeri kültürdür. Kültür değerlerinin bilinmesi ve tanıtılması milletleri ekonominin, siyasi iktidarların, askerî gücün sağlayamadığı hedeflere ulaştırabilmektedir. Bu çalışma ile Nasreddin Hoca gibi Türk edebiyatı ve mizahının temel bir tipinin elektronik kültür ortamında günümüz insanının beğenileri doğrultusunda yeniden üretilmesi konusunda farkındalık yaratıldığı düşünülmektedir. Bu konuda yapılacak yeni araştırmalarla gelecek kuşakların zihinlerinde kendi zamanlarının teknolojik gereçleriyle, kendi kültür miraslarını canlandırma, yeniden kurgulama fikrinin ortaya çıkması beklenmektedir.

Kaynaklar

- ABALI, İ. (2018). "Sanal Kültür Ortamında Yeniden Yaratılan Geleneksel Türk Anlatı Kahramanları". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, C. 7, S. 4, 2430-2451.
- ALBAYRAK, N. (2006). "Nasreddin Hoca". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, 418-420.
- ALICI, G. (2008). *Çocukluğunu Özleyen Kavuk*. İstanbul: Timaş Çocuk Yayınları.
- ASLAN, F. (2011). "Sanal Kültür Ortamında Güncellenen Nasreddin Hoca Fıkraları". *Turkish Studies*, C. 6, S. 4, 39-60.
- AVCI, C. (2020). "Nasrettin Hoca Zaman Yolcusu: Sözlü, Yazılı ve Elektronik Kültür Metinleri Arasında Bir Çizgi Dizi". *Uluslararası Dil, Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar Dergisi*, C. 2, S. 2, 558-577.
- BARS, M. E. (2015). "William Bascom'un 'Folklorun Dört İşlevi' Işığında Nasrettin Hoca Fıkraları Üzerine Bir Değerlendirme". *Turkish Studies*, C. 10, S. 4, 149-166.
- BAŞGÖZ, İ. (1996). *Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi, Umay Günay Armağanı*. Ankara: Feryal Matbaacılık.
- BAŞGÖZ, İ. (2005). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BORATAV, P. N. (2006). *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- BORATAV, P. N. (2017). *Folklor ve Edebiyat II*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- BASCOM, W. R. (2005). *Folklorun Dört İşlevi*. (Çev.: Ferya Çalış), "Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2", (Haz. M. Öcal Oğuz-Selcan Gürçayır), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2019). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihinin Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DAŞDEMİR, Ö. (2014). "Sanal Ortamda Pazarlama Aracı Olarak Yeniden Yazılan Nasreddin Hoca Fıkraları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 29, 210-219.

- DOKUMACI, C. (2013). *En Güzel Nasreddin Hoca Fıkraları*. Ankara: Liya Kitap.
- DUMAN, M. (2018). *Nasreddin Hoca ve 1616 Fıkrası*. İstanbul: Everest Yayınları.
- EKİCİ, M. (2006). *Araştırma Yöntemleri, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- KUMBASAR, B. (2021). “Sağlık İletişimi Perspektifinden Instagram’da COVID-19 Paylaşımlarının Analizi: COVID-19”. *Selçuk İletişim Dergisi*, C. 14, S. 1, 113-136.
- ONG, W. J. (2020). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖĞÜT EKER, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olarak Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2009). *Sanal Kültür Ortamında Nasreddin Hoca: 21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ÖZDEMİR, N. (2015). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- SAKAOĞLU, S. (1987). “Konyalı Nüktedan Tayyip Ağa’nın Fıkra Tipleri İçindeki Yeri”. *Türk Kültürü Araştırmaları*, C. 25, S. 2, 105-112.
- SAKAOĞLU, S. ve ALPTEKİN A. B. (2009). *Nasreddin Hoca*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- SEZGİN, R. (2022). “Sosyal Medyada Nasreddin Hoca Tipi”. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 1, 110-130.
- TANÇ, N. (2021). “Osmanlı Tarih Fıkralarında Mizahın İşlevi”. *Dîvân Toplantıları II: Es-Seyf Ve'l-Kalem: Şiir ve Kültürel İktidar*, Ankara: İksad Global Yayıncılık, 337-352.
- TOKMAKÇIOĞLU, E. (1981). *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TÜRKMEN, F. (2013). *Seyyid Burhaneddin Çelebi Nasreddin Hoca Lâtifeleri -Burhaniye Tercümesi-*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- YAYIN, N. (2014). *İşlev Teorisi Bağlamında Nasrettin Hoca Fıkrası: Bana Görünme De: Ali Çelik Armağanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- YILDIRIM, D. (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İnternet Kaynakları

- URL-1: GÖKDEMİR, A. (2020). “Medya Akademi: Instagram’ın Kuruluşu ve Gelişimi”, (Erişim: 14.02.2024)
- URL-2: KEMP, S. (2023). “Datareportal: Dijital 2023: Türkiye”, (Erişim: 14.02.2024)
- URL-3: https://www.instagram.com/p/BttVjjpn_Vx/ (Erişim: 05.01.2022)
- URL-4: https://www.instagram.com/p/B_f2t7IHRT1/ (Erişim: 23.07.2022)
- URL-5: <https://www.instagram.com/p/CcqiWzRq4Lz/> (Erişim: 15.05.2022)
- URL-6: <https://www.instagram.com/p/BbOnmTdh1UU/> (Erişim: 15.10.2022)
- URL-7: <https://www.instagram.com/p/B-ucPBIH4wx/> (Erişim:20.08.2022)
- URL-8: <https://www.instagram.com/p/BMIRT1xDy5I/> (Erişim: 03.08.2022)
- URL-9: <https://www.instagram.com/p/CQIJx-UB-hi/> (Erişim: 15.06.2022)
- URL-10: <https://www.instagram.com/p/CjHvRtmIYK8/> (Erişim: 30.09.2022)
- URL-11: <https://www.instagram.com/p/CKO9FqAAex4/> (Erişim: 04.05.2022)
- URL-12: <https://www.instagram.com/p/CATHGkPpckL/> (Erişim: 25.01.2022)
- URL-13: <https://www.instagram.com/p/Buq56nCb7bt/> (Erişim: 19.05.2022)

- URL-14: https://www.instagram.com/p/CLytpGIHL8o/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 18.11.2022)
- URL-15: https://www.instagram.com/p/CiuuVj7K8gL/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 08.10.2022)
- URL-16: https://www.instagram.com/p/CX_C9EXteC5/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 18.11.2022)
- URL-17: https://www.instagram.com/p/CV3WEIKMNF3/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 09.05.2022)
- URL-18: https://www.instagram.com/tv/CfqSjf8vNq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 20.11.2022)
- URL-19: https://www.instagram.com/p/CgZo8EmsNF3/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 04.08.2022)
- URL-20: https://www.instagram.com/p/CawOUEasWsj/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== (Erişim: 08.09.2022)
- URL-21: <https://www.instagram.com/p/CekwIPSMFWE/> (Erişim:07.10.2022)
- URL-22: <https://www.instagram.com/p/Bk1tbyVHnIp/> (Erişim: 08.10.2022)
- URL-23: https://www.instagram.com/p/CdBfp_MssKU/ (Erişim: 05.08.2022)
- URL-24: https://www.instagram.com/p/CONhVXwowUx/?img_index=3 (Erişim: 13.06.2022)
- URL-25: https://www.instagram.com/p/B-HyNPSHest/?img_index=1 (Erişim: 07.04.2022)
- URL-26: https://www.instagram.com/p/CT4SgA8N_oz/ (Erişim: 12.09.2022)
- URL-27: https://www.instagram.com/p/CX_C9EXteC5/?img_index=1 (Erişim: 02.05.2022)
- URL-28: https://www.instagram.com/p/B_AbGONi-V-/ (Erişim: 25.06.2022)
- URL-29: <https://www.instagram.com/p/CfV2vHqIt6f/> (Erişim: 19.10.2022)
- URL-30: https://www.instagram.com/p/B_fAQWRpdt1/ (Erişim: 02.05.2022)
- URL-31: https://www.instagram.com/p/CLw38eDAEG6/?img_index=1 (Erişim: 27.06.2022)
- URL-32: https://www.instagram.com/p/CdqTWqbt1_/ (Erişim: 20.10.2022)
- URL-33: <https://www.instagram.com/p/CM0ZIPihAFP/> (Erişim: 16.02.2022)
- URL-34: <https://www.instagram.com/p/CROCLImjnIJ/> (Erişim: 29.09.2022)
- URL-35: <https://www.instagram.com/p/BLExc3hPX6/> (Erişim: 20.05.2022)
- URL-36: <https://www.instagram.com/p/BsTRuhH7eC/> (Erişim: 29.05.2022)
- URL-37: https://www.instagram.com/p/CQOnRyqj_07/ (Erişim: 01.02.2022)
- URL-38: https://www.instagram.com/p/CZpc_2mgb8M/ (Erişim: 25.04.2022)
- URL-39: <https://www.instagram.com/p/BvT6uo6hj4g/> (Erişim: 09.11.2022)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 19.05.2024

Kabul / Accepted: 29.07.2024

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1486593

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA BİR ÇİZGİ FİLM
İNCELEMESİ: CANIM KARDEŞİM BENİM: UZAYLILAR MI
GELMİŞ?**

Rugeş DEMİR*

Öz

Türk toplumuna ait kültürel değerlerin tanıtılması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasında kitle iletişim araçlarının büyük bir payı vardır. Bu payın önemli bir kısmını televizyon ve televizyon kanallarında yayımlanan çizgi filmleri oluşturmaktadır. Çizgi filmler; çocukların hayal dünyasını, dil becerilerini, kavram gelişimini ve bilişsel yeteneklerini geliştirmenin yanında çocukların cinsiyet rollerini ve buna bağlı olarak toplumsal gelişimlerini de etkilemektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetle ilgili birçok yargı, doğrudan veya dolaylı bir şekilde çizgi filmler aracılığıyla yansıtılmaktadır. Bu bakımdan çizgi filmlerin yeri geldiğinde çocuklara sosyal değerleri öğretmede aile ve okuldan daha etkili olabildiği ve çizgi filmlerde yer alan kahramanların, çocuklar için bir model oluşturabildiği görülmektedir. Bu noktadan hareketle cinsiyetle ilgili rollerin çizgi filmlerde nasıl yer aldığı ve nasıl işlendiği önemli bir konu hâline gelmiştir. Araştırmada 2016 yılında gösterime giren Türk yapımı “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” adlı çizgi film, toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmiştir. Çocuk izleyici kitlesine hitap eden bu çizgi film, çekirdek bir ailenin tatil için gittiği bir orman evinde uzaylılar ile karşılaşmasını ve beraber yaşadıkları maceralarını konu edinmektedir. Ataerkil Türk toplumunda erkeklerin ve kadınların toplum içindeki rolleri ve görevleri, filmde aile üyeleri olan; Galip Bey, Leyla Hanım, Mine, Müge ve Mete isimli kahramanlar üzerinden verilmiştir. Çalışmada ilk olarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları hakkında bilgi verilmiş ve toplumsal cinsiyetin çizgi filmlerle olan ilişkisi ele alınmıştır. Ardından “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” çizgi filminde yer alan erkek ve kadın karakterlerin rolleri ve davranışları toplumsal cinsiyet bağlamında analiz edilmiştir. Makalede toplumsal cinsiyet unsurları: “Erkekliğin Toplumsal Misyonları: Üstünlük/Beceri/Bilgelik”, “İş Bölümü: İşin Cinsiyeti” ve “Cinsiyette Kaygı: Erkeklik Krizi” olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir. Filmdeki kesitlerden hareketle iş bölümlerinde cinsiyetçi rollerin pekiştirildiği, rollere bağlı olarak erkek egemenliğinin ön planda olduğu, erkeklerin güç, üstünlük ve beceri gibi kavramlarla temsil edildiği ve bunlara karşılık kadınların ise duygusal ve hassas gibi kişilik özellikleriyle temsil edildiği ve sosyal hayatta ikinci plana atıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsiyet rolleri, çizgi film, Canım Kardeşim Benim.

* Dr., Bağımsız Araştırmacı. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Ankara/Türkiye. demirruges@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3262-1867.

A CARTOON REVIEW IN THE CONTEXT OF GENDER: MY DEAR SISTER: ARE THE ALIENS COME?

Abstract

Mass media have a great share in promoting the cultural values of Turkish society and transferring them from generation to generation. A significant portion of this share consists of television and cartoons broadcast on television channels. Cartoons; In addition to improving children's imagination, language skills, concept development and cognitive abilities, it also affects children's gender roles and, accordingly, their social development. Therefore, many judgments about gender are reflected directly or indirectly through cartoons. In this regard, it is seen that cartoons can be more effective than family and school in teaching social values to children when necessary, and the heroes in cartoons can serve as a model for children. Starting from this point, how gender-related roles are included in cartoons and how they are handled has become an important issue. In the research, the Turkish cartoon "Canım Kardeşim Benim: Have the Aliens Come", which was released in 2016, was examined in the context of gender. This cartoon, which appeals to a child audience, is about a nuclear family encountering aliens in a forest house where they go on holiday and the adventures they experience together. The roles and duties of men and women in the patriarchal Turkish society, family members in the movie; It is given through the heroes named Galip Bey, Leyla Hanım, Mine, Müge and Mete. In the study, firstly, information was given about the concepts of sex and gender and the relationship between gender and cartoons was discussed. Then, the roles and behaviors of the male and female characters in the movie "Canım Kardeşim Benim: Have the Aliens Come" were analyzed in the context of gender. In the study, gender elements were examined under three headings: "Social Missions of Masculinity: Superiority/Skill/Wisdom", "Division of Labor: Gender of Work" and "Anxiety in Gender: Crisis of Masculinity". Based on the scenes in the film, it has been seen that sexist roles are reinforced in work departments, male dominance is at the forefront depending on the roles, men are represented with concepts such as power, superiority and skill, and women, on the other hand, are represented with personality traits such as emotional and sensitive and are relegated to the background in social life.

Keywords: Sex (gender), gender, gender roles, Cartoon, My Dear Sister.

Giriş

İnsanın yaşam tarzı, içinde bulunduğu topluma bağlı olarak zamanla değişmektedir. Bu değişim ve dönüşümlerin bir kısmı da toplumun bireylere dayattığı kurallar bir başka deyişle cinsiyet rolleriyle ilgilidir. Kişinin doğuştan gelen fiziksel özellikleri onun biyolojik cinsiyetini belirlerken, toplumun bireyi cinsiyetine göre şekillendirme çabası da ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını ortaya çıkarmaktadır. “Toplumsal cinsiyet” kavramı kültürel bir olgudur. Bu bakımdan bu kavram, aile, iş hayatı, eğitim, medya ve sağlık gibi birçok alanda yansımaları görülmektedir. Toplumsal cinsiyetle ilgili kalıp düşüncelerin yaygınlaştırılmasında ve aktarılmasında önemli bir gücün kitle iletişim araçları olduğu bilinmektedir. Özellikle bu konuda çizgi filmler önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü çizgi filmlerin, toplumun sahip olduğu kültürel kodları izleyiciye aktarma gibi bir işlevi bulunmaktadır (Demir, 2021: 72).

Son yıllarda Dünya’da ve Türkiye’de gösterime giren çizgi filmlerde toplumsal cinsiyetle ilgili birçok unsuru görmek mümkün olmuştur. Konuyla ilgili olarak Dökmen, “Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar” adlı çalışmasında sinema filmlerinin toplumsal cinsiyete dair kalıp yargıları sürdürdüğünü ve insanların düşüncelerini değiştirmede önemli bir rol oynadığını belirtmiştir (2004: 135-136). Bu filmlerin geniş kitleler üzerindeki etkileri ise karmaşıktır, çünkü bireylerin yaş, cinsiyet, dini inanç, yaşam tarzı ve zekâ gibi çeşitli özelliklerine bağlı olarak farklı etkiler yaratabilmektedir. Ayrıca, çizgi filmlerinin yaygın ulaşılabilirliği de onların güçlü bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle birçok çizgi film, toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınıp incelenmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır: “Kral Şakir”, “Neşeli Dünyam”, “Kötü Kedi Şerafettin” ve “Niloya” (Deniz, 2021; Demir, 2021; Yağan Güder vd., 2017). Bu çizgi filmler arasında 2016 yılında yayımlanan ve Türk yapımı olan “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” adlı film de önemli bir yere sahiptir. Çocuk izleyici kitlesine hitap eden ve folklorik açıdan zengin olan bu çizgi filmde, çekirdek bir ailenin tatil için gittikleri bir orman evinde yaşadıkları maceralar anlatılmaktadır. Türk toplumunun ataeril dönemine ait kültür kodlarını içeren birçok rol ve davranış, filmdeki kahramanlar üzerinden verilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda ölçülebilir ve doğrulanabilir bilgilere ulaşmak için çizgi film birçok kez izlenmiş ve incelenmiştir. Filmde dönemin geçtiği koşullar, aile yapısının kadına ve erkeğe yüklediği roller ve toplumsal cinsiyet rollerinin kadın/erkek üzerinde oluşturduğu etkiler araştırılmıştır. Bu bakımdan çalışmada amaç: “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” isimli çizgi filmde toplumsal cinsiyetin etkilerini gözlemlemek ve bu kavram çerçevesinde filmi analiz etmektir.

1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

‘Cinsiyet’ kavramı sözlük anlamı itibarıyla “Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, sex” şeklinde tanımlanmaktadır. Buradan hareketle cinsiyet kavramının kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkları ifade ettiği görülmektedir. ‘Toplumsal cinsiyet’ ise toplumun bireye yüklediği roller, verdiği görevler, sorumluluklar ve toplumun bireyleri nasıl görmek istediğiyle ilgili bir kavramdır (Üner, 2008: 6). Toplumsal cinsiyetle ilgili önemli çalışmaları olan Amerikalı tarihçi Joan Wallach Scoot (2011: 11) bu kavramı “Bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategori” şeklinde tanımlamıştır. Daha açık bir ifadeyle toplumsal cinsiyet, toplumdaki kadın ve erkek için neyin uygun olup olmadığını temsil eden sosyal bir yapıyı işaret etmektedir. Bu yapı süreç içerisinde bireyin biyolojik cinsiyetine odaklanan bir anlayışı ve düşünce sistemini inşa etmiştir (Vatandaş, 2007: 35- 36). Çünkü toplum içinde erkek ve kadının rolleri, toplumun onları görmek istediği şekilde inşa edilmektedir. Aile, okul ve medya gibi temel toplumsal kurumlar aracılığıyla da bu inşa süreci her iki cinsiyet için pekiştirilmekte ve bireyin rolleri/görevleri içselleştirilmektedir (Erus ve Gürkan, 2012: 208).

Birçok çalışmada erkeklerin toplumda öfkeli, liderlik yönü olan, girişimci, bağımsız ve rekabetçi olarak tanımlandığı; kadınların ise korkak, duygusal, kibar, merhametli ve yardımsever olarak görüldüğü ortaya konulmuştur. Ayrıca kadınların erkeklerden daha az hırslı, saldırgan ve rekabetçi algılandığı için liderlik pozisyonlarında genellikle göz ardı edildikleri belirtilmiştir (Rudman ve Phelan, 2008; Giddens, 2000). Dolayısıyla toplum içinde kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin ve her birinin sahip olduğu konumu açıklayan evrensel değerlerin olmadığı, bunların

toplumsal ve kültürel yapının karakterleri tarafından belirlendiği görülmektedir (Kaçar, 2007: 95). Toplumsal cinsiyetin şekillendiği alanların başında ise aile, eğitim ve sosyal çevre gelmektedir. Böyle bir alanda toplumsal cinsiyet, bireylere “kadınlık” ve “erkeklik” rollerini empoze ederken “olması gereken” bir cinsiyet kalıbı meydana getirmeye çalışmaktadır.

Toplumsal cinsiyet eşitliği ise insan haklarının devamı niteliğinde olup cinsiyet ayrımı gözetmeksizin her bireyin aynı hak ve özgürlüklere sahip olması gerektiğini ifade etmektedir. Herkesin temel hakkı olan özgürlükten yararlanma etrafında şekillenen kadın-erkek eşitliği, temelde tüm dünyada kabul edilen bir kavramdır ve aynı zamanda cinsiyet ayrımcılığına karşı bir uygulamadır. Cinsiyete dayalı ayrımcılık genellikle kadınlara yönelik gerçekleşmektedir. Bu durum kadınların hemen her alanda ikinci plana itilmesine neden olmaktadır. Sosyal dayatmalar olarak gelişen farklılıklar çoğu zaman doğuştan değildir; zamanla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla her kültürün değerlerine göre dünyanın farklı yerlerinde farklı şekillerde kendini gösteren kadın-erkek eşitsizliği söz konusu olduğunda net çizgiler çizmek mümkün değildir. Fakat kültürler ve toplumlar arasında farklılıklar olsa da kadınlar çoğunlukla aile sorumluluğuna ve ev kadını olma vasıflarına sahiptir; erkekler ise ailenin geçiminden sorumludur (Akın Yalçın, 2017). Böylelikle erkek, yöneten kişi; kadın ise yönetilen kişi durumuna düşmektedir.

2. Toplumsal Cinsiyet ve Çizgi Film

Bir topluma ait kültürel değerlerin tanıtılması ve kuşaktan kuşağa aktarılması konusunda kitle iletişim araçlarının önemli bir payı vardır. Bu payın önemli bir kısmını ise çocuk kitlesine hitap eden çizgi filmler oluşturmaktadır. Çizgi film endüstrisi, gelişen teknoloji ile beraber önemli bir ilerleme kat etmiştir. Dijital ortamda oluşturulan bu filmler, bireyleri sanal dünyaya kolay bir şekilde çekebilme ve bireyin davranışlarını etkileyebilme gücüne sahip olmuştur.

Toplumsal cinsiyet rollerinin sıklıkla karşılaşıldığı ve aktarıldığı alanların başında televizyon ve sinema sektörü gelmektedir. Birçok sinema filmi, cinsiyet kalıplarının inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu rollerin, başka bir deyişle cinsiyet ayrımının ilk başladığı yer aile ortamı olsa da kitle iletişim araçları aracılığıyla bu süreç hızlanmakta ve bireyin toplum içindeki rollerini pekiştirmektedir (Renkmen, 2015). Bu açıdan bakıldığında toplumsal cinsiyet rolleri ile medya arasında sıkı bir iletişimin olduğu görülmektedir. Bir anlatı türü olarak filmler, kültürel bir metin özeliği taşımaktadır (Atay, 2020: 137). Bu bakımdan çizgi filmler; insanların maddi kültürünü, manevi kültürünü ve toplumun genetik hafızasını yansıtmada önemli bir rol oynamaktadır. Konuyla ilgili olarak Bingöl, toplumsal hafızanın çizgi filmlerle iç içe olduğunu, çizgi filmlerin toplumsal hafızaya katkı sağladığını ve nesiller arası geçiş aracı olarak kullanıldığını ifade etmiştir (2018: 51-52). Bunun yanında çizgi filmler; çocukların gerçeklik algısının şekillenmesinde, toplumsal yaşayışın öğrenilmesinde ve özellikle toplumsal kalıp yargıların benimsenmesinde etkili içerikler arasında yer almaktadır (Türkoğlu ve Türkoğlu, 2022: 49). Bunun gibi olumlu yönlerinin yanında olumsuz yönleri de bulunmaktadır. Örneğin çizgi filmlerin eğlence amaçlı sunulması, ideolojik işlevlerini güçlendirmektedir. Yapılan bir araştırmada evrensel izleyici kitlesini yakalamış olan “Pokemon”, “Tom ve Jerry” gibi çizgi filmlerde erkek karakterlerin; zeki, cesur ve güçlü özelliklerle yer aldığı tespit edilirken kadın karakterlerin; duygusal, şefkatli, yardıma muhtaç ve hassas oldukları tespit edilmiştir (Ahmed ve Wahab, 2014: 50). Eğlence amacıyla yapıldığını düşünen seyirci kitlesi, filmi propaganda veya belgesel gibi kritik bir gözle incelemeyen, savunmasız bir şekilde kabul edebilmektedir. Bu durum, filmlerin ideolojik mesajlarını daha etkili bir şekilde yaymalarına olanak tanımaktadır (Erus, 2006: 157-158).

Çizgi filmlerin en büyük izleyicisi çocuklardır. Yirmi birinci yüzyılda televizyon hemen hemen her eve girmiş ve televizyon kanallarının sayısı artmıştır. Bununla beraber çocuk programlarının da yaygınlaşması, çocuk ve televizyon arasındaki ilişkiyi sıklaştırmıştır (Işık, Erdem, Güllüoğlu ve Akbaba, 2007: 95). Günümüzde televizyon dışında diğer teknolojik aletler olan cep telefonu, tablet ve bilgisayarla da çizgi filmler izlenerek süreç ilerlemektedir (Aral ve Keskin, 2018). Yapılan bir araştırmaya göre çocukların günde 3-4 saat aralığında televizyon izlediği belirtilmiştir (Öktem vd., 2006: 5). Bu oran çocukların okulda geçirdikleri süreye denk geldiği hatta aştığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında çizgi filmlerin, çocukların yaşam tarzını kolaylıkla etkileme gücüne sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetle ilgili birçok yargının çizgi

filmlerde nasıl yer aldığı ve nasıl işlendiği önemli bir konu olmuştur. Çünkü çizgi filmler, yeri geldiğinde çocuklara sosyal değerleri öğretmede aile, okul ve din kurumlarından daha etkili olabilmektedir (Özgökbel Bilis, 2011). Bu bakımdan çizgi filmleri üreten, tasarlayan ve kurgulayan kişilere büyük bir sorumluluk düşmektedir. Çünkü bir anlamda bu kişiler toplumsal yapıların kültürel üreticileri sayılmaktadır. Bunun dışında yayın kuruluşlarının ideolojik eğilimleri ve yayın politikaları da çizgi filmlerin içeriğini doğrudan etkileyebilmektedir. Buradan hareketle yerli bir yapım olan “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” filmi toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmiştir.

3. “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş” Filminde Toplumsal Cinsiyet Örüntüleri



Filmin Künyesi

Yönetmen ve Senarist: Murat Kürüz

Yapımcı: Murat Kürüz, Burcu Kürüz

Kurgu: Burcu Kürüz

Müzik: Kenan Yılmaz

Film Türü: Çizgi film/ macera

Ülke/Yapım Yılı: Türkiye/2016

Vizyon Tarihi: 7 Ekim

Süre: 86 dakika

“Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” adlı sinema filmi, Türk yapımı yerli bir çizgi filmidir. Murat Kürüz’ün yönetmenliğini yaptığı bu film, 7 Ekim 2016 tarihinde yayıma girmiştir. Filmin özeti şu şekildedir: Galip Bey, çekirdek ailesini tatil için bir orman evine götürür. Bu tatilde Galip Bey’e evin diğer üyeleri olan; Leyla Hanım, Müge, Mine, Mete ve evin kedisi Mıncır ile köpeği Biber eşlik eder. Müge, kendisinden küçük olan Mine ve Mete isimli kardeşleriyle ormanda piknik yapar. Ormanda küçük kardeşleri Mete kaybolur. O sırada dünyalı aileleri yakından tanımak için görevlendirilmiş Kof ve Tostos isimli uzaylılar ormanda Mete’ye rastlarlar. Bir süre Mete ile vakit geçiren uzaylılar, çocuğun bir bebek olduğunu ve onun bir ailesi olabileceğini düşünür. Uzaylılar, Mete’nin ailesini bulmak için ormanda gezinmeye başlar. Müge ve Mine, kardeşleri Mete’yi uzaylılar ile görünce şaşırırlar ve onları takip etmeye başlarlar. Mete, ormanda su içmek için girdiği gölde akıntıya kapılır. Uzaylılar, olup bitene bir anlam veremedikleri için gölün kenarında Mete’yi izler. O esnada kardeşlerinin boğulduğunu gören Müge ve Mine paniğe kapılır ve soluğu uzaylıların yanında alırlar. Müge, uzaylılardan yardım ister. Bunun üzerine Tostos göle girer ve Mete’yi kurtarır. Müge ve Mine, uzaylılardan zarar gelmeyeceklerini anlayıp güvenmeye başlarlar. Uzaylı olan Kof ve Tostos kendilerini tanıtır ve dünyalı aileleri tanımak için buraya geldiklerini anlatırlar. Müge ve Mine, uzaylılara yardım etmek isterler; fakat bu durumu ailelerini nasıl anlatacaklarını bilmezler.

Çocuklar bir süre uzaylılar ile beraber farklı coğrafyaları gezerler. Tatilin bitmesine az bir süre kala Müge ve Mine, uzaylıları aileleriyle tanıştırmak için bir yola girerler. Kof ve Tostos, yaşlı kılığına girip eve gelirler ve Galip Bey'e ormanda kaybolduklarını söylerler. Galip Bey, iki yaşlı insana yardım etmek için evine davet eder ve onları pikniğe götürür. O esnada Kof ve Tostos dünyahıları, başka bir deyişle insanları daha yakından tanıma fırsatı bulurlar ve onlarla ilgili birçok bilgiye sahip olurlar. Piknik günü ormandaki ev yanmaya başlar. Galip Bey'in yangını söndüremediğini gören uzaylılar, uzay aracıyla su püskürterek yangını söndürür. Galip Bey gördükleri karşısında hayal gördüğünü zanneder ve bayılır. Mine ve Müge sonrasında olup biten her şeyi anlatırlar. Bunun üzerine Galip Bey ve Leyla Hanım, kendilerine yardım eden uzaylılara teşekkür ederler ve onları memnun etmek için uğraşırlar. Galip Bey, uzaylılara; tavla, futbol ve güreş gibi sporları öğretir. Leyla Hanım da onlara çeşitli yemekler yapar. Böylelikle uzaylılar ile güzel vakit geçiren aile, tatilin bitmesiyle beraber vedalaşır.

3.1. Erkekliğin Toplumsal Misyonları: Üstünlük/Beceri/Bilgelik

Toplumsal cinsiyetle ilgili konuların başında erkeklerle bağdaştırılan; üstünlük, güç ve beceri kavramları gelmektedir. Ataerkil bir toplumda erkekler bu kavramlar üzerinden toplumda bir statü kazanmaya çalışmaktadır (Bektaş ve Barut, 2019: 118). Çünkü erkek kimliğinin üretilmesi ve toplumda kabul görülebilmesi için toplumun beklentilerine göre hareket etmesi ve belli başlı özelliklere sahip olması gerekmektedir (Demiriz ve Baran, 2018: 1075). “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” filminde bu kavramlar, aile babası olan “Galip Bey” üzerinden verilmiştir. Filmin birçok yerinde Galip Bey'e “üstünlük”, “güç”, “beceri” ve “bilgelik” ile ilgili özelliklerin yüklendiği görülmektedir. Bu yönüyle kahramanın, Türk toplumundaki aile içi geleneklerini ve rollerini sürdürdüğü görülmektedir. Konuyla ilgili bir örnek; sabah kahvaltısında yapılan bir sohbette geçmektedir. Henüz yaşları küçük olan Mine ve Müge isimli kız kardeşler, babaları Galip Bey'e uzaylılarla ilgili merak ettikleri soruları sorarlar. Kız kardeşler, uzaylıların varlığına inanmayan babalarının uzaylılarla bir araya geldiğinde nasıl tepki vereceğini merak edip sorarlar. Galip Bey, babalığın ve erkekliğin vermiş olduğu bir misyonla uzaylılara nasıl tepki vereceğini anlatır. Filmde diyaloglar şu şekilde geçmektedir:

Mine: *[Uzaylılardan] “Korkar, kaçır mısın babacığım?”*

Galip Bey: *Ben mi kaçacağım? Ben uzaylılardan kaçacağım ha! Babanı tanımıyor musun? Uzaylılar benden kaçsın. Benim gözüm karadır bilmez misin?*

Lale Hanım: *Sahi Galip bir uzaylı ile karşı karşıya gelsen ne yaparsın? Gerçekten merak ettim. Ne yaparsın aslan kocacığım?*

Galip Bey: *Bir kere asla kaçmam. Yani ben korkmam. Soğukkanlıyım, biliyorsun. Önce uzaylıların gözlerinin içine bakarım: sert ve kararlı. Bakışlarımla onlara meydan okurum.*

Leyla Hanım: *Kocaman bir uçan daire burada duracak. İçinden içiş bücüş suratıyla, kocaman elleri kollarıyla, kırmızı gözleriyle belki de kuyruklu bir uzaylı sana gelecek. Valla ben çok korkarım. Şak diye düşer bayılırım.*

...

Galip Bey: *Tabii elinde silah varsa yani kaçmam; ama havaya sıçrar, sıkı bir uçan tekme atarım.*

Galip Bey'in verdiği cevaplara bakıldığında ailesini korumaya yönelik bir tavır aldığı ve bu yolda gücünü ve üstünlüğünü kanıtlamaya yönelik cümleler kullandığı görülmektedir. Özellikle diyaloglarda Galip Bey'in kendisi için kullandığı “gözü kara”, “soğukkanlılık”, “sert ve kararlı”; “meydan okuma”, “uçan tekme” gibi ifadeler ataerkil bir ailede erkeğin veya babanın sahip olduğu özelliklerdir. Öyle ki erkeklik temelde bir meydan okumadır. Bu meydan okuma keskin, iddialı ve abartılı olmak durumundadır (Bora, 2009: 832). Buradan hareketle Galip Bey'in uzaylılar ile ilgili meydan okuması hem iddialı hem de abartılıdır. Bununla ilgili Sancar da bir çalışmasında güç, akıl, rekabet, şiddet uygulayabilmek, risk almak ve kahraman olma gibi özelliklerin erkeklik belirtisi olarak kabul edildiğini, duygusallık ve pasiflik gibi özelliklerin de kadınlık belirtisi olarak görüldüğünü ifade etmiştir. (Sancar, 2020: 28-29). Buradan hareketle filmde Leyla Hanım, uzaylıların bir anda karşısına çıkması durumunda korkup bayılacağını ifade etmiştir. Dolayısıyla filmdeki diyaloglara bakıldığında Sancar'ın belirttiği gibi güç ve kuvvet kavramları Galip Bey

üzerinden ifade edilirken hassaslık, korku ve narinlik gibi duygular ise Lale Hanım üzerinden anlatılmıştır. Bu durumda cinsiyet rollerinin desteklendiği ve ona hizmet edildiği görülmektedir.

Birçok çizgi filmde benzer ifadelere ve davranışlara rastlamak mümkün olmuştur. Bu tarz cinsiyetçi ifadeler, toplumun kültür hafızasında önemli bir yer edinmekle kalmayıp süreç içerisinde bu düşünce yapısı sabitlenmekte ve giderek güçlenmektedir (Demir, 2021: 150). Filmde geçen bu diyalogların filmin sonunda kahramanların göstermiş olduğu tepkiler açısından farklı geliştiği görülmüştür. Uzaylıları gören Leyla Hanım, soğukkanlı davranarak durumu normal karşılamış ve uzaylıların varlığını kabul etmiştir. Galip Bey ise uzaylılarla karşılaştıktan sonra korkmuş ve bayılmıştır. Bir süre sonra ayılıp kendisine gelmeye çalışan Galip Bey'in, uzaylıları ikinci kez gördüğünde korkudan tekrar bayıldığı görülmüştür. Dolayısıyla filmde cinsiyetçi rollerin yer değiştirdiği görülmüştür.

Filmin bir başka bölümünde olaylar karşısında babanın/erkeğin ve annenin/kadının verdiği tepkiler önemlidir. Herhangi bir olumsuz olayda baba genellikle soğukkanlı davranıp olayı yatıştırmaya çalışmaktadır. Anne ise genellikle herhangi olumsuz bir durumda telaşlanmakta ve korkmaktadır. Filmin başlarında Leyla Hanım, ormanda gezintiye çıkan çocuklarının eve dönmemesine endişelenip korkarken Galip Bey'in ise durumu son derece sakin karşıladığı hatta yer yer alaya aldığı görülmüştür:

Leyla Hanım: *Mine ve Müge'ye ormandan çok uzaklaşmamalarını tembihledim. Umarım beni dinlerler.*

Galip Bey: *Endişe etme hayatım. Sadece arada bir aç kurtlar ve yaban domuzları sağa sola saldırıyorlar!*

Leyla Hanım: *Şakası bile hoş değil. Allah korusun!*

...

Leyla Hanım: *Ay, çocuklar nerede kaldılar! Dönmeleri gerekiyordu!*

Galip Bey: *Oyuna kaptırılmışlardır kendilerini. Gelirler, gelirler.*

...

Leyla Hanım: *Ben çocukları merak etmeye başladım Galip. Kaç saattir geri dönmediler.*

Galip Bey: *Tamam karıcığım tamam, telaş etme. Şimdi ben onları bulurum.*

Leyla Hanım: *Lütfen çabuk ol!*

Filmin sonunda da buna benzer örnekler bulunmaktadır. Piknikte yaşlı kılığına giren uzaylılar ile beraber yemek yiyen Galip Bey, evinden dumanların yükseldiğini görür. O esnada Leyla Hanım ile kızları Mine ve Müge telaşlanır ve buna yönelik tepkilerini ortaya koyarlar. Galip Bey ise durumla ilgili soğukkanlı davranarak evin olduğu yere doğru koşar. Ardından yangını söndürmek ve hayvanları kurtarmak için mücadele eder. Filmde geçen diyaloglar şu şekildedir:

Galip Bey: *Ağaçların arkasından gelen dumanları gördünüz mü?*

Mine: *Bir şey yanıyor!*

Mıncır: *Burnuma yanık kokusu geliyor!*

Leyla Hanım: *Orada sadece bizim evimiz var Galip!*

Müge: *Evimiz mi yanıyor!*

Mine: *Eyvah!*

Leyla Hanım: *Orman evimiz yanıyor olamaz. Allah'ım bize yardım et!*

Görüldüğü üzere herhangi bir olumsuz durumda Galip Bey'in ve Leyla Hanım'ın verdiği tepkiler birbirinden farklıdır.

Filmin bir başka bölümünde Galip Bey, gölden balık tuttuğu sırada dengesini kaybedip suya düşer. Suda baygın bir şekilde duran Galip Bey'i gören çocuklar oldukça telaşlanır ve uzaylı Tostos'dan yardım isterler. Tostos, Galip Bey'i sudan çıkararak hayatını kurtarır. Bir süre sonra

kendine gelen Galip Bey, suya düştüğünü hatırlamaz ve çocuklara neden ıslandığını sorar. Müge ve Mine, babalarının hayatını kurtaran uzaylıların kimlikleri açığa çıkmaması için olayı doğru bir şekilde anlatmazlar. Galip Bey balık tutmaya kaldığı yerden devam eder. Bir süre sonra yine düşecek gibi olur. O sırada Müge, babasını dikkat etmesi konusunda tembihler. Galip Bey, daha önce ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını bir kenara bırakıp bir kez daha güçlü ve mücadeleci olduğunu dile getirmekten çekinmez:

Müge: Babacığım, aman dikkat! Bir daha bir kaza olmasın.

Galip Bey: Unutmayın! Babanız sporcudur. Suyu düşer, kalkar, gene balık tutmaya devam eder.

Filmin ilerleyen bölümlerinde aile üyeleri ve yaşlı kılığına giren uzaylılar sofraya oturur. Yemekte Leyla Hanım, mangalın geç de olsa yandığını ve balıkların güzel piştiğini dile getirir. Galip Bey, yapılan bu yorumdan büyük memnuniyet duyar ve orada kendisinin iyi balık tuttuğunu ve iyi pişirdiğini dile getirerek bir kez daha becerikli olduğunu tekrarlar. Fakat olayın aslında böyle olmadığını evin üyeleri bilir ve bununla ilgili arka planda yorum yapmaktan çekinmezler. Filmde bununla ilgili diyaloglar şu şekilde geçmektedir:

Leyla Hanım: Biraz geç oldu ama mangal sonunda yandı.

Galip Bey: Mangal benim elimden kurtulamaz. Bir şekilde yanacak

Leyla Hanım: Bu balıklar da çok güzel pişmiş!

Galip Bey: Ayıptır söylemesi; iyi balık tutar iyi de balık pişiririm

Müge: (gülerek) arada suya da düşer

Mine: Aman sus hiç hatırlatma.

Filmde “beceri” kavramı hep Galip Bey üzerinden aktarılmıştır:

Mıncır: Galip Bey bildiğiniz gibi tüm uzak doğu sporları hakkında bilgi sahibi. Gösterinin sonunda Türk güreşini öğretmek için denemeler yaptı.

...

Galip Bey becerilerini sergilerken çok mutluydu. Çiğ köfte yapmayı öğretti Tostos’a.

...

Tavla öğrenmeden olmaz. Koftavlayı hemen öğrendi. Galip Bey ilk oyundan sonra hep yenilince tavla oynamaktan vazgeçti.

...

Çok becerikli olan Galip Bey, uzay aracını kullanırken çocukluk yıllarına gitti.

Toplumsal cinsiyet meselesinde “baba” figürü önemli bir yer tutmaktadır. Erkekliğin en önemli hallerinden biri babalıktır. Günümüzde ataerkil bir yapıya sahip olan toplumda babanın görevleri arasında aileyi geçindirme, eşi ve çocukları korumanın yanında az da olsa çocukların gelişimi ve eğitimi konusunda sorumluluk sahibi olmaktır (Tin ve Alptekin, 2022: 186). Filmde Galip Bey’in farklı konularda bilgi sahibi olduğu ve bunları çocuklarına aktardığı görülmektedir. Mine ve Müge de toplumsal normların bir gereği olarak erkeklerin başka bir deyişle babaların her konuda bir fikirlerinin ve bilgilerinin olduğunu düşünür. Filmin başından sonuna kadar her türlü ihtiyaçlarında akıllarına sadece babaları gelmektedir. Bilimsel hiçbir konuda anneye danışılmamaktadır. Filmde geçen şu kesit bunu kanıtlar niteliktedir:

Mine: Abla sence bu ağaçlar kaç yaşında?

Müge: Ne meraklısın, nereden bileyim?

Mine: Babam olsa bilirdi

Aynı zamanda babanın, çocukları koruduğu ve onların her türlü problemlerinde yanlarında olduğu görülmüştür. Filmin bir yerinde Müge’nin “Babam her zaman bir çare bulur” ifadesi de bunu kanıtlar niteliktedir. Bunlara ek olarak filmde, aile üyelerinin baba ve anne ile ilgili söylemleri de önemlidir:

Mine: *Babam her zaman çok iddialıdır*

Kof: *Babalar hep böyle midir?*

Mine: *Babalar evde son sözü söylerler*

Tostos: *Patron, babalar mı yani?*

Müge: *Ne demek istediğini anlamadım ama bizim evde hep babam konuşur, nedense hep annemin dediği olur*

Mıncır: *Son sözü her zaman Lale Hanım söyler. Lale Hanım olmasa hemen evde işler karışır. Sağ olsun, Lale Hanım bütün evi çekip çeviriyor.*

Diyaloglardan hareketle modern bir aile yapısının çizildiği görülmektedir. Aile içinde her ne kadar kararları veren Galip Bey görülse de kararın onaylanması için Lale Hanım devreye girmektedir. Bu bakımdan filmin başından sonuna kadar Lale Hanım'ın Galip Bey'e danışmanlık yaptığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında filmde kadın-erkek rollerinin dışında bir temsil bulunmaktadır. Galip Bey'in biraz çocuksu olması ve kendisinin sahip olduğu üstün özellikleri abartması fakat her seferinde bunlarla ilgili hayal kırıklığı yaşaması filmde dikkat çekilen özelliklerdir. Diğer bir yandan Lale Hanım'ın aile içindeki baskın, sakin ve olgun tarafı ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla Galip Bey, aile içinde tek başına bir otorite gibi temsil edilmemektedir. Konuyla ilgili karar alma süreçlerinde eşyle hareket eden, onu dinleyen bir karakter çizilmiştir. Bu bakımdan cinsiyetçi klişe algıların karşısında olumlu ve modern bir aile yapısı yer almıştır.

3.2. İş Bölümü: İşin Cinsiyeti

Cinsiyete dayalı ilişkiler, toplumda "iş bölümü" üzerinden şekillenmektedir. İş bölümü temelde kadınların ve erkeklerin ne yapması ve yapmaması gerektiği konusunda toplumun fikir ve değerlerine dayalı olarak kadın ve erkeklere farklı rol ve sorumlulukların tahsis edilmesini ifade etmektedir (Urhan, 2015: 22). Toplumun oluşturduğu cinsiyete dayalı iş bölümüne göre erkekler aileye bakan ve aileyi geçindiren kişilerdir. Bu durum, ataerkilliğin erkeklere tanıdığı ayrıcalıklardan biridir. Erkeklerin bu tür görevleri üstlenmesinin kadınların cinsel, sosyal ve ekonomik açıdan hâkimiyetini korumaktadır. Başka bir deyişle cinsiyete dayalı iş bölümü, erkek egemenliğini belirlemektedir (Yaman, 2012: 12). Dolayısıyla erkek, bu yönüyle özel alanda aile reisi konumunda olmaktadır. Bunlara karşılık kadınların ise evde kalmaları ve bakım sağlamaları istenmektedir. Daha açık bir ifadeyle kadının birincil rollerinin evle sınırlı olması beklenmektedir. Bu görev paylaşımı toplum tarafından her ne kadar doğal görünüp kabul edilse de bu durum cinsiyete dayalı bir sömürünün ve eşitsizliğin yansımasıdır. Erkek bu yolla kadın üzerindeki hâkimiyetini resmîleştirmeye çalışmaktadır (Çapar, 2006: 67-68). Kadın ise her defasında ev sorumlulukları üzerinden "anne" ve "eş" kimliğiyle toplumda yer almaya zorlanmaktadır. Bu kalıp yargılar, televizyon ve çizgi filmler üzerinden çocuklara öğretilmeye çalışılmaktadır. Çizgi filmde bununla ilgili birçok örneğe rastlanmıştır.

Çizgi filmde Galip Bey'in birçok kez odun toplayıp ateş yaktığı, balık tuttuğu, valiz taşıdığı ve ara ara ev işleriyle ilgili problemleri çözdüğü ve tamir işleriyle uğraştığı görülmektedir. Leyla Hanım'ın da genellikle yemek yaptığı ve hayvanlara yem verip bakımlarıyla ilgilendiği görülmektedir. Kadın ve erkeklerin iş bölümleriyle ilgili en net bilgi, uzaylıların Galip Bey'in ailesiyle beraber gittikleri piknik yerinde geçmektedir. Piknikte Galip Bey, misafirleri için balık tutar. Kof ve Tostos, dünyalı aileyi gözlemleyerek kadın ve erkeğin yaptığı işlerle ilgili bazı çıkarımlarda bulunurlar. Bölümde ilgili diyaloglar şu şekilde geçmektedir:

Leyla Hanım: *Biz çocuklarla hemen kurarız sofrayı,*

Mine: *Tabii tabii biz her zaman yardım ederiz annemize*

Müge: *Babam önce balık tutar sonra da mangal yakar.*

Kof: *Ateş yakma işi babaların, erkeklerin.*

Tostos: *Evet patron, kadınların ve erkeklerin görevleri farklı.*

Kof: *Erkekler avcı demek ki!*

Tostos: *Çocuklar ve karısı yiyorlar.*

Diyaloglarda mutfakla ilgili rollerin kadına yüklendiği görülmektedir. Ev içinde mutfak bölümü, kadınlarla özdeşleştirilmiş bir mekân hâline gelmiştir. Craik, “Annenin Oluşumu: Mutfağın Evdeki Rolü” adlı çalışmasında modern dönemden önce mutfağın kamusal bir statüye sahip olduğunu ve kadınların da yönetim gücünü temsil ettiğini vurgulamıştır. Fakat modern dönemle beraber mutfağın yalnızca kadınlığın ve anneliğin bir göstergesi olarak dönüştüğü ifade edilmiştir (Craik, 1989: 62). Filmde uzaylıların, dünyalı aileyle ilgili yaptıkları gözlemlere bakıldığında erkeklerin eve sürekli yemek getirdiği, kadınların da getirilen yemeğin hazırlığını yaptığı ve yediği görülmüştür. Dolayısıyla burada olumsuz anlamda bir cinsiyetçi yaklaşıma vurgu yapılmıştır.

Çizgi filmin bir başka yerinde Galip Bey, elinde bir süt kabı ile gelir ve Leyla Hanım’a: “Çocuklara taze süt. Yarın bize güzel bir sütlaç yaparsın artık” der. Burada aynı şekilde “erkek getirir, kadın yapar” algısı hâkimdir. Filmin ilerleyen bölümlerinde kadın ve erkeğin iş bölümleriyle ilgili görevler özetlenmektedir. Kof ve Tostos, Mine ve Müge’ye: “Anneler ne yapar, annelerin evdeki görevi nedir?” şeklinde bir soru yöneltirler. Müge, sosyal hayatta annelerin bir başka ifadeyle kadınların rollerini şu şekilde sıralar:

Müge: *Anneler her şeyi yapar, bebek yapar, çocuk büyütür, ev işleri yapar, bazısı iş de yapar yani çalışır, para kazanır.*

Kof: *Hmmm! Annenin işi çok zor.*

Görüldüğü üzere filmde annelerin temel görevleri çocuk doğurma, çocuk bakma, büyütme ve ev işleri ile sınırlandırılmıştır. Kadının biyolojik yapısından kaynaklanan üreme özelliği kadının adının cinsiyet rolleri üzerinden annelik kavramıyla beraber anılmasına yol açmıştır (Tuğrul, 2019). Dolayısıyla ataerkil bir yapıya sahip olan Türk toplumunda hamile olmak, doğurmak ve çocuk bakmak kadınlığın bir göstergesi olarak görülmüştür (Boz vd., 2018). Diyalogda geçen “Bazısı iş de yapar” ifadesinden bu durumun nadir olduğu başka bir deyişle az bir orana tekabül ettiği belirtilmiştir. Ayrıca Kof’un bunlara bir anlam veremeyip “Hmmm! Annenin işi çok zor.” ifadesi de cinsiyetçi rollerin getirmiş olduğu olumsuzluklara dikkat çekme açısından önem taşımaktadır.

Kadın ve erkeğin sosyal hayattaki iş bölümü yaptıkları hobilere de yansımaktadır. Filmde bununla ilgili örnekler rastlanmıştır. Galip Bey, kendilerine misafir olan uzaylılarla vakit geçirmek için onlara tavlâ, Türk güreşi, futbol ve karate öğretir. Aynı zamanda Galip Bey, uzaylılara ait olan uzay aracını sürerek becerikli olduğunu göstermeye çalışır. Bunlara karşılık olarak da Leyla Hanım, Tostos’a hamur açmayı ve mantı yapmayı öğretir. Dolayısıyla erkek kahramanla ilgili hobilerde futbol, güreş, tavlâ ve karate gibi spor dalları betimlenirken kadın karakterle ilgili sadece hamur açma ve mantı yapma gibi durumlar ortaya konulmuştur. Bu da yine iş bölümünün hobilere olan yansımalarını göstermektedir.

3.3. Cinsiyette Kaygı: Erkeklik Krizi

Toplumsal cinsiyetle ilgili üstünde durulması gereken bir başka konu “erkeklik krizi”dir. Erkeklik krizi, bir erkeğin otoritesinin sarsılması, tehlikeye düşmesini veya cinsiyetiyle ilgili yaşadığı yoğun kaygıları ifade etmektedir (Bozok, 2019: 171). Başka bir deyişle bu kavram, modern toplumlarda erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerini ve kimliklerini sorguladıkları, bu rollere uyum sağlamakta zorlandıkları ve geleneksel erkeklik algılarının değişime uğradığı durumları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Genellikle otoritesi sarsılan erkeklerde ortaya çıkan bu durum, toplumsal cinsiyet alanına girmektedir. Baskın erkeklik ideolojileri, toplum içerisinde bir erkeğin nasıl davranması/davranmaması gerektiği konusunda kalın çizgiler çizmektedir. Bu ideolojilere normlar, kalıp yargılar, roller ve ilişkiler dâhildir. Bu durumun kültüre bağlı olarak farklı göstergeleri olsa da egemen erkek ideolojisi farklı toplumsal kurumlara dayanmaktadır. Gerekli tüm normlar, erkeğin ailenin reisi, otoriter, sert, güçlü, koruyucu ve gerektiğinde saldırgan olması gerektiğidir.

Erkekler, çocukluktan yetişkinliğe geçerken sosyal ilişkilerde bu rol ve normlara uyum sağlar. Aynı zamanda güç kurmayı ve ayrıcalıklar kazanmayı öğrenirler. Bu nedenle erkeklik doğrudan biyolojik özelliklerin bir sonucu olarak sunulmaz, erkek çocukların yaşadıkları kültürde yavaş yavaş edindikleri güç ve ayrıcalıkların tekrarlanan ifadelerine dayanır (Connel, 2005). Filmde erkeklik kriziyle bağlantılı birkaç bölüm tespit edilmiştir. Mine ve Müge ormanda gezintiyeye çıktıkları sırada babalarının kahvaltıda uzaylılar ile ilgili söylemlerini hatırlarlar. Mine ve Müge o an babalarının bir

uzaylı ile karşılaştığında nasıl bir tepki vereceğini hayal ederler. Çocuklar, uzaylıların eve geldikleri sırada babalarının, onlara karşı koyduğuna ve onları korkutmaya çalıştığına şahit olurlar. Uzaylılar bunun üzerine ellerindeki şok cihazı yardımıyla Galip Bey'i yerden yere vurmaya başlar. O esnada Galip Bey korkmuş bir vaziyette uzaylılara kendisini bırakmalarını, çocukların gözü önünde hırpalamalarının ayıp olduğunu dile getirir: Galip Bey'in filmdeki diyalogu şu şekilde ilerlemiştir:

Bırakın beni! Arkadaş, çoluk çocuğun önünde ayıp oluyor. İmdat! İmdat!

Galip Bey, eşinin ve çocuklarının gözü önünde hırpalanmayı kabul etmez. Filmde canı tehlikede olan erkeğin ilk düşündüğü şey, ailesinin kendisiyle ilgili düşüneneceği olumsuz yargılardır. Çünkü dayanıklılığı ve fiziksel yeterliliği korumak veya muhafaza etmek, erkekler için önemli bir konu olmakla beraber ciddi bir gerilimi de ifade etmektedir (Watkins, 2004). Toplumsal normlara göre zorluklar aşılarak kazanılan 'erkeklik' pekişmeli, korunmalı ve bir gelenek gibi aktarılmalıdır (Yücel, 2014: 42). Dolayısıyla filmde olumsuz durumları gururuna yediremeyen kahramanın ilk tepkisi de buna yönelik olmuştur.

Erkeklik krizi ile ilgili bir bölüm de mangal yakma sahnesinde görülmektedir. Galip Bey, aile babasının sorumluluğu gereği mangalı kendisi yakmak ister. Fakat bu durum kendisi için biraz zorlaşır. Bu durumu fark eden Lale Hanım, eşi Galip Bey'e mangalın neden yanmadığını sorar. Galip Bey, mangalı yakamadığını söylemek yerine çeşitli bahanelerin ardına sığınır. Filmde bu diyaloglar Mıncır'ın gözünden şu şekilde anlatılmaktadır:

Leyla Hanım: *Galip'çiğim neden yanmadı gene mangal?*

Galip Bey: *(Öksürür) Ağaç dalları yaş olunca tabii yanmıyor. Rüzgâr da yok ki kolay yansın*

Leyla Hanım: *Ay zehirleneceksin, dikkat et!*

Galip Bey: *Şimdi yanar. Benim ne zaman mangal yakamadığım görülmüş!*

Mıncır: *(Kedi) Ah Galip Bey! Sizin bu mangal konusundaki azminize hayranım.*

Galip Bey: *Bu sefer kesin yanacak.*

Filmdeki diyaloglara bakıldığında Galip Bey'in daha öncesinde de mangalı yakamadığı anlaşılmaktadır. Galip Bey, mangal başında yüzü kömürden kapkara olmuş bir şekilde öksürmektedir. Bunu gören Leyla Hanım, eşini uyarır ve ona dikkat etmesi gerektiğini söyler fakat Galip Bey, ortada hiçbir problem yokmuş gibi davranır. Fakat kahramanın dolaylı da olsa gerildiği görülmektedir. Dolayısıyla kahramanın ortaya koyduğu tepki kendini ispatlama ihtiyacından doğmaktadır. Çünkü erkeklik kültürel bir olgudur. Bu nedenle birey, erkekliğine zarar gelmemesi için devamlı olarak kendini ispat etme ihtiyacı duymaktadır. Bu da erkeğin kaygı yaşamasına neden olmaktadır (Zeybekoğlu, 2010: 8). Buradan hareketle Galip Bey'in yaşadığı bu durum, kültürel bir olgu olan erkekliğin zedelenmemesi ve zayıflamaması adına erkeğin verdiği mücadeledir.

Filmde bununla ilgili bir başka kesit ise çocukların ormanda kaybolması bölümünde gerçekleşmektedir. Çocukların eve gelmediğini gören Leyla Hanım telaşlanmaya başlar ve durumu Galip Bey'e anlatır. Galip Bey ormana gitmek için hazırlandığı esnada kendisiyle beraber gelen köpeğini (Biber) götürmek istemez. Bunun üzerine Leyla Hanım, Galip Bey'e köpeğin, çocukları daha hızlı bulacağını söyleyerek köpeği yanında götürmesini ister. Galip Bey bu duruma bozulur ve kendini köpekle kıyaslamaya başlar. Bu durum filmde şu şekilde geçmektedir:

Galip Bey: *Biber (köpek) sen burada kal.*

Leyla Hanım: *Yok yok. Seninle gelsin. O, çocukları çabucak bulur.*

Galip Bey: *Ne yani benden daha mı becerikli? Koskoca Galip çocuklarını bulamayacak Biber bulacak haa!*

Leyla Hanım: *Of Galip tartışmayalım! O bir köpek. Senden benden daha iyi koku alıyor. Hem iz sürüyor işi bu hayatım.*

Galip Bey: *Hadi yürü yürü. Üstün yetenekli Biber Bey! Bakalım hangimiz önce çocukları bulacak.*

Galip Bey, çocukları köpektan önce bulacağını söyleyerek kendisini köpektan daha üstün ve

becerikli olduğunu dile getirir. Leyla Hanım'ın ısrarı üzerine köpeği yanında götüren Galip Bey, köpeğe: “Üstün yetenekli Biber, bakalım hangimiz önce çocukları bulacak ” ifadelerini kullanarak ondan daha yetenekli olduğunu ima eder ve bu konuda köpekle zıtlaşır. Dolayısıyla yine burada Galip Bey, erkekliğine zarar gelmemesi için kendini ön plana çıkarmaktadır. Buna benzer bir kesit de Galip Bey'in balık tutmaya çalıştığı sahnede görülmüştür. Galip Bey balık tuttuğu sırada dengesini kaybeder ve suya düşer. Suda boğulma tehlikesi geçiren Galip Bey'i uzaylı Tostos kurtarır. Bir süre sonra ayılıp kendine gelen Galip Bey'in kızlarıyla şu şekilde bir diyalogu geçmektedir.

Unutmayın babanız sporcudur, suya düşer kalker gene balık tutmaya devam eder

Bu durum bir anlamda Galip Bey'in kusurları örtme çabası götüğü görülmektedir. Bir yandan da bu diyalog, Türk toplumunda erkeklerin kolay pes etmeyip mücadele ettiğini ve her türlü tehlikeye karşı hazır olduğunu göstermektedir. Yine burada toplumsal cinsiyetin bir yansıması görülmüştür.

Sonuç olarak çizgi filmdeki kahramanların rolleri ve davranışları incelendiğinde filmde kısmen de olsa modern bir aile yapısının oluşturulduğu görülmektedir. Evin reisi konumunda olan Galip Bey'in kararları vermesine rağmen, Lale Hanım'ın bu kararları onaylama sürecindeki rolü öne çıkmaktadır. Bu durum, Lale Hanım'ın Galip Bey'e danışmanlık yaptığı izlenimini yaratmaktadır. Dolayısıyla çizgi filmde, cinsiyet rollerinin ötesinde bir temsil sunulmaktadır. Çünkü yeri geldiğinde Galip Bey'in çocukça tavırları ve hayal kırıklıkları sıkça dikkat çekerken, Lale Hanım'ın baskın, sakin ve olgun kişiliği yer yer vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu şekilde, Galip Bey'in aile içinde tek başına bir otorite olarak görülmediği, eşyle birlikte kararlar aldığı ve onu dinlediği bir karakter profili çizilmiştir. Bu da, cinsiyetçi klişelere karşı olumlu ve modern bir aile yapısının sergilendiğini göstermiştir. Dolayısıyla çizgi filmde verilmek istenen bir mesaj da cinsiyet rollerinin gereğinden fazla abartıldığını ortaya koymak ve Galip Bey şahsında bir eleştirel bakış açısı sergilemektir.

Sonuç

Toplum içerisinde grupların ve bireylerin davranış kalıpları üzerinde önemli bir etkiye sahip olan çizgi film sineması, kitle iletişim araçları içinde önemli bir güce sahiptir. Gün geçtikçe her toplumda yerli ve yabancı çizgi filmlerin sayısı artmakta ve birçok farklı konuda yeni çizgi filmler çekilmektedir. Günümüzde çocuklara cinsiyet rollerinin tanıtılmasında ve öğretilmesinde bu çizgi filmler kullanılmaktadır. Özellikle çocuk izleyici kitlesine hitap eden bu filmler, çocukların dilsel, bilişsel, ruhsal ve fiziksel gelişimine olumlu katkı sağlarken bir yandan da toplumda öğretilmiş cinsiyetçi kalıp yargılarını aktarmak gibi olumsuz bir özelliğe de sahiptir. Bu bakımdan bu filmlerin toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi ve analiz edilmesi önemli bir konu olmuştur. Buradan hareketle çalışmada 2016 yılında gösterime giren “Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?” filmi, toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmiş ve konuyla ilgili birçok tespitle bulunulmuştur. Filmde, karakterlerin davranışlarına ve rollerine bakıldığında birçok yerde erkek ve kadınla ilgili cinsiyetçi rollerin yer aldığı, erkek egemenliğinin ön planda olduğu, yer yer kadınların duygusal özellikleri öne çıkarılarak arka plana atıldığı ve kadının kendini yeterince ortaya koyamadığı görülmüştür. Kısmen ataerkil yapının ağır bastığı bu çizgi filmde toplumsal cinsiyet kalıpları yeniden inşa edilerek pekiştirilmiştir. Fakat ara ara filmde geçen birçok cinsiyetçi kalıp yargı, Galip Bey şahsında eleştirel bir tutumla sergilenmiş ve böylelikle cinsiyet rollerinin ötesinde bir temsil sunulmuştur. Buradan hareketle çizgi film yapımcılarının, toplumsal cinsiyetle ilgili kalıp yargılarını dikkate alarak senaryolarını kurgulamaları, başka bir deyişle cinsiyet eşitliğine dikkat etmeleri gerekmektedir. Çünkü erken çocukluk dönemi, çocuk gelişimin en hızlı olduğu ve çocukların dünya ile ilgili görüşlerinin şekillendiği önemli bir dönemi kapsamaktadır. Böyle bir dönemde çizgi filmde yer alan birçok içerik, diyalog ve görseller dolaylı da olsa çocukların hayal dünyasını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu bakımdan filmde cinsiyet eşitliğinin bir göstergesi olarak film karakterlerinin rollerinin eşit olmaları gerekmekte ve özellikle iş ve ev içi görevlerde eşitlikçi bir dağılıma yer verilmelidir.

Kaynaklar

AHMED, S., & WAHAB, J. A. (2014). “Animation and Socialization Process: Gender Role Portrayal on Cartoon Network”. *Asian Social Science*, s. 44-53.

- AKIN YALÇIN, Y. (2017). "Emeğin Savunuşundan Kentin Savunuşuna: Kadın Direnişlerinde Beden-Emek-Kent Diyalektiği", *Toplumsal Cinsiyet ve Kadın-Mekân Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, s. 173-188.
- ATAY, A. (2020). "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Lanthimos Filmlerini Tartışmak: "The Lobster", "The Killing of a Sacred Deer" ve "The Favourite". *İletişim Çalışmaları Dergisi*, S. 17, s. 133-162.
- ARAL, N. ve Doğan Keskin, A. (2018). "Ebeveyn Bakış Açısıyla 0-6 Yaş Döneminde Teknolojik Alet Kullanımının İncelenmesi". *Addicta: The Turkish Journal on Addiction*, 5(2), 317-348.
- BEKTAŞ, M. ve BARUT, Y. (2019). "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Ömer Seyfettin'in Eleğimsağma Hikâyesinin İncelenmesi". *Disiplinlerarası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 3 (6), 116-126.
- BİNGÖL, C. (2018). "Toplumsal Bellek, 'Sürgün' ve Belgesel Sinema". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(4), 51- 57.
- BORA, A. (2009). 'Kadın Sorunu' mu, Erkek Egemenliği mi?. *Modern Türkiye 'de Siyasi Düşünce Dönemler ve Zihniyetler*, (Ed. Tanıl Bora ve Mehmet Gültekin), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOZ, İ., ÖZÇETİN, E., TESKERECİ, G. (2018). "İnfertilitede Anne Olma". *Kuramsal Bir Analiz Psikyatride Güncel Yaklaşımlar*, 10(4), 496-511.
- BOZOK, M. (2019). "Göç Sonucu Yaşanan Erkeklik Krizlerinin Bir Yüzü Olarak Erkekliğin Kaybı". *Journal of Economy Culture and Society*. Sayı 60, s. 171-185.
- CRAİK, J. (1989). "The Making of Mother: The Role of the Kitchen in the Home. G. Allan ve C. Crow (Ed.)". *Home and Family: Creating the Domestic Sphere* (s. 48-65). London: The Macmillan Press.
- CONNELL, R. W. (2005). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- ÇAPAR, M. (2006). "Toplumsal Cinsiyet ve İşbölümü". *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, s. 56-74.
- DEMİR, R. (2021). "Canım Kardeşim Benim Uzaylılar Mı Gelmiş? Çizgi Filmine Folklorik Bir Bakış". *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 6(1), 71-83.
- DEMİR, R. (2021). "Kötü Kedi Şerafettin" Animasyon Filminin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlemesi". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 33, 146-161.
- DEMİRİZ, G. ve BARAN, B. H. (2018). Babalık Deneyimleri'nde Erkeklerin Değiş(mey)en Yüzü: Blogger Babaların Anlatıları Üzerinden Bir Analiz. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*. 17(3): 1074-1089.
- DENİZ, A. (2021). "Yerli Yapım Çizgi Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Eşit(siz)liği". *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi (OPUS)*, Cilt 18(43), 6942-6979.
- DÖKMEN, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yayınları.
- ERUS, Z. Ç. (2006). *Amerikan Toplumunun Bir Yansıması Olarak Hollywood Çocuk Filmlerinde Aile*. İstanbul: Beta Yayınları.
- ERUS, Z. Ç. ve GÜRKAN, H. (2012). "Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış". *Selçuk İletişim Dergisi*, 7(3), 206-217.
- GİDDENS, A. (2000). *Sosyoloji*. (Yay. Haz: Hüseyin Özel ve Cemal Güzel). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- IŞIK, M. (Ed.), ERDEM, A., GÜLLÜOĞLU, Ö. ve AKBABA, E. (2007). *Televizyon ve Çocuk*. Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.
- KAÇAR, Ö. (2007). *Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye 'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖKTEM, F., SAYIL, M. ve ÇELENK ÖZEN, S. (2006). *Kodlayıcı Eğitim Kitapçığı*. Ankara: RTÜK Yayını.

- ÖZGÖKBEL BİLİS, P. (2011). *Çizgi Filmlerde Temsil Edilen Toplumsal Değerler Sistemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- RENKMEN, M. (2015). “Evlilik Programlarında Hegemonik Erkekliğin İnşası, Temsili ve Ataerkil Söylem. Ş. Yavuz (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet ve Medya* (s. 247-286). Heyamola Yayınları.
- RUDMAN, L. ve PHELAN, J.(2008). “Backlash Effects For Disconfirming Gender Stereotypes In Organizations”. *Research in Organizational Behavior Journal*, C. 28, s. 61-72.
- SANCAR, S. (2020). *Erkeklik: İmkânsız İktidar - Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SCOTT, W. J. (2011). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* (Çev. Aykut Tunç Kılıç). İstanbul: Agora Yayıncılık.
- TİN, N. ve ALPTEKİN, D. (2022). “Tarihsel Süreçte Babalık Deneyimlerinin Toplumsal Cinsiyet Analizi”. *Sosyoloji Dergisi*, 43, 155-191.
- TUĞRUL, Y. (2019). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadınların Annelik Deneyimleri Üzerine Bir Saha Çalışması”. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 3, 71-90.
- TÜRKOĞLU Semiz, H. ve TÜRKOĞLU, S. (2022). “Çizgi Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Roller, Kalıp Yargılar ve Karakterlerin Kurgu Dağılımı Üzerine Bir Analiz: TRT Çocuk Kanalı Örneği.” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (49): 48-65.
- URHAN, B. (2015). “Toplumsal Cinsiyete Dayalı İşbölümü ve İşçi Sendikalarında İzdüşümleri”. *Türk Tabipleri Birliği Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi*, Cilt: 15 Sayı: 56, 22 – 29.
- ÜNER, S. (2008). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*. T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü Yayınları.
- VATANDAŞ, C. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Sosyoloji Konferansları*, S. (35), 29-56.
- WALKİNS, G. J. (2004). *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York: Atria Books.
- YAĞAN GÜDER, S., AY, A., SARAY, F., KILIÇ, İ. (2017). “Okul Öncesi Dönem Çocuklarının İzledikleri Çizgi Filmlerin Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları Açısından İncelenmesi: Niloya Örneği”. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 5(2), 96-111.
- YAMAN, M. (2012). “Cinsiyete Dayalı İşbölümü Üzerine Notlar - Kavramsal ve Tarihi İpuçları”. *Feminist Politika Dergisi*, Sayı 16, s. 16-20.
- YÜCEL, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ZEYBEKOĞLU, Ö. (2010). “Toplumsal Cinsiyet Roller Bağlamında Türk Toplumunun Erkeklik Algısı”. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 3(1): 1-14.

ULUSLARÖTESİ BİR KİMLİK ÖRNEĞİ OLARAK PATERSON'DA KÜLTÜREL DEVAMLILIK VE DEĞİŞİKLİKLER*

Harika ZÖHRE ERYILMAZ**

Öz

Kültür uzun yıllar sabit ve değişmez olarak algılanmış fakat XIX. yüzyıl itibarıyla halkbilimine gelen yeni bakış açısının vermiş olduğu güçle içinde bulunulan çevreye göre kültürün değiştiği tespit edilebilir olmuştur. Kültür, belirli bir topluluğun veya toplumun yaşam tarzı, değerleri, inançları, davranış biçimleri, sanat eserleri, gelenekleri ve kurumları gibi birçok unsuru içeren geniş bir kavram olmakla birlikte insanların bir araya gelerek birlikte yaşadıkları ortamlarda zaman içinde oluşturdukları ve kuşaktan kuşağa aktardıkları bir mirastır. Ayrıca bu kavram toplumların kimliklerini şekillendiren, insanların birbirleriyle etkileşimlerini ve ilişkilerini düzenleyen ve toplumların evrimi üzerinde önemli etkiye sahip bir unsurdur.

Kültür değişimlerine mahal vermeyecek kapalı toplumlarda bile bugün dış göçler ve elektronik kültür öğeleri sayesinde birçok değişim görmek mümkün iken kültürün değişkenliği kendi kültüründen oldukça farklı bir bölgede yaşayan küçük toplumlarda daha açıkça gözlemlenebilir. Bu sebeple çalışmada Amerika Birleşik Devletleri'nde "Little Istanbul" olarak tanınan Paterson şehrinde yaşayan insanların yaşamları ele alınmıştır. Böylesi göç gruplarında kültürün bağlayıcı unsurları sebebiyle insanların kendi ülkelerinde yaşayan insanlardan farklı olarak kültürü korumak ve devam ettirmek için daha çok çaba harcadıkları bilinen bir gerçektir. Fakat her ne kadar birliktelik, Türk topluluğu içerisinde kültür devamlılığını sağlayan önemli bir yapı olsa da bu bölgedeki değişim kaçınılmaz bir olgudur.

Çalışmada, Türklerin 1950'lerin başından beri Amerika kıtasını tercih edip yerleştikleri Paterson bölgesindeki kültürel geçişler, kültür devamlılığı ve birtakım kültürel kayıpları ele alınmakla birlikte bu değişim ve devamlılık içerisinde gözlemlenen yaşayışları paylaşılan kimlik olgusu içerisinde kimlik, kültürlenme ve kültürel kayıp alt başlıkları içerisinde değerlendirilmiştir. Özellikle bu gibi bölgelerde kültürel değişimlerden kaçınılamayacağı gerçeği ile kültürlerine sıkı sıkıya bağlı oldukları gözlemlenen Paterson halkının yaşadıkları bu değişimin Türk kültür yapısını bozacak nitelikte olup olmadığı sorgulanmış; birebir yapılan görüşmeler, gözlemler ve incelemelerde kültürel birtakım değişmelerin, iç içe geçmelerin ve kültürel kayıpların olduğu ortaya konmuştur. Kültürel kayba maruz kalan kimselerin Paterson bölgesinden ve halkından uzaklaştığı tespit edilmekle birlikte yeni gelen göçlerle bu devininim ve bölgenin uzun yıllar yaşamaya devam edeceği belirtilebilir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel değişim, kültürel uyum, kültürlenme, kültürel kayıp, göç

* Bu çalışma, YÖK Araştırma Desteği ile Paterson, NJ'de yapılan araştırma, inceleme, gözlem ve anket verilerine dayanmaktadır. 19-22 Ekim 2016 tarihinde "American Folklore Society Annual Meeting Conference" Miami'de sunumu gerçekleştirilmiş olan aynı isimli çalışmanın genişletilmiş şeklidir.

** Dr. Bağımsız Araştırmacı. Türk Halk Bilimi, Mersin/Türkiye, ORCID: 0000-0002-6442-4457.

CULTURAL CONTINUITY AND CHANGES IN PATERSON AS AN EXAMPLE OF TRANSLATIONAL IDENTITY

Abstract

Culture was perceived as fixed and unchanging for many years, but as of the 19th century, it could be determined that it changed according to the environment, with the power of the new perspective on folklore. Today, culture is accepted as a social process, common thought, and criteria that both contain all the features that hold a society together and reflect the individuals themselves and the characteristics they belong to.

While it is possible to see many changes today, even in closed societies that do not allow for cultural changes, thanks to external migration and electronic cultural elements, the variability of culture can be observed more clearly in heterogeneous societies. For this reason, the people living in the city of Paterson, known as Little Istanbul, in the United States of America, were discussed in the study. It is a known fact that in this kind of lifestyle, due to the binding elements of culture, people make more efforts to protect and maintain their culture than people living in their own countries. However, although unity is an important structure that ensures cultural continuity within the Turkish community, while cultural change exists even in natural processes, it is an inevitable phenomenon that will occur rapidly in communities that exhibit a heterogeneous structure.

In the study, cultural transitions, cultural continuity, differences, and some cultural losses in the Paterson region, where Turks have preferred and settled in the American continent since the early 1950s, will be discussed, and the lives observed within this change and continuity will be evaluated under the subheadings of acculturation and cultural loss. Therefore, with the change in some of the celebrations, customs, traditions, and customs of the Paterson people, who believe that they are closely tied to their culture, along with the fact that change is the only unchanging reality, it has been questioned whether this change will disrupt the Turkish structure. In one-on-one interviews, observations, and examinations, it has been determined that there are some cultural changes, intertwining and cultural losses, and that people who are exposed to cultural loss are moving away from the Paterson region and the people who live there. Therefore, it can be stated that this movement will always continue with new immigrations and this region will continue to live as a diaspora for many years.

Keywords: Cultural change, cultural adaptation, acculturation, cultural loss, immigration

Giriş

Kültür, insan davranışlarının her yönünü içine alan ve bu davranışların anlamlandırılmasını sağlayan bir olgudur. Günümüzde sosyal bilimlerde kültür denilince bir toplumun her türlü kendini ifade edişlerinin tamamı veya toplam hayat tarzı anlaşılmalıdır. Bu ifade edişler, davranışlardan, alışkanlıklara, törelerden gelenek ve göreneklere, korkulara kadar pek çok değişik şekillere sahip olabilir (Shoemaker 1990: 1; Akt. Çobanoğlu, 2004:155). Bu ifade biçimleri ve yaşam tarzları kimi toplumlarda geleneğin dinamizminde yavaş değişimlere uğrarken kimi toplumlarda göçler ya da maruz kalmalar nedeniyle hızlı değişimlere uğramaktadır.

Bauman (2014: 41-42), XIX. yüzyıl modern halkbilimi çalışmalarında folklorun grup-içi bir olgu olarak ele alındığından bahseder. Bu bakış açısına göre, folklorun yeni biçimi de yine paylaşılan kimliklerin işlevi üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak dikkat çektiği asıl sorun, folklorun işleyişinin yalnızca paylaşılan kimlik sahibi insanlar arasında mı olduğu yoksa farklı kimliklerdeki insanlar arasındaki ilişkilerde de mi görüldüğüdür. Bu sebeple çalışmanın konusunu oluşturan Paterson bölgesi hem bir grup-içi temsil oluşturması açısından önemli hem de kendi kimliklerinden başka kimliklerle etkileşim içinde olmaları sebebiyle konuşulmaya değerdir.

Türklerin Amerika Birleşik Devletleri içerisinde nüfus yoğunluğunun en çok olduğu Paterson bölgesi, New Jersey eyaletine bağlı, yatırımcılar ve politikacılar tarafından bilinçli şekilde kurulmuş bir şehirdir (Murphy, 1987: 6). Şehrin bilinçli bir şekilde kurulmasının temel amacı, bu bölgeden yararlanılacak elektrik gücü ile dönemin sanayi şehri kurmaktır. Şehir, kısa zamanda ülkeye ekonomik güç sağlamış, yalnızca ABD’den değil, dünyanın birçok yerinden göç alan bir sanayi şehri olmuştur. Sanayileşmenin gücü sebebiyle göçmenlerin gözde şehri olan Paterson’a, Türkler de gerek zorunlu gerekse bilinçli göçler gerçekleştirmiş; burada ülke içerisinde Little Istanbul diye nam salacak ölçüde bir Türk topluluğu oluşturmuşlardır. Dolayısıyla Paterson, etnik homojenlik fikrinin ve etnik dayanışma duygusunun, ulusal olanın inşasında ve temsil ve sembollerinin seçiminde önemli bir rol oynamaya devam ettiği bir bölgeyi örneklendirmektedir. Düşünce ve davranış incelemelerinden, çok daha az karmaşık olan topluluklarda örgütlendiği biçimde Benedict’in (1934: 70) de vurguladığı gibi, Paterson’ı önemli kılan, burada gözlemleyebileceğimiz, gözlemlenebilir nitelikte ve nicelikte kültürel devamlılıklar ve birtakım kültürel değişimlerdir.

Amerikalı Türklerin Kimliği

Göç, gerekli ya da zorunlu birtakım nedenlerle bir ülkeden bir ülkeye gerçekleştirilen fiziksel yer değiştirmedir. Bu değişim, fizikî şartların olumsuzluğundan olabileceği gibi siyasi, iktisadî ve ekonomik sebeplerle gerçekleşebilir (Akkayan, 1979: 21-23; Akt. Saydam, 1997: 1). Zorlu koşullar itici etmenler olarak değerlendirilirken ekonomik fırsatlar, yeni konumdaki iş teklifleri ya da aile ve arkadaş tavsiyeleri çekici etmenler olarak nitelendirilir (Akın ve Reyhanoğlu, 2022: 4).

Kimlik ise (URL-1) toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir varlık olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünüdür. Göç eden kimselerin göç öncesi buldukları bölgeden farklılaşan, değişen ve dönüşen bir kimlik edinmeleri kaçınılmazdır. Bunu, kültürel kimlik kavramı ile açıklayacak olursak; kültürel kimlik yaşayan sosyal kimliklerin deneyimlenmesi, canlandırılması ve müzakere edilmesi olarak anlaşılabilir. Chen ve Lin’e göre (2016:1) bir birey kendini birden fazla grupta özdeşleştirdiğinde veya bu gruplara kabul edilmeyi arzuladığında, insanlar yalnızca tek bir kültürel kimliği değil, aynı anda birden fazla kültürel kimliği deneyimleme, canlandırma veya müzakere etme eğilimindedir. Bu eğilim kişinin başkalarıyla kesişen kültürel kimliklerini nasıl deneyimlediği; ortama, konuya ve ilgili kişilere bağlı olarak bağlamdan bağlama değişiklik gösterebilir. Dolayısıyla gerek çekici gerekse itici etmenlerle gerçekleştirilen göçlerde kültürel kimlik algısını aramak gerekmektedir.

Bauman (2014: 42), halkbilimi çalışmalarında yalnızca belirli grupları, var olan kültür bağlamından ayırarak ele almamak gerektiğini belirtmiştir. Yapılan saha çalışmasına göre gerek kültürlenme gerekse küreselleşme sebebiyle Paterson’da yaşayan Türklerin kültürleri ile Amerikan kültürü iç içe geçmiş; kaybedilmek istenmeyen bir Türk kültürü varlığını korumakla birlikte var olan bölgeye uyum sağlamıştır ki bu da kültürlenme ve kültürel kayıp anlamına gelmektedir. Amerikan Türklerinin kimliğini ele almadan önce “Türklük” kavramı üzerine tartışmak uygun görülmektedir.

Türk tarihi, belirli bir coğrafya parçası ile sınırlandırılmasına olanak bulunmayan bir nitelik taşımakta ve Türklerin göçüp yerleşip devlet kurup egemen oldukları toprakların tamamını kapsamaktadır. Dolayısıyla Türk tarihinde “göç, yurt kurma” kavramları ile “anayurt, yeni yurt, yavru vatan” deyimleri öteki ulusların tarihlerinden çok daha fazla önem taşımaktadır. Geçmişten bugüne Türk tarihi alan olarak yalnızca Türkiye ile sınırlı bulunmamakta; bunun bir sonucu olarak da “Türk kültürü ile Türkiye kültürü söylemleri arasında boyut ve süreç yönlerinden birtakım farklılıklar bulunmaktadır” (Turan, 1994: 41). Amerika’ya göç edenlerin sayısal verilerini değerlendirmek isteyen araştırmacıların karşısına çıkacak en büyük güçlük “Türk” tanımıdır diyen Halman (1980: 992), Amerikan kaynaklarının 1923 yılından önce Osmanlı Devleti’nde; 1923 yılından sonra da Türkiye Cumhuriyeti’nde doğan, kendisi veya ailesi Müslüman olan ve kendilerini “Türk” olarak tanımlayan kişilerin “Türk” adına dahil edildiğini belirtir.

Güvenç (1984: 5) geleneksel toplumlarda kimliğin bir sorun olarak düşünülmediğinin altını çizmekle birlikte bir arada yaşayan insanların ortak paydada buluştuğu töre, âdet, gelenek ve görenek gibi olguların insanların kimliğini belirlediğini belirtmiştir. Dolayısıyla Türk kimliği taşımanın Türk millî kültürü ve bu kültürün sürekliliğinde yaşadığı söylenmelidir. Dinî yapılanmanın da güçlü olması, Türklerin dinlerinden ve dini gerekliliklerden kopmak istememeleri, hatta ona daha çok bağlanmak da “Türklük” olgusu içerisinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda özellikle Paterson’da yaşayan ilk kuşağın, dinî gerekliliklerden kopmak istemedikleri gözlemlenmiş, bu uzaklaşmanın Türklükten uzaklaşmak olduğu ifadelerine yer verilmiştir (KK-2). Millî kültür ve dinî anlayışın “Türk kimliği” tanımlanmasında ne kadar önemli olduğu bir kez daha görülmektedir.

Geleneksel topluluklarda yaşayan insanların; varlıklarını, kimliklerini ve yaşamlarını ortaya koyma zorunlulukları dolayısıyla bunu ifade etme gereklilikleri yoktur. Onlar, kendi toplumları içerisinde zaten o topluma “ait” olma hissi ile yaşarlar. Ancak yaşanan çevrenin değişmesi ve kapalı bir bölgede yaşama durumu birtakım kimlik ifadesi gibi gerekliliği beraberinde getirir. Sosyal-kültürel değişmelerin yaygınlaşması, kişilerin kimlik kavramını ve seçimini sorun haline getirmiş, kimlik -ilk ve son çözümlemede- bir kültür sorunu haline almıştır, diyen Güvenç’in (1984: 5) bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda Amerikalı Türklerin kimliğinin ne olduğunun cevabı, öncelikle soruyu oluşturan sözcüklerde aranmalıdır. Yapılan gözlem, anket ve değerlendirmelerden yola çıkılarak denilebilir ki Paterson’da yaşayan Türkler, kendilerini öncelikle Türk, sonra Amerikalı-Türk (Turkish-American) olarak nitelendirmektedirler. Bölgede şekillenen kültürlenme, kültürel kayıp ve devamlılık örneklerinin içerisinde dahi Türklerin bir kültürel mekân ve tekrarlarla yaşadıkları millî ve dini duygular onları Türk olarak yaşatmaya devam ederken; yaşanan ülkede onlara sunulan özgürlük, eşitlik ve kimlik ile bu kimliğin getirdiği vefa duygusu da ön plana çıkmaktadır. Gerek itici gerekse çekici etmenlerle yapılan Türk göçlerinde, göçmenler ABD’nin kendilerine ve gelecek nesillerine iyi imkânlar sağladığı düşüncesiyle ülkeye olan minnetlerini belirtmektedirler (Zöhre, 2015: 164).

Biz bir şekilde hem Amerikalıyız hem Türk’üz. Ben önce Türküm ama sonra Amerikalıyım. 28 senedir bu ülkenin ekmeğini yiyorum. Bu ülke bana bir sürü yaşam hakkı ve kolaylıklar sundu. Elbette bu ülkenin de haklarını korumam gerek. Ama dersin ki Türkiye mi, Amerika mı? Tabii önce Türkiye (KK-8).

Turkish-American hissediyoruz. Türk kültürünü yaşıyoruz ama Amerikan kültürüyle de çevriliyiz. İki kültürü paylaşmak zorundayız (KK-9).

Amerika kültürü içine doğup Türk kültürünü yaşamak ve yaşamak zorunda olmak, Turkish-American olmaktır (KK-10).



Foto-1 Paterson’da Gerçekleşen Kutlamalarda Hem Türk Hem Amerika Bayrağının Açılması

Amerikalı-Türk olgusu içerisinde “Türklük” bilincinin yaşadıkları bölge halkı tarafından herhangi bir baskı ya da zorlamayla üzerinin örtülmeye çalışılmaması da bu bölgeye dair ayrı bir minnet duygusunu açığa vurmaktadır. “Türk” olmanın gerektirdiği “millî kültür, dinî devamlılık ve ırksal bütünlük” öğelerinin devamlılığına bağlı olunması, Türklerin *öncelikle Türk’üz* söylemlerini anlamlandırmaktadır.

Kültürel Değişim

Kültür yaşayan bir olgu olduğundan tıpkı bireyler ve hatta canlı varlık alanı gibi değişir. Güvenç’in (1984: 332) de belirttiği üzere burada önemli olan, değişimin hızıdır. Bu hız, zamana, mekâna ya da toplumun özelliklerine bağlıdır. Dolayısıyla kültürel değişim her toplumda her zaman gözlemlenebilir ancak hızı değişkendir. Bir ülkeden bir ülkeye göç edenlerin hayatlarında devamlılık ve durağanlığın iç içe geçmiş olduğunu belirten Kates şöyle devam eder: “Gidilen yerin farklılığı dinamizm yaratırken geride kalan vatanın, değerlerin ve her şeyin hasreti ve korunması her zamankinden daha çok ön plana çıkmaktadır” (1984: 240-256; Akt. Güler, 2002: 55).

Konumuzu oluşturan Paterson ve Paterson halkının önem arz etmesinin öncelikli sebebi Paterson’un Türk kültürü açısından kapalı bir yapı oluştururken kendi kültüründen farklı bir kültürde bulunması sebebiyle etkiye açık toplum özelliği göstermesidir. Irkın tek bir etken olarak, kültürel farklılara sebep olamayacağına altını çizen Güvenç (1984: 29) kültürün yaşanılan mekâna ve millî kültüre bağlı kalmakla orantılı olduğunu belirtir. Ayrıca, Burke’nin (1996: 276) de ifade ettiği gibi halk kültürü, çevreyle yakın ilişkide bulunularak değişik meslek gruplarına ve bölgesel yaşam biçimlerine göre yeniden biçimlenip uyum gösterir. Çevre değiştiğinde, kültürün değişmesi doğaldır. En ilkelinden en ilerisine kadar, hiçbir sosyal ve kültürel sistemin tek başına var olamayacağı bilinen bir gerçektir. Sistemin, çevresiyle sık ve sıkı kültürel ilişkilerinin olması; bu sistemden çevresine doğru yayılan dalgalar olduğu gibi, sisteme yakın ve uzak çevresinden gelen dalgaların varlığı da göz ardı edilemez. Öyle ki kültür sistemi, “çevresindeki uzak ya da yakın öteki toplumlarla alışveriş içinde bulunan açık bir sistemdir” (Emery, 1972: 335-337; Akt. Güvenç, 1984: 112). Bu açık olan kültürel sistem Paterson’da yaşayan Türklerde kültürlenme ve kültürel kayıp gibi kavramların varlığına işaret eder.

Paterson’da Kültürlenme

Kültürlenme gerek bireysel gerekse grup ve toplumların etkileşim süreçlerinde yeni kültür bileşimlerini içlerine alması; geleneksel kültürlerine diğer kültürlerinden özgün katkılar yapması, yeni kültür biçimlerinin ve uygulamalarının denenip sınanması ve dolayısıyla toplumların kendi kendilerini yenileme sürecidir (Zöhre, 2015: 157).

Kültürlenme aynı zamanda Güvenç’in (1984: 131-132) ifadesiyle belli bir toplumun alt-kültüründen ya da farklı toplumlardan gelen birey ve grupların buluşması ve bir etkileşim süresi sonunda, *asıl kültür ve alt kültürlerde bulunmayan* bir birleşime varılması, ulaşılmıştır. Bu bağlamda Paterson’da yaşayan Türklerin kültürlerinde oluşan her bir değişiklik “kültürlenme” şeklinde değerlendirilebilir. Antropoloji literatüründe kültürün maddi ve manevi unsurları

incelenirken, kültür değişmesi sırasında bunlardan hangilerinin daha kolay intikal edebileceği -bir kültürden öbürüne geçebileceği- tartışılır. Genellikle maddi kültür unsurlarının, yani inançlardan çok bunların somut görüntülerinin bir başka kültür tarafından daha kolay ve çabuk benimsendiği kabul edilmektedir. Güngör'ün bahsettiği gibi aslında bu bir öğrenme olayıdır. Güngör (2010: 16), somut şeylerin soyut olanlardan daha kolay öğrenildiğinin altını çizer. Paterson'da yapılan saha çalışması sonucunda da dini unsurlar başta olmak üzere manevî değerlerden herhangi yeni bir uygulama alınmamış ancak eğlencede ya da kutlamalarda gözlemlenen birtakım somut uygulamaların benimsendiği gözlemlenmiştir. Buna verilecek örnekler şu şekilde sıralanabilir:

Evlenecek kızların düğünlerinde onlara nedimelerin eşlik etmesi bir kültürlenme örneğidir. Türkiye'de -çalışmanın gerçekleştirildiği yıllarda- düğünde geline eşlik eden nedimelerin olmaması ve Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden Türklerin Türk anavatan kültüründe olmayan bir uygulamayı almaları ve onu benimsemeleri kültürlenme olarak değerlendirilebilir. Bu kimselerin, Türkiye'de bir düğün yapmaları durumunda nedimeleri olmayacaktı. Bu durumda "kültürlenme içinde yaşanan kültürden tek taraflı etkilenilmesi ve olguların tek taraflı edinilmesi" (Zöhre, 2015: 158) şeklinde tanımlanabilir.



Foto-2 Amerika'da Yaşayan Türklerde "Nedime" ve "Kuşak" Uygulamaları

Ayrıca kültürlenmeye örnek olarak "babyshower" uygulaması verilebilir. Babyshower¹, bebek doğmadan önce anne ve bebeğin ihtiyaçlarını hediyeleşme adı altında gidermek ve küçük bir kutlama yapmak amacıyla kadınların bir araya geldiği bir buluşmadır. Bu buluşma gerek işlevselliği gerekse sosyalleşme ihtiyacını karşıladığı için Paterson'da yaşayan Türkler arasında da oldukça yaygın bir şekilde uygulanmaktadır.

Babyshower bizde de yapılıyor ama biraz bizim kültürümüze göre yapılıyor. Mesela Amerikalılar oynamaz etmez; bizimkiler müzikle yapıyor, kına gecesi gibi oluyor (KK-1).

Doğumdan önce babyshower yapılıyor. Bir Amerikan adeti olarak yapılıyor. Türkiye'deki mevlüde benzetiyorum ben. Mevlüt olduğunda da herkes hediye getirir (KK-2).

Yukarıdaki uygulamaya yakın olan bir başka örnek, "bridalshower"² uygulamasıdır. Türkiye'de uygulanmayan fakat Paterson'da yaşayan Türkler arasında kabul görmüş olan bu kutlama; gelinin, düğünden önce arkadaşları arasında gerçekleştirdiği bir kutlamadır.

Cadılar Bayramı da yine çocukların kostümler giyerek ev ev dolaşmalarıdır bu unsur da kültürlenme olarak adlandırılabilir. Böyle bir çalışmanın gerçekleştiği yıllarda asıl kültürleri olan Türk kültüründe bulunmadığından bölge halkının yaşanan çevreden kendi kültürlerine bir aktarımı olarak değerlendirilebilir.

Halloween'de de çocuklar DayCare'e gittikleri için onlara kıyafet aldık. Bir de çocuğunuz varsa dışlanmasını istemiyorsunuz. Buranın kültürü ve gereği neyse o yapılır (KK-3).

Yukarıda örneklerini verdiğimiz bu tür aktarımları Ersoy (2006: 137), geleneğin geçmişi anlatan tarihi bir durumdan bir kimlik belirleyicisi olarak algılandığı ve başka kültürel unsurlarla etkileşerek temsil ettikleri toplumların kendi farklılıklarını yeni oluşumlarla ortaya koyduğu bir güç olarak tanımlar.

Benedict'in (1934: 62) de üzerinde durduğu şekliyle, bütünü tek tek parçalar toplamı olmadığını belirtmek gerekmektedir. Yeni bir varlık, onu oluşturan parçaların eşsiz düzenlemesiyle etkileşiminin de sonucudur. Dolayısıyla burada ortaya çıkan kültür, etkileşimli; az ya da çok maruz kalmış gözlemler içerse de kendilerine ait bir kültürü ifade eder. Aynı şekilde kına gecesinin yapılmasıyla birlikte, kınada tıpkı *bridalshower* yapıyormuşçasına geline hediyeler alınması ya da kına gecesini *bridalshower* kutlaması gibi sürpriz bir organizasyon şeklinde yapılıyor olması da yine kültürleşmenin açık bir örneğidir.

Diğer bir örnek olan camilerin dinî bayramlarda ışıklarla süslenmesi de yaşanan bölgeden alınan maddi bir unsur olarak kültürleşme olarak değerlendirilebilir. Tıpkı Noel geleneğindeki gibi İslami bayramlarda bu uygulamanın yapılması Amerikan geleneklerinden etkilenildiğinin bir göstergesidir.

Bir başka uygulama, *diş buğdayı* uygulamasıdır. Anadolu'da yaşayan bu geleneğe sadece buğday kaynatılıp çocuğun başından biraz serpilirken, Amerika Birleşik Devletleri'nde *first teer*³ kutlamalarının yapılması (Zöhre, 2015: 159-160) bu kutlamalarda tıpkı bir Amerikalı gibi onlara dair kutlama biçimlerinin gerçekleştirilmesi kültürleşme bir örnektir.

Şükran Günü'nde hindi pişirip ailece yemek, tek taraflı bir etkilenme olarak düşünülebilecekken bu yemek sofralarında yalnızca Amerikan adetlerine uygun biçimde yapılan yemeklerin yanı sıra Türklerin genellikle bayramlarda yaptıkları zor sayılabilecek el emeği gerektiren yemeklerin yapıldığının gözlemlenmesi Paterson'da yaşayan göçmenlerin bu kültürü kendine uygun biçimde benimsemiş olduğunun bir göstergesidir.

Dikkat çeken bir diğer uygulama ise doğum günü ve sünnet törenlerinde “pinyata”⁴ adı verilen bir çeşit şeker kutusunun eğlence maksatlı kullanılmasıdır. Bu kutu Amerikan doğum günü kutlamalarında ya da Nisan Şakası adı verilen kutlamalarda kullanılırken, bu kutunun Türk ailelerinin çocuklarının doğum günlerinde ve hatta sünnet törenlerinde kullanılması Amerikan eğlence kültüründen etkilenmenin bir örneğidir (Zöhre, 2015: 160).

Örneklerden görüleceği üzere, kültürleşme yeni kültürle uyum aşamasında ana kültüre bağlı folklor öğelerinin yeni kültürün içerisine yerleştirilmesi anlamına gelir. Folklor ve onun gelenekselliği ve dolayısıyla değişime ve yeniliğe karşı muhalefeti temsil eden eylem ve argümanlarla ilişkilendirilmekle birlikte (Anttonen, 2005: 67) değişimin bir göstergesi olarak iç içe geçmişlik söz konusudur.

Paterson'da Kültürel Kayıp

Yeni uyum süreci ile yeni nüfus ve yer değiştirmelerin sıklıkla yaşandığı, küreselleşen ve bilgi toplumuna geçişi yaşayan dünyada insan-yer ilişkisi değişmekte ve bu yeni uyum, sorunları da beraberinde getirmektedir (Tekeli, 1997: 8). İletişim araçlarının tüm kültürler içerisinde yer alması zaten kültürlerarası birtakım etkileşimleri meydana getirirken, göç toplumlarında göç edilen ülkenin kültürüne maruz kalmalar beklenen bir durumdur. Özellikle göç toplumlarında her ne kadar kültüre bağlılık arzusu olsa da yeni nesillerin önceki kültürü yaşamaması sebebiyle birtakım kültürel kayıpların görülmesi kaçınılmaz bir olgudur. Güvenç (1984: 331) bu kaybı kültürel yozlaşma, kültürel özümseme, ulusal kültür varlığını yitirme şeklinde tanımlamıştır.

Çevik (2014: 115), geleneğin değişip dönüşerek varlığını korumasına ya da zayıflayarak yok olmasına dair değerlendirmesini herhangi bir kültür öğesinin işlevini tamamlamasına ve genellikle bunu tamamlamaya yol açıp kayba ivme kazandıran daha güçlü bir alternatif ile karşılaşmasına bağlar. Bu noktadan itibaren söz konusu kültür öğesi ya değişir ya yeni biçimde devam eder ya geçmişte kalmış kültürel hatıraya dönüşür ya da tamamen unutulur.

Paterson'da yaşayan Türklerin göçmen bir toplum olmalarının ve bağlı bulunduğu öz kültürden uzakta yaşamalarının sonucunda; üstelik içinde yaşadıkları toplumun tüm dünyada baskın

bir kültür oluşturma gerçeği de dikkate alınır, Türklüğe dair bazı kültürel öğelerde kayıplar görülür. Günümüz nesillerinin öğrenmede öğreticiye ihtiyaç duymaması onlara sunulanları kendi hayat görüşlerine ve değerlerine göre değerlendirmesi sonucu da bu tür kayıpları beraberinde getirir ki bu durumda Güngör'ün (2010: 100) de belirttiği üzere; eskilerin büyük bir saygı ile bağlandıkları pek çok örf ve âdetler yeni nesil için anlamsız birer kural, hatta sınırlayıcı bir bağ yığımından ibaret olmuştur. Dolayısıyla yalnızca baskın bir kültürün içinde yer almaktan ziyade günümüz şartları da kültürel kayıpları tetiklemektedir ki Paterson'da bu kayıplara rastlamak mümkündür.

Kültürel kayıplara verilecek örneklerden ilki gençlerin büyüklerine isimleriyle hitap etme arzudur. Bu arzu, Paterson'da yaşayan birinci ve ikinci kuşakta görülmemekle birlikte üçüncü kuşakta gözlemlenmeye başlanmış ve hatta üçüncü kuşak ile birinci kuşak arasında birtakım çatışmalara neden olmuştur (Zöhre, 2015: 161). Bu anlamda üçüncü kuşak gençler kimi zaman özellikle akraba bağı bulunmayan kimselere neden “abla, abi” dediklerini yargılamakla birlikte, birinci kuşağın şu sözleri dikkat çekmektedir.

Çocuklar büyüklere isimle hitap edemez. Bizim ortamımızda çocuklar hep amca, abi derler. Bizden bir tokat yerler; anılarla isimle hitap edilmeyeceğini (KK-4).

“Akrabalık sözcükleriyle hitap etme” alışkanlığının yok olması kültürel kayıp olgusu içerisinde yer almaya adaydır.

Bir diğer kültürel kayıp “el öpme” geleneğinde görülmüştür. Amerika Birleşik Devletleri'nde büyümüş ikinci ve üçüncü kuşağın bu gelenekten uzaklaştığı ve bunu anlamsız bulduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda görüşmede elde edilen şu veriler incelenebilir:

Bayramda ellerini öpüyorum; para alıyorum ama sadece para için (KK-5).

Ben sevmiyorum el öpmesini. Neden yapıyor anlamıyorum; insanların elleri kirli olabilir (KK-6).

Ayrıca bayramlaşma buluşmalarına gitmeyi reddetmek; misafir ağırlamaktan ve uğurlamaktan kaçınmak gibi yeni neslin ana vatanda bile uygulamakta zorluk çektiği birtakım ritüellere kültürel kayıp bağlamında rastlanmıştır (Zöhre, 2015: 162).

Kuşaklararası değişikliklere ılımlı yaklaşmak zorundayız. Büyüklere saygı var tabii, devam ediyor. Bizlere göre kıyaslarsanız hiç yok gibi. Ama genel olarak var. Misafir geldiğinde “hoş geldiniz” demiyorlar mesela. Ya da babaanneleriyle bile zorla konuşur gibi konuşuyorlar. (KK-7).

Günümüzde Paterson'da birçok Türk geleneği, göreneği ve âdetlerinin devam ettiği gözlemlenmekle birlikte, bu devamlılığın ana kaynağı kültürel bir bellek oluşturacak biçimde sürekliliği sağlanan kutlama ve törenlerdir. Tüm irili ufaklı kültürel kayıplara rağmen kültürün iç içe geçtiği her koşulda yaratılan kültürel mekânlar ve bir araya gelme olgusu başta dil kullanımının devamlılığını, ardından kültürel paylaşımları desteklemekte ve tekrarlar değişerek ya da dönüşerek de olsa kültürün nesiller arası aktarımını sağlamaktadır. Paterson'ın devamlılığı tartışıldığında, kültürel kayba maruz kalan kesimin zaman içerisinde kendiliğinden Paterson'dan ayrıldığı gözlemlenmiştir. Ancak Paterson'ın büyük orandaki Türk nüfusu ile özellikle dil bilmeyen göçmenlere açtığı kucak sayesinde gelenek ve görenek devamlılığının sağlanacağı öngörülmektedir.

Sonuç

Paterson, Amerika Birleşik Devletleri içerisinde Türk nüfusunun en yoğun olduğu, özellikle dil yeterliliğine sahip olmayan Türklerin göç etmeye karar verdiklerinde tercih ettiği ilk bölgedir.

Paterson'da yaşayan Türklerin 1950'li yıllardan bu yana bu bölgede olduğu göz önünde bulundurulduğunda sokaklarda Türk bayraklarının asılı olması; mahallede Türkçe konuşuluyor olması ve gerek kültürel mekânlar aracılığıyla gerekse Türk ritüellerini devam ettirerek oldukça güçlü bir Türk kültürünün yaşatıldığı söylenebilir. Ancak göç olgusunun bir getirisi olarak göç eden kimselerin kendi kültürlerinden başka, yabancı bir bölgede yer alması ve bu yeni kültüre maruz kalması da kaçınılmazdır.

Paterson'a itici ya da çekici etmenler sonucu gelmiş olan Türklerin yaşadığı bu bölgede kültürlenme ile başlayan ardından kültürel kayba ulaşacak birtakım değişimin gözlemlendiğini söylemek mümkündür.

Kültürlenme başlığı altında yer alan örneklerde Türk kültürünün baskın birçok özelliği yerini korumakla birlikte gerek eğlenme amaçlı gerekse içinde bulunulan toplumdaki farklılıklarından uzaklaşmak için Amerika kültüründen bazı özellikler alınmıştır. Her iki uygulamanın da toplumsal geçerliliğinin yüksek olması bu bölgede yaşayan Türklerin her iki uygulamadan da vazgeçmek istememesi sonucunu doğurmuştur.

Kültürel kayıp başlığı altında yer alan örneklerde ise özellikle son kuşağın duygu ve düşüncelerini büyüklere aktarmadaki özgürlüğü rol oynamakta ve geçiş dönemlerinden daha birçok ritüele kadar bu kuşağın uygulamaları sorguladığı görülmektedir. Zaman zaman sorgulamalar karşılıksız kalsa da üçüncü kuşak içinde bulunmak istemediği uygulamaları açıkça ailelerine belirtmekte ve bu davranış kalıplarından uzak durabilmektedir.

Bölgede kültürel değişimin başladığı ikinci kuşakla birlikte birinci kuşağın direnişi dikkat çekmekte; ikinci kuşağın kültürlenme olarak etkilendiği unsurlar üçüncü kuşakta kültürel kayıp olarak gözlemlenebilmektedir. Ancak burada Paterson bölgesini bir Türk bölgesi yani "Little İstanbul" olarak var eden şey, bu bölgenin sürekli bir Türk göçüne maruz kalmasıdır. Ayrıca kültürlenme aileler arasında bir kaygıya yol açmasa da kültürel kayıpların büyükler tarafından gözlemlenip önlemlerin alınması da yine bölgeyi bir Türk bölgesi olarak koruma işlevi görmektedir.

Türk kültürünün bu ve buna benzer bölgelerde devamlılığının korunması adına kültürel mekânların varlığı, bu mekânlarda hatırlamaya ilişkin devamlılık arz eden geçiş törenleri ve dini bayramların devam ettirilmesine yapılacak destek bu bölgedeki kültür ve kimlik kaybını önleyen en önemli etmenlerdir.

Sonnotlar

¹ Baby shower: Anne adayının ve bebeğin ihtiyaçlarının karşılanması için yapılan, doğum öncesi bir kutlama. Çalışmanın gerçekleştirildiği 2014 yılında Türkiye'de henüz bu kutlamalar gerçekleştirilmezken, günümüzde elektronik kültürün sağladığı geçişler sebebiyle bazı bölgelerde tanınır bir uygulama haline gelmiştir. Yine de farkı, günümüz Türkiye'sinde yalnız bir kutlama biçimiyken, Paterson bölge halkı bir Amerikan geleneği olarak "ihtiyaçların karşılanmasına" olanak sağlayacak bir buluşma biçimi hâlinde sürdürmektedir bu geleneği.

² Bridal shower: Evlenecek kızın ihtiyaçlarının karşılanması için yapılan düğün öncesi bir kutlama. Bu kutlamada da bebeğin ihtiyaçlarının karşılanması gibi bu kez gelinin ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik yapılan bir Amerikan adettir.

³ First teeth: İlk diş.

⁴ Piñata: Amerikan geleneği içerisinde doğum günlerinde çocukların kutudan şeker düşürmeye çalıştıkları bir kutu. Çalışmanın yapıldığı 2014 yılında Türkiye'de bu uygulama neredeyse görülmezken, günümüz Türkiye'sinde bazı kesimlerde bu uygulamaya rastlanmaya başlamıştır.

Kaynaklar

- AKIN, Ö. ve REYHANOĞLU, M. (2022). "Benzerlikleri ve Farklılıklarıyla Göçmen Girişimciler ve Mülteciler: Bir Tipoloji Önerisi". *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C.12, S. 3, 1-31.
- ANTTONEN, P. J. (2005). *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Scholarship*, Helsinki: Finnish Literature Society.
- BALİ, R. N. (2011). *Anadolu'dan Yeni Dünya'ya Amerika'ya İlk Göç Eden Türklerin Yaşam Öyküleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUMAN, R. (2014). "Halk Biliminin Farklı Kimliği ve Sosyal Tabanı". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Çev: Feridun Çotra), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- BENEDİCT, R. (1934). *Kültür Kalıpları*. (Çev: Nilgün Şarman), İstanbul: Payel Yayıncılık.
- BURKE, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*. (Çev: Göktuğ Aksan), Ankara: İmge Kitabevi.

- ERSOY, R. (2006). "Gelenek/Değişim ve Kıbrıs'ta Türk Kimliği". *Türkbilig*, C. 7, S. 12, 134-142.
- ERSOY, R. (2013). "Folklor Çalışmalarının 100. Yılında "Folklor-Milliyetçilik" İlişkisi Üzerine Bazı Düşünceler", *Milli Folklor*, C. 12, S. 99, 51-62.
- ÇEVİK, M. (2014). "Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikayeciliği", *Turkish Studies*, C. 9, S. 12, 113-123.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2004). "Kültürlerin Diyalogu veya Diyalogsuzluğu Bağlamında Halkbilimi Çalışmalarının Yeri ve Önemi". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. C. 1, S. 1, 149-164.
- GÖKDEMİR REYHANOĞLU, G. (2014). "İngiltere'de Yaşayan Kıbrıslı Türklerin Kültürel Belleklerini Koruma ve Aktarım Bağlamları". *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 11, S. 27. 1-14.
- GÜLER, M. (2002). "Yağlıdere, Zeytinburnu Brooklyn Köprüsü: Tarihsel ve Güncel olarak Karadeniz'den ABD'ye Göç", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 1, 55-83.
- GÜNGÖR, E. (2010). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- GÜVENÇ, B. (1984). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜVENÇ, B. (2013). *Kültürün ABC'si*, Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- MURPHY, P. ve Murphy, M. (1987). *Paterson&Passaic County an Illustrated History*, Windsor Publications: United States of America.
- SAYDAM, A. (1997). *Kırım ve Kafkasya Göçleri (1856-1876)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TEKELİ, İ. (1998). "Türkiye'de İçgöç Sorunsalı Yeniden Tanımlama Aşamasına Geldi", Türkiye'de İçgöç: *Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri Konferansı Bildirisi* (Hızl.: A. İçduygu vd.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 7-21.
- TURAN, Ş. (1994). *Türk Kültür Tarihi Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ZÖHRE, H. (2015). *Amerika Birleşik Devletleri'nde Yaşayan Türkler Üzerine Halk Bilimsel Bir İnceleme: New Jersey Eyaletine Bağlı Paterson Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Hülya Kanmaz, Ankara 1965, Ortaokul Mezunu, Restoran İşletmecisi. (Görüşme Tarihi: 05.06.2014).
- KK-2: Leyla Yalman, Niğde 1969, Üniversite Mezunu, Restoran Sahibi. (Görüşme Tarihi 01.06.2014).
- KK-3: Tülay Dinler, İzmir 1980, Üniversite Mezunu, Yönetici. (Görüşme Tarihi 15.06.2014)
- KK-4: Özgü Süleymanoğlu, Kars 1979, Üniversite Mezunu, Müteahhit. (Görüşme Tarihi: 04.07.2014)
- KK-5: Ömer Deniz, Paterson 1997, Lise Öğrencisi, Öğrenci. (Görüşme Tarihi: 06.06.2014)
- KK-6: Sevim Şahin, İzmir 1989, Üniversite Öğrencisi, Öğrenci. (Görüşme Tarihi: 20.06.2014)
- KK-7: Fevziye Bidav, Eskişehir 1969, Lise Mezunu, Restoran İşletmecisi. (Görüşme Tarihi: 20.06.2014)
- KK-8: Mine Öztürk, İstanbul 1958, Üniversite Mezunu, Hastabakıcı. (Görüşme Tarihi: 30.05.2014)
- KK-9: Elmas Aydoğan, Paterson 1993, Üniversite Mezunu, Öğrenci. (Görüşme Tarihi: 10.06.2014)
- KK-10: Gülgen Yılmaz, Wayne 1998, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme Tarihi: 10.06.2014)

İnternet Kaynakları

URL – 1: <https://sozluk.gov.tr/?ara=K%C4%B0ML%C4%B0K>

DOI: 10.55666/folklor.1483080

YENİSEY YAZITLARINDA ALTUN(LIG) KEŞ VE MOĞOLLARIN GİZLİ TARİHİNDE QOR İBARELERİNİN SEMBOLİK DEĞERİNE DAİR BİR DEĞERLENDİRME

Rıza TUNCEL*

Öz

Toplumsal tabakaların oluşmaya başlamasıyla belli gruplar buldukları toplum içerisinde ayrışmaya başlamışlar ve ayrıcalıklı duruma gelmişlerdir. Bu gruplar, ayrıcalıklı durumlarını çeşitli şekillerde görünür kılarak toplumun diğer bireylerinin de bu durumu tanımalarını sağlamışlardır. Böylelikle toplumların üst tabakaya mensup kişileri, kendilerini toplumun diğer üyelerinden ayırmış ve bunu göstererek bu ayrıcalıklı hallerini vurgulamış olurlar. Kadim göçerevli toplumlarda da kişilerin toplumsal statülerini gösteren çeşitli unsurlar mevcuttur. Bunlar kişilerin giydikleri, yiyip içtikleri, sahip olabildikleri şeyler olabilir. Bu durumlarda esas olan bu unsurlara sahip olmaktan ziyade, bu “ayrıcalıklara” sahip olma hakkıdır.

Savaşçı niteliklerin son derece ön plana çıktığı göçerevli eski Türk ve Orta Çağ Moğol toplumlarında savaşa dair unsurların statü gösterdiği çeşitli örnekler mevcuttur. Örneğin ok ve yay hâkimiyet, hâkimiyet kurma hakkı sembolüdür ve bu durumun en gösterişli örneği Oğuz Kağan destanında Oğuz’un oğullarına yay parçaları ve ok vererek onlara hâkimiyet hakkını da teslim etmesiyle sembolize edilmiştir. Benzer bir şekilde savaşçıların taktıkları kemer, saçlarının şekli vs. de onların statülerini ve ordu hiyerarşisindeki konumlarını gösterir.

Eski Türk yazıtlarından olan Yenisey Yazıtları’nda *keş* “okluk” kelimesi üç farklı yazıtta tanıklanmıştır. Kelime iki kere bu nesnenin kuşanılması, bir kere de ölen kişinin dünyada sahip olduğu ve öldüğü için ayrıldığı nesnelere biri bağlamlarıyla geçmektedir. Her üç bağlamda da *keş*’in altın süslemeli olduğu ifade edilmiştir. Önceki çalışmalar, Yenisey Yazıtlarında geçen altın süslemeli *keş*’in hâkimiyet, kağanlık sembolü olduğu çıkarımında bulunmuştur.

Eski Türklerle benzer bir yaşam tarzına sahip olan ve bu tarzın dönemindeki temsilcilerinden olan Moğollardan kalan en önemli ve kapsamlı ilk eser *Moğolların Gizli Tarihi*’dir. Bahsi geçen eserde okluk anlamına gelen kelime *qor*’dur ve bu kelimenin geçtiği bağlamlar, Yenisey Yazıtlarında geçen *keş* kelimesinin bağlamının ve göçerevlielerde sembol ettiği kavramın daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir.

Bu makalenin amacı, daha önceki çalışmalarda eski Türkler için hâkimiyet sembolü olarak görülen “okluk” kavramının göçerevli eski Türk ve Orta Çağ Moğol toplumları için neyi sembolize ettiğini anlamak konusunda alternatif bir görüş öne sürmektir. Konuyu daha bütünlüklü bir biçimde ele almak için yazılı kaynaklarda geçen bağlamdan başka etimolojiden, arkeolojiden ve kaya resimlerinden de yararlanmaya çalışılacaktır. Böylelikle, kadim göçerevli toplumların somut kalıntılarına da yansımış olan “okluk”un yeri ve neyi temsil ettiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yenisey Yazıtları, okluk, keş, Moğolların Gizli Tarihi, qor

* Arş. Gör. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat/Türkiye. riza.tuncel@gop.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4364-1513.

AN EVALUATION ON THE SYMBOLIC VALUE OF *ALTUN(LIG) KEŞ* IN THE YENISEI INSCRIPTIONS AND *QOR* IN THE SECRET HISTORY OF THE MONGOLS

Abstract

With the emergence of social stratification, distinct groups within societies have begun to segregate and attain privileged statuses. These groups have made their privileged status apparent through various means, thereby prompting recognition of this status by other members of society. Consequently, individuals belonging to the upper echelons of society have distinguished themselves from the rest of society, emphasizing their privileged status through such displays. In ancient nomadic societies as well, various elements exist to denote individuals' social statuses. These may encompass attire, dietary habits, or possessions. In such cases, the essence lies not merely in possessing these elements but rather in the entitlement to these "privileges".

In ancient Turkic and Mongolic nomadic societies where warrior qualities were highly esteemed, various elements related to warfare served as indicators of social status. For instance, bow and arrow symbolized authority and the right to establish dominion, exemplified prominently in the epic of Oghuz Khan where Oghuz symbolically conferred authority to his sons by presenting them with bow pieces and arrows. Similarly, the belts worn by warriors, the style of their hair, and other such attributes also signified their statuses and positions within the military hierarchy.

In the Yenisei Inscriptions, which are old Turkic inscriptions, the term *keş* meaning "quiver", is attested in three different contexts. The word appears twice in reference to the wearing of this object, and once in the context of possessions of the deceased individual that they departed from upon death. In all three contexts, it is noted that the quiver is adorned with gold. Previous studies have inferred that the presence of gold-adorned quivers in the Yenisei Inscriptions signifies their symbolic association with sovereignty and khanate.

The most significant and comprehensive early written material that remains from the Mongols, who shared a similar lifestyle with the old Turkic people is "The Secret History of the Mongols". The word meaning "quiver" in the mentioned material is *qor*. The contexts in which this word is used can contribute to a better understanding of the context and concept symbolized by the word *keş* in the Yenisei Inscriptions and its significance within nomadic societies.

The aim of this article is to propose an alternative perspective on the concept of "quiver" in nomadic societies of old Turkic and medieval Mongol, previously regarded as a symbol of authority in old Turkic people. To comprehensively address the topic, the study will seek to draw from not only textual contexts but also etymology, archaeology, and rock art. By doing so, the article aims to elucidate the significance and representation of the "quiver," which is reflected in the tangible remnants of ancient nomadic societies.

Keywords: Yenisei Inscriptions, quiver, *keş*, The Secret History of the Mongols, *qor*

Giriş

Toplumsal tabakaların oluşmaya başlamasıyla belli gruplar ait oldukları toplum içerisinde ayrılmaya başlamışlar ve ayrıcalıklı duruma gelmişlerdir. Toplumsal hiyerarşi gereği bu gruplar, ayrıcalıklı durumlarını çeşitli şekillerde görünür kılarak toplumun geri kalanının da bu durumu tanımalarını sağlamışlardır. Kadim göçerevli toplumlarda ayrıcalıklı kişilerin toplumsal statülerini gösteren çeşitli unsurlar mevcuttur. Süslü silahlar, işlemeli koşum takımları, değerli materyallerden yapılma sembolik eşyalar hep bu ayrıcalığı ön plana çıkarmak için kullanılmıştır. Bu durumda esas olan, bu unsurlara sahip olmaktan ziyade, bu “ayrıcalıklara” sahip olma hakkıdır.

Eski Türklerde *göçerevli* yaşam stiline bir sonucu olarak özellikle Orhun yazıtlarında, halk ekonomisinin esasını vücuda getiren faaliyetler olarak hayvancılık ve avcılığa dair bir kısım vurgular vardır (Diken, 2024: 160). Eski Türklerde av faaliyetleri, yaşanan zorlu coğrafyada hayatta kalabilmek için bireylerin savaşçı niteliklerinin gelişmesini sağlamıştır. Bu niteliklerin son derece ön plana çıktığı göçerevli eski Türk toplumlarında savaşa dair unsurların ayrıcalıklı bireylerin statülerini simgelediği çeşitli örnekler mevcuttur. Eski Türk toplumlarında taht, otağ, tuğ, kotuz (sorguç), davul, kemer, kılıç, yay ve kamçı gibi hükümdarlığa ve savaşçılığa ait çeşitli unsurların statünün yanı sıra hâkimiyeti sembolize ettiği de bilinmektedir (Kafesoğlu, 2016: 257; Koca, 2003: 70). Bu türde simgelere halk anlatılarında da rastlanmaktadır. Örneğin, Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz’un veziri Ulug Türkük altın bir yay ve üç gümüş okun dört yönü sardığı bir rüya görmüş ve bunu kağanına anlatmıştır. Bu rüyanın neticesinde Oğuz Kağan, oğullarına dört bir yana dağılarak avlanmaları emrini vermiştir. Gökyüzüyle ilişkilendirilen oğulları altın yay ve yeryüzüyle ilişkilendirilen oğulları gümüş oklar bulup babalarına getirmiş, Oğuz Kağan da bunları oğullarına paylaşmıştır. Altın yayı üçe bölüp gökyüzüyle ilişkilendirilen oğullarına, üç gümüş oku da yeryüzüyle ilişkilendirilen oğullarına vermiştir (Ağca, 2019: 135-143). Oğuz Kağan’ın oğullarına verdiği bu nişanlar hem değerli madenlerden yapılmasıyla hem de taşıdığı sembolik anlamlarla önemlidir. Nitekim Göksu, yayın kendine tabi olunanı, okun ise tabi olanı işaretlediğini (2010: 307) belirtir. Türk kültürünün önemli eserlerinden Dede Korkut Kitabı’nın Günbed nüshasında da benzer bir durum vardır. Oğuz beylerinden Salur Kazan, bir av esnasında karşılaştığı ejderhaya saldırmadan önce seksen ok alan sadağından bahseder (Azmun, 2019: 87, Shahgoli vd. 2019: 224). Salur Kazan’ın sadağının seksen ok alması onun erliğini ve gücünü gösteren bir simge mahiyetindedir. Destan ve halk hikâyesi gibi anlatılar yanında halk masallarında da bu tarz sembolik değere sahip olan nesnelere rastlanır. Örneğin, Altın Bülbül isimli Türk masalında, masal kahramanına yolculuğunda yardımcı olması için bir ok ve üç değnek verilmiş, kahraman bunların yardımıyla altın bülbülü yakalayabilmiştir (Yaman, 2023: 397-398). Ok ve üç değnek gündelik hayatta Türklerin sıkça kullandığı aletler iken altın bülbül, masalda ulaşılamayan arzu nesnesini simgeler. Yine Dede Korkut’un Günbed nüshasında, Salur Kazan öldürdüğü ejderhanın derisini yüzdürerek kendisine sadak, kılıç kını, zırh, at zırhı, kalkan ve çadır örtüsü gibi askeri teçhizat hazırlatır (Azmun, 2019: 87, Shahgoli vd. 2019: 224). Burada da korkunç bir düşmanı alt etmek ve onun donuna girmek toplum içinde bir statü simgesi ve erlik göstergesi olarak düşünülebilir.

Anlatılarda yoğun olarak görülen sembolik kullanımlar gündelik hayatta da karşımıza çıkar. Tarihî Türk devletlerinde kullanılan lakaplara bakıldığında ayırıcı giyim-kuşam ve hâkimiyet temsilleri göze çarpar. Dede Korkut’un Günbed nüshasında, Salur Kazan’ın ejderha derisinden yaptırdığı zırha benzer şekilde özel ve ayırıcı bir zırha sahip olan Hun imparatorlarından birinin lakabı “Karaton”dur. *Karaton* (kara don= siyah renkli elbise) ifadesi, gerçekten siyah renkli bir elbise ya da siyah/metal renkli bir zırhı çağrıştırmaktadır” (Yaman ve Yaman, 2024: 453). Bizans kaynaklarında yanlış bir kullanımla hükümdar ismi olarak kayıt altına alındığı tespit edilen bu ifadenin kılıç ya da zırh rengi olan metalik renk yerine kullanıldığı ve zırhın/kiyafetin rengini nitelediği rahatlıkla anlaşılabilir. Benzer bir kullanım Selçukluların ilk atası olarak kabul edilen Dukak Bey’in lakabında da görülür. Dukak Bey’in Arap kaynaklarınca da tanıklanan lakabı “Demir yaylı”dır (Çakır, 2021: 91). Bu lakap, Dukak Bey’in erlik gücünü simgelemesi açısından oldukça önemlidir. Göçebe Türklerin en önemli silahlarından olan yaya sahip olması bir göstergeden bu silahın demirden olması da ayırıcı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Selçuklu devletlerinde ünvan ve lakaplar, kendi adına hutbe okutma, taht, taç, sikke, tevkî ve tuğra, çetr (şemsiye), nevbet, bayrak (sancak, liva, alem), tırâz (hükümdar veya seçkin kişileri

süslemeli ve işlemeli elbiseleri), hil'at, gaşiye, çadır, ok ve yay, kılıç, yüzük ve saray hâkimiyet sembolleridir (Sevim, 1995: 499-505). Eski Türk toplumlarında rastlanan bu tür sembollerin Selçuklularda sayıca ve çeşitçe arttığı görülmektedir.

Avrasya'da bulunan kurganlardaki bazı nesnelere de sembol niteliklerinin olduğu düşünülmektedir. Dobjanskiy, Avrasya'da bulunan göçebe ve yarı göçebe halklarda, kahramanlıkla elde edilen bel kuşağının/kemerin askerlik ve yönetim açısından rütbe belirttiğini ifade etmiştir (1984: 10). Altay bölgesinde eski Türk topluluklarıyla ilişkilendirilen kişilere ait olduğu düşünülen Balyk-sook (7-9. yy.) mezarında bulunan eşyalar arasında kemer de vardır (G. V. Kubarev ve V. D. Kubarev, 2003: 70; Altay, Kuznetsk ve Doğu Türkistan bölgelerindeki eski Türklerle ilişkilendirilen içerisinde kemer bulunan diğer mezarlar için bk. G. V. Kubarev ve V. D. Kubarev, 2003: 70-71.). Kemer vb. unsurlar temel olarak rütbeyi, iktidar tarafından kişiye verilen ayrıcalıkları simgeler. Kızlasov *er at* alan bir bireye, bunun göstergesi olarak arma damgası, kâse ve bel kuşağı armağan edildiğini yazmıştır (2001: 135). Oğuz Kağan Destanı'nda ve Cengiz Han'da altın bel bağı/altın işlemeli bel bağı kağanlığı simgelemektedir (Ögel, 1991: 364).

Yukarıda bazı örnekleri verilen tüm bu verilerin tanıklık ettiği üzere göçerevli eski Türk ve Moğol toplumlarında özellikle askerî nesnelere olmak üzere bazı nesnelere toplumsal statü ve rütbe gibi kişilerin ait oldukları sosyal grupları işaretlediği görülmektedir. Bu askerî teçhizatlardan biri de okluktur. Çalışmada okluğun göçerevli halklarda "ayrıcalık" olmaya dair sembolik değeri ortaya konmaya çalışılacaktır. Bundan önce, okluğun kadim Türk ve Moğol toplumlarındaki yerinin daha iyi anlaşılması için, sırasıyla oklukla ilgili arkeolojik verilere, kaya resimlerine ve etimolojik değerlendirmelere yer verilecektir.

Arkeolojik Veriler

Eski Türklerde ölümden sonra hayata inanılmakta ve ölen kişi sonraki hayatında kullanabileceği nesnelere birlikte gömülmektedir. Bu nesnelere bazılarının kişinin statüsünü belli edecek nitelikte olabileceği düşünülmektedir (Tryjarski, 2011: 294). Orta Çağ Moğol toplumunda da ölen kişilerin değerli eşyalarıyla gömülmesi söz konusudur (Barthold ve Rogers, 1970: 207-208). Okluk ta bu türde bir nesne olarak yorumlanabilir. İçerisinde okluğa rastlanan bazı Eski Türk ve Moğol kurganlarına dair bilgiler aşağıda verilmiştir.

Kuzey Moğolistan'da Huni Nehrinin sol kıyısında Doğu Türk İmparatorluğuna (Doğu Köktürk İmparatorluğu) ait olduğu düşünülen kurganlardan huş ağacı kabuğundan yapılmış okluk (sadak) parçaları bulunmuştur (Erdélyi, 1966: 199).

Göktürk dönemine tarihlenen Kudırge kurganlarından çıkan eşyalar arasında sadaklar da bulunmaktadır (Çoruhlu, 2019: 216).

Yenisey nehri kıyısında bulunan ve Göktürk dönemine tarihlenen kurganlardan sadak ve sadak parçaları çıkarılmıştır (Çoruhlu, 2019: 218-220, 222, 224, 225, 227, 228, 230-232). Yenisey bölgesinde içerisinde okluk (sadak) bulunan bahsi geçen kurganlar şunlardır: Taştık kurganı No 1, Polyanov üstü kurganı, Perovezinski Çaa-Tas mezarlığı 82 numaralı kurgan, Tepsey mezarlığı 3 ve 67 numaralı kurganlar, Teren Kel mezarlığı 14 numaralı kurgan, Ust-Tes mezar grubu 1 numaralı kurgan, II. Kapçalıy mezar grubu 2. ve 13. kurganlar, İbırgıs-Kiste mezarlığı 3 ve 4 numaralı kurganlar, I. Markeolov Mıs mezar grubu 3. kurgan

Ölen kişiyle birlikte gömülen ve sahibinin rütbesini ifade ettiği düşünülen altın ve gümüş işlemeli okluklar Doğu Avrupa'da Avar kağan ve hükümdar ailesi ile ilişkilendirilen kurganlarda tespit edilmiştir (László, 1955: 47). Okluğun altın süslemeli olması Dobjanskiy'e göre kişinin sosyal statüsüne ve kutsal olan kökenine işaret etmektedir (1990: 77). Bu açıklama, Moğolca *altan urugh* (Fletcher, 1986: 19) ve Mançuca *aisin gioro* (Elliot, 2001: 79) şeklinde ifade edilen "altın sülale (aile, nesil)" kavramıyla da örtüşmektedir. Bu durum da göz önüne alındığında, burada hükümdar ve ailesine yakınlığa atıfta bulunan unsur, kuşkusuz "okluk"un kendisi değil "altın"dır. Altın işlemeli her nesnenin hükümdar ailesine ait olduğunu düşünmekte de sorun olabilir. Hükümdarların kendilerine önemli hizmette bulunan ve önemli mevkilere getirdikleri kişilere altın işlemeli okluk ve benzeri nesnelere vermiş olabilecekleri de ihtimal dâhilindedir.

Coçi (Altın Orda) Ulusuna ait 13. yüzyıl ortaları ve 14. yy'a tarihlenen günümüz Orta Kazakistan, Ulytau, Karasuyr gömü alanında 1, 2 ve 3 no'lu kurganda huş ağacı kabuğundan yapılmış okluk (sadak) bulunmuştur (Usmanova vd., 2018: 107).

Barthold ve Rogers, *Carpini Seyahatnamesi*'nde (*Tartar Relations*) yer alan, Moğol İmparatorluğunda (Batu Kağan ve Güyük Kağan zamanı) zenginlerin yay ve içi ok dolu oklukla (sadak) gömüldüğüne dair bilgiyi, bu iki unsurun yalnızca bir teçhizat ve ölünün kullanımına yönelik bir sunu (adak) olmadığı, ayrıca rütbe de belirttiği şeklinde yorumlamıştır (1970: 224).

Kaya Resimleri

Askerî kabiliyetin önemsendiği Orta Asya'nın göçerevli toplumlarından kalan ve Göktürk dönemine tarihlenen bazı kaya resimlerinde oklukların da olduğu görülmektedir. Örneğin savaş ve av sahnelerini yansıtan kompozisyonlarda bulunan Taştık levhalarında savaşçı ve avcılarının okluklar taşıdıkları görülmektedir (Vadetskaya, 1999: 111, 113). Bununla birlikte okluk, kaya resimlerinde yalnızca savaş ve av sahnelerinde yer almamış; bir ibadeti yansıttığı düşünülen sahnelerde de çizilmiştir (Gavrilova, 1965, VI. tablo). Bahsi geçen sahnelerden olan Kudırge kaya resimlerinde bulunan içi boş ok kılıflarının barışı vurguluyor olabileceği düşünülmüştür (Kubarev, 2003: 244-245). Altay Biçiktu-Bom bölgesinde bulunan kaya resimlerindeki kompozisyonlardan birinde, sofranın yanında içi boş ok kılıfı çizimi bulunmaktadır (Kubarev, 2012: 138). İçi boş okluğun dinî bir törenle ilişkilendirildiği bir diğer kaya resmi kompozisyonu da Altay Salyugem dağları bölgesinde bulunan Har Yama nehri yakınındaki bir Göktürk dönemine ait bir taş heykelin üzerinde çizilmiştir. Çizimde atların dizginlerini ellerinde tutan diz çökmüş iki insan bulunmaktadır. İnsanlardan birinin yay ve boş okluğu gösterdiği görülmektedir (Kubarev, 2004: 35). Kompozisyondaki atların yelelerinin kurbanlık atlarinkine benzemesi ve insanların diz çökmüş olmaları, âyin niteliği taşıdığı düşünülen başka kaya resimleriyle ilişkilendirilmiştir (İbekeyeva, 2015: 280). Göktürk dönemi kaya resimlerinde bulunan okluklara dair detaylı bilgi için bk. İbekeyeva, 2015: 278-286.

Eski Türkçe *keş* ve Orta Moğolca *qor* Kelimelerinin Etimolojisi

Eski Türkçe *keş* ve Orta Moğolca *qor* kelimeleri, bu dillerde yeniden yapılandırılabilmiştir. Bu durum, bahsi geçen kelimelerin bu kültürlerde erken dönemlerden beri var olduğunun ve başka bir kültürden-dilden alınmadığının bir göstergesidir. Çalışmada bu kelimelerin etimolojilerine yer verilmesinin sebebi de onların bu kültürlerdeki kadimliğini gösterme çabası olup iki kelimenin ortak bir kökene dayandığını ispat etmek değildir. Eski Türkçe *keş* ve MGT *qor* kelimelerinin etimolojilerine dair görüşler şu şekildedir:

Eski Türkçe *keş* kelimesinin etimolojisi

EDAL yazarları *keş* kelimesini Proto-Türkçe **Keł* “okluk (sadak)” olarak yeniden yapılandırmışlar, bu kelimeyle ilişkili olarak düşündükleri Tunguzca, Moğolca ve Japonca kelimelere de yer vermişlerdir (2003: 696-697). Robbeets ise burada düşünülen Japonca varyantın farklı bir kelimedenden türediğini ifade etmiştir (2005: 93).

Hamilton kelimenin **ki/ke* “içerideki, iç, içe girmiş kısım” kökünden türemiş olabileceğini düşünmüştür (2015: 73).

Şçerbak ünlüsünü **kēš* şeklinde uzun olarak tasarladığı kelimeyi “kemer, okluk (sadak)” olarak anlamlandırmaktadır (1970: 195).

Clauson kelimenin ünlüsünün kapalı e /*è*/ olarak iyi bir biçimde kurulabileceğini ifade etmiş, yalnızca bazı kuzeybatı lehçelerinde yaşadığını belirtmiştir (s. 752b).

Tekin kelimeyi Ana Türkçe dönemi için **kēš* “sadak, okluk” şeklinde yeniden yapılandırmıştır (1995: 182).

DTS yazarları Eski Türkçe *keş* kelimesini “okluk (sadak)” olarak anlamlandırmışlardır (1969: 303).

Tenişev vd. “okluk” kavramının eski Türk yazıtlarında ve folklorunda sıkça kullanıldığını ve en yaygın savaşçı ekipmanı olduğunu, bu yüzden de arkaik bir unsur olduğunu ifade etmiştir. Bu

kavramı ifade etmek için kullanılan *keş* kelimesinin “okluk (sadak)” anlamına geldiğini belirten yazarlara göre kelimenin etimolojisi belirsizdir. Ancak ok ve ok kılıfı (sadak) kavramlarının henüz farklılaşmadığı durumların eski diller ve kültürlerde mümkün olduğunu, böyle bir dönemin kalıntısını yansıtabilecek bir biçimde Türkçe *kez* “ok” kelimesi ile *keş* “okluk” bağlantısının mümkün olduğunu belirtmişlerdir (2006: 505).

Leksika’da (2001: 566-567) ve Räsänen’in etimolojik çalışmasında (1969: 258) kelimenin etimolojisine yönelik bir açıklama yapılmamıştır.

ESTYA V’te öncelikle kelimenin pek çok araştırmacı tarafından Farsça *tir keş* “okluk, sadak” kelimesinden alıntılandığına dair görüşlere yer verilmiştir. Ancak kelimenin erken dönem Türk anıtlarında ve bazı çağdaş Türk dillerinde tespit edilmesinin, *keş* kelimesinin Türkçe bir kökene sahip olabileceğine işaret ettiği ifade edilmiştir. Moğolca *keseneg* “sırta takılan bir tür ok kılıfı” ve Buryatça *çehēnēk* “ok kılıfı” kelimeleri, incelenen kelimeyle ilgili önemli sözcük birimler olarak verilmiştir (s. 60-61).

Doerfer kelimenin Türkçeden Farsçaya *kēš* “sadak (ok kılıfı)” şeklinde geçtiğini ifade etmiştir (1967: 663-664).

Aydın, *kēš* kelimesinin Moğolistan’daki yazıtlarda tanıklanmadığına dikkat çekmiş, kelimenin yaşadığı lehçeleri de dikkate alarak Sayan-Altay halklarına özgü olabileceğini ifade etmiştir (2021: 51-52).

Moğolların Gizli Tarihinde *qor* kelimesinin etimolojisi

EDAL yazarları *qor* kelimesini Proto-Moğolca **qor/qorum-* “okluk (sadak)” olarak yeniden yapılandırmışlar, bu kelimeyle ilişkili olarak düşündükleri Tunguzca, Türkçe ve Japonca kelimelere de yer vermişlerdir (2003: 744-745). Robbeets kelimenin Japonca varyantı olarak düşünülen Eski Japonca *katama* “bambu sepet” kelimesinin etimolojisinin muhtemelen başka bir kökene (Eski Japonca *kata-* “sert” ve *am-* “örmek” eylemlerinin isimleştirilmiş hâli) dayandığını ifade etmiştir (2005: 90).

Doerfer kelimenin Moğolcadan Farsçaya *qōr* “sadak (ok kılıfı)” şeklinde geçtiğini ifade etmiştir (1963: 427-428).

Ramstedt Kalmukça sözlüğünde *xormshə, xor* “küçük çanta” kelimesine yer vermiştir (1935: 186, 188).

Yenisey Yazıtlarında ve Eski Türkçe Kaynaklarda *keş* “Okluk” Kelimesi

Keş “okluk” kelimesine Yenisey Yazıtlarından Uyuk-Turan (E 3) yazıtının 2. satırında, Elegest I (E 10) yazıtının 5. satırında ve Oznaçennaya I (E 25) 3. satırında rastlanmıştır. Aşağıda sırasıyla kelimenin geçtiği bağlamdan önceki bağlama dair bilgi verilmiş, kelimenin geçtiği bağlamın transkripsiyonuna ve günümüz Türkçesine aktarılmış hâline yer verilmiş, son olarak ta kelimenin geçtiği bağlamdan sonra bahsedilenler hakkında bilgi verilmiştir.

Uyuk-Turan (E 3) yazıtı 2. satır

Kelimenin geçtiği cümlenin bir önceki satırında ölen kişinin ayrıldığı unsurlar sayılmıştır.

altunlig kēşig bēlimte bantım teñri elimke bōkmedim esizim e yita

“Altınlı (altınla süslü) okluğu belime bağladım. Kutlu yurduma doymadım, ne yazık! Eyvah!”

Sonraki satırlarda sırasıyla ölen kişinin adı, memleketinde kuvvetli olduğu, öldüğü yaş vs. yazılmıştır (Yıldırım vd., 2013: 28).

Elegest I (E 10) yazıtı 5. satır

Kelimenin geçtiği cümlenin öncesinde sırasıyla ölen kişinin ayrıldığı unsurlar, mezar taşı dikenler, gökyüzündeki güneşe ve aya hayıflanma, siyasi olarak ayrıldığı unsurlar yer almaktadır.

kōrtl<e> kan al<p> uruñu altunlig kēş egnin yü<d> tüm bēlde ban<t>ım tokuz sekiz on yaşım

“(Ben) Körtle Han Alp Urungu’yum. Altınlı (altınla süslü) okluğu sırtıma yükledim, belime bağladım. Yetmiş dokuz yaşımda, ...”

Sonraki satırlarda sırasıyla ölen kişinin babasıyla beraber gittiği bilgisi, halkına öğütleri, yaptığı faydalı işler ve ayrıldığı unsurlar yazılmıştır (Yıldırım vd., 2013: 41-42).

Oznaçennaya I (E 25) 3. satır

Kelimenin geçtiği cümlelerin öncesinde sırasıyla ölen kişinin ayrıldığı unsurlara (akraba), düşmana hücum ettiği bilgisine ve adına yer verilmiştir.

elim kanım esizim e adrıldım altun kēş adrıldım

“Yurdum, hanım, ne acı! (Sizlerden) ayrıldım. Altın okluğumdan ayrıldım.”

Sonraki satırlarda sırasıyla adına yazıt dikilen kişinin öldürdüğü asker sayısı, adı, kendinin öldüğü ve ayrıldığı bilgisi yazılmıştır (Yıldırım vd., 2013: 74).

Kelimeye L. N. Tıbıkova vd. (https://www.altay.uni-frankfurt.de/runika_1.htm) (bk. Bichiktu-Boom III [A-10] yazıtı) (14.03.2024)) okuyuşuna göre Runik Harfli Dağlık Altay Bölgesi Yazıtlarından Biçiktu Boom III (A-16) yazıtının 2. satırında da anlaşılır bir bağlam içerisinde rastlanmaktadır:

y(e)g (e)tm(i)ş k(e)şl(i)g s(ö)kg(ä)li täg! (ä)s(ä)ni (e)nç mu?

“(Siz) Güzel (muhteşem yapılmış) ok çantalılar, düşman hatlarını kırmak için saldırın! Onların zihinleri huzurlu mu/sakin mi? ...” (Kormuşin vd., 2016: 235).

Kelimeye DLT 198’de bir bağlam dâhilinde rastlanmaktadır:

ok kiş içre çıgıl tıgıl kıldı “ok, sadak vb. şeylerin içinde ses çıkardı.” (Ercilasun ve Akkoyunlu: 170)

Moğolların Gizli Tarihi’nde qor “Okluk” Kelimesi

Moğolların Gizli Tarihinde (bundan sonra MGT olarak kısaltılacaktır) “okluk” anlamına gelen kelime *qor*’dur. MGT’de yer alan ifadelerin Türkçe’ye aktarımı tarafımızca yapılmış, metnin İngilizce tercümesi olan Rachewiltz’in *The Secret History of the Mongols: A Mongolian Epic Chronicle of the Thirteenth Century* (2004) adlı eserinden bu hususta faydalanılmıştır. Bu kelimenin bahsi geçen kaynakta temsil gücünün olduğu bağlamlara dair örnekler şu şekildedir:

MGT 105’te “kapaklı tirkeş (okluk, sadak) sallandığı zaman serkeşlik eden Ayir-usun, şimdi Orhon ve Selenge (arasındaki) Talhun adasında bulunuyor” (Temir, 2010: 45) şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Bu ifade, DLT’de sıklıkla geçen okluk içindeki okların çıkardığı sese ve titremesine yapılan atıflara benzerlik arz etmektedir. Anlaşılan odur ki, göçereli toplumların önemli savaş aletlerinden olan ok ve yayla birlikte düşünülen sadağın içerisindeki okların çıkardığı sese dikkat edilmiştir. Moğol kültüründe okların sadak içinde titremesi ve çıkan ses, kişinin korkudan titremesiyle ilişkilendirilmiştir.

MGT 124’te Temuçin’in Cengiz Kağan ilan edildikten sonra bir mükâfat olarak dört kişiye okluk taşıma hakkı verdiği yazılmıştır.

cinggis-qahan bolu’at bo’orcu-yin de’ü ögölei-cerbi qor a[q]saba qaci’un-toqura’un qor a[q]saba jetei doqolqu-cerbi aqa de’ü qoyar qor aqsaba (Rachewiltz, 1972: 52)

“Kağan olarak Çinggis, Borçu’nun kardeşi Ögölei Çerbi’nin, Qaçiun Toquraun’un ve iki kardeş olan Jetei ve Doqolqu Çerbi’nin her birinin okluk taşımasını emretti.”

Nayman lideri Tayang Han, MGT 189’da Moğolların Ong Han’ı yenmesinden bahsederken Moğolların okluklarıyla düşmanlarını korkuttuğundan bahsetmiştir. Burada “okluk”un silah ve yiğitlik gibi unsurları temsil ettiği açıktır.

tede irgen ötögü yeke erten-ü ong-qan-ni qor-ıyan ayu’ulju dayiji’ulju ükü’ülba (Rachewiltz, 1972: 98).

“Okluklarıyla bu insanlar eski günlerin yaşlı ulu Ong Han’ımı korkuttular, onun yoldaşlarını terketmesine ve mahvolmasına sebep oldular.”

Buna karşın MGT 189'da Tayang Han halkını Moğollara karşı morallendirmek ve harekâta ikna etmek için aşağıdaki sözleri söylemiştir. Burada, düşmanın “okluk”unu ele geçirmenin içerisinde yağma unsurunun da bulunduğu savaşçı kültürün bir ifadesi olarak onu yenmeyi temsil ettiği açıktır:

tede mongqol-tur otcu qor anu maqa abciraya ke'ejü'üi (Rachewiltz, 1972: 98).

“Bunun üzerine Tayang Han (şöyle) dedi: ‘Durum böyleyse endişelenmemizi gerektirecek neleri var? Bu Moğolların üzerine gitmemize izin verin, kesinlikle onların okluklarıyla geri döneceğiz!’”

Okluğun düşman eline geçmesi bir prestij kaybı ve savaşta mağlup olmayı ifade eden bir biçimde, MGT 190'da Tayang Han'ın Cengiz'e karşı girişmek istediği askerî harekât anlatılırken geçmektedir. Buna göre düşmanı, başka bir beyden de yardım alarak Cengiz'e ani bir baskın düzenleme ve “onun okluğunu ele geçirme” niyetindedir. Kuşkusuz “okluk” ele geçirmek, yağma faaliyetiyle de ilgili olmalıdır. MGT'de askerî faaliyet neticesinde yağmalama ve düşmana ait çeşitli değerli varlıkları ele geçirme çokça rastlanan bir motiftir. Dolayısıyla “okluk” unsurunun burada hâkimiyet sembolü olmadığına dikkat edilmelidir. MGT'de daha önce de rastlanan yağmalama eylemi çerçevesinde yağmalanan diğer unsurlar (hayvan sürüsü, kadın, çocuk vs.), hâkimiyet sembolü değil, o halk ve lideri için bir zenginlik, prestij, güç, ayrıcalık gibi değerlerin göstergesidir. Yağma faaliyeti savaşın bir sonucu olarak gerçekleştirilebileceği gibi başka bir topluluğu gafil avlayarak hızlıca mallarını ele geçirme şeklinde de gerçekleşebilir. Özellikle savaşta ya da askerî bir harekâta yenilginin sonunda gelen yağmalama faaliyeti bazı durumlarda yenilen halkın yenen halka tabi olmasıyla da sonuçlanır. Burada el değiştiren yağmalanan unsurlar hâkimiyeti değil; hâkimiyet, yiğitlik vs. sonucu elde edilen ayrıcalıkları ve zenginliği simgeler. Dolayısıyla burada da esasında söylenen, hâkimiyetin değil, hâkimiyet sonucu elde edilen varlık ve ayrıcalıkların el değiştirmesidir. “Okluk” burada bir yiğitlik ve ayrıcalık göstergesi olmalıdır.

ci bara'un qar bi bol bi endece qamsaju tedeket Mongqol-un qor anu abuya ke'ejü ilējü'ü tere üge-tür alaquş-digit-quri qari'u ügülerün bara'un qar bolun ülü cidaqu bi ke'ejü ilē'et alaquş-digit-quri yuqunan neretü elci-iyen cinggis-qahan-na ügülejü ilērün naiman-u tayang-qan qor cinu abura iremüi namayi bara'un qar bol ke'ejü irejü'ü bi ese bolba edö'e bi cimada sere'ljü ilēba irejü qor-ıyan abda'ujai ci ke'ejü ilējü'üi (Rachewiltz, 1972: 98-99).

“... ‘Sen sağ kanat ol. Ben sana burada katılıyım ve bu az sayıdaki Moğolların okluklarını alalım!’

Alaquş Digit Quri bu sözlere ‘Ben sağ kanat olamam.’ diyerek karşılık verdi. Bu haberi yollayarak Alaquş Digit Quri şu mesajı Cengiz Han'a Yuqunan olarak bilinen elçisi vasıtasıyla ilettiler: ‘Naiman'ın Tayang Han'ı sizin okluklarınızı almaya geliyor. Bana sağ kanat olmamı söyleyerek (gizlice) yaklaştı, ama ben reddettim. Şimdi size bu uyarıyı yolluyorum, eğer gelirse okluklarınızın yağmalanmasından korkuyorum.’”

Yukarıdaki düşman tehdidi karşısında MGT 190'da geçen Cengiz Han'ın yanında bulunan Belgutai-noyan'ın sözleri, “okluk” kavramının göçerli toplumların zihninde prestij ve yiğitliği simgelediğini daha net bir şekilde gözler önüne sermektedir. Hatta ölen yiğidin “okluk” ile gömülme ayrıcalığı ve ayrıntısı da yukarıda okluk ile birlikte gömülmeye dair arkeolojik buluntular düşünüldüğünde dikkat çekicidir:

amidui bö'etele nökö-e qor-ıyan abda'asu aqsan ya'un tusa bui töröksen ere-de ükü'esü taki qor numun-lü'e-ben yasun-lu'a niken-e kekte'esü ülü-ü sayın bui naiman irgen ulus yeketü irge olotu ke'en yeke üge ügülen aju'un bida ene anu yeke üge-tür siqan morilaju otcu anu qor abu'asu berkedü-ü (Rachewiltz, 1972: 99).

“Eğer biri henüz hayattayken düşmanının okluğunu almasına izin verirse yaşamasının ne faydası var? Dünyaya gelmiş olan her erkek için öldüğünde kemikleriyle birlikte okluğu ve yayının uzanması doğru değil midir? Naiman halkı kendinden emin bir biçimde büyük bir ülkeye ve geniş bir nüfusa sahip olmakla övünüyor. Şimdi onların övünmelerinin bize sağladığı değişimi anlıyorsak sefere çıkar ve okluklarını sökeriz, bu çok mu zor olurdu?”

MGT 219'da Cengiz Han, kendine hizmet eden Sorhan-şira ve onun oğulları Çimbai ve

Çıla'un'a hizmetlerinin karşılığı olarak Selenge boylarındaki bir mera, nesiller boyu okluk taşımak ve tören içkisi içmek hakkı vermiş ve özgür olduğunu belirtmiştir. Bağlamda birlikte yer alan "okluk" taşıma ve nesiller boyu tören içkisi içebilme hakkı, özgür ve erdem sahibi olmanın bir göstergesidir. Meraya sahip olma ve okluk taşıma-tören içkisi içebilme hakkı yanlış bir biçimde birbiriyile ilişkilimış, okluk taşıma-tören içkisi içme hakkı meraya sahip olmanın bir göstergesiymiş gibi düşünülebilir. Ancak okluk taşıma-tören içkisi içme haklarının verildiği diğer örneklerde, bu ayrıcalıkların verildiği kişilere mera tahsisi yapıldığına dair bir bilgi verilmemiştir. Buna ek olarak, bu bağlamdaki kişi bahsedilen meranın kendine tahsis edilmesini özellikle talep etmiştir. Dolayısıyla bu unsurlar birbirinden ayrı düşünülmelidir. Bağlamda geçen "özgürlük" ise kendine tahsis edilen mera karşılığında hükümdara herhangi bir vergi ya da hizmet vermeksizin çeşitli amaçlarla kullanabilme ayrıcalığıdır (Rachewiltz, 2004: 811). *Darqan* "özgür, ayrıcalıklı" olarak ödüllendirilen kişiler genel manada hizmetten azade edilmiş; vergiden muaf olma ve yedi kereye kadar işlenebilecek cezadan affedilme gibi miras bırakılabilen ayrıcalıklara sahip kişilerdir (Rachewiltz, 2004: 295).

cinggis-qahan ügüleriün merkid-ün qajar selengge-yi nuntuqlaju nuntuq ba darqalatqun-gü uruq-un uruq-a gürtel qorcila 'ulju ötokle 'üljü darqalatqun (Rachewiltz, 1972: 126).

"Çinggis Han (şöyle) söyledi: 'Selenge boyundaki Merkit bölgesine yerleş ve bu bölgenin otlaklarını karşılıksız kullanın. Neslinin nesliyle birlikte okluk taşıma ve tören şarabı içme izni olan özgür bir insan ol.'

Yine MGT 219'da Cengiz Han, kendine hizmet eden Sorqan-Şira, Badai ve Kişiliq adlı kişilere yukarıda bahsedilen hak ve ayrıcalıkları tanımaktadır:

Edö'e minu turuq qorcila 'ulju ötokle 'üljü darqalan jirqatqun ke'en jarliq bolba (Rachewiltz, 1972: 126).

"Şimdi, benim sağladığım destekle okluk taşıma ve tören şarabı içme iznine sahip özgür bir insan olmanın ayrıcalığıyla keyiflenin!"

MGT 225'te *qorcın* "quivebearer" kelimesi savaşçı, silah taşıyıcısı, oklu asker anlamında kullanılmıştır. MGT'ye göre bu askerler gündüz muhafızlarıyla birleşerek çeşitli yeni birlikler meydana getirmektedir. (Rachewiltz, 1972: 129; Rachewiltz, 2004: 154). MGT'de gündüz muhafızları, gece muhafızları, okluk taşıyanlar ve aşçılar olmak üzere dört farklı askerî birim tanımlanmıştır (Rachewiltz, 2004: 157-158). *Kişçi* adı verilen bir askerî birliğin Türk devletlerinden Karahanlı Devletinde de bulunması iki kültür arasındaki bütünlüğü göstermektedir (Göksu, 2010: 14). Bundan başka Karahanlı Devletinde, Moğolların Gizli Tarihinde bahsedilene benzer olarak *yatgak* "gece muhafız birliği" ve *turgak* "gündüz muhafız birliği" de bulunmaktadır (Göksu, 2010: 14). MGT 230'da Cengiz Han, "ok taşıyanlar"ın liderliğinde bulunan kişilere *yekes qorcın* "great quiverbearers" (Rachewiltz, 1972: 133; Rachewiltz, 2004: 160) ünvanını vermiş ve MGT 231'de gece ve gündüz muhafızlarına şu şekilde seslenmiştir:

uyilsun qor ubis kiküi-tür udal ügei bayıdaltan uriyarqun kebte 'ül minu qutan qor qubis kiküi-tür qujit ese bayıqsat qurdun yabudaltan kebte 'ül minu (Rachewiltz, 1972: 133).

"Düşmanın huş ağacı kabuğundan yapılan okluklarının belli belirsiz titremesini duyan, hızlı hareket eden gece muhafızlarım, gecikmeden ayağa kalktınız; düşmanın söğüt ağacı kabuğundan yapılan okluklarının belli belirsiz titremesini duyan dikkatli gece muhafızlarım, bir an bile geç kalmadan ayağa kalktınız; kutlu gece muhafızlarım, şimdiden sonra kendinizi 'yaşlı gece muhafızları' olarak adlandırabilirsiniz."

MGT 278'de Cengiz Han'dan sonra tahta çıkan Ögedey Han da benzer emirleri vermiştir:

basa qorcın-i yisün-tö'e bükidei horqudaq labalqa dörben kesik kesik bolun qor aqsaqui-a turqa'ud-un dörben kesik kesik-tür acid-un qorcın-ıyan jasaju oroldutuqai ke'en jarliq bolba (Rachewiltz, 1972: 169)

"Sonra şöyle buyurdu: 'Ok taşıyıcıları olan Yisün Tö'e, Bükidei, Horqudaq ve Labalqa'nın dört ayrı birliğe ayrılması ve muhafızların ok taşıyıcılarını düzenleyerek okluk taşımak için dört ayrı gündüz muhafız birliğine katılması gerekmektedir.'"

Yenisey Yazıtlarındaki *keş* “Okluk” Kelimesinin Temsil Ettiği Değer

Yenisey yazıtlarından üçünde rastlanan “altın süslemeli” *keş*, özellikle Elegeşt I yazıtında geçen bağlamıyla Useev tarafından hükümdarlık ve hâkimiyet ifade eden bir sembol olarak değerlendirilmiştir (2012: 15-16). Bahsi geçen yazıtta adına mezar taşı dikilen kişinin kim olduğu ve altın süslemeli okluğun kuşanma/kuşandırılma eylemini kimin gerçekleştirdiği farklı şekillerde yorumlanmıştır. Kormuşin okluğun Körtle Han tarafından ölen kişiye verildiğini düşünürken (2017: 265) Useev okluğun, ölen kişinin hâmisine ait olan bir hâkimiyet sembolü olduğunu ifade etmektedir (2012: 13). Yıldırım vd. ise ölen kişinin ve okluğu kuşanan kişinin adının Körtle Han Alp Urungu olduğunu yazmışlardır (2013: 41-42). Metnin bağlamı nasıl yorumlanırsa yorumlansın, metinde ölen kişinin ayrıldığı unsurlar arasında ölen kişinin bağlı olduğu kağanı ve devleti de ayrıca sayılmaktadır (Elegeşt I yazıtı 4. satır). Dolayısıyla okluğu kuşanan kişi (adına mezar taşı dikilen kişi) başka bir kağana bağlıdır. Bundan dolayı adına yazıt dikilen kişinin kuşandığı okluğu hâkimiyet sembolü olarak yorumlanmak şüphe uyandırmaktadır.

Oznaçennaya I (E 25) yazıtının 3. satırında geçen *altun keş adrıldım* “Altın okluğumdan ayrıldım” ibaresinden hareketle, okluğun ölen kişinin dünyadaki önemli kazançlarından olduğu ve onun için bir övünç vesilesi sayıldığı düşünülebilir. Yenisey Yazıtlarında ölen kişilerin sahip oldukları nesnelere ve yakını olan kişilere (genellikle akrabaları ve siyasi olarak bağlı oldukları kişiler) kendinden ayrılan unsurlar olarak yer verilmektedir. Bu cümlelerin hemen öncesinde ölen kişinin kağanı ve devletinden ayrıldığı belirtilmiştir. Dolayısıyla burada da ölen kişinin bir kağanı vardır ve devlet-kağan ve altın okluk nesnesi birbiriyle ancak bu bağlamda ilişkilendirilebilir.

Uyuk-Turan (E 3) yazıtının 2. satırında altın süslemeli okluğun ölen kişi tarafından bele bağlandığı, ölen kişinin kutlu ülkesine doyamadığı yazılmıştır. Bu bağlamda da ölen kişi ile devlet kavramı birbiriyle ilişkili olarak yorumlanabilir. Okluğun bele bağlanmasından bahsedilmesi sosyal açıdan farklı bir statüye geçildiğinin bir ifadesi gibi görünmektedir. Bu eylemden önce ölen kişinin ayrıldığı kişilerden (akrabaları) bahsedilmiştir. Yazıtın son satırı olan altıncı satırında ölen kişinin kağanının adı verilmiştir. Dolayısıyla bu bağlamda da ölen kişinin bir kağanı bulunmaktadır.

MGT, Yenisey Yazıtlarında yer alan “altın süslemeli okluk”un neyi simgelediğinin anlaşılabilmesinde önemli bir yardımcı olabilir. MGT 189’da okluk, askerî bir teçhizat olarak geçmektedir. Askerliğe ait bir unsur olan okluk kavramından, MGT 225 ve 231’de Moğol ordusunda oluşturulan askerî bir sınıfı ifade etmede faydalanılmıştır (*qorcın* “ok taşıyıcılar”). Bu durumla Altay yazıtlarından Biçiktu Boom III (A-16) 2. satırında geçen “güzel (muhteşem) ok çantalılar”ın düşmana hücum etmesi koşutluk göstermektedir. Bu yazıtta bahsedilen “ok çantalılar” ya yiğit bir grup asker ya da Moğollarda olduğu gibi özel bir askerî birliğin adı olmalıdır.

MGT 189’da askerlik ve savaşla ilgili olan bu nesne ile yiğitlik arasında bir ilgi kurulmuştur. “Okluk” sahibi olabilmek yiğitlik ve prestij göstergesiyken MGT 189 ve 190’da olduğu gibi okluğu düşmana kaptırmak yiğitliğin elden gitmesini, düşmana yenilmeyi temsil etmektedir. MGT 190’da okluk ile birlikte gömülmenin bir er için ne kadar önemli olduğundan bahsedilmesi de bu sebeptendir. Ölen kişi böylelikle dünyadaki kazanımlarını ve prestijini koruyarak öteki dünyaya geçmiştir. Tüm bu arka plandan hareketle gelişen bir durum olarak MGT 124 ve 219’da Cengiz Han kendine önemli hizmetleri dokunmuş ve soylu ailelerden gelmeyen kimselere “okluk” taşıma hakkı ve ayrıcalığı vermiştir. İşte Yenisey Yazıtlarında üç kez rastlanan “altın süslemeli okluk”, okluğun yönetici olan kağanla ve devletle olan ilgisi bununla bağlantılı olmalıdır. Yani MGT’de yer alan ifadelerle birlikte değerlendirildiğinde *altunlık keş*’in ve onu takma hakkının, hükümdarın bu kişilerin kendine bağlılıklarını ve hizmetlerini onurlandırmak için onlara verdiği bir ayrıcalık olarak düşünülmelidir. MGT’ye göre esasında soylu bir aileden gelmeyen kişiler, önemli hizmetlerinden dolayı bu şekilde onurlandırılarak “özgür” bir kişi olabilmekte ve kağan haricinde birisine hizmet sunma gerekliliği ortadan kalkmaktadır. İlgili Yenisey Yazıtlarında okluktan bahsedilmesinin sebebi de, “okluğun” benzer bir biçimde ölen kişiler için son derece değerli bir kazanç olan bu ayrıcalığa işaret etmesindedir. Böylelikle ölen kişi yazıtlarda pek çok kez rastlandığı gibi, dünyada yaptığı önemli işlerden ve kazanımlarından bahsetmiş olur. Okluğun altın işlemeli olması ve yazıtlarda “okluk”un geçtiği bağlama komşu cümlelerde kağandan ve devletten de bahsedilmesi, “okluk” ile kağanlığı birbirine bağlamaktadır. Böylelikle de altın okluğun kağan tarafından kendine hizmet eden kişileri ödüllendirilmek için verilen ayrıcalıkların bir işaretleyicisi olduğu görüşü desteklenmiş olur.

Sonuç

Okluk, bir savaş gereci olan ok ve yayın bir tamamlayıcısı olması sebebiyle kadim göçerevli Orta Asya toplumları için savaşçılığın ve yiğitliğin sembolü olmuştur. Ancak okluğun sahip olduğu sembolik anlam yalnızca bunlarla sınırlı değildir. Bazı araştırmacılar onun hâkimiyeti de simgelediğini düşünmüşlerdir.

Çalışmada Orta Asya'nın kadim toplumlarından olan eski Türk ve Orta Çağ Moğollarında “okluk”un yiğitlik ve savaşçılık haricinde neyi simgelediği anlaşılmaya çalışılmıştır. Bunun için öncelikle ilgili dönem ve toplumlara ait olduğu düşünülen arkeolojik verilerden ve kaya resimlerinden faydalanılmıştır. Bu çalışmalardan elde edilen verilere göre ilgili toplumlarda okluğun savaşçılık ve yiğitlik haricinde başka sebeplerle de önemsenmiş olabileceği görülmüştür. Mezarlarda ölen kişiyle birlikte gömülen oklukların, onun savaşçılığı ve yiğitliğinden ve öteki hayatta savaşçılık bağlamında kullanılması düşüncesinden başka, ölüyle birlikte gömülen diğer pek çok nesnede olduğu gibi rütbe ve sosyal statüyü de belirtiyor olabileceği sonucuna varılmıştır. Kaya resimleri ise, okluğun dinî birtakım ritüellerde kullanılmış olabileceğini ve içi boş oklukların barışı simgelemiş olabileceğini göstermektedir. Makalede incelenen yazılı materyallerden bu iki durumu destekleyecek bir veri bulunamamıştır.

Eski Türkçe *keş*, Orta Moğolca *qor* ilgili dillerde “okluk” anlamına gelen kelimelerdir. Çalışmada bu kelimelerin etimolojilerine ve dillerde yeniden yapılandırılan ana şekillerine de yer verilmiştir. Bunun nedeni, ilgili kelimelerin ve “okluk”un bahsi geçen toplumda eskicil olup olmadığını anlamak ve durum böyleyse; buradan hareketle, bu konuyla ilgili ortaya çıkan sembolizasyonun toplumların kendi gelişmesinin bir sonucu olduğunu göstermektir. Kelimelerin bu dillerin ana şekilleri için yeniden yapılandırılabilir olması, “okluk”un bu toplumlarda eskicil bir yeri olduğunu göstermektedir.

Yenisey Yazıtlarında üç kez rastlanan *altunlıg keş* ibaresinin, hangi sebeple ilgili yazıtlarda bulunduğu henüz tam olarak anlaşılamamıştır. Çalışmadan önce öne sürülen görüşe göre bu durum, “okluk” kavramının hâkimiyeti simgelemesi sebebine bağlanmıştır. Ancak Moğolca önemli bir Orta Çağ dönemi eseri olan MGT incelendiğinde, okluk kavramının bu kültürde hâkimiyeti değil, hâkim olanın (kağan) değerli hizmetleri karşısında tebaasından olan kişilere verdiği bir ayrıcalığı temsil ettiği görülmüştür. MGT’de kendisine “altın süslemeli okluk” ve “tören içkisi içme hakkı” verilen kimseler soylu olmayan, ancak Cengiz Han’a değerli hizmetleri olmuş kişilerdir. Bu ayrıcalıklar miras olarak sonraki nesillere de aktarılan türdedir. Cengiz Han bu kişilere bahsi geçen ayrıcalıkları vererek aslında bir nevi soyluluk benzeri haklar da vermiş olur. Dolayısıyla kağan böylelikle kendine yararlı hizmeti dokunmuş olan ve soylu olmayan kimseleri toplumun diğer katmanlarından ayırmış, onları ayrıcalıklı bir hale getirmiş olur. Yenisey Yazıtlarında ölen kişinin sahip olduğu ve ölmesi sebebiyle ayrıldığı ifade edilen “altın süslemeli okluk” da esasen bu ayrıcalıkla ilgili olmalıdır. Kelimenin geçtiği her üç Yenisey Yazıtında da hâkim olan esas unsur olan kağanın ölen kişiden başka birisi olduğu açıktır.

Bundan başka, Altay bölgesi yazıtlarından olan Biçiktu Boom III’te (A-16) geçen *y(e)g (e)tm(i)ş k(e)şl(i)g* “güzel (muhteşem yapılmış) ok çantalılar”ın düşmana saldırması emri, MGT 225’te bir askerî birliğin adı için kullanılan *qorcın* “(kelimesi kelimesine) oklukçu” ile birlikte düşünülebilir. Dolayısıyla Biçiktu Boom III’te bahsedilen “güzel (muhteşem yapılmış) ok çantalılar”, adına mezar taşı dikilen kişiyle ilgili olan askerî bir birimi ifade ettiği düşünülebilir.

Ayrıca DLT ve MGT 105’te “okluk”un geçtiği bağlamlardan hareketle, göçerevli toplumların, okluk içindeki okların çıkardıkları sese dikkat ettikleri anlaşılmaktadır. Her iki kültürün dilinde de bu sesi dile getirmek için yansıma seslerden oluşan kelimeler mevcuttur. MGT’de bu sesin, okların titreşmesi ve korkan bir insanın titreme davranışı arasında ilişki kurularak korkuyu simgeleyecek biçimde bulunduğu tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- AĞCA, F. (2019). *Uygur Harfli Oğuz Kağan Destanı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
AYDIN, E. (2021). *Sibirya’da Türk İzleri: Yenisey Yazıtları*. İstanbul: Kronik Yayınları.

- AZMUN, Y. (2019). *Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması: Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası*. İstanbul: Kutlu Yayınevi.
- BARTHOLD, V. V., ROGERS, J. M. (1970). The Burial Rites of the Turks and the Mongols. *Central Asiatic Journal*, C. 14, S. 1/3, 195-227. <http://www.jstor.org/stable/41926873>
- CLAUSON, G. (1972). *An Etymological Dictionary of pre-thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- ÇAKIR, O. (2021). Selçuklu Ailesinin Bilinen İlk Atası: Demir Yaylı Dukak. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* C. 14, 83-108.
- ÇORUHLU, Y. (2019). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları: Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mezar Mimarisi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ötüken.
- DİKEN, H. A. (2024). Tarihi ve Kültürel Yönleriyle Eski Türklerdeki Halk Ekonomisi Faaliyetlerine Genel Bir Bakış. *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 12, S. 23, 154-170.
- DLT= ERCİLASUN, A. B. ve AKKOYUNLU Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Lugâti't-Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- DOBJANSKIY, V. N. (1984). *Nabornıye Poyasa Yujnoy Sibirii i Tsentral'noy Azii Kak İstoriçeskiy İstoçnik (1 ts. do n.e. – 1 ts. n.e.)*. C. 1, Avtoreferat Na Soiskaniye Uçenoy Stepeni Kandidata İstoriçeskiy Nauk: Kemerovo.
- DOBJANSKIY, V. N. (1990). *Nabornıye Poyasa Koçevnikov Azii*. Novosibirsk: Novosibirskiy Gosudarstvennyy Universitet.
- DOERFER, G. (1963). *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen Bd. I*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- DOERFER, G. (1967). *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen Bd. III*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- DTS= NADELYAYEV, V. M. vd. (1969). *Drevnetyurkskiy Slovar'*. Leningrad: Nauka.
- EDAL= STAROSTIN, S. vd. (2003). *Etymological Dictionary of the Altaic Languages*. Leiden: Brill.
- ELLIOT, M. C. (2001). *The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press.
- ERDÉLYI, I. (1966). A Tomb of the Turkic Period in Northern Mongolia-Report on One of the Discoveries of the Mongol-Hungarian Archaeological Expedition of 1963. *Bulleten*, C. 30, S. 118, 197-203.
- FLETCHER, J. F. (1986). The Mongol: Ecological and Social Perspectives. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, C. 46, S. 1, 11-50.
- GAVRILOVA, A. (1965). *Mogil'nik Kudırge kak Istoçnik po İstorii Altayskiy Plemen*. Moskva-Leningrad: Nauka.
- GÖKSU, E. (2010). *Türkiye Selçuklularında Ordu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- HAMILTON, J. R. (2015). *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*. (Çev.: Vedat Köken), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İBEKEYEVA, S. (2015). *Göktürk Devri Kazakistan Kaya Resimleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAFESOĞLU, İ. (2016). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- KIZLASOV, I. L. (2001). Runiçeskiye Nadpisi Na Dvuh Poyasnih Nakoneçnikah. *Drevnosti Altaya*, C. 6, 132-138.
- KOCA, S. (2003). *Türk Kültürünün Temelleri*. C. II, Ankara: Odes.
- KORMUŞIN, I. V. (2017). *Yenisey Eski Türk Mezar Yazıtları: Metinler ve İncelemeler*. (Çev.: Risbek Alimov), Ankara: Türk Dil Kurumu. (1997)

- KORMUŞIN, I. V. vd. (2016). *Yenisey-Altay-Kırgızistan Yazıtları ve Kâğıda Yazılı Runik Belgeler*. Ankara: BilgeSu.
- KUBAREV, G. V. (2003). Janrovaya Stsena iz Biçiktu-Boma. *Stepi Evrazii v Drevnosti i Srednevekov'e*, C. 2, 242-246.
- KUBAREV, G. V. (2012). Altaydağı Ejelgi Turkterdin Jartastagı Suretteri. *Evraziyadagi Turk Murası VI-VIII gg*. Astana. 131-146.
- KUBAREV, G. V. ve KUBAREV V. D. (2003). Noble Turk Grave in Balyk-sook (Central Altai). *Archaeology, Ethnology & Antropology of Eurasia*, C. 4, S. 16, 64-82.
- KUBAREV, V. D. (2004). Drevnie Steli i Izvayaniya v Obryadah i Sueveriyah Narodov Tsentral'noy Azii. *Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii*, C. 1, S. 17, 28-38.
- LÁSZLÓ, G. (1955). *Études Archéologiques sur l'histoire de la Société des Avars*. Archaeologia Hungarica, Series nova (33). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Leksika= TENİŞEV, E. R. (2001). *Sravnitel'no-İstoriçeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov: Leksika*. Moskva: Nauk.
- ÖGEL, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- RACHEWILTZ, I. (1972). *Index to the Secret History of the Mongols*. Bloomington: Indiana University.
- RACHEWILTZ, I. (2004). *The Secret History of the Mongols: A Mongolian Epic Chronicle of the Thirteenth Century*. Leiden-Boston: Brill.
- RAMSTEDT, G. J. (1935). *Kalmukisches Wörterbuch*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- RÄSÄNEN, M. (1969), *Versuch eines Etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*, Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- ROBBEETS, M. I. (2005). *Is Japanese Related to Korean, Tungusic, Mongolic and Turkic?* Wiesbaden: Harrassovitz Verlag.
- SEVİM, A. (1995). *Selçuklu Devletleri Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- SHAHGOLİ, N. K. vd. (2019). Dede Korkut Kitabı'nın Günbet Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C. 16, S. 2, 147-379.
- ŞÇERBAK, A. M. (1970). *Sravnitel'naya Fonetika Tyurkskih Yazıkov*. Leningrad: Nauka.
- TEKİN, T. (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*. Ankara: Simurg.
- TEMİR, A. (2010). *Moğolların Gizli Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- TENİŞEV, E. R. vd. (2006). *Sravnitel'no-İstoriçeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov. Pratyurkskiy Yazıkosnova. Kartina Mira Pratyurkskogo Etnosa po Dannum Yazıka*. Moskva: Nauka.
- TRYJARSKI, E. (2011). *Türkler ve Ölüm*. Çev: Hafize Er. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- URL-1: https://www.altay.uni-frankfurt.de/runika_1.htm
- USEEV, N. (2012). Elegeşt I (E 10) Yazıtının 5. Satırındaki Devlet ve İktidar Simgeleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, C. 1, S. 4, 11-19.
- USMANOVA, E. R. vd. (2018). Mongol Warriors of the Jochi Ulus at the Karasuyr Cemetery, Ulytau, Central Kazakhstan. *Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia*, C. 46, S. 2, 106-113.
- VADETSKAYA, E. B. (1999). *Taştıkskaya Epoha v Drevney İstorii Sibiri*. Petersburg: Tsentr "Peterburgskoe Vostokovedenie".
- YAMAN, S. (2023). *Türk Masalları ve Holbek Yöntemi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- YAMAN, S., ve YAMAN, H. (2024). Türk Siyasi Söyleminde Lakaplar. *Folklor Akademi Dergisi*. C. 7, S. 1, 450 – 464.
- YILDIRIM, F. vd. (2013). *Yenisey-Kırgızistan Yazıtları ve İrk Bitig*. Ankara: BilgeSu.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 28.05.2024

Kabul / Accepted: 19.08.2024

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1491383

**SERVET-İ FÜNUN ROMANININ TEMATİK ÖZELLİKLERİNİ
“ÖLMÜŞ BİR KADININ EVRAK-I METRUKESİ” ÜZERİNDEN
İNCELEMEK**

Bilginç EYAN*

Öz

Servet-i Fünun dönemi, Türk romancılığı için yapı ve teknik açısından gerçek anlamda modern romanın öncü örneklerinin ortaya konduğu bir dönemdir. 1896-1901 yılları arasında kalan süreci kapsayan dönem, Türk romanının tarihi seyri açısından belirleyici dönüm noktalarından biri olmakla beraber birçok tematik yeniliğin de başlangıç noktasıdır. Sanatçılar bu dönemde bir önceki Tanzimat Dönemine nazaran daha bireysel konulara yönelmiş ve kaçış, hayal-hakikat çatışması, aşk-yasak aşk, hastalık-ölüm gibi temalara yönelerek, toplumsal problemlerin dışında bir tutum sergilemiştir. Bu nedenle kendinden önceki nesil başta olmak üzere birçok sanat çevresi tarafından büyük eleştirilere maruz kalmış ve dönemdeki birçok sanatçı kendini bu topluluğun dışında konumlandırmıştır. Fakat dönemin tesiri öylesine güçlüdür ki özellikle tematik özellikler, kendini bu topluluğun dışında tutan sanatçılara da tesir etmiş ve Servet-i Fünun dışında konumlanan birçok sanatçı, bu dönemin tematik özelliklerini eserlerinde işlemek durumunda kalmıştır. Bu sanatçılardan biri de Güzide Sabri Aygün'dür. Popüler aşk ve romancılarından olan Güzide Sabri, her ne kadar Servet-i Fünun dışında kalmışsa da tematik ve izleksel çerçevede Servet-i Fünun'un etkisi altındadır. Yayın tarihi itibarıyla söz konusu döneme isabet eden *Ölmüş Bir Kadın'ın Evrak-ı Metrukesi* (1905) adlı roman, tematik özellikleri itibarıyla bu durumun en somut örneklerinden biridir. Güzide Sabri Aygün'ün popüler aşk romancısı olmasının da etkisiyle bireyin iç dünyasına yönelen edebi anlayışının Servet-i Fünun ile bağdaşması neticesinde tematik anlamda Servet-i Fünun'dan bağımsız olmayan roman, hem dönemin tematik özellikleriyle yazarının edebi anlayışını hem de Servet-i Fünun'un güçlü ve geniş tesir alanını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu çalışmada, Güzide Sabri Aygün'e ait olan *Ölmüş Bir Kadın'ın Evrak-ı Metrukesi* isimli roman, Servet-i Fünun romanının tematik özellikleri bağlamında ele alınmıştır. Devir-şahsiyet-eser bağlamında yapılan incelemeler sonucunda dönem ve romanda ortak temalar olarak tespit edilen; kaçış arzusu, hayal ve hakikat çatışması, yasak aşk ve hastalık ile ölüm gibi temalar metin merkezli olarak analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular sonucunda Servet-i Fünun döneminin güçlü tesiri ve Güzide Sabri Aygün'ün edebi anlayışı ile birlikte tespit edilen temaların edebi esere kattığı anlamsal boyut somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun, tema, Güzide Sabri, roman, Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi.

* Dr. Öğretim Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi, Kars/Türkiye, biginc.eyan@kafkas.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8127-661X

EXAMINING THE THEMATIC FEATURES OF THE NOVEL SERVET-İ FÜNUN THROUGH “THE EVRAK-I METRUKESİ OF A DEAD WOMAN”

Abstract

The Servet-i Fünun period is a period in which pioneering examples of truly modern novels in terms of structure and technique began to be revealed for Turkish novels. The period covering the period between 1896 and 1901 is one of the decisive turning points in the historical course of the Turkish novel, as well as the starting point of many thematic innovations. In this period, compared to the previous Tanzimat Period, artists turned to more individual subjects and displayed an attitude outside of social problems by turning to themes such as escape, dream-reality conflict, love, forbidden love, illness and death. For this reason, it was subjected to great criticism by many art authorities, especially the previous generation, and many artists of the period tried to position themselves outside this community. However, the influence of the period was so strong that the thematic features also affected the artists who excluded themselves from this community, and many artists who were outside Servet-i Fünun had to use the thematic features of this period in their works. One of these artists is Güzide Sabri Aygün. She, who was one of the popular love and infatuation novelists, was under the influence of Servet-i Fünun in the thematic and thematic framework, even though she remained outside of Servet-i Fünun. The novel titled *Ölmüş Bir Kadın'ın Evrak-ı Metrukesi* (1905), which belongs to the mentioned period in terms of its publication date, is one of the most concrete examples of this situation in terms of its thematic features. This novel is not independent from Servet-i Fünun in the thematic sense, as Güzide Sabri Aygün's literary understanding, which focuses on the inner world of the individual, is compatible with Servet-i Fünun, due to the influence of her being a popular romance novelist. It is very important in terms of showing both the literary understanding of its author with the thematic features of the period and the strong and wide influence of Servet-i Fünun. In this study, the novel titled *Ölmüş Bir Kadın'ın Evrak-ı Metrukesi*, written by Güzide Sabri Aygün, is discussed in the context of the thematic features of the novel Servet-i Fünun. As a result of the examinations made in the context of period-personality-work, the common themes were identified in the period and the novel; the themes such as the desire to escape, the conflict of dreams and reality, forbidden love, and illness and death were analyzed text-centered. As a result of the findings obtained, the strong influence of the Servet-i Fünun period and the literary understanding of Güzide Sabri Aygün with the semantic dimension that the identified themes added to the literary work were tried to be identified.

Keywords: Servet-i Fünun, theme, Güzide Sabri, novel, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*.

Giriş

1896-1901 yılları arasında varlık göstermiş olan Servet-i Fünun Dönemi, beş yıl gibi kısa bir ömre sahip olmasına rağmen Tanzimat Dönemi ile birlikte yenileşme sürecine girmiş olan Türk Edebiyatının tarihi seyri içerisinde oldukça önemli bir yer edinmiştir.

Teknik ve üslup çerçevesinde aşırı hassasiyet eğilimlerine sahip olan Servet-i Fünun grubu, kendinden öncekilere nazaran daha zengin bir kadro ile edebiyat tarihine giriş yapar. Batı form ve muhtevalarına biraz daha yaklaşarak ve buna mukabil dilin sadeleşmesi programından alabildiğine uzaklaşarak, daha doğrusu böyle bir programa ilgi duymayarak edebî faaliyetlerini Servet-i Fünun dergisinde sürdürmüşlerdir (Okay, 2015: 57). Servet-i Fünun romanının temel izlekleri aşk, ölüm, kaçış ve yabancılaşma üzerine kuruludur. Bu dönem; “toplumdan kopuk”, “içe kapalı”, “dar bir çevreye tutuklanmış” gibi, bazı haklı tespitleri içeren eleştirilerle karşılaşmasına rağmen, yenileşme sürecindeki edebiyatımızı, özellikle anlatı türlerinde yeni ufuklara taşımıştır (Korkmaz vd., 2015: 157). Dönemin baskıcı politikaları ve sansürcü yapısı gibi nedenlerin de etkisiyle toplumsal meselelerden uzaklaşan Servet-i Fünun romanında, tematik ve izleksel anlamda hayal-hakikat çatışması, ölüm ve hastalık, kaçış, mutsuz biten aşklar gibi bireysel konular ön plandadır. Santimentalist ve melankolik kurgu karakterler ile sanatçıların toplumdan uzak olmaları gibi nedenlerin de bu duruma eklenmesi sonucunda topluma ve dış dünyaya kapalı olan izole mekânlar tercih edilir. Bu da söz konusu dönem romanı için karamsar, kasvetli ve kaotik atmosferler oluşturur.

Servet-i Fünun dönemini kapsayan 1896-1901 yılları arasında sanat yaşamında aktif olan ve kendini bu grubun dışında tutan sanatçılar da bulunmaktadır. Bu noktada özellikle dönemin kadın sanatçıları ön plana çıkmaktadır. Bu sanatçılardan biri de Güzide Sabri Aygün’dür. Fakat yazar, her ne kadar kendini bu grubun dışında tutmaya çalışsa da özellikle tematik anlamda sıklıkla Servet-i Fünun etkisinde kalmıştır.

Güzide Sabri; Cumhuriyet’in ilk yıllarında aşk ve karasevda kavramlarını ele alan kadın yazarlardandır. Romanlarındaki en önemli özellik, kadınların asıl kahraman olarak seçilmesi ve duygusal yönlerinin ağırlıkta olmasıdır. Kadın hislerini esas aldığı romanları aşk ekseninde etrafında döner. Daima hüznü veren bu aşk, çoğu kez kahramanları vereme sürükler. Sanat yaşamını, yazdığı roman ve hikâyeler etrafında şekillendiren Güzide Sabri, hikâye yazarı olmasından çok romancılığıyla bilinir. Yazı hayatına II. Meşrutiyet öncesinde başlayan ve Cumhuriyet döneminde ilgiyle takip edilen kadın yazar, popüler aşk romanlarının önemli isimleri arasında yer alır (Doğan, 2019). Güzide Sabri Aygün (1883-1946), yaşadığı dönem itibarıyla toplumumuzda ve edebiyatımızda birçok değişime şahit olmuştur. Servet-i Fünun edebiyatının etkin olduğu dönemde yazı hayatına atılan Güzide Sabri, bu grubun içine katılmamakla birlikte Servet-i Fünun’un asli temalarını eserlerinde kullanmıştır. Güzide Sabri’nin, Servet-i Fünun dönemini kapsayan yıllar arasında kaleme aldığı *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*¹ adlı eserin ilk basımı 1905’te yapılır. Yasak bir aşkın anlatısı olan eser, yayımlandığı dönemde büyük ilgiyle karşılanmış, ilerleyen yıllarda filme çekilmiş ve hatta Ermeniceye çevrilmiştir. Yazarın hatırat niteliğinde yazdığı bu romanında kadınlara has bir kurgu kullanılmış ve yapıt, bir günlük üzerine oturtulmuştur (Argunşah, 2006: 75, 76). Servet-i Fünun döneminin tematik odağını oluşturan hayal-hakikat çatışması, santimentalizm, melankoli durumları, hastalık, ölüm, yasak aşk ve kaçış izleklerinin yoğun bir biçimde hissedildiği roman, dönemin tematik özelliklerini somut bir şekilde bünyesinde barındırmaktadır.

Roman, başkişi Fikret’in günlük ve mektuplarından oluşur. Fikret annesi olmayan ve babası taşrada olduğu için ninesi ve kuzeni Suat ile yaşayan genç bir kızdır. Kalbinden rahatsız olan Fikret, doktoru Nejat ile aşk yaşar. Fakat Nejat evlidir ve Fikret bu nedenle onurlu davranmaya gayret edip ondan uzaklaşarak babasının yanına gider. Burada üvey annesinin de zoruyla Sait Bey’le evlenip onun çiftliğine yerleşen Fikret bir anda Nejat’ın eşinin, Sait Bey’in yeğeni olduğunu görür ve onların da bu çiftliğe gelmesi sonucunda ıstırapları ve hastalığı yeniden kuvvetli bir hâl alır. Güzide Sabri’nin Servet-i Fünun dışında konumlanmasına rağmen, dönem içerisinde yazdığı *Ölmüş Bir Kadın’ın Evrak-ı Metrukesi* adlı romanındaki tematik yapı ve izleksel kurgunun ağırlıklı olarak Servet-i Fünun etkisini yansıtıyor oluşu iki açıdan oldukça büyük önem taşımaktadır. Bunlardan ilki; Edebiyat-ı Cedideler olarak adlandırılan grubun dışında kalanlara da bu anlayışın sirayet etmesidir. Bu durum Servet-i Fünun edebiyatının güç ve tesir alanlarının en somut yansıtımlarından biridir.

Önem arz eden ikinci husus ise Güzide Sabri'nin sanat yaşamı ve edebî anlayışının yönüdür. Nitekim roman açık bir şekilde Güzide Sabri'nin yazın yaşamında Servet-i Fünun'dan bağımsız olmadığını gösterir ve bu da yazarın sanat anlayışı çerçevesinde izlediği ve kendini şekillendirdiği yolun her ne kadar bizzat içinde bulunmamış olsa da Servet-i Fünun'dan geçtiğini göstermektedir. Bu doğrultuda 1901 yılında henüz 16 yaşındayken yayımlanan romanı *Münevver* de göz önünde bulundurulduğu zaman yazar, Servet-i Fünun'un ilk kadın aşk yazarı konumuna da geçer. Bu çalışma, söz konusu olan bu iki önemli hususun, tematik olarak karşılaştırmalı bir analizini yapmayı amaçlamaktadır.

Kaçış

Kaçış, Servet-i Fünun romanlarında sıklıkla varlık gösteren bir izlettir. Sanatçıların içe kapanık tutumları, devrin sosyopolitik durumuna karşı duydukları memnuniyetsizlik, içinde buldukları gerçekliklere isyan ve yalnızlık duyumsaması gibi nedenler bu dönem sanatçılarında her daim bir kaçış isteğine sebep olmuş ve bu kaçış itkisi eserlerde başat izleklerden biri olarak yer almıştır. “Servet-i Fünun yazarları; içinde buldukları topluma kendilerini ait hissetmemiş, yaşadıkları düzen içinde hayallerinin karşılığını bulamamışlardır. Eserlerinde kaçış psikolojisi, başka diyarlara gitme isteği, yalnızlık gibi duygular belirgindir” (Akdik, 2018: 167). Kaçış arzusunun eylemselleşmesi neticesinde kendilerine acı veren hakikatten az da olsa sıyrılabilmeyi başaran özneler, bu itki sayesinde bir nebze olsun ferahlama amacı güder. Bu bağlamda “kaçış” izleğinin dönem eserleri nezdinde önemli bir yapıtaş olarak fonksiyon sağladığı görülür.

Servet-i Fünun eserlerinde genel olarak kaçış arzusunun eylemselleşmesi iki şekildedir. İlk olarak tabiata kaçış, ikinci olarak ise kendi alanına kaçış veya başka bir deyişle kendi içine çekilme şeklinde bir düzlem ortaya konabilir. Nitekim bu eserlerde varlık bulan kurgusal kişiler, sıkıntı yaşadıkları realiteden ve şehrin hastalıkları tetikleyici koşullarından kaçabilmek adına sığınma alanı olarak tabiatı tercih ederken, rahatsız oldukları toplumsal yaşamın dışına çıkmak için de kendi alanlarına doğru bir geri çekilme yaşayarak benliklerini toplumun dışına iterler. Böylece bu yalıtık ve izole mekânlarda konumlanma isteği açığa çıkar.

Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi romanında da söz konusu durumların somut birer yansıması görülmektedir. Romanda aşk ıstırabı ve bu aşkın imkânsızlığı ile yanıp tutuşan başkişi Fikret, sürekli olarak kaçış arzusunda ve bu kaçış itkisini hem tabiata hem de kendi alanına doğru çekilerek eylemselleştirmektedir. Fikret'in romandaki ilk kaçış isteği, hakikat karşısındaki acıdan kaçmak üzerine şekillenmiştir. Nejat'a olan aşkını bastırmak için tek çareyi Anadolu'nun uzak bir yerinde ikamet eden babasının yanına gitmekte bulur:

“Nasıl? Gidiyor musun? Neden buna karar verdin?”

İnler gibi bir sesle:

“Bana şimdi bir şey sorma Suat! Söyleyemeyecek kadar perişanım” [dedi.]

“Fakat bu nasıl olur? Sen adeta çocuk oldun, Fikret?”

“Çektiğim azabı bilsen, gitmek istediğime ancak o zaman hak verirsin.”” (s. 18).

Güzide Sabri'nin hassas ve içli kahramanları, hakikatle karşılaştıklarında mücadele etmek yerine kaçmayı tercih etmişlerdir. Çiftliğin sınımlanacak bir mekân olarak kullanıldığı romanda Fikret, Nejat'ın kendisine evlenme teklifinde bulunması sonucunda insaniyet duygusuyla hareket ederek kaçır. Fikret, babasının yanındayken Sait Bey ile evlenir ve kendini çiftliğe hapseder (Karaca, 2004: 62, 63). Bu çiftlik aynı zamanda topluma ve dış dünyaya kapalı olan yalıtık ve izole bir mekândır. Fikret bu çiftliğe çekilerek kendi içine doğru bir geri çekiliş gerçekleştirmiş ve benliğini bu çekilme mekânına konumlandırarak hakikat karşısında bir kaçış eylemi gerçekleştirmiştir. Nejat'ın evlilik talebi karşısındaki bu kaçış, aynı zamanda Fikret'in kendi çıkarlarını ahlaki sebepler nedeniyle reddidir. Böylece başkişi kendi hayatını katlanılmaz hâle getirmiştir.

Birey, çıkar ve gücü reddettiği andan itibaren yaşamı zorlaşır ve katlanılmaz bir hâl alır. Bu noktada katlanılmazlık durumundan kaynaklanan bir sorunu bulunmaktadır. Kişi, mutlak olarak iyi olamaz. Mutlak ahlâkla yaşamı sürdürmek olanaksızdır. Mutlak ahlâk ölüm demektir (Yakupoğlu, 2021: 83). Fikret, çıkarı olan aşkı ahlâk uğruna reddederek bu katlanılmaz yolu seçmiş ve ölüm yolculuğuna hız kazandırmıştır.

Fikret’in çiftliğe sığınmış üzerinden gerçekleştirdiği kaçış eylemi, buraya Nejat ve karısının gelmesi ile birlikte işlevini yitirir. Nitekim Nejat ve ailesini gelişi çiftliğin yalıtık ve izole yapısını deforme eder ve bu deformasyon Fikret’in kişiliğine de yansır. Bu doğrultuda Fikret’in çektiği acılar, hastalığının da nüksetmesine sebep olur. Fikret bu noktada bir kez daha kaçış isteği duyumsar. Bu kaçış itkisinin temelinde ise Nejat ve ailesinden yani başka insanlardan uzaklaşmak olduğu kadar hasta ruhun iyileşmesi amacı da söz konusudur. Bu nedenle söz konusu kaçış itkisi bu kez tabiata doğru yönelim göstermeye başlar ve Fikret kendini Büyükada’da bulur:

“Gök bulutlu, denizde biraz dalga var. Bir saat evvel yağın yağmur ortalığa bir tazelik ve serinlik vermişti. Çamların kokusu odamın içine kadar giriyor, yağmurdan sonra yapraklar daha yeşil, çiçekler renkli görünüyor. Karşıda Heybeli’nin üzerine mavi, tül gibi ince bir sis iniyor” (s. 80).

Servet-i Fünun sanatçıları tabiata yönlendiren hakikatten kaçış arzusuyla beraber estetik çerçevede yeni hayaller oluşturma gayesidir. Yönelindikleri tabiat, dört elementin yatay ve dikey düzlemler çerçevesinde yorumlandığı imgelerden meydana gelmiş subjektif bir kavramdır. Tabiatın poetik anlamda hayal kurma kaynağı olarak algılandığı bu anlayışta yer ve gök unsurlarını içeren geniş ve zengin bir imge repertuarı söz konusudur. Servet-i Fünuncuların bu çeşitlilik içinde birbirlerinden esinlenmeleriyle belirli doğa imgeleri de süreklileşerek öne çıkar (Akdik, 2018: 340). Söz konusu doğa imgelerinin ferahlık tarzındaki kavrayış biçimleri oluşturması aynı zamanda tabiatın, melankolik bir atmosferden gelen öznelere için iyileştirici bir yönüne de vurgu yapar. Bu sayede kurgusal bireyin travmatik durumu, tabiata kaçış ile birlikte bir nebze olsun rahatlama gösterir. Benzer durum Fikret için de geçerlidir. Büyükada’nın esenlik dolu görüntüsü ile birlikte bu ferah ortamda memleket özlemini de gideren Fikret, bütün acı ve elemelerine rağmen bu ortamda kısmi bir rahatlama fırsatı bulur. Acılarının temel tetikleyicisi olan Nejat’ın tifo haberi ile birlikte de bu rahatlama yeniden son bulur ve Fikret bir kez daha çiftliğe yönelim göstererek kaçış eylemini devam ettirir.

Tabiatı, neredeyse kahramanların ardından anlatıların en önemli ögesi haline getirmiş olan Servet-i Fünun yazarları, tabiatın çok geniş katmanlı bir yönle istifade etmişlerdir. Söz konusu eserler, tabiatın yazar tarafından âdeta yeniden anlamlandırılıp resmedildiği bir sanat atölyesi konumuna getirilmiştir (Hisarcıklılar, 2016: 3). Özellikle kaçış izleği noktasında sanatçıların ilk arzuladığı alanlardan biri olarak kullanılan tabiat, anlatılardaki melankolik atmosferi bir anda değiştirebilen ana mekânlardan biridir. Bu da kaçışın bu yöne doğru gelmesini sağlayarak hem kurgu bireyler için güzel bir yaşam alanı hem de hasta ruhlar için önemli bir sağaltım alanı fonksiyonu sağlar.

Kaçış izleği en temelde tabiata doğru gittikçe sağaltma, izole mekânlara doğru gittikçe de buhran veren toplumdaki uzaklaşma işlevi görmektedir. Her iki örneğin de Fikret karakteri üzerinden görüldüğü *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* adlı roman bu açıdan oldukça önemlidir. Fikret üzerine sirayet etmiş olan kaçış itkisinin temelinde ise her halükârda gerçekten kaçış gayesi söz konusudur ve bu durum aynı zamanda Servet-i Fünun döneminin diğer başat izleklerinden hayal-hakikat çatışmasının da kapısını aralamaktadır.

Hayal-Hakikat Çatışması

Servet-i Fünun edebiyatçıları hem şiir hem de nesirdeki en belirgin ortak tavırlarından biri kötümserliktir. Hayal ile hakikat arasındaki çatışmalar, hayal kırıklıkları ile sonlanır. Hayal ile hakikat arasındaki tezatlıklar, dönem sanatçıları yeni âlemler arama yoluna itmiş, intihar ve ölüm üzerine düşünmelerine vesile olmuştur. Kötümserlik, melankoli, kaçma, yalnızlık arzusu, oyalanma, bunalım gibi unsurlar nesir ve şiirdeki ortak temlerdir (Enginün, 2014: 328, 329). Bu bağlamda hayal-hakikat çatışması Servet-i Fünun döneminin neredeyse başat izleği konumuna gelmektedir. Hayal-hakikat çatışması, beraberinde santimentalizm ve melankoli kavramlarını da edebi eserlerin oturtulduğu zemine eklemiştir. Nitekim hayal ve hakikat çatışmasının dramatik aksiyon içerisine yerleştirilmesi adına; duygusal dışavurumları yoğun ve duyguları ile hareket eden içli kişilikler olan

kırılğan karakterler ile bu karakterlerin içine yerleştirildiği melankolik atmosferler, her daim Servet-i Fünun eserlerinde kurguya yön veren temel faktörler olarak varlık göstermektedir. Söz konusu durum, *Ölmüş Bir Kadın'ın Evrak-ı Metrukesi* romanında da net olarak görülmektedir.

Romanın kurgusu, anlatma zamanı esnasında “ölmüş bir kadın” olan başkişi Fikret’in, “evrak-ı metrukesi” (günlüğü) üzerine oturtulmuştur. Melankolik bir atmosferin hâkim olduğu söz konusu günlük, bir yasak aşk macerasının yazılı belgeleridir ve bu yasak aşkın temeli hayal ile hakikat çatışması üzerine kuruludur. Sevdiği adam Nejat’ın evli olması nedeniyle idealist ve onurlu bir davranış göstermeye gayret eden Fikret, anlatı boyunca Nejat’tan ayrılmasını gerektiren gerçekliğin zor koşulları ve ona sıkıca bağlandığı hayaller arasındaki sıkışmışlıktan doğan buhranlar içerisinde görülmektedir:

“Gözlerimin önünde daima onun hayali dolaşıyor, dudaklarında hazin ve sitemli bir tebessüm, gözlerinde hicran ve hüsrarla dolu ifadeler var: “Fikret! Senin için açılan kollarım bomboş göğsümde kaldı!” diyen sesini işitir gibi oluyordum. Gözlerimden akan yaşları beyaz duvağımla silerken, ağladığımı görecekler diye korkumdan titriyordum” (s. 31).

Fikret, hayal ve hakikat arasında sıkışıp kalmış olan buhranlı bir Servet-i Fünun roman kişisinden farksızdır. Nejat’a karşı duyduğu aşkı ile şekillenmiş olan duygu yüklü bilinci, kendi muhayyilesi ve tasavvurundaki biçimler dünyasına yansımaktadır. Fakat bu yansıma, somut âlem üzerine değil, soyutluk üzerinden vukuu bulmuş bir hayali âlemden ibaret olan düzleme döndürür. Hayal ve hakikat karşıtlığı düzlemindeki bu ikilem, Fikret’in santimentalizme yatkın yapısının da eklenmesi sonucunda bir buhrana dönüşür ve durum içinden çıkılamayan, labirentleşmiş bir hâl alır.

Hayal ve hakikat kavramları gerek günlük yaşamda gerekse sanat eserlerinde oldukça çeşitli işlevler gösterir. Hayal kavramının işlevleri arasında; İnsanların imkânsızmış gibi algıladığı amaçlara hayal yoluyla ulaşarak öz tatminini sağlayabilmesi, olumlu olasılıkların azalışı nedeniyle kişinin kederli, umutsuz bir duruma gelmesinin etkilerini azaltma, kişinin ruhsal ve sosyal dengesini sağlama gibi durumlar söz konusudur. Birey sadece olanaksızla ulaşmak için değil eldeki gerçeklikler iç dünyasını ve fiziksel yapısını rahatsız ettiği zaman da hayale yönelme eğilimi gösterebilir. Servet-i Fünun sanatçıları da, buldukları muhitten, siyasal atmosferden, baskılardan rahatsızlık duyduklarında bunu hayallerle müspet hâle getirmeyi denemişlerdir. Eserlerinde hayalî yerlere gitmiş, öznel gerçekliklerini yansıtan mekânlar kurgulamışlardır (Eroğlu, 2021: 106). Eserlere yoğun bir biçimde yansıyan bu durum, gerçekliğin tekrar algılanması sonucu dezavantaja dönüşebilmektedir. Nitekim hayallerinden çıkıp bir anda gerçek yaşama dönen birey, çaresizlik ile birlikte tekrar karamsarlığa düşer ve hayalleri ile gerçeklikleri arasında sıkışarak buhrana kapılabilir. Servet-i Fünun romanındaki karakterlerin santimentalist bir yapıda olması bu duruma daha uygun bir zemin hazırlar. Hakikat karşısında aciz ve çaresiz kalan roman kişileri, bir anda hayallerinden doğan boşluk neticesinde ruhsal bir deformasyona uğrayarak trajik bir hâl almaya başlar. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* romanının asli karakterleri Fikret ve Nejat da tam olarak bu duruma uygun kişiliklere sahiptir:

“Şu anda başımın içinde ne hülyalar ne emeller dolaşıyor; “şimdi o, yanımda olsa” diye düşünüyorum. Her türlü vicdani kayıtlardan ve bizi birbirimizden ayıran sebeplerden uzak olarak: şurada, ayın henüz sokulamadığı sahilin karanlık, kuytu bir köşesine çekilerek rüzgârın okşadığı çamların iniltisini dinleseydik... Ben ona bütün çektiklerimi, kalbimin gizli bir köşesinde kalmış, henüz söylenmemiş dertlerimi, acılarımı dökseydim. Sonra bir sandal, denizin nihayetsiz boşluğu içinde bizi uzaklara hiçbir felaketin, hiçbir elin uzanamayacağı bir diyara götürüp bıraksaydı!.. Şimdi, bütün bu tatlı hülyalardan hayata ve hakikate dönecek olursak; ne kadar acı!” (s. 95, 96)

Fikret’in yaşadığı hülyaların hakikatler karşısında oluşturduğu ıstıraplar, kendisi için âdeta bir kaçış psikozu oluşturmaktadır. Bu durum, Fikret’in muhayyilesinde yalnızca kendisi ve Nejat’ın olduğu herkesten uzak bir “diyar” arzusu duyumsatır. “Bu tatlı hülyalardan” çıkıp “hayata ve hakikate” döndüğünde ise arzularının asla gerçek olamayacağını farkında olduğu bir gerçeklik ile karşılaşır ve bu gerçekliğin “acı” halleriyle dolu bir çıkmazın içinde pasif bir hayatta kalma mücadelesi gösterir. Kızı Nedret için sergilediği bu yaşam mücadelesi ise tipik bir Servet-i Fünun roman kişisi gibi hasta ruhu, hassas ve kırılğan yapısı ve melankoliye yatkın kişiliği nedeniyle pasif bir direnişten ibaret olur ve Fikret’in ölümünü engelleyemez.

Romanda ilgi çekici noktalardan biri de asli karakterlerin (Fikret ve Nejat) her ikisinin birden hayal ve hakikat çatışmasının “hayal” tarafında yer almış olmasıdır. Nitekim Servet-i Fünun eserlerinde genellikle anlatının başat kişilerinden biri hayal tarafında yer alırken diğeri hakikat boyutunun temsilcisi olarak varlık göstermektedir. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’nde bu kalıbı kıran Güzide Sabri, başkışı Fikret ile birlikte norm karakter Nejat’ı da hayal kanadına yerleştirmiş ve hülyaların gerçeklik karşısında yaşattığı trajik boyutu daha katı bir zemin üzerine oturtmuştur. Nejat’tan bahseden romanın son cümleleri, bu noktada önemli belirtiler taşımaktadır:

“Gözü engin ufuklara dalmış, rüyalı bir âlem içinde kendini kaybetmiş, sonsuz bir intizar içinde bulunuyor gibiydi. Fakat bütün hissi, bütün ruhu Fikret’in mezarına gömülüydü” (s. 128).

Romanın sonunda Fikret’in ölümü nedeniyle gerçekliklerle bağı tamamen yitiren Nejat, yalnızca “rüyalı bir âlem içinde” yaşamaya kendini mahkûm etmiştir. Nitekim Fikret gibi Nejat da en başından beri hassas bir kişiliğe ve buhran geçirmeye müsait olan bir ruhsal yapıya sahiptir. Nejat’ın, Fikret’ten tek farkı ise hülyaları gerçeğe taşımak gibi bir çaba göstermesi ve hayallerin imkânsızlığına inanmamasıdır. Fakat Fikret’in ölümü ile birlikte bu inanç ve çaba da son bulur ve o da imkânsız hülyalar arasında trajik bir yaşamın içine dalar. Bu durumu imkânsız bir hâle getiren kilit unsur ise Servet-i Fünun romanının bir diğeri önemli izleği olan “yasak aşk” durumudur.

Yasak Aşk

Servet-i Fünun romanındaki temalar, Tanzimat romanlarından farklı bir şekilde toplumsal meselelerden uzaklaşmış ve daha çok bireysel meselelere doğru yönelmiştir. Sanat, kadın, hayal hakikat çatışması ile birlikte “üçlü aşk ilişkileri” ve “ihanet”, Servet-i Fünun romanının ana temalarındandır (Bayrak vd., 2016: 77). Üçlü aşk ilişkileri ile ihanet gibi kavramlar doğal olarak romanlarda sıklıkla işlenen “yasak aşk” durumunu ortaya koyar ve bu doğrultuda “yasak aşk” teması da dönemin en temel konularından biri hâlini alır. Özellikle *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanları bu anlamda en temel eserler olarak varlık göstermektedir. Yasak aşkın hâkim olduğu bu dönemde yayımlanan romanlardan biri de *Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi*’dir. Bu noktada Güzide Sabri’nin popüler aşk romancısı olmasının da önemi büyüktür.

Güzide Sabri’nin, ana kahramanlarını kadınların oluşturduğu romanlarında aşk, tüm vakaların merkezindedir. İçli ve kırılğan kadınların yaşadığı aşkları ele alan bu romanlarda kahramanlar, yoğun duygular altında ezilir ve kendilerine karşı bir irade savaşı verir. Dönemin edebî zeminine uygun olarak âşıklar kalp rahatsızlıkları, verem, tifo gibi hastalıklar geçirir ve bazen bunların neticesinde ölürlür. Yazarın ilk romanından itibaren anlatılarında marazi, solgun, aşırı hassas, duygulu ve ince bir ruha sahip kadınlar ve erkekler varlık gösterir (Yıldız, 2021: 2821). *Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi*’nde de yoğun olarak varlık gösteren bu durum yasak bir aşk ile perçinlenir. Üstelik bu yasak aşk akraba ilişkilerine dayanır. Fikret’in eşi Sait Bey’in, Nejat’ın eşi Mediha’nın dayısı olması durumuyla dramatik aksiyon daha kaotik bir hal alır. Bu durumdaki en temel unsurların başında yine Servet-i Fünun roman özellikleri gelmektedir. Nitekim kurgusal bireyleri toplumun dışında tutan ve onları diğeri insanlardan izole mekânlara yerleştiren dönem anlayışına uygun olarak yasak aşk yaşayan karakterler de yalnızca birbirleri ile muhataptır. Bu da işlenmesi gereken yasak aşkın dışarıdan değil içeriden biriyle gerçekleşmesini kurgusal seyir açısından daha uygun bir hâle getirmekle birlikte vakaların düğümlemesini sağlar.

Yasak aşk, haklı olarak günümüzde toplumsal maneviyatın çöküşü, yozlaşmanın başlangıcı veya ahlakın yok oluşu gibi tartışmaların arasında ele alınmaktadır. Ancak yasak aşk, bundan asırlar evvel de vardır ve edebî kurguları meşgul etmiştir. Bazı yasak aşk anlatıları toplumsal yaşamın içinde kadının yerinin değişimini anlatmaları ile öne çıkar (Maden, 2008: 79, 80). Yukarıda bahsi geçen *Servet-i Fünun* romanlarının yanı sıra dünya klasikleri arasında yer almış olan *Madame Bovary*, *Vadideki Zambak*, *Anna Karenina* gibi eserler de yasak aşk bağlamında öne çıkan eserler olarak dikkat çeker. Bu eserlerin yasak aşk bağlamındaki temel belirtilerinden biri yasağı arzulayan insan ruhu ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde odaklayım unsuru olan yasağa cinsiyetlerin yaklaşım biçimleridir. Güzide Sabri'nin çalışmaya konu olan romanında da her iki durumu görebilmek mümkündür:

“Vicdanımın sesi, bana aşkıma toprağa gömdürüyor. Başka bir şey yapamazdım. Müthiş bir buhran içindeydim. Bilmiyorum, belki iyi, belki fena yaptım. Fakat vicdanımın sesi hiçbir zaman kulaklarımdan eksik olmadı.”

“Ruhundaki asalet zaten bunu icap ettirirdi Fikret. Bir yuvayı yıkmakla mesut olamayacağın muhakkaktı. Senden başka türlü bir hareket de beklenemezdi” (s. 19).

Fikret, asaleti ve uymak zorunda olduğu kadın rolü gereği doğru bir yaklaşım sonucunda aşkı Nejat'tan vazgeçmiş ve bu yasak aşkın her iki tarafı da solduracak olmasına karşın kendine dayatılmış bu rolü kabul etmeye mecbur bırakılmıştır. Fakat Nejat'a olan aşkı filizlendiği zamanda da Nejat yine evlidir ve Fikret buna mani olmak için yeterli bir çabaya girişmemiştir bu noktada yüzeysel de olsa bir şekilde varlığı hissedilen yasağa karşı insanın yönelimi ve yasağın arzulanması gibi durumlar ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Fikret'in asilce bir hareket olarak algılanan vazgeçışı, romandaki olaylar silsilesi için bir son değil âdeta yeni bir başlangıç olacaktır.

Fikret'in aşkı çerçevesindeki tutumu kadının toplum içinde bir birey olarak ne kadar değer gördüğünü ve bireyleşme, özgürleşme yolunda nasıl sancılar çekildiğini gösterebilecek niteliktedir. Öncelikle görücü usulüyle gerçekleşen evliliğinde Fikret'in söz hakkı yoktur ve evleneceği adamın kim olduğunu dahi bilmez. Babası, gereken ne varsa onun adına düşündüğünü ve kendince yerinde bir kararlar onu Sait Bey'le evlendireceğini söyler. Fikret itiraz etmeye kalksa da nafi edilebilir. Aşk acısı çekerken, yaşlı bir adamla da evlenmesi sonucu Fikret'in gençliği ve hayatı taşrada bir çiftliğe gömülür. Aşk romanlarının yapısına uygun olarak, acı bir tesadüfle Sait Bey'in, Nejat'ın akrabası olduğunu gören Fikret'in elinden hiçbir şey gelmez. Nejat'la çiftlikte tekrar karşılaşmalarının ardından birbirlerini tanıdıklarını saklamaları, felaketsel olaylar zincirinin de başlangıcıdır (Yıldız, 2021: 2841). Durum Fikret için böyle iken Nejat bu konuda daha esnek tavırlar sergilemektedir. Fikret'le bütün yasaklara rağmen birlikte olma hayalini gerçeğe dönüştürmek için tekliflerde bulunan Nejat'ın bu eylemleri de toplumsal çerçevede erkek rolünün, kadına göre daha rahat bir yapıda bulunması ile alakalıdır:

“Neden cevap vermiyorsun, Fikret? Bütün varlığımı sana bağladım, bundan sonra hayatımın sensiz geçmesine imkân kalmamıştır. Bunun çaresini ben ancak evlenmekte buluyorum. Sen buna ne dersin? Söyle” (s. 24).

Fikret, bütün aşkı ve sevgisine rağmen sararıp solmayı da göze alarak aşkıdan vazgeçerken, Nejat bir vazgeçiş yerine bütün yasaklara karşı çıkarak kavuşma arayışı içindedir. Bunu yaparken de herhangi bir toplumsal baskı ya da ailesinden olma kaygısı gütmeyip yalnızca kendi saadetini düşünür. Bu durumun en temel sebebi her iki cinsiyete de toplum tarafından dayatılmış olan rollerdir. Bu bağlamda kadının kaçış itkisine boğulduğu ve kendi köşesine çekerek ölümü beklediği gözlemlenirken erkek, toplumsal baskıdan uzak oluşu nedeniyle daha rahat ve kaygısız tavırlar sergilemektedir. Fakat yasak aşk nedeniyle roman sonunda her iki taraf da yasağa bulaştığı için cezalandırılır.

Fikret, kocasının ve Mediha'nın maruz bıraktığı psikolojik şiddet nedeniyle yalnız bir şekilde hızlanan ölümünü bekler. Nejat ise Fikret'in ölümü nedeniyle kendini kaybetmiş bir birey olarak yaşamını sürdürür. Bu bağlamda “yasak aşk” teması hem *Servet-i Fünun* romanına uygun şekilde işlenir hem de toplumsal ve bireysel çerçevede bireylerin sosyal yapıdaki rollerini daha belirgin bir hâle getirir.

Hastalık ve Ölüm

Servet-i Fünun’a ait anlatı kişileri, genel yapıları itibariyle duygusallıkları en uç noktalarda yaşayan, hassas, kırılğan ve melankoliye yatkın kimselerdir. Bu durumda dönemde etkisi yoğun olarak görülen santimentalizmin de rolü oldukça büyüktür. Dönem sanatçıları bu doğrultuda kurguladığı melankolik atmosferi hastalık ve ölüm gibi temalarla perçinleyerek kurgudaki hüznü arttırma eğilimindedir. Bu noktada hastalık ve ölüm temalarının dönem eserlerinde özellikle kadın karaktere yansıdığı gözlemlenmektedir.

Servet-i Fünun’da hastalık kavramının kadınlarla ilişkilendirilmesinin nedeni, kadının aşk ve doğa ile ilintili biçimde estetik, duygusal bir nesne ve çağrışım aracı olarak ele alınmasıdır. Bu doğrultuda hastalık kavramı, özellikle kadının çok yönlü ve derinlikli çağrışım gücüne hizmet eder. Erkek bireyler ise daha çok ağır hastalığın pençesine düşmüş olan kadının yaşam-ölüm mücadelesini gözlemleyen, âşık olduğu kişiyi kaybetmenin acısıyla baş başa kalan ikincil bir figürdür (Topçu, 2021: 169). Söz konusu durum çalışmanın konusu olan Güzide Sabri romanında da net bir şekilde varlık göstermektedir. Nitekim roman başlarında Fikret, ağır ve ölümcül bir kalp hastalığı ile mücadele etmektedir. Üstelik Nejat’ı tanmasına vesile olan durum da budur ki Nejat ile aralarında hasta-doktor ilişkisi olarak başlayan durum zamanla aşka dönüşmüştür. Kurgusal seyir ilerledikçe Nejat, Fikret’in hastalığını çaresizce seyretmek durumunda kalır ve onun yaşama ümidine tutunmaya çalışır:

“Nejat’ın gözlerinde endişeli bir gölge dolaştı. Dalgın dalgın yüzüme baktıktan sonra merak etmemiş gibi görünmeye gayret ederek: “ıstırahınız yine oradan mı?” diye sordu.

“Evet... Bazen nefes alamıyorum, boğulacak gibi oluyorum.”

Biraz düşündü, sesinde gizli bir elem titriyordu” (s. 63).

Fikret’in hastalığı karşısında derin bir keder duymaktan başka herhangi bir eylemselliğe girişmekten aciz olan Nejat, dönemin roman yapıları ve hastalık temasına uygun bir yol izleyerek Fikret’in ölümüne kadar giden süreçte bu mücadeleyi elem ile gözlemleyen ve ölümün ardından aşkını kaybetmenin derin acısı ile baş başa kalan bir durum sergiler. Nejat’ı bu bağlamda diğer roman kişilerinden ayıran temel unsur ise kendisinin de bir noktada hasta düşmesidir. Bu noktada sevdiğinin hastalık ve ölümünü izleyen âşık tipinden sıyrılmakta olduğu görülür:

“Üç-dört gün evvel Nihat’tan bir kart aldık. Bunda, babasının ağır bir tifodan yattığını haber veriyordu. Şaşırdım. Çıldırarak hale geldim, fakat yine metin görünmekten başka çare yoktu” (s. 94).

Nejat’ın tifo hastalığına yakalanması öncelikle Fikret’in hastalığı ve imkânsız aşkı karşısında duyumsadığı kederin fiziki olarak dışavurumudur. Öte yandan bu hastalık sayesinde Fikret de tıpkı Nejat gibi bir anda âşık olduğu kişinin hastalığını derin üzüntüyle izleyen bir roman kişisi hâlini alır ve Servet-i Fünun’da genellikle erkek karakterlerde görmeye alışık olunan bu tipin fonksiyonlarını da üstlenmiş olur. Böylelikle Fikret’in ıstırahı iki katına çıkarak daha trajik bir durum ortaya çıkarır. Nejat’ın hastalığı da bu sayede kurguya çok yönlü bir katkı sağlar.

Roman sonunda ise Nejat hem bu hastalığı hem de Fikret’in ölümü nedeniyle ruhsal bir hastalık içerisine de düşmüştür. Bu ölüm de Servet-i Fünun romanlarının sonlanış biçimine oldukça uygundur. Servet-i Fünun’da; “romanların genellikle trajik ölümlerle sonlanması, ölüm göndermeli yaşam gerçeklerinin daima insana ve insanın ülkülerine galip geldiğini vurgular” (Korkmaz, 2015: 165). Nejat için de bu ölüm, yaşam gerçeklerinin insana karşı gösterdiği galibiyet ile ilişkilidir. Nejat ise bu durumun altında ezilmeye mahkûm olur. Nitekim Fikret’in kuzeni olan Suat, bir tren yolculuğu esnasında Nejat’ın hayattan vazgeçmiş ve kendini kaybetmiş bir şekilde yaşamını devam ettirdiğini görür. Nejat hem dönem için önem arz eden santimentalist kişiliğine uygun olarak hem de mutsuz sonla biten aşk romanı ve karasevda konusu gereğince Servet-i Fünun romanı ile bağdaşık bir görüntü çizer.

Sonuç

Servet-i Fünun Dönemi, sanatçıların bireysel konulara ağırlık vermesi ve bireylerin iç dünyalarına yönelmesi gibi edebî anlayışlar ile tezahür etmiş bir dönemdir. Toplumsal konuların dışına yönelme ve bireysel bir tavır takınma gibi nedenler dolayısıyla bu dönem, zamanın edebî çevrelerince ağır eleştirilere maruz kalmış ve birçok sanatçı kendini bu grubun dışında konumlamıştır. Fakat dönemin etkisinin fazlasıyla güçlü olması nedeniyle kendini bu grup dışında konumlandıran sanatçılar da özellikle tematik anlamda bu dönemin etkisi altına girmiştir. Bu çalışma sonucunda Güzide Sabri'nin 1905 yılında yayımlanan *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* romanı üzerinden bu durum somutlaştırılmaktadır. Nitekim Güzide Sabri Aygün de bu dönem dışında konumlanmasına rağmen özellikle Servet-i Fünun'un tematik özelliklerini yoğun bir şekilde kullanan sanatçılardan biridir.

Metin merkezli yapılan çalışmalar neticesinde öncelikle romanın Servet-i Fünun'a ait tematik özellikleri tespit edilmiştir. Bu bağlamda dönemin başat izlekleri olan kaçış, hayal ve hakikat çatışması, aşk ve yasak aşk ile hastalık ve ölüm gibi ana izleklerin işleniş biçimleri, dönem ve roman üzerinden tahlil edilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde hem roman hem de sanatçının Servet-i Fünun anlayışına olan yakınlığı, öncelikle bu dönemin yoğun ve geniş tesir alanını göstermektedir. Böylelikle kendini, Edebiyat-ı Cedideciler olarak adlandıran grubun dışında konumlanmasına rağmen bu anlayışın tesir ve etkisinden sıyrılmayan sanatçı ve eserler arasında önemli bir somut örnek olarak belirlemektedir.

Sonnotlar

¹ Çalışmada romanın Kırmızı Kedi Yayınevi tarafından 2022 yılında yayımlanan birinci baskısı esas alınmıştır.

Kaynaklar

- AKDİK, H. M. (2018). *Modern Türk edebiyatında tabiat algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARGUNŞAH, H. (2006). "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 8, 23-100.
- BAYRAK, Ö. vd. (2016). *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- DOĞAN, A. (2019). "Güzide Sabri Aygün - Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü", <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/aygun-guzide-sabri> (Erişim: 22.05.2024)
- EROĞLU, M. (2021). "Hayal ve Hakikat Kavramları Bağlamında İsmail Safa'nın Şiir Dünyası". *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, C. 4, S. 2, 104-131.
- ENGİNÜN, İ. (2014). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- HİSARCIKLILAR, E. (2016). "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi". *Current Research in Social Sciences*, C. 2, S. 1, 1-9.
- KARACA, Ş. (2004). *Güzide Sabri Aygün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KORKMAZ, R. vd. (2015). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- MADEN, S. (2008). "Aşk-ı Memnû ve Madam Bovary Romanlarında Kadınların Yönlendirdiği Olay Örgüsü". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 24, 79-97.
- OKAY, O. (2015). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- SABRİ. G. (2022). *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- TOPÇU, H. (2021). “Servet-i Fünûn’un Şiir Anlayışı Bağlamında Cenab Şahabeddin’in Şiirlerindeki Hasta Kadınlar”. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 1, 167-183. doi.org/10.32321/cutad.918408
- YAKUPOĞLU, M. M. (2021). *Varoluş, Ahlâk ve Ölüm*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- YILDIZ, H. (2021). “Güzide Sabri ve Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi’nde Aşk Teması”. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. 5, S. 4, 2819-2844.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 05.02.2024

Kabul / Accepted: 07.06.2024

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1432267

**GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE AYDIN VİLAYETİNDE
İPEKÇİLİK: SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASIN
SÜRDÜRÜLMESİNDE KADININ ROLÜ***

Ashlı Zeynep UZUN**

Öz

İnsanlık tarih boyunca örtünme, sıcak ve soğuk gibi olumsuz hava şartlarından korunma, süslenme benzeri amaçlarla deri, pamuk gibi hammaddelerden çeşitli kıyafet ve aksesuarlar üretilip kullanılmıştır. Bu kıyafet ve aksesuar üretiminde kullanılan hammaddelerden biri de yüzyıllar boyunca ipek olmuştur. Bu doğrultuda ipek böcekleri önce yetiştirilmiş ardından böceğin ördüğü kozalardan ip çekilerek çeşitli ipekli ürünler dokunmuştur. İpeğin hammadde olarak elde edilmesi, kullanılır hâle getirilmesi ve sonrasında ipekli ürünlerin çeşitlenerek üretilmesi asırlar boyunca geliştirilen geleneksel bilgi ve tecrübelerin elde edilmesiyle gerçekleştirilmiş ve bunun sonucunda ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği oluşmuştur. Osmanlı Devleti döneminde Bursa, Amasya, Tokat gibi şehirlerde ipek böcekçiliği yapılmış olup günümüzde ise Diyarbakır, Antalya, İzmir gibi illerde ipek böcekçiliği yapılmaktadır. İpek böcekçiliğini sürdüren şehirlerden biri de Aydın'dır. Osmanlı döneminde İzmir'in hinterlandı Aydın, ipek böcekçiliğini sürdürmüş olan illerden biridir. Tarih boyunca Aydın'da; ipek böceklerinin beslendiği dutların yetişmesi, ipek böceklerinin yetiştirilmesi için uygun iklim şartlarına sahip olması, ipek ticaretinin sağlanması için elverişli bir konumda bulunması gibi sebepleriyle ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin devam etmesinde tarihî, coğrafi ve sosyal sebepler mevcuttur. Tarih boyunca ipeğin elde edilmesinden dokunmasına ve hatta kullanılmasına kadarki süreçte ağırlıklı olarak kadınların olduğu tespit edilmiştir. Günümüzde de ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin sürdürülmesinde kadınlar aktif rol oynamaktadır. Bu makalede, Aydın şehri örneklem olarak seçilerek 2003 yılında ortaya konmuş olan ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin 2006 yılında taraf olduğu Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (SOKÜM Sözleşmesi) kapsamında somut olmayan kültürel miras unsurlarından biri olan ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin sürdürülmesinde kadınların rolü incelenmiştir. Aydın ilinde ipek böcekçiliği geleneğini sürdüren kadınlardan yola çıkılarak "Bu geleneği neden ağırlıklı olarak kadınlar sürdürmektedir?" ve "Geleneğin aktarımında kadınların rolü nedir?" soruları cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından 222K087 numaralı proje ile desteklenmiştir. Projeye verdiği destekten ötürü TÜBİTAK'a teşekkürlerimizi sunarız. Ayrıca bu makale "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Yaşatılarak Korunmasında Kadınların Rolü: Ödemiş İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokuma Geleneği Örneği" başlıklı projenin ve yine aynı adlı tez çalışmasının bir çıktısıdır.

Anahtar Kelimeler: İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği, kadın, Aydın, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, ipek.

* Bu makale 222K087 numaralı TÜBİTAK 1002 Hızlı Destek Projesi'nden ve Prof. Dr. Pınar FEDAKAR danışmanlığında hazırlanan "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Yaşatılarak Korunmasında Kadınların Rolü: Ödemiş İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokuma Geleneği Örneği" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir/Türkiye, azeynep35@outlook.com, ORCID: 0009-0002-9680-7038

SILK PRODUCTION IN AYDIN PROVINCE FROM PAST TO PRESENT: THE ROLE OF WOMEN IN THE PRESERVATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Abstract

Throughout the history of mankind, various garments and accessories have been produced and used for purposes such as protection from adverse weather conditions like heat and cold, as well as for adornment, using materials such as leather, cotton, and notably, silk. Silk, derived from the cocoons spun by silkworms, has been utilized for centuries in the production of various silk products. The process of obtaining silk as a raw material, preparing it for use, and subsequently diversifying the production of silk products has been achieved through the accumulation of traditional knowledge and experiences over the centuries, giving rise to the tradition of sericulture and silk weaving. During the Ottoman Empire period, sericulture was practiced in cities like Bursa, Amasya, and Tokat, while in contemporary times, sericulture continues in cities such as Diyarbakır, Antalya, İzmir, and notably Aydın. Aydın, located in the hinterland of İzmir during the Ottoman period, was one of the provinces where sericulture was practiced. Historical, geographical, and social factors such as the availability of mulberry trees for silkworm feeding, suitable climatic conditions for sericulture, and a favorable location for silk trade have contributed to the continuity of sericulture and silk weaving tradition in Aydın. Throughout history, it has been observed that women have predominantly been involved in the process of silk farming and silk weaving, from the cultivation of silkworms to the production of silk products for clothing, protection, and decoration. Even today, women play an active role in sustaining the tradition of sericulture and silk weaving. In this article, focusing on the city of Aydın as a case study, the role of women in sustaining the tradition of sericulture and silk weaving, recognized as an intangible cultural heritage element under the 2006 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage by the Republic of Turkey, is examined. By considering women engaged in sericulture in Aydın, attempts have been made to answer the questions of "Why do women predominantly continue this tradition?" and "What is the role of women in the transmission of this tradition?". This study has been supported by the Scientific and Technological Research Council of Turkey (TÜBİTAK) under Project No. 222K087. We would like to express our gratitude to TÜBİTAK for their support. Additionally, the data from the project titled "The Role of Women in Preserving and Sustaining Intangible Cultural Heritage: The Example of Ödemiş Silk Farming and Silk Weaving Tradition" and the thesis with the same title have been utilized.

Keywords: Sericulture and silk weaving tradition, women, Aydın, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, silk.

Giriş

İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği, ipek böceğinin yetiştirilmesinden başlayarak dokuma ürünlerinin üretilmesi ve bu ürünlerin kullanılmasına veya satışının gerçekleştirilmesine kadar uzanan bir süreçtir. Yüzyıllardır çoğunlukla kadınlar tarafından süregelen bu geleneğe somut olmayan kültürel miras (SOKÜM) açısından bakmak mümkündür. İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği somut olmayan kültürel mirasın belirlediği beş alandan ağırlıklı olarak iki alanda belirir. Bu alanlar “Doğa ve Evrenle İlgili Bilgi ve Uygulamalar” ile “El Sanatları Geleneği”dir. Bahsi geçen gelenek 2022 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi’ne “İpek Böcekçiliği ve Dokuma için İpeğin Geleneksel Üretimi” başlığıyla girmiştir (URL-1). Böylece ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği daha görünür olmuştur ve bu görünür olma sürecinde geleneğin aktarıcısı olan kadının payı büyüktür. İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin hemen hemen her aşamasında kadınların aktif olarak rol alması ve geleneğin kadınlar tarafından aktarılıyor oluşu, somut olmayan kültürel mirasın sürdürülmesinde kadınların rolünü ortaya koyması açısından önem arz etmektedir. Tüm bu bilgiden hareketle ipek böcekçiliğine SOKÜM bakışıyla yaklaşabilmek için örneklem olarak Aydın ilini belirledik. Makalemizin konusu ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği, bu geleneğe yaklaşımımız ise SOKÜM bakış açısidir ve örneklemimiz Aydın vilayetidir. Bundan hareketle önce ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği hakkında bilgi verilmiş ve somut olmayan kültürel miras açısından bu gelenek değerlendirilmiştir. Ardından bu makalenin örneklemini Aydın ilinin seçilmesinde etkin olan tarihî olarak Aydın vilayetindeki ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği hakkında bilgi verilmiş ve geleneğin günümüzdeki durumu değerlendirilerek bölgede yapılan ipekli dokuma ürünleri incelenmiştir. Son olarak ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin sürdürülüp aktarılmasında kadının rolü Aydın ili örneği üzerinden değerlendirilmiş ve gelenek aktarımında kadının önemi tartışılmıştır. Böylece somut olmayan kültürel miraslarımızdan biri olan ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğine dikkat çekilmiş olup geleneğin aktarımının yalnızca belli başlı illerde olmadığı, Aydın gibi illerde de geçmişten bugüne devam ettiği vurgulanmıştır.

1. Somut Olmayan Kültürel Miras Açısından İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokuma Geleneği

Makalemizin asıl amacı somut olmayan kültürel mirasın sürdürülmesi konusunda Aydın vilayetinde geçmişten bugüne devam eden ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği örneği üzerinden kadının rolünü ele almaktır. Bu amaç doğrultusunda birinci bölümde önce ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin ne olduğu hakkında bilgi verilmiştir.

İpek böcekçiliği, ipek böceklerinin yumurtadan çıkıp hemen hemen yirmi sekiz günde yetiştirilmesidir. Bu yirmi sekiz günlük süreçte ipek böcekleri toplamda dört defa uyku dönemine girerek deri değiştirir; beş yaş döneminden geçer ve özellikle son dönemlerde sabah-öğle-akşam olmak üzere sürekli dut yapraklarıyla beslenir. Böcek kozaya gittikten on gün sonra ördükleri kozalar toplanır, kurutularak içindeki canlı kelebek imha edilir ve koza ipleri çeşitli tekniklerle çekilir. İpekli dokuma ise çekilen iplerden ibrişim elde edilmesi ve çeşitli ipekli ürünlerin tezgâhlarda dokunmasıdır. İpek böceğinin yaklaşık bir ay yetiştirilip elde edilen ipten ipekli dokuma ürünlerinin meydana gelmesi ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini oluşturmuştur.

Genel kabul üzerine ipek, MÖ 2600 yıllarında Çin’de keşfedilmiştir ve MS 419 yıllarında dünyaya yayılmıştır (Başkaya, 2013: 260). İpek böcekçiliğinin Anadolu’ya girişi ise MS 552 yılında olmuştur (Şahan, 2011: 1). İpeğin dünyaya yayılmasında Türklerin etkisi vardır. Eski Türkler ipeğin önce ticaretini sonra üretimini yapmıştır. Orta Asya Türklerinin kurganlarında çeşitli ipek kumaşlar bulunmuştur (Bozkurt, 2000: 369). İpekçilik hakkında yapılan çalışmalara bakıldığında ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin Türk kültüründe önemli bir yeri olduğu ve kültürel miras unsurlarından birini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Geçmişten günümüze uzanan bu gelenek bugün şehirleşme, hazır giyime yönelme, ipek ürünlerin ithal edilmesi gibi sebeplerle unutulmaya yüz tutmuştur.

Metin Ekici “gelenek” kelimesini “*Eskiden beri devam edip gelen, gayriresmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal*

ürünleri üretme ve kullanma tarzı” şeklinde tanımlamıştır (Ekici, 2019: 20). İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma da eski dönemlerden beri usta-çırak geleneği içinde kuşaktan kuşağa gayriresmî şekilde bireysel yaratıcılığa açık olarak aktarılmıştır ve gelenek halini almıştır. Kadim bir gelenek olan ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinde ustalar, aktarıcılar yani geleneğin sürdürücüleri genellikle kadındır. Kadınlar, ev gibi kısıtlı bir yerde böceği yetiştirip ardından dokuma yapmıştır. Bu geleneğin “gelenek” olması ve yüzyıllar boyunca aktararak günümüze gelmesinde kadınların yadsınamayacak bir yeri vardır. Bu çalışmada da görüleceği üzere gelenek bugünlerde yavaş yavaş terkedilmiş olsa da bu geleneği gerekli noktalarda hatırlamış, canlandırmış ve tekrardan aktarmaya başlamış olanlar yine kadındır. Yani ipek böcekçiliği yukarıda verilen “gelenek” tanımı içinde değerlendirilmektedir ve gelenek aktarıcıları ise ağırlıklı olarak kadınlardır.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin 2006 yılında taraf olduğu (URL-2) Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (SOKÜM Sözleşmesi) “*Somut olmayan kültürel miras’ toplulukların grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araç, gereçler ve kültürel mekanlar anlamına gelmektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan kültürel miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur. İşbu Sözleşme bağlamında, sadece, uluslararası insan hakları belgeleri esaslarına uyan ve toplulukların, grupların ve bireylerin karşılıklı saygı gereklerine ve sürdürülebilir kalkınma ilkelerine uygun olan somut olmayan kültürel miras göz önünde tutulacaktır*” (Oğuz, 2018: 202) şeklinde tanımlanmıştır ve somut olmayan kültürel miras “*Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenek ve anlatımlar*”, “*Gösteri sanatları*”, “*Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler*”, “*Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar*”, “*El sanatları geleneği*” olmak üzere beş alanda belirir (Oğuz, 2018: 203). İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinde geçmiş kuşakların doğa ve evrenle etkileşimine bağlı olarak ortaya koyduğu bilgi, beceri ve uygulamalar mevcuttur. Bu bilgi ve beceriler kuşaktan kuşağa aktarılır, aktarım sırasında yeniden yaratılır ve kültür aktarımının gerçekleştiği mekânda geleneği icra eden kişilere aidiyet duygusu kazandırır. Ayrıca ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinde böceklerin özellikle ilkbaharda mevsiminde yetiştirilip hasat edilmesi, halk takviminin esas alınıp hava şartlarına göre ısıtıcının kullanılması ve yağışa göre dut yapraklarının toplanması gibi bilgi ve uygulamalar “Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar” alanına girerken elde edilen ipten ipekli dokuma ürünlerinin ortaya konması ise “El sanatları geleneği” alanına girmektedir.

Somut olmayan kültürel miras (SOKÜM) unsurlarından biri olan ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği 2022 yılında gerçekleştirilen UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Hükümetler Arası Komitesinin 17. Oturumu’nda Afganistan, Azerbaycan, İran, Türkiye, Tacikistan, Türkmenistan ve Özbekistan ortak dosya ile “İpek Böcekçiliği ve Dokuma için İpeğin Geleneksel Üretimi” UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi’ne kaydedilmiştir (URL-1). Böylece ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği daha görünür kılınmıştır ve bu görünür kılınma sürecinde kadının rolü büyüktür. SOKÜM unsuru olan bu gelenek unutulmaya yüz tutmuş olsa da Türkiye’nin çeşitli şehirlerinde sürdürülmektedir. Geleneğin sürdürüldüğü şehirlerden biri de Aydın’dır.

2. Aydın Vilayetinde İpekçiliğin Dünü ve Bugünü

222K087 numaralı TÜBİTAK projesi ve “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Yaşatılarak Korunmasında Kadınların Rolü: Ödemiş İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokuma Geleneği Örneği” başlıklı tez için yapılan alan araştırmalarında Ödemişli ipekçi kadınlarla gerçekleştirilen görüşmeler neticesinde Aydın’da da ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin sürdürüldüğü öğrenilmiştir. Ödemiş’teki gibi Aydın’da da ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini sürekli biçimde yaratıp icra eden ve aktararak geleneğin sürdürülmesine destek olan yine kadındır. İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini geçmişte sürdürmüş ve bugün de geleneğin sürdürülmesi için çeşitli çabalar içinde olan böcek yetiştirici kadınların bir bölümünün yaşadığı Aydın şehrinin kuzeyinde İzmir ve Manisa, doğusunda Denizli ve güneyinde Muğla yer almaktadır (URL-3). Şehrin konumu ve yakın olduğu illerin bazılarında ipek böcekçiliği geleneğinin kadınlar tarafından sürdürülüyor olması

Aydın'da böcek yetiştiriciliğinin devamlılığı için önemlidir. İpek böcekleri yalnızca dut ağacının yaprağıyla beslenmektedir. İpek böceği kozasının kalitesi, yetiştirme sürecinde yapılan uygulamalara ve iklime göre değişmektedir; bu sebeple bölgeden bölgeye koza kalitesi de değişmektedir. Ayrıca ipek böcekleri nem, sıcaklık, temiz hava gibi unsurlara karşı çok hassastır. Bu sebeplerden dolayı ipek böceğinin dut ağacının olmadığı ve ilkbahar mevsiminin aşırı soğuk veya aşırı sıcak geçen yerlerde yetişmesi mümkün değildir. Aydın ili yazları sıcak ve kurak, kışları ise ılık ve yağışlı geçmesi özelliğiyle (URL-4) ipek böceği yetiştirmek için uygun iklim özelliğine sahip bir ildir. Yapılan görüşmelerde Aydın'ın Sultanhisar ve Demirhan Köylerinde yoğun bir şekilde ipek böcekçiliği yapıldığı öğrenilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin ilk zamanlarında Aydın, Tokat, Amasya gibi merkez şehirlerde ipekçilik yapıldığına dair bilgiler mevcuttur (İnalçık, 2020: 362). 1864 Vilayet Nizamnamesi ile Osmanlı toprakları "vilayet" denilen idari bölümlere ayrılmıştır (Kartal, 2014: 287). Aydın vilayeti; İzmir, Saruhan, Aydın, Denizli ve Menteşe sancaklarından yani bugünkü İzmir, Manisa, Aydın, Denizli ve Muğla illerinden teşekkül etmiştir (Adıttar, 2022: 2-3). Bunun sonucu olarak "Aydın vilayeti" denildiğinde 19. yüzyıl ve sonrasında Osmanlı Devleti'ndeki İzmir, Saruhan, Aydın, Denizli ve Menteşe sancakları ifade edilmektedir. Fakat bu makalede "Aydın vilayeti" ile günümüz Aydın ili ifade edilmiştir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde 19. yüzyılda Aydın, Bayındır, Ödemiş, Birgi, Alaşehir ipekli dokumalarının diğer yerlere göre daha kaliteli olduğu bilgisine ulaşılmaktadır (Pullukçuoğlu Yapucu, 2011: 122). Başta Bursa ve çevresi olmak üzere, Aydın, Selanik, Edirne, İzmir, Antakya, gibi bölgelerde ipek imalatı 19. yüzyıl boyunca artmış ve bu bölgelerin hepsi önemli üretim merkezleriyken bazıları aynı zamanda önemli ticaret merkezleri olmayı başarmıştır (Aras, 2021: 4). Aydın'da ticari gelişmelerin yaşanması ve üretilen malların ihracatının gerçekleşmesi açısından Aydın'ın İzmir Limanı'na yakın olması önemli bir detaydır. 1838-1856 yıllarında İzmir ve Aydın'da ipekçilik hızla gelişmişken salgın hastalıklar sebebiyle gerilemiştir (Özgün, 2008: 17). Cihan Özgün "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir'in Aydın Sancağı İle Ticari İlişkileri" başlıklı makalesinde Aydın'daki ipekçilik hakkında 1307 Salnamesi'ni şöyle aktarmıştır; "Nefs-i Aydın kazasında âdi ve **ipekli** olarak rengarenk gâyet zarif peştamallar yapılmakta ve Nazilli'nin mütenevvi' havlu, peştamal, harir ve **ipeklik** gömleklik beziyle astarlık bezleri şâyân-ı tezkâr bir nefâsetde görülmekte ve Akhisar'da da kilim ve halı nesciyâtına başlanmış olduğundan orada dahi bu işlerin terakkisi ümit edilmekteydi" (Özgün, 2008: 17). Olcay Pullukçuoğlu Yapucu "Aydın Sancağı 1845-1914 (Sosyal, Ekonomik, İdari, Kültürel Durum)" başlıklı doktora tezinde ise "Ticari üretimin dış taleplerle şekillenmesine bir başka örnek de Aydın ve çevresindeki **ipek** üretimidir. Dış talep almadığı için yok olan **ipekçilik** ve bunun yanında dokumacılığın bazı diğer yerel ürünleri, üretimin kapitalist sermayenin istekleri doğrultusunda şekillenmediği dönemlerde bölge ekonomisinde yeri olan, hatta çarşıların genel görünümüne hâkim iş kollarıydı." (Pullukçuoğlu Yapucu, 2006: 243) ifadesinde bulunmuştur. Buradan anlaşılacağı üzere ipekçilik Aydın'ın geçmişinde hep vardı ve ticareti yapılmaktaydı fakat zaman ilerledikçe talep olmadığı için unutulmanın eşiğine geldi. Bununla birlikte Aydın vilayetinde ipekçiliği olumsuz etkileyen tek sebep talebin olmaması değildir. Bunun dışında savaşların vuku bulması, ekonomik kriz çıkması, ipeğin ithal edilmesi, hazır giyime ilginin artması, köyden kente göç edilmesi, dokumacılığın artık fabrikalarda yapılması gibi sebepler ipek böcekçiliği geleneğinin sürdürülmesine ket vurmuştur. Özellikle 1980'li yıllarda hammadde fiyatlarının artması ve gibi sebeplerle artık ipek üretmek yerine ithal ipeğe rağbet gösterilmeye başlanmıştır (İmer, 2004: 88). Tüm bu durumlar özelde Aydın vilayetini genelde ise ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin sürdürüldüğü diğer vilayetleri etkilemiştir. Asırlarca sürmüş olan bu gelenek sosyoekonomik durumlar sebebiyle terk edilmiştir. Böylece ipek böceği yetiştirilmez ve el tezgâhlarında ipekli dokuma ürünleri üretilmez olmuştur. Geline noktada ithal edilen ipeklerden, el emeğinin yok sayıldığı fabrikalarda ipekli ürünler ortaya konmaya başlanmıştır. İpekli ürünlerin üretimi devam etmiştir ama ipek böcekçiliği geleneği unutulmanın eşiğine gelmiştir.

TÜİK'in 2023 yılında yayınladığı veriler doğrultusunda 2022 yılında Türkiye genelinde ipek böcekçiliği yapılan köy sayısı 559; ipek böcekçiliği yapan hane sayısı ise 1761'dir (URL-5) ve bu veriler 2021 verileriyle kıyaslandığında bir düşüş görülmektedir. Bu sayının artması, geleneğin korunması ve sürdürülmesi için çeşitli çalışmalar ile ipek böcekçiliği yetiştiriciliği desteklenmelidir.

Aydın ili ipek böcekçiliği ve dokuma için ipeğin geleneksel üretimine bakıldığında Sultanhisar ve Demirhan ilçelerinde düzenli olarak böcek yetiştiriciliği yapılmaktadır. Bu ilçeler dışında Buharkent, Koçarlı, Yenipazar, Bozdoğan ilçelerinde de düzenli olmasa da ipek böcekçiliği yapılmaktadır.

3. İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokuma Geleneğinde Kadın

İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği, SOKÜM bakışıyla değerlendirilerek gelenek koruyucusu ve aktarıcı olan kadınların, geleneğin korunup aktarılmasındaki işlevi ve önemi bu başlık altında incelenmiştir.

Henüz çeşitli sebeplerle ipekçilik bırakılmadan ve ithal ipeğe rağbet gösterilmeden evvel ipek böcekçiliği geleneğini tarih sahnesinde ağırlıklı olarak kadınların sürdürdüğü bir gerçektir. Ev içinde yetiştirilen ipek böcekleri özellikle ev kadınlarının rahatlıkla yapabildiği bir iş koludur. Böcek yetiştirmek ev kadınlarının ailelerine sağladıkları bir tür “ek gelir” olarak görülmüştür (Pullukçuoğlu Yapucu, 2011: 118). İpek böceğini yetiştirmek ve ipekli dokuma yapmak yüksek dikkat isteyen bir süreçtir; sabır, hassasiyet ve ince işçilik göstermek gerekmektedir. Bunun yanı sıra tarih boyunca zamanının çoğundan fazlasını evde geçiren kadın için bu geleneğin ev içi üretime uygun olması gelenek taşıyıcılarının kadın olmasında etkili olmuştur. Pek çok kültürde geleneksel olarak ev işleriyle uğraşan kadınlar ipek böcekçiliği gibi evde yapılabilen işlerde aktif rol almaktadırlar. Koza üretimi zaman içinde belli bölgelerde geçim kaynağı olmuş ve sonrasında endüstriye dönüşmüş olsa da kadim geleneğe ev kadınlarının emeği olduğu çok açıktır (Pullukçuoğlu Yapucu, 2011: 119). 2020’de yayınlanan Ümran Şahan ve Şule Turhan’ın “Türkiye İpekböcekçiliğinde Kadının Rolü ve Önemi” makalesinde ipek böcekçiliğinde kadın iş gücü oranının %66,7 olduğu ve erkek iş gücünün önüne geçtiği görülmektedir (Ümran ve Turhan, 2020: 330). Ev içinde yetiştirilen ipek böcekleri özellikle ev kadınlarının rahatlıkla yapabildiği ve aile ekonomisine katkıda bulunabildiği bir iş koludur. Dünyada bir ticaret yoluna isim verecek kadar kıymetli olan ipeğin üreticilerinin ağırlıklı olarak kadın olması ve bu işten, geleneğe sağlanan kazancın “ek gelir” olarak değerlendirilmesi dikkat çekici bir durumdur.

İpek böcekçiliği geleneği iki koldan ilerlemektedir:

- 1.İpek böceğini yetiştirmek
- 2.İpekli dokuma yapmak

Bu iki kol da çeşitli deneyim, araç-gereç, uzun uğraş istemektedir ve genellikle kadınların bu geleneği devam ettirdiğini görmekteyiz. Koza üretimi zaman içinde belli bölgelerde geçim kaynağı olmuş ve sonrasında endüstriye dönüşmüş olsa da kadim geleneğe ev kadınlarının emeği olduğu çok açıktır (Pullukçuoğlu Yapucu, 2011: 119). İpek böceği yumurtadan çıktıktan sonra dut toplama, yemleme, alt değiştirme, kireçleme, askı koyma, koza hasadı, kozadan ip çekme, çekilen ipin dokunması aşamalarında ağırlıklı olarak kadın aktiftir. Aydın ili özelinde bugün el dokumacılığı yerini fabrikaya bırakmış (Önlü, 2010: 135) olmasına karşın Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü resmî sitesine bakıldığında çeyizlik için ipek saten yorgan, iğne oyası, nakış gibi ürünlerin geleneksel şekilde elde edildiği görülmektedir (URL-6). Kadın %90 oranında üretimin tüm aşamalarında aktif rol almaktadır ve hem kırsal kalkınmaya hem de ülke ekonomisine katkı sağlamaktadır (Ümran ve Turhan, 2020: 332).

Geleneğin sürdürülmesinde, ipek böceğinin yetişmesinin tüm aşamalarında kadın aktif olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu ipek böcekçiliği olduğunda sadece geleneksel boyutta değil fabrikalaşma sonrasında da fabrikada çalışan kişiler de ağırlıklı olarak kadındır. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Bursa’da kurulan sekiz ipek fabrikasında çalışan 3.170 kişiden 2.592’sinin kadın olduğu kaydedilmiştir (Polatoğlu ve Eyyüpoğlu, 2020: 354). Aydın ilinde de ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinde çalışan kadınların sayısı tıpkı geçmişte Bursa ipek fabrikasında çalışan kadınların sayısı gibi fazladır. Burada vurgulanmak istenen geçmişten bugüne bakıldığında bahsi geçen geleneğin yaşatılmasında, aktarılmasında ve korunmasında her zaman kadınlar ön plana çıkmaktadır.

İpek böcekçiliği titiz çalışma, özen, sabır ve duyarlılık isteyen ziraî bir alandır. Kadınların özenli ve titiz çalışması, çok sabırlı ve duyarlı olmaları sebebiyle kadınlar ipek böcekçiliği geleneğinin her aşamasında var olmuştur ve ekonomik özgürlüklerini bu sayede kazanmıştır. Kadınlar gelir elde etme

amacıyla çıktıkları bu yolda sırtını geleneğe dayamışlardır. İpek böcekçiliği geçmişten günümüze kuşaktan kuşağa usta-çırak ilişkisi içinde aktararak gelmiş ve her defasında zamanın ihtiyaçlarına göre değişiklikler geçirmiştir. Kadınlar ninelerinden, annelerinden böcekçiliği görmüş, öğrenmiş, yapmış ve çocuklarına da aktarmıştır; bu bir süreçtir ve kültürel mirastır.

Aydınlı kadınların geleneksel olarak ipek böcekçiliği yapıyor olmaları ve geleneği ayakta tutma çabaları basının da ilgisini çekmiştir. İnternet sitelerinde yer alan “Aydın Kadın Üretici Örnek Oldu, Koçarlı’da İpek Böcekçiliğine İlgi Arttı” (URL-7), başlıklı haberde Aydın’ın Koçarlı ilçesinde yaşayan Türkan Demir’in başlattığı ve “çocukluk merakı” dediği ipek böcekçiliğinden kazanç sağladığı görülmektedir. Türkan Demir’in merak sonucu kazanç elde ettiği, bu geleneği sürdürdüğü ve hatta başkalarının da ilgisini çekerek bölgedeki ipek böceği üreticisi sayısında da artış yaşandığı; Türkan Demir’in kadınlara örnek olduğu ifade edilmiştir. “Evde İpek Böceği Yetiştiriyor” (URL-8) başlıklı haberde ise Türkan Demir’in yaşadığı ilçede ipek böcekçiliğini yaygınlaştırdığı ifade edilmiş ve kadın üreticilerin yoluna ışık tutan Demir, ev hanımları için aile bütçesine katkıda bulunmak için ipek böcekçiliğini rahatlıkla yapılabileceklerini ifade etmiştir. “İpek Böceği ile Aile Bütçesine Katkı” (URL-9), başlıklı haberde Türkan Demir ipek böcekçiliği geleneğini ilçede yaygınlaştırmış olduğu belirtilmiş ve Demir hayalini gerçekleştirmiş olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca civarda ipek böcekçiliği hakkında başarılı bir girişimde bulunduğu için Koçarlı Ziraat Odası tarafından da desteklendiği haber içeriğinde görülmektedir. “Aydınlı Kadınlara ‘İpek’ten Gelir” (URL-10) başlıklı haberde ise Türkan Demir’in başka kadın üreticilere öncülük ettiği vurgulanmıştır. Demir, ipek böcekçiliği geleneğini tekrar canlandırma kararı aldığı ilk zamanlar yargılandığını fakat sonrasında diğer kadınların da ipek böceği yetiştirmeye başladığını belirtmiştir. İnternet haberlerinde görüldüğü üzere kadının ipek üretim geleneği üzerinde söz sahibi olduğu açıktır. Haberlerde yer alan ipek böceği yetiştiricisi Türkan Demir, on beş kadının da ipek böceği yetiştiriciliği yapmasına öncülük ettiğini belirtmektedir. Ayrıca ipek böceği yetiştiriciliğine “aile bütçesine ek katkı” olarak bakıldığı da görülmektedir. Aydın’da Türkan Demir’in yaydığı ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini sürdürme ateşi dalga dalga yayılarak diğer kadınları da etkilemektedir. Bu noktada kadınların geleneği yalnızca genç kuşaklara değil eş zamanlı olarak yaşlılarına da aktardığı izlenebilmektedir. Aydın’da ipekçilik örneğine bakıldığında kadının bu gelenek içinde yadsınamaz bir rolü olduğu açıktır.

Gökçe Şimşek, yazmış olduğu “Somut Olmayan Kültürel Mirası (SOKÜM) ve Kadın” makalesinde kadınların somut olmayan kültürel mirasla ilgili rollerini şöyle özetlemiştir:

“a. Kadın, yemek, müzik, halk hekimliği ve maddi kültürün üretilmesi gibi alanlarda uzmanlık bilgisine (know-how) sahiptir ve bu özellikleriyle SOKÜM’ün koruyucusudur. Bahsedilen uzmanlık bilgisi (know-how), el sanatları, halı dokumacılığı, tekstil, yaşam alanı oluşturulması ya da alet yapımı ile, bahçecilik, tarım ve balıkçılık gibi çok çeşitli geçimlik alanlarını kapsamaktadır. Bu bilginin sahibi ve kullanıcıları olarak kadın, kültürün yeniden üretilmesinde çok etkilidir ve somut olmayan kültürel miras ifadesinin yaşatılmasında ve devamlılığının sağlanmasında kadının yaratıcılığı temeldir;

b. Kadının, somut olmayan kültürel mirası kullanmadaki becerileri dolayısıyla, ekonomik refahın sağlanmasında rolü olduğu vurgulanır;

c. Kadınların geleneksel dini bilgileri ve uygulamaları ahlaki değerlerle, davranış biçimleriyle, kadınlara ilişkili simgelerle ve yaşam evreleriyle bütünleşmiştir. Dolayısıyla topluluklarda bireyler arası etkileşimi, ilişkileri belirleyen bu alanlarda aktif olan kadınlar somut olmayan kültürel mirası paylaşır ve aktarır.” (Şimşek, 2013: 227).

Şimşek’in özetine bakıldığında kadın çoğu somut olmayan kültürel miras unsurunun koruyucusudur. Yukarıda da vurgulandığı üzere kadının ekonomik özgürlüğünü elde etme yolunda SOKÜM unsurlarına başvurması önemli ve kıymetlidir. Bireyler arası etkileşimi canlı tutup SOKÜM’ün paylaşılıp aktarılmasında önemli rolü olan kadınlar tam da bu noktada UNESCO Sürdürülebilir Kalkınma 2030 Hedefleri’nden “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği” ve “Eşitsizliklerin Azaltılması” maddelerine destek vermektedir (URL-11). SOKÜM taşıyıcısı ve aktarıcısı olan kadın ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini sürdürürken geleneğin her aşamasında üç ana role sahip olmuştur. İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğine dair sahip oldukları bilgi ve uygulamaları kullanarak ipek böceğinin yetiştirilmesi sürecinde geleneğin devamlılığını sağlamak sebebiyle “ipek

böceği yetiştiricisi rolü”ne sahiptirler. Dokuma ürünlerinin ortaya konması için yetiştirdikleri ipek böceğinin kozasından ip çekme yani ürünü elde etme bilgisi ile “iplik üreticisi rolü”ne sahiptirler. Elde edilen ipten çeşitli dokuma ürünleri üretiliyor olmaları sonucunda “dokuma ve el sanatları üreticisi rolü”ne sahiptirler. Kadınların sahip olduğu bu üç ana rol SOKÜM’ün aktarılmasındaki işlevlerine işaret etmektedir. Kadınların sahip olduğu geleneksel bilginin aktarılması işleviyle ancak geleneğin aktarılması mümkündür. Ekonomik katkı işlevi ile kadınlar ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği sonucu ürettikleri ürünleri satıp aile bütçesine katkıda bulunmaktadır. Eğitim ve bilinçlendirme işlevi ile kadınlar geleneksel bilgiyi sonraki kuşaklara öğretirken aktarır ve bir sonraki kuşağın gelenek hakkında bilinçlenmesine katkıda bulunur. Topluluk liderliği işlevi ile geleneği icra etmeyen başka kimselerin de ilgisini çekip onların da gelenek koruyucusu ve aktarıcısı olabileceğini göstermektedirler. Buna örnek olarak yukarıda bahsedilen üretici Aydınlı Türkan Demir’in on beş kadın üreticiye ilham olması verilebilir. Kültürün aktarıldığı mekânı yaratma ve paylaşma işlevi ile geleneğin icra edildiği yerlerde gelenek aktarılır ve paylaşılır; geleneğin sürdürüldüğü yerlerde kültürün aktarıldığı mekân olarak görülmektedir ve bu mekânlar kültürel aidiyete katkıda bulunur.

Kadınlar genellikle ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Aileden anne, büyükanne, teyze, hala gibi akrabalar genç kızlara ipek böcekçiliği becerilerini öğretmişler ve onlara deneyimlerini aktarmışlardır. Kadınlar bu yolu izleyerek geleneği kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Bu durum, ipek böcekçiliği geleneğinin sadece bir iş değil aynı zamanda kadınlar aracılığıyla kültürel bir miras olarak da yaşatılarak korunmasını sağlamıştır. Kadınların geleneği sürdürürken sahip olduğu roller ve işlevlerle gelenek üzerinden gelir elde ediyor olmaları toplumsal cinsiyet eşitliği ve eşitsizliklerin azalması açısından önemlidir.

İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinde üretici, taşıyıcı ve aktarıcı rolü hep kadının olmuştur. Özellikle ipek böceklerinin ev içinde yetiştirilmesine, ipeğin evde dokunmasına dayanan bir üretim süreci olduğu ve bu sürecin kadının ev içi konumuyla uyumlu olması sebebiyle belki de yüzyıllardır ipek böceği yetiştirme ve ipekli dokuma yapmada kadın söz sahibi olmuştur. Bu makalenin ikinci bölümünün son paragrafında vurgulandığı üzere kadınlar birbirine öncülük etmektedirler. Ekonomik özgürlük ve kadının kendi parasını kimseye muhtaç olmadan kazanabilmesi hele ki bu amaçlar doğrultusunda bir geleneği canlandırması ve sürdürmesi yaşayan miras için önemlidir.

Sonuç

İpek böceklerinin yetiştirilip ardından kozalardan ip çekilerek ipekli dokuma ürünlerinin meydana getirilmesi ve bu bilgi ve becerilerin kuşaktan kuşağa aktarılması ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini oluşturmuştur. Söz konusu olan bu gelenek somut olmayan kültürel mirasın belirttiği “Doğa ve Evrenle İlgili Bilgi ve Uygulamalar” ile “El Sanatları Geleneği” alanlarında ağırlıklı olarak belirmektedir. Böylece ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği somut olmayan kültürel miras unsurlarından biridir. SOKÜM Sözleşmesi’nde SOKÜM unsurlarının yaşatılıp aktarılmasında topluluk, grup veya bireylere rol düştüğü; gelenek aktarıcılığının topluluk, grup veya bireyler tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin yaşatılıp aktarılmasında ise geleneği ağırlıklı olarak icra eden kadınlara rol düşmektedir. Bu kadınlar gelenek aktarımında İzmir ipekçi kadınlar örneğindeki gibi grup halinde olabilir veya Aydın Türkan Demir örneğindeki gibi bireysel de olabilir. Gelenek aktarımı usta-çırak ilişkisi üzerinden gerçekleşmektedir. Çalışmamız doğrultusunda ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneği aktarıcılarının üç ana role sahip olduğu tespit edilmiştir ve bu roller şunlardır:

1. İpek böceği yetiştiricisi rolü,
2. İplik üreticisi rolü,
3. Dokuma ve el sanatları üreticisi rolü.

Tespit edilen ve kadınların sahip olduğu bu üç ana rol, SOKÜM’ün aktarılmasındaki işlevlerini işaret etmektedir. Bu işlevler ise şunlardır:

1. Geleneksel bilginin aktarılması işlevi,

2. Ekonomik katkı işlevi,
3. Eğitim ve bilinçlendirme işlevi,
4. Topluluk liderliği işlevi,
5. Kültürün aktarıldığı mekânı yaratma ve paylaşma işlevi.

2022 yılında “İpek Böcekçiliği ve Dokuma için İpeğin Geleneksel Üretimi” başlığı ile UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi’ne Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin de yer aldığı ülkeler arası ortak dosya sunularak kaydedilmiştir. Bu unsurun temsilî listeye girmiş olması bahsi geçen gelenek üzerinden taşıyıcı, uygulayıcı ve aktarıcı olan kadının görünürlüğünün artmasında önemli bir gelişmedir.

Aydın’da geçmişten bugüne süregelen bir ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin var olduğu açıktır. Fakat bu geleneğin Aydın vilayetindeki gidişatı şöyle olmuştur: İpek böcekçiliği Osmanlı Devleti’nin ilk dönemlerinden itibaren vardı fakat 19. yüzyıl ve sonrasında çeşitli sebeplerle geleneğin aktarılması, icra edilmesi azalarak bitme noktasına gelmiştir. Bugünse geleneği canlandıran, aktaran, geleneğin devamlılığı için birbirine destek olan kadındır. Ortada unutulmaya yakinken tekrardan hatırlanan, ayağa kaldırılan ve sürdürülmesi için mücadele verilen bir gelenek söz konusudur. İpek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğinin hatırlanıp sürdürülmesinde kadınların yadsınamayacak çeşitli rolleri vardır. İzmir’de Ödemişli ipekçi kadınlardan başlayarak Aydın’da Türkan Demir’in ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğine dair girişimleri diğer kadınlara rol model olmuştur. Böylece geleneğin aktarımında kadının kıymeti ve rolü daha da görünür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geleneğin devamlılığının sağlanması, kadınların ekonomik refaha kavuşması, SOKÜM’ün yaşatılmasında kadınların katkısı ve görünürlüğünün artması için geleneğin icrası sırasında gerekli destekler verilmelidir. Örneğin gelenek aktarıcılarının böcek yetiştirme esnasında ihtiyaç duyduğu araç-gereçlere kolaylıkla ulaşabilmesi veya gelenek hakkında farkındalık oluşturulması için çalışmalar yapılmalıdır. Çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından ipek böcekçiliği ve ipekli dokuma geleneğini sürdüren kadınlarla görüşülüp geleneğin devamlılığı adına yöresel, bölgesel ve ulusal olarak çeşitli çalışmalar, projeler ve destekler yapılmalıdır. Böylece kadınların aktif olduğu geleneğin aktarımı durmadan devam edecek, kültür aktarımını ve kadının ipekçilik alanındaki etkisinin artmasına katkı sağlayacak ve hem kadın istihdamına hem kültürümüze hem de Türkiye’nin kalkınmasına katkısı olacaktır.

Kaynaklar

- ADITATAR, F. (2022). “On Dokuzuncu Yüzyılda Aydın Vilayetinin Mülki Teşkilatı ve Nüfusu”. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, S. 51, 1-47.
- ARAS, O. (2021). *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda İpekçilik: İmalat, Ticaret ve Vergilendirme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAŞKAYA, Z. (2013). “Gelişimi ve Dağılışı Bakımından Türkiye İpekböcekçiliğinde Bilecik İlinin Yeri, Sorunları ve Çözüm Önerileri”. *Doğu Coğrafya Dergisi*, C. 18 S. 30, 257-286.
- BOZKURT, N. (2000). “İpek Yolu”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, 369-373.
- EKİCİ, M. (2019). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- İMER, Z. (2004). “Günümüz Ödemiş Dokumaları”. *Milli Folklor Dergisi*, C.8 S. 64, 84-93.
- İNALCIK, H. (2020). “İpek”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, 362-365.
- KARTAL, N. (2014). “İl Sistemine Geçiş Sorunsalı: Türkiye’de 1864 Vilayet Nizamnamesi İle İl Sistemine Geçilmiş Midir?”. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, C. 10 S. 23, 279-294.
- OĞUZ, M. Ö. (2018). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*. Ankara: Geleneksel Yayınları.

- ÖNLÜ, N. (2010). “Ege Bölgesinde Kaybolmaya Yüz Tutmuş El Dokumaları ve Değişim Süreci”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C.3 S.5, 133-149.
- ÖZGÜN, C. (2008). “19. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir’in Aydın Sancağı İle Ticari İlişkileri”. 2. *Ulusak İktisat Kongresi*, 20-22 Şubat 2008, 1-20.
- POLATOĞLU, M., G. ve EYYÜPOĞLU, İ. (2020). “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde İpekli Dokuma Sanayi ve Gelişimi (1923-1938)”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 24 S. Özel Sayı, 351-369.
- PULLUKÇUOĞLU YAPUCU, O. (2006). *Aydın Sancağı 1845-1914 (Sosyal, Ekonomik, İdari, Kültürel Durum)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- PULLUKÇUOĞLU YAPUCU, O. (2011). “XIX. Yüzyılda Batı Anadolu İpekçiliği”. *Halil İnalçık Armağanı-II Tarih Araştırmaları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- ŞAHAN, Ü. (2011). *İpekböcekçiliği İpekböceği Yetiştirme ve Islahı, Koza Üretimi, Ham İpek, Yumurta Üretimi, Hastalıklar ve Dut Yetiştirme*. Bursa: Dora Yayınları.
- ŞAHAN, Ü. ve TURHAN, Ş. (2020). “Türkiye İpekböcekçiliğinde Kadının Rolü ve Önemi”. *Bursa Uludağ Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, C. 34 S. 2, 325-335.
- ŞİMŞEK, G. (2013). “Somut Olmayan Kültürel Mirası (SOKÜM) ve Kadın”. *Mediterranean Journal of Humanities*, C. 3 S.1, 225-236.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “İpek Böcekçiliği ve Dokuma için İpeğin Geleneksel Üretimi”, “Nasreddin Hoca Fıkra Anlatma Geleneği” ve “Çay Kültürü” UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine Kaydedildi” <https://www.unesco.org.tr/Home/AnnouncementDetail/6053> (Erişim: 10.03.2024).
- URL-2: “Somut Olmayan Kültürel Miras Listelerinde Türkiye” <https://www.unesco.org.tr/Pages/126/123/UNESCO-Somut-Olmayan-K%C3%BCI%C3%BCrel-Miras-Listeleri> (Erişim: 10.03.2024).
- URL-3: “Aydın’ın Coğrafi Konumu” <https://aydin.csb.gov.tr/cografi-konumu-i-1111> (Erişim: 10.03.2024).
- URL-4: “Aydın İlinin İklim Durumu” https://izmir.mgm.gov.tr/FILES/iklim/aydin_iklim.pdf (Erişim: 10.03.2024).
- URL-5: “Türkiye İstatistik Kurumu” <https://data.tuik.gov.tr/Search/Search?text=ipek&dil=1> (Erişim: 29.12.2023).
- URL-6: “Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü El Sanatları” <https://aydin.ktb.gov.tr/TR-64477/el-sanatlari.html> (Erişim: 17.03.2024).
- URL-7: “Aydın Kadın Üretici Örnek Oldu, Koçarlı’da İpek Böceğine İlgi Arttı” <https://www.haberler.com/guncel/aydin-kadin-uretici-ornek-oldu-kocarli-da-ipek-7428328-haberi/> (Erişim: 29.12.2023).
- URL-8: “Evde İpek Böceği Yetiştiriyor” <https://www.tarimtv.gov.tr/tr/video-detay/evde-ipek-bocegi-yetistiriyor-6610> (Erişim: 29.12.2023).
- URL-9: “İpek Böceği İle Aile Bütçesine Katkı” <https://www.trthaber.com/haber/yasam/ipek-bocegi-ile-aile-butcesine-katki-190719.html> (Erişim: 29.12.2023).
- URL-10: “Aydın’lı Kadınlara ‘İpek’ten Gelir” <https://www.yeniasir.com.tr/ekonomi/2015/07/21/aydinli-kadinlara-ipekten-gelir> (Erişim: 29.12.2023).
- URL-11: “Sürdürülebilir Kalkınma 2030 Hedefleri İhtisas Komitesi” <https://www.unesco.org.tr/Pages/108/219/S%C3%BCrd%C3%BCr%C3%BClebilir-Kalk%C4%B1nma-2030-Hedefleri-%C4%B0htisas-Komitesi> (Erişim: 10.03.2024).

ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE YEMEK DESTANLARI: TEMATİK VE İŞLEVSEL BİR YAKLAŞIM*

Haktan KAPLAN**

Öz

Türkler tarih boyunca pek çok farklı coğrafyada devletler kurmuştur. Bu durum Türklerin o coğrafyalarda yaşayan milletlerin kültürleriyle alışveriş içinde olmasını sağlayarak din, dil, gelenek-görenek, yeme-içme kültürü gibi birçok kültürel unsurların etkileşimine sebep olmuştur. Yeme-içme kültürü karşılıklı etkileşimin sık yaşandığı alanlardan birisidir. Farklı coğrafyalarda farklı toplumlarla iç içe yaşamak, mutfak kültürünün zenginleşmesini sağlamıştır. Bu zenginlik hayatın her alanında olduğu gibi Türklerin edebiyatlarına da yansımış ve bunun sonucunda gerek sözlü kaynaklarda gerekse yazılı kaynaklarda Türk mutfak kültürünü ele alan pek çok edebi ürün ortaya çıkmıştır. Bu edebi ürünlerden biri de âşıklık geleneğinde âşıklar tarafından kaleme alınan yemek destanlarıdır.

Âşıklık geleneğinde oldukça önemli bir yer tutan yemek destanları, Türklerin yeme-içme kültürlerini mizahi bir şekilde ele alan edebi ürünlerinden biridir. Âşıklarca kaleme alınan veya dile getirilen yemek destanlarının ilk örneklerine Anadolu sahasında XIV. yüzyılda rastlanmaktadır. *Simâtiye* olarak adlandırılan bu şiirlerin tespit edilen ilk örnekleri Kaygusuz Abdal'a aittir. Bu manzumelerde genellikle çorbalar, sebze yemekleri, kebablar, köfteler, börekler, çörekler, pilavlar, turşular, tatlılar, salatalar, meyveler vb. yiyecekler konu edinilmiştir. Sonraki yüzyıllarda kaleme alınan yemek destanlarında ise konu biraz daha genişletilerek içecekler ve keyif verici ürünler de yemek destanlarının kapsamına girmiştir. Bu çalışmada Anadolu sahasında âşıklar tarafından kaleme alınmış yemek destanları incelenecektir. Çalışmanın örneklemini 20. yüzyılda yaşamış âşıkların dile getirdiği yemek destanları oluşturacaktır. Çalışmaya sadece 20. yüzyılda üretilen yemek destanlarının alınmasının sebebi, ilgili yüzyılda söylenen yemek destanlarındaki yemekler ile günümüz yemeklerinin benzerlik göstermesidir. Ayrıca belirtilen yüzyıldaki destanlarda geçen yemek isimleri ile günümüzdeki yemek isimlerinin aynı olması çalışmanın ilgili yüzyıla sınırlandırılması gereğini ortaya çıkarmıştır. Çalışmada öncelikle tarihi açıdan Türk yemek kültürü üzerinde durularak yazılı kaynaklarda geçen Türk yemeklerinden örnekler verilmiştir. Sonrasında 20. yüzyılda kaleme alınmış yemek destanları şekil, konu açısından incelenmiştir. Ayrıca çalışmanın örneklemini oluşturan yemek destanlarından hareketle modern Türk mutfak kültürüne göre yemek destanları tasnif edilmiştir. Son olarak çalışmada, yemek destanları folklorun dört temel işlevine göre bir inceleme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık, âşıklık geleneği, yemek destanı, destan, Türk mutfacı.

* Bu makale, 06-08 Haziran 2024 tarihleri arasında Malatya İnönü Üniversitesinde gerçekleşen II. Uluslararası Halk Gastronomisi Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan "Âşıklık Geleneğinde Yemek Destanları Üzerine Değerlendirmeler" başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

** Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Türk Dili Bölümü Başkanlığı, Konya/Türkiye. haktan.kaplan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6693-6766.

FOOD EPICS IN THE MINSTREL TRADITION: A THEMATIC AND FUNCTIONAL APPROACH

Abstract

Turks have established states in many different geographies throughout history. This situation has led to the interaction of many cultural elements such as religion, language, traditions, food and beverage culture, by enabling the Turks to exchange with the cultures of the nations living in those geographies. Food and beverage culture is also one of the areas where mutual interaction is frequently experienced. Living together with different societies in different geographies has enriched the culinary culture. This richness has been reflected in the literature of the Turks as well as in all areas of life, and as a result, many literary products dealing with Turkish culinary culture have emerged in both oral and written sources. One of these literary products is the food epics written by the minstrels in the minstrel tradition.

Meal epics, which have a very important place in the minstrel tradition, are one of the literary products of the Turks that deal with their food and beverage culture in a humorous way. Examples of meal epics written or voiced by minstrelry have been found in Anatolia since the XIV. century. The first examples of these poems, which are called *Simâtiye*, belong to Kaygusuz Abdal. In these poems, soups, vegetable dishes, kebabs, meatballs, pastries, donuts, rice, pickles, desserts, salads, fruits, etc. are generally discussed. In the meal epics written in the following centuries, the subject expanded a little more and drinks and enjoyable products were also included in the scope of meal epics. In this study, meal epics written by minstrelry in the Anatolian field will be examined. The sample of the study will consist of meal epics expressed by minstrelry who lived in the 20th century. The reason why only the meal epics produced in the 20th century were included in the study is that the dishes in the meal epics sung in the relevant century are similar to today's dishes. In addition, the fact that the names of the dishes in the epics of the specified century are the same as the names of today's have revealed the need to limit the study to the relevant century. In the study, first of all, Turkish food culture was emphasized from a historical point of view and examples of Turkish dishes mentioned in written sources were given. Afterwards, the food epics written in the 20th century were examined in terms of form, subject and function, and the food epics were classified according to the modern Turkish culinary culture based on the food epics that formed the sample of the study.

Keywords: Minstrelsy, minstrel tradition, meal epic, epic, Turkish cuisine.

Giriş

Yiyecek ve içecek, insan hayatının sürdürülmesinde temel öğeler arasında olduğu gibi bir zorunluluktur. Bu zorunluluk zamanla ritüelistik bir karakter kazanarak pek çok inanışta yahut dinde yiyecek-içecekler törenlerin ana ögesi olmuştur. Yiyecek-içeceğin Türk toplum hayatında başat aktör olduğu törenler arasında geçiş dönemi olarak adlandırılan doğum, sünnet, nişan, evlenme ve ölüm gibi içerisinde ritüeller barındıran toplumsal uygulamalar öne çıkmaktadır. Bu geçiş dönemlerinde insanların bir arada olması ve buna binaen birlikte yemek yemeleri toplumsal birlikteliğin ve mutluluğun ifadesidir.

Yiyecek ve içecek etrafında oluşan kültür değerleri, Türk kültür hayatının en zengin kaynakları arasındadır. Öyle ki her dönemde yiyecek ve içecek kültürü Türklerin edebiyatlarında kendine yer bulmuştur. Bunlardan biri de âşıklık geleneği içerisinde ele aldığımız *yemek destanları*dır. Türk halk kültüründe ve edebiyatında oldukça önemli olan destanların geniş bir hacme sahip olması bu türün hemen her konuda örneklerinin olmasını sağlamıştır. Âşıklar tarafından dile getirilen destanların en ilginç kuşkusuz çalışmamızın örneklemini oluşturan *yemek destanları*dır. Yemek destanları, ihtiva ettiği yemek çeşitleri ve buna bağlı olarak ortaya çıkan unsurlar ile birlikte bir kentin veya bölgenin tarihî vesikası olabilmektedir (Kaya, 2008: 77).

Türk edebiyatında yemekler üzerine kaleme alınmış ve destan mahiyetinde olan ilk manzum eserler Kaygusuz Abdal'a aittir. Kaygusuz Abdal'ın kaleme almış olduğu bu şiirler literatürde *simâtiye* olarak geçmektedir. Kelimeye anlam itibarıyla baktığımızda; *simat* kelimesi "Sofraya dizilmiş yemekler"; *simâtiye* ise "Yemekler hakkında yazılmış şiir" demektir (Kaya, 2008: 77-78). *Simâtiyeler* destanlara hacim itibarıyla benzemekte ancak ölçü ve birim olarak farklılaşmaktadır. Çok çeşitli ölçülerle kaleme alınan *simâtiyeler* birim olarak ise genellikle beyitle yazılmıştır. Bu durumu XIV-XV. yüzyıllarda âşıklık geleneğinin henüz gelişimini tamamlamamasıyla açıklamak doğru olacaktır. Sonraki yüzyıllarda ise *simâtiyeler* yerini *yemek destanlarına* bırakmıştır.

Âşık edebiyatının geçirdiği değişim ve dönüşümlerden şekil yönüyle etkilenmeyen türlerin başında yemek destanları gelmektedir. Âşıklık geleneğinde bugüne kadar söylenmiş yemek destanlarının neredeyse tamamı hece ölçüsü ve dörtlükler kullanılarak kaleme alınmıştır. Yemek destanları içerisinde en hacimli 41 dörtlükle Kaygusuz Abdal'a aittir. Kaygusuz Abdal bu destanı 8'li ölçüyle oluşturmuş ve tek ayak kullanmıştır. Bu destanı 36 dörtlükle Sivaslı Gülebi'nin şiiri takip etmektedir. Hacim olarak en kısa destan ise yine Sivaslı olan Kul Mehmet (Mehmet Anulur)'e aittir (Kaya, 2008: 79). Kaygusuz Abdal'ın 8'li ölçüyle yazmış olduğu destanı bizi yanıltmamalıdır. Yemek destanlarına genel itibarıyla baktığımızda çoğunun 11'li ölçüyle kaleme alındığı görülecektir. Ayrıca bu destanlar muhteva özellikleri itibarıyla çeşitlilik göstermektedir. Kimi ana yemekleri kimi tatlıları kimi de içecekleri konu edinmiştir. Bunun dışında bir yöreye ait tüm yiyecekleri konu edinen yemek destanları da bulunmaktadır. Dolayısıyla yazımızın başında söylediğimiz sözü burada bir kez daha tekrarlamak isteriz: Yemek destanları bir yörenin tarihî vesikasıdır. Bu vesika yemeklerin yörelere ait imge oluşturmasını da sağlamıştır.

Yemek destanları XV. yüzyıldan itibaren âşıklar tarafından kaleme alınmıştır. Dolayısıyla yüzlerce yemek destanının varlığından söz edebiliriz. Hatta kayda geçmemiş ağızlarda dolaşan birçok destanın varlığından da söz etmek mümkündür. Çalışmamızda öncelikle tarihî açıdan Türk yemek kültürü üzerinde durulmuştur. Sonrasında 20. yüzyılda kaleme alınmış yemek destanları öncelikle tematik yönden sonrasında ise şekil ve yapı yönünden incelenmiş ve modern mutfak kültürüne göre bir tasnife tabi tutulmuştur.

1. Türk Kültüründe ve Edebiyatında Yemek

Türk mutfacı, Türk kültürü ve medeniyeti içerisinde özel bir yere sahiptir. Türkler tarih boyunca çeşitli coğrafyalarda devletler ve medeniyetler kurmuş, bunun neticesinde farklı dinleri ve inanç sistemlerini kabul etmişlerdir. Çeşitli coğrafyalarda medeniyet kuran Türkler, o coğrafyanın yerel kültürünü kendi kültürel değerleriyle birleştirerek bir kültür sentezinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu kültür sentezinin yansıdığı unsurlardan biri de şüphesiz Türk mutfak kültürüdür. İlk başlarda avcılık ve toplayıcılıkla oluşan Türk mutfak kültürü zamanla farklı medeniyetlerin etkisiyle değişim ve dönüşüm göstermiştir.

Türklerin mutfak kültürü temel olarak hayvansal gıdalara dayanmaktadır. Çünkü tarihî süreçte avcılık Türklerin temel uğraşlarındandı. Sonrasında yerleşik hayatla birlikte tarımsal üretimin başlamasıyla buğday, Türk mutfakının ikinci temel gıdası olmuştur. İşte Türk mutfak kültürü de bu iki gıda üzerine kurulmuştur.

Türk tarihî ile ilgili yazılı kaynaklar incelendiğinde Türklerin gıdaları genellikle; buğday veya arpa unu ile yoğrulmuş yağlı hamur işi, süt ve süt ürünleri, at ve koyun etinden yapılmış yiyecekler, kısrak sütünden hazırlanmış kıymız benzeri içecekler olduğu görülecektir (Eyüboğlu, 1981: 125; Çınar, 2005: 3). Elimizde bulunan yazılı kaynaklar arasında Türklerin yiyecek ve içeceklerine dair en kapsamlı bilgilerin yer aldığı eser *Divanü Lügâti't-Türk'tür*. *Divanü Lügâti't-Türk'ten* edindiğimiz bilgilere göre on birinci yüzyılda Türk topluluklarında tahıllar önemli besin maddeleri arasındadır. Eserde tahıllar genel olarak *arpa*, *bugday*, *tarıg*, *tuturgan*, *ügür-yügür* gibi isimlerle ifade edilmektedir. Bununla birlikte tahıllardan üretilen yiyecek sayısı da son derece fazladır. Eserde tahıl ürünleri olarak *agartgu*, *awruzı*, *böşgel-püşkel*, *bugday*, *buhı*, *buhsum*, *bulgama*, *bün-mün*, *büşkeç*, *esberi-usbarı*, *etmek*, *kagut-kavut*, *kagurmaç-kawurmaç*, *kakurgan*, *kömeç*, *kuyma*, *kürşek*, *letü*, *sarmaçuk*, *sinçü*, *soma*, *talkan*, *to*, *tokıç top*, *tutma aç*, *türmek*, *ugut*, *ügre*, *ügür-yügür*, *yarmış un*, *yuga-yupka* (Çetin, 2005: 186-187) gibi yiyecek isimlerine rastlanmaktadır. Bu yiyeceklerin bir kısmı günümüzde aynı adla anılmaya devam etmiştir. Söz gelimi; *yupka/yufka*, *tutma aç/tutmaç çorbası* vb. *Divanü Lügâti't-Türk'te* yer alan tahıla dayalı bu yiyeceklerin sayısının fazla olması Türklerin ekmeğe dayalı bir tüketim anlayışına sahip olduğunun bir göstergesidir. Ekmeğe dayalı bu tüketim anlayışı zamanla dilimizdeki kalıp ifadelere de yansımış 'ekmek parası', 'ekmeğini taştan çıkarmak', 'ekmeğiyle oynamak' gibi deyimler kullanılagelmiştir (Köksal, 2003: 106).

Divanü Lügâti't-Türk'te sadece tahıla dayalı yiyecek isimleri yer almamaktadır. Bunun yanında koyun, at, balık, tavuk gibi hayvanların etlerinden üretilen *sım sımrak*, *sogut*, *soktu*, *togrıl*, *topık sünüük*, *yazuk et*, *yörgemeç* (Çetin, 2005: 187), süt ve süt ürünlerinden üretilen *aguj-aguz*, *ayran*, *ikdük*, *kayak*, *kıymız*, *kor*, *kurut*, *sag yag*, *sogut*, *süzme*, *udıtma*, *yoğurt* (Çetin, 2005: 187) gibi yiyecek isimleri de bulunmaktadır. Elbette eserde yer alan yiyecek-içecek isimleri bu kadarla sınırlı değildir. *Divanü Lügâti't-Türk'te* yer alan yiyecek-içecek isimlerini toplu olarak şu şekilde sıralayabiliriz: *agartgu*, *aguj-aguz*, *alma-almıla*, *aluç*, *aluçın*, *amşuy*, *arı yagı*, *armut*, *arpa*, *awruzı-awzurı*, *awya*, *ayran*, *bal*, *bekmes-pekmes*, *begni-bekni*, *bitrik*, *bor*, *böşgel-püşkel*, *bugday*, *buhı*, *buhsum*, *buldunı*, *bulgama*, *büken*, *bün-mün*, *büşkeç*, *büsteli*, *çagır*, *çahşah*, *çobulmak*, *çörek*, *çukmın*, *erük*, *esberi-usbarı*, *etmek*, *geşür*, *ikdük*, *ingliç*, *kabak*, *kagun*, *kagurmaç-kawurmaç*, *kagut-kavut*, *kak*, *kakuk*, *kakurgan*, *kat*, *katut*, *kayak*, *kıymız*, *kor*, *kosık-kosuk*, *kömeç*, *közmen*, *kuçgundi*, *kurut*, *kuyma*, *küç*, *küli*, *kürşek*, *letü-litü*, *mandu*, *sag yag*, *sarıg turma*, *sarmaçuk*, *senkeç*, *sım sımrak*, *sinçü*, *sirke*, *sogan-sogun*, *sogut*, *soktu*, *soma*, *söklünçü*, *suwsuş*, *süçig-süçüg*, *süzme*, *şamuşa*, *şekirtük*, *talkan*, *tarıg*, *tarmaz-turmuz*, *to*, *togrıl*, *tokıç-tokuç*, *top*, *topık sünüük*, *turma*, *tutma aç-tutmaç*, *tuturkan*, *tuz*, *türmek*, *udıtma*, *uglı*, *ugut*, *uhak*, *ulyan*, *ügre*, *ügür-yügür*, *üskenteç*, *üzüm*, *yag*, *yagak*, *yarmış un*, *yazuk et*, *yigde*, *yogurt*, *yörgemeç*, *yuga -yupka*, *yumurtga* (Çetin, 2005: 187-188). *Divanü Lügâti't-Türk'te* yer alan bu yiyecek-içecek isimleri arasında dikkati çeken en önemli unsur tarımsal gıdaların önemli bir yer tutmasıdır. Bu durum Türklerdeki yiyecek içecek kültürünün önemli bir kısmının tarıma dayandığının bir göstergesidir.

Orta Asya bozkırlarında doğup gelişen Türk yiyecek-içecek kültürü zamanla fethedilen coğrafyalara aksetmiştir. Bu coğrafyalardan biri de şüphesiz Anadolu sahasıdır. Anadolu'ya yerleşen Türkler, sahip oldukları mutfak kültürünü bu coğrafyanın yiyecek-içecek kültürüyle birleştirmiş ve bunun sonucunda ortaya yiyecek-içecek kültürüne ait yeni bir sentez çıkmıştır. Bu yeni sentez zamanla Türklerin edebi ürünlerine de yansımış ve müstakil olarak yiyecek-içeceği konu edinen birtakım eserlerin ortaya çıkmasına aracılık etmiştir. Bu eserlerden ilki Kaygusuz Abdal tarafından kaleme alınan *simâtiyeler*dir. Kaygusuz Abdal bu şiirlerde, kimi zaman yiyeceklerle sembolik anlamlar yüklemiş kimi zaman da beğendiği ve severek yediği yiyecekleri anlatmıştır. *Simâtiye türü* XIV-XV. yüzyılda Kaygusuz Abdal'la bütünleşmiş ve Tekke Tasavvuf Edebiyatı'na ait bir tür olarak öne çıkmıştır. Kaygusuz Abdal'ın tasavvuf şairi olması *simâtiyelerin* bu edebiyata ait bir tür olmasını açıklar niteliktedir. Ayrıca Kaygusuz Abdal'ın pilavı çok sevmesi ve bunu *simâtiyelerinde* sık sık dile getirmesi Bektaşî tekkelerinde pilava *Kaygusuz* isminin verilmesine neden olmuştur (Hasluck, 2012: 152).

Anadolu sahasında yemek konulu manzum eserlerin yanında mensur eserler de kaleme alınmıştır. Bunların ilki XV. yüzyılda Muhammed bin Mahmud Şirvanî'nin Arapçadan tercüme ettiği *Tabh-ı Et'ime*'dir. XVII. yüzyıla gelindiğinde ise müellifi bilinmeyen *Ağdiye Risalesi* yemek konulu mensur eserler arasındadır. Bu eserleri XIX. yüzyılda sırasıyla; *Et Terkibât fî Tabhi'l-Hulviyyât* ile Mehmet Kâmil tarafından kaleme alınan *Melceü't-Tabbahîn* izlemiştir (Kaya, 2008: 78).

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kaleme alınan yemek konulu mensur eserlerin genellikle tarif kitabı mahiyetinde oluşturulduğu manzum eserlerin ise destan nazım şekliyle ve yemeğe ait tüm unsurlardan meydana geldiği görülmektedir. Bu bağlamda destanlarda Türk sofrası kültüründen tariflere, yöresel yemeklerden yemeklerin saklanması kadar birçok konu yemek destanlarının kapsamı içerisinde işlenmiştir. Çalışmamızda yemek destanlarında işlenen tüm bu konular 20. yüzyıl özelinde ele alınmıştır.

2. Âşıklık Geleneği İçerisinde Yemek Destanları

Âşıklık hakkında yapılan çalışmalar bu geleneğin başlangıcını Türklüğün ortaya çıktığı dönemlerde var olan “ozan-baksı” geleneğine dayandırmaktadır (Türkan, 2017: 23). Bu kapsamda *âşık*; sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kaleme (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve âşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçısıdır. Bu söyleme biçimine *âşıklık-âşıklama*, âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de *âşıklık geleneği* adı verilir (Artun, 2008: 1-7). Âşık, bir saz şairidir. Yani o, sazı eşliğinde yalnızca “usta malı” deyişler söyleyen bir sanatçı değil; aynı zamanda âşıklık ve halk şiiri tarzında şiir söyleme geleneğinin bilincinde olarak güfte oluşturan ve bunu bir beste ile icra eden halk sanatkarıdır (Türkan, 2016: 18).

Âşıklık geleneği, XVII. yüzyılda oluşumunu tamamlayarak kendine has kuralları olan bir gelenektir. Bu gelenekte âşıkların dile getirdiği manzum şekiller ve türler arasında destanlar oldukça önem arz etmektedir. Destanların, Orta-Asya ozanlık geleneğinde de yer alması destanı Âşıklık geleneğine has bir tür olmaktan çıkarmaktadır. Ancak ozanlık geleneğinde destanlar, sadece kahramanlık konusunu ihtiva etmekteydi. Âşıklık geleneğinde ise destanların konu kapsamı genişlemiş ve hemen hemen her konu destan nazım şekliyle dile getirilmiştir.

Âşıklık geleneğinde destan nazım şekliyle dile getirilen konulardan birisi de yemeklerdir. Yemek destanlarının oluşumuna kaynaklık eden ilk manzum türler arasında sımâtiyeler gösterilmektedir. Fakat sımâtiyeler tasavvuf şairleri tarafından kaleme alındığından Tekke-Tasavvuf Edebiyatı'na özgü bir tür olarak kabul edilmiştir. Kaldı ki sımâtiyeler çoğunlukla farklı ölçü çeşitleriyle ve beyit nazım birimiyle oluşturulmuştur. Dolayısıyla sımâtiyeler her ne kadar yemek destanlarının başlangıcı gibi düşünülse de şekil bakımından yemek destanlarından oldukça farklıdır.

Yemek destanları, sözlü kültür ortamının ürünleridir. Halk şairlerinin yiyecekler hakkında söylemiş olduğu şiirler Pertev Naili Boratav'ın tasnifinde destan türü içerisinde ele alınmıştır (Boratav, 1982: 26). Yemek destanlarının içerdiği abartılı söyleyişler ve içerisinde mizahi öğelerin bulunması sebebiyle bu destanlar âşık tarzı destan türü sınıflandırmalarında *mizahi veya güldürücü destanlar* başlığı altında gösterilmiştir (Dizdaroğlu, 1968; Başgöz, 2014; Dilçin, 2023). Ancak yemek destanlarının sadece birkaç dördünlüğünde güldürü unsuru bulunmaktadır. Bu güldürü unsuru da âşıkların varmak istediği amaçlar arasında değildir. Âşıklar, yemek destanlarında yemek tercihlerini belirtmelerinin yanında protesto, dilek ve düşündürme gibi işlevleri de gerçekleştirmektedir. Örneğin; Sefil Hüseyin'in şu dizeleri bu işlevlere örnek olarak gösterilebilir:

“Kırklar ceminde engür ezildi

Ezen de ezdiren de Ali'dir Ali

Kırkların ezdiği engür suyundan

Bir sen iç sevdiğim bir de bana ver” (İvgin, 1984: 10)

Yemek destanlarını ilk kez ayrı bir başlık altında gösteren Ali Yakıcı'dır. Yakıcı, yapmış olduğu tasnifte âşık tarzı destan türlerini temalarına göre otuz gruba ayırmış, yemek destanlarını da yirmi dokuzuncu grupta göstermiştir (1993). Özkul Çobanoğlu ise halk şairlerinin şiirlerini tematik özelliklerine göre incelemiş ve yemek destanlarını “Sosyo-kültürel çevreyle ilgili destanlar” başlığı altında toplamıştır (2000: 82-83).

Türk Halk Edebiyatında yemek destanları üzerine bazı çalışmalar yapılmıştır. Yapılan bu çalışmaların çoğu ya derleme ya da belirli bir âşığın şiirlerinin incelenmesi şeklindedir. Yemek destanları üzerine müstakil kitap çalışmaları arasında Ali Abbas Çınar'ın *Halil İbrahim Sofrası* (2005) ve Feyzi Halıcı'nın *Halk Şairlerinden Yemek Destanları* (1990) adlı kitapları dikkat çekmektedir. Bunların dışında Hayrettin İvgin'in *Aç Gözlü Destanı, Ramazan Yemekleri Destanı* (1984); Doğan Kaya'nın *Sivas Halk Şairlerinin Yemek Destanları* (1990) adlı çalışmaları bulunmaktadır.

3. Yemek Destanlarına Tematik Bir Yaklaşım

Yemek destanları tematik açıdan yemeğe ait birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. Bunlardan biri de Türklere ait sofraya kültürüdür. Yemeğe besmeleyle başlanması ve yemek sonunda Tanrı'ya verdiği nimetler için şükredilmesi, yas, düğün vb. amaçlar için bir araya gelinmişse duaların edilmesi, tabağın dibinin sıyrılması gibi davranış kalıpları yemek destanlarında yer almıştır. Aşağıda bu davranış kalıplarını içeren yemek destanlarından örnekler verilmiştir:

“... ”

Besmeleyle başlar yemek

Verilür sofraya emek

Tazece pişer mercimek

Ya Hacı Bektaş Veli” (*Kaygusuz Abdal*, Halıcı, 1990: 100)

“... ”

Besmele çekerek dua ederek

Bizlere sofrayı kurardı anam” (*Âşık Musa Merdanoğlu*, Çınar, 1990: 56)

“Bismillâh edin niyet

Otlu peynir açar davet

Tandır paça cana kuvvet

Dostlar gelin soframıza” (*Âşık Ahmet Poyrazoğlu*, Halıcı, 1990: 29-30)

“... ”

Acıkınca hemen gelir aklıma

Başında Besmele her soframızın

... ”

Doyunca şükür ya Rab diyesin

Halil bereketi var soframızın” (*Feymanî*, Halıcı, 1990: 40)

“... ”

Şeref der ki soframız da var olsun

Hak yetirsin Yaradan'ım yâr olsun

Herkes çok çocukla beraber olsun

Allah'a şükredip doymak isterim” (*Âşık Şeref Taşlıova*, Halıcı, 1990: 59-61)

“... ”

Sünnetle tabağı hesabı gör çık” (*Muzaffer Hamit*, Çınar, 2005: 12)

“... ”

Allah Allah

Lokmalar kabul ola

Muratlar hasıl ola

Yiyene helal ola

Yedirene delil ola

Cennet taamı ola” (Çınar, 2005: 11)

Âşıklar, yemek destanları aracılığıyla çeşitli şikâyetlerini de dile getirmişlerdir. Bu şikâyetler arasında dilediği yemeği yiyememekten şikâyet ve yediği yemekten şikâyetçi olmak destanlarda ele alınan şikâyet unsurları arasındadır.

“...

Gönül kahvaltıyı irtikap eder

Elli gündür perhiz altınışa gider

Allah’a şükür dedik doymak bulunmaz” (*Âşık Fahri*, Başgöz, 1968: 167’den akt. Çınar, 2005: 16)

“...

Vatandaşın dertleri darlık darlık üstüne

Bir destanım var size varlık varlık üstüne

...

İhsan Coşkun bu bolluk destanlara sığar mı?

Al fileyi gir kuyruğa bak bakalım yağ var mı?” (*Âşık İhsan Coşkun*, Halıcı, 1990: 69-70)

“...

Şalgam, havuç, lahana avradın iddiası

Alınır mı zukkumluk oldu hayat pahası

...

Biraz unumuz olsa börek, çörek çok güzel

Yağ lazım, peynir lazım, nerde bulak müptezel” (*Âşık Reyhanî*, Halıcı, 1990: 75-76)

20. yüzyıl yemek destanlarında âşıkların eleştirdiği bir başka durum ise kent hayatının getirdiği yeniliklerdir. Âşıklar destanlarında televizyon gibi teknolojik unsurları eleştirirken kentte yaşayanların geleneksel mutfak kültürüne uzak olmalarını da eleştiri konusu etmiştir. Ayrıca kent hayatının getirdiği çarpıklıklardan biri olan sahtekârlık da destanlarda bir başka eleştiri konusu olmuştur. Tüm bunları Âşık Reyhanî’ye ait destanda görmekteyiz.

“...

Televizyon yok idi hikâyeler dinlerdik

Her gün hedik kaynatır tutlu kavurga yerdik

...

Şimdi maziye döndü kiler kış dairesi

Günlük gelir çarşıdan bakkal evin çaresi

...

Bir zamanlar kara süzme bal gelirdi köylerden

Şimdi bakkallarda bal yapılır şekerden

...

Sarı inek yağları tarihte okunuyor

Nebati yiyenleri saf yağlar dokunuyor

...

Şimdi avratlar tandır görse kuyu sanarlar

Böyle bir şey yapsalar belki düşer yanarlar

...

Reyhani saymak ile biter mi bu adetler

Aç karın, yüksek nalın şimdiki saadetler” (*Âşık Reyhanî*, Halıcı, 1990: 75-76)

Yemek destanlarında yemeklerin nasıl saklanması gerektiği de işlenmiştir. Söz gelimi Âşık İhsan Coşkun, *Kilernâme* adını taşıyan destanında Erzurum kışı için hazırlanan yiyeceklerin nasıl korunacağını şu dizelerle ifade etmiştir.

“...

Karakışı düşünür, tedbir alır her işte

Güzden yapar doldurur, sandıklara erişte

...

Tahta ambar dolardı yüz on batman un ile

Yatak, yorgan, bardanı hazır durur yün ile

Yeşil soğan düğlenmiş, sııklara asılmış

Civil peynir, sücükle bir tuluğa basılmış

Sarı yağı eritir, kazanlara koyardık

Bu bolluğa bakınca bir senelik doyardık

Yıldızkökü, pürçüklü, kartol, şalgam kuyuda

Taze kalır toprakta, gövdesi de suyu da

...

Çuvalında pirincin, göremezdin bir leke

Kavurmanın kıymanın yeri malum, teneke

Sıra sıra küplerde çeşit çeşit turşular

Nasibini alırdı tas tas konu komşular” (Halıcı, 1990: 69-70)

Yemek destanlarında ele alınan bir başka unsur ise sağlıklı beslenmenin gereğidir. Âşıklar, destanlarda aşırı yemek yemenin zararlarından bahsederek bu konuda dikkat edilmesi gerektiğinin üzerinde durmuşlar ve birtakım öğütlerde bulunmuşlardır.

“...

Kâmiller karnını fazla doyurmaz

...

Tansiyonu düşen tuzlu ayran içer

Çünkü hayat yolu mideden geçer” (*Feymanî*, Halıcı, 1989: 40)

“...

Çayı günde birkaç bardak içmeli

Fazlası hatadır tez vazgeçmeli

Her hususta kanaati seçmeli

İsrafta sınırlar geçer isyana” (*Habil Sefilî*, Gençosman, 1972: 460)

Âşıkların yemek destanlarında üzerinde durdukları bir başka konu ise sabah, öğlen ve akşam öğünlerinde yemek istedikleri yemeklerdir. Bu kapsamda incelediğimiz destanlarda öğün olarak kahvaltı daha belirgindir. Diğer öğünler ise ayrıca belirtilmemiştir. Sadece Ruhsatî'nin; “*Kadayıf kahvaltı, kaz da öğlene*” (Halıcı, 1990: 112) dizesinde öğlen öğününe atıf yapılmıştır. Yemek destanlarında kahvaltı yahut ilk öğün olarak tespit edilen yemekler arasında en çok çorba ve börek az da olsa tatlının tercih edildiği görülmüştür. İncelenen altmış destanda kırk farklı çorba adının geçtiği görülmüştür. Bu çorbalar; *ayran çorbası, arap çorbası, bamya çorbası, boşbaş aşısı, bulamaç, çağla aşısı, dövme aşısı, düğürcük aşısı, düğün çorbası, ekmek aşısı, erişte çorbası, ezogelin çorbası, hamit aşısı, helim aşısı, işkembe çorbası, katıklı çorba, kelle paça çorbası, kenger aşısı, kesme çorbası, kulak çorbası, kurut aşısı, makarna çorbası, maş çorbası, mercimek çorbası, paça çorbası, papara çorbası, patates çorbası, pestükân çorbası, pirpirim aşısı, sütlü çorba, tarhana çorbası, tavuk çorbası, tırşık çorbası, toyga çorbası, tutmaç aşısı, un çorbası, yarma aşısı, yayla çorbası, yüzük çorbası* olarak sıralanabilir. Çorba isimlerine baktığımızda birçoğunun adı günümüzde ya unutulmuş ya da değişmiştir. Ayrıca adı geçen çorbaların çoğu yöresel çorbalar olarak dikkat çekmektedir. İnclediğimiz destanlarda çorbaların diğer yemeklere nazaran daha fazla konu edinilmesi Türk mutfak kültüründe çorbalara olan eğilimin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Yukarıda ismi geçen çorbalardan tahıla dayalı tarhana, döğme vb. çorbaların diğer çorbalara göre destanlarda daha sık geçtiği görülmüştür. Bu durum Türk mutfağındaki çorba kültürünün daha çok tahıl kaynaklı olduğu sonucunu doğurmaktadır. Yemek destanlarında tespit ettiğimiz çorba konu dizelerden örnekler aşağıda yer verilmiştir:

“Evvelâ yürüttük baştan çorbayı

Sarımsakla terbiye olmuş paçayı”

Domatesle pişirmeli bamyayayı

Midemiz açsın hoş misal olsun”

...

Hak verir dostuna yarınki günü

Çorba da yemeklerin önüdür önü” (*Şerife Hanım*, Kaplan, 2023: 859-861)

“...

Sabahleyin çorba mideyi bozmaz” (*Feymanî*, Halıcı, 1989: 40)

“...

Mercimek çorbası baştan sayıldı” (*Âşık Mehmet Yılmaz*, Halıcı, 1990: 68)

“...

Göğün neşe alıyor bunları söylemekten

Ah bir çorba olaydı soğanlı mercimekten” (*Âşık Reyhanî*, Halıcı, 1990: 75)

“...

Acem biberiyle arap çorbası” (*Silleli Âşık Figanî*, Çınar, 2005: 117)

“Turşu mıhlaması, düğün çorbası

Bizim yemeklerin tadı başkadır” (*Kelamî*, Çınar, 2005: 148)

“...

Süt aşı, tarhana, köfte düğürcek

Dayanamam içli köfteye görüncek

Patates çorbası, kuskus, döğürcek

Can atıyom yemek için dostlarım” (*Âşık Yusuf Kenan Gözcü*, Çınar, 2005: 147)

Yemek destanlarında yer alan çorba örnekleri elbette bu kadarla sınırlı değildir. Ancak çalışmamızın kapsamı düşünüldüğünde tüm örnekler burada yer vermemiz mümkün değildir. Kahvaltı yahut ilk öğün olarak destanlarda yer alan börek ve tatlı konulu dizelerden örnekler ise şu şekildedir:

“...

Sabah kahvaltısı bir tepsi börek” (*Âşık Figani*, Çınar, 2005: 19)

“...

Kadayıf kahvaltı, kaz da öğlene” (*Ruhsatî*, Halıcı, 1990: 112)

İncelediğimiz destanlarda dikkatimizi çeken bir diğer unsur yemek ve yiyeceklerle birlikte yemeğin nasıl yapılması gerektiğini anlatan dizelerin de yer almasıdır. Bu durum daha çok XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşturulmuş yemek destanlarında tespit edilmiştir. Sadece Bayburtlu Celalî’ye ait destan bunun dışındadır. Destanında yemek tariflerine yer veren âşıklar arasında *Şerife Hanım* veya *Konyalı Şerife* olarak da bilinen âşık bir adım öne çıkmaktadır (Kaplan, 2023: 859). Âşığın on yedi dörtlükten oluşan destanında birçok yemek tarifi yer almıştır. Bu tarifler arasında Konya’ya özgü yemek tarifleri olduğu gibi Türk mutfağına ait tarifler de bulunmaktadır. Ayrıca *Mızarlı Mehmet/Âşık Mehmet Yılmaz*, *Âşık Ali Çatak*, *Âşık Şeref Taşlıova*, *Âşık Erzade Kapan*, *Âşık Ali Rahmanî*, *Âşık Reyhanî* ve *Bayburtlu Celalî* destanlarında yemek tariflerine yer vermiştir (Çınar, 2005: 20).

“...

Sarımsakla terbiye olmuş paçayı

Domatesle pişirmeli bamya

...

Semiz etin kenarları al olsun

...

Mısırgayı bir hâl edin öldürün

Ortasına fıstık pirinç doldurun

Dolmaları üçer üçer kaldırın

Kuvvet-i bedene irtihâl olsun

Katmeri ince açın yağın sakınma

Sakın ona haşhaş yağı kullanma

İnce etten olur hem de çullama

Tavada pişmiş kızıl hâl olsun” (*Şerife Hanım*, Kaplan, 2023: 859-861)

“...

Bismillâhla kenarından tutarsan

Baharatın yeterince atarsan

İçine cevizle fıstık katarsan

O içli köftemiz ne de hoş olur” (*Âşık Mehmet Yılmaz*, Halıcı, 1990: 25)

“ ...

Ramazan Bayramı gelsin de hele

Pirinci ince döv güzel yuvala

Taraklıktan eti geçerse ele

Sen bizim Antep’in köşesine bak” (*Âşık Mehmet Yılmaz*, Halıcı, 1990: 34)

“ ...

Nohutları önce suya yayarlar

Zencefille sarı kökü döverler

Koyun etiyle sofraya koyarlar

Yiyende bozbaşın kısmeti güzel” (*Âşık Erzade Kapan*, Halıcı, 1990: 58)

“ ...

Haşıl yarım ile pişer durulur

Kenara kurut ortaya yağ vurulur”

“ ...

Etli hingel sarımsağı bol olsun

Üstüne de koyun yoğurdu gelsin” (*Âşık Şeref Taşlıova*, Halıcı, 1990: 59-61)

“ ...

Hingeli et ile haşlarlar suda

Ne hoş olur amma yağlı hasude” (*Âşık Ali Rahmanî*, Halıcı, 1990: 19)

“ ...

Göğnüm neşe alıyor bunları söylemekten

Ah bir çorba olaydı soğanlı mercimekten” (*Âşık Reyhanî*, Çınar, 2005: 21)

“ ...

Erişte pilavı bol tereyağı

Ah tatar böreği bol sarımsağı” (*Âşık Reyhanî*, Halıcı, 1990: 43)

“ ...

Şu beş baharattır bize muteber

Çemen, tarçın, kimyon, sarımsak, biber

Lokmanın ruhundan getirin haber

Eti, tuzu cemi tümü pastırma” (*Âşık Ali Çatak*, Kadioğlu, 1995: 80)

“ ...

Soğanlı biberli reyhanlı dolma” (*Bayburtlu Celalî*, Çınar, 2005: 14)

Yemek destanlarında âşıklar, yemeği sadece karın doyurma işlevi ile ele almamışlar, kendi damak zevklerine uygun yemekleri destanlarına yansıtmışlardır. Bu yansıma neticesinde destanlara konu olan yemekler bir başka yemeği de çağrıştırmıştır. Bu durum yemekler üzerinde bir davranış kalıbının oluşmasını sağlamıştır. Söz gelimi günümüzde ıspanak, biber dolması, makarna gibi yemekler yenirken yanında yoğurdun olması, fasulye yemeğinin yanında pilav, turşu veya soğanın olması bu davranış kalıplarına örnek olarak gösterilebilir. Yemek kültürüne ait bu davranış kalıpları Anadolu’da hemen hemen her yörede görülmektedir. Ancak bazen âşıklar doğup büyüdüğü yörenin yemek kültürüne ait davranış kalıplarını destanlarında özel olarak işlemişlerdir. Bu durum âşıkların

doğup büyüdüğü coğrafyanın sözcülüğünü üstlendiğini göstermektedir. Aşağıda, incelediğimiz destanlarda bahsi geçen bu davranış kalıplarına ait örnek dizeler yer almaktadır:

“... ”

İspanağı yoğurt ile katmalı” (*Âşık Fahri*, Başgöz, 1968’den akt. Çınar, 2005: 22)

“... ”

Her gün çıkarsalar pirinç pilavı

Sakının hoşafsız olmasın yanı” (*Âşık Ali Çatak*, Çınar, 1990: 55)

“... ”

Temiz temiz yoğurt şifa sayılır

Yanında yakışır yağlı makarna” (*Habil Sefili*, Çınar, 2005: 22)

“... ”

Etlı patatesli sulu yemekler

Bulgur pilavını yanına ekler

Hoşaf da olursa daha kim bekler

Ben yerken sen konuş ülfetine bak

... ”

Fasulye de yemeklerin kralı

Kelle soğanı ye sıhhatine bak

... ”

Midenin ilacı et haşlaması

Eğer yanındaysa onun babası

Sütlü aşını ye rahmetine bak” (*Âşık Murat Çobanoğlu*, Halıcı, 1990: 56)

Yemek destanlarında yer alan bir diğer husus ise yiyeceklerin yer, boy yahut millet adına bağlı olarak destanlarda yer almasıdır. Söz gelimi Âşık Halil Karabulut’un destanında *Kayseri sucuğu/pastırması, Malatya kayısı, Ordu findığı, Amasya elması, Rize çayı, Maraş pekmezi, Afyon kaymağı, Isparta gülü, Antalya/Mersin portakalı* (Halıcı, 1990: 73-74) gibi yiyecekler ve ait oldukları yöreler belirtilmiştir. Bunun dışında Âşık Yener’in *Erzurum çeçil peyniri, Tortum pestili, Tekman loru, İspir dutu, Maraş dondurması, Mersin üzümü, Andırın balı, Tortum şiş kebabı, Küpecik peyniri* (Halıcı, 1990: 31-33) gibi yöresel lezzetlere yer verdiği görülmüştür. Ayrıca Âşık Yener aynı destanda Türkiye dışından Türk ve İslam coğrafyalarına özgü yiyeceklere de yer vermiştir. *Ahıska elması, Gence narı, Mekke hurması, Yemen kahvesi* vb. (Halıcı, 1990: 31-33) destanda yer alan Türkiye dışındaki yiyeceklere örnek olarak verilebilir.

Yemek destanlarına konu olan yiyeceklere genel itibarıyla baktığımızda ana yiyecek maddesinin tahıl gıdaları olduğu görülmektedir. Tahıl kökenli gıdalar arasında ekmek ve ekmek türleri ile hamur işlerinin âşıklarca yemek destanlarına daha fazla konu olduğu tespit edilebilmektedir. Tahıl kökenli gıdaların yemek destanlarında başat aktör olması Türk toplumunun tarıma dayalı ekonomik bir yapısının olduğunu göstermektedir. Destanlarda *açma, babuko, bazlama, bişi/pişi, börekler, çörekler, düğürcük, ekmekler, erişte, gevrek, haşıl, hüngel, keşkek, kete, lahmacun, makarna, mantı, pide, poğaç, sıkma, tutmaç, yağlama* gibi yemekler âşıkların gerek destanlarında gerekse sofralarında tahıla dayalı yemeklere önem verdiklerinin göstergesidir.

“... ”

Yumuşak somun olmayınca başlamam” (*Şerife Hanım*, Kaplan, 2023: 859-861)

“... ”

Elma armuda kim bakar

İlla somun olsa somun” (*Kaygusuz Abdal*, Gökyay, 1980: 4)

“...

Mahalleye girerken taze ekmek kokardı

Ah o lavaş ekmekler ne ekmekler vardı

...

Anam yastık yüzünden yapar idi rapata

Küt, düşük ktrige koparırdık şamata” (*Âşık Reyhanî*, Halıcı, 1990: 75-76)

“...

Eğer südü biraz bolca olursa

Haşılın derdinden deli olıyam” (*Aleattin Sağ*, Önder, 1959’dan akt. Çınar, 2005: 25)

Destanlarda karşımıza çıkan tahıl kaynaklı yiyeceklerden biri de pirinçten veya buğdaydan yapılan pilavdır. İncelediğimiz destanlarda *Acem pilavı*, *Baca pilavı*, *Buhara pilavı*, *bulgur pilavı*, *erişte pilavı*, *etli pilav*, *firik pilavı*, *makarna pilavı*, *meyhane pilavı*, *Özbek pilavı*, *pirinç pilavı* vb. onlarca pilav adı yer almaktadır. Bu pilavlar arasında pirinç pilavı destanlarda daha sık geçmektedir. Bunun sebeplerinden biri pirincin daha zahmetli yetişmesi ve maliyetinin bulgur pilavına göre daha fazla olmasıdır. Böylece pirinç pilavı zenginliğin, bulgur pilavı ise fakirliğin belirtisi olarak görülmüştür. Bu durum destanlara da yansımıştır.

“...

Etli pilav başımın tacı” (*Âşık Ömri*, Sezai, Çınar, 2005: 25)

“...

Pilavdır dinin direği” (*Çelebioğlu*, Çınar, 2005: 26)

“...

Pirinç pilavına sabrım zayıftır

Gaşuhlu gaşuhsuz heman dalıyam” (*Aleattin Sağ*, Önder, 1959’dan akt. Çınar, 2005: 26)

“...

Pirinç pilavını zenginler yesin

Fakirler bulgura eyvallah desin” (*Kamber Algan*, Gençosmanoğlu, 1972: 456-460)

“...

O ile orman kebabı ile

Ö ile ördekli hindi bile

P ile pilavı pirinçten eyle

R ile razıyım bir kazan yeter” (*Silleli Âşık Mansur*, Halıcı, 1990: 7-8)

Yemek destanlarına konu olan bir başka önemli gıda ise et ve ete dayalı ürünlerdir. Âşıklar en az tahıl kaynaklı yiyecekler kadar et ve etli yemekleri de destanlarında ele almışlardır. *Kuzu*, *keçi piliç*, *kaz güvercin* gibi hayvanların etlerinden yapılan *kebablar*, *dolmalar*, *kızartmalar* âşıklar tarafından sıklıkla destanlara konu olmuştur. Bu tarz yemeklerin destanlarda hemen her âşık tarafından ele alınması Türklerin geçmiş kültürlerinden izler taşımaktadır (Çınar, 2005: 26). Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi Türklerin tarımsal gıdalardan önce avcılık ve toplayıcılığa dayalı gıdalar ana besin kaynaklarındandır. Dolayısıyla destanlara konu olan ete dayalı gıdaları da eski Türk mutfak kültürünün bir yansıması olarak düşünülebiliriz. Bu kapsamda destanlarda *büryan kebabı*, *orman kebabı*, *şiş kebab*, *bıldırcın kebabı*, *güvercin ve piliç kızartma*, *tavuk dolması*, *köfte*,

rosto, yahni, haşlama gibi et ve et yemekleri en çok tercih edilen yemekler arasındadır. Ayrıca et ürünlerinden olan köfteler de destanlarda yer almıştır: *Ekşili köfte, fırın köfte, kadınbudu köfte, şiş köfte, topaçlı köfte, yağlı köfte*, vb. Tahıl ürünlerinden yapılan; *bulgur köfte, çiğ köfte, mercimek köftesi* gibi yemekler de köfte olarak destanlara yansımıştır. Bunların dışında deniz ürünleri de destanlara konu olmuş; *hamsi, istavrit, kadirga, kalkan, kefal, levrek, lüfer, palamut, sardalya, tekir, uskumru, zargana* gibi balıklar ve bunlardan yapılan *balık buğlama, balık ızgara, balık tava, hamsili pilav* gibi yemekler destanlarda ele alınmıştır.

“... ”

Koyun kebabı ile getir tabağı

Kuzu büryanları sat hezar olsun” (*Âşık Hasan, Çınar, 2005: 43*)

“... ”

İnsan a kurtulur çektiği dertten

Doğrama yaparlar balcanla etten

Bir tadabilmeniz güzel kebaptan

Biraz da fıstıklı ne de hoş olur” (*Âşık Mehmet Yılmaz, Halıcı, 1990: 44*)

“... ”

Çok yesen köfteyi olmaz zararlı

Kebap, döğme nice şişti dediler” (*Âşık Murat Yıldız, Halıcı, 1990: 11*)

“... ”

Ellerin dert görmesin

Acı diyen yemesin

Vur sazlara inlesin

İlle de canım çiğ köfte” (*Kul Mehmet, Çınar, 2005: 168*)

“Dinle ey birader bu dasitanı

Anla nedir hamsi olan mübarek

On dört türlü taamını yaparlar

Şimdi olur sana ayan mübarek” (*Hâfiz Zühdi, Yüksel, 1989: 35*)

Türk mutfağının vazgeçilmez yemekleri arasında olan *dolmalar* da yemek destanlarında âşıklar tarafından sıklıkla dile getirilen yiyecekler arasındadır. İncelediğimiz destanlarda dolmanın hemen hemen her çeşidi şiirlere konu olmuştur. Bunlar arasında etlerle yapılan dolmalar dikkat çekmektedir. Çünkü et ve etli yemekler ekonomik gücün simgesi durumundadır. Bu bakımdan etli dolmalar da destanlarda zenginliğin bir belirtisi olarak işlev görmüştür. Destanlarda yer alan dolma çeşitleri şunlardır: *Acur dolması, ayva dolması, bildırcın dolması, biber dolması, domates dolması, elma dolması, kabak dolması, kuzu dolması, lahana dolması, lor dolması, mumbar dolması, patlıcan dolması, soğan dolması, tavuk dolması, yaprak dolması*. Aşağıda bu yemekleri içeren dizelerden örnekler yer almaktadır:

“... ”

Dolma yerken gönlüm Şaduman olsun” (*Âşık Hüseyin, Çınar, 2005: 38*)

“... ”

Âşık Hüseyin der ki çoktur aşlarım

Tavuk dolmasını sever dişlerim” (*Âşık Hüseyin, Çınar, 2005: 38*)

“... ”

Sofranın etrafı altın varaklar

İki yana konmuş yağlı çörekler

Bıldırcın dolması, etli börekler” (*Âşık Ömerî*, Çınar, 2005: 40)

“...

Yaprak, çiçek, hardal, marul, lahana

Sarmaları lezzet verir insana

Kabak, biber dolma şifadır cana

Pirinçler sarılıp bükmesi hoştur” (*Âşık Halil Karabulut*, Halıcı, 1990: 86)

“...

Kudretin çekerse ye kaz etini

Kuzu dolmasının gör lezzetini

Salçayı bulmaktır işin çetini

Yemeğe doyulmaz etli lahana” (*Kamber Algan*, Çınar, 2005: 60)

Âşıklar destanlarında yemeklerin yanında *biber, soğan, tuz, tere, salça, sirke* gibi tatlandırıcı olarak sunulan besinlerle salata gibi çeşnilere de yer vermişlerdir. Bu durum âşıkların yemekleri sadece karın doyurmak için görmediklerinin ispatıdır. *Beyin sote, cacık, çemen, çörekotu, havyar, karabiber, karanfil, kekik, kırmızı biber, kimyon, nane, pestil, pilaki, piyaz, reyhan, salça, salata, sarımsak, tere, sirke, soğan, sumak, tarçın, turşu, tuz, yoğurt, zencefil, zeytin vb.* yiyeceklerin destanlarda ana yemeklerin yahut çorba gibi başlangıç yemeklerinin yanında garnitür olarak tercih edilen yiyecekler arasında olduğu tespit edilmiştir. Örneğin; *Köfteye yahuşur soğanın, Yaprak dolmasına soğan ketifdir* (Çınar, 2005: 28-29), *Kaynatırız helican, acı kök ve karanfil* (Halıcı, 1990: 75-76), *Cacık salatayı şu uca bırak* (Çınar, 2005: 130), *Sumaklı mantı da pek yakın dostum* (Halıcı, 1990: 79), *Kaymak güllaç ile şeker bal olsun* (Kaplan, 2023: 861) vb. onlarca örnek destanlarda yer almaktadır.

Âşıkların eserlerinde ayrı bir önem verdiği yiyeceklerden biri de tatlılardır. Hemen hemen her destanda bitiriş mutlaka bir tatlıyla yapılmıştır. Tatlıların yiyecek-içecek kültüründe zevk unsuru olarak kullanılmasının yanında toplumsal yaşamda bireye itibar kazandıran bir fonksiyonu da bulunmaktadır. Nitekim günümüzde herhangi bir yere ziyarete gidileceği zaman tatlı, çikolata gibi yiyecekler götürülmekte, gelen misafire tatlılar ikram edilmektedir. Bu durumun kökenini Türk kültüründe aramak doğru olacaktır. Tatlının Türk kültüründe özellikle geçiş dönemlerinde aktif olarak kullanıldığı bilinmektedir. Doğumda, sünnette, evlilikte ve ölümden mutlak gelen misafirlere tatlı ikram edilmektedir. Bu ikram hem ev sahibinin itibarını artırmakta hem de tatlının sadece bir yiyecek olmadığını özel bir amaca hizmet ettiğini göstermektedir. Ayrıca Türk insanının tatlıya verdiği önemin bir göstergesi de günümüzde tatlı olarak kullanılan birçok yiyeceğin yer ismi olarak kullanılmasıdır. Bu tatlıların başında *bal* gelmektedir. Türkiye’de sadece *bal* ile ilgili onlarca yer ismi bulunmaktadır (Nahya, 1984: 91-100; Çınar, 2005: 29). Tüm bunlar göz önüne alındığında âşıkların destanlarına yansıyan tatlı tercihleri de bu yargıları destekler niteliktedir. Destanlarda; *aşure, baklava, bal, burma, dondurma, fıstık ezmesi, helva, güllaç, hoşmerim, hoşaf, kadayıf, katmer, keşkül, lokma, lokum, muhallebi, pekmez, reçel, revani, saray lokması, sarma, sütlaç, şambaba, şeker çeşitleri, şerbetler, tulumba, zerde vb.* tatlıların âşıklar tarafından sıklıkla konu edinildiği görülmüştür.

Tatlılar, destanlarda genellikle yemek sonrası bir zevk ürünü olarak yer almaktadır. Dolayısıyla incelediğimiz destanlarda tatlıların genellikle son dörtlülüklerde yer aldığı tespit edilmiştir. Bunun yanında bazı destanlarda tatlıların nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili çeşitli bilgiler de bulunmaktadır. Şerife Hanım’ın; *Katmeri ince aç yağın sakınma / Sakın haşhaş yağı kullanma* (Kaplan, 2023: 860) dizeleri katmerin nasıl yapılması gerektiğini anlatmaktadır. Destanlarda bazı tatlıların şifa kaynağı olduğundan da bahsedilmiştir. Feymanî’nin; *Perhizli hastalar sütlacı seçer / İlacı şifası sır soframızın* (Halıcı, 1989: 40) dizeleri sütlacın şifa kaynağı olarak kullanıldığını belirtmektedir.

Yemek destanlarında Türk mutfak kültürünün olmazsa olmaz yiyeceklerinden olan kuru yemişlere de yer verilmiştir. Bu yiyecekler tıpkı pirinç pilavı ve et yemeklerinde olduğu gibi yine zenginliğin bir göstergesi olarak destanlarda yer almıştır. Bu yiyecekler zevk ürünü olarak tüketildiği gibi bazen yemeklerin süslenmesinde bazen de bir yemeğin yanında garnitür olarak kullanılmıştır. Destanlarda geçen kuru yemişler şunlardır: *Badem, ceviz, dut, fındık, fıstık, hurma, iğde, kestane, kişniş, leblebi, vb.*

“... ”

Olsa bir ambar ceviz

Yense insan olur semiz” (*Korkusuz Abdal*, Halıcı, 1990: 101)

“... ”

Tortum şiş kebabın gel ocağa at

Dutun kaysefesin¹ sofrasına kat” (*Âşık Ali Rahmanî*, Halıcı, 1990: 19)

“... ”

Trabzon’da çoktur fındık

Yesem amma yesem amma” (*Âşık Veysel*, Başgöz, 2014: 169)

“... ”

Yakacık inciri tadından yenmez

Bir okkadan azı mideye sinmez” (*Muzaffer Hamit*, Çınar, 2005: 91)

Âşıkların destanlarında üzerinde durduğu bir diğer önemli yiyecek de meyvelerdir. Meyveler, tasavvufta manevi doygunluğun simgesi olan yiyeceklerdir. Öyle ki mürşidin ve rehberin gereksinimleri anlatılırken meyve sembolizmi sıkça kullanılmıştır (Tosun, 2004: 291). Çünkü meyvenin olgunlaşması için belli bir süre gerekmektedir. Bu bakımdan tasavvuf şairleri meyveleri sembol olarak kullanmıştır. Âşıklar da eserlerinde tıpkı tasavvuf şairleri gibi hem manevi dolgunluk hem de estetik açıdan sofraya sembolü olarak meyveleri kullanmışlardır.

Yemek destanlarında meyvelerin önemine işaret eden bir diğer önemli unsur ise müstakil meyve konulu destanların kaleme alınmış olmasıdır. *Konyalı Âşık Şem’î*, *Ispartalı Seyranî*, *Âşık Fezaî*, *Malatyalı Zülbiye Kutlu*, *Ermeneikli Tahsin Efendi*, *Develili Âşık Seyranî*’nin bu konuda kaleme aldıkları destanlar bulunmaktadır. Bunlar arasında *üzüm, kavun, kayısı* gibi tek bir meyveyi konu edinen şiirler olduğu gibi birden fazla meyveyi konu edinen destanlar da bulunmaktadır. Destanlarda tespit edilen meyvelerden bazıları şunlardır: *Armut, ayva, çağla, çilek, elma, erik, hurma, karpuz, kavun, kayısı, kızılçık, kiraz, koruk, kuşburnu, limon, mandalina, muz, nar, palamut, portakal, şeftali, turunç, üzüm, vişne, yer elması, zerdali vb.*

Tematik açıdan yemek destanlarının konuları arasında değerlendirebileceğimiz bir diğer yiyecek-içecek ise keyif verici ürünler olan *kahve, çay, tütün, rakı* ve *şaraptır*. Bunlar genellikle yemeğin ardından tüketilen ürünler olarak dikkat çekmektedir. Bu kapsamda destanların genellikle son dörtlüklerinde yer almakla birlikte müstakil olarak yazılmış *Çaynâme*, *Semaver*, *Kahveci Destanı* gibi destanlarda bulunmaktadır. Destanlarda bu ürünlerin keyif verici özelliğinin yanı sıra faydaları ve zararları da işlenmiştir. Aşağıda keyif verici ürünleri konu edinen destanlardan örnek dizeler sunulmuştur:

“... ”

Semaverler sıra sıra dizili

Demlikleri nakış nakış yazılı

Erzurum’da akşam sabah hasılı

¹ Kuru meyve ve tereyağı ile hazırlanan bir tatlı.

Fokur fokur buğu buğu hazır çay” (*İhsan Coşkun Atlıcan, Çınar, 2005: 245*)

“...

Çay suyu taştan süzülür

Hasretem canım üzüdür

Divanın elde gezilür

Hüner senin ay semaver” (*Memişoğlu, 1983: 9-10*)

“...

Yemen’den gelirsın yolların uzun

Her nere gidersen karadır yüzün

Gâhi tatlı gâhi acıdır özün

Bu hâlin kimseye belli etme kahve” (*Âşık Zülalî, Nasrattınoğlu, 1977: 90*)

“...

Ketmetmez ekmeği yedirir bütün

Yemen kahvesiyle kokulu tütün

Düşünce gediğin ol alır satın

Söylenir âlemde yapısı vardır” (*Sırrî, Açıkgoz, 1999: 105*)

“...

Kahvenin faydası çoktur bedene

Mınnetim var onu icat edene

İtibar etmeli gelen gidene

Misafire dosta eşe akrana” (*Kamber Algan, Gençosmanoğlu, 1972: 456*)

“...

Rakıyla birayı ağzına alma

Şarap merhem olsa yarana çalma

Esrar içenlerin yanına varma

Yakayı kaptırma zehri duhana” (*Kamber Algan, Gençosmanoğlu, 1972: 460*)

Görüldüğü üzere çalışmamızda ele aldığımız yemek destanlarında birçok farklı yemek, yiyecek ve içecek söz konusudur. Bu durum yemek destanlarının incelenmesinde kafa karışıklığına sebep olabilmektedir. Bu durumun önüne geçmek için incelediğimiz yemek destanlarının metinlerinde sözü edilen yemek, yiyecek ve içeceklerden hareketle modern Türk mutfağı da göz önüne alınarak şöyle bir tasnif yapılabilir:

Çorbaları Konu Edinen Yemek Destanları

Hamur İşlerini Konu Edinen Yemek Destanları

Buğday ve Pirinç Ürünlerini Konu Edinen Yemek Destanları

Sebzeler ve Diğer Bitkisel Ürünleri Konu Edinen Yemek Destanları

Hayvansal Ürünleri Konu Edinen Yemek Destanları

Kebaplar, köfteler ve diğer et yemekleri

Yumurta, süt vb. hayvansal ürünlerden yapılan yemekler

Deniz Ürünlerini Konu Edinen Yemek Destanları

Tatlıları Konu Edinen Yemek Destanları

Sütlü Tatlılar

Şerbetli Tatlılar

Meyveleri Konu Edinen Yemek Destanları

Yemeklerin Yanında Tatlandırıcı veya Ek Besin Olarak Tüketilen Turşu, Tuz, Salça, Sirke, Salata vb. Yiyecekleri Konu Edinen Yemek Destanları

İçecekleri Konu Edinen Yemek Destanları

Kahve, çay, tütün, rakı, şarap vb. keyif verici içecekler

Ayran, süt, boza vb. içecekler

4. Yemek Destanlarına İşlevsel Bir Yaklaşım

Sözlü kültür ortamının ürünlerinden olan yemek destanları kendi içerisinde birtakım işlevlere sahiptir. Destanlarda yer alan sofrada adabı, sofrada düzeni, yemeğe başlarken ve bitirirken edilmesi gereken dualar bu işlevlerden bazılarıdır.

Yemek destanları âşıklık geleneğine ait bir tür olmanın yanında toplumsal birlik ve beraberliği, sosyal dayanışma ve yardımlaşmayı, maddi ve manevi değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasına ve korunmasına yardımcı olma, toplumsal ahlaki ayakta tutma, toplum düzenini sağlama, psikolojik rahatlama sağlama, bölge ekonomisine ve gastronomi turizmine katkıda bulunma işlevlerine de sahiptir. Yemek destanlarının sahip olduğu tüm bu işlevler göz önünde bulundurularak Boscom'un *Folklorun Dört İşlevi* (2010: 226) adlı çalışmasından hareketle bir tasnife tabi tutulmuş ve bu kapsamda; “Eğlenme, Eğlendirme ve Hoş Vakit Geçirme İşlevi”, “Değerlere, Toplum Kurallarına ve Törelere Destek Verme İşlevi”, “Eğitim ve Kültürün Gelecek Kuşaklara Aktarılması İşlevi”, “Kişisel ve Toplumsal Baskılardan Kurtulma İşlevi” ile “Ekonomik İşlev”ler açısından yemek destanları incelenmiştir.

4.1. Eğlenme, Eğlendirme ve Hoş Vakit Geçirme İşlevi

Yemek destanlarının en önemli işlevlerinden birisi kuşkusuz eğlendirme işlevidir. Herkes tarafından bilinen bir yiyecek güldürü unsurları kullanılarak âşıklarca daha farklı bir şekilde anlatılmaktadır. Bu bakımdan yemek destanları toplumun hoş vakit geçirmesine aracılık eden sözlü kültür ürünlerindedir. Aşağıda yer alan dizeler bu işleve örnek olarak verilmiştir.

“... ”

Ya Rabbi şükürün

Evi yıkılsın Bekir'in

Bir tas çorba getirin

Yemezsem yüzüme tükürün” (Kaya, 2008: 84)

Bu ve buna benzer destanlar sayesinde insanlar bir nebze olsun günlük yaşamın sıkıntılarından kurtularak hoş vakit geçirebilmektedir. Dolayısıyla yemek destanlarının folklorun eğlenme, eğlendirme ve hoş vakit geçirme işlevini yerine getirdiği söylenebilir.

4.2. Değerlere, Toplum Kurallarına ve Törelere Destek Verme İşlevi

Yemek destanlarından en önemli fonksiyonlarından biri de toplumsal birlik ve beraberliğe, sosyal yardımlaşmaya katkı sağlamaktadır. Özellikle bayram, doğum, sünnet, evlilik, ölüm gibi özel günlerde toplu hâlde yenilen yemekler bu işlevin ortaya çıktığı ortamlardır. Bu durum âşıkların destanlarında da açık bir şekilde görülmektedir.

“... ”

Bir davet tertibi kurduk bir vakit

On beş kadar ehl-i irfanımız var

Hepimiz bir yere cem olduk amma

İçimizde çok yaranımız var” (Çınar, 2005: 12)

“ ...

Misafire aluçalı eşgili

Çoh mahbula geçtiğini biliyem” (Çınar, 2005: 12)

4.3. Eğitim ve Kültürün Gelecek Kuşaklara Aktarılması İşlevi

Yemek destanlarının kuşkusuz en önemli fonksiyonlarından biri de kültürel miras aktarma işlevidir. Bu kültürel unsurlar destanlarda yiyecek-içecekler, bunların yapımında kullanılan mutfak araç gereçleri ile yemek öncesinde ve sonrasında yapılan uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece yemek destanları aracılığıyla hangi yemeğin millî yemeğimiz olduğunu, tarih boyunca yapılmış ancak günümüzde artık yapılmayan yemekleri öğrenmekteyiz. Destanlar, ihtiva ettikleri yemek adları ile Türk dili için önemli bir onomastik kaynak, Türk yemeklerine ve mutfak kültürüne ait önemli bir tarihî vesika olma özelliğini de taşımaktadır. Ayrıca gelecek nesillere sofrada adabını, sofrada kültürünü, yemek başında ve sonunda dua edilmesi gibi davranış kalıpları da yemek destanları aracılığıyla aktarılabilir. Tüm bunlar göz önüne alındığında yemek destanları eğitimin ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasında oldukça önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

4.4. Kişisel ve Toplumsal Baskılardan Kurtulma İşlevi

İnsanlar günlük hayatta toplumsal baskılardan dolayı ifade edemeyeceği bazı durumları veya olayları folklor ürünleri aracılığıyla dile getirebilmektedir. Bu işleve sahip olan folklor ürünleri arasında yemek destanları da yer almaktadır. Günlük hayatta toplumsal baskılardan dolayı rahatlıkla dile getirilemeyen tütün, şarap, rakı gibi içecekler destanlarda konu olarak işlenmiştir. Ayrıca bir yöreye ait yemeklerin beğenilmemesi ile herhangi bir davette sofraya konulan yemeklerin arzu edilenden farklı olması yahut beğenilmemesi toplumsal yaşamda karşılaşılan olağan durumlardandır. Ancak bunu dile getirmek zaman zaman toplumsal ahlak kurallarına aykırılık teşkil edebilmektedir. İşte bu durumda yemek destanları devreye girerek beğenilmeyen bir yemek mizah unsuruyla beraber rahatlıkla ifade edilebilmektedir. Bazen de âşıkler fakirlikten, yoksulluktan dem vurarak istediği yemeği yiyememekten şikâyet etmektedir. Bu durumda da yemek destanları devreye girmektedir. Tüm bu örnekler yemek destanlarının bireyleri kişisel ve toplumsal baskılardan kurtarma işlevini üstlendiğini ortaya koymaktadır.

“ ...

İhsan Coşkun bu bolluk destanlara sığar mı

Al fileyi gir kuyruğa bak bakalım yağ var mı” (İhsan Coşkun, Halıcı, 1990: 70)

“ ...

Biraz unumuz olsa börek, çörek çok güzel

Yağ lazım peynir lazım nerde bulak müptezel” (Âşık Reyhanî, Halıcı, 1990: 75)

Yukarıdaki bilgilerden hareketle folklorun dört temel işlevinin yemek destanları için de geçerli olduğunu ifade etmek doğru olacaktır. Bu işlevlere ek olarak yemek destanlarında beşinci bir işlevden söz etmek gerekmektedir. Folklor ürünleri günümüzde bir kültür ekonomisi olarak da işlev görmektedir (Kaplan, 2022: 219). UNESCO gibi uluslararası kuruluşlar milletlerin folklor ürünlerini tescil altına alarak bunların tanıtımına katkıda bulunmakta ve diğer milletlerin ilgisini buraya çekmektedir. Dolayısıyla yemek destanlarında ele alınan yiyecek-içecekler ait olduğu yörenin tanıtımına ve bölgenin ekonomisine de katkı sunmaktadır. Yöresel bağlamda destanlara konu olan; *Amasya elması, Dört Yol portakalı, Konya buğdayı, İzmir kuşüzümü, Malatya kaysısı, Giresun fındığı, Kahramanmaraş dondurması, tortum şiş kebabı, Kayseri pastırması, Kayseri sucuğu, Rize çayı vb.* ürünler sayesinde bu yörelere turistler gelmekte ve gastronomi turizmi adı altında bölgenin ekonomisi gelişmektedir. Bu durum yemek destanlarının *ekonomik işleve* sahip olduğunun bir göstergesidir.

Sonuç

Yiyecek ve içeceğin insan hayatında edindiği yer ona yönelik bir edebiyatın oluşmasını sağlamıştır. Âşıklık geleneğinin temsilcileri olan âşıkların ürettiği yemek destanları da bu kültür ürününün bir yansımasıdır. Âşıklar, destanlarında yemek, yiyecek ve içecek tercihlerinin yanı sıra Türk mutfak kültürünün zenginliğini de göstermişlerdir. Bu kapsamda âşıklar destanlarında özlemine duyduğu her yemeği âşıklık geleneğinin sihri kuvveti içerisinde pişirerek mükellef bir sofraya sunmuşlardır.

İncelediğimiz destanlarda şairlerin giriş kısımlarında kalıplaşmış söz unsurları bulunmaktadır. Ayrıca birçok destanda âşıklar genellikle çeşit çeşit yemeklerle donatılmış sofraya isteklerini de dile getirmişlerdir. Bu tür destanların devam eden dörtlüklerinde arzulanan yemekler tek tek sayılır, destanın sonunda ise bu yemeklerin bir hayal olduğu belirtilerek gerçek hayata dönülür. Bununla birlikte bazı destanların giriş bölümünde gerçekten yemek yeniliyormuş gibi besmele çekildiği, destanın sonunda ise Tanrı'ya verdiği nimetler için şükredildiği görülmüştür. Yemek destanlarında dikkatimizi çeken bir diğer unsur; istediği yemeği yiyemeyen âşığın bu durumu kabul etmeyişi ve duygularını bir protesto edasıyla destanına yansıtmasıdır.

Âşıklar, destanlarında en çok et ve tahıl, ardından sebzeyle dayalı yemekleri konu edinmişlerdir. Bunun yanı sıra destanlarda yoğurt, süt, kaymak, yumurta gibi hayvansal gıdalara olan eğilimden de söz etmek gerekmektedir. Bu durum Türk mutfak kültürünün bir özelliğidir. Ayrıca destanlarda yemekler genellikle yağlı olarak tercih edilmiştir. Tercih edilen yağ ise genellikle tereyağıdır. Destanlara konu olan yemeklere baktığımız zaman ana yemeklerin daha çok yer kapladığı görülmektedir. Ancak yemeklerin yanında tatlandırıcı yahut ek besin adını verdiğimiz kuru yemişler, sirke, tuz, salata, vb. besinler de destanlara konu olmuştur. Yemek destanlarında tespit ettiğimiz bir diğer unsur ise tatlının zevk unsuru olarak işlenmesidir. Tatlı zevk unsuru olmasının yanı sıra ayrıca birçok destanda zenginlik göstergesi olarak da ifade edilmiştir.

Âşıklar yemek destanlarında sadece yemeği konu edinmemişlerdir. İsrafın zararları, sağlıklı beslenme, aşırı yemek yemenin ve oburluğun zararları, öğünlerde tercih edilmesi gereken yemekler ile yemeklerin nasıl yapıldığını anlatan tarifleri de işlemişlerdir. Bunun yanı sıra yemek, yiyecek ve içecekleri koruma, saklama, hazırlama veya pişirme esnasında kullanılan mutfak araç gereçleri de destanlarda kendine yer bulmuştur. Destanlarda kendine yer bulan bir diğer unsur ise yemekleri hazırlayan, pişiren veya satan meslek sahipleridir. *Aşçı, çırak, fırıncı, helvacı, kahveci, sütçü, vb.* meslek sahipleri bunlardan bazılarıdır.

Sonuçta yemek destanları Türk mutfak kültürünün zengin yapısını ortaya koyan manzum ürünlerdir. Sadece yemeklerin konu edinilmediği bu şiirlerde Türk'ün yemeğe ve sofraya duyduğu saygıyı da görmek mümkündür. Tüm bunlar göz önüne alındığında yemek destanları içerdiği bilgiler bakımından birer tarihî vesika niteliğindedir.

Kaynaklar

- AÇIKGÖZ, N. (1999). *Kahvenâme*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ARTUN, E. (2008). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- BASCOM, W. R. (2010). "Folklorun Dört İşlevi". (Çev. Ferya Çalış), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Ed. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- BAŞGÖZ, İ. (1968). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınevi.
- BAŞGÖZ, İ. (2014). *İzahlı Türk Halk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BORATAV, P. N. (1982). *Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÇETİN, E. (2005). "Divanü Lügati't-Türk'teki Yiyecek İçecek Adları ve Bu Adların Türkiye Türkçesindeki Görünümleri". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 14, S. 2, 185-200.
- ÇINAR, A. A. (1990). "Yiyeceklerle İlgili Bazı Şiirlerde Tercihler ve Davranışlar". *Türk Halk Kültürü Araştırmaları (I)*, 55-65.
- ÇINAR, A. A. (2005). *Halil İbrahim Sofrası*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- ÇOBANOĞLU, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DİLÇİN, C. (2023). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları.
- DİZDAROĞLU, H. (1968). "Halk Şiirinde Türler". *Türk Dili*, C. XIX. S. 207, 186-293.
- EYÜBOĞLU, İ. Z. (1981). *Anadolu Uygarlığı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GENÇOSMAN, K. Z. (1972). *Türk Destanları*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- GÖKYAY, O. Ş. (1980). "Kaygusuz Abdal ve Simâtiyeleri I-II". *Türk Folkloru*, S. 13, 3-6.
- HALICI, F. (1989). "Türkiye Âşıklar Bayramı". *Türk Edebiyatı*, S. 194, 38-40.
- HALICI, F. (1990). *Halk Şairlerinden Yemek Destanları*. Ankara: Güven Matbaası.
- HASLUCK, F. W. (2012). *Bektaşilik İncelemeleri*. (Çev. Râgıb Hulusî Özden), İstanbul: Say Yayınları.
- İVGİN, H. (1982). "Bazı Halk Şairlerinin Şiirlerinde Yemeklerimiz", *Türk Mutfağı Sempozyumu Bildirileri Kitabı*. Ankara: MIFAD Yayınları.
- İVGİN, H. (1984). "Bu Destan Hangi Şairin ve Nerenindir?". *Halk Kültürü (I)*, 59-64.
- KADIOĞLU, N. (1995). "Pastırma, Sucuk Kavurmanın Geleneksel Üretimi ve Mutfak Kültürümüzdeki Yeri". *Standart Dergisi/Özel Sayı*, Yıl: 34, 80-83.
- KAPLAN, H. (2022). *Türk Kültüründe Ziyaret Olgusu Bolu ve Düzce Örneği*. Konya: Palet Yayınları.
- KAPLAN, H. (2023). *Kadın Âşıklar*. Ankara: Nobel Yayınları.
- KAYA, D. (1990). "Sivaslı Âşıklardan Yemek Destanları". *Millî Folklor*, C. 1, S. 7, 56-59.
- KAYA, D. (2008). "Halk Edebiyatında Yemek Destanları". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (I)*, 77-90.
- KÖKSAL, A. (2003). *Dil ile Ekin*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- MEMİŞOĞLU, R. (1983). "Çayname". *Türk Folkloru*, S. 43, 9-10.
- NAHYA, Z. (1984). "Geleneksel Türk Kültüründe Tatlı". *Geleneksel Türk Tatlıları Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: MIFAD Yayınları.
- NASRATTINOĞLU, İ. Ü. (1977). *Posoflu Âşık Zühalî*. Ankara.
- ÖNDER, A. R. (1959). "Erzincan'da Mizah". *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 6, S. 125, 2048.
- TOSUN, N. (2004). "Tasavvuf Kültüründe Meyve". *Tasavvuf İlmî ve Akademi Araştırmalar Dergisi*, Yıl 5, S. 13, 289-300.
- TÜRKAN, H. K. (2016). *Âşık Kırac Ata (Ekrem Kırac) 'nın Hayatı Sanatı ve Şiirleri*. Konya: Kömen Yayınevi.
- TÜRKAN, H. K. (2017). *Âşık Duran Bebek*. Konya: Kömen Yayınevi.
- YAKICI, A. (1993). "Âşık Tarzı Türk Şiirinde Destan Türünün Tasnifi". *Millî Folklor*, C. I, S.19, 19-22.
- YÜKSEL, M. (1989). *Türk Edebiyatında Hamsi*. Trabzon: Erol Ofset Matbaası.

FOLKLORUN DÖRT İŞLEVİ BAĞLAMINDA FUTBOL ENDÜSTRİSİ

Halil BUNSUZ*

Öz

Yeryüzünün en donanımlı varlığı olan insanoğlunun kendi fiziki gücünü test ettiği en yaygın alanlardan biri spordur. Sağlıklı bireylerden engelli bireylere kadar hemen herkes hayatının tamamında ya da bir bölümünde amatör veya profesyonel olarak spor ile ilgilenmiştir. Bu ilgi kimi zaman bir oyuncu kimi zaman bir izleyici olarak belirmiştir. İnsanoğlu gerek fiziksel gerekse zihinsel sağlığı için sporun birçok dalı ile ilgilenir. Bu dallardan futbol ise dünya genelinde çocuk, genç, yaşlı, kadın veya erkek olmak üzere toplumun önemli bir kesimi tarafından en çok bilinen, ilgi duyulan, izlenen ve oynanılan sporlardan biridir. Uğrunda ölümlü kavgalara karışan, gündelik yaşantısını futbol üzerine kurgulayan, kişisel eşyalarının renklerini tuttuğu takıma göre belirleyen, takımına destek olmak için kilometrelerce yol giden, hayattan futbol ile zevk aldığını belirten milyonlarca insan bulunmaktadır. Futbola karşı duyulan bu ilgi dünyada ve Türkiye’de yerel ve merkezî yönetimlerin insanların futbola olan ilgilerine göre politika ve faaliyetlerine yön vermelerine sebep olacak kadar ileri seviyededir. İlk ortaya çıktığı günlerde daha çok gönüllü ve amatörlerin elinde olan futbol organizasyonları artık milyar dolarların konuşulduğu bir endüstriye dönüşmüştür. Bir futbol organizasyonunda birçok kişi yer alır. Futbolcuların başrolde olduğu bu oyunda teknik adamlar, kulüp başkanları, menajerler, reklamcılar, kulüp çalışanları ve taraftarlar gibi birçok kişi ya da kişiler bulunur. Anılan tüm kişiler bu oyunda para kazanırken, oyunu stadyumda, kafede veya evinde izleyerek devamlı para harcayan tek grup ise taraftarlardır. Bu çalışmada futbolun en büyük aktörü olan taraftarların daha önce anılan aktörler gibi maddi bir kazanımı olmamasına rağmen futbola karşı duydukları ilgiye folklorik bir incelemeyle cevap aranmıştır. İncelemede William R. Bascom’un folklorun dört işlevine göre futbol, saha içi/dışı pratikleri ve aktörleriyle ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda futbolun hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme; değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme; eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi; toplumsal ve kişisel baskılardan kaçıp kurtulma işlevlerini yerine getirdiği dünya ve Türk futbolundan birçok örnekle ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Futbol, Futbolun işlevleri, Bascom, İşlevsel teori, işlevsel halk bilimi.

* Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Karaman / Türkiye, halilbunsuz@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9291-9214

FOOTBALL INDUSTRY IN THE CONTEXT OF FOUR FUNCTIONS OF FOLKLORE

Abstract

Sports is one of the most common areas where human beings, the most equipped being on earth, test their physical strength. Almost everyone, from healthy individuals to people with disabilities, has been involved in sports as an amateur or professional in all or part of their lives. This interest has sometimes appeared as a player and sometimes as a spectator. Human beings are interested in many branches of sports for both physical and mental health. Among these branches, football is one of the sports that a significant portion of the society, including children, young people, elderly people, men and women, know, are interested in, watch and play. There are millions of people who get involved in fatal fights for the sake of football, build their daily lives on football, determine the colors of their personal belongings according to the team they support, travel for miles to support their team, and state that they enjoy life with football. This interest in football is at such an advanced level that local and central governments in the world and in Turkey are directing their policies and activities according to people's interest in football. Football organizations, which used to be mostly in the hands of volunteers and amateurs, have now turned into an industry where billion dollars are talked about. Many people are involved in a football organization. There are many people involved in this game, such as coaches, club presidents, managers, advertisers, club employees and fans. While all the aforementioned people earn money in this game, the only group that spends money continuously by watching the game in the stadium, café or at home is the fans. In this study, an answer to the interest of the fans, who are the biggest actors of football, in football despite the fact that they do not have a financial gain like the aforementioned actors, is sought through a folkloric analysis. In the analysis, according to William R. Bascom's four functions of folklore, football is evaluated with its on/off field practices and actors. In this context, it has been revealed with many examples from the world and Turkish football that football fulfills the functions of having a good time, having fun and entertaining; supporting values, social rules and customs; educating by transferring education or culture to future generations; and escaping from social and personal pressures.

Keywords: Football, football functions, Bascom, functional theory, functional folklore.

Giriş

Tarihin ilk dönemlerinde yaşam şartları insanları fiziksel olarak zorlayacak aktiviteler ile doluydu. Avcı-toplayıcı, konar-göçer bir yaşam süren insanlar hayatta kalmak için fiziksel olarak güçlü olmak durumundaydılar. Tarımla uğraşan insanlar da çoğunlukla hareket hâlindeydi. Bu durum bedeni geliştirmek amacıyla belirli kurallara göre kişisel veya toplu olarak gerçekleştirilen hareketlerin tümü (TDK, 2019: 2158) anlamına gelen spor işlevini görmekteydi. Elbette insanlar, bu dönemlerde de hoşça vakit geçirip eğlenmek, güçlerini göstermek, seyirin ve rekabetin tadını almak için sporla ilgileniyorlardı. Nitekim tarihin birçok döneminde insanların spor ve spora benzeyen bazı aktivitelerle ilgilendiği bilinmektedir. Ancak yerleşik yaşama geçilmesi, kentleşme oranı ve hızının artması, sanayi toplumlarının oluşarak insan gücünden ziyade makinelerden faydalanılması insanların vücutlarında biriken fazla enerjiyi atmalarını zorunlu hâle getirmiştir. Çünkü vücudundaki fazla enerjiyi atan insan rahatlar, günlük yaşamın ruhsal geriliminden kurtulur.

Bugün azımsanmayacak sayıda dallara ayrılan sporun en bilinen ve en yaygın olan dallarından biri futboldur. Bu oyun, tüm dünyada takip edilen tarihi bir spordur. İçinde barındırdığı birçok özelliği ile oynayanı, izleyeni, takipçisi ve destekçisi çoktur. İzlenme, takip edilme, rekabet, coşku, para, mizah, stres gibi olgulardan güç alır. Nitekim futbola benzer oyunların kökeni geniş bir coğrafyada milattan önceki zamanlara kadar uzanmaktadır. Ancak günümüzdeki modern futbolun ise 1863'te İngiltere'de kurulan Futbol Birliği'nin hazırladığı kurallara göre oluşturulduğu bilinmektedir (URL-1). Bu sebeple İngiltere futbolun beşiği olarak adlandırılan bir ülkedir. Her ne kadar İngiltere bu şekilde bilinse de günümüzde futbol, dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğu tarafından ilgiyle takip edilen bir spordur. Çok sayıda spor dalının arasında futbolun her geçen gün daha da çok ilgi görmesi ise dikkat çekicidir.

Futbola tarihsel bağlamda bakıldığında futbolun boş zamanı değerlendirme ve eğlenme amacıyla başladığı, önce sanayileşme daha sonra da küreselleşmenin etkisiyle birlikte endüstrileşme sürecine dâhil olarak ticari faaliyet alanına dönüştüğü (Kaya ve Büyükbaykal, 2019: 686) ifade edilse de taraftarın gözünde futbol hâlâ boş zamanı değerlendirme, eğlence veya bir tutkudur. Nebi Özdemir'in kent yaşamı içinde stadyum, maç ve ateşli taraftar gibi futbol unsurlarının farklı özelliklerine dikkat çektiği (2017: 518) bu spor; modern futbol, endüstriyel futbol gibi tabirlerle önemini her geçen gün arttıran başlıca kent ritüelleri arasındadır.

Çalışmanın kaleme alınış amacını da bu durum oluşturmaktadır. Futbol niçin spor dalları arasında en bilineni ve yaygın olanıdır? Birçok bileşeni olmasına ve bileşenlerinin hemen hemen hepsinin bu oyundan para veya şöhret kazanmasına rağmen niçin tek para harcayan grup olan taraftarlar futbola bağımlılık derecesinde ilgi gösterirler? Irk, din, coğrafya, yaş ve cinsiyet gibi farklılıklara rağmen futbol niçin tüm dünyada ortak bir spordur? Bu soruya cevap bulmak için sosyoloji, psikoloji, iletişim ve spor alanlarında birçok akademik çalışma yapılmıştır. Halk bilimi alanında da konuyla ilgili yapılan bazı çalışmalar mevcuttur. Türk toplumunda spor seyircilerinde oluşan kitlesel tezahüratın geleneklerle ilişkisi (Kuru, 2009), bazı takımların logolarındaki hayvan kültü ve takımların renklerinin Türk mitolojisindeki anlamları, sloganlar ve marşların temelinde yatan sosyokültürel ve psikolojik unsurlar (Abdürrezzak, 2015), futbolun yarattığı kültürel kodlar, taraftar gruplarının folkloru, futbol-gündelik hayat ilişkisi (Buğra, 2006), futbol ve medya arasındaki ilişkiden hareketle futbol dilinin oluşturduğu deyimler (Ongun, 2005), Beşiktaş taraftarının niçin en fanatik grubu oluşturduğu (Eker, 2010), ulusal ve uluslararası alanda kültürel tanıtım ve aktarım aracı olarak kulüp armalarının incelenmesi (Yılmaz, 2023), futbol tezahüratlarının bir halk yaratması olarak ele alınması (Doğan, 2017), büyü, uğur-uğursuzluk ritüellerinin futbol oyununa yansımaları (Bozkurt, 2019) ve taraftar folklorunun Beşiktaş taraftar grubu üzerinden incelenmesi (Tepeköylü, 2022) gibi konular ele alınmıştır.

Ancak anılan çalışmalarda futbolun bazı işlevlerine dikkat çekilip bu spor hakkında birtakım önemli tespit ve tavsiyelerde bulunulmasına rağmen tüm dünyada etkili olan ve her geçen gün ekonomik, siyasi ve sosyal bakımdan daha önemli bir hâle gelen futbol, halk biliminin işlevsel çözümleme modellerinden William R. Bascom'un belirlediği işlevsel yaklaşım temel alınarak inceleme konusu yapılmamıştır. Halk bilimi bilindiği üzere, belirli bir insan topluluğunun maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen,

sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vordırmayı amaçlayan bir bilimdir (Örnek, 2000: 15). Bu bağlamda futbolun, maddi bir ürün olduğunu belirtirken içinde birçok manevi unsuru da barındıran kültürel bir ürün olduğunu da unutmamak gerekir. Bu sebeple neredeyse tüm dünyada oynanan ve takip edilen futbolun halk bilimsel olarak incelenmesi önem arz etmektedir. Çünkü 20. ve 21. yüzyılda futbol, modern kent yaşamında insanlar için izleyerek, oynayarak, destekleyerek; stadyumlarda, şehir meydanlarında hatta evlerinde önemli bir sosyalleşme alanı oluşturmuştur. Bu durumun bir futbol folklorunu oluşturduğunu da söylemek mümkündür. 90 dakikalık bir oyun olarak kabul edilen futbolda strateji, savaş, heyecan, korku, ümit, eğlence, coşku, isyan, mutluluk gibi birçok unsuru bir arada gerçek veya oyun anlamında görebilmek mümkündür.

Bu çalışmada ise anılan yaklaşım temel alınarak futbol saha içi/dışı fonksiyon ve aktörleri ile ikincisi daha yoğun olmak üzere dünya ve Türk futbolundan özellikle görsel medyaya yansıyan örneklerle detaylı bir incelemeye tabi tutulmuştur. Örnekler futbol takımlarının web sitelerinden, spor haberleri yapan sitelerden, kulüp ve taraftarların sosyal medya platformlarındaki paylaşımlarından, futbol alanında farklı disiplinlerde yapılan tez, kitap, makale, bildiri gibi çalışmalardan ve makale yazarının gözlemlerinden elde edilmiştir. İncelemeye alınan futbol takımlarının seçiminde ise iki ana unsur belirleyici olmuştur. Bunlardan ilki kendi liglerindeki başarıları, bütçeleri, taraftar gruplarının farklılığı ve taraftar sayılarıdır. İkinci ise yukarıda anılan kriterlere bakılmaksızın saha içinde ve dışında yaptıkları uygulamaların farklılığı ile görsel medyada öne çıkan kulüplerdir.

Folklorun Dört İşlevi

Kuramsal bir yaklaşım olarak işlevselcilik 20. yüzyılda antropoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerde önemli etkiler bırakmıştır (Yolcu, 2016: 269). Halk bilimi çalışmaları tarihi incelendiğinde ise kuramların çalışmalara farklı ve önemli bir boyut kazandırdığı görülmektedir. Bu kuramlardan bağlam merkezli işlevsel halk bilimi kuramı günümüz halk bilimi çalışmalarında en çok kullanılan kuramlardan biridir. Çünkü işlevsellik; kültürün eğitsel, hukuksal, ekonomik ya da ilkel veya gelişmiş bilgiye ve ayrıca dine ilişkin her bir özelliğini çözümleyip tanımlamaya çalışır (Malinowski, 1990: 143). Bu durum ise kültürel ihtiyaçları ve bu ihtiyaçlara verilen tepkileri kapsayacak şekilde gerçekleşir (Akın, 2020: 337). İşlevsel kuram, halk bilimi çalışmalarına kültürel antropolog olan Franz Boas ve öğrencileri vasıtasıyla girmiş ve daha sonra kullanımı yaygınlaşmıştır. Bronislaw Kaspar Malinowski ve A. Reginald Radcliffe-Brown ise işlevselcilik kuramının iki kurucusudur (Çobanoğlu, 2021: 252). Ayrıca Petr Bogatrev'in kostüm işlevlerini sıraladığı çalışma ise maddi kültür ürünlerinin işlevlerinin belirlenmesi konusunda dikkat çekici bir çalışmadır (Çobanoğlu, 2021: 267-271).

William R. Bascom da işlevsel halk bilimi kuramının önde gelen temsilcilerinden biridir. Günümüzde folklor ürünlerinin işlevleri üzerine yapılan birçok çalışmada onun tasnifinin temel alınarak incelemelerin yapıldığı görülmektedir. Bascom, folklor ürünlerinin işlevlerini 1954'te yayımladığı "Folklorun Dört işlevi" adlı makalesinde anlatır. Makalede, folklorun birçok işlevi arasında en önemli gördüğü dört işlevi aşağıdaki gibi sıralar:

1. Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme,
2. Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme,
3. Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılması,
4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması (Bascom, 2005: 125-151).

Bascom'un yukarıda sıraladığı bu işlevlere özellikle Marksist düşünceye mensup halk bilimciler tarafından son bir işlev olarak protesto işlevi (Başgöz, 1996) eklenmiştir. Metin Ekici'ye göre bu işlev dördüncü maddede belirtilen toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için kaçıp kurtulma mekanizması içerisinde de değerlendirilebilir (Ekici, 2007: 125).

Hoş Vakıt Geçirme, Eğlenme ve Eğlendirme İşlevi

Bascom, çoğu gülme unsurunun altında daha derin anlamlar bulunduğuna dikkat çekse de folklorun en önemli işlevlerinden birinin eğlence olduğunu belirtir (Bascom 2005: 138). Gerçekten

de folklor ürünleri kişisel perspektifte incelendiğinde bazı istisnalar haricinde ürünlerin en önemli işlevinin anlatana, dinleyene, oynayana veya izleyene hoşça vakit geçirtmek ve onları eğlendirmek olduğu görülür. Futbolun tüm bileşenleri, bu açıdan dikkate alındığında bu oyun stadyum içinde ve dışındaki pratikleriyle insanların hoşça vakit geçirdiği ve eğlendiği bir alandır. Örneğin Fenerbahçe taraftarlarının davranışları üzerine yapılan bir çalışmada (Salman ve Giray, 2010: 93) katılımcıların futbolu bir tür eğlence olduğundan dolayı sevdiğini, maç izlemekten, futbolla ilgili haberleri okumaktan, tartışmaktan keyif aldığını ve futbolun kendisi için en basit anlamda bir eğlence olduğunu belirttiği oldukça önemlidir.

Sporun her dalında, kazanan taraf keyif alır. Futbolda da elbette asıl hedef rakibi yenmektir. Ancak liglerin uzun bir maraton olması, bir sezonda sadece lig maçları dikkate alındığında takımların yaklaşık 40 karşılaşmaya çıktıkları görülür. Bu anlamda kaybeden takımın taraftarı üzülebilir; ancak bir sonraki maçı düşünmesi, o maçla ilgili bazı planlar yapması, hayal kurması ve sonraki maçı kazanacağını ümit etmesi taraftarların eğlenmelerini sağlar. Nitekim yapılan bir tez çalışmasında taraftarın; “Galibiyet de mağlubiyet de insanı etkileyebilir, bunun da en güzel ilacı bir sonraki maçı beklemektir. Gelecek maçı düşünüp ona yoğunlaştığımızda yeni umutlar, yeni heyecanlar insanda belirir ve bir önceki maç mazideki yerini alır” (Tüzün, 2018: 85) dediği görülmüştür.

Futbol henüz derinliklerine inilmeden bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda dahi sahada veya ekran başında izleyenler için bir seyir keyfi vermektedir. Bilindiği üzere seyrin tiyatrodan sinemaya, akrobatik gösterilerden yarışmalara birçok türün rağbet görmesinde dayanılmaz cazibesi vardır. Bu spor da oyuncuların fiziksel güçlerini, olağanüstü yeteneklerini ve futbol akıllarını en üst seviyede gösterebilecekleri bir oyundur. Oyuncular, maç esnasında bu özellikleriyle taraftarlara âdeta görsel bir şölen sunarlar. Ayrıca bazı büyük ve önemli maçların öncesinde veya sonrasında taraftarlar veya kulüp yöneticileri tarafından organize edilen koreografiler, kutlamalar, konserler de insanlara seyir zevki sunarak hoşça vakit geçirmelerine ve eğlenmelerine olanak sağlamaktadır. Bu durum aslında performans teorisiyle de ilgilidir. Çünkü performans teorisiyle folklor, bir olay olarak canlı bir icra veya yapılan ve gerçekleşen bir süreç olarak ele alınır (Çobanoğlu, 2021: 331).

Konuyla ilgili daha detaylı bilgi ve örneklere geçmeden önce futbolda genel olarak insanların maç başlamadan önce eğlenmeye başladıkları, stadyum çevresinde eğlencelerine farklı bir boyut kazandırdıkları, stadyum içinde kendi aleyhlerine olan durumlar karşısında dahi eğlenmeyi başardıkları, hoşça vakit geçirmek için mizaha sıklıkla başvurdukları, rakip takımların yönetici, futbolcu ve taraftarlarını kızdırmaktan haz aldıkları, bunları yaparken de tezahüratlar, pankart ve sosyal medyayı bir araç olarak kullandıkları söylenebilir.

Bilindiği üzere futbolda odak nokta maçlardır. Uzunluğu 90 dakika olan bir futbol maçı devre araları ve uzatma süreleriyle birlikte yaklaşık 2 saat süren bir oyundur. Ancak insanların futbol ile geçirdikleri süre asla bu zaman ile sınırlı değildir. Maç öncesi ve sonrasında gerek saha içinde gerek stadyum çevresinde gerekse televizyon ve sosyal medya gibi araçlarla bu süre bir maç için günler hatta haftalar boyu sürebilir. Ancak stadyumda maç izlemeye gelenler için ilk eğlenme yeri belirli mekânlarda buluşmayla başlar. Bu durum birçok kulüp taraftarı için bir gelenek hâline gelmiştir. Özellikle üç büyükler olarak adlandırılan Beşiktaş, Fenerbahçe ve Galatasaray takımlarının taraftarları maçtan önce belirli yerlerde bir araya gelerek yemek yer, sohbet eder, hep beraber takımlarının marşlarını söyler, tezahüratlarda bulunurlar. Daha sonra bu mekânlardan birlikte hareket ederek stadyuma geçerler. Bu bağlamda genellikle Beşiktaş taraftarı Köyiçi’nde, Fenerbahçe taraftarı Yoğurtçu Parkı’nda, Galatasaray taraftarı ise Nevizade’de buluşur (URL-2, URL-3, URL-4). Ayrıca bu buluşma mekânları özellikle maç günlerinde takımların bayrakları, flamaları, atkıları, posterleri ve pankartları gibi eşyalar ile süslenir. Taraftarların maç öncesinde hoşça vakit geçirmeleri sadece kendi planladıkları organizasyonlar ile sınırlı değildir. Ulusal ve uluslararası futbol organizasyonlarında da kurumsal etkinlikler planlanmaktadır. Örneğin Katar’da düzenlenen 2022 FIFA Dünya Kupası’nda maç öncesinde taraftarların hoşça vakit geçirecek eğlenmeleri için de bir dizi etkinlikler organize edilmiştir (URL-5).

Futbol içindeki eğlencenin hoşça vakit geçirmenin bir başka alanı ise endüstrileşen futbol dünyasında yeni yapılan modern stadyumlardır. Futbolun tarihteki ilk stadyumları, sporun farklı dallarına hitap edecek oynama ve izleme imkânı sunan basit yapılarıdır. Stadyumdaki taraftarlar mevsim şartlarına maruz kalır, stadyuma giriş ve çıkışlarda ise birçok zorlukla karşılaşarlardı. Ancak

futbola duyulan ilginin her geçen gün artması, ekonomi dünyasındaki payının büyümesi futbolu, futbol olmanın ötesine taşımıştır. Simon Kuper de futbolu birçok yönden ele aldığı *Futbol Asla Sadece Futbol Değildir* adlı kitabında bu oyunun farklı yönlerine dikkat çekmiştir (2014). Değişen şartlar stadyumların da daha modern yapılar hâline gelmesini sağlamıştır. Artık stadyumlar, sadece maç öncesi değil 7/24 insanlara birçok farklı etkinlik sunan devasa yapılardır.

Günümüzde özellikle son dönemde inşa edilen futbol stadyumlarından bazıları Disneyland gibi eğlence merkezi hâline gelmiştir. Bu durumda eğlence sektörüne bağlı olarak disneystatlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Günümüzdeki disneystatlar, milyonlarca dolara mal olan ve içinde pek çok alanın olduğu stadyumlardır (Dever, 2013). Bu mekânlar restoranlar, kafeler, konferans salonları, sinema salonları, kulüp müzeleri, ibadethaneler, kulüp ürünlerinin satıldığı mağazalar, kulüplerin idari binaları, televizyon kanalları, oteller bulunan ve maç saatlerinin haricinde ücret karşılığı turistik stadyum gezileri yapılan yerlerdir. Allianz Arena, Yeni Wembley Stadı, Veltins Arena, Oita Stadyumu, Estadio Santiago Bernabeu, Atatürk Olimpiyat Stadyumu, Rams Park, Şükrü Saraçoğlu Stadı, Beşiktaş Park bunlardan bazılarıdır.

Eğlencenin yoğun olduğu bir başka bölüm ise maçın oynandığı dakikalardır. Taraftarlar bu süreçte iyi veya kötü giden her durumda kendilerini eğlendirecek uygulamaları bulmakta ve gerçekleştirmektedirler. Bazen de rakiplerini kızdıracak tezahürat veya pankartlar ile mizahın tadını çıkarmaktadırlar. Örneğin Akhisarspor taraftarları 6 maçtır gol atamayan takımlarına gol atmaları için tribünlerden kaleyi gösteren ok işaretleri tutarak takımlarının gol atamamalarını mizahi bir yol ile hem eleştirmiş hem de eğlenmişlerdir. Takımları da o maçta iki gol birden bulmuştur (URL-6). Antalyaspor ile Beşiktaş'ın bir karşılaşmasında ise Antalyasporlu taraftarlar Beşiktaş'ın daha önceden Leeds United takımına 6-0, Liverpool'a 8-0 yenilmesine göndermede bulunarak "06 Leed 07 Antalya 08 Liverpool" pankartını açmışlar ve aynı zamanda şehirlerinin plaka kodu olan 07'ye göndermede bulunarak 7 gol atacaklarını ima etmişlerdir (URL-7).

Kuş gribi hastalığının yaygın olduğu dönemde ise Trabzonsporlu taraftarlar Fenerbahçe'nin sembolü olan sarı kanarya kuşuna göndermede bulunarak; "Dikkat kuş gribi var" yazılı pankart açmışlardır (URL-8). Türk futbol tarihinin en başarılı futbolcuları arasında gösterilen Alex de Souza tüm taraftarların takımlarında görmek istedikleri bir futbolcuydu. Alex'i kendi takımında görmek isteyen Orduspor taraftarı ise; "Yıllık dört ton fındık, maç başı çift yevmiye bize gel Alex" yazılı pankart ile Alex'e çağrıda bulunmuşlardır (URL-9).

Futbol kulüpleri arasında saha dışındaki rekabetin zirveye ulaştığı dönemlerden birisi de transfer zamanıdır. 2023 yılında Wilfried Zaha isimli yıldız futbolcunun Fenerbahçe'ye transfer olacağı konuşulmuş ancak futbolcu Galatasaray'a transfer olmuştur. Bu durumu eğlenceye çevirmek isteyen iki Galatasaray taraftarı Fenerbahçe kulübünün çeşitli ürünlerinin satış mağazası olan Fenerium'a gitmiş ve Zaha formasının gelip gelmediğini sormuşlar, yaşananları ise videoya çekmişlerdir (URL-10).

Beşiktaş'ın Çarşı taraftar grubu ise kıvrak zekâ ürünü ve hicivli esprileri ile dikkat çekmektedirler. Örneğin Fenerbahçe tarihinin yıldız isimlerinden olan Ariel Ortega için Şükrü Saraçoğlu stadındaki bir maç öncesinde Fenerbahçelilere, İspanyolca "Korkak tavuk Ortega" yazan bir pankartı, bunun üzerinde "Cesur yürek Ortega" yazıyor diye stada sokmuşlardır (Dikici, 2008: 46).

Taraftarların en çok eğlendikleri organizasyonlardan birisi de şampiyonluk kutlamalarıdır. Rakiplerini geride bırakarak şampiyon olan takımlar bir dizi etkinlik organize etmektedirler. Şehirlerin meydanlarında veya stadyum içinde yapılan kutlamalar, verilen konserler, bir şenlik havasında geçmektedir (URL-11, URL-12, URL-13, URL-14).

Futbolda eğlencenin bir başka alanı ise taraftarların tribün organizasyonlarıdır. Tribün içerisinde her ne kadar yasaklanan bazı aktiviteler olsa da bayrak sallamak ve meşale yakmak da taraftarların keyif aldıkları ritüellerdir. Nitekim yapılan bir çalışmada taraftarın bu ritüeller olmadığı takdirde tribünün şov özelliğini kaybettiğini, şov olmazsa insanların bilgisayar oyunundan kalkıp maçlara gelmeyeceğini ifade etmektedir (Tüzün, 2018: 96).

Taraftarların futbol içerisinde eğlenmek için kendilerine buldukları bir başka alan ise tezahüratlarıdır. Tezahüratların bir halk yaratması olarak değerlendirildiği çalışmada (Doğan, 2017)

Beşiktaş taraftarının İnönü Stadi'nda oynanacak olan bir maça gitmek için toplandığını ancak taraftarların birden başlayan yağmurun altında kaldığı, yağmurun maç saatine kadar dinmediği hatta maç başladığında da devam ettiği anlatılır. Sırılsıklam olan taraftar kendileri için böylesine dezavantajlı bir durumda dahi eğlenmektedir. Çünkü taraftar, maç içerisinde “Tam dört saat oldu / Senin süren doldu / Yeter artık yağmur / Lütfen artık dur!” (Doğan, 2017: 107) diye tezahürat yaparak eğlenmiştir.

Taraftarların eğlenmesini sağlayan başka içerikler de vardır. Sosyal medya fenomenleri takımların kazandıkları veya kaybettikleri puanlar, transfer rekabetleri, kaçan goller, verilmeyen penaltılar gibi konularda kısa videolar çekerek farklı platformlarda izleyicilerin beğenisine sunmaktadır. Tahsin Hasoğlu isimli (URL-15) oyuncunun paylaşımlarının ise milyonlarca izleyiciye ulaşmış olması futbolun eğlendirici boyutuna bir başka açıdan dikkat çekmektedir. Aynı zamanda televizyon kanalları veya sosyal medya platformlarında çoğunlukla eski futbolcu, hakem, yönetici veya spor yorumcularının maçtan önce ve sonra maç ile ilgili yaptıkları canlı yayınlar da çoğu zaman ana malzemesi futbol olan ancak futbol haricinde neredeyse hayata dair hemen her konunun mizahi anlamda işlendiği programlar da mevcuttur.

Değerlere, Toplum Kurallarına ve Törelere Destek Verme İşlevi

Folklorun ikinci işlevi; kültürün onaylanması, ritüellerin izleyici ve icracıların ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanmasıdır (Bascom, 2005: 140). Bu bağlamda futbol, folklorun işlevlerine göre detaylı bir incelemeye tabi tutulduğunda değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek vermektedir. Çünkü futbol kolektif bir oyundur ve tüm bileşenlerinin de kolektif amaçları vardır. Bu sebeple tüm paydaşlar doğrudan ve dolaylı olarak birlikte hareket ederler. Nitekim futbol saha içinde, dışında, ekran başında, sosyal medyada ve toplum hayatında insanları bir araya getiren, birlikte yaşamının kurallarını düzenleyen, geçmişle bağ kuran değerlere, kurallara ve törelere desteğiyle dikkat çeker ve çoğu zaman bunların uygulayıcısı konumunda olur. Ülke ve dünya genelinde futbol dairesindeki örnekler incelendiğinde futbolcu, taraftar veya kulüp yönetimlerinin verdikleri demeçler, açtıkları pankartlar, attıkları tezahüratlar veya kampanyalar ile yardımlaşma, dayanışma, adalet, misafirperverlik, millî birlik ve beraberlik, din, tarih, temizlik, sağlık, doğa, vefa, helal kazanç gibi birçok değeri desteklediği görülmektedir.

Taraftarların davranışları ile destek verdikleri değerlerden biri yardımlaşmadır. Yangın, sel, deprem gibi büyük doğal afetlerde toplumun ayakta kalabilmesi, yaralarını sararak maddi ve manevi anlamda yeniden toparlanabilmesi yerel ve ulusal ölçekte yardımlaşma ile mümkündür. Türkiye’de son on yılda Van, Elâzığ, İzmir ve Kahramanmaraş merkezli can ve mal kayıplarının yaşandığı büyük depremler olmuştur. Futbol taraftarlarının bu ve benzeri durumlarda da organize bir şekilde hemen harekete geçtikleri görülmektedir. Örneğin Beşiktaş taraftarı, Fenerbahçe ile oynadıkları maçının bitiminde atkılarını sahaya atarak Van’daki depremzedelere yardımda bulunmuşlar, Galatasaray ile oynadıkları maçta ise üstlerini çıkararak soğukla mücadele eden depremzedelerin durumuna dikkat çekmişlerdir (URL-21). Yine Beşiktaş taraftarları Kahramanmaraş merkezli depremler nedeniyle “Bu Oyuncak Sana Arkadaşım” isimli bir kampanya başlatmışlar ve Antalyaspor ile oynadıkları bir maçta tribünlerden binlerce oyuncu deprem bölgesine gönderilmesi için sahaya atmışlardır (URL-20). Futbol taraftarları Kızılay’a kan, SMA hastası bebeklerin tedavisi için para, ihtiyaç sahibi çocuklara oyuncak bağışında da bulunmuşlardır. Çoğaltılabilecek örneklerin arasında Türkiye içinde veya dışında insani yardıma ihtiyaç duyulan bölgelere yerel yönetimler veya sivil toplum kuruluşları ile iş birliği yaparak da yardım etmeye çalışmışlardır (URL-22, URL-23, URL-24, URL-27, URL-33). Taraftarların kendi içlerinde de güçlü bir yardımlaşma/dayanışma vardır. Taraftarlar, haftanın belli günlerinde buluşur, birlikte gezer, sohbet eder, işi olmayana iş bulur, parası olmayana para bulmaya çalışır, dertleşir, hastalık, cenaze ve düğün gibi durumlarda birbirlerine yardım ederler (Hacisoftaoğlu vd., 2012: 170).

Dinî değerlere destek verme işlevi de futbolda oldukça belirgindir. Örneğin Galatasaray’ın Bayern Münih ile oynadığı maçta taraftarlar “Kudüs kiblelidir, Kudüs miraçtır” yazılı pankart açarak İsrail’in Gazze’ye saldırılarını ve Kudüs’e uyguladığı politikayı protesto etmiştir (URL-28). Muğlaspor taraftar gruplarından Suskunlar ise Muğla il müftüsünü ziyaret etmiştir (URL-29). Zonguldak’ın Ereğli İlçesi’ndeki Beşiktaş Taraftarları Derneği ise geleneksel sünnet şöleni

kapsamında 40 çocuğu sünnet ettirmiştir (URL-30). Birçok maçta da Hz. Muhammet, çeşitli vesileler ile yazılı pankartlarla anılmıştır. Beşiktaş taraftarı farklı maçlarda “Kimse senin ismini gönüllerden silemez Hz. Muhammed (A.S.M)”, “Hazreti Muhammed’e uzanan eller ve diller kesilir.” (Dikici, 2008: 66) ve “Özlemi duyulan muhtaç olunan Hz. Muhammed (S.A.V) 1481 yaşında” (Dikici, 2008: 60) pankartlarını açarak dinî değerlere destek vermiştir. Yine, “Sağlıklı huzurlu mutlu nice bayramlara. #besiktas” (Sadakoğlu vd., 2020: 3735) diye tweet atarak bayram kutlamasında bulunmuşlardır.

Futbolda dinî değerlerin desteklenmesi futbolcuların özel yaşantısı, saha içindeki başarıları ve mensup oldukları dinlere dair bazı inançları ön plana çıkarmaları şeklinde de görülmektedir. Örneğin futbol yaşamına İngiltere’de devam eden Mısırlı yıldız futbolcu Muhammed Salah, Müslüman kimliğini gizlememiş, özel ve iş hayatında inandığı dinin ritüellerini yerine getirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda o ve bazı Müslüman futbolcular attıkları gollerden sonra şükür secdesi yapmaları ile bilinir. Onun saha içindeki futbol başarısı, saha dışındaki yaşamı, mensup olduğu dine ait bazı ritüelleri kameralar önünde yapması Müslümanları sevindirirken, başka dine mensup kişilerin ise bu dini merak etmelerine, araştırmalarına hatta Müslüman olabileceklerini ifade etmelerine vesile olmuştur. Nitekim konuyla ilgili yapılan bir çalışmada Riyad Mahrez, N’Golo Kanté ve Mohamed Salah gibi futbolcuların tüm inançlardaki gençler için rol model oldukları, İslami ön yargıları kırdıkları, İslamiyet’e ve ona ait motiflere yönelik bakışın daha olumlu hâle geldiği örneklerle ortaya konulmuştur (Solmaz ve Barıtcı, 2019).

Ayrıca maça girmeden önce Müslüman oyuncuların el açarak dua etmeleri, Hristiyan oyuncuların genellikle haç çıkartmaları, yine gol attıktan sonra Müslüman oyuncuların şükür secdesi yapmaları, kalecilerin gol yememek için kale içinde dua etmeleri dinî değerleri desteklemek olarak kabul edilebilir. Bu destek ramazan ayında oruç tutan futbolcular üzerinden de görülebilir. Ramazan ayında oruç tutan Müslüman futbolculardan bazıları, her ne kadar kendileri için çok zor da olsa antrenman veya maça çıkacakları günlerde de oruç tutmaktadırlar. Onların bu davranışları oruç ibadetini görünür kılmamanın yanı sıra farz olan bir ibadetten zor şartlar altında dahi olsa vazgeçilememesi gerektiğinin birer canlı örneği olarak görülebilir. Hatta maç devam ettiği için orucunu açamayan futbolcular için sakatlık numarası yaparak maçı durduran oyuncuların (URL-79) tavrı da inanca saygıyı gösteren bir başka boyuttur.

Dinî değerler ile ilgili örnekleri ve bunların sayılarını daha da arttırmak mümkündür. Örneğin Galatasaray takımı Fenerbahçe’yi 20 yıldır Şükrü Saraçoğlu Stadı’nda yenemiyordu. Yakın zamandaki bir derbi maç öncesinde muhabirler Galatasaray başkanına bu durumu sormuş, o da doğrusu biz sana apaçık bir fetih ihsan ettik anlamına gelen “İnna fetahna leke fethan mübina” ayetini okuyarak cevap ermiştir (URL-75). Akabinde yapılan maçı ise Galatasaray kazanmıştır. Daha sonra Galatasaray taraftarı bu ayeti zaman zaman önemli maçlarda stadyumda pankart olarak açmış, sosyal medya hesaplarında ise maçıdan önce tekrar paylaşmışlardır.

Futbolda dinî değerlere destek, saha içinde yapılan büyülerle de kendisini göstermektedir. İnanç ve inanış bağlamında incelenebilecek büyüler ile futbol kulüplerinin yöneticileri, futbolcuları ve taraftarları galip gelme adına bazı büyülere başvurmuşlardır. Gerek dünya gerekse Türk futbolunda örneklerine bolca rastlanılabilecek bu durum için bir yüksek lisans tez çalışması (Bozkurt, 2019) yapılmıştır. Örneklere bakıldığında ise dünya futbolunda; bazı kulüplerin bünyesinde büyücü barındırması, büyü yaptığı için cezalandırılan antrenörler, kale önündeki büyülü nesne alındıktan sonra atılan goller, büyü yaptığını itiraf eden futbolcu ve yöneticiler, statta büyü yapıldığı iddiasıyla savcılığın soruşturma açması, kale içine okunmuş su dökülmesi, taraftarların stada hoca getirerek büyü yaptırmaları gibi örnekler mevcuttur (Bozkurt, 2019: 64).

Futbolun katılımcıları tarafından yapılan totemler de dikkat çekici boyuttur. Metin Özarslan konuyla ilgili çalışmasında totem yapmanın yaygın bir inanç ve uygulama olduğunu belirtir. Tespit ettiği totem yapma örneklerini ise izleyicilerin ve oyuncuların yaptığı totemler adıyla iki ayrı başlıkta ele almıştır. Çeşitli kıyafetleri ters giymek, iletişim araçlarından maç dinlememek/izlememek, nazar değsin/değmesin diye takımı övmek/övmemek, yer değiştirmek veya değişik şekillerde maç izlemek, gusül abdesti almak veya abdestsiz maç izlemek, derbi günü namaz kıyıp evden çıkmak, dua etmek, küfür etmemek, soyunma odasında mum yakmak, şans getiren elbiseler giymek bunlardan bazılarıdır (2016: 671-677).

Futbol taraftarlarının saha içinde ve dışındaki faaliyetlerine bakıldığında millî birlik ve beraberliğe dikkat çektikleri, önem verdikleri ve bu değer etrafında yapmış oldukları etkinlikler ile birleştikleri görülmektedir. Örneğin Beşiktaş taraftar grubu Çarşı, Türkiye’de yaşanan terör olaylarını protesto etmek için 2007 ve 2008 yılında oynadıkları bir maçta kapalı tribünü kaplayacak bir şekilde “Şehitler ölmez vatan bölünmez” yazılı bayrak açmışlardır (URL-32). 2016 yılında kayıtlara GenelKurmaya Başkanlığı saldırısı ve Ankara Güvenpark saldırısı olarak geçen terör eylemlerinden sonra Galatasaray, Fenerbahçe, Beşiktaş, Kasımpaşa, Başakşehir, Trabzonspor, Rizespor ve Bursaspor taraftarları, İstiklal Caddesi’nde bir araya gelerek terör saldırılarını protesto etmiştir (URL-31). Yine Beşiktaş ile Galatasaray’ın karşılaştığı Süper Kupa maçı öncesinde 15 Temmuz Şehitleri anılmış, bir başka zaman diliminde ise Ultraslanlar ve Beylikdüzü Genç Fenerbahçeliler grubu Gelibolu Yarımadası’ndaki tarihî savaş alanlarını, şehitlikleri, Bursaspor taraftar dernekleri ise bir araya gelerek Ramazan ayında şehit ailelerini ziyaret etmiştir (URL-40, URL-41, URL-42, URL-43).

Yine Beşiktaş taraftarı Çanakkale Zaferi’yle ilgili “Şehitlerimiz, Sizleri Saygı ve Minnetle Anıyoruz. Emanetiniz Şerefimizdir” ve “En büyük kale Çanakkale” pankartlarını açmıştır. UEFA Kupası’nda Tottenham maçında ise İngilizce olarak “18 Mart 1915’i hatırlıyor musunuz? Gelibolu burada” (Dikici, 2008: 58) yazılı pankart açarak İngiliz futbolculara, taraftarlara ve ekran başındaki izleyicilere Çanakkale’deki zaferi hatırlatmışlardır.

Futbol kulüpleri ve taraftar grupları sosyal medya platformlarında da millî birlik ve beraberliğe dikkat çekecek paylaşımlarda bulunmuşlardır. Örneğin Galatasaray taraftar grubu olan Ultraslan sınır ötesi harekâta çıkan Türk ordusu için “Mehmetçiğe selam olsun! Tebrikler millî takım!” yazan bir tweet paylaşmıştır (Sadakoğlu vd., 2020: 3735). Yine Türk ordusu tarafından başlatılan Barış Pınarı isimli harekâta da Türk ordusuna desteklerini ileten bir tweet atmışlardır: “Terör yuvalarına karşı gerçekleştirilecek #BarışPınarı harekâtında şanlı ordumuzun yanındayız!” (Sadakoğlu vd., 2020: 3735). Genç Fenerbahçeliler de aynı harekâta şehit olan bir asker için “Barış Pınarı Harekâtı operasyon bölgesinde kahraman askerimiz Ahmet Topçu şehit olmuştur. Şehidimize rahmet dileriz.” (Sadakoğlu vd., 2020: 3741) yazılı bir tweet atmıştır. Yine aynı grup twitter hesaplarından Millî Savunma Bakanlığının Pençe Kartal operasyonunun başladığı haberini verdiği tweetten alıntı yaparak elinde Fenerbahçe atkısı olan bir askerin resmini paylaşmış ve “Allah ordumuzu muzaffer eylesin” yazılı tweet atmışlardır (Şahin, 2020: 126). Azerbaycan’ın Ermenistan ile savaşında ise “Azerbaycan’ın sevinci bizim sevincimiz, kederi bizim kederimizdir. Kardeş ülke can Azerbaycan’ın başlattığı operasyonda şehit olan Azerbaycan askerlerine Allah’tan rahmet, yaralanan askerlere acil şifalar diliyoruz. Türkiye sizinle Azerbaycan” (Şahin, 2020: 127) yazılı paylaşım yapmışlardır. Kıbrıs Barış Harekâtı’nın yıl dönümünde de yaptıkları bir paylaşım ile şehit ve gazileri anmışlardır: “Türk topraklarını düşmanlara terk etmeyen gazi ve şehitlerimizi saygıyla ve minnetle anıyor; Kıbrıs Barış Harekâtı’nın 46. yılını kutluyoruz” (Şahin, 2020: 129).

Bu değerın stadyumlarda görülmesi millî takımların maçlarında veya bir takımın uluslararası bir turnuvaya katılımında daha belirgindir. Çünkü futbolda millî takımların katılmış oldukları organizasyonlarda millî birlik ve beraberlik değeri en üst düzeyde yaşatılır. Gerek saha içinde gerekse saha dışında her yerde insanlar ülkelerinin takımını destekler. Her yeri ülkesinin ve tutmuş olduğu takımın bayrakları ile donatır. Şehirlerin meydanlarında maç öncesi hazırlık, galibiyet sonrasında ise kutlamalar yapılır. Nitekim Gülin Öğüt Eker, bu durumun sadece camianın mensupları için değil aynı zamanda devlet adamlarının da demeç vermekten, başarıyı paylaşmaktan kendilerini alamadıkları ulusal zaferler hâline geldiğini, bu zaferlerin bir bakıma, kapalı işlev olarak ülkenin itibarının, ulusal gururun yükselmesine, hatta taraftarın özel ve iş hayatındaki motivasyonunun artmasına, başarısının yükselmesine, gündelik hayatın sıkıntılarında kurtulmasına yardımcı olduğunu (2010: 174) belirtir.

Ayrıca futbol takımları kendi ulusal liglerinde kıyasıya bir rekabete girerken uluslararası bir turnuvada başka bir ülkenin takımıyla maç yaptıklarında diğer takımların veya taraftarların onları destekledikleri görülür. Örneğin “1990’lı yıllarda yükselen milliyetçilik değerleri Galatasaray’ın Avrupa’da aldığı başarılarla tribünlerde somut olarak görülmeye başlar. Tribünlerde sarı kırmızı, ay yıldızlı, üç hilalli ve bozkurtlu bayrakların bol miktarda dalgalanmasına neden olmuştur.” (Kuru, 2009: 162). Aynı zamanda Türk futbolunun Beşiktaş (1903), Fenerbahçe (1907) ve Galatasaray

(1905) gibi büyük kulüplerinin Türk tarihi açısından çok kritik dönemde kurulmaları ve bu kulüplerin oyuncularının Kurtuluş Savaşı sırasında savaşta etkin görev alması, işgal döneminde karşı güçlerin takımlarıyla yapılan maçlarda galibiyetler elde etme (Buğra, 2006: 17) gibi tarihî misyonlarının da olması millî birlik ve beraberlik değerine nasıl katkı yaptıklarına tarihî perspektiften daha açık bir şekilde bakmayı sağlar. Nitekim Fenerbahçe'nin işgal kuvvetlerine karşı en büyük zaferlerinden biri de General Harington Kupası maçıdır. Maç 29 Haziran 1923 günü, Taksim Stadı'nda çok büyük bir seyirci topluluğu önünde oynanmıştı. Bu süreçte Fenerbahçe birbirinden güçlü takımlarla maçlar yapmış ve oynadığı 50 maçın 41'ini kazanıp, 4'ünde berabere kalarak işgal altında bezmiş, ezilmiş Türk halkının yüreğinde bir nebze olsun teselli ve umut tohumlarını yeşertmişti. Hatta bu durumu anlatan “Zaferin Rengi” isimli bir sinema filmi ise 2023 yılında vizyona girmiştir. Yine İstanbul işgal altındayken Fenerbahçeliler, Kurbağalıdere kenarında kulüp binasının önündeki iskeleye yanaşan motorlarla Anadolu'ya silah kaçırmışlardır (URL-77). Beşiktaş kulübü de kulüp malzemelerinin bir kısmını Rumların yağmalamasından kurtarmaya çalışırken bir taraftan da düşmanla yapılan millî mücadeleye yardım etmiştir (URL-76). Galatasaray'ın kuruluşunda “Maksadımız İngilizler gibi toplu bir hâlde oynamak, bir renge ve bir isme malik olmak ve Türk olmayan takımları yenmek.” (URL-78) diye geçen ifade futbola millî duygularla bakıldığını gösteren dikkat çekici bir veridir. Farklı taraftarlıkları ile bilinen Ankaragücü taraftarları da kökeni itibarıyla Kuvayimillîye ruhu taşıyan ve işçi sınıfını temsil eden takım oldukları, yaygın olarak ifade edilmektedir (Hacisoftaoğlu vd., 2012: 164). Dünya futbolunda da bu durum aynıdır. Örneğin “Dinamo Zagreb takımı Hırvatistan için Yugoslavya'dan kopuşun ve bağımsızlığın sembolü olarak görülmektedir. Yunanistan'da AEK kulübü 1924'de Türkiye'den Yunanistan'a tehcir edilen Rumların dayanışma ve birlikteliklerinin öyküsünü taşımaktadır” (Akbaş ve Çalışkan, 2020: 1212).

Futbol sahalarında en çok dikkat çekilen değerlerden birinin de kadına karşı işlenen suçlar ve buna bağlı olarak adalet değeri olduğu görülmektedir. Örneğin Kırıkkale'de eski eşi tarafından öldürülen Emine Bulut için Çarşı taraftar grubu “Yeter ulan! #eminebulut” (Sadakoğlu vd., 2020: 3738) diye tweet atmıştır. Genç Fenerbahçeliler grubu da aynı cinayet için “Susmayacağız, alışmayacağız. Kadın cinayetlerine son. #EmineBulut” (Sadakoğlu vd., 2020: 3741) diye tepki gösterdikleri tweeti atmıştır. Çarşı Ankara grubu ise Muğla'da öldürülen Pınar Gültekin için uzun bir tweet atarak bu ve benzeri durumların karşısında olduklarını ve failerin en ağır şekilde cezalandırılmasını istediklerini belirtmişlerdir: “Ne yazık ki ülkemizde her geçen gün artan kadına şiddetin basına yansıyan son kurbanı vahşice katledilen Pınar Gültekin'in acısını yürekten paylaşıyoruz. Şiddetin, tacizin, tecavüzün her türlüşünün dil, din, ırk fark etmeksizin her zaman karşısında en sert şekilde durduğumuzu ve duracağımızı tekraren belirtiyoruz. Bu yaşanan kan donduran olayın failinin en ağır şekilde cezalandırılmasını ve artık bir gülüşün dahi soldurulmamasını temenni ediyoruz. Alışma, susma, unutma” (Şahin, 2020: 90).

Misafirperverlik de futbol oyunu içinde farklı şekilleri ile görülen bir değerdir. Bilindiği üzere futbol maçları takımların kendi sahalarında ve rakiplerinin sahalarında oynanır. Her ne kadar taraftarlar rakip de olsalar, kendi sahalarında ağırladıkları rakip takımın taraftarlarına ev sahipliği yaparak misafirperverlik değerine de destek verirler. Örneğin 1453 Kasımpaşa Taraftar Derneği üyeleri, Konyaspor taraftarlarını karşılamış, dernek binasında misafir etmişlerdir. Trabzonspor-Kayserispor maçı için Trabzon'a gelen Kayserispor taraftarları Trabzonspor taraftarları ile öğle yemeğinde buluşmuşlardır (URL-34, URL-35).

İnsan sevgisi ve eşitlik değeri de futbol taraftarlarının önemsedikleri ve destek verdikleri bir değerdir. Örneğin Beşiktaş taraftar grubu dünyanın en büyük futbol kulüplerinden olan Barcelona'nın siyahi oyuncusu Samuel Eto'o'ya birçok maçta yapılan ırkçı tezahüratlar nedeniyle “Çarşı Irkçılığa Karşı - Hepimiz Eto'yuz!” pankartları ile destek vermiştir (URL-38). Amerika Birleşik Devletleri'nde polis şiddeti sonucunda öldürülen siyahi vatandaş George Floyd'un “Nefes alamıyorum” sözüne atıfta bulunarak ırkçılığa karşı duruşlarını attıkları tweette belirtmişlerdir: “Biz de nefes alamadık. Irkçılığı ve yapılan bütün ırkçı eylemleri kınıyoruz. Yaşadığımız ve nefes aldığımız bu dünya hepimizin...” (Şahin, 2020: 93).

Taraftarların camianın vefat eden yöneticilerine, futbolcularına ve taraftarlarına vefa göstererek onları belirli günlerde anmaları vefa değerine destek verdiklerini göstermektedir. Örneğin Genç Fenerbahçelilerin vefat eden tribün lideri Sefa Kalya için Genç Fenerbahçeliler Twitter

hesaplarından “Sefa reis bir gün toprak olur biz de geliriz. Sen varmışçasına sürüyor mücadelemiz. #İyikiDoğdunSefaReis” (Sadakoğlu vd., 2020: 3741) diye tweet atmışlardır. Fenerbahçe kulübü ise daha önce vefat eden tribün liderleri ve amigolarının resimlerini tribün koltuklarının üzerine asmışlar ve bu görüntünün üzerine “Aramızdan ayrılan tribün emekçilerimiz Beşiktaş maçı öncesinde Vodafonepark’ta yerini aldı. Siz hep bizimlesiniz, kalbimizdesiniz” (Şahin, 2020: 149) yazılı bir tweet atmışlardır. Futboldaki vefa rakipleri de birleştirmektedir. Örneğin Genç Fenerbahçeliler ezeli rakipleri Galatasaray’ın vefat eden tribün liderlerinden Alpaslan Dikmen’i attıkları bir tweetle anmışlardır: “Galatasaray tribünlerinin efsanesi Alpaslan Dikmen’i vefatının 11. yılında saygı, sevgi ve rahmetle anıyoruz” (Sadakoğlu, vd., 2020: 3741). Fenerbahçe, eski başkanlarından olan Faruk Ilgaz’ın ölüm yıl dönümü nedeniyle bir paylaşım yapmıştır: “Kulübümüze başkanlık yaptığı toplam 13 yılda 5 lig ve 1 balkan kupası şampiyonluğu yaşamış efsane başkanlarımızdan Faruk Ilgaz’ı sevgi, saygı ve rahmetle anıyoruz” (Şahin, 2020: 150). Yine Beşiktaş Jimnastik Kulübü’ne 1984 ile 2000 yılları arasında kesintisiz başkanlık yapan ve 2014 yılında vefat eden Süleyman Seba vefatının yıl dönümlerinde birçok kulüp ve taraftarı tarafından saygıyla anılır (URL-80).

Japon taraftarlar, maçlardan sonra tribünde biriken çöpleri toplayarak stadyumu temiz bırakmaları ile bilinirler (URL-16). Japonya millî takım oyuncularını ise maçlardan sonra soyunma odasını temiz bırakarak stadyumdan ayrılırlar ve bununla ilgili görseli basın ile paylaşırlar (URL-17). Japon futbolcu ve taraftarlar bu davranışlarıyla temizlik ve sorumluluk değerine tüm dünyanın gözleri önünde önemli bir destek vermektedirler. Hatta onların bu davranışları başka kulüp taraftarlarını da etkilemiştir. Örneğin Konyaspor’un taraftarları da benzer uygulamalara başlamışlardır (URL-18).

Taraftarların destek verdikleri bir başka değer ise doğayı korumadır. Örneğin Galatasaray taraftarları 15.276 adet fidan bağışında bulunurken (URL-25) Karşıyaka taraftar grubu ise maça gider gibi orman yangınlarını söndürmeye gitmişlerdir (URL-26). Bir araya gelen taraftar grupları daha temiz bir doğa için birlikte hareket ederek doğadaki çöpleri de toplamaktadırlar (URL-19).

Birçok ülkede alkol kullanımdan kaynaklı trafik kazaları, kavgalar yaşanmaktadır. Bu bağlamda taraftarların dikkat çektikleri ve destekledikleri bir başka değer sağlık ve güvenlik olduğu görülmektedir. Bu şekilde futbolun toplum kurallarına destek verdiğini söylemek mümkündür. Örneğin Beşiktaş taraftar grubu Çarşı bir Galatasaray maçı öncesinde resmî sitelerine alkol karşıtı bir slogan yerleştirip, maç günleri alkol alınmamasını istemiştir (URL-39). Fenerbahçe Kulübü’nün yakın zamanda başlattığı bir uygulama ise kanser hastası veya engelli çocuklara yöneliktir (URL-81). Futbolcular maç seremonisine çıkarken kanser hastası veya engelli bir çocuk tablet üzerinden sahaya bağlanmakta ve bir futbolcu elinde tuttuğu tabletle çocuğu kameralara göstermektedir. Böylelikle hastanedeki çocuk, futbolcular ile çevirim içi olarak maç öni seremoniye çıkmış olmaktadır.

Beşiktaşlı taraftarlar bir maçta “Çocuk pornosuna hayır” pankartı açmıştır. İstanbul Başakşehir Ahmet Kabaklı İlköğretim Okulu öğrencileri ise “Renklerin kardeşliği” projesi kapsamında Galatasaray’ın kendi sahasında oynadığı bir maça gelerek “Küfür etmeyin babam beni maça göndermiyor” yazılı pankart açmışlardır (URL-36, URL-37). Tüm dünyada etkisini gösteren Covid-19 salgını karşısında Çarşı taraftar grubu; “Maskeler yukarı eller aşağı, önlemlerle covid-19 ile başa çıkmak zor değil” (Şahin, 2020: 101) diye tweet atmışlardır.

Eğitim veya Kültürün Gelecek Kuşaklara Aktarılması İşlevi

Bascom, anılan makalesinde folklorun üçüncü işlevinin eğitim işleri olduğunu belirtir (Bascom, 2005: 140). Futboldaki birçok uygulamaya; insanların inançları, gelenek, görenek ve değer yargıları hakkında bilgi verir. Bunların yaşatılmasında, desteklenmesinde, yeni nesillere aktarılmasında önemli bir işlevi yerine getirir. Futbol kulüplerinin saha içinde ve dışında futbolcu, yönetici veya taraftar eliyle eğitim ve kültürü destekleyen etkinlikleri bulunmaktadır. Bunlar arasında okul yaptırmak, okulun tadilatını üstlenmek, mevcut okullara kütüphane kurmak, kırtasiye yardımında bulunmak, burs vermek, kitap okuma etkinlikleri düzenlemek gibi toplum nezdinde beğeniyle karşılanacak, destek bulacak ve toplumsal bağları güçlendirecek birçok önemli etkinlik bulunmaktadır. Bu durum futbolu, spor ve eğlence odağından çıkarak eğitime ve kültürel aktarıma katkı sağlayan bir etkinlik hâline getirir. Örneğin İnegöl Fenerbahçeliler Derneği Bursa’nın İnegöl

ilçesine bağlı Hamamlı Köyü'nde bir ilköğretim okulu yaptırmıştır (URL-46). Beşiktaş ise Adıyaman, Gaziantep, Iğdır ve Van illerinde okul yaptırmıştır (URL-48). Galatasaray taraftar grubu ülke genelinde yaklaşık 140 adet kütüphane açmıştır (URL-44). Trabzonspor taraftarları yardım kampanyası çerçevesinde, Şanlıurfa'nın Akçakale ilçesinde bulunan Şüveyhan Köyü İlköğretim Okulu'nda yüzlerce kitaptan oluşan bir "Trabzonspor Kütüphanesi" kurmuşlardır (URL-45). Fenerbahçe ise kulüp efsanelerinden Lefter Küçükandonyadis ve Can Bartu'nun adlarının verildiği Düzce ve Bolu'da iki adet kütüphane yaptırmıştır (URL-47). Galatasaray ve Fenerbahçe taraftar kulüplerinin okullara kırtasiye ve giyecek yardımında buldukları etkinlikler de mevcuttur (URL-49).

Kulüplerin veya taraftarların eğitime destek verdiklerini gösteren bir başka faaliyetleri ise burs vermeleridir. Örneğin Fenerbahçe'nin daha önceki dönemlerde teknik direktörlüğünü yapan Jorge Jesus ve futbolcular Anadolu'da 100 kız öğrenciye burs vermiştir. Aynı kulüp 2014 yılında Manisa'nın Soma ilçesindeki çocukların eğitim masraflarını karşılamak amacıyla Soma yazılı tişörtleri satışa çıkartmış ve yaklaşık 150 bin lira gelir elde edildiğini belirtmiştir. (URL-50). Öğrencilere eğitim bursu verme faaliyetlerini doğrudan ve dolaylı olarak Beşiktaş, Trabzonspor ve Galatasaray kulübünün de yaptığı görülmektedir (URL-51).

Taraftar gruplarının veya bazı kamu kurum ve kuruluşlarının stadyumları veya parkları kitap okuma etkinliklerinde kullandıkları görülmektedir. Bu faaliyet, eğitimin desteklenmesine veya kitap okuma kültürünün daha geniş kitlelerce kazanılmasına imkân sağlamaktadır. Bu etkinliklerin bazıları boş stadyumlarda, bazıları ise maç esnasında 5 dakikalık zaman dilimlerinde futbolcular veya taraftarlar tarafından yapılmaktadır. Örneğin Trabzon'da Mehmet Âkif Ersoy Ortaokulu tarafından "Her zaman her yerde okuyoruz" projesi kapsamında Akyazı Stadyumu'nda kitap okuma etkinliği yapılmıştır (URL-52). Gaziantepsporlu taraftarlar 'Gençlik Kitap Okuyor' sloganıyla futbol severleri kitap okuma etkinliğine davet etmişlerdir (URL-53). Batman'da ise 'Batman okuyor' projesi kapsamında, futbol sahasında bir araya gelen 2 bin öğrenci, ellerinde kitaplarla "Oku" yazısını oluşturmuşlardır (URL-54). Bitlis, Samsun, Konya ve Trabzon'da da futbolcular maç öncesinde veya esnasında küçük bir ara vererek kurum yetkilileri, hakemler ve futbolcular ile birlikte kitap okumuşlardır. Hatta bu gibi etkinliklere kaymakamların, il ve ilçe milli eğitim müdürlerinin de katılımı sağlanarak faaliyetin etki oranı artırılmaya çalışılmıştır (URL-55).

Futbol kulüpleri armaları ile de eğitim veya kültürün gelecek nesillere aktarılmasında rol almaktadır. Örneğin Konyaspor'un logosunda bulunan çift başlı kartal, Anadolu Selçuklu Devleti'nin simgesidir. Osmanlıspor'un armasının içindeki altı hilal Osmanlı Devleti'nin 6 asır yaşamasını, 6 hilalin etrafındaki 99 nokta Allah'ın 99 ismini, armanın dış yüzeyindeki 36 nokta ise Osmanlı Devleti'nde padişahlık yapanları ifade eder. Roma kulübünün armasında Roma'yı kurtaran Romus ve Romulus adlı iki kardeşin hikâyesi tasvir edilmiştir. Efsaneye göre bu iki küçük çocuğu dişi bir kurt büyütür. Liverpool'un armasındaki kuş, yarı kartal olan mitolojik bir kuştur (İmamoğlu ve Ceylan, 2019: 513).

Diğer yandan Beşiktaş, Trabzonspor ve Galatasaray taraftarları muhtelif maçlarda açtıkları "Cennet vatanın kutsal şehitleri ruhunuz şad olsun", "Kılıçla alınan vatan asla satılmaz", "Hepimiz Mustafa Kemal'iz", "Özgürlüğümüz İçin Çanakkale'de 250.000 şehit verdik bilirsiniz", "Vatanımızın bütünlüğü için herkes canını vermeye hazır bilir misiniz?" (Dikici, 2008: 61), "Fatih'in fethettiği, Yavuz'un yönettiği, Kanuni'nin doğduğu efsane şehir Trabzon!" (Can ve Cengiz, 2022: 19) ve "Çanakkale ruhu Afrin'de" (Can ve Cengiz, 2022: 19) yazılı pankartlar ile tarihî kişi ve olaylara gönderme yapmışlardır.

Futbolda eğitim ve kültürün desteklendiği bir başka alan ise Türkçesi "dürüst oyun" olan "kurallara ve karşılıklı hoşgörüyü bağlı kalınarak oynanan oyun" (TDK, 2019: 739) anlamına gelen "Fair Play Ödülleri"dir. Bu ödüller Türkiye'de Milli Olimpiyat Komitesi (TMOK) tarafından her yıl düzenlenen törenle verilir. Komitenin resmî internet sayfasında bu ödüllerin fair play bilincinin ülke genelinde yaygınlaşması için örnek davranışlar sergileyen kişi ve kuruluşların takdir ve teşvik edilmeleri, genç kuşakların bu yönde özendirilmeleri amacıyla kişi ve/veya kuruluşların aday gösterildiği (URL-82) belirtilir. Konuyla ilgili çok sayıda gösterilebilecek davranış bulunmaktadır. Örneğin geçmiş yıllarda bu ödüllere Altay Spor Kulübü'nü gönüllü olarak çalıştırarak Süper Lig'e çıkaran Mustafa Denizli, Paris Saint-Germain ile oynadıkları Şampiyonlar Ligi maçında dördüncü

hakemin Pierre Webo'ya ırkçı sözler sarf ettiği gerekçesiyle onurlu bir şekilde sahadan çekilen Başakşehir Futbol Kulübü, ceza sahası içinde yerde kaldıktan sonra penaltı noktasını gösteren hakeme pozisyonun penaltı olmadığını söylemesine rağmen hakemin kararını değiştirmemesi ve penaltı vuruşunu bilerek gole çevirmeyen Kırgız futbolcu Beknaz Almazbekov (URL-82) aday gösterilmiştir. Bu gibi örnek davranışlar desteklenerek bir bakıma centilmence davranmak, saygılı olmak, düşüne yardım etmek, ahlaki davranmak gibi kültürel öğelerin aktarımı ve değerler eğitimi gerçekleştirilmiş olmaktadır.

Kişisel ve Toplumsal Baskılardan Kaçıp Kurtulma İşlevi

Bascom, dördüncü sırada farklı ürünlerden örnekler vererek folklorun kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma gibi önemli bir işlevi de yerine getirdiğini belirtir (Bascom, 2005: 142-146). 20 ve 21. yüzyılın modern insanı gündelik yaşamın sıkıntılarında, yoğunluğundan, baskılarından kaçıp kendisini rahatlatıcı şeyler söyleyeceği, davranışlarda bulunacağı etkinlikleri arar, bunlara izleyici veya uygulayıcı olarak katılır. Günümüzde futbol, bu tavrın tezahürat yaparak, pankart açarak, sosyal medya hesaplarından paylaşımında bulunarak, organizasyonlara katılım sağlayarak gösterilebileceği çok elverişli bir alandır. Çünkü futbol oyununun içinde, katılımcılar stadyum içerisinde, ekran başında, sosyal medyada slogan, sevinç çığlıkları atma, sinir krizine girme, ağlama, kırma dökme, pankart açma, eleştirme, itiraz etme, destekleme hatta küfretme gibi nadiren bedel ödeyeceği özgürce davranışlar sergileyebilir. Çünkü bu davranışların neredeyse hemen hepsi futbolda doğal karşılanır.

Futbolun tüm paydaşlarının bu işlev ile uyumlu davranışlarda bulunduğu görülmektedir. Taraftarların yaptıkları tezahürat ve açtıkları pankartlarda; kendi kişisel yaşantısına, futbolcunun kötü oyununa, teknik adamın yanlış tercihlerine, kulüp yönetiminin kötü yönetimine, rakip takımların futbolcu, taraftar ve yöneticilerine, yerel, merkezî ve uluslararası yönetimlerin kararlarına karşı tepkisel bir tavır oluşturduğu söylenebilir. Bu duruma bağlı olarak futbolseverler söylem ve davranışlarıyla anılan baskılardan kaçıp kurtulmaya çalışır. Bu davranışların dışı vurulabildiği en belirgin alan ise pankart, tezahürat, yürüyüş ve sosyal medya paylaşımlarıdır. Nitekim Türkiye'deki tezahürat ve pankartların birçok işlevlerinin yanı sıra protesto etme, eleştirme işlevlerini de önemli ölçüde yükledikleri görülmektedir (Doğan, 2017: 46). Çünkü futbol bazen baskılardan kaçılacak, sınımlanacak ve yeniden motive olunacak tepkisel, güvenli ve heyecanlı bir limandır. Bu alanda sosyal hayatta başarılı olamayıp sportif olaylardan motivasyon kazanarak yaşamını sürdüren insanları görmek mümkündür. Özel hayatında tepkisini koyamayan kişiler tribünde herkese bağırır, çağırır (Tüzün, 2018: 102).

Örneğin İstanbul Başakşehir'deki Atatürk Olimpiyat Stadyumu dünyanın en büyük ve en önemli statları arasında gösterilmektedir. Ancak yapıldığı günden bu yana stadın çok rüzgâr alması, tribünlerin yeşil sahaya uzak olması, toplu taşımada yaşanan zorluklar ve trafik yoğunluğunun olması gibi sebeplerle tartışmaların odağında olmuştur. Bir taraftar “Zulümpiyat stadi” yazılı pankart açarak bu duruma sebep olan yöneticilere tepkisini ifade etmiştir (URL-56). Aynı statta trafik problemini bir başka taraftar ise ev sahibi takımın taraftarlarının rakip takım oyuncu ve taraftarlarını korkutmak, konsantrasyonlarını bozmak için klişe bir slogan olan “Burası Samiyen/Kadıköy/İnönü buradan çıkış yok” sözünü “Burası Olimpiyat buradan çıkış yok. Çok trafik oluyor” (URL-57) diyerek eleştirmiştir.

Beşiktaş taraftarları kendi sahalarında oynanan bir maçın geç saatte başlamasına ise “Bu saatte maç mı olur be kardeşim daha Keşan'a gideceğiz” (URL-60) yazılı pankart açarak tepki göstermişlerdir. 2012 yılında Galatasaray taraftarı bir maçta Türkiye Futbol Federasyonunun aldığı kararlar ve açıklamaları sebebiyle beyaz mendil sallayarak protesto etmişlerdir (URL-69).

Önceki yıllarda futbol kulüplerine kötü tezahürat veya saha içindeki olaylardan dolayı tribün kapatma cezası veriliyordu. Bu ceza belli bir dönem saha kapatma değil tribünlerin sadece çocuk ve kadın taraftarlara açılması şeklinde değiştirilmişti. Bursaspor'un bu minvalde almış olduğu bir ceza sebebiyle tribünlerine gelen kadın taraftarlar “Cezalı olduğumuz için değil, sevdalı olduğumuz için geldik” (URL-62) yazılı pankart açarak futbol seyirciliğinin sadece erkeklere has bir özellik olmadığına dikkat çekmişlerdir. Kadın taraftarlar bu davranışlarıyla aynı zamanda toplumun bu konudaki algı ve beklentisine karşı da bir tepki göstermişlerdir.

Taraftarlar, yanlış yapılan transferler, yüksek bilet fiyatları veya kulübün kötü gidişatı gibi durumlardan kulüp yöneticilerini sorumlu tutarak onları protesto etmekte ve istifaya davet etmektedirler. Örneğin Fenerbahçe taraftarları başkanları Aziz Yıldırım'ı teknik direktörleri Aykut Kocaman'ın istifa süreci ile ilgili kararlarından dolayı protesto etmişlerdir (URL-70). Beşiktaş taraftarı ise alınan kötü sonuçlardan yönetimi sorumlu tutarak 2023 yılındaki bir maçın ilk 5 dakikasında sırtlarını sahaya dönerek takımı ve yönetimi protesto etmiştir (URL-71).

Futbol, kulüp bünyesinde başlayan ardından ulusal ve uluslararası yönetimlerin almış oldukları kararlar çerçevesinde oynanan bir organizasyondur. Kulüp yönetimleri veya taraftarlar zaman zaman üst düzey yönetimler ile çatışma yaşamaktadır. Onların aldıkları kararlara ise genellikle taraftarlar kolektif bir tepki verirler. Örneğin Genç Fenerbahçeliler bir dönem Fenerbahçelileri Türkiye Futbol Federasyonu'nun karar ve uygulamalarına karşı federasyonun önemli bir gelir kaynağı olan maç izleme üyeliklerini iptal etmeye davet etmiştir: "Fenerbahçe İçin Üyeliğini İptal Et. Fenerbahçe İçin Dekoderini Sök. En Yakın Bayiye Git, Üyeliğini İptal Et" (Şahin, 2020: 139). Fenerbahçe'nin amigolarından Yücel Aslan federasyonun kararlarına karşı "Taraftarları galeyana getirip, işfale sürüklemek için yapılabilecek en büyük kışkırtmayı kasıtlı bir şekilde Nihat Özdemir federasyonu yapmıştır. Ya Nihat Özdemir federasyonu istifa eder ya da Fenerbahçe'nin büyük taraftarı gerekeni yapar" (Şahin, 2020: 145) yazılı bir tweet atmış, Genç Fenerbahçeliler de bu tweeti yeniden göndermişlerdir.

Almanya'da ise taraftarlar birlikte hareket ederek farklı bir protestoya başvurmuşlardır. Taraftarlar sürekli değişen yayıncı ve artan maliyetler sebebiyle birçok maçın ilk 12 dakikasında sessiz kalmış, daha sonra sahaya para, çikolata ve tenis topu gibi maddeler atarak maçın beş dakika durmasına sebep olmuşlardır (URL-72). İngiltere'de ise maç biletlerinin çok pahalı olmasını Liverpool taraftarları maçın ilk 20 dakikasına geç kalarak protesto etmişlerdir. (URL-73) İtalya'da da SS Lazio kulübünün sahibi ve başkanı 6 maçta alınan 5 mağlubiyetten sonra protesto edilmiştir. 2015- 2016 sezonunda bazı taraftarlar, antrenman sahasının dışına 10 torba gübre atarak, "Bizi b*ktan b*ka boğmak istiyorsun, ancak önce onları sana yedirmek istiyoruz" mesajıyla başkanlarını protesto etmişlerdir (URL-74).

Futbol sahalarında bazı olumsuz durumlar da görülmektedir. Bunların başında küfürlü tezahüratlar ve pankartlar yer almaktadır. Kulüp ve federasyon yönetimleri bu durumu önleyebilmek için birçok yaptırıma başvurmuştur. Bu yaptırımlara maruz kalmak istemeyen taraftarlar, halk edebiyatı ürünlerinde karşılaşılan örtük anlamaı benzeyen uygulamalar ile bu durumu ifade etmeye çalışmaktadır. Örneğin Karşıyaka spor kulübünün taraftarları stada küfürlü pankart yerine okutulunca küfür çıkan karekodlu pankart ile girmiştir (URL-58). Beşiktaş taraftarı ise rakiplerini kızdırmak için "B.k. yediniz" yazmak yerine soy isminin ilk harfi ile forma numarasının birleşiminden ilhamla kendisine kısaca Q7 denilen ve etkili oyunuyla bilinen Ricardo Quaresma'ya atıfta bulunarak "BQ7niz" yazmışlardır (URL-59). Galatasaray taraftarı bir maçta en büyük rakipleri olan Fenerbahçe kulübünün başkanı Ali Koç'un soy ismine atıfta bulunarak "Sen 'Koç'san biz çobanız" (URL-61) diyerek ondan üstün olduklarını ifade etmişlerdir.

Taraftarlar takımlarının oyunlarından memnun olmadıklarında kulüp yöneticilerine, futbolculara veya futbolcular üzerinden kendi yakınlarına eleştirel sözler ile tepki göstermektedirler. Örneğin sevdiği kişiden istediği ilgiyi göremeyen bir Beşiktaş taraftarı bireysel yetenekleri, çalımları ve az pas vermesi ile bilinen Ricardo Quaresma'nın bu özelliğine göndermede bulunduğu "Q7 gibisin Yasemin hiç pas vermiyorsun" (URL-63) yazılı pankart ile sevdiği kişiye tepki göstermiştir. Yine Beşiktaşlı taraftarlar, takımlarının kötü oynayarak devamlı mağlubiyet almalarını oyuncularının gece kulüplerine gitmelerine bağlamışlardır. Taraftarlar, mağlup oldukları bir maçtan sonra takımlarını en yakın gece kulüplerinin yerlerini tarif eden pankartlarla havaalanında karşılamış ve tepkilerini göstermişlerdir. (URL-66). Aynı taraftar grubu futbolcuların kulüpten çok yüksek rakamlarda para almalarına rağmen başarılı bir futbol ortaya koyamayışlarını tribünde; "Milyarlar, dolarlar istiyorsunuz, taraftarla dalga geçiyorsunuz, formanın hakkını vermiyorsunuz, formaları çıkarın, çıplak oynayın!" diye yaptıkları tezahürat ile protesto etmişlerdir. Kulübün önemli futbolcularından Tümer Metin'in farklı bir takıma transfer olmasına ise; "Gitsen ne fark eder, kalsan ne fark eder? Aldığın dolarlar, elbet bir gün biter / Beşiktaş Çarşısı, erkeğe küfreder / İşte sen bu kadar zavallısın Tümer!" (Doğan, 2017: 95-96) diye yaptıkları tezahürat ile tepki göstermişlerdir.

Tribünlerde gündelik yaşamın sıkıntılarını aşamayan kişilerin bu durumlara çözüm aradıklarını, tepki göstererek rahatladıklarını, toplumsal veya kişisel baskıdan kaçış için başvurdukları sıra dışı yöntemleri görebilmek mümkündür. Eşinden boşanamayan bir taraftar yaşadığı durumdan bir kaçış olarak tribünde “Cansu benimle boşanır mısın?” (URL-64) yazılı bir pankart açmıştır. Sevdiği kişiden karşılık göremeyen bir taraftar ise duygularını ve sitemlerini tribüne; “Koca bir sezon bağırdım benle çık diye / Hiç takmadı Meltem Hanım beni bir kere / Ben bu sene rezil oldum bizim tribüne / Yeter artık Meltem Hanım, şans ver bir kere!” (Doğan, 2017: 99) diye söylediği tezahürat ile ifade etmiştir. Futbol, milyonları peşinden sürükleyen etki alanı çok geniş bir oyundur. Ancak futbol ile hiç ilgilenmeyen ve bu oyunu tamamen gereksiz gören, insanların ilgisine anlam veremeyen, hayatta daha önemli şeylerin olduğunu söyleyen çok sayıda kişi de bulunmaktadır. Bu kişilerin baskılarından bunalan bir başka taraftar ise “Evde çoluk çocuk aç, biz buradayız” (URL-65) yazılı pankart ile kendisine yapılan eleştiri ve baskılara karşı farklı bir tepki göstermiştir.

Bir dönem dünyada ve Türkiye’de etkisini gösteren kuş gribi hastalığı insanlarda toplumsal ve kişisel baskı oluşturmuştur. Galatasaraylı taraftarlar bu durumu rakipleri Fenerbahçe’nin simgesi olan “kuş” a atıfta bulunarak oynadıkları maçta Fenerbahçe’yi yeneceklerini ve böylelikle kuşlardan bulaşan gribi yok edeceklerini “Bu gece kuş gribini Samiyen’e gömüyoruz” (URL-67) yazılı pankart ile ifade etmişlerdir. Beşiktaş’ın farklı yönleriyle dikkat çeken taraftar grubu Çarşı’nın bazen söylem ve davranışlarıyla kulübün önüne geçtiği, farklı amaçlara hizmet ettiği söylenmiştir. Hatta grup, bu gibi eleştirileri sebep göstererek bir dönem faaliyetlerine son vermiştir. Grup üyeleri oluşan baskıya “Çarşı’yı satın alacak para henüz bulunmadı” (URL-68) yazılı pankart açarak tepki göstermiştir.

Sonuç

Futbola duyulan ilgi, tarih boyu artarak devam etmiştir. Bunun başlıca sebebi futbolun sadece bir oyun olarak kalmayıp, çünkü bu oyun maddi bir ürün olmakla birlikte sosyokültürel bir unsurdur. Sahadaki yirmi iki oyuncuyla sınırlı kalmayarak yönetici ve izleyicileri ile kolektif bir şekilde oynanmaktadır. Ana bileşenlerinin haricinde yayıncısı, yorumcusu, malzemecisi, reklamcısı gibi birçok katılımcısı da vardır. Tüm bu kişilerin arasında para veya şöhret kazanmadan futbolu takip eden, izleyen, zaman ve para harcayan tek kesim taraftardır. Bu duruma çalışmada kuramsal bir yaklaşım olan işlevselcilikle cevap aranmış ve bazı önemli bulgulara ulaşılmıştır. Elde edilen bulgulara göre futbol, Bascom’un belirlediği dört işlevi de karşılamaktadır. Bu durum, dünya ve Türk futbolundan birçok örnekle ortaya konulmuştur. 21. yüzyılın modern insanı için futbol, özellikle kent yaşamında birçok işlevi yerine getirmektedir. Taraftarlar, futbol dairesinde bazen farkına bile varmadan bu işlevlerle tatmin olurlar. Futbolun taraftarı bir maçın öncesinde, esnasında ve sonrasında hoş vakit geçirerek eğlenir. Dünyayı kendisine anlamlı kılan değerlere, kurallara ve törelere destek bulur. Önemine inandığı eğitimin ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasında izleyici veya icracı olarak rol alır. Hayatı boyunca üstesinden gelemediği toplumsal veya kişisel baskılara kısa süreliğine de olsa başkaldırır veya bunları unuttur. Futbolun saha içi ve dışındaki tezahürat, pankart, mücadele gibi bazı bileşenleri ve bunların taşıdığı anlam; sözlü kültür unsurlarının seyir zevki, mizahı, anonimleşmesi, halk yaratması olması, örtük anlam taşıması gibi özellikleriyle benzerlikler gösterir. Futbolla ilgili haber, yorum ve görsel içeriklerin; taraftar, futbolcu ve yöneticiler eliyle sosyal medya platformlarına taşınması futbolun işlevlerini daha geniş kesimlere ulaştırmış ve bunlara yeni bir boyut kazandırmıştır. Aslında bu durum şimdiye kadar halk bilimcilerin çok fazla eğilmediği ve *futbol folkloru* olarak isimlendirilebilecek daha derin ve zengin bir alanın varlığına işaret etmektedir. Yapılacak yeni çalışmalar ile futbol folklorunun daha farklı kişisel, toplumsal, yerel, ulusal ve uluslararası işlevlerini ve örneklerini tespit etmek mümkündür.

Sonnotlar

1.AÇA, M. ve YOLCU M. A. (2017). “Folklorda Örtük ve Bozuk İşlev”, *Folklor/Edebiyat*, S. 90, 49-60.

Kaynaklar

ABDÜRREZZAK, A.O. (2015). “Futbolun Gizemli Dünyasının Sosyo-Kültür, Kimlik ve Mitoloji Bağlamında Değerlendirilmesi: İki Kulüp Örneği”. *Gazi Türkiyat*, 16, 51-69.

- AKBAŞ, Ö. U. ve ÇALIŞKAN, S. (2020). “Öykü Anlatıcılığı ve Futbol: ‘Dört Büyükler’in İnternet Sitelerinde Aktarılan Öyküler Üzerine Bir İnceleme”. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, S. 22, 1200-1233.
- AKIN, E. (2021). “Kültürel İhtiyaçlar ve Tepkiler Bağlamında Malinowski’nin İşlev Teorisine Göre Siirt Menkıbelerinin İncelenmesi”. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 16, 334-355.
- BASCOM, W. R. (2005). Folklorun Dört İşlevi. *Halkbiliminde Kuram ve Yaklaşımlar 2*. (Çev.: Feyza Çalış), 125-151. Ankara: Geleneksel Yayıncılık. (Yayına Hazırlayanlar M. Öcal Oğuz – Selcan Gürçayır)
- BAŞGÖZ, İ. (1996). *Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*, Folkloristik / Umay Günay Armağanı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- BOZKURT, M. (2019). *Futboldaki İnanış ve Ritüellerin Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BUĞRA, M. G. (2006). “Alternatif Bir Cumhuriyet, Din Ya Da Yaşam Biçimi: Fenerbahçe Kulübü ve Taraftar Grubu”. *Millî Folklor*, Y. 18, S. 71, 16-21.
- CAN, H. E ve CENGİZ, R. (2022). “Popüler Bir Spor Alanı; Futbol, Sosyolojik Bir Yaklaşım”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 87, 15-24.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2021). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemlerine Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEVER, A. (2013). “Futbol Taraftarlarının Yeni Mabedi: Dısneystat’ların Doğuşu”. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 5, 93-106.
- DİKİCİ, S. T. (2008). *Türkiye’de Taraftarın Siyasal ve Sosyal Profili: Beşiktaş JK ve Çarşı Grubu Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DOĞAN, M. D. (2017). Bir Halk Yaratması Olarak Futbol Tezahüratları: Beşiktaş Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EKER, G. Ö. (2010). “Futbolun Dayanılmaz Çekiciliği, Büyülenen Taraftar Portresi, Fanatizm ve Beşiktaş”. *Millî Folklor*, Y. 22, S. 85, 173-182.
- EKİCİ, M. (2007). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- GÜLTEKİN SALMAN, G. ve GİRAY, C. (2010). “Bireylerin Futbol Taraftarı Olmasını Etkileyen Güdüler ile Sadakat Arasındaki İlişki: Fenerbahçe Taraftarları Üzerine Bir Uygulama”. *Öneri Dergisi*, S. 33, 89-97.
- HACISOFTAOĞLU vd., İ. (2012). “Hayali Cemaatler Olarak Taraftar Toplulukları: Ankaragücü Taraftar Grupları Örneği”. *Spor Bilimleri Dergisi*, 23(4), 159-176.
- İMAMOĞLU G. ve CEYLAN L. (2019). “Futbol Takımlarında Arma, Logo ve Maskot Kullanımı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 66, 509-517.
- KAYA, M. ve BÜYÜKBAYKAL, G. (2019). “Tüketim Toplumu Bağlamında Futbolun Endüstrileşmesi: 3 Büyük Takım Tarafları Üzerinden İnceleme”. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (UKSAD), C. 5, S. 2, 683-783.
- KUPER, S. (2014). *Futbol Asla Sadece Futbol Değildir*. (Çev.: Sinan Gürtunca), İstanbul: İthaki Yayınları
- KURU, E. (2009). “Türkiye’de Spor Seyircilerinde Oluşan Kitleselel Tezahüratın Geleneklerle İlişkisi”. *Millî Folklor*, Y. 21, S. 82, 158-163.
- MALINOWSKİ, B. (1990). *İnsan ve Kültür*. (Çev.: M. Fatih Gümüş), Ankara: Verso Yayıncılık.
- ONGUN, G. (2005). “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar: Futbol Deyimleri”. *Millî Folklor*, Y. 17, S. 67, 78-81.
- ÖRNEK, S.V. (2000). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- ÖZARSLAN, M. (2016). Totem Yapmak: Spor Müsabakaları <Futbol Maçları> Örneğinde Uğurla İlgili Kimi Uygulamalar. 4. **Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu (29 Eylül-1 Ekim 2016)**, 671-677.
- ÖZDEMİR, N. (2017). *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- SADAKOĞLU, M.C., EMEK KORKMAZ, Ö., VATANSEVER, Ö. ve BAYRAK, T. (2020). “Dijital Taraftar: Instagram’da Yer Alan Futbol Taraftar Sayfalarının Futbol Dışı Konularda Üretmiş Oldukları İçeriklere İlişkin Netnografya İncelemesi”. *Turkish Studies - Social*, 15(8), 3727-3745.
- SOLMAZ, B. ve BARİTCİ, F. (2019). “Mohamed Salah Üzerinden Popüler Kültür ve Futbol İlişkisini Yeniden Düşünmek”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 41, 127-138.
- ŞAHİN, M. (2020). *Türkiye Süper Ligi Futbol Takımlarının Sosyal Medya Üzerindeki Taraftar Organizasyonlarının İletişimi ve Yönetime Olan Etkilerinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü.
- Türkçe Sözlük (2019). Ankara: TDK Yayınları.
- TEPEKÖYLÜ, İ. (2022). *Beşiktaş Jimnastik Kulübü Çarşı Grubu Örneği Üzerinden Taraftar Folklorunun İncelenmesi*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- TÜZÜN, H. M. (2018). *Futbol Taraftarlığının Değişen Sosyo-Ekonomik Biçimi Üzerine Nitel Bir İnceleme*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILMAZ, Ç. (2023). “Kültürel Tanıtım ve Aktarım Aracı Olarak Futbol Kulüp Armaları”. *Millî Folklor*, Y. 35, S. 139, 43-57.
- YOLCU, M. A. (2016). Halk Bilimi Araştırma Kuram ve Yöntemleri. *Halk Bilimi El Kitabı*. (Ed.: Mustafa Aça) 225-306. Konya: Kömen Yayınları.

İnternet Kaynakları

- URL-1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Futbol_tarihi (Erişim: 10.10.2023)
- URL-2: <https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/efsane-carsi-nin-dogdugu-semt-1723063>,
https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/besiktas-taraftari-derbiye-hazir1265716#google_vignette (Erişim: 10.10.2023)
- URL-3: <https://www.goal.com/tr/galeri-listesi/ye-ic-oyna-fenerbahce-sukru-saracoglu-stadi-etrafında-yemek-iyebileceginiz-yerler/blt5353a872a8a25fea#cse97a3b013d866acb>,
<https://www.sporx.com/futbol/buzz/taraftarlarin-kalbinin-attigi-mekanlarSXGLQ20909SXQ#sira1> (Erişim: 11.10.2023)
- URL-4: <https://www.galatasaray.org/haber/futbol/taraftarin-yeni-bulusma-noktasi-vadistanbul/36544#:~:text=,https://gunceloku.com/galeri/ultraslan-nerede-toplaniyor-1-8282>
- URL-5: <https://www.aa.com.tr/tr/dunyadan-spor/katarin-cazibe-merkezi-vakif-carsisi-dunya-kupasi-taraftarlarini-bekliyor/2736000> (Erişim: 09.10.2023)
- URL-6: <https://ajansspor.com/haber/taraftarindan-iliginc-protesto-takimina-gol-attirdi-355836> (Erişim: 12.10.2023)
- URL-7: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar> (Erişim: 08.10.2023)
- URL-8: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar/16> (Erişim: 10.11.2023)
- URL-9: <https://www.gzt.com/gztmzt/tribunlerde-acilan-10-komik-pankart-2890666> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-10: <https://www.youtube.com/watch?v=g2oRDSsHF1k> (Erişim: 20.11.2023)

- URL-11: <https://www.aa.com.tr/tr/futbol/galatasaray-sampiyonlugu-kutluyor-/2910616>(Erişim: 15.11.2023)
- URL-12: <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/fenerbahce-sampiyonlugunu-kutladi> (Erişim:15.11.2023)
- URL-13: <https://www.dailymotion.com/video/x8andg9> (Erişim: 13.11.2023)
- URL-14: <https://www.cnntrk.com/video/spor/futbol/besiktasin-sampiyonluk-kutlamalarina-damgasini-vuran-fotograflar> (Erişim: 05.11.2023)
- URL-15: <https://www.youtube.com/@tahsinhasoglu> (Erişim: 13.01.2024)
- URL-16: <https://onedio.com/haber/saha-icinde-almanya-yi-deviren-japonya-saha-disinda-yaptiklariyla-hayranliginizi-bir-kat-daha-arttiracak-1109413> (Erişim: 01.10.2023)
- URL-17: https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/sb-mevlut_tezel/2018/06/21/mactan-sonra-tribun-temizleyen-taraftarlar (Erişim: 01.11.2023)
- URL-18: <https://www.konya.bel.tr/haber/konyaspor-taraftarindan-ornek-davranis> (Erişim: 19.10.2023)
- URL-19: <https://www.haberci18.com/ismail-hakki-esen/25272/> (Erişim: 02.01.2024)
- URL-20: <https://www.aa.com.tr/tr/asrin-felaketi/besiktas-taraftari-depremtede-cocuklar-icin-sahayi-oyuncaklarla-donatti/2831781> (Erişim: 10.10.2023)
- URL21:[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_\(taraftar_grubu\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_(taraftar_grubu)) (Erişim:10.10.2023)
- URL-22: <https://www.ultraslanuni.com/release/proje-kan-bagisi/> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-23: <https://www.trtspor.com.tr/haber/futbol/fenerbahce-taraftarlarindan-ornek-davranis-241710.html> (Erişim: 08.01.2024)
- URL-24: <https://www.trtspor.com.tr/haber/futbol/super-lig/bursaspor-taraftarlarindan-ornek-davranis-178257.html> (Erişim: 08.10.2023)
- URL-25: <https://www.ultraslanuni.com/release/proje-fidan-bagisi/> (Erişim: 21.10.2023)
- URL-26: <https://www.egeyebakis.com/karsiyaka-taraftarlarindan-ornek-davranis-orman-yanginlarina-kayitsiz-kalmadilar/17250/> (Erişim: 23.10.2023)
- URL-27: <https://www.bolu.bel.tr/fenerbahceli-taraftarlardan-ornek-davranis/> (Erişim: 23.10.2023)
- URL-28: <https://www.milligazete.com.tr/haber/17332527/galatasaray-bayern-munihe-3-1-yenildi-taraftar-gazzeyi-unutmadi> (Erişim:28.01.2024)
- URL-29: mugla.diyinet.gov.tr/sayfalar/contentdetail.aspx?MenuCategory=Kurumsal&ContentId=1821 (Erişim: 10.12.2023)
- URL-30: <https://www.sondakika.com/guncel/haber-besiktas-taraftar-dernegi-40-cocugu-sunnet-ettirdi-5006374/> (Erişim: 14.01.2024)
- URL-31: <https://www.aa.com.tr/tr/spor/taraftarlardan-terore-tepki-yuruyusu-/544762> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-32: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_\(taraftar_grubu\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_(taraftar_grubu)) (Erişim: 10.10.2023)
- URL-33: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_\(taraftar_grubu\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_(taraftar_grubu)) (Erişim:10.10.2023)
- URL-34: http://www.kasimpasa.com.tr/tr/haberler/a-takim-haberleri/taraftarlarimizdan-ornek-davranis_1385.html (Erişim: 18.01.2024)

- URL-35: <https://www.yenisafak.com/video-galeri/spor/trabzonspor-ve-kayserispor-taraftarlarindan-ornek-davranis-2177315> (Erişim: 19.01.2024)
- URL-36: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar/16> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-37: <https://www.haber3.com/guncel/kufur-etmeyin-babam-maca-gondermiyor-haberi-1241653>, <https://www.memurlar.net/album/5158/ilginc-pankartlar.html> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-38: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_\(taraftar_grubu\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_(taraftar_grubu)) (Erişim: 10.10.2023)
- URL-39: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_\(taraftar_grubu\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ar%C5%9F%C4%B1_(taraftar_grubu)) (Erişim: 10.10.2023)
- URL-40: <https://www.aa.com.tr/tr/futbol/super-kupa-macinda-15-temmuz-sehitleri-anildi/628097> (Erişim: 21.10.2023)
- URL-41: <https://www.webaslan.com/amp/taraftar-sehitleri-unutmadiSXHBQ26179SXQ> (Erişim: 21.10.2023)
- URL-42: <https://www.mynet.com/bursaspor-taraftari-ramazanda-sehitleri-unutmadi-180103963234> (Erişim: 19.10.2023)
- URL-43: <https://gençfb.org/beylikduzu-gfb-canakkale-sehitligini-ziyaret-etti/> (Erişim: 21.11.2023)
- URL-44: <https://www.ultraslanuni.com/release/proje-kutuphane/> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-45: <https://www.trabzonspor.org.tr/tr/haberler/guncel-haberler/taraftarlarimizdan-ornek-davranis23-3-2011> (Erişim: 10.01.2024)
- URL-46: <https://www.fenerbahce.org/haberler/arsiv/inegol-dernegimizin-yaptirdigi-okul-torenle-acildi> (Erişim: 11.01.2024)
- URL-47: <https://www.fenerbahce.org/haberler/dernekler/2020/2/efsanelerimiz-lefter-kucukandonyadis-ve-can-bartu-nun-anisina-yaptirilan-kutuphaneler-acildi> (Erişim: 09.01.2024)
- URL-48: <https://www.hurriyet.com.tr/besiktas-vana-okul-yaptiriyor-19110593>
<https://www.milliyet.com.tr/skorer/besiktasin-yaptirdigi-okul-egitime-basladi-1877610>
- <https://www.sabah.com.tr/egitim/bakan-tekin-besiktas-jimnastik-kulubunun-yaptirdigi-okulu-acti-6689168>
- <https://www.fanatik.com.tr/futbol/besiktasbir-okulun-daha-acilisini-yapti-gaziantep-oguzeli-besiktas-ilkokulunun-acilis-toreni-yapildi-2529521> (Erişim: 08.01.2024)
- URL-49: <https://www.ultraslanuni.com/release/kirtasiye-yardimi/>
- <https://www.mynet.com/genç-fenerbahce-taraftarlarindan-ornek-davranis-180102674015> (Erişim: 07.01.2024)
- URL-50: <https://www.aa.com.tr/tr/futbol/fenerbahcede-jorge-jesus-ve-futbolcular-100-kiz-ogrenciye-burs-verecek/2746939>
- <https://beinsports.com.tr/haber/fbahceden-42-ogrenciye-burs> (Erişim: 08.01.2024)
- URL-51: <https://www.61medya.com/haber/13289184/tonyada-basl原因an-ogrencilere-burs-projesine-trabzonspordan-destek>
- <https://www.haberts.com/100-depremede-ogrenciye-genç-trabzonlular-derneginden-burs-1>
- <https://www.gev.org.tr/burslar>

- <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/gsulu-ogrencilere-burs-destegi-42308580>
- <https://www.haberturk.com/besiktas-tan-bagis-ve-burs-aciklamasi-2636504-spor>
<https://beinsports.com.tr/haber/besiktastan-anlamli-egitim-bursu> (Erişim: 01.01.2024)
- URL-52: <https://www.trabzonspor.org.tr/tr/haberler/guncel-haberler/her-zaman-her-yerde-okuyoruz-projesi-akyazi-stadyumunda-gerceklestirildi-30-12-2022> (Erişim: 09.01.2024)
- URL-53: <https://www.guney24.com/haber/taftarlardan-kitap-etkinligi/> (Erişim: 23.01.2024)
- URL-54: <https://www.hurriyet.com.tr/yemel-haberler/batman/batmanda-futbol-sahasinda-2-bin-ogrenciyle-ok-40633187> (Erişim: 14.01.2024)
- URL-55: <http://www.guromak.gov.tr/kaymakam-sancaktutar-futbol-sahasinda-kitap-okuma-etkinligine-katildi>
- <https://www.goal.com/tr/haber/samsunda-maca-5-dakika-kitap-okuma-arasi-verildi/durthj5uvyhu19ey42cipguy5>
- <https://www.yeniiregli.net/futbol-karsilamasinda-kitap-okuma-etkinligi-4891h.htm>
- <https://www.kuzeyekspres.com.tr/haber/17267931/trabzonda-futbol-ve-kitap-yan-yana> (Erişim: 19.01.2023)
- URL-56: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-57: <https://www.memurlar.net/album/5158/ilginc-pankartlar.html> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-58: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-59: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-60: <https://www.gzt.com/gztmzt/tribunlerde-acilan-10-komik-pankart-2890666> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-61: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-62: <https://www.sabah.com.tr/galeri/spor/ilginc-pankartlar> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-63: <https://www.gzt.com/gztmzt/tribunlerde-acilan-10-komik-pankart-2890666> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-64: <https://www.gzt.com/gztmzt/tribunlerde-acilan-10-komik-pankart-2890666> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-65: <https://www.gzt.com/gztmzt/tribunlerde-acilan-10-komik-pankart-2890666> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-66: <https://m.karakartal.com/futbol/taftarimizdan-iginc-karsilama-reinaSXHBQ61654SXQ> (Erişim: 27.01.2024)
- URL-67: <https://www.memurlar.net/album/5158/ilginc-pankartlar.html> (Erişim: 29.10.2023)
- URL-68: <https://www.memurlar.net/album/5158/ilginc-pankartlar.html> (Erişim: 29.10.2023)
- URL-69: <https://www.trthaber.com/haber/spor/galatasaray-taftarlarindan-iginc-protesto-25787.html> (Erişim: 29.10.2023)
- URL-70: <https://www.ensonhaber.com/kralspor/futbol/taftardan-aziz-yildirima-protesto-2012-12-27> (Erişim: 28.10.2023)

- URL-71: https://www.ntv.com.tr/sporskor/besiktasta-yonetime-protesto-taraftarlar-sahaya-sirtini-dondu,tY_rEMFGAk-ZggJc4k7gJA (Erişim: 26.01.2024)
- URL-72: <https://spor.haber7.com/futbol/haber/3375672-taraftarlardan-lig-yonetimine-gorulmemis-protesto> (Erişim: 01.01.2024)
- URL-73: <https://www.goal.com/tr/galeri-listesi/tavuklar-plaj-toplari-ve-camp-nou-istilasi-10-unutulmaz-taraftar-protestosu/blt4d5a93fa95a1991b#csa836d74ed0d71f61> (Erişim: 01.01.2024)
- URL-74: <https://www.goal.com/tr/galeri-listesi/tavuklar-plaj-toplari-ve-camp-nou-istilasi-10-unutulmaz-taraftar-protestosu/blt4d5a93fa95a1991b#cs26a7e397732d24c0> (Erişim: 07.01.2024)
- URL-75: <https://www.takvim.com.tr/spor/2020/02/21/galatasaray-baskani-mustafa-cengizden-fenerbahce-sorusuna-fetih-suresiyle-yanit> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-76: <https://bjk.com.tr/tr/cms/tarihce/2/77/> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-77: <https://www.fenerbahce.org/kulup/general-harington-kupasi> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-78: <https://www.galatasaray.org/s/galatasaray-nasil-kuruldu/13> (Erişim: 10.10.2023)
- URL-79: <https://www.dailymotion.com/video/x8jqr6k> (Erişim: 21.02.2024),
<https://www.youtube.com/watch?v=-dG76TOXcQ0>
- URL-80: <https://www.ntvspor.net/futbol/suleyman-seba-yi-ezeli-rakipler-de-unutmadi-64d8a2074094b30049c9039e>,
<https://www.haberturk.com/spor/futbol/haber/1596534-turk-sporunun-efsane-baskanlarindan-suleyman-seba-anildi>, <https://www.milliyet.com.tr/skorer/besiktas-onursal-baskani-suleyman-seba-kabri-basinda-anildi-6990365> (Erişim: 20.02.2024)
- URL-81: <https://www.fenerbahce.org/haberler/futbol/2022/11/cocuklarimizin-hayallerine-dokunmaya-devam-ediyoruz> (Erişim: 21.02.2024).
- URL-82: <https://www.olimpiyatkomitesi.org.tr/Detay/Etkinlikler/Fair-Play/16/1>

KÜLTÜREL BELLEK AKTARICISI OLARAK SEMAH

Merve Nur KAPTAN*

Öz

Kültürel bellek, toplumların geçmişlerine dair birikimlerin muhafaza edildiği, tekrarlanarak canlı tutulduğu, sonraki kuşaklara aktarımının sağlandığı ve gerekli durumlarda güncellendiği kolektif bir bellek türüdür. Türk toplum yapısı düşünüldüğünde kültürel belleğin birtakım unsurlar üzerinden aktarıldığı müşahade edilmektedir. Bu topluluklar arasında Alevileri toplulukları da yer almaktadır. Alevi toplulukları mülhaza edildiğinde ise Alevi inanç sisteminde kültürel belleğin aktarımının sağlandığı yerlerden biri olarak cem ritüelleri karşımıza çıkmaktadır. Cem ritüellerinde önceki kuşaktan alınan bilginin muhafazası, canlı tutulması ve sonraki kuşaklara aktarılması; Alevi kültürünün, inanç sisteminin ve tarihsel süreçte yaşanan olayların gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması hatırlama, tekrarlama ve canlandırma yoluyla yapılmaktadır. Bu ritüellerde kültürel belleğin aktarımında hatırlama, tekrarlama ve canlandırma gerek sözel gerekse müziksel unsurlar üzerinden gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda ritüellerde sözel ve müziksel unsurların yer aldığı deyiş, nefes, düvaz imam, mersiye, tevhit, semah, miraciye gibi manzumeler icra edilmektedir. Cem ritüellerinde icra edilen manzumeler, Alevi inancının sembolik vasıtaları olarak ifade edilir ve bu manzumeler içerisinde barındırdığı sözel ve müziksel unsurlar dışında figüratif unsurlar ve hatta tercih edilen kıyafetler aracılığıyla Alevi inancını, yaşam biçimini, düşüncelerini, geleneklerini, sözlü kültürün oluşmasını ve sonraki kuşaklara aktarılmasını temsil ederler. Başka bir deyişle cem ritüellerinde gerçekleştirilen uygulamalar ve icra edilen manzumeler ile bir yandan kültürel belleğin oluşumu sağlanırken, diğer yandan da Alevi kültürel kimliğinin hatırlanması, korunması ve aktarılması işlevleri yerine getirilmiş olur. Bu manada Alevi kimliğinin hatırlanması, korunması, canlı tutulması ve aktarılması noktasında bellek taşıyıcılarına/aktarıcısına ihtiyaç vardır. Alevi cem ritüellerinin ayrılmaz bir parçası olan semahlar da kültürel belleğin oluşumunu ve aktarımını sağlayan bir aktarıcı olarak düşünülebilir. Bu minvalde semahların icrasında yer alan sözler, müziksel unsurlar, figüratif unsurlar ve kıyafetler ile Alevi kültürünün muhafazası ve aktarımı mümkün hale gelmektedir. Bu çerçevede çalışma, semahın kültürel belleği aktarma özelliğini ortaya koymaya yönelik bir çabanın ürünüdür. Bu amaç doğrultusunda araştırmada literatür taraması ile belgeler incelenmiş, konuyla ilgili veriler kitap, makale ve tezlerden elde edilmiş, daha sonra veriler doküman analizi yöntemi ile yorumlanmış ve bulgular ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Alevilik, Cem ritüeli, Semah, Kültürel bellek.

* Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Tekirdağ/Türkiye, mnkaptan@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7887-5921

SEMAH AS A TRANSMITTER OF CULTURAL MEMORY

Abstract

Cultural memory is a type of collective memory in which the accumulations of the past of societies are preserved, kept alive by repetition, transferred to the next generations and updated when necessary. Considering the structure of Turkish society, it is observed that cultural memory is transferred through some elements. Among these communities are the Alevi communities. When Alevi communities are considered, cem rituals appear as one of the places where cultural memory is transferred in the Alevi belief system. In cem rituals, the knowledge received from the previous generation is preserved, kept alive and transferred to the next generations; ensuring the transfer of Alevi culture, belief system and events in the historical process to future generations is done through remembering, repetition and animation. In these rituals, remembering, repetition and reenactment take place through both verbal and musical elements in the transfer of cultural memory. In this direction, verses such as sayings, nefes, duvaz imam, mersiye, tawhid, semah, mirajiye, which include verbal and musical elements in the rituals, are performed. The verses performed in the cem rituals are expressed as the symbolic means of the Alevi faith, and these verses represent the Alevi belief, lifestyle, thoughts, traditions, the formation of oral culture and its transfer to the next generations through figurative elements and even preferred clothes, apart from the verbal and musical elements they contain. In other words, with the practices performed in the cem rituals and the verses performed, on the one hand, the formation of cultural memory is ensured, and on the other hand, the functions of remembering, preserving and transferring the Alevi cultural identity are fulfilled. In this sense, there is a need for memory carriers/transmitters at the point of remembering, protecting, keeping alive and transferring the Alevi identity. Semahs, which are an integral part of Alevi cem rituals, can also be considered as a transmitter that provides the formation and transfer of cultural memory. In this respect, the preservation and transfer of Alevi culture becomes possible with the lyrics, musical elements, figurative elements and clothes in the performance of the semahs. In this context, the study is the product of an effort to reveal the feature of the semah to convey cultural memory. For this purpose, documents were examined with literature review in the research, data on the subject were obtained from books, articles and theses, then the data were interpreted by document analysis method and the findings were revealed.

Keywords: Music, Alevism, Cem ritual, Semah, Cultural memory.

Giriş

Kültürel bellek, toplumların kültürlerine dair birikimlerin muhafaza edildiği, sonraki kuşaklara aktarımının sağlandığı ve gerekli durumlarda güncellendiği toplumsal bir bellek türüdür (Akın, 2019: 94). Bu bellek türü biyolojik olarak devredilmediğinden dolayı kuşaklar boyunca canlılığını muhafaza etmesi gerekmektedir (Uğurlu, 2014: 46).

Kültürün muhafaza edilmesi, canlı tutulması ve gelecek kuşaklara aktarılması süreci, kültürel belleğin bellek taşıyıcı mekanizmaları ile sağlanmaktadır. Bu yönde bu aktarım sürecinde iki sanatsal iletişim vasıtası olarak ritüel ve müziğin aktif bir şekilde rolünün olduğundan bahsedilmektedir (Akın, 2018: 104). Bu doğrultuda Assman (2018: 65), kültürel kimliğin üretimi ve bir kültüre dair bilginin aktarımı açısından ritüellerin önemine dikkat çekmektedir. Çeri (2023: 33) de benzer bir aktarımda bulunmakta ve ritüellerin anımsama, muhafaza etme ve tekrarlama öğeleriyle kültürel kimliğin canlı kalmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına olanak sağladığını belirtmektedir. Ayrıca bu aktarım sürecinde ritüeller kadar müzik de önemli bir rol üstlenmektedir (Akın 2018: 104).

Ritüel ve müziğin bir arada aktif olarak yer aldığı cem ritüelleri, Alevi ibadetlerinin yerine getirildiği ve bu topluluğa dair öğretilerin tekrarlandığı uygulamalardır. Bu ritüeller, Alevi ibadetlerinin ve öğretilerinin hatırlanması ve muhafaza edilmesine olanak sağlamalarının yanı sıra, Kırklar Cemi, Kerbela Olayı, Hz. Ali, Ehl-i beyt, On İki İmam gibi konulara değinerek Alevi kimliğinin korunmasına ve aktarılmasına kaynaklık etmektedir. Ayrıca bu ritüellerle beraber on iki hizmet yerine getirilmekte ve deyiş, nefes, mersiye, tevhit, semah gibi manzumeler icra edilmektedir. Böylece bu uygulamalar vasıtasıyla bir yandan kültürel belleğin oluşumu sağlanırken, diğer yandan da Alevi kimliğinin hatırlanması, korunması ve aktarılması işlevleri yerine getirilmektedir (Çeri, 2023: 38-39).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “semahın kültürel belleği aktarma özelliği var mıdır?” şeklinde belirlenmiştir. Bu varsayım ekseninde Alevi sözlü kültürünün düşünme ve anlatım biçimleri arasında yer alan semah (Erol, 2009: 106), kültürel belleği yansıtan bir aktarıcı olarak düşünülebilir. Bu çerçevede semahlar, bünyesinde barındırdığı unsurlar ile bahsi geçen topluluğun kültürel kimliğinin korunması ve sonraki kuşaklara aktarılması noktasında önemli bir misyona sahiptir denilebilir. Aşağıda bu minvalde öncelikle Aleviliğin tarihsel gelişimine, Alevilikte cem ritüellerine, bu ritüellerde icra edilen semahların özelliklerine ve son olarak kültürel bellek aktarıcısı olarak semahlara değinilecektir.

1. Aleviliğin Tarihsel Gelişimi

Alevi sözcüğü, etimolojik olarak Hz. Ali'nin isminden i takısıyla oluşturulmuş bir sıfattır. Bu yönde Hz. Ali'den türetilen i takısı aidiyet bildirmekte ve eklenen isimle ilgili manası taşımaktadır. Dolayısıyla Ali isminden türetilmiş olan Alevi kelimesi, Ali ile ilgili kişi veya Ali ile ilgili kavramları açıklamak amacıyla kullanılmaktadır. Alevilik semantik olarak ise Hz. Ali'nin soyundan gelenler, Hz. Ali yanlısı, Hz. Ali'ye biat eden kimse, Hz. Ali'nin makamını üstün tutan bir mezhebe mensup kişi, kızılbaş, Aleviliği benimsemiş kimse veya topluluk gibi anlamlara gelmektedir (Engin ve Engin, 2004: 19-20; Hançerlioğlu, 1972: 38).

Bahsi geçen tanımlamalar dışında, literatürde Aleviliğin kökenine dair bilgilere de rastlamak mümkündür. Yukarıda da belirtildiği üzere Alevi ismi Hz. Ali'nin soyundan gelen manasını taşımaktadır. Bunun yanı sıra bu kavramın siyasi, tasavvufi ve itikadi anlamlarda da kullanıldığı görülmektedir. Emevî ve Abbasî dönemlerinde iktidara karşı Hz. Ali soyuna mensup çevrelerde meydana gelen hareketlerde Aleviliğin kullanılması, bazen de Hz. Ali ile hiçbir bağı bulunmayan çevreler tarafından kullanılması buna örnek gösterilebilir (Gülten, 2016: 28).

Yazılı kaynakların yetersizliğinden dolayı Alevi isminin hangi tarihten itibaren kullanıldığını tespit etmek mümkün görünmemektedir. Melikoff (1994: 54-55) da bu durumu doğrulamakta ve eski kaynaklarda ve Şah İsmail'in divanında Alevi kelimesinin geçmediğini belirtmektedir. Fakat XIX. yüzyıldan önce Kızılbaşların kendilerini tanımlarken Alevi ismini kullandıkları bilinmektedir. Bu çerçevede Pir Sultan Abdal ile Kul Himmet'in şiirlerine bakıldığında Alevi sözcüğüne rastlanmaktadır. Ayrıca XV. ve XVI. yüzyıla ait Osmanlı belgelerinde Kızılbaşların kendilerini Alevi olarak tanımladıklarını gösteren bazı bilgilere ulaşılmaktadır. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise Alevi isminin yaygınlaştığı görülmektedir (Gülten, 2016: 29).

Yukarıdaki bilgilere benzer bir aktarımda da Akın (2023: 25-38), XV. ve XVI. yüzyıllara ait tahrir kayıtları, tezkireler ve divanlarda yer alan bilgilere bakıldığında Aleviliğin heterodoks İslam inancına mensup toplulukları ihtiva eden bir kavram olarak karşımıza çıktığını, başka bir deyişle Safeviler dönemindeki “Kızılbaş” terimiyle eş anlamlı kullanımının son iki yüzyıl içerisinde oluştuğunu ya da en azından yazılı kaynaklarda bu kullanımın yeni olduğu hususunda araştırmacıların çoğunun hemfikir olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bahsi geçen kaynaklarda Şiiliğe özgü Gâlî, Şia, Gulât-ı Şia ya da Şia sözcüğünden türetilen herhangi bir kullanıma da rastlanmadığını ifade etmektedir. Bu yaygın görüşe göre tarihi süreç içerisinde Kalenderi, Haydari, Şemsi, Camii, Abdal, Işık, Torlak, Rafizi, Kızılbaş ya da Bektaşî gibi isimlerle anılan ve en çok Kızılbaş ya da Bektaşî olarak adlandırılan bu topluluklar, XIX. yüzyıldan itibaren şemsiye bir kavram olarak “Alevî” terimi ile adlandırılmaya başlamıştır. Ancak Alevî sözcüğünün bu anlamda kullanımının 1800’lü yılların başında Osmanlı kayıtlarında resmî belgelere geçmiş olması elbette sözcüğün bu anlamıyla kullanımının çok daha önceki yıllarda yaygınlaştığını akla getirmektedir. Bu doğrultuda Alevî kavramının kadim bir geçmişe sahip olduğunu ve bu kavramın XIX. yüzyıl öncesinde kullanıldığını söylemek mümkündür. Günümüzde ise Alevî kavramı şemsiye bir kavram olarak tüm Alevî topluluklarını ifade etmek için kullanılmaktadır.

Genel itibarıyla Alevilik, Orta Asya’daki ve Anadolu’daki birçok din ve kültürden unsurlar taşıyan bir inanç sistemi olarak ifade edilmektedir. Bu çerçevede Aleviliğin ortaya çıkmasında İslam dininde hilafet meselesinde Hz. Ali ve Ehl-i beyte karşı oluşan tepki; Asya kökenli ve Anadolu’ya intikal eden Şamanizm, Maniheizm, Mazdeizm, Zerdüş, Budha gibi inançların izleri ve son olarak eski Anadolu medeniyetlerine ait kültür izleri olmak üzere üç temel kaynak gösterilmektedir (Şener, 1994: 65). Fakat kaynaklara bakıldığında genel olarak Aleviliğin temelini İslam’a dayandırıldığı; bunun yanı sıra Şamanizm, Maniheizm, Mazdeizm, Zerdüş, Budha gibi inanç sistemlerinin (Zelyut, 1990: 27) ve Hristiyanlık, Musevilik, Antik Anadolu ve Mezopotamya mitolojisinin etkilerinin olduğu müşahade edilmektedir (Ocak, 2000: 16). Bu manada Alevilik, felsefi, kültürel ve kozmolojik doktrinleri bünyesinde taşıyan heterodoks bir inanç sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır (Çamuroğlu, 1994: 38; Üzüm, 2009: 69). Bunun yanı sıra Alevilik, temelinde Allah aşkının bulunduğu bir Anadolu sentezi (Üzüm, 1997: 166), İslam çerçevesinde kendine has yaşama şekli (Zelyut, 2012: 18), Hz. Ali ve Ehl-i beyt sevgisini ilke edinmiş bir dünya görüşü (Şener, 1991: 132) olarak da ifade edilmektedir. Bu çerçevede Alevilik, zengin bir inanç sistemini işaret etmektedir.

Sonuç itibarıyla Aleviliğin 10. yüzyıldan günümüze kadar uzanan uzun bir zaman dilimini kapsadığı görülmektedir. Fakat 16. yüzyıl, günümüzdeki Aleviliğin şekillenmesinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu yüzyıl, Safevi propagandasının baş gösterdiği bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Başka bir deyişle 15. ve 16. yüzyıllarda meydana gelen siyasi ve sosyal olaylardan etkilenen Alevilik, Safeviler ve Osmanlı Devleti arasındaki hakimiyet arayışları neticesinde, İslam’ın Sünnilik ve Alevilik şeklinde ikiye ayrılmasıyla ortaya çıkmış bir olgudur. Bu bağlamda Soylu Bağçeci ve Şenol Atıcı (2022: 7), bahsi geçen ayrımla beraber Aleviliğin kırsal alanlarda, kapalı toplum modeli şeklinde mevcudiyetini sürdürdüğünü ifade etmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere Alevî kelimesinin ilk kez non-comformiste ve heterodoks bir inanç sistemi olarak 19. yüzyılda kullanılmaya başladığı görülmektedir (Melikoff, 1994: 53). Bu dönemden önce ise Alevî topluluklarını tanımlamak için Kızılbaş, Rafizi gibi kelimeler kullanılmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 28).

Literatüre bakıldığında 1980’li yıllarla beraber Aleviliğin modernleşme, kentleşme ve küreselleşme gibi oluşumlar paralelinde kurumlarında ve toplumsal yapılarında değişim olduğu bilinmektedir. Ayrıca sosyolojik, ideolojik ve ekonomik şartlar, Aleviliğin dini yönünün zayıflamasına ve kimlik vurgusunun önem kazanmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda Alevilik, dini bir inanç sistemi olmasının yanı sıra kolektif bilincin hâkim olduğu toplumsal bir yapılanma olarak da dikkat çekmektedir (Gürtaş ve Çakmak, 2015: 35). 1990’lara gelindiğinde ise Aleviler, kapalı bir topluluk yapısından açıklığa yönelen, kentsel ortamda örgütlü bir yapı haline gelmiştir (Erol, 2018: 106).

Hülasa Alevilik, heterojen bir kültür veya senkretik -bağdaştırıcı- bir inanç sistemi olarak ifade edilmektedir (Yılmaz, 2005: 30). Bu manada Ceylan (2015: 578), Aleviliğin tam olarak kimliğinin

tamamlanmadığını, senkretik özelliğe sahip olmasından dolayı çeşitli kültür ve inançtan etkilenmeye açık olduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede Aleviliği heterojen bir yapı olarak ifade etmek doğru olacaktır; fakat Aleviler heterojen bir yapıya sahip olmasına karşın kendilerini Alevi kolektiviteleri çatısı altında imgelemektedirler. Bu manada bir kolektivitete kaynaklık eden sloganları ise “yol bir süre bin bir” şeklindedir (Ersoy, 2019: 37).

2. Alevilikte Cem Ritüelleri

Alevilik, bünyesinde birçok kültür ve inançtan unsurlar taşıyan bir inanç sistemidir. Alevilik inanç bağlamında ele alındığında Allah-Muhammed-Ali üçlüsü akla ilk gelendir. Bu inanç sistemi, Aleviliğin özünü oluşturmaktadır (Melikoff, 1999: 233). Alevilikte temel ilke ise Hz. Ali, Ehl-i beyt sevgisi ve On İki İmam anlayışıdır (Şener, 1996: 64).

Bahsi geçen anlayış ekseninde Alevi toplumunun müzik ve semah eşliğinde yaptıkları ibadete/ritüele/törene “cem” denildiği bilinmektedir. Cem etimolojik olarak Arapçaya dayandırılmaktadır. Semantik olarak ise toplanma, bir araya getirme, topluluk gibi anlamlara gelmektedir. Bu kelimenin zamanla Alevi topluluklarının ibadeti olarak terimleştiği görülmektedir (Sezgin, 1990: 69; Zelyut, 1990: 186). Bu anlamları dışında cem içkili, çalgılı, söyleşili toplantılar düzenleme (Korkmaz, 2000: 205), birleşme, birliğin özü gibi anlamları kapsamaktadır (Noyan, 1995: 274).

Cemin anlamında olduğu gibi cem törenlerinin ortaya çıkışı konusunda da mutabakat sağlanmış değildir; fakat bu konudaki yaygın görüş, miraç dönüşünde Hz. Muhammed’in Kırklar Cemine dahil olması ve onlarla buluşması yönündedir (Ayışit Onatçı, 2007: 29). Bu yaygın görüşün yanı sıra cem töreni, Orta Asya’daki Şamanizme dayandırılmaktadır (Korkmaz, 2000: 208). Bir diğer görüş ise eski bir Tanrı olan Dionysos’a yapılan içkili, çalgılı, eğlenceli; fakat kutsal mahiyetteki törenlerin cem törenlerinin kaynağı olarak gösterilmesidir (Eyuboğlu, 1990: 60).

Literatüre bakıldığında cem ritüellerinin sistematik bir şekilde yapıldığı ve bu ritüeller esnasında on iki hizmeti yerine getirilebilmek adına yeterli sayıda kişinin görevlendirildiği görülmektedir (Şener, 1996: 125). Bölgelere göre bu hizmet isimleri ve hizmet sıralaması farklılık arz etmektedir; fakat genel olarak hizmet sıralaması mürşit (dede, baba), rehber, gözcü, çerağcı (delilci), zakir (sazandar, kamber, güvender, aşık), süpürgeci (carcı, ferraş, farras), dolucu (sakka, saka, saki, ibrikdar, şemsi, şerbetçi), pervane, kapıcı (bekçi), kurbanacı (sofracı, lokmacı, nakib), kuyucu ve ibrikçi (selman, iznikçi) şeklindedir (Ayışit Onatçı, 2007: 32-35).

Cem ritüellerindeki dedenin dua, on iki hizmet görevlilerinin hareket ve söylemleri, dede veya zakir tarafından icra edilen deyiş, düvaz, nefes ve topluluk üyeleri tarafından gerçekleştirilen semah da dahil olmak üzere her unsurun bu ritüellerin içine gömülü olarak yer aldığı ifade edilmektedir. Günümüzde ise bu durum farklıdır. Özellikle 1950’lerle birlikte devlet tarafından halk müziği ve halk oyunu etkinliklerine semah ekiplerinin davet etmesiyle görünürlük kazanmıştır (Erol, 2018: 176).

Cem ritüelleri 1950 ve 1960’lara kadar olan süreçte icra edilen geleneksel/kırsal/yerel cem ritüeli-semah ve sonraki yüzyıllarda icra edilen modern/kentsel/yerelüstü cem töreni ve müzik-semah olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Erol, 2018: 187). Bu durum Alevi kolektivitelerinin birliğine işaret ederken, aynı zamanda “yol bir süre bin bir” mottosundan hareketle farklı Alevilik algısının oluşmasına sebep olmuştur.

Geleneksel/kırsal/yerel cem ritüellerinin parçası olan semahın kökeni, Hz. Muhammed ve Hz. Ali’nin içinde yer aldığı Kırklar Meclisidir. Bu manada semah, yapılandırılmış bir devinim bölümü olarak ifade edilmektedir. Başka bir deyişle semah hem figüratif hareket olarak hem de bu hareketlere eşlik etmek amacıyla icra edilmektedir. Modern/kentsel/yerelüstü cem törenindeki semahlar geleneksel ritüellerde icra edilen semahlardan farklıdır. Modern tarzdaki cem törenleri kentlerde yoğunlaşmakta ve etno-politik değerler doğrultusunda yerine getirilmektedir. Cem törenleri içerisinde yer alan semahlar ise Alevi müzisyenlerinin popüler eserlerinden seçilmekte ve potpuri şeklinde icra edilmektedir. Ayrıca özellikle 1980’lerin sonu ve 1990’lu yılların başında meydana gelen Alevi uyanışına kadar kamusal alanda icra edilmeyen ve önem verilmeyen semahlar, bu dönemden itibaren ritüel dışı mekânlarda icra edilmeye başlamıştır. Mekân ve nedenleri dolayısıyla

engin bir spektruma sahip olan semahlar, çeşitli festivaller, konserler, üniversite açılış törenleri, düğünler gibi pek çok etkinlikte karşımıza çıkmaktadır (Erol, 2009: 112-198; Bozkurt, 1990: 29). Her yıl Hacı Bektaş Veli’yi anma etkinliklerinde icra edilen semahlar bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra Anadolu’nun pek çok yöresinde yapılan nevrüz kutlamalarında da semahlar icra edilmektedir (Altın ve Altın, 2014: 227).

3. Cem Ritüellerinde Semah

Alevi kültürünün bir parçası olarak müzik, bahsi geçen inanç sisteminin sonraki kuşaklara aktarımı noktasında önem arz etmektedir. Bu yönde cem ritüelleri ve bu ritüellerde icra edilen manzumeler, Alevi kültürünün simgesel araçları olarak dikkat çekmektedir (Soylu Bağçeci ve Şenol Atıcı, 2020: 366). Bu çerçevede Alevi müziği kategorisinde nefes, deyiş, düvaz imam, semah, miraçname, nevrüziye vb. manzumeler karşımıza çıkmaktadır. Bu isimlendirmelerin ise konularına göre yapıldığı ifade edilmektedir. Genel itibarıyla bu manzumelerin oluşumu “saz-söz” birlikteliğine dayanmakta; fakat icra edilen eserler incelendiğinde ekseriyetle sözlü eserler olduğu görülmektedir (Ayışıt Onatçı, 2007: 43-48).

Ritüellerin ayrılmaz unsurları olan deyiş, düvaz imam, semah gibi manzumeler, cem ritüellerinin odak noktasında yer almakta ve aynı zamanda müzik ve semah ritüellerinde bir itikat ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Erol, 2018:103). Bu yönde Ersoy (2019: 38) da Alevi kültürel kimliği ve semahlar arasında bir bağ olduğuna; başka bir ifadeyle semahların Alevi kültürel kimliğini görünür kılan temel bir kültürel performans olduğuna dikkat çekmektedir.

Bu meyanda Alevi kültürel kimliğinin kültürel bir performansı olarak semahın öncelikle etimolojisine ve semantik anlamına değinmek yerinde olacaktır. Semah, samah, zamah, zemah, zamak, semak, semağ gibi farklı isimlerle anılan semah kelimesinin aslının “sema” olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda semah etimolojik olarak Arapça’da “sm” kökünden gelmekte ve “sam” ve “sim” gibi mastar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Semantik olarak ise işitme, dinleme, gökyüzü, şarkı, nağme, raks, müzik ezgilerini dinlerken transa geçmek ve dönmek anlamlarına gelmektedir (Bozkurt, 1990: 15). Güray (2012: 10) da semahın sema kelimesinden geldiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda sema kelimesinde yer alan ayın harfi, hah harfi ile değişmiş ve semah kelimesi meydana gelmiştir.

Genel itibarıyla semah, sema ile ilişkilendirmekte ve müziksel bir perspektifle semah, işitme ve dinleme olarak tanımlamaktadır (Erol, 2018: 187). Bu bağlamda Ersoy (2019: 37), semah kelimesinin etimolojik bakımdan sema ile ilişkilendirilmesinin stratejik ve pragmatik bir amaca olanak sağladığını belirtmektedir. Özetle literatürde bahsi geçen kelimenin “sema” ve “semah” olmak üzere iki çeşit kullanımı yer almaktadır. Sema, Mevlevi ve diğer Sünni tarikatlarında, semah ise Alevi-Bektaşilerin ritüellerinde kullanılmaktadır (Erseven, 1990: 115). Mevlevi tarikatında icra edilen sema sözcüğünün kökeninde bir değişim söz konusu değildir; fakat Alevilikte icra edilen semah sözcüğünün yerine bazı yörelerde “pervaz” sözcüğü kullanılmaktadır (Ayışıt Onatçı, 2007: 59).

Müziksel bir tür olarak semah, Emnalar (1998: 402)’in eserinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eserde semah, Alevi-Bektaşilerin cem ritüellerinde icra edilen bir tür olarak tanımlanmaktadır. Bunun dışında semah, dini müzik formları arasında gösterilmektedir (Güllü, 2022: 5). Yine farklı bir araştırmada Öztürk (2006: 2), semahı Türk halk müziği ve Türk halk şiirinin örnekleri arasında göstermektedir. Buna benzer aktarımlara rastlamak mümkündür. Bu aktarımlarda semah, ekseriyetle Türk halk müziği türlerinden biri olarak tanımlanmaktadır (Ayaz ve Sultanova, 2013: 129; Demir ve Demir, 2022: 222-224). Buradan yola çıkarak semahı, Türk halk müziğinde bir tür olarak ifade edebiliriz.

Bir tür olmasının yanı sıra semah, bir tapınma ve dinle bağlantılı inançlara dayalı bir uygulama şekli olarak da belirtilmektedir. Bir tapınma şekli veya dinle ilgili inançlara dayalı bir uygulama biçimi olarak semahların ne zaman ortaya çıktığı konusunda çeşitli görüşe rastlanmaktadır. Bu bağlamda Baharlı (2020: 186), tasavvuf ehlinin semahın ortaya çıkışını farklı kaynaklara dayandırdığından bahsetmektedir. Bunlardan ilki semahın “elest bezmine” kadar götürmesidir. Bu mecliste ruhların Allah’ın hitabını işitmeleri ve ne zaman güzel bir ses işitseler bahsi geçen mecliste duydukları sesi hatırlayıp vecde gelerek semaha başladıkları yönündedir. Diğer bir görüşte semah,

yaratılış hitabının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle semah, “kün” emriyle bütün varlıklarda hissedilen ilk lezzettir. Diğer yandan semahın insanlık topluluklarının eski inançlarında bir çeşit ibadet şekli oluşu, Türkistan şamanlarından Meksika paganları, eski Arap topluluklarından kimi Hristiyan fırkalarına dek var olduğu bilinmektedir

Bunların dışında semah kavramı, Antik Yunan’da tarihsel anlam dünyasında bereket kültürünün ve mesih geleneğinin, başka bir deyişle ilahi gücün dünyadaki yansıması olarak öne çıkmaktadır (Xeravits, 2001: 342, 343). Bu çerçevede semah, döngüsel ibadet sistemlerinde önem arz etmektedir (Güray, 2018: 615).

Ayrıca sema/semah kelimesinin göklere, burçlara, gök cisimlerine ve fallara dayalı kehaneti simgelemek için de kullanıldığı görülmektedir (Liddell vd., 2011). Bu bağlamda Güray (2018: 613-614), müzik ve figüratif unsurlarla yapılan zikri tanımlamak için semah kavramını kullanırken, bunun İslam Orta çağ dönemi öncesindeki “semavi” bir geleneğe işaret etmesinin önemli olduğunu belirtmektedir.

Kaynaklara bakıldığında semahın kökenine dair üç yaygın görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki semahların Orta Asya inançlarından gelmesi yönündeki görüş, ikincisi İslam’dan kaynaklandığını düşünen görüş ve üçüncüsü ise ilk Çağ Anadolu dinlerine bağlanan görüştür (Ayışit Onatçı, 2007: 59). Semahların kökenine dair ileri sürülen görüşler, semahın birçok din ile bağlantısı olan bir uygulama biçimi olduğunu işaret etmektedir. Bu manada semahın kadim bir geçişinin olduğunu söyleyebiliriz.

Bir tür ve dinle ilgili inançlara dayalı bir uygulama biçimi olmasının dışında semahlar, Alevi cem ritüelleri içinde yer alan hizmetlerden biri olarak da tanımlanmaktadır (Bozkurt, 1990: 48). Bu çerçevede Yöre (2011: 232), semahı Alevi-Bektaşî cem ritüellerinde on iki hizmetten biri, saz ve söz eşliğinde kadın ve erkeklerin birlikte icra ettikleri ritmik hareketler bütünü olarak ifade etmektedir.

Literatüre bakıldığında semahın, ekseriyetle bir figüratif hareket olarak ifade edildiği de görülmektedir. Bu bağlamda Özbek (1998: 158)’e göre semah, Alevi-Bektaşî ritüellerinde -Tanrı aşkı ve coşkusuyla- ifa edilen hareketlerdir. Alvan ve Alvan (2016: 317), semahı kadın ve erkeklerin ritmik hareketlerle icra ettikleri figüratif hareket olarak tanımlamaktadır. Mustan Dönmez (2013: 76), semahı Alevi ritüellerinde ifa edilen ve kırklar söylencesinin canlandırıldığı folklorik mahiyette bir figüratif hareket olarak ifade etmektedir. Tamay (2009: 168) da semahları, cem ritüellerinde sözel, ezgisel ve figüratif unsurlardan oluşan uygulamalar şeklinde belirtmektedir.

Cem ritüellerinden bağımsız düşünilemeyen semahların yapısında ezgi ve ritmik hareketler bulunmasına rağmen semahlar sadece bir figüratif hareket olarak düşünülmemelidir. Bu doğrultuda semahların bir ibadet şekli olarak ifade edildiği ve dönme metaforu üzerinden ele alındığı görülmektedir (Erol, 2018: 145). Bu manada semah, “semah oynamak” yerine “semah dönmek” şeklinde belirtilmektedir (Ayışit Onatçı, 2007: 69).

Alevi toplulukları tarafından duyumsanan semah, bir ibadet şekli olarak ifade edilmesinin yanı sıra ezgi ve ritimle birlikte topluluk üyelerinin birlikte davranma ve hareket etme becerisinin sergilendiği bir etkinlik olarak da tanımlanmaktadır. Bu bağlamda ekseriyetle bağlama eşliğinde icra edilen semah, Alevi cem ritüellerinin ayrılmaz bir parçası olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla semah, ritüel bir devinim -hareket- olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztürkmen, 2005: 251).

İlgili literatür incelendiğinde semahın metafiziksel bir perspektifle ve kültürel algı içinde söz, müzik ve ritmik hareketlerin bir arada olduğu çok boyutlu/üçlü bir yapı olarak ifade edildiği görülmektedir (Sayın, 2020: 42; Işık, 2023: 15). Bu manada semah, Alevi ritüelleri esnasında icra edilen figüratif hareketlerden birisi ve bu figüratif hareketlere eşlik eden ezgi olarak tanımlanmaktadır (Aykurt ve Börekci, 2020: 494).

Semahlar müziksel açıdan incelendiğinde, türü belirleyen unsurlar arasında yer alan oturma, müziksel doku ve ritmik katmanlara değinmek yerinde olacaktır. Semahlar oturtum açısından ele alındığında vokal-çalgısal bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaten semahlarda vokal içerik, ilgili türün başat ögesini oluşturmaktadır. Vokal-çalgısal birliktelik doğrultusunda icra edilen semahlarda temayı belirleyen unsur ise vokal içeriktir. Bu minvalde semahların vokal içerikleri, Alevilikteki öğretiler ve yaşam tecrübelerinden meydana gelmektedir. Bu içerik, sadece semahlarla sınırlı

değildir. Cem ritüelleri içinde yer alan deyişler ve nefeslerde de sözler Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Hüseyin ve diğer önemli Alevi unsurlarını ihtiva etmektedir (Ersoy, 2019: 43-50).

Semahlarda müziksel doku ise makamsal bir yapıya sahiptir. Bu makamsal yapı ise çoğunlukla monofoniktir. Bunun yanı sıra homofonik veya bifonik -biphonic- olarak da seslendirilmektedir. Bu manada semahlar daha çok Hüseyini, Uşak, Kürdi, Gülizar, Karcığar makamlarında icra edilmektedir. Semahlardaki modal yapının yanı sıra, semahların temel belirleyici unsurlarından biri olan ritimsel katmanlar ise ekseriyetle 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 12/8’lidir (Ersoy, 2019: 47-54; Timisi, 2007: 120; Güllü, 2022: 14-17).

Kaynaklar incelendiğinde Trakya semahları dışında Anadolu’da semahların genellikle iki, üç ve dört bölümlü olduğu müşahede edilmektedir. Altınay (2005: 37), Anadolu’da Alevi-Bektaşî inançlarında üç rakamının önemli olmasından dolayı üç bölümlü semahların yaygın olduğunu belirtmektedir. Bu minvalde semahlar ağırlama (nenni, nenileme), yürütme (yürüyüş) ve yeldirme (çark, çarh, pervaz, hızlanma, hızlı semah) olmak üzere üç bölümden meydana gelmektedir. Ağırlama, “Allah, Muhammed, ya Ali” denilerek semaha başlanılan bölümdür. Yürütme, ağır bir tempoyla daire şeklini alarak, ritüel devrimin başladığı bölümdür. Semahın temposunun en hızlı olduğu bölüm ise yeldirme bölümüdür. Bu bölüm temponun arttığı ve hareketlerin hızlandığı bölüm olarak ifade edilmektedir. Semah bölümleri arasındaki değişimler ise Batı ve Doğu semahlarında farklılık göstermektedir. Bu manada semahlarda ritimsel veya makamsal değişimler önemli bir karakteristik unsur olarak dikkat çekmektedir (Ersoy, 2018: 55; Timisi, 2007: 110; Tunç, 2021: 295; Güllü, 2022: 7). Batı semahlarının bölümlerindeki değişimler tonal/makamsal, Doğu semahlarındaki değişimler usûl eksensidir. Bunun yanı sıra bölüm geçişlerinde ezgi tekrarları, bunların varyantları, çalgı tercihleri ve seslendirme biçimleri de önemli birer kılavuzdur (Erol, 2018: 193-194).

4. Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Semah

Kültürel bellek, bellek ve kimlik, mit ve politik muhayyile arasındaki bağı, kadim ve gelişmiş kültürler temelinde meydana çıkarma teşebbüsü olarak tanımlanmaktadır. Bu manada kültürel bellek, toplumların geçmişlerine dair oluşturdukları birikimlerin tekrarlanarak canlı tutulduğu ve bu birikimin sonraki kuşaklara aktarımının sağlanarak sürekli hale getirildiği bir bellek türü olarak karşımıza çıkmaktadır (Akın, 2018: 104). Bu belleğin birliği sağlama ve eyleme dönük güdülerini ifa edebilmesi için ise üç şarta ihtiyaç vardır. Bu şartlar kaydetme -şiiresel biçimlendirme-, çağırma -ritüel sunuş- ve iletme -toplumsal katılım- olarak belirtilmektedir (Assman, 2018: 14-65).

Toplumların geçmişlerine dair birikimlerinin muhafazası ve aktarımı noktasında kolektif bir kimlik meydana getiren kültürel bellek, belli bir topluluk tarafından kabul gören bellek türü olarak da ifade edilmektedir. Topluluklar kültürel kimliklerini ihtiva eden kurallar, yasaklar, değerler, ritüeller gibi unsurları gelecek kuşaklara aktardıkları sürece mevcudiyetlerini idame ettirebilirler. Bu aktarımı yaparken belleğin bir unsuru olarak “hatırlama kültürü”nden istifade ederler. Hatırlama, geçmiş olayları tek tek anımsamak değil, bu olaylardan bir anlatı dizisi meydana getirmektir (Connerton 1999: 46). Dolayısıyla toplumlar ancak geçmişi hatırlayarak kültürel kimliklerini sonraki kuşaklara aktarabilirler (Akdeniz, 2011: 43).

Kültürel kimliğin gelecek nesillere aktarılması işlevi, kültürel bellek tekniği ile yapılmaktadır. Bu teknik, anlamı canlandırma ve ifade etmedir. Birey ve gruplar, kimliklerini bellekleri sayesinde inşa edebilirler. Bu çerçevede grup belleği mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler gibi kimliği garanti altına alan bilgilerin bütünü olan kültürden meydana gelmektedir (Assmann, 2001: 91).

Muhtelif kültürel unsurlar aracılığıyla canlı tutulan kültürel bellek sayesinde içinde bulunulan kültüre dair bilgiler hafızaya alınmakta, sürekliliği sağlanarak sonraki kuşaklara aktarımı mümkün hale gelebilmektedir. Bu manada kültürün gelecek nesillere aktarımı noktasında ritüellerin ve müziğin önemli bir rolünün olduğu ifade edilmektedir (Akın, 2018: 104).

Ritüel, dini bir inancı ya da belli bir topluluk tarafından kutsallaştırılmış tören, ayin vb. uygulamaları tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bu anlamda ritüel, bir topluluk üyelerini çeşitli simge ve semboller altında bir araya getiren önemli bir kültürel bellek aktarım vasıtasıdır (Şahin, 2022: 85).

Kültürel belleğin meydana gelme ve sonraki kuşaklara aktarım sürecinde ritüeller kadar müziğin de etkili olduğu ve hatta müziğin kültürel bir ifade aracı olarak önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Bu doğrultuda Kaplan (2008: 14), toplumsal birlikteliğin ve topluluğa ait ortak bilincin oluşmasında müziğin önemini vurgulamakta ve ayrıca bir toplumda müzik ve dansın topluluğu ifade eden araçlar olarak önemli misyonlar edindiklerini ifade etmektedir. Buradan hareketle bir topluluğa dair müşterek bilincin oluşumu ve aktarımı sürecinde ritüel ve müziğin öneme sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Ritüelin Alevi toplumundaki izdüşümü de ibadetlerin gerçekleştirildikleri cem ritüelleridir. Cem ritüelleri, Alevi kültürüne dair birikimin muhafazası ve bu birikimin sonraki kuşaklara aktarılması işlevlerinin ifa edildiği ritüellerdir. Bu ritüellerle beraber Alevi inanç ve kültürünün unsurları tekrarlama yoluyla, ritüelin toplumsal hatırlatma işlevlerini yerine getirmektedir (Akdeniz, 2011: 48). Mamafih ritüel içindeki her unsurun Alevi kültürel belleğinin muhafazası ve aktarımı açısından önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Cem ritüeli esnasında gerçekleştirilen hizmetler, okunan dua, gülbank ve manzumeler birbiriyle uyum içerisinde ritüeli meydana getirmektedir (Akın, 2020: 79). Bu manzumelerden biri olarak semah da Alevi kültürünün muhafazası ve aktarımı noktasında karşımıza çıkmaktadır. Semah icrasında yer alan unsurlar ise söz, müziksel unsurlar, figüratif unsurlar ve kıyafetler olarak sıralanabilir. Bu unsurlar birbirinin tamamlayıcısı durumundadır ve bahsi geçen unsurlar Alevi kültürel belleğinin oluşumu ve aktarımında araç vazifesi görmektedir.

Literatür incelendiğinde yörelere ya da ocaklara göre semahların isimlendirildiği görülmektedir. Kırklar Semahı, Turna Semahı, Kırat Semahı, Hubyar Semahı, Ya Hızır Semahı, Urfa Semahı, Kerbelâ Semahı, Gönüller Semahı, Hacılar Semahı, Dem Geldi Semahı, Yatır Semahı bunlardan bazılarıdır (Akın, 2020: 131; Şener, 2010: 190). Semahların isimlendirilmesinde ve şekillenmesinde ise müziksel unsurların etkisi olduğu bilinmektedir (Er, 1998: 75-76). Bu isimlendirmelere bağlı olarak semahta yer alan müziksel unsurların yanı sıra sözler, figüratif hareketler gibi pek çok unsur da değişkenlik olmasına rağmen temel kurallarda ortaklık söz konusudur. Bu bağlamda semahın kültürel bellek aktarıcısı olma özelliğini ortaya koyabilmek adına aşağıda semahta yer alan unsurlara değinilecektir.

Alevi ritüellerinde Hz. Ali'nin simgesel bir anlamının olduğu ve bu ritüellerde icra edilen manzumelerde Hz. Ali başta olmak üzere Hz. Muhammed, Ehl-i beyt, On İki İmamlar, tevhit gibi Alevi kültüründe önemi haiz olan unsurların yanı sıra çeşitli güzelleme ve insan sevgisi içerikli sözlerin yer aldığı müşahede edilmektedir (Melikoff, 2007:18; Timisi, 2007: 113). Bu manada Alevi inanç ve kültürünün aktarılmasında en önemli birleştirici öğenin söz olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum semahların sözleri için de geçerlidir (Timisi, 2007: 90). Bu minvalde Balıkesir'in Türkali köyünde derlenen ve Kul Hüseyin'in şiirlerinden oluşan üç bölümlü semah bahsi geçen duruma örnek olarak gösterilebilir ve bu semahın sözleri şöyledir:

I. Bölüm

Güzel pirden bize bir dolu geldi

Bir sen iç sevdiğim bir dedeme ver

Biliriz Hacı Bektaş Veli'den geldi

Bir sen iç sevdiğim bir dedeme ver

Durnalar durnalar allı allı durnalar

Oturmuş kömür gözlüm ellerini gınalar

II. Bölüm

Payım gelir erenlerin payından

Muhammed neslimiz de Ali soyundan

Kırkların ezdiği de ey engür soyundan

Bir sen iç sevdiğim bir dedeme ver
Belime guşattılar bir nurdan kemer
İçmişim doluyu da yüreğim yanar
Herkes sevdiğinden bir dolu umar
Bir sen iç sevdiğim bir dedeme ver

III. Bölüm

Senin dervişlerin gaynadı coştı
Gaynayıp coşanlar da serinden geçti
Sefil Kul Hüseyinim bir dolu içti

Bir sen iç sevdiğim bir dedeme ver (Altınay, 2005: 41-42).

Malatya, Sivas, Tokat yöresinde icra edilen semah ise başka bir örnektir. Bu yörede semah ağırlama ve yeldirme olmak üzere iki bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümlerden ilkinin sözleri ise şöyledir:

İndik devah ettik koçu babayı
Bugün yaylımdadır geliyor koçlar
Mübarek cemale seyran eyledik
Bugün yaylımdadır geliyor koçlar
Biri beyaz ama üçü kırmızı
Onlar da seçiyor baharı yazı
Aynı Zülfikâr'a benzer boynuzu
Bugün yaylımdadır geliyor koçlar
Derviş Alim gel çekelim yasları
Er, evliya söyler bu nefesleri
Dört kitaptan beyan eder sesler

Bugün yaylımdadır geliyor koçlar (Bozkurt, 1990: 70).

Yine farklı bir örnek ise Muğla Tahtacılar Kırklar Semahındaki Şah Hatayî'ye ait olan sözlerdir ve sözler şöyle nakledilmektedir:

Çıktım Kırklar yaylasına
Çağırdım üçler aşkına
Yüzümü yerlere sürdüm

Yediler kırklar aşkına (Erseven, 1996: 155).

Yukarıdaki örnekler çoğaltılabilir. Genel manada semahın sözlerine bakıldığında Hz. Muhammed, Hz. Ali, turna kuşu, Kırklar söylencesi, kırk ve yedi sayıları gibi Alevi inanç ve kültüründe önemi haiz olan kişi, olay ya da unsurların yer aldığı görülmektedir. Bu noktada semahın sözlerinin Alevi kültürünü tekrarlama yoluyla anlatmaya, muhafaza etmeye ve aktarmaya yarayan araçlar olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Başka bir deyişle sözlerle birlikte Alevi kültürüne dair bilgiler hafızaya alınmakta ve sürekliliği sağlanarak sonraki kuşaklara aktarımı mümkün hale gelmektedir. Ayrıca sözlerin Alevi inanç ve kültürünün güçlü bir taşıyıcısı olduğunu da söyleyebiliriz.

Semahtaki sözlerin yanı sıra müziksel unsurların da önemli olduğu görülmektedir. Aslında semahlarda müzik, sözün tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Öztürk (2006:

6), Alevi inancına yönelik sözlerin müzik ile aktarımının semahların en belirgin özelliklerinden biri olduğuna dikkat çekmektedir. Benzer bir şekilde Elçi (2013), Alevi sözlü kültür ürünleri olarak semahların, yazı ve notayla beraber sonraki kuşaklara nakledilmesinin söz ve müzik bütünlüğü sayesinde olduğunu vurgulamaktadır. Erol (2009: 111) da benzer bir şekilde nefes, semah, düvaz, deyiş gibi manzumelerde söz ve müziğin birbirini tamamladıklarını belirtmekte ve sözlerin topluluğun inançlarını yansıttığını, müziğin ise duyguları yoğunlaştırdığını ifade etmektedir.

Yörelere ya da ocaklara göre semahlarda bölüm -formal yapı- çalgı, ezgi ve ritmik unsurlar açısından farklılıklar göze çarpmaktadır (Erol, 2009: 113). Bu çerçevede semahlar iki ya da üç bölümlü olarak, başka bir deyişle A+B ya da A+B+C şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ağırlama ve yeldirme olmak üzere iki bölümden meydana gelen Turnalar Semahı, ağırlama, yürütme ve yeldirmeden oluşan Kırklar Semahı bu duruma örnek gösterilebilir (Ayışit Onatçı, 2007: 73-76). Semahların bölümlere ayrılmasının ise farklı nedenleri olabilir. İki bölümlü semahların iki bölüme ayrılması yöresel farklılıklardan dolayı ya da sayı mistisizmiyle -Hz. Muhammed ve Hz. Ali- açıklanabilir. Üç bölümlü semahlarda da aynı durum geçerlidir. Başka bir ifadeyle bu durum, yöresel farklılıklar ve sayı mistisizmi ile -Allah- Hz. Muhammed ve Hz. Ali- alakalıdır diyebiliriz.

Bu meyanda semahlardaki bölümlerin yanı sıra semahlarda kullanılan çalgılara da değinmek gerekir. Semah icrasında ekseriyetle bağlama, bağlama ailesi, keman ve kabak kemanenin kullanıldığı, vurmali çalgıların ise kullanılmadığı görülmektedir (Bozkurt, 1990: 23). Fakat kaynaklarda vurmali çalgıların kullanıldığı yönünde de bilgilere rastlanmaktadır. Bu çerçevede Kor (2018: 37), çalışmasında Afyonkarahisar Emirdağ Karacalar köyünde gerçekleştirilen semah ritüellerinde bağlamanın yanı sıra bendirin kullanılmasına dikkat çekmektedir. Bayat (2019: 84) ise Antalya'nın Manavgat ilçesine bağlı Kalemler köyünde semaha eşlik çalgıları arasında elektronik bağlama ve elektronik bir klavyenin yer aldığını belirtmektedir. Bu aktarımlardan farklı olarak Çeri (2023: 135) de Diyarbakır Türkmenhacı köyünde semah esnasında bağlamanın dışında gitarın da eşlik çalgısı olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Aktarımlardan yola çıkarak semahlarda kullanılan çalgılardaki farklılıkların demografik yapıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca semah icrası esnasında klavye ve gitarın kullanılması durumu ise semahtaki değişimi ve dönüşümü işaret etmektedir diyebiliriz.

Semahlarda ezgisel yapı da bölgelere göre farklılık arz etmektedir. Bu doğrultuda Ayışit Onatçı (2007: 85-121), Kırklar Semahını ele aldığı çalışmasında ezgisel yapısının bölgelere göre değiştiğini belirtmektedir. Örneğin Şanlıurfa'da icra edilen semahlarda ezgilerde 2'li, 3'lü ve 4'lü aralıklar kullanılmaktadır. Ankara ve ilçelerinde ise semahların ezgisel yapısı farklıdır. Tiz seslerden başlayan ezgi, yan yana sesler kullanılarak karar perdesine doğru bir akış ile son bulmaktadır. Bu durum bölgesel farklılıklarla açıklanabilir.

Ezginin dışında semahlarda ritmik unsurlarda da farklılıklar söz konusudur. Örnek vermek gerekirse Samsun'da icra edilen semahlarda ağırlama bölümü 9/8'lik, yürütme bölümü 2/4'lük ve yeldirme bölümü ise 4/4'lük olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir yörede, Balıkesir'de ise bu durum farklıdır. Bu ilde semahların her iki bölümü 9/8'lik olarak icra edilmektedir (Ayışit Onatçı, 2007: 133-180).

Aktarımlar doğrultusunda Alevi toplumunun kültürünün aktarılması noktasında söz ve müziğin bir arada kullanılarak bu toplumun duygu ve düşüncelerini dile getirdiğinden ve kültürel kimliğin pekişmesine olanak sağladığından bahsetmek mümkündür (Akdeniz, 2011: 57-62; Sülünöğlu, 2018: 9). Yukarıda belirtildiği üzere semahların sözleri Alevi kültürünün aktarılmasında önemli bir birleştirici öge olarak dikkat çekmektedir. Sözlerin müzikle birlikte kullanımı ise bu kültüre dair bilgileri daha anlamlı ve kalıcı hale getirmekte ve bu durum kültürel belleğin aktarımını kolaylaştırmaktadır diyebiliriz.

Semahlarda sözün ve müziksel unsurların yanı sıra figüratif hareketler de önem arz etmektedir. Semahlardaki figüratif hareketler yörelere ya da ocaklara göre farklılık göstermektedir. Figüratif hareketler ise iki ana figüre dayanmaktadır. Bunlardan birincisi yürüyüş ve ayak figürüdür. Diğeri ise kolların aynı anda kalkıp indiği figürdür. Bu figür kuşun uçuşunu anımsatmaktadır (Bozkurt, 1990: 25).

Yürüyüş ve ayak figürlerinin yer aldığı Çoban Baba semahı olarak adlandırılan semah, yürüyüş ve ona uygun kol hareketleri ve vücut hareketleri ile başlar. Topuklar belli aralıklarla yere

basar ve ayaklar hafifçe büküktür. Ayağın parmak bölümü topuktan sonra yere dokunur. Aksar gibi bir yürüyüş yapılıır. Adımlara göre bel hareket eder. Kısacası semah, denizin dalgalanması gibi bir görünüme bürünür. Bu aktarılan semahta yürüyüş tarzında ve deniz dalgası gibi yavaş hareketlerin yapılması Çoban Baba yatırına saygıdan dolayı olabilir. Bir başka örnekte ise özellikle Antalya ve Fethiye yöresinde icra edilen Tahtacılar semahında başlangıçta eller belde ya da göğüstedir. Daha sonra sağ ayak bükülür ve ileri atılır. Yavaş yavaş yürüyerek daire çizilir ve dedenin karşısında durulur. Önce kadınlar üç adım atarak öne çıkar. Ritmik hareketlerle tekrar yerlerine geçerler. Sonra erkekler aynı hareketi yaparlar. Yüzlerini kadınlara dönerler. Kadınlar ve erkekler buldukları yerde daire çizerek hızlı dönüşler yapar. Bu hareketlerde sol ayak bükülür, sağ ayak da müziğin ritmine göre hareket eder. Dönüşlerde ellerin biri havada diğerinin ise arkada olmasına özen gösterilir (Erseven, 1996: 144-152). Bu semahta da hareketlerin yavaştan hızlıya doğru olması semahın bölümleriyle alakalı olabilir. Figüratif hareketlerdeki farklılıklar ise “yol bir süre bin bir” mottosuyla açıklanabilir.

Semahtaki figüratif hareketlerin yanı sıra semah esnasındaki kıyafetlere de değinmek gerekir. Kaynaklara bakıldığında semah icra edilirken tercih edilen kıyafetlerin renkli olduğu ve değişiklik gösterebileceği bilgisine ulaşılmaktadır. Ayrıca genel olarak halkın günlük ve bayramlık giysilerini giydiği ve belli bir kalıbın olmadığı; fakat bunun yanı sıra kıyafetlerin döneme ve yöreye göre de değişken olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda üçteğın giyildiği yörelerde kadınların üçetek giydiği, fistanın giyildiği yörelerde de fistan giyildiği elde edilen bilgiler arasındadır. Aslında semah icra edenlerin kıyafetlerindeki biçim önemli değildir. Biçimden ziyade kişinin özüne bakılır. Doğu illerinde kadınların başları kapalıdır. Erkeklerin ise başlarındaki şapkalar çıkarılır ve bunun yerine mendil, poşu gibi örtü bağlanır. Fakat ayaklar çıplaktır (Erseven, 1996: 141-142; Bozkurt, 1990: 23-24; Şener, 2010: 188; Ayışıt Onatçı, 2007: 80). Bu çerçevede kıyafetlerdeki farklılıklarda yörenin ve dönemin etkisinin olduğunu ve kıyafetlerin -o yörenin özelliklerini yansıması açısından- Alevi kültürünün bir parçası olarak kültürel bellek aktarımında rolünün olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç

Kültürel bellek, bireyin içinde bulunduğu toplumun kimliğinin oluşumunda, canlı tutulmasında ve aktarılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu manada bir topluma ait birikimleri canlı tutan kültürel bellek, bu birikimlerin kuşaklar arası aktarımı noktasında bellek aktarıcılarının ihtiyaç duymaktadır. Bu çerçevede Alevi cem ritüellerinin bir bileşeni olan semahları da bir aktarıcı olarak ifade etmek mümkündür. Tabii bu aktarımı gerçekleştirirken birtakım unsurlara gereksinim vardır. Bu unsurlar ise söz, müziksel unsurlar, figüratif özellikler ve kıyafetler olarak sıralanabilir.

Yörelere ya da ocaklara göre farklı isimlendirmelerle karşımıza çıkan semahın sözlerinde Alevi kültüründe önemi haiz olan unsurların -Hz. Muhammed ve Hz. Ali başta olmak üzere Kırklar söylencesi, turna kuşu, Zülfikâr gibi- yer aldığı görülmektedir. Aslında sözler mezkûr kültürün aktarılmasında birleştirici bir rol üstlenmektedir. Bu anlamda sözler, Alevi kültürünün muhafazası ve aktarımında bir araç vazifesi görmektedir diyebiliriz.

Semahtaki sözlerin yanı sıra müziksel unsurlar da kültürel belleğin aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Semahların bölümleri -formal yapı- kullanılan çalgılar, ezgiler ve ritmik unsurlarda ise farklılıklar göze çarpmaktadır. Semahlar genel olarak iki veya üç bölümlü olarak icra edilmektedir. Semahların bölümlere ayrılması ise yöresel farklılıklar veya sayı mistisizmiyle açıklanabilir. Kullanılan çalgılarda da bağlama dışında farklılıklar göze çarpar. Bağlamanın yanı sıra keman, kabak kemane, bendir, elektronik klavye ve gitarın kullanılması ise dikkat çekici bir durum olarak ifade edilebilir. Bu durum ise demografik yapıyla ilişkilendirilebilir. Bunun dışında özellikle klavye ve gitarın eşlik çalgısı olarak kullanılması semahtaki değişimi ve dönüşümü göstermesi açısından önemlidir diyebiliriz. Semahların ezgisel yapısı da bölgelere göre değişkenlik gösterebilir. Bazı bölgelerde 2'li, 3'lü, 4'lü aralıklar kullanılırken bazı bölgelerde ise yan yana seslerin kullanıldığı görülmektedir. Bu farklılıklarda ise bölgesel farklılıklar belirleyici olabilir. Son olarak ritmik unsurlardaki değişkenlik de dikkat çekmektedir. Bu çerçevede bölümlerin farklı usullerle icra edildiğini söylemek mümkündür. Özetle semahta müziğin ve müziksel unsurların sözün tamamlayıcısı olduğunu ifade edebiliriz. Bu bütünlük ise Alevi kültürünün sonraki kuşaklara aktarılmasını kolaylaştırmaktadır diyebiliriz.

Semahlarda sözün ve müziksel unsurların yanı sıra figüratif unsurlar da kültürel belleğin aktarımında önem arz etmektedir. Semahlarda ayak, yürüyüş ve kuş uçuşunu andıran figürlere rastlanmaktadır. Bu figürlerin semahın bölümlerine göre yapıldığı ve giderek hızlandığı görülmektedir. Hareketlerin yavaştan hızlıya doğru olması semahın bölümleriyle ilgilidir. Figüratif unsurlardaki farklılıklar ise “yol bir süre bin bir” mottosunun izdüşümüdür diyebiliriz.

Semahtaki figüratif unsurlar dışında semah esnasında tercih edilen kıyafetlerde de yörelere ya da ocaklara göre farklılıklar bulunmaktadır. Bu durum yöresel ve dönemsel farklılıklarla açıklanabilir.

Sonuç itibarıyla semah icrasında yer alan sözler, müziksel unsurlar, figüratif unsurlar ve kıyafetler aracılığıyla Alevi kültürünün muhafazası ve aktarımı mümkün hale gelmektedir diyebiliriz. Aslında bahsi geçen unsurlar bir bütün olarak ele alındığında mezkûr kültürün aktarımını kolaylaştıran unsurlar olarak öneme sahip olduklarını da söyleyebiliriz. Bu doğrultuda semahı kültürel bellek aktarıcısı olarak ifade edebiliriz.

Kaynaklar

- AKDENİZ, S. (2011). *Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- AKIN, B. (2018). “Kültürel Bellek ve Müzik”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, S. 13, 101-117.
- AKIN, B. (2019). “Kültürel Belleğin Kutsal Taşıyıcıları: Alevi Cem Zâkirleri”. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C. 2, S. 3, 93-109.
- AKIN, B. (2020). *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili Kırklar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AKIN, B. (2023). “Alevi Mi? Kızılbaş Mı? Şia Mı? “Alevi Sözcüğünün Tarihte Bugünkü Anlamıyla Kullanımına Dair Birtakım Yeni Mülâhazalar”. *Journal of Alevism-Bektashism Studies*, S. 28, 18-50.
- ALVAN, T. ve ALVAN, M. H. (2016). *Saz ve Söz Meclisi Şiir ve Musiki Medeniyetimiz*. İstanbul: Şule Yayınları.
- ALTIN, K. ve ALTIN, E. (2014). “Bir İbadet Ritüeli Olarak Semah ve Erzincan Kırklar Semahının Müzikal ve Ritmik Yönden İncelenmesi”, *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu*. 224-234, Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- ALTINAY, R. (2005). “Geleneksel Türk Müziği ve Semahlarda Bölüm Anlayışı”, *Alevi Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu*. 31-46, Ankara.
- ASSMAN, J. (2018). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AYAZ, N. ve SULTANOVA, A. (2013). “Mevlevilik ve Bektaşılığın Simgesi Olan Ayin ve Ayin Müziğinin Karşılıklı Tahlili”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, C. 2, S. 7, 119-134.
- AYIŞIT ONATÇI, N. (2007). *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AYKURT, H. ve BÖREKÇİ, A. (2020). “Tahtacı Türkmenlerinde Semah: Müzikal Yapıya Dair Bir İnceleme”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, S. 96, 491-512.
- BAHARLU, İ. (2020). “Tasavvuf Klasikleri Eşliğinde Safevîler Öncesinde Sema (Semah)”. *Journal of Alevism-Bektashism Studies*, S. 22, 179-198
- BAYAT, H. B. (2019). *Tahtacı Düşünlerinde Semah Dönmek: Antalya İli Manavgat İlçesi Kalemler Köyü Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- BOZKURT, F. (1990). *Semahlar*. İstanbul: Cem Yayınları.
- CEYLAN, Y. (2015). “Türkiye’de Çokkültürlülük Tartışmaları ve Anadolu Aleviliği”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 8, S. 37, 571-582.

- CONNERTON, P. (1990). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev.: Alaeddin Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇAMUROĞLU, R. (1994). *Günümüz Alevilik'inin Sorunları*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ÇERİ, S. (2023). *Kültürel Bellek Bağlamında Diyarbakır Türkmenhacı Köyünde Müzik ve Dans*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DEMİR, E. ve DEMİR, S. (2022). "Günümüz Eskişehir Cemlerinde İcra Edilen Semahların Tespiti, Müzikal Analizi ve Bu Semahların Müzik-Dans Bağlamında Geçirdiği Değişimler". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 126, 220-234.
- EMİROĞLU, K. ve AYDIN, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ELÇİ, A. (2013). "Semah Geleneğinin Uygulanması". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*.
- EMNALAR, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- ENGİN, İ. ve ENGİN, H. (2004). *Alevilik*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- ER, P. (1998). *Geleneksel Anadolu Aleviliği*. Ankara: Ervak Yayınları.
- EROL, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- EROL, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ERSEVEN, İ. C. (1990). *Aleviler'de Semah*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ERSOY, İ. (2019). "Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak "Semah". *Eurasian Journal of Music and Dance*, S. 14, 32-62.
- EYUBOĞLU, İ. Z. (1990). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*. İstanbul: Der Yayınları.
- FIĞLALI, E. R. (1987). *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- GÜLLÜ, U. (2022). *Trt Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Semâh Formundaki Türkülerin Makamsal Geçki ve Ritmik Kalıplar Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- GÜLTEN, S. (2016). "Osmanlı Devleti'nde Alevî Sözcüğünün Kullanımına Dair Bazı Değerlendirmeler". *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 11, 27-43.
- GÜRAY, C. (2012). *Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜRAY, C. (2018). "Semah Kavramını Devir Nazariyesi Üzerinden Anlamak: Aynayı Tuttum Yüzüme", *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu*. 611-631, Ankara.
- GÜRTAŞ, İ. ve ÇAKMAK, Y. (2015). *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik: Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1972). *İnanç Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İŞİK, H. (2023). *Eskişehir İli Alevi Bektaşî Geleneğindeki Müzik Unsurlarının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KAPLAN, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- KOR, G. (2018). *Afyonkarahisar, Emirdağ Karacalar Köyünde Gerçekleştirilen Ritüellerde Gelenekler ve Musikinin Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KORKMAZ, E. (2000). *Anadolu Aleviliği*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- LİDDELL, H. G. (2011). "Sema/Semah", (Erişim: 14.06.2024).
- MELİKOFF, I. (1994). *Uyur İdik Uyardılar*. (Çev.: Turan Alptekin), İstanbul: Cem Yayınları.
- MELİKOFF, I. (1999). *Hacı Bektaş Efsanesinden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- MELİKOFF, I. (2007). *Kırklar'ın Cem'inde*, (Çev.: Turan Alptekin), İstanbul: Demos Yayınları.

- MUSTAN DÖNMEZ, B. (2013). “Türk İnançsal Halk Danslarının Figürlerine Gösterebilimsel Bir Bakış: Alevi Semah Figürlerinin Anlamları”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 7, 75-79.
- NOYAN, B. (1995). *Bektaşilik Alevilik Nedir?* İstanbul: Ant/Can Yayınları.
- OCAK, A. Y. (2000). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZBEK, M. A. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ÖZTÜRK, G. (2006). *Ege Bölgesi Semahları ile Doğu Anadolu Semahlarının Söz ve Ezgi Yapıları Bakımından Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZTÜRKMEN, A. (2005). “Staging a Ritual Dance out of Its Context: The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah”. *Asian Folklore Studies*, C. 2, S. 64, 247-260.
- SAYIN, F. (2020). *Dini Ritüeller Bağlamında Söz-Müzik İlişkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- SEZGİN, A. (1990). *Hacı Bektaş Veli ve Bektaşilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SOYLU BAĞÇECİ, F. ve ŞENOL ATICI, M. (2020). “Alevilikte İnanç Temelli Müzik Düşüncesinden Kültürel Temsil Odaklı Müzik Algısına: Mersin Cemevi’nde Dönüşümün İzleri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 96, 365-384.
- SOYLU BAĞÇECİ, F. ve ŞENOL ATICI, M. (2022). *Kentleşen Alevilik Değişen Cem Ritüelleri ve Müzik*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- SÜLÜNOĞLU, U. (2018). *Trt Repertuarındaki Semah Notalarının Tavrı Yönünden Analizi ve Bağlama Düzenine Uyarlanması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ŞAHİN, O. (2022). *Kültürel Kimlik Bağlamında İsveç’te Yaşanan Ulusötesi Alevilik: Stockholm Alevi Kültür Merkezi Örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ŞENER, C. (1991). *Alevilik Olayı Toplumsal Bir Başkaldırının Kısa Tarihçesi*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ŞENER, C. (1994). *Alevi Törenleri*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ŞENER, C. (1996). *Yaşayan Alevilik*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ŞENER, C. (2010). *Alevilik Olayı Toplumsal Bir Başkaldırının Kısa Tarihçesi*. İstanbul: Etik Yayınları.
- TAMAY, S. (2009). “Bir İbadet Ritüeli Olarak “Semah” ve Tahtacı Turnalar Semahının Halk Bilimi ve Müzik Bilimi Açısından İncelenmesi”. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 163-187.
- TİMİSİ, A. H. (2007). *Anadolu Kültürü ve Semahlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TUNÇ, F. N. (2021). *Gaziantep Alevi Kültür Dernekleri Cemevi ve Serçeşme Cemevinde Cem İbadetleri; Edebi-Erkân, Semah ve Deyişler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UĞURLU, E. K. (2014). “Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninni”. *Milli Folklor*, S. 102, 43-52.
- ÜZÜM, İ. (1997). *Günümüz Aleviliği*. İstanbul: İsam Yayınları.
- ÜZÜM, İ. (2009). *Tarihsel ve Kültürel Boyutlarıyla Alevilik*. İstanbul: İsam Yayınları.
- XERAVİTS, G. (2001). “Reviewed Work(s): Zemah and Zerubbabel: Messianic Expectations in the Early Postexilic Period (JSOTSup 304) by Wolter H. Rose”. *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period*, C. 32, S. 3, 341-344.
- YILMAZ, N. (2005). *Kentin Alevileri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- YÖRE, S. (2011). “Alevi-Bektaşî Kültürünün Müziksel Kodları”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 219-244.
- ZELYUT, R. (1990). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları.
- ZELYUT, R. (2012). *Türk Aleviliği Anadolu Alevilik'inin Kültürel Kökeni*. Ankara: Kripto Yayınları.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 14.06.2024

Kabul / Accepted: 21.08.2024

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1501421

**MEKTUP YAZMA SANATINDA BİR KARŞILAŞTIRMA
ÖRNEĞİ-MEY ZİYÂDE VE FATMA ALİYE**

Rumeysa BAKIR DAYI*

Öz

Türk ve Arap edebiyatı, Arapça ve Türkçe gibi yıllar boyunca aralarında dilbilim açısından yakınlık bulunmamasına rağmen belirli dönemlerde aynı topraklarda yaşam sürmeleri ve buna bağlı olarak medeniyetlerin yakınlaşmasıyla birbirlerinden etkilenmişlerdir. Her iki edebiyatta da divan edebiyatından başlayan yeni edebî türlerin gelişimi kendini göstermiştir. Mektup yazma sanatı da bu yeni edebî türler arasında olup yazının icadı ile başlamış olsa da edebî anlamda 19.yy'da vücut bulmuştur.

Mektup yazma sanatı çerçevesinde resmi ve bireysel olarak erkek ya da kadın fark etmeksizin farklı konularda yazılar yayınlanmıştır. Çalışmada ön plana çıkarılmak istenen ise biri Arap edebiyatından Mey Ziyâde, diğeri Türk edebiyatından Fatma Aliye Hanım'ın mektup yazma sanatını kullanma şekilleridir. Aynı yüzyılın kadın edebiyatçılarından Mey Ziyâde ve Fatma Aliye Hanım mektup sanatında eser veren yazarlardan olup kadınları cesaretlendirme, bilgilendirme ya da kadının toplumdaki yerini vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda kadınların kendi aralarında yazdıkları mektupları da ele almışlardır. Her iki kadın yazar da gerek eğitimleri ve kaleme aldıklarıyla gerekse edebî toplantılar düzenlemeleri, toplumsal kuruluşlarda öncü isim oluşları bağlamında Arap ve Türk edebiyatında önemli yere sahip olmuşlardır.

Çalışma, mektup sanatından kısaca bahsedilen bir giriş bölümünden sonra her iki yazarın hayatlarını, edebî kişiliklerini ve eserlerini ele alan birinci bölüm ve adı geçen bu iki sanatçının mektup yazma sanatına katkılarını ve eserlerinde bunu nasıl işlediklerinden oluşan ikinci bölümden oluşmaktadır. Çalışmada Fatma Aliye Hanım'ın *Levâiyih-i Hayat*'i (Hayat Sahneleri), Mey Ziyâde'nin *Resâilu Mey*'i (Mey'in Mektupları) ana kaynak olarak ele alınmıştır. *Levâiyih-i Hayat*'ta beş kadının kendi aralarında evlilik başlığı altında toplumdaki erkek-kadın kavramları, kız çocuklarının eğitiminin önemi, kadının toplumdaki saygınlığı, o dönemlerde evlilikte asıl beklentilerin ne olabileceği mektuplar vasıtasıyla aktarılmıştır. *Resâilu Mey* ise Mey Ziyâde'nin dostu Cibrân Halîl Cibrân'dan edebî hayranlık duyduğu Yakûb Sarrûf'a, Mısırlı yazar Melek Hanefî Nâsîf'e, Mısırlı felsefeci Lütfî es-Seyyid'e kadar birçok isimle mektuplaşmasını içermektedir. Mektuplarında Fatma Aliye Hanım gibi Doğulu kadınlarını ele almış, onlar adına edebî felsefî ya da dinî sorularını yöneltmiştir.

Fatma Aliye Hanım ve Mey Ziyâde hakkında ferdi çalışmaların mevcut bulunmasıyla birlikte her iki edebiyatçının hayatı ve edebî karşılaştırılmasının yapılmamış olması, eserler bağlamında da *Levâiyih-i Hayat* ve *Resâilu Mey* 'in mektup yazma sanatı çerçevesinde ele alınması ile çalışmanın edebî alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mektup, Fatma Aliye, Mey Ziyâde, Levâiyih-i Hayat, Resâilu Mey.

* Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Arap Dili Belagatı Ana Bilim Dalı, Bayburt/Türkiye. rbakirdayi@bayburt.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8945-8776.

A COMPARISON EXAMPLE IN THE ART OF LETTER WRITING - MEY ZİYÂDE AND FATMA ALIYE

Abstract

Although Turkish and Arabic literature, like Arabic and Turkish, have not been linguistically close for years, they have been influenced by each other due to living in the same lands at certain periods and the rapprochement of civilizations accordingly. The development of new literary genres, starting from divan literature, has manifested itself in both literatures. The art of letter writing is among these new literary genres and although it started with the invention of writing, it came into existence in a literary sense in the 19th century.

Within the framework of the art of letter writing, articles have been published on different subjects, both officially and individually, regardless of whether they are men or women. What is wanted to be highlighted in the study is the way of using the art of letter writing, one of which is May Ziyâde from Arabic literature and the other is Fatma Aliye Hanım from Turkish literature. May Ziyâde and Fatma Aliye Hanım, women writers of the same century, were among the writers who wrote works in the art of letters, and they not only encouraged and informed women or emphasized the place of women in society, but also dealt with the letters that women wrote to each other. Both women writers have an important place in Arabic and Turkish literature, both in terms of their education and writings, organizing literary meetings, and being pioneers in social organizations.

The study consists of an introductory part that briefly mentions the art of letters, then a first part that deals with the lives, literary personalities and works of both writers, and a second part that consists of the contributions of these two artists to the art of letter writing and how they handle it in their Works. In the study, Fatma Aliye Hanım's *Levâiyih-i Hayat* (Life Scenes) and May Ziyâde's *Resâilu May* (May's Letters) were used as the main sources. In *Levâiyih-i Hayat*, under the title of marriage between five women, the concepts of man and woman in society, the importance of girls' education, the prestige of women in society, and what the real expectations in marriage at that time might have been were conveyed through letters. *Resâilu May*, on the other hand, includes May Ziyâde's correspondence with many people, from her friend Cibrân Halîl Cibrân to her literary admirer Yakûb Sarrûf, Egyptian writer Melek Hanefî Nâsîf, and Egyptian philosopher Lûtîfî es-Seyyid. In his letters, he discussed Eastern women such as Fatma Aliye Hanım and asked literary, philosophical or religious questions on their behalf.

Although there are individual studies about Fatma Aliye Hanım and May Ziyâde, it is thought that the study will contribute to the literary field by examining *Levâiyih-i Hayat* and *Resâilu May* within the framework of the art of letter writing, as the vital and literary comparison of both literary figures has not been made.

Keywords: The Art of Letter Writing, Fatma Aliye Hanım, May Ziyâde, *Levâiyih-i Hayat*, *Resâilu May*

Giriş

Mektup kelimesi Arapça ketebe (yazdı) fiilinin ism-i mef'ul sigasında gelmiş olup yazılan, yazılmış şey anlamına gelmekte olup bir şey haber vermek, sormak, istemek veya duyguları bildirmek için birine çoğunlukla posta yoluyla gönderilen, zarfa konulmuş yazılı kâğıt, nâmedir (Şükrü Haluk Akalın, 2011, s. 1647). Uzakta bulunan insanların birbirlerinden haber alma ihtiyaçlarından doğan, bir yazı türü olan mektup insanların yazıyı bulmaları ile başlangıç göstermektedir. Bunun bir kanıtı olarak Mısır'da Firavunların mesela III. IV. Amenofis'in (ki M.Ö. 15 ya da 14.yy) diplomatik mektupları gün yüzüne çıkmıştır. Hatta Firavunlar ve Hitit kralları arasında geçen hâl hatır sorma amaçlı mektuplar da Hattuşaş arşivinde bulunmuştur. Tarihi seyrine bakıldığında ilk mektuplaşmalar insanların haber alma amacı ile ortaya çıkmış, daha sonraları insanların birbirlerine olan sevgi ve muhabbetlerini paylaşma aracı haline gelmiştir. Eski çağ Yunan felsefesinden Eflâtun'un, Epiküros'un (M.Ö. 341/270) mektuplaşmaları da Yunan edebiyatındaki mektup türü edebî yazmalara örnek teşkil etmektedir. Mektuplaşma yazının icadıyla vücut bulmuş olsa bile edebî anlamda mektup yazma sanatı, Batı edebiyatında 16-17.yy'da Rönesans döneminde özellikle Fransa'da sonra bütün Avrupa'da kendini göstermiştir (Donbay, 2011: 85; Emir, 1977: 10-12).

İnsanların belli bir olay ya da durum karşısındaki duygu ve düşüncelerini paylaştığı mektuplar, kâtibi ya da yaşanılan dönemi için tarihi belge niteliği taşımaktadır. Mektuplaşma sanatı yazılış amacına göre iş mektupları, özel mektuplar ve edebî mektuplar üzere üçe ayrılır. Özel mektuplar şahsi mektup olup kişilerin yakın oldukları kişilere aşk, taziye, tebrik, teşekkür etme, özür dileme ya da davet gibi konuları barındıran mektuplardır. Edebî mektuplar edebiyatçıların, sanatçıların ya da filozofların edebiyat, kültür ve düşünsel alanda fikirlerini paylaştıkları çalışmalarıdır. Yaşadığı döneme ışık tutması, tarihi belge oluşu ayrıca hayatın farklı yönlerini daha özgür bir üslupla anlatılmış olması mektup sanatına edebî değer kazandırmıştır.

Bazı yazarlar da mektuplarını dergi ve gazetelerde yayınlamışlardır. Başka birine özel olarak yazılan mektubun gazete ve dergi vasıtasıyla herkesin okuma imkânı bulması açık mektup şeklidir. Mektup sanatına özgü samimi ve doğal anlatım tarzının kullanılması, şahsi veya toplumsal bir konu ya da bir problem üzerine konuların var olması bu türde de bulunmaktadır. Tek farkı tek kişiye yazılan mektupların herkes tarafından açık erişiminin bulunmasıdır (E. Özdemir, 2008: 8).

18.yy. edebiyatında kendini artık bir edebî tür olarak gösteren mektup yazma sanatının daha öncesi Batı edebiyatındaki örnekleri şu şekilde sıralanabilir; İtalya'nın ünlü şair ve siyasetçisi Dante'nin (1265/1321) sürgünde yaşadığı siyasi ihtirasları konu aldığı on üç şiiri, yine İtalyan şair Petrarca'nın (1304/1374) yaşadığı dönemin siyasi tarihini anlatan mektupları, Almanya'nın ünlü teoloğu ve Protestanlığın babası sayılan Martin Luther'in piskoposlara gönderdiği mektuplar. 18.yy örnekleri arasında ise Richardson'un *Pamela*'sı, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* verilebilir (Donbay, 2011: 86,87; Emir, 1977: 13,14). Türk edebiyatında mektup sanatının geçmişi oldukça eski olup Türkistan'da bulunan bir babanın oğluna yazdığı Uygurca mektubu, Fuzuli'nin *Şikayetnâmesi* eski Türk edebiyatının ilk örneklerindedir. Bunun yanında Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine kadar Şinasi'den Namık Kemal'e, Cumhuriyet döneminde Nazım Hikmet'ten Sait Faik Abasıyanık'a kadar birçok isimden bahsedilebilir. Türk edebiyatında açık mektup türünde Nurullah Ataç'ın (1898-1957) *Okuruma Mektuplar*, ardından Mısırlı düşünür ve tarihçi Ahmed Emîn'in (1886-1954) *Îlâ Veledî* adlı çalışmalarını Hilâl dergisinde yayınlamaları örnek olarak verilebilir (Donbay, 2011: 87-89).

Arap edebiyatında İslami dönem öncesi mektup sanatı kısa, sade ve söz sanatlarından uzak ama hikmetli sözleri ve atasözlerini barındırmış olup daha çok mevzuyla karşı tarafa aktarma amaçlı kullanılmıştır. İslami dönemde Hz. Peygamber ve halifeler tarafından İslamiyet'e davet amaçlı dinî ve siyasî mektuplar gönderilmiş olup Emevi dönemi ve Abbasi döneminde devletin genişlemesi, bolluğun artması ve sanata değer verilmesi nedeniyle bütün sanatsal faaliyetler gibi mektup sanatı da oldukça genişlemiş, Arapların diğer milletlerle ilişkilerinin artması siyasî ve edebî sanatını önünü açmıştır. Hicri 4.asır ile birlikte mektup sanatı sanatsal öğelerle kendini edebî alanda kendini göstermeye başlamıştır (Esved ve Şavak, 2021: 229, 230).

Modern Arap edebiyatında mektup türü daha çok müellifin vefatından sonra ortaya çıkmış olup, yazıldığı edebiyatçıları tarafından yayımlanmıştır. Yayımlanan eserler, edebiyat, kültür ve siyasî

tarihe fikri öncülük etmesi bakımından daha çok tanınmış yazar ya da siyasetçilere ait olmuş, bu özel mektuplar vesilesiyle onların hayatlarına, edebî kişiliklerine dair bilinmesi mümkün olmayan bilgilere de ulaşılabilmektedir. Modern Arap edebiyatında mektup yazma sanatı, hikâye ve roman sanatı gibi ilk önce gazetelerde yayımlanan tefrika romanlar ile de gelişim göstermiştir. Çağdaş Arap edebiyatında mektup türünde çalışmalar yapanların başında Mey Ziyâde gelmekle birlikte mehcer edebiyatının öne isimlerinden Cibrân Halil Cibrân (1883-1931), Emîn er-Reyhânî (1876-1940), Iraklı dilci, edip, tarihçi ve gazeteci olan Anistâs Mârî el-Kermelî (1866-1947) (Çetiner, 2002, s. 293) Mısırlı şair ve edip olan Mustafa Sâdik er-Râfî (1881-1937) (Ayyıldız, 2006, s. 353,354), Lübnanlı siyasetçi ve âlim Emîr Şekîb Arslan (1869-1946) (Kılıç, 1995, ss. 151-153), çağdaş İslam düşüncesinin öncülerinden Muhammed Reşîd Rızâ (1865-1935), eleştirmen Cebrâ İbrâhîm Cebrâ (1919-1994) ve Ğassân Kenefânî (1937-1972) de mektup türünde eser vermiş edebiyatçılardır (Karabela, 2011: 60).

Osmanlı dönemi kadın romancılığı ilk olarak 1877 yılında Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* romanıyla başlamış, 1895'ten sonra ise hız kazanmış, edebiyat sahnesinde atılım yapmaya başlamıştır. (Arseven, t.y., s. 903) Kadın mektupları özellikle 19.yy'da sadece aşk temalı, güzelliğe yazılan sevdâ dolu sözler gibi konulardan ziyade fikir, sanat ve toplumsal sorunları ele alan mektuplar olmuşlardır. Kadın mektuplarıyla eserler kaleme alan sanatçılar, kahramanlarının yaşadığı olayları hikâyeleştirerek onları ayrıca mektup formatında şekillendirmiştir. Her eser nasıl ki yazıldığı dönemin tarihini, kültürünü ve siyasi ya da dini yaşantısını yansıtıyorsa bu mektuplar da yazarlarının kendi dönemlerinin tarihsel ışığı mahiyetindedir. Çalışmanın ana kahramanları olan Mey Ziyâde ve Fatma Aliye Hanım da farklı ülke ama aynı dönem kadın yazarları olup çocukluk ve edebî yaşantılarındaki benzerlikler, mektup sanatını kullanmaları, kadın haklarını ön plana çekme arzuları bakımından benzerlikler içermektedir. Çalışmada, ilk önce her ikisinin hayatlarına ve edebî üsluplarına yer verip ardından her iki sanatçının edebî hayatlarındaki benzerliklere ve mektup yazma sanatını nasıl ve hangi eserlerinde icra ettiklerine yer verilmiştir.

1-Mey Ziyâde'nin Hayatı

11 Şubat 1886 Filistin-Nâsıra doğumlu, Lübnanlı bir Mârûnî baba ile Filistin asıllı Ortodoks bir annenin çocuğu olan Mey Ziyâde, Arap edebiyatında kadın rönesansı denilebilecek nahda döneminde önemli bir yere sahip hem Filistinli hem de Lübnanlı şair ve yazardır. Arap feminist edebiyatı tarihinin en önemli edebiyatçılarından biri olan Mey Ziyâde, yirminci yüzyılın ilk yarısında Arap ve İslam tarihini felsefe ile harmanlaması ile de meşhur olmuştur (Ziyâde, 1954a: 3). Asıl adı Mârî (Mary) olan Mey Ziyâde, kulağa hoş geldiği ve telaffuzun daha kolay olduğu düşüncesi ile Mey ismini seçmişti. İlk yazılarını kaleme aldığı dönemlerde İzzîs Kûbyâ, 'Âydâ, Kenâr, Şeciye, Birinci Deniz Bahriyesi, Matmazel Sahbâ, Hâlid ve Rafet gibi mahlaslar ile Mey Ziyâde yazdığı makale ve hikâyelere imza atardı. Kendisi bu konuda 1921 yılında Cibrân Halil Cibrân'a yolladığı bir mektubunda şöyle yazmıştır: “Gerçek adım Mary’inin ilk ve son seslerinden kısaltılan bir isim tercih ettim. Avrupa dillerinde İzzîs Kûbyâ (Isis Copia) gibi birçok isim kullandım. Ne bu ne de diğer isimler birbirinden üstündür. Mahlaslarım çok olmasına rağmen annem ve babamın tek olanı benim.” (Ayyıldız, 2004: 498; Esved ve Şavak, 2021: 240, 241).

Aslında Lübnan'ın Şahtûl köyünde yaşayan babası İlyâs Ziyâde, yirminci yüzyılın ortalarında Filistin'e taşınır ve eğitilmiş, kültür sahibi bir kadın olan-ki Mey Ziyâde'nin eğitiminde büyük rol oynayan-aslen Suriyeli olup memleketi Filistin olan edebiyatçı Nüzhet Muammer ile tanışır ve Filistin Nâsıra şehrine taşınır. Mey Ziyâde de ilkokula Nâsıra'da başlayıp ardından Lübnan'ın Kisravân ilçesindeki 'Ayntûra bölgesinde rahibe manastırına devam etmiştir. Lübnan'a eğitim için gitmiş olsa bile onun içinde Nâsıra, her zaman unutulmaz bir yer edinmiştir. Mey Ziyâde, rahibe okulundan mezun olduktan sonra 1904 yılında ailesiyle birlikte önce Nâsıra'ya 1908 yılında da Mısır, Kahire'ye yerleşmişlerdir. Üniversite eğitimini Kahire'de felsefe ve filoloji alanında yapmıştır. Yabancı dil öğrenmeye oldukça hevesli olup Fransızca, Süryanice, Grekçe, Latince, İngilizce, Almanca, İtalyanca ve İspanyolca dillerini öğrenmenin yanı sıra dillerin tarihçelerini de incelemiştir. Yabancı dilin yanında şarkı söyleme ve enstrüman çalmayla da ilgilenmiş, piyano çalmayı öğrenmiştir (eş-Şeyh, 1994: 4).

1929 yılında babasının, 1931 yılında çok sevdiği Cibrân Halil Cibrân'ın ve ardından 1932 yılında da annesinin vefatı, Mey Ziyâde'nin psikolojik ve fiziksel bağlamda sağlık sorunları

yaşamına sebep olmuş çevresinde bulunan herkesten ayrılarak uzlete çekilmeye itmiştir. Bu dönemde okuma ve yazmayı da bırakan Mey, kendisine ait olan mal varlığına sahip olmak isteyen ve onu oyuna getiren, doktor olan kuzeninin tavsiyesi üzerine Lübnan'a gelir ve rehabilitasyon merkezinde tedavi görür. Yatırıldığı ve psikolojik işkenceler gördüğü el-Uşfûriyye hastanesinden arkadaşları tarafından çıkarılmış, sağlığı iyileşene kadar başka bir hastanede tedavisine devam etmiştir. Hatta arkadaşlarına burada yaşadığı dönemi “*el-Leyâlî'l-Uşfûriyye*” (Uşfuriyye Geceleri) adıyla kitap yapmak istediğini söylemiştir. Yıllarca Beyrut'ta bir kır evinde yaşayan Mey Ziyâde, sağlıklı olduğunu kanıtlayan bir rapor alarak tekrar Mısır'a dönmüş, 19 Ekim 1941 yılında kalp çarpıntısı ve nefes darlığı sebebiyle vefat etmiştir. Ardından bir anma töreni düzenlenmiş, kendisi hakkında methiye niteliğinde pek çok makale ve düşünce yazısı yayımlanmıştır (Ziyâde, 1954a: 9).

Gazetecilik alanında öne çıkan isimler arasında bulunan Mey Ziyâde, özellikle Mısır basınında kendine özgü bir üslupla sosyal etki yaratan yazılar yazıyordu. Yazıları tutkulu ve güçlü duygularla dolu bir üslupla ve toplumsal sorunlara değinilerek yazıldığı için birçok kesim tarafından dikkate alınmıştır. Selim en-Nakkâş tarafından İskenderiye'de kurulan Mısır'ın siyasi ve edebiyat gazetesi olan el-Mahrûsâ gazetesinde (URL-1) “Kızların Günlükleri” başlığı altında özel bir bölümü bulunmakta olup yazılarını cesur bir üslupla orada takma adlarla yayınlamaktaydı (Ziyâde, 1954a: 7). Bunun yanında “Haftalık Siyaset” başlığı altında gazete okurlarının var olan sorularına cevap vermek isteyen kişiler tarafından cevaplandırıldığı yeni bir sayfa kurmuştur. Mey, genç kesimin de gazeteye ilgisini artırmak amacıyla *Haliyyetu'n-Nahl* (Arı Kovanı) başlığı altında sanatsal çalışmaların ağır bastığı bir bölüm kurmuştur. Fakat gazetecilikten ziyade özgür bir yazar olmayı tercih eden Mey'in gazetecilik serüveni kısa sürmüştür (Aytaç, 2002: 72; eş-Şeyh, 1994: 6).

1912 yılında Salı Seminerleri ya da Salı Konuşmaları adıyla çevrilebilecek edebiyat salonları kurmaya karar vermiş olan Mey Ziyâde, babasının Kahire'deki evini bu edebî sohbetlerin haftalık olarak yapılması için mekân olarak kullanmıştır. Kurulmasının ardından yirmi yıl kadar düzenli ve istikrarlı bir şekilde devam eden bu edebiyat salonlarına katılımcıların ilgisi de oldukça büyük olmuştur. Nitekim bu salonlar ve Mey Ziyâde için el-Akkâd şunları söylemiştir: “O, görüşleri, ruh halleri, kültürler ve görüşleri farklı olan bir topluluk arasında konuşmaları yönetme ve hatta bu yetenekten daha fazlası ile donatılmış bir kişiliktir.” (eş-Şeyh, 1994: 18).

Edebî tarzı ve eserlerine gelince; Mey Ziyâde kendi edebî döneminde “el-Edîbetu'n-Nâbiğa” (Üstün Yetenekli Edip) lakabını yazma yeteneği ve topluluk önündeki hitabeti ile kazanmış olup, kaleminin olgun ve sade oluşu ile birlikte stilini farklı kılan şeylerden biri de yabancı dillere de vakıf olup Batı kültürüyle içi içe oluşudur. Okuyucu onun yazılarında ve hitabetinde İngilizcenin dengeli ve mizahi duruşunu, Almancanın kesinliğini ve muhakemesini, Fransızcanın zarafetini ve diğer Latin dillerinin canlılığını bir arada görmektedir. Mey Ziyâde'yi diğer nahda dönemi yazarları arasında cazip kılan onun fikrini güçlü şekilde ortaya koyup ikna kabiliyetinin yüksek oluşudur. Bunun yanında sahip olduğu kelime dağarcığının genişliği ve kelimeleri gizemli bir üslupla, manevi söz ve duygularla süsleyip etkili kullanması okuyucunun zihninde tatlı bir hayal gücünü canlandırmış ve her kesimden okuyucuyu kendine çekmiştir. Okuyucunun yanında edebiyat camiasının da övgüsünü de kazanmıştır. Örneğin Mısırlı yazar Mustafa Sâdık er-Râfi'(1880-1937) Ziyâde'ye “Arap Kaleminin Kadını” diye lakap verirken, Lübnanlı yazar Emîr Şekîb Arslan (1869-1946) ona “Yüzyılın Kadın Edibi” unvanını vermiştir. Eserleri de şu şekildedir;

a) el-Musâvât (Eşitlik): Mey Ziyâde'nin önce sosyal sınıflardan bahsettiği, ardından aristokrasi, kölelik ve demokrasi gibi terimlerin yanında sosyalizm ve anarşizm kavramlarının Avrupa tarihindeki yerini ele aldığı el-Musâvât kitabı, insanlığın tarihsel sosyal gelişimini ve modern çağda hakim olan sosyal sistemlerle ilgili olup içerisinde güç ve yönetimle alakalı birçok kavramın tanımlamasını da yapmaktadır.(Ziyâde, 2012a)

b) Bâhîsetü'l-Bâdiye (Çöl Araştırmacısı): Ünlü dilbilimci Hanefî Nâsîf'in kızı, Bâhîsetü'l-Bâdiye lakabını kullanan, Mısırlı yazar Melek Hanefî Nâsîf'i ele aldığı eleştirel bir çalışma niteliğindeki bir kitaptır. Melek Hanefî'nin sosyal reformcu oluşu, edebiyat ve sosyal alanlarda düşüncelerini ve duygularını kolaylıkla ifade etmesi ve bunun yanında son dönemlerde topluluk önünde hitabet sanatıyla ün yapmış ilk kadın oluşu, Mey Ziyâde'nin Melek Hanefî'yi seçme nedenleri arasındadır (Ziyâde, 1954b: 12). Bu eserinde Melek Hanefî özelinde Doğulu kadınların

çevre ve doğalarını incelemiş, onların hayattaki yükümlülüklerini ve haklarını ortaya koymaya çalışmıştır (Çiçek, 2021; 11, 12).

c) Beyne'l-Cezir ve'l-Med (Med Cezir Arasında): Kitabında edebiyat, sanat ve medeniyetle ilgili çalışmaları ve araştırmaları ele alan Mey Ziyâde, bu eserinde Arap diline sahiplenmenin önemini, Arapları bunun gerekliliğine yönlendirmeyi ve Arapçaya sahip olduğu değeri vermeyi ele almıştır. Bu çalışma, 20.yy'ın özellikle nahda döneminde milletlerin ve medeniyetlerin hayatta kalma, yeniden canlanmasında dilin ne denli önemli olduğunu vurgulamak amacıyla kaleme alınmıştır. Bahsedilen bu dönemlerde Arap dilinin yaşadığı tarihsel süreçler ve manda rejimleri dolayısıyla Arap ülkelerindeki yabancı dil eğitiminin yaygınlaşması ve bu nedenle Arapçanın sahip olduğu değerinin yükseliş ve inişleri nedeniyle eser, med cezir adını almıştır.

d) Rucû'l-Mevceti (Dalğanın Dönüşü): Mey Ziyâde, bu romanında kocası Albert'e çok büyük bir sevgiyle bağlı olan ve ona Yvonne adında bir kız çocuğu veren Margaret isimli kadının yaşadığı ihanet olayları nedeniyle aşk ve sadakat değerlerini kaybetme şeklini irdelemiştir. Romanın süre gelen kısımlarında Margaret, Albert'in sevgilisi ve kendi arkadaşı Belanş ile yüzleşir. Ardından Margaret kendisini çok seven amcasının oğlu Roger'la evlenme aşamasına geçer. Bu kısımda Mey Ziyâde, Margaret'in Albert'e olan aşkını unutamaması ve ona âşık olan Roger'la birlikte olma arasında yaşadığı psikolojik çatışmayı ve içinde yaşadığı bu kafa karışıklığını anlatmaya çalışmıştır. Eser *Dalğanın Dönüşü* adıyla 2017 yılında Gamze Yüçetürk tarafından çevrilmiştir (Ziyâde, 2017).

e) Sevânihu Fetât (Kız Çocuğunun Uğuru): Sevânihu Fetât adlı çalışma, hayata ve insan ruhuna ilişkin düşünce ve görüşleri içermekte olup, Arap dünyasının ünlü kadın yazarlar ve Arap edebiyatının nahda dönemi üzerinde çalışmalar yapan edebiyatçıları arasında olan Mey'in görüşlerini güzel ve belagatlı şekilde dile getirdiği kitaptır. Feminizm edebiyatına katkıda bulunmak ve kadının hayattaki yerini göstermek amacıyla hayr, uğurlu anlamına gelen Sevânih kelimesini de kullanmıştır (Ziyâde, t.y.).

f) Zulümât ve Eşi'a (Karanlıklar ve Işıklar): Doğu kadınlarını ilgilendiren konulara yer verilen eserde, kadınlara yönelik farkındalıkları ele alan Mey Ziyâde, bu çalışmasını birçok edebî makaleleri bir araya getirerek oluşturmuştur. Bu kitabında Mey Ziyâde, modern çağda doğulu kadınları ve onların uygarlık, sosyal, siyasal ve kültürel alanda gelişmelerine katkıda bulunan konuları ele almanın yanı sıra, insana yakışır bir yaşam, özgürlük gibi toplumsal haklarını kullanmasının önemini açıklığa kavuşturmak istemiştir. Bu çalışma, kültürel yönleri sebebiyle Mey Ziyâde'nin 20.yy'ın ilk yarısındaki popüler feminist çalışmalarından biri olarak kabul edilir (Ziyâde, 2012b).

g) Ayşe Teymûr: Mısırlı yazar ve şair Ayşe Teymûr hakkında kaleme aldığı bu eser, Mey Ziyâde'nin edebiyat ve bilim dünyasının önde gelen isimleri arasına girmesine ön ayak olmuştur. Ayşe Teymûr'nin babasının Türk-Kürt asıllı oluşu, kendisinin doğduğu topraklar olan Mısır'ın dili Arapçayı kullanması ve bunun yanında Türk-Arap medreselerinin edip dili olan Farsçayı şiirlerinde kullanması ile Mey Ziyâde ona üç dilli şair lakabını vermiş, Teymûr'nin Arapça, Türkçe ve Farsça olmak üzere yazdığı şiir koleksiyonlarından bahsetmiştir. Döneminin kadın haklarını dile getiren ilk feminist yazar olması hasebiyle ve görüşlerini destekleyen Ziyâde, Teymûr'nin eserini yedi bölüme ayırmıştır. İlk bölümde hayatından edebiyat ve şiirle ilgilenmesinde ön ayak olan babası ile ilişkisine, yetişmesinde etken olan çevresel faktörlere, çalışmalarındaki dil çeşitliliğine ve ardından çocuk sevgisi, aile ve ibadet hayatı, yaşlılarla sohbet etmek gibi toplumun çekirdek sorunlarını kadar kaleme aldığı bütün hikâyeleri ve şiirlerini değerlendirmiştir. Teymûr'yeyi ele almasındaki amaç onun sadece edebiyatçı oluşu değil, Ortadoğu'daki kadınların sesini duyurmak için verdiği kıymetli mücadelede öncü kimliğini taşımasıdır (Kalyon & Hager, 2023: 1960, 1961).

h) Ğâyetu'l-Hayât (Hayatın Amacı): Mey Ziyâde bu çalışmasını, Arap kadınına umut aşılacak, ruhunu yenilemesine sebep olmak ve hedeflerine ulaşma yolunda onu teşvik etmek için kaleme almıştır. Ortadoğu'nun sıkıntı ve acı içinde olduğunu savunduğu kadınlarının ruhunu iyileştirmek, onların yanında olmak ve hayattaki amaçlarına ulaşmalarındaki ilacı bulmaya kilitlemiştir kendini (Ziyâde, 2013).

i) Verde el-Yâzicî: Kadın edebiyatının öncülerden biri olan Lübnanlı yazar ve şair Verde el-Yâzicî'nin hayatını, düşüncelerini ve şiirlerini ele aldığı kitabında Mey Ziyâde, onun Hâdikatu'l-Verd (Gül Bahçesi) adlı şiir divanında farklı bir bakış açısına sahip olduğunu vurgulamıştır (Ziyâde, 1980).

i) İbtisâmât ve Dümu` (Gülümsemeler ve Gözyaşları): Dilbilimci Friedrich Mix Müller tarafından yazılan eser Mey Ziyâde'nin tercümesini yaptığı bir eserdir. Eser; sevinç-üzüntü, yaşam-ölüm, gülümseme ve gözyaşı gibi birbirine zıt anıların anlatıldığı bir kitaptır. Bir kişinin içinde bulunduğu koşullar ne olursa olsun yaşadığı rekabet hallerini, kinlerini, streslerini, yaşadığı durumlarla alay etmelerini konu edinmiştir. Okuyucu bu eserde birçok duyguyu aynı anda görebildiği gibi kitap hem geçmiş hem şimdiki hem de gelecek zamandan bütün nesilleri aynı anda kendine bağlamaktadır (Müller, 2012).

j) Matbu Eserleri: es-Sahâif (Sayfalar): Abbâs Mahmûd Akkâd'ın *Mutâla'âtu'l-Kütubi ve'l-Hayât* adlı eserini eleştirdiği, farklı dergilerde yer alan çeşitli makale mecmuasıdır.

k) Kelimât ve İşârât (Kelimeler ve İşaretler): Çeşitli sosyal, bilimsel ve felsefî konuları ele alan edebî konuşmalardan oluşan bir koleksiyon (eş-Şeyh, 1994: 20).

l) el-Hubbu fi'l-'Azâb (Azapta Aşk): İngilizceden çevrilmiş tercüme roman.

m) Ezâhîru Hulm (Rüya Çiçekleri): Mey Ziyâde'nin takma isimle kalem aldığı, Fransızca şiir divanıdır.

Bu çalışmalarının yanında dört hikaye, üç roman, beş edebî araştırma makalesi, on altı bilimsel konferans, Fransız şiiri üzerine inceleme gibi otuz araştırma makalesi ve sayfa aralığı 1-25 arasında değişen yazma eserleri de mevcuttur (eş-Şeyh, 1994: 61).

1.2. Fatma Aliye Hanım'ın Hayatı

22 Ekim 1862 yılında İstanbul'da doğan Fatma Aliye Hanım'ın babası Osmanlı devlet ricalinden Ahmet Cevdet Paşa (Tanpınar, 1988: 159-179), annesi Advîye Rabia Hanım'dır. Ahmet Cevdet Paşa'nın devlet işleri nedeniyle Beyrut, Halep, Şam gibi Bilâdü's-Şark bölgesinde ve şu an Arnavut sınırlarında bulunan Yanya'da yaşamış, eğitimlerini birçok özel hocalardan ders almak suretiyle tamamlamıştır. Babasının vefatı üzerine Beyrut'tan İstanbul'a dönüş yapmış, aynı yıl Kolağası Fâik Bey'le evlenmiş, Hatice, Ayşe, Nimet ve Zübeyde adında dört kız sahibi olmuştur (Parsova & Piri, 2018: 131).

Çocukluğundan beri birçok eğitim almış Fatma Aliye Hanım için ilki babası, ikincisi Tanzimat döneminin ilk popüler yazarlarından biri olan Ahmet Mithat Efendi'nin (1844-1912) etkisi oldukça fazladır. Ahmet Mithat Efendi'yi eserleri vasıtasıyla tanımış, zamanla mektuplaşmaya başlamıştır. Bu mektuplaşmalar sırasında Fatma Aliye Hanım, Ahmet Mithat Efendi'den edebî faydalar sağlamış, ikisi birlikte *Hayal ve Hakikat* isimli romanı çevirmişlerdir. Ayrıca Ahmet Mithat Efendi de *Fatma Aliye Hanım yahud Bir Muharrire-i Osmaniyye'nin Neşeti* adı altında bir kadın yazar için ilk monografi eser yazmıştır (Aşa, 1995: 261; Koç, 2012: 193).

Fatma Aliye Hanım da Mey Ziyâde gibi yazma hayatına takma isimlerle başlamıştır. Yazılarında ilk olarak "Bir Kadın" mahlasını kullanmıştır. Bu takma isimle Tercümân-ı Hakikat (Tekin, 2011: 497,498) ve Servet (URL-2) (Osmanlı döneminde 1888 yılında Nicolaidis tarafından önce Karamanlıca çıkarmak istediği ama Osmanlıca çıkardığı gazetedir. Türk edebiyatında bilinen Servet-i Fünûn dergisi ise onun fen ekidir. Detaylı bilgi için; Andı, 2006) dergilerinde George Ohnet'in *Volonté* romanını *Merâm* adıyla çevirisini yayınlamış, müterciminin kadın olması sebebiyle edebî çevreden oldukça ilgi görmüştür. Bu ilginin ardından Fatma Aliye Hanım, Tercümân-ı Hakikat dergisinde kadınlar hakkında yazılar kaleme almış, "Mütercime-i Merâm, Aliye" adını kullanmıştır. Kendi gerçek adını ilk kez 1890 yılında *Sûrat: Eiler'in Prensese Yirmi Birinci Mektubu* adlı yazısında kullanmış ve öyle devam etmiştir (Banarlı, 2001: 993; Canbaz Yumuşak, 2013: 105).

Fatma Aliye Hanım 1924 yılında sağlık durumunun bozulması nedeniyle yazmayı bırakmış, sadece sanat ve edebiyat faaliyetlerini takip etmiştir. En küçük kızı Zübeyde İsmet Hanım'ın Katolik rahibesi olmak isteyip ailesinden ayrılmak istemesi, Fatma Aliye Hanım'da büyük bir sarsıntı oluşturmuş, 1936 yılında da İstanbul'da vefat etmiştir (Parsova & Piri, 2018: 133).

Edebiyat ve sanat alanının dışında döneminin sosyal faaliyetleri içinde de bulunan Fatma Aliye Hanım, o dönem yaşanan Osmanlı-Yunan Savaşı (Otuz Gün Savaşı-1897) sırasında şehit ve gazi olanların aileleri için Cem'iyet-i İmdâdiyye adında yardım derneği kurmuştur. Ayrıca Hilâl-i Ahmer'in de ilk kadın üyesi olup bu yaptığı girişimlerinden dolayı II. Abdülhamid tarafından berat

kazanmış, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti tarafından da madalya verilmiştir (Kurnaz, 2007: 132).

Edebî kişiliği ve eserlerine gelince Fatma Aliye Hanım, eserlerinde bazen Fransızca kelimelere yer verse de genellikle Tanzimat döneminin sade dil kullanımını tercih eden Fatma Aliye Hanım, ilk romanlarında daha duygusal bir yaklaşım sergilerken daha sonraları olayları realist bir şekilde ele almıştır. Edebiyatta yazdıklarından ziyade edebiyat ve toplumsal anlamda ilk kadın oluşu ile gündeme gelmiş olan Fatma Aliye Hanım, Tanzimat döneminde mektuplaşma sanatını ve bu sanatı kullanarak roman yazan ilk edebiyatçı da olmuştur. Yazılarında kadın ve aile sorunlarına yer veren Fatma Aliye Hanım, kız çocuklarının ve Türk kadınlarının eğitilmesi üzerine oldukça yoğunlaşmıştır. Zira ona göre din ve toplum bakımından erkeğin görevi ve sorumluluğu kadar kadının da sorumluluğu vardır ve bu sorumluluğu eğitim ile alabilirler. Eğitim anlamında Doğu'nun tecrübesinin ve Batı'nın tekniğinin alınması ile istenilen İslami gelişime erişilebileceği düşüncesindedir ve kalemini de bu bağlamda kullanmış cesur bir yazardır.

a) Merâm: George Ohnet'in *Volonté* isimli romanın 1891 yılında "Bir Kadın" takma adıyla çıkardığı tercüme eser olup, Fatma Aliye Hanım'ın yazı dünyasına adım attığı ilk eserdir.

b) Hayal ve Hakikat: 1891 yılında Ahmet Mithat Efendi ile birlikte yazdığı ve Tercümân-ı Hakikat gazetesinde tefrika roman olarak yayınladıkları eserdir. Burada da kendisi yine takma adını kullanmıştır (Parsova & Piri, 2018: 132).

c) Muhâdarât: Fatma Aliye Hanım'ın 1891 yılında kendi adı ile yazdığı ilk roman olup, eserde Osmanlı dönemindeki varlıklı ailelerin hayatlarını ele almış, bu toplumlarda baskı ile yapılan evliliklerin nasıl sonuçlandığına değinmiştir. Bunun yanında eserde güzel ahlak, sadakat, vefa ve dürüstlük gibi değerlere de yer verilmiştir (Hanım, 2005; M. Özdemir & İdi Tulumcu Feride, 2017: 723-725).

d) Nisvân-ı İslâm (İslam Kadınları)ç: Fatma Aliye Hanım ne Batı ne de Doğu düşüncesini baskın şekilde yansıtmıştır eserlerinde. Fakat İslami duygulara ve İslamiyet'in doğru tanıtılmasına önem vermiş, yabancı milletlere Müslüman Osmanlı Türk aile hayatını, kadının bu toplumdaki yerini anlatan kitabıdır. 1891 yılında önce Tercümân-ı Hakikat gazetesinde tefrika şeklinde yayımlandıktan sonra toplanıp kitap haline getirilmiştir. Eser önce Rus şarkiyatçı, dilbilimci ve tercüman Madam Gülnar olarak bilinen Olga de Lebedeff'in (d. 1854) (Akün, 1996) İstanbul'da bulunan Türk aile hayatını ve Türk kadının yaşayış tarzını merak edip seçkin ailelerle - ki bunlardan biri Fatma Aliye Hanım'ın babası Ahmet Cevdet Paşa'dır- temasa geçmesi ve burada Fatma Aliye Hanım ile tanışması ile başlamıştır. İlk olarak Fransızca anlaşılan ikili arasında sıkı bir dostluk başlar. Zaman sonra Ahmet Cevdet Paşa'nın kızına bu yazışmaları yazıya döküp, yayınlamasını talep etmesi üzerine eser ortaya çıkmıştır. Hatta daha sonra 1894 yılında Gülnar Hanım tarafından *Les Femmes Musulmanes* adıyla Fransızcaya çevrilmiş, ardından çok ilgi görünce *Ta'ribu Nisâ'î'l-Müslimîn* adıyla da Arapçaya çevrilmiştir.

e) Re'fet: 1894 yılında İstanbul'da yayınlanan eserde Fatma Aliye Hanım, öğretmen olmak isteyen genç, yetim bir kızın annesi ile birlikte hayata ve yakın çevresine karşı verdiği mücadeleyi gerçek bir hayattan uyarlayarak yazmıştır (M. Özdemir & Eroğlu, 2016: 79).

f) Üdî: 1900 yılında kaleme aldığı bu eserinde Fatma Aliye Hanım yine kadınlara yönelik bir çalışma sergilemiş, eserde kendi çabasıyla çalışarak hayatta kalma mücadelesi veren bir kadının yaşadıklarını romanlaştırarak diğer kadınlara mesajlar vermiştir. Eser kitaplaştırılmadan önce İkdâm gazetesinde tefrika roman şeklinde yayınlanmıştır (Üstün, 2017: 144). Eser, *Oudi la joueuse de Luth (Lavta Çalan Üdî)* adı ile Fransızcaya çevrilmiştir.

g) Levâyh-i Hayât (Hayat Levhaları): 1898 yılında kaleme alınan bu eser, beş kadın kahramanın evlilikleri ile ilgili konuları ele alan, kendi aralarında yaptıkları mektuplaşmalardan ibarettir. Eser, mektuplaşmayı ele alması ve kadınlar arasında gerçekleşmiş olması nedeniyle çalışmanın daha sonraki bölümünde daha detaylı ele alınacaktır.

h) Taaddüd-i Zevcât'a Zeyl: Osmanlı dönemi hukukçusu ve yazarlarından biri olan Mahmud Esad Efendi'nin çok evlilik hakkında yazdığı Taaddüd-i Zevcât (Evlilik Sayısı) adlı yazısını tamamlamak ya da katkı sağlamak amacıyla İstanbul'da 1899 yılında kaleme aldığı çalışmadır.

i) Terâcim-i Ahvâl-i Felâsife (Filozofların Biyografileri): Felsefe alanında isim yapmış bazı Yunan ve İslam düşünürlerin hayatlarını ele aldığı, bunun yanında felsefenin ve filozofların dinsiz gibi düşünülmesinin haksızlık olduğunu savunduğu 1900 yılında hikâyelerle anlattığı çalışmadır.

i) Tedkîk-i Ecsâm (Cisimlerin/Maddelerin İncelenmesi): Edebiyatın yanında felsefeye de ilgi duyan Fatma Aliye Hanım, bu çalışmasında varlık felsefesi içerisinde madde kavramını açıklamaya çalışmıştır. Bu alanda yapılan çalışmalar arasında öne çıkması ve dikkat çekmesinin nedeni ise ilk kez bir kadın kaleminden çıkmış olmasıdır (Tıgılı, 2008: 254).

j) Ahmed Cevdet Paşa: Babasının çocukluğu, eğitimi, yaşadığı olaylar, katıldığı sosyal etkinlikler gibi konuları ele alarak babasının döneminin tarihsel arka görüntüsünü vermiş olduğu eserdir. Eser, 1856 yıllarına kadarki Osmanlı döneminin tarihsel sürecine ışık tutmuştur. Eser, Ahmet Cevdet Paşa'nın bütün hayatını ele alamamış olup bu durum Fatma Aliye Hanım'ın eseri tamamlamadığını göstermektedir.

Bu çalışmalarının yanında Fatma Aliye Hanım'ın yine Osmanlı aile hayatını ele aldığı *Enîn* ve ardından yine tarihi olayları ele aldığı *Târîh-i Osmâniyye'nin Bir Devre-i Mühimmesi-Kosova Zaferi ve Ankara Hezîmeti* adında başka çalışmaları da bulunmaktadır.

2. Mey Ziyâde ve Fatma Aliye Hanım Arasındaki Benzerlikler ve Mektuplaşma Sanatının Yenilenmesindeki Etkileri

Lübnan, Mısır ve Suriye'deki birçok kadın hareketlerini desteklemek ve faaliyete geçirmek için Mey Ziyâde, birçok aktivistle iletişime geçtiği gibi kendi dönemindeki yazar, şair, gazeteci, politikacı ve düşünürlerle de yazışmalar yapmıştır. Mektuplarının genel içeriği genellikle toplumsal reform kapsamında insanın varoluşu olmakla birlikte özelinde kadınların ilerlemesi ve hayata katılımlarını artırmaktır. Bu konu çerçevesinde o dönemlerde kendi çıkardığı mektuplar hem eleştiri hem de çözüm içeren görüşler barındırmaktadır. Mey Ziyâde kadın konusunun dışında tabiatı yeni sıfatlarla tasvirleyerek ve yazarlara yönelik edebî eleştiriye getirerek yazışma sanatına şekil ve muhteva açısından yenilikler getirir. Bu konuda Lübnanlı gazeteci ve edip Antûn el-Cemîl (1887-1948) şöyle demiştir:

Mey Ziyâde'nin saklanmış mektupları mektup edebiyatı için çok güzel bir örnektir. Fransız ediplerinden Flaubert ve Voltaire emsali mektupları vardır ve o mektuplarda sizler bir yazarın eserinden daha fazlasını görebilirsiniz. Bence yazdığı mektupların toplanıp özel bir kitap şeklinde yayınlanması gerekmektedir. Zira bu mektuplar büyük bir bilgelik ve değerli bir edebiyat mirası içermektedir. (Ziyâde, 1954b: 10).

Mektuplaşma sanatındaki üslubu sade ve net olan Ziyâde'nin cümleleri de açık, okuyucuyu ana fikre çekebilme yeteneği kuvvetli olup bu durum mektuplarındaki diyalog gücünü artırıp, içindeki mesajların ilgi çekici olmasını sağlamıştır. Mektuplarını cazip hale getiren diğer bir husus da yazışmalarında duygudan çok aklını, yüreğini, geniş edebî kültürünü ve nezaket içeren etkili hitabetini kullanmasıdır ki bu da arkadaşları tarafından fark edilip günümüze gelmesi için saklanmıştır. Bâhîsetü'l-Bâdiye (Çöl Araştırmacısı) adlı çalışmasında da Mısırlı yazar ve kadın özgürlüğünün önde gelen isimlerinden Melek Hanefî'ye daha onu tanımadan kadın hakları savunuculuğu yapmasından dolayı övgü dolu bir mektup yazmıştır. Ardından Melek Hanefî'den kadınlara sadece anne ve eş olmadıklarını, bunun ötesine geçmelerini gerektiğini hatırlatmasını istemiştir. “Bu nesli şaşkınlık ve tereddüt halinden çel atıp ekip çıkarınız. Kadınlara görevlerini öğreterek özgürleşmelerine yardımcı olun. Kalbin derinliklerinden, hatta sizin sesiniz gibi yaraların derinliklerinden gelen bir ses, fikri seslerin yapmadığını ruhlarda yapabilir.” (Ziyâde, 1954b: 16).

Mey Ziyâde'nin mektupları arasında özel ilgi duyduğu, Mehcer edebiyatının önemli ismi Cibrân Halîl Cibrân'a evlilik, hayal ve hakikat gibi fikri konularda yazdığı mektuplar bulunmaktadır. Mektubunun birinde erkek gibi bir kadının da kocasını erkekler arasından seçmekte tamamen özgür olması gerektiğini savunurken, evlilik hayatında kadından beklenen sadakat ve dürüstlüğü erkek tarafından da beklendiğini hatta bulamayınca kadının başka bir erkeğe eğilim göstermesinin normal karşılanması gerektiğini yazmıştır (Ziyâde, 1954b: 17, 18). Mey ve Cibrân arasında geçen mektuplaşmalar ilk başta çıkan edebî ilişkinin zamanla romantik bir ilişkiye dönüştüğünü göstermiştir. Mey, Cibrân'a olan aşkını muhafazakâr doğulu bir kız edasıyla önce ima yoluyla sonra

mektuplar aracılığıyla yazılı olarak ilan etmiştir. Bunun yanında Mısırlı felsefeci Lütfi es-Seyyid'e (1872-1963) kadınların cenaze töreni gibi törenlere katılamama nedenlerini sorguladığı, Lübnanlı yazar Ya'kûp Sarrûf'a (1852-1927) edebî hayranlığını dile getirdiği, Lübnanlı sosyoloji, gazetecilik ve eğitim alanında öncü isimlerden Julia Tu'ma Dımaşkiyye'ye (1883-1954) ve cesaret vermek istediği Arap genç kızlar gibi birçok isme mektuplar yazdığı görülmektedir (Ziyâde, 1954b).

Eserleri arasında kadınlara özel hitabı olan Ğâyetü'l-Hayat'da (Hayatın Amacı) kadınların yaratıcı tarafından verilen özel yeteneklerine, erkeklere kıyasla fiziksel yapılarındaki zayıflıklara rağmen sinirsel, fikirsel ve duygusal bağlamdaki güçlü duruşlarına yer vermiş, kadınları bu meziyetlerine karşı uyanık olmalarını istemiştir. Toplumda sürekli şiddetli, gürültülü, sömürgeleştirici duygularla dolup taşan erkek gruplarının, kadınların asla kendilerinin anlayamayacağı acıyı emme gibi kuvvetli bir yeteneğe sahip oluşlarından bahseder. Evlilik ile eş, evlat, ev ve çevre arasında birçok görevi tek elde üstlenen kadının görevini toplumdaki birçok bakanlıkların tek bir bakanlık çatısı altında toplanmasına benzetmiş, mümkünlüğü zor ve güç olan bu durumun, yaratıcının kadına kendisinden verdiği güçlü mizaç ile mümkün olduğunun da altını çizmiştir (Ziyâde, 2013: 9). Kadın için zorluk hedefe ulaşmak için gösterdiği çaba değil; zorluk ve acı veren şey taleplerinin belirsizlik, sevgisizlik ve geleceğinin önünde umut ışığı olmayan boş bir sayfa şeklinde oluşudur.

Hâkim ve bilge bir kalpte büyük ve şerefli aşkı taşıyan ey Hanımlar! İnsanlığı ilerleten, yolunu kolaylaştıran, yüklerini hafifleten, evlatlarından kahramanlar yaratan, en güzel ruhları, en büyük kalpleri, en asil ruhları yaratan en yetenekli işçidir kadın. Sürekli taşar, içindeki güneşin ışıklarını bireyin, evin ve vatanın ötesine gönderir, her şeye yayılır ve her şeyi aydınlatır. Çünkü aşk, sihirli bir öğretilerdir, bizlere ümit ve hüznün seslerinin susturulmadığı, içinde hayatın kendi sesinin duyulduğu geniş ufuklar açar. (Ziyâde, 2013: 10).

Kadınlara aşkın yanında çalışmanın da önemli olduğunu vurgulayan Mey Ziyâde'ye göre çalışmak zihni aydınlatan, kalbi açan, zamanı dolduran, hayatı lezzetli bir tat veren, yorgun ruhu dindiren, mutsuz doğayı bile tatmin eden bir durumdur. Bunun için "Bırakın çalışsın kadın!" demiştir. Hatta bir kadın eğer kendini sever ve özgüvenine ulaşırsa, kendi kendisinin babası, annesi, kardeşi, arkadaşı ve yoldaşı olur. Zira aile bir gün yok olabilir, kardeşler kendi yollarına gider, arkadaş değişir, dünya gelişir. Eğer kadın çalışır, bireysel bağımsızlığını garanti altına alır ve kendini gerçekleştirirse kendini kaybetmez, unutmaz, kendine yetmeyi ve hayatı yönetmeyi öğrenir (Ziyâde, 2013: 11). Fakat Mey Ziyâde, bunun yanında hayatını süs ve zenginlik üzerine kuran, yaşamın anlamını irdelemeyen kadınları da eleştirmiştir. Bu tür kadınların sadece ilim ve akıl yoluyla dirilebileceklerini savunmuştur (Ziyâde, 2012b: 27). *Kün Sa'iden* (Mutlu Ol) adlı yazısında Ziyâde, "Eğer erkeksen, mutlu ol, çünkü hayatın en büyük anlamı erkeğin kahramanlığı içinde vücut bulur. Eğer kadınsan mutlu ol. Çünkü kadın erkeğin arzusudur, asaleti güvenin yeri, gülümsemesi ise bütün yorgunlukların ödülüdür." (Ziyâde, 2012b: 62) diyerek kadın ve erkeği varlığın özünde birleştirmiştir.

Kendini kadın hakları savunucusu olarak addeden Mey Ziyâde, Mısır Kız Derneği'nde yaptığı konuşmalardan derlediği *Ğâyetü'l-Hayat* adlı çalışmasının son kısmını Mısır'da Kahire Üniversitesinin kurucularından biri olan ve Mısır'da kadın rönesansının lideri Kasım Emîn'i (1863-1908) saygıyla selamlayıp şu dizelerle kapatmıştır.

فليحيا زعيم النهضة النسائية!
ولتحيا المرأة المصرية ناهضة عاملة!

Yaşasın kadınların rönesansının lideri!

Ve yaşasın yükselen ve çalışan Mısırlı kadın! (Ziyâde, 2013: 12).

Mektuplaşma sanatının Türk edebiyatındaki öncülerinden Fatma Aliye Hanım da Ahmet Midhat Efendi, Muallim Naci gibi usta kalemlerle edebî, sosyal gibi konularda yazışmalar yapmıştır. Tıpkı Mey Ziyâde gibi edebî toplantılarda bulunmuş, kendi toplumunun kadın silüetini daha yüksek yerlere taşımak, onların evlilik ve hayat hakkındaki sorunlarını dile getirmek, eğitilmiş ve dindar Osmanlı Müslüman kadını yetiştirmek için mektuplaşma sanatını kullanmıştır. Kadınlara ilgili olan yazılarını *Hanımlara Mahsus Gazete* (Öztürk, 2020: 533,534) ile *Ümmet ve İnkılâb* (Öksüz, 2001)

adlı gazetelerde ve Meşrutiyet'in ilk renkli ve resimli kadın dergisi olan *Mehâsin* (Uçar, 2022) dergisinde yayımlanmıştır. Bu gazete ve dergiler vasıtasıyla kadın yazarlar hem kendilerini gösterme hem de kadın okuyucu kitlelerini bir araya getirip çalışmalarını cinsiyetleştirmiş, kadınlar arası bir edebî alan oluşturmuştur. Kadın yazarlar, burada diğer kadın yazarlarla çalışmaları hakkında iletişime geçtikleri, düşüncelerini dile getirdikleri mektupları yayımlanmış, kısaca yazarların ve okurların dostluklarını, tecrübelerini edebî alanda bir araya getirmişlerdir. Fatma Aliye Hanım da milli birliktelik ve vatan sevgisi yanında kadının bütün alanlardaki yerini ve önemini Muhadarat'tan sonra *Levâiyih-i Hayat*'da ele almıştır.

Çalışmanın ana eserlerinden biri olan *Levâiyih-i Hayat* (Hayat Sahneleri) (Aliye, 2019) da ilk olarak 1 Haziran 1899 ile 8 Şubat 1900 tarihleri arasında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de 11 mektuptan oluşan tefrika roman şeklinde yayınlanmış hemen ardından kitap olarak basılmıştır. (Araştırmada kullanılan eser, Tübitak tarafından desteklenen 217K101 nolu Son Dönem Osmanlı İstanbul'unda Kadın Yazarların Edebî Çevresi adlı projede yayınlanan çalışmadır. Çalışma Latin harflerine aktarılmış orijinal metindir.) Mektuplardan oluşan çalışma, her hafta gazetede dizi gibi bölüm bölüm yayınlanmış, son iki mektup hariç evli kadınların yakınlarına yazdıkları ve tecrübelerini diğer kadınlarla paylaştıkları kamusal bir alan oluşturmuştur. Zira o dönemlerde iletişimin kısıtlı ve sınırlı olduğu da düşünülürse ne kadar kıymetli olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Hayattan manzaralar anlamına gelen eser, kadınların perspektifinden yaşama dair birbirinden renkli ve farklı hayat manzaraları sunmaktadır. Çalışma eğitilmiş kadınların birbirinden farklı erkeklerle yaptıkları evliliklerinde yaşadıkları sorunları ya da arzuladıklarını bulabildikleri ya da bulamadıkları hakkındadır. Eserde mektuplaşan kadınların hepsi kendine mahsus edebî kimliğe sahip, hitap yeteneği yüksek kadınlar olup mektupların ilk 6 tanesi Mehabe ve Fehame isimli iki kuzen arasında geçmiş, 7 ve 8. mektuplar Sabahat ve Fehame arasında geçmektedir. Bu üç kadın evli olup hepsinin evlilik yaşantıları, şekilleri ve beklentileri diğerinden farklıdır. Son iki mektup, Nebahat ve İtimat isimli bekâr iki arkadaş (ki aralarında dünürlük bağı-baldız ve görümce-bulunmaktadır) arasında evlilik hakkında beklentileri ve çevrelerinde gördükleri durumları değerlendiren yazılar barındırmaktadır. Fatma Aliye Hanım bu iki mektupla konuyu toplamış, sonuçlandırmıştır.

Eserde Arapça ve Farsça kelimelere ve terkiplere oldukça yer verilmiştir. Fatma Aliye Hanım'ın yaşadığı dönem esas alırsa Arapça-Türkçe ve Farsça arasındaki sıkı bağlılığın ve benzerliklerin garip gelmemesi daha aşikâr olacaktır.

Eserin ana konusu aşk ve evlilik olmakla birlikte edebî, felsefi ve sosyolojik söyleşilere de oldukça yer verilmiştir. Eserin ilk mektup sahibi Mehabe, evliliği güzel giden, evliliği saadet yeri olarak gören kadındır. İkinci mektup sahibi olan Fehame ise Mehabe ile aynı evde büyümüş, eğitim almış, evliliği lüks ama şiddet üzerine kurulmuş, çocukları için buna katlanan bir kadındır. 7. mektubun sahibi Sabahat ise aldatılmadan muzdarip bir kadındır. Konuşmalar karşılıklı fikir alışverişleri ile dolu olup öncelikle aşk konusu tartışılmıştır. Aşk konusunda bütün inancını yitirmiş olan Fehame'ye karşı Mehabe hayata karşı heyecanı, mutluluğu ve aşkı şöyle tasvirlemiştir; “Benim anlatmak istediğim hulki ve fitri olan bir istidat ve ihtiyaçtır. Sevmek ve sevilmek, işte bu mecburiyet ve cibillet-i beşeriyedendir güzelim. Cemiyet-i beşeriyetin intizamı, ailelerin aheng-i mesudiyeti, zevceynin imtizac-ı bahtiyarisi bununla kaimdir.” (Aliye, 2019: 50, 51) Bu düşüncelere karşı Fehame, evliliğin ilk adımında büyüklerin ve gençlerin aradığı şeyin çok önemli olduğunu vurgular. Zira Mehabe'yi verdiklerinde damadın eşini memnuniyeti sorgulanmışken, Fehame de erkeğin maddiyatı ve ev geçindirme gücü ön plandadır. Fehame, kadının maddiyat aradığı erkekten aşk ve sevgiyi beklememesi gerektiğini düşünürken Mehabe, sevmek ya da sevilmenin sadece insanlara mahsus bir özellik olmadığını hayvanların dâhil bu duyguyu yaşadıklarını kaleme alıp bütün mahlûkattan daha şerefli ve övülmüş olan insanın aşka ve sevgiye daha layık olduğunu, maşuka gerek olmadan insanın içindeki aşkı yitirmeden aşka âşık olunabileceğini savunur.

Eserde dikkat çeken konulardan biri kadınların her zaman kendini idare edecek kadar servet sahibi olması gerektiğidir. Kadınların güçlü olması, toplumda her zaman bilgisi ve becerisi ile yer alması gerektiğini de baskın şekilde vermiştir. Eserde verilmek istenen mesajların yanında mektup sahiplerinin yaşadıkları olayların dedikoduları da aralara serpiştirilmiştir. Bu dedikodular esere hareket katıp, daha realist bir bakış sağlamış ve mektup yazarları vasıtasıyla yazarın topluma vermek istediği hayat manzaralarına olanak sağlamıştır. Mesela; evliliğin kutsallığına inanan Mehabe'nin ve

kendisinden daha güzel ya da eğitilmiş olmayan kadınlarla aldatılan Sabahat'ın yaşadığı olayları dedikodu şeklinde Fehame'ye anlatışı ile yazar, topluma gayri meşru ilişkilerin hoş olmadığını, burada gerçek aşkın aranmaması gerektiğini, hür ve özgürlüğün aslında evlilikte çatısı altında olduğunu, kadının aldığı ilgiye göre nasıl değişim gösterdiğini vermeye çalışmıştır. Evlilikteki mutsuzluğun sebebini eşler arasındaki denkleğin olmayasına bağlar (Aliye, 2019: 18).

Fatma Aliye Hanım, hayattan manzaralar sunduğu eserinin sonunda konuları birbirine bağlayıp levâyih-i hayatın her zaman saadet kokulu manzara olmadığını, birbirinden renkli ve mütelevvi olduğunu, insanın kendi manzarası ne olursa olsun başkasının manzarasından etkilendiğini, kadının toplumdaki kendi yerini her zaman koruması gerektiğini, erkek ya da kadın fark etmeksizin herkesin eşine çeyiz olarak hürmet, muhabbet ve güven götürmesi gerektiğini kaleme almıştır. Bunun yanında eserin sonunda ilmin ne olduğu sorusuna da yer vermiştir. Ona göre ilim, insanın önce kendisini sonra çevresini ve evreni anlaması, bilmesidir. Erkeklerin kötü eylemleri uğruna hiçbir kadın ahmak olmamalı, hayatı, düşleri ve hayat manzaralarını karartmamalıdır (Aliye, 2019: 80, 83, 84, 85).

Çalışmaları göz önüne alındığında her iki yazarın da kadına, kadının annelik modeline, kadının toplumdaki yerine önem veren ve yazılarında bunu vurguladığı görülmüştür. Yazılarında öne çıkan ortak noktalardan biri, düşüncelerini ince tasvirlerle ve eserlerindeki kişiler üzerinden ya da diyaloglar şeklinde vermekte olup konuları birbirine bağlayarak okuyucusunu sıkmadan, akıcı bir dil kullanarak vermiştir. Kadınların güzelliklerinden önce anne olmalarını önemsemişler, çocukları için evliliklerine katlanan kadınlardan bahsederken onları mutsuzluklarına rağmen güçlü kadın olarak göstermekle birlikte, çocukların beşiklerinin önünde secde etmelerine (Karaca, 2011: 97; Ziyâde, 2012b: 26) kadar çocuk yetiştirilmesine önem vermişlerdir. Kadınların çalışmalarını, kendilerini edebî, kültür ve sosyal sahada geliştirmelerini, kendi maddi güçlerini elde tutmaları gerektiğini her zaman vurgulamaktadırlar. Sadece çocuklarının ve ailenin *değil* toplumun da güçlü kadına ihtiyacı olduğunu vurgulamışlardır. Bunun için her iki yazar da Arap ve Türk olmak üzere kendi toplum kuruluşlarında söz sahibi olan ve kendini gösteren kadın yazarlar olmuşlardır. Edebî anlamda gelişimin sağlanması adına her iki yazar da evlerinde ya da derneklerde edebî sohbetlerin yapıldığı toplantılar düzenlemişlerdir.

Türk ve Arap edebiyatında önemli yere sahip olan bu iki yazar, ele aldıkları konular ve hayata katmak istedikleri konusunda hem fikir olmalarına rağmen anlatım şekillerinde farklılık göstermişlerdir. Her ikisi de açıklayıcı anlatım biçimi kullanmışlar fakat Mey Ziyâde Fatma Aliye Hanım'a nazaran düşünsel anlatımı daha ön plana almıştır. Doğayla, gölgelerle ve içinde kurguladığı dünyayı yansıtarak duygu ve düşüncelerini öykülemiştir. Örneğin Mey Ziyâde bir erkek tarafından öldürülen bir kadını tanımlarken doğanın bütün ahengini, denizin onu sarmalamasını, toplumun onun arkasından neler diyebileceğini ve o erkeğin suçunu o kadar içten ve samimi cümlelerle anlatır ki okuyucu orada yazarı fark etmez, adeta olayın ve duyguların içine gark olur. *Yâ Seyyidete'l-Bihâr*'da şöyle geçmektedir; “ Lusitania, ey yaşamın kurbanı! Ölümün ürpertisini tattın ve sonsuzluğun anlamını öğrendin. Deniz sularını delip sana ulaşan bir gözyaşı var mı? Sahip olduğun sırları okşayan bir öpücük var mı?” (Ziyâde, 2012b: 24)

Fatma Aliye Hanım da tartışmalı anlatım biçimini kullanarak eserlerindeki kadınları, mektupları vasıtasıyla fikir alışverişine yönlendirmiştir. Her iki yazarın ortak anlatım biçimlerinden biri de düşüncelerini doğrudan değil dolaylı şekilde vermiş, anlatımda ve düşüncede ikilemleri kullanmışlardır. Mektuplarda üzüntü ve mutluluk faktörünü aynı anda ele almışlardır. Kadınlardaki şefkat ve mücadele arasındaki gelgitlerini, içlerindeki mutluluk ve mutsuzlukları hayatın derinliklerinde aynı anda hissettirmişlerdir. Bu duyguyu vermeleri muhtemelen hüznün ve mutluluk faktörlerinin birbirini çekmesi ile bağlantılıdır.

Sonuç

Teknolojinin gelişmesi ile mesajlaşmanın, toplu yazışmaların ön planda olduğu şu günümüzde mektuplaşma sanatı tamamen nostalji bir değer taşımış olsa bile tarihi seyri ilkçağlara kadar gitmiş, tarihi belge niteliğinde olan, duyguların ve düşüncelerin ilk paylaşıldığı bir platformdur. Hayattaki her şeye dair gözlemler, özelemler, haberler, fikirler mektubun konularını oluşturmuştur. İş, özel ve edebî mektup olarak üçe ayrılan mektup sanatında edebî ve özel mektuplar incelenmeye çalışılmıştır.

Mektup türüne kattıkları yenilikten önce aynı dönemde yaşamış olan Mey Ziyâde ve Fatma Aliye Topuz'un arasındaki kültürel ve edebî benzerliklere değinmek gerekmektedir. Çalışmanın içeriğinde hayatlarına ve edebî kişiliklerine yer verilmiş olan her iki kadın yazarda dikkat çeken noktalardan biri, her ikisinin de doğduğu andan itibaren kültürel ortamların hazır bulunmuş olmalarıdır. Mey Ziyâde Filistinli edebiyatçı Nüzhet Muammer'in kızı, Fatma Aliye Hanım ise siyaset adamı, tarihçi, hukukçu ve şair olan Ahmet Cevdet Paşa'nın kızıdır. Dolayısıyla çocukluklarından itibaren birçok bilim dalında eğitim almışlar, yabancı dile merak salmışlar, Fransızca başta olmak üzere birçok yabancı dil öğrenmişlerdir. Nitekim o dönemlerde Türkiye, Lübnan, Mısır ya da Filistin'de eğitim düzeyi yüksek ailelerin çocuklarının hemen hepsi Fransızca eğitim almışlardır. Her iki yazarın benzer noktalarından biri de yazılarını ilk yayınladıkları dönemde farklı mahlaslar kullanmış olmalarıdır. O dönemlerde edebiyat alanında kadın yazarların rağbet ya da kabul görmeyişi ki kadın yazarlara alışı olunmaması sebebiyle daha çok kabul görmeyişi, her iki kadın yazarın da yazılarında farklı isimleri kullanmaları ya da isimlerini gizlemelerine yol açmıştır. Hatta Fatma Aliye Hanım'ın "Bir Kadın" mahlasının altında gerçekten kadın olunabileceğine bile ihtimal verilmemiştir. Her iki sanatçı da ilk eserlerini çeviri üzerine vermelerine rağmen kendi ana dillerine oldukça önem vermişlerdir. Eserlerinde ve düzenledikleri edebî toplantılarda kendi vatanlarının önemini, milliyetçiliklerinin, Türkçe ve Arapçanın kıymetinin bilinmesi üzerinde oldukça durmuşlardır.

Mektup yazma sanatı kendini edebî anlamda 20.yy'ın başlarında göstermiş, birçok edebiyatçının kalemini celp etmiştir. Fatma Aliye Hanım ve Mey Ziyâde'yi bu bağlamda diğer birçok edebiyatçıdan ayıran nokta her ikisinin de kadın sorunlarını ele alışlarıdır. Farklı toplumlarda ve topraklarda yaşamış olmalarına rağmen kadının toplum içerisindeki yerinin nasıl olması gerektiğini, kadınların alması gereken eğitimin önemini, hatta erkeklerin bu kadın hareketinde durması gereken yeri her iki sanatçı da ele almıştır. Mey Ziyâde doğunun kadının ekonomik, kültürel, sosyal ve edebî alanda kendini göstermesini ve nasıl ilerlemesi gerektiğini Zulûmât ve Eşi'a (Karanlıklar ve Işıklar), Ğâyetü'l-Hayat (Hayatın Gayesi) ve *Resâilu Mey* (Mey'in Mektupları) adlı çalışmalarında kaleme almıştır. Fatma Aliye Hanım da kadınların sıkıntılarını, toplumdaki yerlerini ve kadın hareketini kadınların kendi aralarında mektuplaştıkları Levâyih-i Hayat (Hayat Sahneleri) adındaki eserinde vermiştir.

Mektup yazma sanatına farklı bir bakış ve yenilik getiren bu eserlerdeki kadınların paylaşımları mutluluk, evlilik, erkekler ve hayat gibi konular çerçevesinde olmasına rağmen birbirinden farklı bakış açıları ile sunulmuştur. Mektuplarda sadece kadınları olduğu gibi kabul etme yoktur, düşünce ve fikir alışverişlerinde bulunma, fikir farklılıklarında karşıdakini ikna etmeye çalışma vardır. Düşüncede çeşitlilik var olsa da konularda özellikler erkek konusunda daha çok hayvani ve dünyevi bağlantılar vurgulanmıştır. Erkeği maddi kadını manevi ya da erkeği hayvani kadını insani kategorize etme vardır. Erkek/kadın oluşumu, bu karşıt ikilemler çerçevesinde ele alınmıştır. Her iki yazarın mektupları da kendi düşüncelerinin ve duygularının ürünü olup ruhlarının derinliklerini yansıtıyordu. Araştırma esnasında okunan mektuplarda dikkat çeken şey; Mey Ziyâde ve Fatma Aliye Hanım'ın düşüncelerindeki değişkenliklerdir. Birçok mektupta zenginlik ile yoksulluk, aşk ile nefret, güzellik ile çirkinlik, zalimlik ve anlayışlı olma, dürüstlük ve ikiyüzlülük, zafer ve kırgınlıklar bir arada verilmiş, kişiliklerindeki yansımaları ve duygularındaki değişkenlikleri aynı anda verip okuyucuya farklı tatlarda sunumlar hazırlamışlardır.

Yaşanılan topraklar, inançlar veya fikirler farklı olsa da her iki kadın yazar da "mutluluk" için çabalamaktadır. Eserlerinde kadınların arzuladıkları ya da kadınlara vermek istenilen uzun zamandır mahrum kalınan ve giderek daha fazla özlenen mutluluğa ulaşma arzusu ve onu elde etmeye kararlıdır. Mey Ziyâde ve Fatma Aliye Hanım da mahir ve etkili kalemleri ile Arap ve Türk kadınlarına hitap edip, damarlarına yeni bir ruh aşılayarak kaybettikleri asıl hedefin kendileri olduğunu bildirip, öz benliklerini ve mutluluklarını aramaya teşvik etmişlerdir. Aralarındaki fark Mey Ziyâde mesajlarını direk kendi kalem ile verirken Fatma Aliye Hanım, başkalarının yazdıkları mektuplar vasıtasıyla aktarmıştır. Bunun yanında hemcinslerine hizmet veren yazarlar, modern çağda Doğulu kadınların sorunlarına değindikleri gibi kadınların modern çağda Doğu'daki kültürel, sosyal ve politik ilerlemeye nasıl katkıda bulunduğunu da ele almışlardır.

Kaynaklar

- Akün, Ö. F. (1996). Gülnar Hanım. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 14, ss. 243-248). İstanbul: TDV Yayınları.
- Aliye, F. (2019). *Levâ-yih-i Hayat*. İstanbul: Turkuvaz kitap.
- Andı, K. (2006). "Servet-i Fünûn Mecmuası". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(7), 533-544.
- Arseven, T. (t.y.). "Zafer Hanım ve Aşk-ı Vatan'ın Türk Edebiyatındaki Yeri". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, (7/2).
- Aşa, H. E. (1995). İslam Ansiklopedisi. *Fatma Aliye Hanım* (C. 12, ss. 261-262). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Aytaç, B. (2002). "The Question of Women in the Works of Selma Rıza and May Ziyadeh". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (42), 67-77.
- Ayyıldız, E. (2004). Mey Ziyâde. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 498-499). Ankara: TDV Yayınları.
- Ayyıldız, E. (2006). Mustafa Sâdık er-Râfî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 31, ss. 353-354). İstanbul: TDV Yayınları.
- Banarlı, N. S. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (C. 2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Canbaz Yumuşak, F. (2013). "Muhafazakar Müslüman Bir Kadın Portre: Fatma Aliye Hanım". *Muhafazakar Düşünce*, (37), 103-112.
- Çetiner, B. (2002). İslam Ansiklopedisi. *Anistâs Mârî el-Kermelî* (C. 25). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çiçek, H. (2021). "Bâhisetu'l-Bâdiye ve Kadın Hakları Bağlamında 'En-Nisâiyât' Adlı Eseri". *İslami İlimler Araştırmaları Dergisi*, (10), 6-33.
- Donbay, A. (2011). "Edebiyatımızda "Mektup" Türü ile İlgili Başlıca Çalışmalar". *Erdem*, (61), 83-101.
- Emir, S. (1977). *Mektup Yazma Sanatı*. İstanbul: Emir Yayınları.
- Esved, H., ve Şavak, A. (2021). ادب الرسائل الشخصية عند جبران خليل جبران: رسائله مع مي زيادة أنموذجاً. *Istanbul Journal of Arabic Studies*, 4(2), 223-248. <https://doi.org/10.51802/istanbuljas.994235>
- eş-Şeyh, Ğ. (1994). *Mey Ziyâde*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- Hanım, F. A. (2005). *Muhaderat*. İstanbul: Beyaz Balina Yayınları.
- Kalyon, F., & Hager, S. A. O. (2023). "Mey Ziyade'den Hareketle Ayşe Teymûri'ye Dair Değerlendirmeler". *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*.
- Karabela, N. (2011). "Ahmed Emin'in Mektuplarındaki Önemli Temalar". *Şarkiyat Mecmuası*, (18), 57-71.
- Karaca, Ş. (2011). "Fatma Aliye Hanım'ın Türk Kadın Haklarının Düşünsel Temellerine Katkıları". *Karadeniz Araştırmaları*, (31), 93-110.
- Kılıç, H. (1995). Emîr Şekîb Arslan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 11, ss. 151-153). İstanbul: TDV Yayınları.
- Koç, M. (2012). "Üdebâ-Yı Nisvânın Yardımcısı" Ahmet Midhat Efendi Ve Fatma Aliye Hanım". *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (48), 191-216.
- Kurnaz, Ş. (2007). "Emine Semiye'nin Ablası Fatma Aliye'ye Mektupları". *Türkbilig*, (14), 131-142.
- Müller, F. M. (2012). *İbtisâmât ve Dümu`* (Çev.: M. Ziyâde). Kahire: Müessesetü'l-Hindâvî.
- Öksüz, H. (2001). "Batı Trakya Türk Basınında Atatürkçü Bir Gazete İnkılâp (1930-1931)". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 17(50), 473-490.

- Özdemir, E. (2008). Edebiyat Bilgileri Sözlüğü. *Açık Mektup*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özdemir, M., & Eroğlu, A. (2016). "Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kız Çocuklarının Eğitimi". *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (32), 70-84.
- Özdemir, M. & İdi Tulumcu Feride. (2017). "Değerler Eğitiminde Edebî Eserlerden Yararlanma: Fatma Aliye'nin Muhadarat Romanı Örneği". *Sakarya University Journal of Education*, (7), 720-729.
- Öztürk, Z. (2020). Hanımlara Mahsus Gazete. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi: C. EK-1* (2. bs, ss. 533-534). Ankara: TDV Yayınları.
- Parsova, G., & Piri, İ. (2018). "Tanzimat Dönemi Aydınlarından Fatma Aliye". *Akademik Bakış Dergisi*, (68), 124-139.
- Şükrü Haluk Akalın. (2011). Türkçe Sözlük. *Gerçekçilik* (11. bs, ss. 930-931). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tekin, M. (2011). Tercümân-ı Hakikat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 40, ss. 497-498). İstanbul: TDV Yayınları.
- Tıgılı, Ö. H. (2008). "Tarihten Bir Sima: Fatma Aliye Hanım". *Toplum ve Demokrasi*, (2), 253-256.
- Uçar, Ö. (2022). Mehâsin: Resimli-Renkli Ve 'Kadınlara Mahsus' İlk Dergi. *Tarihdergi*, (Haziran). Geliş tarihi gönderen <https://tarihdergi.com/mehasin-resimli-renkli-ve-kadinlara-mahsus-ilk-dergi/>
- Üstün, K. (2017). "İkdam Gazetesinde Edebî Faaliyetler (1894-1913)". *Türkbilig*, (37), 135-154.
- Ziyâde, M. (1954a). *Resâilu Mey*. Beyrut: Dâru Beyrût.
- Ziyâde, M. (1954b). *Resâilu Mey. Bâhisetü'l-Bâdiye*. Beyrut: Dâru Beyrût.
- Ziyâde, M. (1980). *Verde el-Yâzıcı*. Beyrut: Müessesu Nevfel.
- Ziyâde, M. (2012a). *El-Musâvât*. Kahire: Müessesu'l-Hindavi.
- Ziyâde, M. (2012b). *Zulümât ve Eşi`a*. Kahire: Müessesetü'l-Hindâvî.
- Ziyâde, M. (2013). *Ğayetü'l-Hayat*. Kahire: Müessesetü'l-Hindâvî.
- Ziyâde, M. (2017). *Dalğanın Dönüşü* (Çev.: G. Yüçetürk). İstanbul: Demavend Yayınları.
- Ziyâde, M. (t.y.). *Sevânihu Fetât*. Müessesu Nevfel.

İnternet Kaynakları

- URL-1. <https://aawsat.com/home/article/1535471/>, el-Mahrusa, (Erişim: 16.04.2024).
- URL-2. Servet-i Fünûn Dergisi'nin Kısa Tarihi, <http://www.servetifunundergisi.com/servet-i-funun-dergisi-kisa-tarihi/>, (Erişim: 06.05.2024).

DİVAN ŞİİRİNDE ŞEHRİN BEŞERDE GELİŞEN İZAHI

Ayşe YILMAZ*

Öz

Bebeklikte evle ve yuvayla başlayan mekân algısı, ilerleyen yaşlarda farklı değerler kazanıp çeşitli anlamlar yüklenir. Bu yapılanma, belleğe tutunarak edinilen bilgilerin içine yayılmış malumatlara dönüşür. İnsan yeri merakla şekillendirir, dönüştürür, her zaman daha yaşanılabilir kılmaya gayret eder. Böylece şehirler gelişir, büyür, kalabalıklaşır. Yerleşim merkezi manasındaki şehirlerde insan şahsiyet, meslek ve statü kazanır. Kişinin ömrünü sürdürdüğü şehir; yaşamak istediği, özlediği, hayallerinde kurguladığı yer olarak da türlü ifadelerde karşılık bulur. Bu yansıma şiire bir zenginlik olarak eklenir. Şair için beden, varlık, hisler ve fikirlerin bir şehir şeklinde tasavvuru türlü örneklerle güçlü, renkli, iddialı, düşündürücü ve derin bir tahayyül âlemi kurar. Şehir ve insan, bazı noktalarda aynılaşır. İnsan şehrin bir parçasıyken içinde kendi şehrini kurabilecek bir inşaya başlar. Bu aynı zamanda özünü tanıma, hislerini kelimelere daha tesirli dökebilme fırsatı sağlar. Divan edebiyatında insan ve şehrin güçlü, özgün hayaller ve ifadelerle zenginleşerek birlikte anıldığı bazı beyit ve bentlerde; şehrin, insana has bir öğeye dönüştüğü görülmüştür. Şairin iç dünyasını imar eden hem maziye hem de istikbale bakışını anlatan bu mısraların ortak yanı; şehrin genişliğini, gelişmişliğini, mamur-viran türlü hâleriyle sanatsal bir dünyayı içermesidir.

Bu çalışmada öncelikle şehrin insani his ve fikirlerle, şairin kabiliyeti ekseninde nasıl yeniden şekillendirildiği beyit/bent örnekleri eşliğinde ele alınacaktır. Seçilen belagat, muhabbet, güzellik, melahat, kanaat, sır, ümit şehirleri olumlu bir atmosfere sahipken bela, cünun, gam şehirleri âdeta karanlık bir perde olup okuru tesiri altına alır. Ardından beşerin şehirle tamamlanan parçaları olarak gönül/dil şehri, beden / vücut / ten / sine şehri ve can şehri örneklerle izaha kavuşturulmaya çalışılmıştır. Bahsi geçen şiir örnekleri Yunus Emre, Âşık Ömer; Kadı Burhaneddin, Şeyhî, Ahmed Paşa, Necâti, Avnî, Behiştî, Mesîhî, Ferhad Paşa, Muhibbî, Zâtî, Fuzûlî, Bâkî, Figânî, Şeyhülislâm Yahyâ, Hayretî, Hayâlî, Haletî, Emrî, Bahâyî, Nâ'îlî, Nâbî, Nev'î, Neylî, Çelebizâde Âsım, Hâzık, Nedîm, Nevres-i Kadîm, Esrâr Dede, Keçecizâde İzzet Molla, Eşref Paşa divanlarından seçilmiştir. Bu sayede farklı yüzyıllarda yaşamış şairlerin bambaşka kabiliyet ve hayal düzeyleri ile iç içe geçmiş şehir ve beşer kavramlarını nasıl kullandıklarına dair örnekler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, şehir, beşer, gönül şehri, muhabbet şehri.

* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karabük/Türkiye.:
ayseyilmaz@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9832-2416.

THE EXPLANATION OF THE CITY IN DĪVAN POETRY

Abstract

The perception of space, which begins with the home and nest in infancy, acquires different values and meanings as one ages. This structuring transforms into information that spreads into the knowledge acquired by clinging to memory. Humans shape and transform places with curiosity, always striving to make them more livable. Consequently, cities develop, grow, and become crowded. In the cities that represent settlement centers, people gain identity, profession, and status. The city where a person lives his life also finds expressions in various forms as the place he wants to live, longs for, and constructs in his dreams. This reflection adds richness to poetry. For the poet, the conceptualization of the body, existence, feelings, and thoughts in the form of a city creates a strong, colorful, ambitious, thought-provoking, and profound imaginary world with various examples. In some aspects, the city and human become identical. While a person is a part of the city, he also begins to construct his own city within it. This also provides an opportunity to know oneself better and to express feelings more effectively in words. In some couplets and quatrains where humans and cities are mentioned together with powerful and original imaginations and expressions in Divan literature, it is seen that the city transforms into a human-specific element. The common feature of these lines, which construct the poet's inner world and describe his view of both the past and the future, is that they contain an artistic world with the city's spaciousness, development, and various states of prosperity and ruin.

In this study, first of all, how the city is restructured with human feelings and thoughts in the axis of the poet's ability will be explained with examples of couplets. Here, it has been observed that cities of eloquence, love, beauty, kindness, contentment, and hope have a positive atmosphere, while cities of trouble, madness, and sorrow are spread like a dark veil over the reader's mind world. Subsequently, attempts have been made to explain with examples the city of heart/language, city of body/corpus/flesh/bosom, and city of soul as parts completed with the city. The mentioned evidence has been selected from the Divans of Yunus Emre, Âşık Ömer; Kadı Burhaneddin, Şeyhî, Ahmed Paşa, Necâtî, Avnî, Behiştî, Mesihî, Ferhad Paşa, Muhibbî, Zâtî, Fuzûlî, Bâkî, Figânî, Şeyhülislâm Yahyâ, Hayretî, Hayâlî, Haletî, Emrî, Bahâyî, Nâ'îlî, Nâbî, Nev'î, Neylî, Çelebizâde Âsım, Hâzık, Nedîm, Nevres-i Kadîm, Esrâr Dede, Keçecizâde İzzet Molla, and Eşref Paşa. Thus, it has been tried to reveal the similarities in examples of the use of the concepts of city and human together by poets living in different centuries with completely different abilities and levels of imagination.

Keywords: Divan poetry, city, human, city of heart, city of love.

Giriş

Sanatın kelimelerle icrasında mekân, zaman, kişi unsurları; şairin akıl ve his âleminde beslenip gelişen kimliği ile yeteneği ekseninde kurulur. Bu zengin âlemin sınır ve tertiplerini genişleten güçlendirici tasvirler, okura duyularla aşinalık kazandırma girişimidir. Şehrin zihinde şekillenmesiyle okur, metnin coğrafyasına dâhil olurken kendi hikâyesini, estetik bir izahın penceresinden görebilme şansı yakalar. Kurulan hayalin keşif alanı, okurların aidiyet fikri geliştirebilmesi için insani öğeler ve tahlillerle örülür.

Mekân temel anlamda ikiye ayrılabilir. Bunlardan ilki kişinin bedenen olduğu yerdir. Burada nefes alır, yer, içer, uyur. Diğeri ise ruhunun aradığı yahut ait olduğu yerdir. Umudu, gelecek planları, arzuladığı huzur oraya aittir. “Mekân nesnelere bilgilendirdiği hem de onları içerdiği için, zamanın antitezinde, insanlığın sınırları çağdaş sınırların dışında rahata ermiştir” (Tally, 2020: 64). İnsanın bu keskin varoluştan sıyrılarak kendi rengine boyadığı dünyaya açılmasını sağlayan yol, sanattır. Burada, arayıştaki ruh anlam kazanabilir, yaralı benlik hafifler, karmaşa sadeleşir ve yaşam daha manalı bir hâl alabilir. Bu yüzden sanatçının ruhu her daim çırpınıştadır; bu belki bir kanatlanış değildir ama süregelen hareketlilik, onu uzun vadede umduğu bir noktaya taşıyabilir. “Şehir, her zaman bütünlüğün bir imajıdır; onun biçimi insanın kendisini âlemlerle bütünleştirme tarzını gösterir” (Burckhardt, 2013: 243).

“Bir yeri bilmek için bir kişi onu haritalar fakat aynı zamanda onu okur ve anlatır. Coğrafyacı Yi-Fu Tuan Space and Place: The Perspective of Experience eserinde belirli bir mekân alanının, bir duraklamaya sebep olduğu, gözlerin dinlendiği, kısa bir anda, onu hikâye anlatımı için bir özne hâline getirdiğinde bir ‘yer’ olduğunu belirtir” (Tally, 2020: 79). Kuşatıcı bir kap diyebileceğimiz mekân, insanın yaratıcılığı üzerindeki basınç kaynaklıdır. İnsanı şekillendirmek, dönüştürmek ve farklılaştırmak ister. Kant, mekâna dair şu tespitte bulunmuştur: “Mekân nesnel ve gerçek bir şey değildir ya da bir madde, bir kaza, bir ilişki değildir; o daha ziyade nesnel ve idealdir” (Tally, 2020: 52). Karmaşıklık düzeyi yükseldikçe sanat sistemi, insanlığın kurup durduğu bariyerleri aşar. Sanat ruhu huzurun bütün boyutlarıyla tanıştırır, algıları derinleştirir, zamanı esnetir ve kendini kanıtama fırsatı yakalayan insana, olmak istediği dünyanın kapılarını aralar. Bu bir hayal hâlidir.

Bebekken evle ve yuvayla başlayan mekân algısı, yaş ilerledikçe çeşitlilik kazanır ve bilginin içine kılcal damarlar gibi yayılmış bir malumata dönüşür. Yer-yurt ile yersizlik-yurtsuzluk dönüşümünün yarattığı tezat; mekâna mahkûm insan için, sığınacağı yeni yerler arama mühletini doğurur. Bu düşlemekle mümkündür. “Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her girintisi, vaktiyle düş kurma köşesi olmuştur. (...) İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavan arası ona, sonu gelmez bir düş kurma ediminin çerçevesini sağlar ki bu edimi yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıyla bitirebilir, tamamlayabilir” (Bachelard, 1996: 43). Mekânı anlama çalışması gerçek dünyayı temsil etmeyen yeni mekanların kapısını açar. Hakiki olmamasına rağmen özgün deneyimlere dayanak olan bu yeni yer; uzaklığı ortadan kaldıran, hâli ve maziye süzgecinden geçirebilecek güçtedir. Kendi medeniyetini kuran sanatçının iç seyahati, dünyaya nasıl baktığına dair mühim bir vesikadır. Şiir ise buna hizmet eden kadim kuvvettir.

Bu makalede Yunus Emre, Âşık Ömer; Kadı Burhaneddin, Şeyhî, Ahmed Paşa, Necâtî, Avnî, Behiştî, Mesîhî, Ferhad Paşa, Muhibbî, Zâtî, Fuzûlî, Bâkî, Figânî, Şeyhülislâm Yahyâ, Hayretî, Hayâlî, Haletî, Emrî, Bahâyî, Nâ‘ilî, Nâbî, Nev‘î, Neylî, Çelebizâde Âsım, Hâzık, Nedîm, Nevres-i Kadîm, Esrâr Dede, Keçecizâde İzzet Molla, Eşref Paşa divanlarından şehrin, beşerle inşa edilmesine dair örnekler seçilmiştir. Şehir ile beşerin hayal ekseninde şekillenen birliktelikleri incelenmiş ve delil olarak sunulan şiir alıntılarının izahı, bunda yol gösterici olmuştur.

1. Şiir, Şehir ve Beşer

Şiirde yeniden şekillenen şehir ve beşer arasında, izaha açık güçlü bağlar vardır. Şair kurduğu şehri; gerçekçi tasvirlerden ziyade hayal haritasındaki aşkla, savaşıyla, sakinlik yahut öfkeyle tarif eder. Bu sayede algılanan sınır ve tertiplerin bütününden arınarak, mazmunları ve renkli hayalleri içeren dünyasını okura sunabilir. Böylece şehir ifadesi belirsizleşerek yoruma ve tasnife açık hâle getirilir. “Şehrin, Osmanlı/İslam düşüncesini ortaya çıkaran metafiziği temellendirerek metaforik bir mekanizmaya dönüştüğü söylenebilir. Bu hâliyle geniş bir anlam evrenine hâkim olan ‘şehir’

kavramı, sahip olduğu her unsurun müstakil bir varlık elde etmesine izin verirken bu müstakil unsurların kompleksizce bir araya gelmesine ve dolaysız biçimde bütüne bağlanmasına imkân tanımıştır” (Karadeniz, 2021: 796).

Divan edebiyatında şehir şiirleri belli bir sınıflandırmaya tabi tutulabilir. “Bir şehrin tarihî, coğrafi güzellikleri ve sosyal özelliklerinin anlatılmasıyla ve mahbûb, hûb, güzel, sanem, dilber gibi sıfatlarla ya da zaman zaman adı zikredilen o şehirdeki esnaf güzelleri/mahbûbları için yazılır” (Yılmaz, 2023: 156). Buna ek olarak eser başlığı yahut açıklamalarda ‘şehir, ev, şar’ gibi sözcüklerin kullanıldığı görülür: “Nefsin hâllerinin anlatıldığı bir esere ‘Nefsin Şehirleri’ (Muhammed Sadık, 2013) adının verilmesi, Şeyhî’nin mesneviyi şehir, gazeli ev olarak tarif etmesi, Hacı Bayram-ı Velî’nin ‘ulu şar’ı (Altınoluk, ty. s. 144) şehrin insan varlığının kemal düzeyini gösteren bir kavram olarak değerlendirildiğine işaretir” (Karadeniz, 2021: 795).

Zâtî’ye ait şu beyitteki hadis iktibasında “şehir” kelimesinin kullanımı dikkat çeker:

“Bevvâb-ı bâb-ı şehri ma‘ânî ‘Alî ki ana

Ben ‘ilm şehriyüm didün oldur o şehri bâb” (Zâtî: K.8/54)¹

“Ben ilmin şehriyim, Ali de onun kapısıdır.”² izahında, şehir gerçek manasını aşarak zekaya, yetiye yönelik bir anlam alanını kuşatır. O şehre girmek için tayin edilen kapı ise Hz. Peygamberin bakımını üstlendiği kuzeni, damadı ve çok sevdiği Hasan ile Hüseyin adlı torunlarının babası “Ali” olarak gösterilmiştir. Burada şehir; sevgiyi, itimadı da tazammun eder.

Menkıbevi anlatımlarla yüceltilen, şiirleriyle XIII. asırdan itibaren her çağa hitap etmiş Yunus Emre’nin dizelerinde şehir kelimesi, vücut ile özdeşleşmiştir. Öyle ki Yunus’un dileği bir an o şehre girmek ve orayı hükmü altına almış sultanın yüzünü görmektir. Burada anlam gönlün, Tanrı’nın evi olduğu hakikatine ulaşır:

“İşbu vücûdum şehrine bir dem giresim gelür

İçindeki sultânun yüzün göresim gelür” (Yunus Emre: 40/1)

Şehrin beşerle bağdaştırılışına dair bir başka örnek, Âşık Ömer’e aittir. “Âşık Ömer, bir saz şairi olmakla beraber daha çok divan edebiyatı tesiri altında kalmıştır” (Ergün, 1936, 68). Divan şiirine mail şair bir dördlüğünde; vücut şehrine, ayrılık yüzünden ateş düştüğünü belirtir. Ağlayışları, sorguları ve dualarıyla Tanrı’ya sığındığı dördlük şöyledir:

“Bu vücûdum şehrine düştü yine nâr ayrılık

Gice gündüz ağlamak oldu bana kâr ayrılık

Çekmeyenler yâ ne bilsün aşk u sevdâ niydüğün

Vermesin Mevlâ’m kuluna böyle her bâr ayrılık” (Âşık Ömer: Kş.357/1)

Kalabalığın adamı olmayan şair, yalnız kalacağı kendi şehri inşa etmek için içe yönelir. Bu bilhassa divan şiirinde; vazih mekân tasvirlerine aykırılık, duyuların ortadan kaldırılması, merkez çevreden kurtulmak anlamlarına gelir. Özne ve nesnenin kontrolünden kurtulan şiirdeki bu canlı damar, şairin dünyaya nasıl baktığını da gösterir. Bu şiirle ilgili Ali Nihat Tarlan’ın izahı mühimdir: “Divan edebiyatımız, medeniyet âlemine büyük bir iftiharla sunabileceğimiz bir sanat mahsulüdür. Onun içinde insan zekâsı, kendi yoluna varabileceği son merhaleye varmıştır diyebiliriz” (1990: 90). Devrin telaşından, şahsi yol ve rotalardan temizlenerek kurulan türlü şehirler, bu şiirin içinde şekillenmiştir.

2. Şehir ve Beşerin İnsani Hisler/Fikirlerle Bağdaşımı

İnsanların hayatlarını sürdürdükleri yaşam alanı olan şehir, Kâmûs-ı Osmânî’de şöyle tanımlanmıştır: “büyük belde, kasaba” (Salâhî, 2023: 1085). Daha genel bir izah ise şu şekildedir: “Şehir kelimesi, Farsça şehri kelimesinden gelmektedir. (...) Türk diline ne zaman girdiğini bilmiyoruz. Fakat, daha XIII. yüzyılda ‘şâr’ şekliyle kullanıldığına göre en azından 800 yıllık bir geçmişe sahip olması gerekir. Şehir, şahar, şâr, şehir, şer şekilleriyle, yeryüzündeki yuvarlak hesap 75 milyon Türk’ün üçte ikisince bilinir ve kullanılır” (Tuna, 1961: 642). Ayrıca Türklerin

şehirlleşmesi ile ilgili şöyle bir tespit bulunmaktadır: “Çoğu zaman İslâm şehrinin plansız bir biçimde, kendiliğinden meydana geldiği ve nüfusunun yalnızca ‘şekilsiz bir yığın’ olduğu ileri sürülmüştür. Temelde İslâm geleneğini takip ettiğini bildiğimiz Osmanlı pratiği, bu kanaate meydan okumaktadır. (...) Sultanın kontrolündeki geleneksel bir tanzim (organizasyon) biçimine bağlı kalmıştır” (İnalçık, 1995: 250-251).

Edebiyatta şehir kelimesinin yeni bir anlatım yolu açtığını görebiliriz. Şehir ile beşerin kavuşması, kaynaşması, bağdaşması, aynışması sayesinde insanın karanlık yanları, mamur ve viran köşeleri, feryat eden ve sükûn bulan ahvali; sanatın, hayalin ve estetiğin gücüyle bir arada sunulabilir. Sakinlerine hem yurt hem mezar olan şehirler ile insanlar arasında kurulan bağ, manevi alanlar açılmasını sağlar. “İnsan nefsi bir ruhtur, bu sebeple, kendi tabiatından dolayı gerçekte ruhlar âleminin bir tebâsıdır. Gerçek evi de orasıdır. Belirli bir sebeple oradan âlem-i mülke inmiş ve çevresinde hareket imkânı sağlaması için de ona bir maddi vücut giydirmiştir. Bu sebeple ruh, bedenle çevrildiği günden beri şuurulu yahut şuursuz yeniden vatan-ı aslîsine dönmek için uğraşmaktadır; kendisini oraya çeken manevi bir cazibe bulunmaktadır” (Gibb, 1999: 56).

Yer, zaman, kişi sınırlarını aşarak insanın bir parçasına dönen, insanlaşan şehirler; hem geçmişle ve gelecekle hem de gerçekle ve hayalle ilgilidir. Örneğin Nedîm’in aşağıdaki beytinde vasfettiği dilber, yaşadığı şehirde yoktur. Şehirdeki yokluklar şairin zihninde varlığını sürdürür:

“Yok bu şehir içre senin vasfettiğin dilber Nedîm

Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana” (Nedîm: G.2/8)

Sosyal mekânın dışında, haritalamaya kapalı, içe açılan ve sanatsal dehayla anlamlandırılmış şehirlerle yaratılmaya çalışılan mekân duygusu; şiirin izahını, gerçeğin ötesine taşıyan kabiliyetin göstergesidir. Divanlarda şairlerin şehri kendi hisleri ve bedenleri üzerinden ele alışları, dikkate değer bir yoğunluğa sahiptir.

2.1. Aşk Şehri

Aşk kabul edilen hissin yüzyıllardır, birçok zihinde farklı tariflere kavuştuğu aşıkardır. “Aşk ve sevgi ilişkileri güven ve inancın yanı sıra beyindeki ödüllendirme sisteminin (limbik sistem) aktivasyonuna dayanan karmaşık, nörobiyolojik fenomenlerdir. Bu süreçler oksitosin, vazopressin, dopamin ve serotonerjik işlevleri içermektedir. (...) Aşk ve sevgi ilişkileri sırasında eleştirel toplumsal değerlendirme, fiziksel ve zihinsel stres algısı ve olumsuz emosyonlarla ilgili beyin sistemleri baskılanmaktadır” (Tufan ve Yaluğ, 2010: 454).

Güçlü bir çekimle kişiyi yakalayan aşk; bir yandan abat edip çiçeklendirirken bir yandan yaralayarak kanatır. Aşk âşık için, içinde kaybolduğu ve bu kayboluştan şikayetçi olmadığı bir şehirdir. Aşağıdaki beyitte aşkın can satılan bir şehir olduğu tasavvuru vardır. Bu şehrin sakini dervişler, canlarını satıp yerine bela alırlar ve bu onların sanatıdır:

“Cân satıp her birisi oldu belâ müşterisi

Aşk şehrinde budur san‘atı dervîşlerin” (Ahmed Paşa: K.7/3)

Bir diğer beyitte kurulan mana âleminde, aşk şehrinin pazarı söz konusu edilmiştir. “Osmanlı belgelerinin dilinde şehir ‘cuma kılınır ve pazar durur yer’ şeklinde tanımlanır” (Şahin, 2010: 446). Pazar ve şehir kelimelerinin yakınlığı dikkate alındığında, kalabalığın ön planda olduğu görülür. Aşk pazarındaysa satılan candır ve geçer akçe gam okudur. Bu kalabalık pazarda, kimin gam oku daha fazlaysa canı da o denli değer kazanır:

“Bâzâr-ı şehir-i ‘ışk ‘aceb kâr-gâh olur

Kim anda can u dil satılır tîr-i gam geçer” (Nev‘î: G.78/4)

Aşağıdaki beyitte aşk şehrinin yolu çizilmiştir. Bu yol dert fezasına uğramaktadır, yani kim bu şehre gitmeye heveslense muhakkak o yoldan geçmek zorunda kalacaktır:

“Elif kim kâmeti yâdına sînemde çekilmişdür

Fezâ-yı derde ugrar şehir-i ‘ışkun doğru râhıdır” (Emrî: G.168/2)

Çöllerde gezme hayaliyle Mecnun mazmununu düşündüren şair; Ferhat'ın resmiyle oturulması gereken şehri, aşk için inşa olmuş şekilde tasavvur etmiştir. Zira âşıklar için yaşanacak başka diyar yoktur:

“Sahrâ-neverd iken bana tasvîr-i Kûh-ken

Öğretti şehr-i ‘aşkda resm-i ikâmeti” (Fuzûlî: G.293/4)

Aşk şehrine dair başka bir beyitte ay ve güneşin yuvarlaklığı, kesik baş tasavvuruna meydan vermiştir. Böylece âşığın başını aşk uğruna feda edeceği düşündürülürken “burc” ve “bârû” kelimeleri ile aşk şehrinin bir kale ile çevrili olduğu belirtilmiş olur. “Gökteki burçlar yükselmeleri, görünür olmaları veya açığa çıkmalarından ötürü bu adı aldıkları gibi surlarla çevrili bir şehrin veya sarayın kuleleriyle bir kalenin yüksek ve stratejik mevzileri de aynı sebeplerden burç olarak adlandırılmıştır” (Demirci, 1992: 421). Ay ve güneşin uğruna baş verdiği sevgilinin şehri, hem acının var olduğu hem de korkunun son bulduğu bir mekân algısıyla tamamlanır:

“Felekde ay u gün sen şehriyârün şehr-i ‘aşkında

Kesilmiş başlardur kim dikildi burc u bârûya” (Bâkî: G.458/4)

Şu beyitte de aşk şehrinin resmi, surlarla kaplı olarak anlatılmıştır. Bu surlar ki âşıkların kelleleri ile inşa edilmiştir. Böylece aşk uğruna can verenlerin çokluğu da ortaya konmuş olur:

“Şehr-i ‘ışkun resmini urdukda ressâm-ı ezel

Kelle-i ‘uşşâkdan sûrını bünyâd eylemiş” (Muhîbbî: G.1413/3)

2.2. Bela Şehri

Derde işaret eden bela kelimesi, şöyle detaylandırılabilir: “1. Gam, keder, endüh, tasa. 2. Afet. 3. Adamın ne yapacağını bilmediği ağır ve sıkıntılı iş veya şahıs. 4. Ağırılık, sıklet, sıkıntı, müşkülât. 5. Ceza, mücazat, istihkak olunan ukubet” (Sami, 2010: 117). Görüldüğü gibi her anlamı türlü sıkıntılara denk düşen bela, bir şehir olarak tasavvur edildiğinde de merkezinde, bu olumsuz atmosferi barındıracaktır.

Aşk; beşerin gönlüne düştüğü vakit, gönlü ateşe verir ve sineye taze yaralar açar. Bu yanışın alameti bedende görülemez zira içten içe genişlemekte, yakıp kavurmaktadır. “Âteş”, “dâğ”, “od”, “ocag” kelimeleriyle resmedilen lale mazmunu ile beyit zenginleşmiş garip âşık, bela şehrinin ateşine dönüşmüştür:

“Yakdı ‘ışkun dilde âteş sînem üzre tâze dâğ

Ben garîbi eyledi şehr-i belâda od ocag” (Emrî: G.246/1)

2.3. Belagat şehri

Sözün en açık ve akıcı şekilde söylenmesi şeklinde tanımlanabilecek belagat, Kâmûs-ı Osmânî’de etraflıca tarif edilmiştir: “Belâgatın ma ‘nâ-yı istilâhîsi iki sûretle ta ‘rif olunur. 1. Kelâmın fesâhatiyle berâber tekellüfden sâlim, tasannu‘dan ‘ârî, ta ‘kidden berî, te ‘vilden vâreste olarak muktezâ-yı hâle mutâbık olmasıdır. 2. 'Mütekellimin kelâm-ı belig îrâd etmek iktidârını, melekesini kesb eylemiş bulunmasıdır ki merâmı hüsn-i ifâde emrinde hatâdan sakınmak ve belîg bir sözü kelâm-ı gayr-i belîgden fark ve temyîz etmek iktidârını câ ‘iz bulunmak' demektir” (Salâhî, 2023: 152). Bir başka izah ise şöyledir: “Kelimenin temel anlamı ulaşmak, bir şeyin son noktasına erişmek, olgunlaşmaktır” (Saraç, 2007: 35). Yüksek algı ve dil yetisi isteyen belîg söz söylemek, hüner gerektirir ve işitilen ile zihinde uyanan arasındaki uyuma dayanır.

Belagat şehrinin şairin dehası, birikimi, hüneri ile alakalı olduğu görülür. Aşağıdaki beyitte cihanın fakiri ve hakiri olduğunu kabul eden şair, diğer yandan belagat şehrine girdiği vakit orada varlık sahibi zengin birine dönüşür:

“Gerçi ki bir fakîr ü hakîrem cihânda ben

Şehr-i belâgat içre velî bir tûvângerem” (Zâfî: K.70/11)

Şu beyitte ise şair, belagat şehrinde nazım hocası olduğunu vurgularken şiir metasını alıp satan

pek çok tellalın varlığından haber verir. Kurulan şehir tasavvuru şiirin tesirli dengelerini ortaya koyar:

“Bugün şehr-i belâgatde biz Emrî hâce-i nazmuz
Metâ‘-ı şî‘r alur satur niçe dellâlümüz vardır” (Emrî: G.169/5)

2.4 Cünun Şehri

Delilik demek olan cünun, Kamus-ı Türkî’de şöyle tanımlanır: “mecnun olma, cinnet” (Sami, 2010: 185). Delilik ve Kays yani Mecnun’un birlikte anıldığı bir beyitte, cünun şehrinin sakinleri zihinde şekillenir. Bu şehirde varlığını sürdüren âşık, akıl emniyetinden azadedir dahası cünun şehri vahşetle birlikte anılır:

“Pây-i taht-ı vahşetim şehr-i cünündür Eşrefâ
Kays-ı vaktim itminân-ı ‘akldan âzâdeyim” (Eşref Paşa: G.13/6)

2.5. Gam Şehri

Gam insan ruhuna ağır gelen yüklerdendir ve hayat ahengine tamiri mümkün olmayan hasarlar açar. Gamlı insan nereye giderse gitsin içindeki bu harap şehir onu meşgul eder. Ateş renkli ahın kızılıyla resmedilen şu beyitte, gam şehrinin tâs-bâzı olan âşığın sinisinin derinlerinde saklı yaralarından bahsedilmiştir. Görünüşe göre yaralarını gizlemekte gözbağcılık yapabilecek kadar mahir olduğundan hâlini, o şehirde kimse anlayamaz:

“Biz tâs-bâz-ı şehr-i gamuz âh-ı âteşîn
Zâhir derûn-ı sînedede dâg-ı nihânumuz” (Emrî: G.204/4)

Gam şehrine dair bir başka beyitte ifade edilense yapılmasına gerek kalmayanlardır. Nasıl ki viran gönlün parçalanarak yok olması gerekmiyorsa gam şehrinin kapısını kapatmaya da hacet yoktur. Velhasıl o kapı, gönüllü herkese her daim açıktır. Kapanması gamın eksilişi yahut bitişi manasına gelebileceği için âşığın itibarını sarsar, hedefini imha eder:

“Çâk-ı dil-i vîrân-şude nâbûd gerekmez
Dergâh-ı şehr-i gamdur o mesdûd gerekmez” (Nâbî: G.322/1)

2.6. Güzellik Şehri

Güzellik divan şiirinin söylemde, hayalde, izahta yakalamaya çalıştığı üst düzey bir arayışı temsil eder. Bir şehir olarak tahayyülünde de insanın iç âlemini tatmin edecek estetik haz hedeflenmektedir. Mutlak güzelliğin hüküm sürdüğü bu şehirde âşıklığın alameti divaneliktir; tesirinde olunan güzellik, akli melekeleri sekteye uğratmıştır. Sevgilinin sevda zinciri denen esaret zülfü de âşıkların boynuna geçmiştir çünkü divaneleri zincirlerler. “Gördün mü hiç” sorusu ise muhatap olunan kişinin, o şehre girip girmediğine dair bir netice almak içindir:

“Zülfünün zencîr-i sevdâsın tolayub boynına
Şehr-i hüsnün cerr ider dîvâneler gördün mi hiç” (Necâtî: G.39/2)

Aşağıdaki beyitte güzellik şehrine dair bir sorgu mevcuttur. Her insan elbet sevgiye, sevgiliye taliptir ve umulan, hakiki sevginin galibiyetidir. Fakat insaf feryadıyla seslenilen sevgilinin terazisinde, lütf ağyara nasipken âşığın payına zalimce azarlanmak düşecektir:

“İnsâf sevdiğim bu mudur şehr-i hüsnede
Agyâra lutf u ‘âşîka âzâr-ı bîdâd” (Eşref Paşa: K.17/57)

Hayretî’nin beytinde ise güzellik şehrinde karşılaşılan sevgili, bir mimar olarak tasavvur edilmiştir. Bu mimar, şehre güzellik katmakta öyle mahirdir ki âşığın yıkılmış gönlünü de usulünce tamir eder.

“Yapdı yap yap Hayretî’nün bu yıkılmış gönlünü
Şehr-i hüsn içre ne hoş mi ‘mâra duş itdün beni” (Hayretî: G.472/9)

Güzellik şehrinin anlatıldığı bir başka beyitte mamur-zengin ve köhne-yoksul iki mekânın birlikte kurgulanmasıyla kurulan tezat, sevgili ile âşık arasındaki uçurumu sergilemeye hizmet etmiştir. Âşığın kendini şehrin civarını saran köhne bir hisar olarak nitelemesi, sevgiliyi sarıp sarmalama isteğini de somutlaştırır. Böylece yıkılmış, tükenmiş varlığı bir anlam kazanacak, güzellik şehrinin etrafında durabilme saadetine nail olacaktır:

“Alsam ‘aceb midür seni âgûş-ı vuslata

Sen şehri-hüsn ü köhne hisârün benüm senün” (Nâbî: G.443/5)

Sıradaki beyitte güzellik şehri, sevgilinin dudakları üzerinden tasvir edilir. O dudaklar ki hem kırmızılığı, kusursuzluğu hem de işitenleri sarhoş edecek kelimelere mesken olması hasebiyle şehrin şarapçısı olarak tahayyül edilmiştir. Âşığın gözbebekleri ise o şehrin sarhoşudur:

“Lebüdür şehri-hüsnün mey-fürûşu

Gözüm merdümleridür bâde-nûşu” (Şeyhülislâm Yahyâ: G.439/1)

Aşağıdaki beyitteyse güzellik şehrinin şahı, âşığın evine davet edilmiştir. Daveti kabul edip de hanesine teşrif eden sevgiliye, âşık; aşkla çırpınıp duran can kuşunu şişe saplayıp ziyafet olarak sunar. Sevgili sadece güzellik şehrinin değil âşığın olduğu her yerin şahıdır ve ona ikram edilecek şey elbette can olacaktır:

“Da’vet etdim hâneme ol şehri-hüsnün şâhını

Murg-ı cânı sîha sancup özr ile çekdim sımât” (Nedîm: G.56/4)

2.7. Kanaat Şehri

Var olana razı gelme diyebileceğimiz kanaat, fazlasını talep etmeme anlamını da içerir. Kanaat şehrinin çarşısından dem vuran aşağıdaki beyitte bir yanda hüma diğer yanda tavuk resmedilmiştir. Öyle ki bu şehrin çarşısında hüma, tavuk gibi kafeslerle sergilense kimse bakmaz. Burada hüma kuşu bilhassa seçilmiştir. “Devlet kuşu demektir. (...) Gütüya gölgesi kimin başına düşerse hükümdar olurmuş” (Onay, 2007: 199). Kanaat, zenginliğin ta kendisi olduğundan bu şehirde, kafesteki saadet ışığı hüma bile sade bir fanilik gözüyle görülür:

“Gören şehri-kanâ’at çâr-sûsın nakl iderler kim

Hümâyâ kimse bakmaz mâkiyânâsâ kafeslerle” (Nâbî: G.741/3)

2.8. Marifet Şehri

İnsanın bir hususta ehlileşmesi, ruhunu inceltmesi demek olan kelimenin sözlük karşılığı şöyledir: “1. Bilme, ilim, dâniş. 2. Hüner, maharet, üstatlık, sanat. 3. Hüner ve sanatta yapılmış tertip” (Sami, 2010: 784).

Marifet şehrinde dem vuran aşağıdaki beyitte şair, bir zamanlar buraların namlı hocası olduğunu belirtir. Hakk’a kavuşma yolculuğunda erişilen dördüncü makam [şeriat, tarikat, hakikat, marifet] olan marifet, bir zaman sonra seyrelmiş, hüner gözden yitmiştir. Gözyaşının para ile ilişkilendirilmesinin temel nedeni ya gümüş gibi parlak yahut kanlı ise bakır gibi sarı, kızıl oluşudur. Velhasıl bir zamanlar marifet şehrinin hocasıyken sıradanlaşan kişinin payına, baht limanında gözyaşı nakdi akıtmak düşer. Böylece beyitte ağlayış hadisesi, marifet şehrine layık bir sanat inceliği ile tasavvur edilmiştir:

“Ma’rifet şehrinde ben bir hâce-i ma’rûf idüm

Bender-i bahtumda şimdi nakd-i eşkümdür revân” (Hâletî: K.39/27)

2.9. Melahat Şehri

Melahat, şirinlik manası yanında şöyle de anlamlandırılır: “alımlı güzellik, güzel yüzlülük” (Salâhî, 2023: 774). Melahat şehrinin kuruluşunda sevgili merkezdedir.

Sevgilinin zincire benzeyen kakülü, boyu âlâdır; göreni ya hayran ya divane eyler. “Âşıkın çektiği gam ile sevgilinin saçı zincire benzetilir. Gam, uzun olduğu ve sonu gelmediği için; zülûf ve

saç ise, şekil ve örgü nedeniyle zinciri andırır. Bu zincir yerine göre âşıkı bağlar, zindana atar veya asıp idam eder” (Pala, 1999: 426). Servinin düşüp de insanlara zarar vermemesi için kuruyan dallarına zincirler dolandığı bilinir. Servi boylu sevgilinin saçları uzundur ve âdeta bir zincir gibi dolanarak omuzlarına sarkar. Bu görüntü, melahat şehrinin akılda kalıcı güzelliğidir:

“Müselsel kâküliyle kaddi cânânun ne a‘lâdur
Melâhat şehrinün zencirli servi temâşâdur” (Şeyhî: Mt.13)

Bu şehirde cevrin tabiri, şivedir. Sevgilinin sergilediği her tavır burada âşığa, aşk perdesinden süzülerek görünür. Öyle ki sitemin adı da naz olagelmiştir:

“Şîve ta‘bir olunmuş hele bildik cevre
Sitemin şehir-i melâhatde adı nâz mıdır” (Keçecizâde İzzet Molla: G.163/2)

2.10. Melamet Şehri

Melamet “âzârlamak, kınamak; ‘itâb ve serzeniş etmek” demektir. (Salâhî, 2023: 775). Bir yaşam alanı olarak tasarlandığıdaysa melamet şehrinde âşıkların ellerinden tutup onları kurtaracak olan sevgiliden diledikleri, aşk rüsvâlığıdır. Çünkü hâl böyle olursa fani her türlü meşgaleden sıyrılmak, aşk mertebesinde muteber sayılmak mümkün olur:

“Dest-gîrim ol benim sen al elim eyle halâs
Şehr-i melâmetde beni eylegil rüsvâ-yı ‘aşk” (Ferhad Paşa: G.50/2)

Şu beyitte ise âşğın nice yıllardır gezip durduğu melamet şehrindeki hâline vurgusu dikkat çekicidir. Sinesi yaralanmış, elinde kadeh, pazar sokaklarına düşmüş hâldedir. Böylece daha ziyade kınanacak, derdine dert eklenecek, başına bela yağacaktır. Bu artarak süren acınası ahvale rağmen âşık, oracığı terk etme niyeti taşımaz:

“Benem ol bir niçe yıl şehir-i melâmetde gezen
Sîne-çâk elde kadeh kûçe-i bâzâra düşen” (Haleti: G.689/3)

2.11. Muhabbet Şehri

Kâmûs-ı Osmânî’de muhabbet tanımı şöyledir: “mâddî ve ma‘nevî telezzüz olunan şey’e rûhun meyelânı, sevmek, sevgi: mahabbet-i zevciyye, mahabbet-i pederâne, mahabbet-i kalbiyye. Lisânımızda ekseriyâ mevki‘ ve sûret-i istimâlîne göre ‘aşk, sevda’ ma‘nâsı irâde olunur. Ş ‘Teveddüd, dostluk, sohbet-i dostâne’ ma‘nâsında da kullanılır” (Salâhî, 2023: 743). Kelimenin sohbet manası da mevcuttur: “Dostane sohbet, konuşma” (Sami, 2010: 814.)

Muhabbet şehri divan şiiri şairleri tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bunun nedeni muhabbet kelimesinin birçok anlam içermesi, bir yanıyla aşkı bir yanıyla sevgiyi bir yanıyla dostluğu ve sohbeti tanımlamasıdır. Aşağıdaki beyitte bu şehrin hamamında külhanın olmadığı vurgusu mevcuttur:

“Olurmuş âb-ı germ-i dîdeden dil Nâ‘ilî pür-tâb
Mahabbet şehrinün germ-âbesinde külhen olmazmış” (Nâ‘ilî: G.176/5)

Başını alıp muhabbet şehrine gitmek isteyen âşık, bunda şaşılacak bir şeyin olmadığını çünkü yârin pazarında sürekli baş satıldığını belirtir. Baş, insanın tanınması için en mühim vesikadır, Tanrı’nın mührüdür ve âşğın kimliği sevgilinin merhametindedir:

“Alup gitsem mahabbet şehrine ben de n’ola başum
Ki bâzârında ol yârün dem-â-dem satılan serdür” (Hâlefî: G.256/4)

Muhabbet şehrinin anlatıldığı bir diğer beyitte vezirinin ve padişahının olmadığı belirtilir. Gam çekmede ve sevmeye insanların denkliliğini ifade eden bu izah, muhabbet şehrine girenin bütün dünyevi kazanımlardan feragat ettiğini sergiler:

“Tenim aşk âteşi yaksa gam ü derde günah olmaz
Mahabbet şehridir bunda vezîr-i pâdişâh olmaz” (Hayâlî: G.216/1)

Muhabbet şehrine kurulan pazar, aşk pazarıdır. Orayı temaşa eden, nice canın mezatta olduğunu görebilecektir. Bu öyle bir hâldir ki âşıklar çoktan kabullenmiştir:

“Mahabbet şehrine gel ‘ışk bâzârın temâşâ kıl

Dimez kimse niçün olur nice cânlar mezâd anda” (Emrî: G.480/2)

2.12.Sır Şehri

Sır bilinmeyen manası yanında çözülemeyecek gizemlere de delalet eden bir kelimedir. Sır şehrinin izahı aşağıdaki beyitte şairlik istidadını vurgulamaya yaramıştır. Zira o şehrin sarrafi şairdir, ağız müşteri bekleyen türlü nimetlerle süslü dükkân, diviti kese, kâğıdı tahta, parmakları ise dilidir. Bu titiz alışveriş izahının ötesi, şiirin yüzyılları aşan imkanlarını, hayranlık uyandıran sihrini sergiler mahiyettedir:

“Benim sarrâf-ı şehri-râz dükkânım dehânımdur

Devâtım kîse tahtam safha engüşüm zebânımdur” (Nâbî: G.64/1)

2.13. Söz Şehri

İfade erbabının yeri, söz şehridir. Orada kabiliyetini keskinleştirerek rûştünü ispat edenlere rastlanır. Aşağıdaki beyitteyse şair; can evinin vahşete dönen yalnızlığını, söz şehrinin yabancı manası ile tanışıklık sorgusu eşliğinde sunar:

“Hâzık görür mi vahşet-i cân-gâh-ı gurbeti

Şehr-i sühanda ma‘ni-i bigâne âşinâ (Hâzık: G.8/1)

2.14.Ümit Şehri

Ümit kutsal öğretilerde muhafaza edilmesi istenen bir yaşam dinamiğidir. Modern psikoloji de ümidin güçlendirici tesirini, farklı alan ve şekillerde sıklıkla izah eder. Bu durumda kederin karşısında durmayı sağlayan ve yarına dair güveni arttıran ümit, bir şehir olarak tahayyül edildiğinde iyi dilekler ve dua ile bütünleşir. Talihinin ışığı bir insana yardım ederse onun seferi ümit şehrine doğru olacaktır:

“Meş‘al-i tâli‘ olup râh-ber inşâallâh

Eyleriz şehri-ümîde sefer inşâallâh (Neylî: G.158/1)

3. Beşerin Şehir ile Tamamlanan Parçaları

His ve algılara dayanan ifadelerin yanında bizzat insana dair ögeler, şehirle ve çeşitli hayallerle terkip edilmiştir. İnsan ve şehrin bir arada kullanıldığı aşağıdaki bentte “İstanbul”, şehir”, “il” ile ayrılığa dair bir anlam coğrafyası şekillenir. Ayrılığın ateşi bütün İstanbul’u yakacak kadar korkunç ve heybetli olduğundan can ile gönül şehrine de sıçramıştır. Şayet vuslat suyu erişmezse külli ecza, kül olur. Bu durumda “döne döne” diye başlattığı sözü âşık, kavuşma talebi için sevgiliye döndürür. O geldiğinde hem varlık şehri kurtulmuş hem de Osmanlı illeri müşerref olmuş olacaktır:

“Döne döne yakdı İstanbul’u nâr-ı fûrkatin

Cân u dil şehrine âteş urdı nâr-ı hasretin

Küllü eczâ kül olur irmezse âb-ı vuslatın

Pâdşâhım gel müşerref eyle ‘Osmân illerin” (Zâfî: Mr.13/4)

3.1.Gönül/Dil Şehri

Türkçe “köngül” kelimesinden gelen gönül, bir yanıyla manevî yönelişi temsil ederken diğer yanıyla iyilik ve fenalık gibi duyguların merkezi yürek manasına sahiptir. Kül Tiğın Yazıtı’nda konuşan Bilge Kağan, bu eseri neden hazırlattığını ve yazılanların kaynağını gönül kelimesini vurgulayarak söyler: “Taş tokıtdım. Köngülteki sabımın urturtum” (Ergin, 2002: 6). Gönüldeki sözünü taşa vuran kağanın Türk milletinin geleceğine dair yaşadığı endişeleri yüzyıllar ötesinden şimdiye ulaştırmıştır. Dolayısıyla gönülden söylenen söz, insanın en sahil, perdesiz şeklini yansıtır.

Gönül şehrinin tasvirine dair aşağıdaki mısralar buna bir örnektir. Bu şehir ki hisarı yoktur, istilası bu nedenle kolaydır:

“Suhûlet ile eder her kim istese teshîr

Gönül dedikleri şehrin hisârı olmaz imiş” (Çelebizâde Âsım: G.31/5)

Âşığın gönül şehrine fitne düşürecek şey, sevgilinin gözüdür. O göz âşığa doğru bir kez bakacak olsa gönül şehri karışır, oracıkta zerrece huzur kalmaz:

“Gönülüm şehrine fitne gözündür

Kıyâmetdür şehâ kaddün kıyâmı” (Kadı Burhaneddin: G.500/10)

Bir başka beyitte de âşığın gözünden gönül şehrine ansızın düşen ateş yani kıvılcımdan bahsolunur. Öyle ki göz görmüş, gönül sevmiştir. Şayet âşık ağlayıp gözyaşı sakasını eritmezse bütün cihan mülkü, bu ateşle kül olacaktır. Burada hem o dönemdeki büyük yangınların şiire aksi hem âşığın aşkı için akıttığı gözyaşlarına itimadı hem de acısını herkesin hissedebileceği manası barınmaktadır:

“Bu gönlüm şehrine düştü gözümden nâgehân âteş

Yaşım sakkâsı ermezse tutar mülk-i cihân ateş” (Ahmed Paşa: G.127/1)

“Harâmî”nin özelliği ansız, korkusuz, acımasız, isabetli ve güçlü saldırıdır. “Tarrâr” ise eli atik yankesicidir. Sevgilinin yan bakışları harami, zülfü ise tarrara vasfedilirken âşığın asıl meselesi, bu iki yağmacının gönül şehrinde dilediğince dolaştığı vurgusudur:

“Harâmî gamzen ü tarrâr zülfün

Gönül şehrinde bilmen ne ararlar” (Avnî: G.15/3)

Gönül şehrinin yıkık olarak tasavvur edildiği şu örnekte de bunun müsebbibi, sevgilinin can alan yan bakışı olarak gösterilmiştir. Yan bakış keskindir, hızla isabet ederek gönül şehrinin viraneyeye çevirir:

“Nâz mahmûrı olan nergis-i ‘ayyâşun için

Nice dil şehri yıkan gamze-i evbâşun için (...)” (Nâ‘ilî: Ms.4/3)

Sevgiliyi görebilmek âşığın yegâne hayalidir. Onun güneş gibi aydınlık yüzünden mahrum kalan gönül şehrinde, viran eden ve karanlığa gömen bir gam doğar:

“Gerçi pinhân eyledün mihrin Fuzûlî gönlüne

Gönlümün şehri gamundan olsa viran n’eyleyim” (Fuzûlî: G.200/5)

Şu beyitte ise bir şehrin istila tablosu resmedilmiştir. Gam askerleri bölük bölük gelmiş, semt semt kavga ve kargaşa çıkarken yer yer fitne kopmuştur. Gönül şehrinin her köşesi huzuru böylece yitirmiştir:

“Leşger-i gam geldi dil şehrine kondı cavk cavk

Kopdı yir yir fitne vü âşûb u gavgâ semt semt” (Bâkî: G.23/3)

Feleğin cevri, ifadesinin dikkat çektiği sıradaki beyitte şairin başına gelenlerden feleği sorumlu tuttuğu görülür. “Kaza ve kadere itiraz edemeyen şairler dünyada olup biteni feleğe ve yıldızlara isnat, ruhî tezahürlerini böylelikle izhar etmişlerdir” (Onay, 2007: 156). Feleğin burçları içerdiği de bilinir. “Yerleri belli ve sabit olduğu için burçlar felekte şehirleri de temsil ederler” (Uzun, 2010: 426). Dolayısıyla feleğin burçlarında şairin işaret ettiği şehir, çevre uğramıştır. Can evinin, felek cevriyle yakılıp yıkılışının anlatıldığı beyitte, gam askerleri gönül şehrinin istila etmiştir:

“Hâne-i cânı yakup yıkmış idi cevri-i felek

Ceyş-i gam itmiş idi şehri-i dile istilâ” (Nevres-i Kadîm: Tr.30/2)

Sevgilinin lale yanağı öyle tesirlidir ki âşığın sinesinde yer yer gam yaraları açar. Beyitte “dağ”lama ifadesi bilhassa tercih edilmiştir zira lalenin içi de dağlanmış gibi siyah renklidir. Dağlanan yaradan kan akmaz; gam da âşığın kanına girmez ama onu içten içe kavurur durur. Bir zaman sonra dağlanan yaralar arttıkça, kıvılcımlar canlanır ve yanağı erguvan renkli sevgili, gönül şehrini ateşe verir:

“Yine bir lâle-ruh sînemde yir yir dâg-ı gam yakdı

Gönül şehrine urdı bir yanagı ergavân âteş” (Muhibbî: G.1471/2)

Gönül şehrinin gam ordusu tarafından istila edildiğini anlatan bir başka beyitte, çözüm olarak ferah kervanı anılır. Ola ki mezkûr kervan, vîran gönle uğramazsa buna şaşılmalıdır. Çünkü ziyareti cesaret gerektiren korkunç viranelere uğramayı, kimseler istemez:

“Gönül diyârını ceş-i gam eyledi vîrân

‘Aceb mi gelmese ol şehre kâr-bân-ı ferah” (Bahâyî: G.3/3)

Gönül şehrinin mevsimleri vardır. Gâh gonca vakti gâh gül demi misali sakince geçen zaman, gönle kimi zaman yaz kimi zaman kış kafilelerini sürer. İnsandır bu, daim ağlamaz bazen de güler. Kış yazın yaklaşması sevincini diri tutsa da sonunda her vakit geçip gider:

“Geh vakt-i gonce geh dem-i güldür gelir geçer

Şehr-i dilimde kâfile-i yaz u kış budur” (Hâzık: G.49/3)

Hayretî, ‘aşkun’ redifli şiirinde gönül şehrini âşığın özgürlük alanı olarak tasavvur etmiştir. O şehir ki zahiren sessiz gezen âşığı tellal etmiş, avaz avaz bağırabileceği bir meydana sürmüştür. Aşk ve gönlün birlikte kullanımı aynı zamanda geniş bir alan tahayyülü hedeflenerek şehirle pekiştirilmiştir:

“Egerçi zâhiren lâl itdi ‘aşkun

Gönül şehrinde dellâl itdi ‘aşkun” (Hayretî: Ms.3/5)

Nef’î bir beytinde tesirli şair nefesini yücelten ifadelerini, İsa peygamber mazmunu ile gönül şehrine ulaştırır. Nefesleriyle can bulan tasvirlerden her birinin, o şehrin dünya süsü bir güzeline dönüşeceği hayali güçlü bir estetik mana kazanmıştır. Böylece gönül şehri virane değil; bilakis ahenkli renkler, biçimler, dokular kısacası sanatla süslü, dünyadan bağımsız güzellikte bir köşe olarak anlatılmış olur:

“Nice sûret feyz-i enfâsımla cân bulsa olur

Her biri şehri dilin bir âlem-ârâ dilberi” (Nef’î: K.13/48)

Bir sonraki beyitte gönül şehrine yürüyen ferahlık selinden dem vurulmuştur. Bu sel nerede gam tozu varsa darmaduman ederek yağmalamış, önüne katarak alıp gitmiştir. Nuh Tufanı’nı andıran bu hayal sahnesi; temizlenmeye, huzura ve âdeta yeniden doğuşa denk düşmektedir:

“Bî-tekellûf yürüdi şehri dile sel-i ferah

Bulduğu yirde gubâr-ı gamı itdi yağma” (Nâbî: K.24/13)

“Âh” ile başlayan aşığıdaki mısralar, savaş sahnesiyle kurulmuştur. Cana kasteden keskin kılıç, siteme aittir. Dahası vîran gönül şehrine gam askeri konuverir. Sitemle başlayan savaş, gamla sürecek canından olan âşık, gönül şehrinde huzur bulamayacaktır:

“Âh kim kıydı yine tûg-i sitem cânımıza

Kondu gam leşkeri şehri dil-i virânımıza (...)” (Esrâr Dede: Ms.6/1)

Sıradaki beyitteyse gönül şehrini istila eden gam, fesat ehli bir levent olarak tahayyül edilmiştir. Huzura ermek için uygulanması gereken tarife, onu şarap çavuşuyla birlikte oradan sürmektir. Böylece şarap çavuşu fitneci gam levendini ıslah edecektir:

“Gönül şehrindeki gam bir fesâd ehli levend ancak

Huzûr itmek dilersen anı serheng-i meye sürdür” (Behiştî: G.152/3)

Gönül şehrini viran etmiş dilbere dair bir sorguyu içeren şu beyitte âşık, şahların nasıl davrandığı bahsiyle sözü tamamen erdirir. Şahlar ki daima kendi mülklerinin mamur olduğunu istemektedir:

“Aceb bilsem niçün vîrân ider dil şehrini dil-ber

Hemîşe şâhlar hod mülki ma‘mûr oldugın ister” (Şeyhülislâm Yahyâ: G.57/2)

3.2. Beden / Vücut / Ten / Sine Şehri

Şehrin, beşer vücudu ile bütünleştirildiği anlam katmalarında âlemin bir parçası olan insanın kendi başına bir âlem oluşu kabulünden yola çıkılmış olmalıdır. İçi ayrı, dışı ayrı yaratılış sınırları ile örülür insan bedeni bir şehirse elbet yangını, sancısı, simyacısı, seli, sesi, sessizliği vd. olacaktır. Bu donanım insanın hayatta kalması için iştirakçidir.

Aşağıdaki beyitte gamın ateşiyle vücut şehrinin nasıl yanıp kül olmadığına açıklık getirilmiştir. Öyle ki âşığın gözlerinden gönlü üzerine aralıksız akan iki derya, yangın çıkmasına mâni olmuştur:

“Âteş-i gam yakmasa tan mı vücûdum şehrini

Gözlerümden gönlüm üstine iki deryâ gelür” (Avnî: G.17/5)

Şu beyitte vücut şehrinde olduğu tahayyül edilen simyacıya şahitler meclisinde safa bahşedilmediği söylenmiştir. Harflerin sırlarını, sıralanışındaki bağları ve bazı elementleri altına çevirme işi gibi de açıklanabilecek simya; vücut şehrinin sırlarına da işaret eder:

“Dahi sîmyâ-kâr-ı şehr-i vücud

Degüldi safâ-bahş-ı bezm-i şühûd” (Bahâyî: Msn.1/17)

Ayrılık kılıcıyla yaralanıp yüz parçaya bölünmüş sineye bakanın göreceği, âşığın vücut şehrini suya batıran kan ağlayan gözleridir. Vücut bir gemi, âşığın ağlayışları ise kanlı tufandır. Sevgiliden ayrı kalmanın acısı vücuttaki göz göz yaraları da düşündürmüş olur:

“Gark eden şehr-i vücûdum dîde-i hûn-bârı gör

Tîg-i hecr ile yaralı sine-i sad-çâke bak” (Figânî: G.42/4)

Aşağıdaki beyitte de vücut şehrinin gözyaşlarına gark olduğu anlatılmakta, dahası âşiğe yokluk köyünden gayrı bir mesken kalmadığı belirtilmektedir:

“Virdi gark-âba gözüm yaşı vücûdum şehrini

Bana mesken komadı kûy-ı fenâdan gayrı” (Mesîhî: G.284/5)

Şu beyitte sevgilinin gücü ve acımasızlığı karşısında âşığın ten şehrindeki zayıflığı vurgulanır. Sevgilinin mızrağa benzeyen kirpikleri o zayıf bedene geçse inleyen can, ten şehrinde geçip gider. Mezkûr savaş sahnesi insan bedeni üzerinden anlatılırken savaşın şehirde yapıldığı vurgusuyla tahribatın büyüklüğü düşündürülmüş olur:

“Nîze-i yâr eylese cism-i za‘îfümünden güzâr

Şehr-i tenden cân-ı nâlânım giderdi gönderi” (Hâlefî: G. 819/3)

Beden şehrindeki iki ev sahibine dair kurulan beyitte biri varken diğerinin çıkıp gittiği söylenir. Bu ev sahipleri akıl ve aşktır. Bu şehirde sadece biri konaklayabilir ve ikisi aynı anda orayı mesken tutamaz:

“Ey ‘akl ile ‘aşkı arayan şehr-i bedende

Birini revende birin âyende bulursın” (Hayreti: G.337/6)

Beden şehrinde ses sedanın kalmadığını söyleyen bir başka beyitteyse o şehirdeki arzu pazarının kalabalıklığına dikkat çekilir. İnsanın bedeni yaşlansa da arzu ve hayalleri her daim genceciktir:

“Şehr-i bedende sıyt u sada kalmadı henüz

Bâzâr-ı ârzûda geçilmez zihâmdan” (Nâbî: G.617/8)

Hasret ayrılığıyla dağılan vücut şehrine dair söylenenlerin terazisi, başka bir ayrılık üzerinden kurulur. Hasta ten bir yana, yaralı gönül bir yana savrulur. Bu ayrılık hayatta iken yaşanan acının azametiyle ölüm tecrübesi edinmek, anlamına da gelir:

“Tağlup tefrika-i hasret ile şehr-i vücûd

Ten-i bîmâr cüda bu dil-i efgâr cüda” (Nev‘î: G.8/2)

Sevgilinin kaşları keman gibi kavilidir ve yan bakacağı vakit alınma doğru gerilir. Fırlattığı bakış ise âşığın gönlüne saplanır kalır. Aşağıdaki beyitte görülür ki âşık, sevgilinin fırlattığı o okların istikametini sine şehri diye tayin etmeyi diler. Böylece sevgilinin yan bakışı dahi yabana gitmeyecek, bu keskin oklar başka bir sineye saplanmayacaktır:

“Atma yabanlara oklarını ey kaşı kemân

Sîne şehrine götür her birisine cân al” (Emrî: G.305/2)

3.3. Can Şehri

Aşağıdaki bentte can, gönül şehrinin yanı başında anılır. Bu şehirler ki iç içe geçmiş hâldedir. Üstelik sevgili ikisini de yakıp yıkarak yerle yeksan etmiş, viraneye çevirmiştir. Sevgiliden ayrı kalma derdi, âşığın yaralı bağrını kanatır. Bunca viranenin orta yerinde kalakalmış bedeniyle âşığa, artık devir de muhaliftir ve dahası vuslata dair ümit zayıftır:

“Ayrılık cân u gönül şehrini vîrân eyledi

Yakdı yıkdı dostum hâk ile yeksân eyledi

Komadı cem‘iyyet-i hâtır perîşân eyledi

Fürkâtün derdi niğârâ bagrumı kan eyledi

Rûzgâr oldu muhâlif vaslı hicrân eyledi” (Hayreti: Ms.7/1)

Şu beyitteyse can şehri, gam tarafından mihnet taşlarıyla imar edilmiş bir hisardadır. Böylece korunacak; içeriden dışarı, dışarıdan içeri herhangi bir fikrin, hüznün, ümidin girişi mümkün olmayacaktır. Bunu temin eden inim inim inleyen âşığın kendisidir zira o, beden burcunda nöbettedir:

“Şehr-i cânı seng-i mihnetle gam itmişdür hisâr

Nâlemüzle biz beden burcında nevbet beklerüz” (Emrî: G.210/2)

Sonuç

Şehir yaşam alanı anlamının dışında şairin his ve fikirleriyle iç âleminde kurduğu yerlere de işaret edebilir. Bu çalışmada, şiirin hayal haritasını genişleten ve beşerde kurulan şehirler sınıflandırılarak; Yunus Emre, Âşık Ömer; Kadı Burhaneddin, Şeyhî, Ahmed Paşa, Necâtî, Avnî, Behiştî, Mesîhî, Ferhad Paşa, Muhibbî, Zâtî, Fuzûlî, Bâkî, Figânî, Şeyhülislâm Yahyâ, Hayretî, Hayâlî, Haletî, Emrî, Bahâyî, Nâ‘ilî, Nâbî, Nev‘î, Neylî, Çelebizâde Âsım, Hâzık, Nedîm, Nevres-i Kadîm, Esrâr Dede, Keçecizâde İzzet Molla, Eşref Paşa divanlarından seçilen örnekler eşliğinde incelenmiştir.

“Şiir, Şehir ve Beşer” başlıklı genel değerlendirme bölümü ardından “Şehir ve Beşerin İnsani Hisler/Fikirlerle Bağdaşımı”nda belirlenen on dört başlık tek tek ele alınmıştır. “Aşk Şehri”nde acının, ölümün ve korkunun kol gezdiği görülmüştür. Bu değerli ve derin his klasik şiirde, kederin tesiriyle kişiyi kemale ulaştırır. “Bela Şehri”nde kederin ölçeği genişletilir, şair ateşin ta kendisi olur. “Belagat Şehri” ve “Söz Şehri”nde kabiliyetin parlatıldığı, şiirle alakalı bir zemin kurulur. Mecnun ve âşıklık ile özdeşleşen “Cünun Şehri”ni, dertle harap olmuş “Gam Şehri” takip eder. “Güzellik Şehri” ve “Melahat Şehri” üst düzey bir arayışı temsil eder hâldedir. Mutlak güzelliğin hüküm sürdüğü bu şehirlerde şairin payına zaman zaman yine divanelik ve gam düşer. “Kanaat Şehri”nde gezenler iktifaya, “Marifet Şehri”ni görenler ilim erbabı iken düşülen ahvale, “Melamet

Şehri”nde konaklayanlar aşk rüsvalığına denk gelir. En sık karşılaşılan şehirlerden biri “Muhabbet Şehri”dir ve içerisinde sevgiden hasıl olan derde, ateşe şahit olunur. “Sır Şehri”nde bir alışveriş gözlenirken “Ümit Şehri”nde yarına dair güveni arttıran iyi dilek ve dualar mevcuttur.

“Beşerin Şehir ile Tamamlanan Parçaları” bölümünde bizzat insana dair öğeler, şehirle ve çeşitli hayallerle kurulmuştur. “Gönül/Dil Şehri” savaşlar, seller, yangınlar, istilalar, çaresizlikler içindeki bir şehirdir. Ne hisarı ne temelli huzuru vardır. Her şeye rağmen mevsimleri karşılar, her gelenin elbet geçip gideceğini de anlar. Yine de şairin hâli iç açıcı değildir. Acının orta yerinde kavrulurken pejmürdedir, darmadumandır bazen de aşk tellalı kılığındadır. Sevgili uğradığındaysa aynı şehir; sanatla süslü, dünyadan bağımsız güzellikte bir köşeye dönüşür. “Beden / Vücut / Ten / Sine Şehri” alt başlığındaki örneklerde de gözyaşlarına gark olan, yara bere içindeki beden; bir şehir olarak tahayyül edilmiştir. Kurulan anlam katmanlarında kalıcı bir yaralanma söz konusudur. İçi ayrı, dışı ayrı sırlarla yaratılmış insana ait bu şehirde simyacıya da rastlanır, ayrılık kılıcı da seçilir; yangınlar, sancılar, seller, sesler ve sessizlikler de hüküm sürer. “Can Şehri” ise gönül şehri ile birlikte anılmış, acı ve dertle yanar hâlededir. Gam tarafından tahrip edilmiş bu şehrin, onarılmasına dair ümit de kalmamıştır. Görüldüğü üzere şairin beşer yanı sıra bağdaştırarak kurduğu bu iç şehirler ekseriyetle acıya, gama, derde ve tahammüle dair hayallerle örülmüştür. Böylece şehrin insanın bir parçasına dönüşmesi, insanlaşması; yer, zaman ve kişi sınırlarını aşmasıyla mümkün hâle gelebilmiştir.

Sonnotlar

¹ Makale boyunca şiir türleri şu kısaltmalarla verilecektir. K.: Kaside, G.: Gazel, Ms.: Musammat, Mr.: Murabba, Msn.: Mesnevi, Tr.: Tarih, Mt.: Matla, Kş.: Koşma.

² Tirmizi, Menakıb 20.

Kaynaklar

- AK, C. (1987). *Muhibbî Dîvânı*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- AKKAYA, H. (1994). *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Dîvânı*. D. Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- AKKUŞ, M. (1993). *Nef’î Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- AYDEMİR, Y. (2000). *Behiştî, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Divanı'nın Tenkitli Metni*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- AYVERDİ, İ. (2008). *Kubbealtı Lügati*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- BACHELARD, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev.: Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BİLKAN, A. F. (2011). *Nâbî Dîvânı 1-2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- BOZ, E. (2021). *Yunus Emre- Dîvân (Fatih Yazması)*. Ankara: Yunus Emre Enstitüsü Yayınları.
- BURCKHARDT, T. (2013). *İslam Sanatı-Dil ve Anlam* (çev. Turan Koç). İstanbul: Klasik Yayınları.
- CEYLAN, Ö. ve YILMAZ, O. (2005). *Hazâna Sürgün Bahâr, Keçeci-zâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*. İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı.
- ÇAVUŞOĞLU, M. ve TANYERİ, M. A. (2023). *Hayretî Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, e-kitap.
- _____. (1987). *Zâtî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- DEMİRCİ, K. (1992). “Burç”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, 421-422.
- Derleme Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1982.
- DOĞAN, M. N. (2006). *Fatih Dîvânı Şerhi*. İstanbul: Yelkenli Yayınevi.

- ERGİN, M. (1980). *Kadı Burhaneddin Divanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- _____. (2002). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- ERGÜN, S. N. (1936). *Âşık Ömer Hayatı ve Şiirleri*. Semih Lütü Matbaası ve Kitap Evi.
- GİBB, E.J. W. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- GÜFTA, H. (1992). *Hazık Mehmed Efendi'nin Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri ve Divanı'nın Tenkitli Metni*. YI. Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hadislerle İslam*. Ankara: DİB Yayınları, 2013.
- HORATA, O. (2019). *Esrâr Dede Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, e-kitap.
- Hüseyin Remzî (1889). *Lügat-i Remzî*.
- İNALCIK, H. (1995). "İstanbul: Bir İslam Şehri". (Çev.: İbrahim Kalın). *İslâm Tetkikleri Dergisi*, 9, 243-268.
- İPEKTEN, H. (1970). *Nâ'îl-i Kadîm Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İSEN, M. ve KURNAZ, C. (1990). *Şeyhî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.
- KARADENİZ, M. U. (2021). "Kelimelerden Şehir: Osmanlıda Şiir-Şehir İlişkisi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 24, 793-806.
- KARAHAN, A. (1966). *Kanunî Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figânî ve Divançesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KAVRUK, H. (2021). *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- KILIÇ, A. (1994). *Ahmed Neylî Divanı*. D. Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KURNAZ, C. (1996). *Hayâlî Bey Dîvânı'nın Tahlîli*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KURTOĞLU, O. (2017). *Zâtî Dîvânî (Gazeller Dışındaki Şiirler)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, e-kitap.
- KUTLAR, F. S. (2004). *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî*, Ankara: Kalkan Matbaası.
- KÜÇÜK, S. (1994). *Bâkî Divanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- MACİT, M. (2001). *Nedîm Hayatı Eserleri ve Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Mehmed Salâhî, (2023). *Kâmûs-ı Osmânî*. (Haz.: Kudret Ayşe Yılmaz). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- MENGİ, M. (2020). *Mesîhî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, e-kitap.
- NAR, O. (2007). *Şeyhî Hayatı ve Divanı'nın Tenkitli Metni*. D. Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ONAY, A. T. (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. (Haz.: Cemal Kurnaz). Ankara: Birleşik Yayınevi.
- ÖZTEKİN, Ö. (2010). *Çelebizâde Âsım-Divânı*. Ankara: Ürün Yayınları.
- PALA, İ. (1999). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- PARLATIR, İ. (2012). *Fuzûlî Türkçe Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SARAÇ, Y. (2002). *Emrî Divanı*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- _____, (2007). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: 3F Yayınları.
- SEFERCİOĞLU, M. N. (2001). *Nev'î Dîvânı'nın Tahlîli*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- STEİNGASS, F. J. (2005). *Persian-English Dictionary*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- ŞAHİN, İ. (2010). "Şehir", *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 38, 446-449.

- Şemsettin Sami. (2010). *Kamus-ı Türkî*. (Haz.: Paşa Yavuzarslan). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TALLY JR. (2020). *Mekânsallık*. Ankara: Hece Yayınları.
- TANRIBUYURDU, G. (2006). *Eşref Paşa Dîvânı (İnceleme, Transkripsiyonlu Metin, Nesre Çeviri)*. Yl. Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TARLAN, A. N. (1990). *Makalelerinden Seçmeler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- _____. (1992). *Ahmet Paşa Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____. (1992). *Hayâlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____. (2004). *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____. (1997). *Necati Beg Divanı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- TOLASA, H. (1979). *Şeyhülislâm Bahâyî Efendi Divânı'ndan Seçmeler*. Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- _____. (1973). *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- TULUM, M. ve TANYERİ M. A. (1977). *Nev'î - Divan*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- TOPRAK, M. (2006). *Şeyhülislâm Bahâyî Dîvânı Şerhi*. Yl. Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TUFAN, A. E. ve YALUĞ İ. (2010). "Aşk Fenomeni ve Sevgi İlişkilerinin Nörobiyolojisi". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, C. 2, S. 4, 443-456.
- TUNA, O. N. (1961). "Kelimeler Arasında". Ankara: Türk Dili, S. 10, 642-644.
- TURAN, L. (1998). *Yenişehirli Avnî Bey Dîvânı'nın Tahlili (Tenkitli Metin)*. D. Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.
- ULUDAĞ, E. (1992). *Şeyhülislâm Bahâyî Divanı (İnceleme-Karşılaştırılmalı Metin)*. Yl. Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UZUN, M. (2010). "Edebiyatta Burç". *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, 424-426.
- YAVUZ, K. ve YAVUZ O. (2016). *Muhibbî Dîvânı*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- YILDIZ, A. (2006). *18. Yüzyıl Şâirlerinden Ferhad Paşa Divanı (Metin – İnceleme)*. Yl. Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- YILMAZ, A. (2023). "Üç Bursa Şehrengizinde Renkler ve Rengiyle Öne Çıkan Nesnelere". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.13, 155-173.

TÜRK DÜNYASI MASALLARINDA KAPILARI AÇAN YÜZÜK

Fatoş YALÇINKAYA*

Öz

Takı, insanlıkla birlikte ortaya çıkmış bir kavramdır. İnsanoğlunun günlük yaşamının parçası olan takı, işlevsel bir yapıya sahiptir. Süslenme, bağlılık, koruma vb. durumlarda kullanılan takının ne zaman kim tarafından ilk olarak kullanıldığı bilinmemektedir. Özellikle geçiş dönemi âdetlerinde sıkça karşımıza çıkan takılar ağırlıklı olarak dinsel-büyüsel amaçla kullanılmıştır. Takılar, bazen dinsel-büyüsel unsur olarak kullanılırken bazen de gücün ve otoritenin sembolü olmuştur. Yapısı, kullanım amacı ve yapıldığı malzeme takının değerini belirler. Takılar dünyanın hemen hemen her yerinde benzer amaçlarla kullanılmaktadır. Özellikle sihir masallarında olağanüstü özelliğe sahip birçok takı (küpe, kolye vb.) yer alır. Bu takılardan biri de yüzüktür. Dirençli kültür unsurlarından biri olan yüzük bu yönüyle birçok halk bilgisi ürününde (özellikle masalarda) kullanılan yaygın bir motif olmuştur.

Olağanüstü zaman ve mekânda gerçekleşen olayların anlatıldığı masalarda sihirli nesnelere oldukça fazla kullanılmaktadır. Sihirli nesnelere çeşitli sınavlar sonucunda kahramana olağanüstü yardımcıları eliyle verilen ödüllerdir. Bu nesnelere masala girmesiyle aksiyonun şekli değişmeye başlar. Kahraman bütün olağanüstü savaşları bu nesnelere yardımcıları ile kazanır. Sihirli nesnenin anlatıya girmesiyle olayın seyri tamamen değişir. Türk dünyası masalları çok farklı (bilezik, kolye, küpe, kılıç, asa, ayna vb.) olağanüstü nesnelere doludur. Türk dünyası masallarında yer alan sihirli nesnelere biri yüzüktür. Sihirli nesnelere biri olan yüzük, olağanüstü yardımcıları tarafından kahramana verilir. Bir de sıradan insanların kahramana vermiş olduğu yüzükler vardır. Örneğin anne, baba, sevgili veya eş tarafından masal kahramanına verilen yüzük olağanüstü özellikler içermez. Bu yüzük de masala aksiyon katar fakat bu yüzüğün masallardaki fonksiyonu sihirli nesne olan yüzükten tamamen farklıdır. Yüzüğün anlatılarda birçok işlevi vardır. Bu nesne sıradan insanların elinde bulunmaz. Olağanüstü yardımcıları elinde bulunan bu yüzük kahramana çeşitli sınavlardan geçtikten sonra verilir. Bu da kahramanı seçilmiş biri yapar. Çalışmamızda ele aldığımız bazı yüzüklerin olağanüstü özellikleri varken bazılarının ise olağanüstü herhangi bir özelliği yoktur. Türk dünyası masallarında kullanılan yüzüğün dirençli bir kültür unsuru olduğu tespit edilmiştir. Sonuç olarak yüzük; masalın başında ortaya çıkan ve kaosa sebep olan sorunun çözülmesine yardımcı olup düzenin kurulmasını sağlar.

Çalışmanın amacı yüzüğün Türk dünyası masallarında nasıl kullanıldığını tespit etmektir. Çalışmayı hacim olarak artırmamak için geneli temsil edebilecek şekilde örnekler seçilmiştir. Burada Türk dünyası masallarında yer alan yüzüğün, kimin elinde, nerede bulunduğu, hangi şartlarda el değiştirdiği ve masallardaki işlevinin ne olduğu sorularına cevap aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk dünyası, masal, olağanüstü nesne, takı, yüzük.

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, Türk Halk Bilimi, Ankara/ Türkiye, fatos-yalcinkaya@hotmail.com ORCID:0000-0002-8864-1608

THE RING THAT OPENS THE DOORS IN TURKISH WORLD FAIRY TALES

Abstract

Jewelry is a concept that emerged with humanity. Jewelry, which is a part of human beings' daily life, has a functional structure. Adornment, devotion, protection, etc. It is not known when and by whom the jewelry used in these cases was first used. Jewelry, which we frequently encounter especially in transitional customs, was mainly used for religious-magical purposes. Jewelry was sometimes used as a religious-magical element, and sometimes it became a symbol of power and authority.

Its structure, purpose of use and the material it is made of determine the value of the jewelry. Jewelry is used for similar purposes almost everywhere in the world. Especially in magic tales, there are many jewelry (earrings, necklaces, etc.) with extraordinary properties. One of these jewelry is the ring. The ring, which is one of the resilient cultural elements, has become a common motif used in many folklore products (especially in fairy tales).

Magical objects are used a lot in fairy tales that tell about events that take place in extraordinary times and places. Magic objects are rewards given to the hero by extraordinary assistants as a result of various exams. When these objects enter the tale, the shape of the action begins to change. The hero wins all extraordinary battles with the help of these objects. The course of the event changes completely when the magic object enters the narrative. Turkish world tales are full of many different extraordinary objects (bracelets, necklaces, earrings, swords, wands, mirrors, etc.). One of the magic objects in the tales of the Turkish world is the ring. The ring, one of the magic objects, is given to the hero by extraordinary helpers. There are also rings that ordinary people gave to the hero. For example, the ring given to the fairy tale hero by the mother, father, lover or spouse does not contain extraordinary features. This ring also adds action to the tale, but the function of this ring in fairy tales is completely different from the ring, which is a magic object.

The ring has many functions in the narratives. This object is not found in the hands of ordinary people. This ring, found in the hands of extraordinary helpers, is given to the hero after he passes various tests. This makes the hero a chosen one. While some of the rings we discussed in our study have extraordinary features, some do not have any extraordinary features. It has been determined that the ring used in the tales of the Turkish world is a resistant cultural element. As a result, the ring; It helps solve the problem that arises at the beginning of the tale and causes chaos and ensures the establishment of order.

The aim of the study is to determine how the ring is used in the tales of the Turkish world. In order not to increase the volume of the study, examples were selected to represent the general population. Here, the answers to the questions of whose hand the ring is in Turkish world tales, where it is found, under what circumstances it changed hands and what its function is in the tales are sought.

Keywords: Turkish world, fairy tale, extraordinary object, jewelry, ring.

Giriş

İnsanoğlu geçmişten beri farklı anlam ve işlevlere sahip birçok takı tasarlayıp kullanmıştır. İnsanoğlunun tasarlamış olduğu bu takılar zamanın şartlarına göre şekillenip günümüze kadar gelmiştir. İnsanlığın geçmişi kadar eski olan takılardan biri de yüzüktür. Yüzük farklı amaçlara hizmet etmek için üretilip kullanılmıştır. Yüzük ve yüzüğün masallardaki işlevine geçmeden önce takı, tanımı ve işlevi üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Takı, insanlıkla birlikte ortaya çıkmış ve tarihsel süreç içerisinde anlamı neredeyse hiç değişmemiş bir kavramdır. Takı takılmaktan gelen bir kelime olmakla beraber takınma, çeşitli şekillerle ve nedenlerle yapılan, vücutta obje kullanma eylemi olarak adlandırılabilir. Takı kimi zaman sadece süslenme amaçlı olabildiği gibi kimi zaman ise kavramsal mesajlar taşıyabilmektedir. Takı, her ne kadar farklı anlamlar taşısa da dünya üzerinde neredeyse her toplulukta benzer amaçlar için kullanılmıştır. Rengi, biçimi, şekli ve kullanılan malzemesi farklı olsa da törensel takılar, dini takılar, süs takıları ve statü takıları her toplumda kullanılmıştır (Yeşilmen, 2018: 63).

Tarihin erken dönemlerinden başlayarak insanoğlunun günlük yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline gelen takı, işlevselliğini, yaygınlığını ve önemini hâlâ korumaktadır. Takının niçin kullanıldığı ile ilgili birçok sav ortaya atılmıştır. İnsanoğlunun yerleşik düzene geçmeden önce sahip olduğu ve kullandığı takıyı ilk insanların büyü, korunma, minnet, bağlılık ve tören amaçlı kullandıkları düşünülmektedir. Takı bazen toplumdaki gücü, otoriteyi, egemenliği vurgulamak amacıyla kullanılırken bazen de dinsel-büyüsel-mitolojik bir unsur olarak kullanılmıştır (Karaoğlu ve Kara, 2014: 71; Sıdika Sevim ve Yeşilmen, 2016: 131). Dinsel-büyüsel amaçla kullanılan birçok takı vardır. Muska vb. takılar bunların başında gelir. Bu takıların çoğu sihir büyü amaçlı kullanılmıştır. Takıların koruyuculuk vasfından yararlanmak için toplumlar neredeyse bütün geçiş aşamalarında ve törenlerinde dinsel-büyüsel işleve sahip takılar kullanmışlardır.

Mısırlılar, tarihlerinin her döneminde takı kullanmışlardır. Takıların onları kötülüklerden koruduğuna inanmışlar, takıyı toplum içinde güç göstergesi bir statü işareti olarak görmüşlerdir. Erkek, kadın veya çocuklar takı kullanmışlardır, ölülerini gömerlerken inandıkları sonsuz yolculuğa takıları ile birlikte çıkmışlardır. Ölü gömerken kullandıkları takılardan bazıları diğer yaşamda kötülüklerden korunmak için özel tasarlanmışlar ve bu tür takıları mumyalara takmışlardır. Kullanılan takılar yaşarlarken ve öldükten sonra kişinin sosyal statüsünü belirleyecek nitelikte yapılmıştır (Eldeniz, 2018: 63-64). Takılar kullanıldığı toplum hakkında birçok ipucu barındırır.

Takıların ilk kullanım amacı ne olursa olsun insan hayatında önemli bir yer tuttuğu ve hayatın vazgeçilmez bir parçası olduğu kabul gören bir gerçektir. Bu gerçeklerden yola çıkıldığında takı; geçmiş ile ilgili önemli ipuçları vermesi bakımından tarihi bir belge niteliğindedir. Tarihten günümüze gelmiş takılar bulunduğu toplumun siyasi, ekonomik ve sosyal yapısı ile ilgili birçok ipucu vermektedir. Dünyada takıları koruyucu amaçlı takanların sayısı günümüzde dahi azımsanmayacak kadar çoktur. Hristiyanlarda kullanılan 'haç', Müslümanlarda kullanılan 'Fatma ananın eli' buna örnek olarak verilebilir. Takı takmak ve kullanmak için bu örnekler gibi çok sayıda neden sayılabilir (Sıdika Sevim ve Yeşilmen, 2016:131).

Takıların niçin kullanıldıkları kadar hangi malzemeden yapıldıkları da önemlidir. Malzeme kullanıcısının statüsü hakkında bilgi vereceğinden son derece önemlidir. "*Takı geleneğinin başladığı günden itibaren, takıların yapıldığı malzemeler kullanıcısının sosyal statüsüne göre farklılık göstermiştir... Zamanla takılar kişinin bulunduğu sosyal sınıf veya rütbesi ile ilişkilendirilmiştir.*" (Yinesor Demir, 2008: 8) İnsanlar takıları kimi zaman süslenmek için kullanırken kimi zaman ise olumsuzluklardan, kötülüklerden korunmak amacıyla kullanmışlardır. Takının yapıldığı malzeme ise onu kullananın toplumsal statüsü hakkında bilgi verdiğinden son derece önemlidir. Bir yöneticinin, din adamının ve sıradan bir insanın takacağı takı kısmen farklılık göstermektedir. Takının şekli ve malzemesi statüyle bağlantılıdır. Ayrıca her takının farklı sembolik anlamı vardır. Bütün bunları ele alındığında takıların kültürel kod barındırdıklarını söylenebilir. Bu sebepten her takı bir kültür unsuru olarak ele alınıp incelenmelidir. Kültürel kod barındıran ve insanlık tarihi kadar eski olan takılardan biri yüzüktür.

“Parmağa takılan her çeşit taşlı ve taşsız takıya yüzük denilir. Yüzükler binlerce yıl kadınlar ve erkekler tarafından süs eşyası, mühür, asalet ve rütbe belirtme, nişan, tılsım, nazarlık, anahtar taşıma ve zehir taşıma gibi işlevsel amaçlarla kullanılmışlardır. Yüzükler aynı zamanda güç ve onur belirtisidir.” (Akbaş, 2020: 24) İlk olarak Asurlar ve Hititler tarafından kullanılan mühür yüzükler antik çağ yaşamının önemli bir parçası olmuştur (Türe, 2005: 151). Zamanla yüzük; rahipler, üst sınıf ve rütbeliler tarafından kullanılır olmuştur. “Rahipler ve rahibelerin kullanmış oldukları yüzükler dinsel bir amaca hizmet etmektedir. Bu amaç ise tanrı ve tanrıçaları hoşnut etmektir. Dinsel anlam taşıyan yüzükler üzerinde genellikle tanrı ve tanrıça betimleri, dinsel semboller ve yazılar bulunmaktadır.” (Yinesor Demir, 2008: 11). Roma döneminde üst sınıf ve rütbeliler tarafından kullanılan yüzükler ise rahip ve rahibelerindekinden farklı bir amaçla takılmıştır.

Roma Cumhuriyet Döneminde altın yüzükler, sadece üst sınıf ve rütbeli kişilerin ayrıcalıklı kullanımında olup bir statü işareti olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde süs ve uğur, ödül ve başarı işareti, statü ve askerî rütbe göstergesi ve mühür işlevi olmak üzere yüzük takma amacı çeşitlenmiştir. Özellikle mühür yüzükler, her şeyin damgalandığı ve belgelere bağlandığı bürokratik bir döneme girildiği için her sınıftan halk için bir gereksinim haline gelmiştir (Akbaş, 2020: 24). İslam devletlerinde de yüzük önemli işlevlere sahiptir.

Yüzük, İslam devlet ve toplum geleneğinde bir süs eşyası olmanın ötesinde sembolik ve hukuki değere sahip bir takıdır. Yüzüğün İslam ve Türk devletlerindeki uygulama alanlarıyla ilgili geleneğin antik doğu toplumlarından beslendiği söylenebilir. Bu toplumlarda olduğu gibi İslam dünyasında da mühür ve yüzük kavramları iç içe geçmiş, çoğu zaman mühür olarak da kullanılan yüzükler sultan ve diğer önde gelen devlet adamları nezdinde popüler hâle gelmiştir... Orta çağ İslam/Türk devletleri geleneğinde sultanın yüzüğü, her şeyden evvel bariz bir meşruiyet sembolü olarak kabul görmüştür (Kütük, 2017: 203-204). Yüzüğün güç, statü, dini kimlik, büyü ve sihir amaçlı kullanımları dışında günümüzde en yaygın kullanım şekli evlilik törenlerinde bağlılık işareti olarak kullanılan bir takı oluşudur.

Tarihte ilk kez nişan ve evlilik yüzükleri Romalılar tarafından kullanılmıştır. Erken Dönemlerde basit demir halkalardan yapılan evlilik ve nişan yüzükleri, giderek enli şeritlerden altın alyanslara dönüşür. İlk kez Romalılar tarafından kullanılan gelenek yaygınlaşarak günümüz toplumlarınca benimsenerek halen kullanılmaktadır (Akbaş, 2020: 25). Yüzük, sadece bağlılık, sonsuz birliktelik ve sadakat belirten bir takı değildir. Yüzük, birçok anlamı içinde barındıran bir semboldür. Mit, destan, efsane, masal ve halk hikâyesi gibi anlatılarda yüzüklerin güç, kontrol, bilgelik, gençlik, maddi ve manevi refah, iyi şans, görünmezlik, şekil değiştirme, bitki ve hayvanlarla konuşabilme gibi özellikler sağladığı görülmektedir (Uluşık, 2017: 709). Bu yönüyle sihirsel özelliği olan bir nesne olarak ortaya çıkmaktadır. Yüzüğün sihirsel özelliği dairesel yapısıyla da yakından ilişkilidir.

Daire, dinlerde kutsal sayılmıştır. Dairede bulunan benzersiz mükemmellik onun monoteizm sembolü olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Daire, diğer geometrik alanlar içinde en gelişmiş mükemmel bir biçimdir. Başlangıç ve bitimi belli olmayan bir görünüme sahip olması onu yaşamdaki en gerçek ve anlamlı sembol yapmıştır. Daire, antik çağlardan beri başı ve sonu belli olmama özelliğinden dolayı sürekli bir akış sağladığından zamanın da sembolü olmuştur. Dairenin semboller dünyasında çeşitli yönler açılan veya gizemli derinliklere giriş sağlayan birçok kapısı vardır. Dairenin koruyuculuk özelliğinden dolayı yüzük vb. nesnelerin de koruyuculuk vasfı olduğu inancını doğurmuştur. Bu da yüzüğün geleneksel bir takı haline dönüşmesini sağlamıştır. Bu sebepten eskiden sefere çıkan askerleri korusun diye ceplerinde dairesel şekilde olan yüzük, kolye, bilezik vb. takılar taşınmaları geleneği oluşmuştur. Bu nesnelerin onları ölümden koruyacağına ve ruhlarının bedenden ayrılmasını önleyeceğine inanılmıştır (Ersoy, 2000: 72-78). Yüzüğün dairesel forma sahip olması tesadüfî bir seçim değildir. Yaprak Pelin Uluşık'ın tespitlerine göre yüzüğün yuvarlak formu, başlangıcı ve sonu olmayan bir döngüye işaretle hayatı, zamanı ve evreni sembolize eder. Köşeleri olmadığı için yeryüzündeki en kusursuz ve en eşitlikçi formdur. Yüzük, güç ve kontrol sembolüdür. Destan, efsane, halk hikâyesi, masal gibi anlatılarda ona sahip olan kahraman, daha önce olmadığı ve dünyada başka hiç kimsenin olamayacağı kadar güçlenir. Bu öyle bir güçtür ki, bu yüzüğü taşıyan kahramanın yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Yüzük taşıyıcına, kahramanlığını göstermesi için verilen, tanrısal bir müdahalenin işaretidir. Cesaretine cesaret katılan kahraman yara almaz, ona silah ve büyü işlemez; çünkü yüzüğün halkası, kahramanın etrafını bir kalkan gibi çevirir

ve bu halkadan içeri kötü olan hiçbir şey giremez, hiçbir silah onu yaralayamaz (2017: 110). Antik Çağ'da çeşitli hayvan ve bitki tasvirleri bulunan yüzüklerin tedavi edici ve koruyucu olduğuna inanılmıştır (Akyay Meriçboyu, 2001: 229). Yüzük, İslam/Türk devlet geleneğinde olduğu kadar toplum geleneğinde de önemli bir işleve sahip olmuş, belli tılsımlara sahip yüzüklerin takıldığı zaman kişiyi afet ve kötülüklerden koruduğuna inanılmıştır (Kütük, 2017: 201). *Dede Korkut Kitabı*'ndaki *Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü*¹ anlatmada Tepegöz'ün annesi bir peridir. Oğluna ok ve kılıç işlemesin diye bir yüzük takar. Bu yüzük Tepegöz'ü korur.

Yüzük içinde kültürel kod barındıran bir semboldür. Hemen hemen her toplumda kullanılan bir takıdır. Kullanım amacı kullanılan yere ve kişiye göre değişiklik gösterir. Masallarda oldukça fazla kullanılan bir takıdır. Masallarda kullanılan yüzük sihirli nesne motifi olarak karşımıza çıkar. Özellikle sihir masallarında kullanılan yüzük tam anlamıyla sihirli bir nesne işlevi görür. Sihirli nesnelere masala belli başlı işlerin daha kolay gerçekleşmesi için girer. Mustafa Gültekin'in tespitlerine göre masallarda, özellikle de sihir ve büyü'nün ana unsur olarak yer aldığı masallarda sihirli nesnelere önemli işlevlere sahiptir. Sihirli nesnelere elde edilmesi, masaldaki olayların akışını değiştiren önemli bir unsurdur. Kahramanın sihirli nesneyi elde etmesi yerine getirilmesi zor görevleri daha kısa sürede ve kolay bir şekilde yerine getirilmesini sağlar. Gültekin'e göre sihirli nesne kullanılarak dönüşüm gerçekleşir. Sihirli nesne kahramana olağanüstü güç verir. Yardımcıları çağırarak kullanılır. Yiyecek, kıyafet ve para sağlar. Bazı sihirli nesnelere ise tedavi edici özelliğe sahiptir (2013: 334-345; 349). Sihirli nesnelere elde edilme şekline gelince, bunlar her zaman aynı şekilde gerçekleşmez. Sihirli nesne genellikle olağanüstü bir yardımcı tarafından kahramana verilir. Kahramanın sihirli nesneyi alabilmesi için belli başlı sınavlardan geçmesi gerekir. Uygur masallarında sınavı geçen kahraman sihirli nesneyi ya yaşlı bir adamdan ya Hızır'dan ya periden veya iyi yürekli dev kızından alır. Bunun dışında sihirli nesne bazen kahramana miras olarak kalır bazen de kötü niyetli kişilerden çalınır veya hile ile elde edilir.

Çalışmada Türk dünyası masallarında yüzüğün kullanıldığı masallar seçilirken örneklerin geneli temsil etme özelliğine sahip olmasına dikkat edilmiştir. Çalışmanın hacmini artırmamak için de sınırlı sayıda örnek seçilmiştir. Öncelikle masallardan örnek verilmiş daha sonra ise bu örneklerden hareketle işlevler tespit edilmiştir.

Yüzük Motifinin Yer Aldığı Türk Dünyası Masalları

Bu kısımda yüzük motifinin kullanıldığı Türk dünyası masallarından örnekler verilecektir. Bu motif Stith Thompson'ın² *The Motif Index of Folk Literature*'de D812.5, D881, D1076, D1421.1.6, F340, F825, H94, Q111.4 vb. motif başlıkları altında yer almaktadır. Türk dünyası masallarında kullanılan yüzük motifinin, Thompson'ın *Motif Index*'indeki ana başlıklar altında yer almış olması bu motifin dirençli kültür unsuru olduğunun bir kanıtıdır. Ayrıca bu motifin sıklıkla birçok Türk topluluğunun masallarında kullanılmış olması Türk dünyası masallarının evrensel bir nitelik taşıdığını da göstermektedir. Bu sebepten ileride yapılacak ya da yapılması planlanacak tip ve motif çalışmalarında Türk dünyası masallarına ağırlık verilmelidir.

Kırgızların *Çınbek* (Uluşık, 2017: 717)³ adlı masalında kel kahramanın Güzel Ayım adında, olağanüstü özelliklere sahip bir eşi vardır. Bu eş, kahramanı birçok engelden kurtarır ve onun olmaz işleri oldurmasına yardım eder. Bu işlerden birinde ona bir altın yüzük verir. Bülbülgöya (Yaçınkaya, 2021: 431) adlı Uygur masalındaki aslan ve kaplanlar olağanüstü bahçenin kapı bekçileridirler. Bülbülgöya'yı bahçeden çalmaya giden yiğide âşık olan devler padişahının küçük kızı ona sihirli bir yüzük verir. Yiğidin elindeki yüzüğü gören aslan ve kaplanlar onun geçmesine izin verirler. Bu masalda yüzük olağanüstü yardımcı tip olan kadın tarafından kahramana verilir. Kapıda aslan ve kaplanın bekçi olarak beklemesi hadisesi Kırklar Cemi⁴ olayını hatırlatmaktadır. Hz. Muhammed Miraç'a çıkarken yoluna bir aslan çıkar. Peygamber ne yapacağını bilemez. Gaipten bir ses ona Hatem'ini aslana vermesini söyler. Hz. Muhammed yüzüğünü aslanın ağzına atar. Aslan, peygamberin geçmesine izin verir. Bu anlatıdaki olağanüstü mekânda kapıyı bekleyen aslan motifi masallarda da karşımıza çıkar. Masallardaki mekân da olağanüstüdür. İnsanlar âlemine ait bir mekân değildir. Oraya ancak seçilmişler ve olağanüstü yardım almış kişiler gidebilir. Kapıyı bekleyen yine aslandır. Aslan ancak yüzüğü görünce kahramanın geçmesine izin verir. Masalda kapıyı açan sihirli yüzük ile menkıbedeki yüzük aynı işleve sahiptir.

Masalarda sıklıkla kahraman yolda vahşi bir hayvanı ölümden kurtarır. Bu hayvan aslında hayvan suretine girmiş olağanüstü bir varlıktır. Genellikle yılan suretinde kahramanın karşısına çıkar. Kahraman yardım edip ölmek üzere olan bu varlığı kurtarınca olağanüstü varlıklar tarafından ödüllendirilir.

Altın Yüzük adlı Kazak masalında Murat akyılana yardım eder. Akyılan da ona annesinin parmağında olan altın yüzüğü verir. Murat bu yüzük ile ne isterse onu olabileceğini söyler. Murat yüzüğü aldıktan sonra zenginleşir (Mirzahmetulı, 2004: 114-116). *Yırtık* adlı Kırım-Tatar masalında da masal kahramanı Yırtık, babasının ihtiyar arkadaşı sayesinde yüzüğü ele geçirip bir padişah kadar zengin olur (Bakırcı, 2010: 533-538).

Altın Yüzük adlı Kırgız masalında sihirli yüzüğü kahramana, yılanı dönüştürülmüş şehzade verir (Karadavut, 2010: 77). Bir Özbek masalı olan *Gül Yüzük* adlı masalda oğlan kabağa sıkışan yılanlar padişahının oğlunu kurtarır. Yılan, insana dönüşür. Yılanlar padişahı çocuğa *gülyüzüğü* verir. Bu yüzük bir kere çevrilip üç kere istenilen dilek tekrarlanırsa o dileği gerçekleştirir. Gülyüzük, insanı bir anda istenilen yere götürür, ne gerekirse hemen peyda eder (Baydemir, 2013: 637-642). Yardım sonucu elde ettiği yüzük kahramanın olağanüstü yolculuk yapmasını sağlar. Göz açıp kapayınca kadar uzun mesafeleri bir anda kat etmek gibi.

Tılsımlı Mum (Gültekin, 2010: 1602-1610) adlı Tatar masalında Allahverdi yer altına iner, yasağı çiğneyince yer altında kalır. Parmağındaki yüzüğe eli çarpar ve yüzükten cin çıkar. Yüzük cini kendisine söylenen her şeyi göz açıp kapayınca kadar yapar. *Yaman Hatun* sağlar (Yalçinkaya, 2021: 224-226, 208-210) adlı Uygur masalında yer altına inen Memet tesadüfen sihirli yüzüğü bulur. Sihirli yüzükten çıkan çocuk Memet'in her istediğini yapar. *Sihirli Kandil* adlı masalda Alahaddin'e yer altına inince onu korusun diye sihirli yüzük veren hilebaz büyücüdür. Yer altında mahsur kalan Alahaddin sihirli yüzük yardımıyla yeryüzüne çıkar. Alahaddin yüzüğün sırrını tesadüfen öğrenir. Yüzükten çıkan cin, Alahaddin'i yeryüzüne çıkarır, ona çokça mal mülk verir. Alahaddin'in padişah olmasını sağlar. Bazı masalarda ise kahraman elindeki yüzüğün sihirli olduğunu tesadüfen öğrenir ve hayatı kurtulur.

İyiliğe Kötülük adlı Kırım Tatar masalında padişah üç kızını, diktirdiği direğin tepesindeki yüzükten oku geçirene vereceğini vaat eder kahraman yüzüğün içinden ok geçirir ve padişahın kızıyla evlenir (Gültekin, 2010: 1264-1273). Eş seçiminde yerine getirilmesi gereken zor şartlar vardır. Bunlardan biri de uzak bir mesafeye koyulan yüzükten ok geçirmektir. Bu şart olağanüstü zor şart motiftir. Bu şartı ise sadece usta bir okçu yerine getirebilir. Kahraman, yüzükten oku geçirerek ne kadar güçlü olduğunu gösterir.

Muradına Ermeyen Dilber adlı Anadolu masalında peri, kıza yüzük verir. Eğer kız yüzüğü parmağından çıkarırsa bayılır. Ayılması ancak yüzüğü tekrar takmasıyla mümkün olacaktır (Seyidoğlu, 2006: 165-169). Yüzük burada tılsımlı bir vasa sahiptir. Yüzüğün, dinsel-büyüsel yolla iyileştirme, sağaltma işlevi de vardır.

Altın Saçlı Yiğit (Saçkesen, 2010: 633-638) adlı Özbek masalında adam dev anasına sadaka verir. Dev anası da onu dileğini gerçekleştirip ona bir elma verir. Şartı ise doğacak oğlu yedi yaşına girince kendisine göndermesidir. Çocuğa merhametli peri ne yapması gerektiğini söyler. Çocuk, dev anasını öldürür. Üç devi kurtarır. Bu devler de ona altın yüzük verirler. *Zülkarneyn* (Gültekin, 2010: 1315-1322) adlı Kırım Tatar masalında Zülkarneyn devin kaçırdığı kızları kurtarır. Kızlar ona isimlerinin yazılı olduğu yüzükleri verirler. Padişah ve kızlar bu yüzükten gelen kişinin kendilerini kurtaran kişi olduğunu anlarlar. *Ak Bekeş ile Boz Yiğit* (Yalçinkaya, 2021: 106-109) masalında Boz Yiğit geldiğini haber vermek için karısı Ak Bekeş'e altın yüzüğünü gönderir. Ak Bekeş yüzüğün Boz Yiğit'e ait olduğunu ve kocasının geldiğini anlar. Bu üç masalda yüzük, kahramanın tanınmasını sağlar. Yüzük aynı zamanda ortaya çıkan sahte kahramanlar ve aldatıcı hain tipleri bertaraf etmek için bir işaret olarak kullanılmıştır.

Olağanüstü mekâna giren masal kahramanın sihirli mekânda yaşamını sürdürebilmesi için öncelikle kabul görmesi gerekir. Onun kabul görmesini sağlayan şey ise genellikle sihirli bir nesnedir. Bu nesne mekânın sahibi olan olağanüstü yardımcıları eliyle kahramana verilir. *Kayıp Nikâh* (Yalçinkaya, 2021: 165-166) adlı Uygur masalında yüzük, peri kızı tarafından yiğide verilir. Yiğit ancak parmağındaki bu yüzük sayesinde sihirli bahçedeki meyvelerden yiyebilir. Yiğide yüzüğü veren olağanüstü yardımcının babası dev annesi ise insandır.

Garamergen adlı Türkmen masalında kahramana sihirli yüzüğü veren yılanların padişahıdır. Bu yüzük sayesinde avcı Garamergen otun, çöpün, inin cinin ve hayvanların dilini anlar (Sakaoğlu; Ergun, 1991: 102-105). Garamergen masalında yüzük kahramana olağanüstü bir yetenek verir. Bütün canlıların dilini anlama yeteneği. Bu yüzük Sultan Süleyman'ın yüzüğünü anımsatmaktadır. Bazı menkıbelerde Sultan Süleyman'ın altı yüz yıl yaşamasını sağlayan parmağındaki yüzüktür. Bu yüzük Sultan Süleyman'a cümle mahlukatın dilinden anlama özelliği de vermiştir.

Yüzüğün Masallardaki İşlevi

Yukarıda yüzük motifinin kullanıldığı Türk dünyası masallarından örnekler verilmiştir. Bu kısımda ise yukarıdaki örneklerden hareketle yüzüğün masallarda hangi işleve sahip olduğu üzerinde durulmuştur. İşlevlerin, daha iyi anlaşılabilmesi için ayrı bir başlık altında ele alınıp incelenmesi uygun görülmüştür.

1. Kahramanın Tanınmasını Sağlar

Masal kahramanı darda olduğu zaman yüzüğünü gönderir karısı, nişanlısı veya ailesi onun yaşadığını öğrenir. Burada yüzüğe haber verme işlevi yüklenmiştir. Kahraman genellikle erginleşme sürecindeyken evden uzaklaşır. Kahramanın evden uzaklaşması aslında kendi sürecini tamamlama yolculuğudur. Bu yolculuk bazen çok uzun sürmektedir. Bu süreç bazen oldukça zorlu ve yıpratıcı olabilmektedir. Kahraman eve döndüğü zaman artık ne kendisi ne de geride bıraktıkları aynıdır. Kahramanın değiştiğine anlatıda yer vermek erginleşme sürecinin tamamladığını anlatmak içindir. Erginleşme süreci tamamlanmış kahraman artık yolculuğa çıktığı andakinden farklı bir kişidir. Süreci tamamlayıp gelen kişinin yola çıkan kişi olduğunu kanıtlaması için tanıdık bir nesneye ihtiyaç vardır. Bu nesne sevgiliyle veya eşle aralarında bağlılık yeminleri ettikleri yüzüktür. Burada yüzük kahramanın tanınmasını sağlama işlevine sahiptir. Buradaki yüzük de bir motiftir fakat olağanüstü bir nesne değildir.

2. Kutsal veya Tehlikeli Mekânların Kapısını Açan Anahtar

Masal kahramanı yola çıkar. Bazen kendi isteğiyle bazen de başkalarının isteği üzerine yola çıkmak zorunda kalır. Yola çıkış genellikle bir eksikliği gidermek, ortaya çıkan sorunu halletmek veya kaosa son vermek için yapılır. Masal kahramanı yola çıkarken zor görev üstlenir. Bu zor görev sıradan insanların başarabileceği cinsten değildir. Kahraman bazen tek başına bazen de ağabeyleriyle birlikte evden ayrılır. Üç erkek kardeşin en küçüğü olan kahraman yol ayırımına geldiğinde üç yoldan *gidip de dönülmeyecek olan* yolu seçer. Bu noktadan sonra kahramanın asıl yolculuğu başlar. Diğer iki ağabey aslında birer yan fon figürdürler. Onlar kahramanın zor yolu seçmeleri için devreye sokulmuş yan figürlerdir. Kahraman yola çıkınca bazen hedef net bir şekilde baştan bellidir. Kahraman o hedefe ulaşmak için yola devam eder. Bazen de nereye gideceğini bilmez halde yolculuğunu sürdürür. Her iki durumda da hedefi netleştiren olağanüstü yardımcı devreye girer. Bu olağanüstü yardımcı yaşlı adam veya Hızır'dır. Bu olağanüstü yardımcı bazen kahramanın karşısına çıkar bazen de kahramanın rüyasına girer. Kahraman bu olağanüstü yardımcından nereye, nasıl gideceğini, nasıl davranması gerektiğini, aradığı şeyin nerede olduğunu, sihirli nesneyi nasıl elde edeceğini bilir. Kahramanı kahraman yapan zorlu yolculuğa çıkma cesareti göstermiş olmasıdır. Bu sınavın ilk aşamasıdır. Sınavı geçen kahraman sihirli nesneyi elde etmek için yola devam ederken farkına varmadan insanoğlunun giremeyeceği, girenin de sağ çıkamayacağı olağanüstü tehlikeli bir mekâna, bahçeye girer. Burada yine olağanüstü yardımcı devreye girer. Olağanüstü yardımcı, erkek ise kahramana nasıl davranması gerektiği bilgisini verir. Bu olağanüstü yardımcı kadın ise kahramana onu koruyacak sihirli bir yüzük verir. Olağanüstü yüzük bu noktada devreye girer. Kahraman ikinci sınavını da başarıyla verdiği için sihirli nesneyi almaya hak kazanır. Bu yüzük sayesinde kapısında devlerin veya aslanların beklediği bekçiler kahramanın parmağındaki yüzüğü gördüklerinde ona zarar vermezler, kahraman böylece bu koruma kalkanının yardımıyla hedefine bir adım daha yaklaşır. Bu yüzük sadece kapıları açan anahtar veya koruyucu kalkan değildir. Aynı zamanda sihirli bahçedeki ağaçlardan meyve yemeyi ve akan suların içmeyi sağlayan bir araçtır.

3. Sürecin Kahraman Tarafından Tamamlandığının İşareti

Kahraman geri dönüş yolunda da zaman zaman sorunlar yaşar. Her ne kadar geri dönüş yolu yolculuğa başlamak kadar sancılı bir süreç olmasa da zaman zaman dönüşte de bazı sorunlar yaşanır.

Kahraman geri dönmeden önce öldüğüne dair yalan haberler hain tip tarafından ortaya atılır. Hain tip hileyle kahramanın sevdiğini veya eşini elde etmek ister. Bu sebepten kahramanın görevini tamamlamadığını, hatta öldürülmüş olduğunu konuşup durur. Bazı hain tipler ise kahramanın yapmış olduğunu kendisi yapmış gibi anlatır ve çevresindekileri de buna inandırır. Kahraman geri döndüğü zaman onun yalancı, kendisinin ise gerçek kahraman olduğunu kanıtlamak zorundadır. Yüzük burada devreye girer. Bu yüzük bazen sevgiliye ait yüzüktür. Bazen ise olağanüstü mekândan getirilmiş sihirli yüzüktür. Her iki durumda da yüzük gelenin gerçek kahraman olduğunun işaretidir. Kahramanın getirmiş olduğu sihirli yüzük onun görevi tamamladığının, cesaret göstererek hayatta kaldığının kanıtıdır.

4. Seçilmişliğin Sembolü

Olağanüstü yüzük masalarda kimin elinde veya kontrolünde ise bu onun seçilmiş bir kişi olduğunu gösterir. Bu olağanüstü nesnelere zor görevleri başarmış veya başarması için kahramana verilen nesnelere dir. Masal kahramanları bazen aileleri tarafından, bazen kendi istekleriyle bazen de Tanrı tarafından seçilerek zor göreve gönderilirler. Kahraman ailesi veya kendi isteğiyle zor görevi başarmak için yola çıkınca bin bir zorluktan sonra sihirli yüzüğe ulaşır. Kahraman Tanrı tarafından görevlendirilmişse sihirli nesne olağanüstü yardımcıları (Hızır veya melekler) tarafından kahramana verilir. Bu nesne görülen bir vizyon sonucunda bazen kahramanın eline ulaşır. Yüzük vb. sihirli nesnelere kahramana verince bu onun seçilmişliğinin işaretidir.

5. Kahramanın Olağanüstü Özelliklere Sahip Olmasını Sağlar

Yüzük, kahramanın inin cinin, cümle mahlukun dilini anlamasını sağlar. Kahramanın kısa zaman için uzun mesafeleri kat etmesine yardımcı olur. Devler veya periler padişahını dize getirir.

6. Kahramanın Padişah veya Zengin Olmasını Sağlar

Yüzüğe sahip olan kahraman, yer altında veya yer üstündeki hazinelere sahip olur. Kahraman yüzüğün yardımıyla hazinenin yerini öğrenir ya da yüzük yardımıyla zor görevi yerine getirip padişahın kızıyla evlenip tahta geçer. Kahraman sihirli nesne yardımıyla statü atlar.

7. Kılık Değiştirmeyi Sağlar

Kahraman bazen masalarda sevdiğini veya eşini dostunu sınamak için kılık değiştirir. Bu kılık değiştirme işlemi ise genellikle sihirli bir nesne yardımıyla olur. Sihirli nesne yardımıyla kılık değiştirmek isteyerek dönüşme motifi içinde yer alır. Kılık değiştirmek ve dönüşmek farklı iki motiftir. Dönüşüm kalıcıdır. Kılık değiştirmek ise geçici bir durumdur. Çoban kılığına girmek ile yaşlı birine dönüşmek tamamen farklı iki durumdur. Sihirli nesnelere yaşlı birine dönüşmek sonra yine eski haline dönüşmek mümkün olur. Kahraman, uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra yurduna geri döner. Geride bıraktıklarını sınamak için yaşlı adama dönüşür. Bu değişim sırasında kullandığı sihirli nesnelere biri de yüzüktür. Yüzüğün dönüşüm sağlama işlevi burada devreye girer.

Sonuç

Masalarda yüzüğün iki ana fonksiyonu ağır basar. Sihirli nesne olan yüzük olağanüstü mekânlarda olağanüstü kapılardan geçmeyi sağlar. Bu birinci fonksiyondur. İkincisi ise kahramanın tanınması veya sevdiğine haber göndermesi için kullanılan bir işaret aracıdır.

Kadim zamanlardan beri yüzük olağanüstü kapıları açan bir anahtar olarak kullanılmış bir motiftir. Birçok toplumun anlatmalarında bu sihirli nesneye rastlanır. Destan, masal ve halk hikâyelerinde farklı şekillerde kullanılmıştır. Destan ve halk hikâyelerinde genellikle tanınma işareti olarak kullanılırken masalarda sihirli kapıları açan anahtar, kahramanı koruyan kalkan unsuru olarak kullanılmaktadır.

Yüzük, masala genellikle olağanüstü bir mekânda olağanüstü bir varlığın eliyle girer. Olağanüstü mekân insanoglunun içinde olağanüstü varlıkların yardımı olmadan gezmesinin veya yaşamasının mümkün olmayacağı farklı bir mekândır. Bu mekân genellikle devler veya periler padişahının mekânıdır. Kahraman zor görevi yerine getirmek için yola çıkar. Yolda olağanüstü bir bahçeye ya da mekâna girer. Burada korunabilmesi için, görevi tamamlayıp sağ salim dönebilmesi için mutlaka bir araca ve yardıma ihtiyacı vardır. Aracı masalardaki olağanüstü yardımcı yani peri

bazen de iyi niyetli dev kızlarıdır. Bu olağanüstü yardımcıların vermiş olduğu sihir nesne olan yüzük ise âlemler arasında geçiş sağlayan anahtar ve koruma kalkanıdır.

Masallarda yüzük; seçilmişliğin sembolüdür, kahramanın tanınmasını sağlar; kutsal veya tehlikeli mekânların kapısını açan anahtardır; sürecin kahraman tarafından tamamlandığını işaretidir.

Masallarda ağırlıklı olarak yola çıkan, zor görevi üstlenen kişi erkek olduğundan sihirli yüzük adeta eril bir nesnedir. Bu eril nesneyi bir süreliğine taşıyanlar ise genellikle olağanüstü yardımcı kadınlardır.

Sihirli yüzük dirençli kültür unsuru olarak dini anlatılarda da yaşamaya devam etmiştir. Peygamberlerin seçilmiş olduklarının alameti olan yüzük halk anlatılarında ve hatta modern dönemde yazılan kitap ve filmlerde bile yaşamaya devam etmiştir. Fantastik bir roman olan The Lord of the Rings bunun günümüzdeki en canlı örneği durumundadır.

Sonuç olarak yüzük masallarda ortaya çıkan sorunu çözen, eksikliği gideren bir araç olarak kullanılmıştır. Bu araç sayesinde eksiklikle başlayan kaos sona erdirilir ve düzen tekrardan sağlanmış olur.

Sonnatlar

¹ Bkz. Muharrem Ergin, Basat'ın Depegöz'ü Öldürdüğü Destan, *Dede Korkut Kitabı*, 7. Baskı. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009, 206-215.

² Bkz. Stith Thompson, (1975). Motif-Index of Folk-Literatur. A. Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Volume One A-C; Volume Two D-E; Volume Three F-H; Volume Four J-K; Volume Five L-Z, Bloomington: İndiana Uni. Press, Third Printing.

³ Bkz. Sadullah Karayanık, Kırgız El Comoktoru (Kırgız halk masalları) Metni Esasında Kırgızcada Fiil, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2001, 337- 346.

⁴ Kırklar Cemi hadisesi için bkz. Fuat Bozkurt (Haz.), *Buyruk İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*, Dördüncü Baskı, Kapı Yayınları, 2009, s. 13-18; Bülent Akın, *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili Kırklar*, Kitabevi Yayınları, 2020, 41-162.

Kaynaklar

- AKBAŞ, S. (2020). *Kahramanmaraş Müzesi Deposundaki Yüzük Taşları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AKYAY MERİÇBOYU, Y. (2001). *Antik Çağda Anadolu Takıları*. Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 20-238.
- BAKIRCI, N. (2010). *Kırım-Tatar Masalları*. Konya: Kömen Yayınları.
- BAYDEMİR, H. (2013). *Özbek Halk Masalları*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- YİNESOR DEMİR, J. S. (2008). *Gaziantep Arkeoloji Müzesinde Sergilenen Yüzükler ve Yüzük Taşları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ELDENİZ, D. (2018). *Takı ve İnsan İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ERSOY, N. (2000). *Semboller ve Yorumları (Bölüm I-II)*. Birinci Baskı. Zafer Matbaası.
- GÜLTEKİN, M. (2010). *Tataristan Masalları Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilim Enstitüsü.
- GÜLTEKİN, M. (2013). *Kazan-Tatar Masalları (İnceleme-Metinler)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- KARADAVUT, Z. (2010). "Kırgız Masallarında Mitolojik Unsurlar". *Milli Folklor*, S. 85, 71-80.
- KARAOĞLU, A. ve KARA, S. (2014). "Estetik Bir Objeye Olarak Takı". *İdil Dergisi*, S. 13, 69-79.

- KÜTÜK, A. (2017). “İslam/Türk Devlet ve Toplum Geleneğinde Yüzük ve Hukuki Mahiyeti”. *Türkiyat Mecmuası*, C. 27, S. 2, 195-206.
- MİRZAHMETULI, M. (2004). “Altın Yüzük. Olağanüstü Masallar”. *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. C. 27,114-116, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- SAÇKESEN, A. (2010). *Özbek Masallarının Tip ve Motif Yapısı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SAKAOĞLU, S. ve ERGUN, M. (1991). *Türkmen Halk Masalları*. Kültür Bakanlığı Halk Kültürü Araştırma Dairesi Yayınları.
- SEYİDOĞLU, B. (2006). “Muradına Ermeyen Dilber I”. *Erzurum Masalları*. Dergâh Yayınları.
- SIDIKA SEVİM, S. ve YEŞİLMEN, N. (2016). *Çağdaş Takı Tasarımında Porselenin Kullanımı*. Ulakbilge Yayınları, S. 7, 129-140.
- TÜRE, Altan (2005). *Takının Öyküsü*. Goldaş Kültür Yayınları IV, 114-151.
- ULUIŞIK, Y. P. (2017). “Halk Anlatılarında Yüzük”. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, S. 5, 709-727.
- YALÇINKAYA, F. (2021). *Uygur Sihir Masallarının Tip ve Motif Yapısı (İnceleme)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, E-Yayın, ISBN: 978-975-17-4792-1.
- YEŞİLMEN, N. (2018). *Takının Tarihsel Gelişim Süreci ve 21. Yüzyılda Takı Anlayışı: Seramik-Metal Kili ile Çağdaş Takı Yorumlamaları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

KADIN HAK VE ÖZGÜRLÜKLERİ BAĞLAMINDA ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME*

Ayşe ÇAMKARA ERGİNER**

Öz

“Yeni Lisan” hareketi kapsamındaki teklifleriyle, konuşulan Türkçenin edebiyat dili hâline gelmesi ve milli edebiyatın başlamasında ve Batılı teknikleri kullanarak, farklı konularda ve çok sayıdaki kalem tecrübeleriyle hikâyenin müstakil bir edebi tür olarak kabul görmesinde büyük katkıları olan Ömer Seyfettin (1884-1920), Türk edebiyatının en velut isimlerinden biridir. Bilindiği üzere Ömer Seyfettin hikâyelerinin önemli bir kısmında ironi yoluyla yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarına değinir. Onun üzerinde ısrarla durduğu sorunlardan biri de kadının kamusal ve özel alandaki durumudur. Tanzimat sonrası dönemden itibaren edebiyatın temel tartışma konularından birini oluşturan kadın ve erkeğin birbirini görüp tanıma imkânını elinden alan toplumsal kısıtlamalar, evleneceği kişiyi seçme özgürlüğünden yoksun olma durumu ve birbirine uygun olmayan kadın ve erkeğin evlendirilmesi bağlamında görücü usulü evlilik gibi konuların yanında kadının özel alandan kamusal alana çıkışında uymak zorunda olduğu kurallar, kadınların toplumsal hayattan tecrit edilmesi gibi konular yazarın eleştirilerinin hedefindedir. Bu çalışmada Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde bu sorunlara nasıl yaklaştığı tarihsel bir perspektifle incelenmektedir.

Buna göre çalışmanın odağında “Erkek Mektubu” (1907), “Bahar ve Kelebekler” (1911), “Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür” (1911), “Aşk Dalgası” (1912) gibi Ömer Seyfettin'in Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde yayımlanan hikâyeleri yer almakta olup, ilgili bölümlerde “Eleğimsağma” (1917), “Harem” (1918), “Baharın Tesiri” (1919) gibi savaş yıllarında ya da sonrasında yayımlanan hikâyelerine de değinilerek onun yaşanan tarihsel süreçte kadın hak ve özgürlükleri meselesine yaklaşımının değiştiği gösterilecektir. Buna göre bu çalışmada ilk olarak Ömer Seyfettin'in ilk dönem hikâyelerinde, yaşadığı dönemin Batıcı-modernist aydınlarına koşut olarak, kadın hak ve özgürlüklerini kısıtlayan dini kuralları ve geleneksel uygulamaları eleştirdiği, bu sayede yaşadığı dönemin feminizm tartışmalarını çoğaltarak/yeniden üreterek desteklediği gösterilmiştir. Ardından Ömer Seyfettin'in yine ilk dönem hikâyelerinde kadının bir süs eşyası ya da cinsel doyuma aracılık eden biyolojik bir varlık olarak konumlandırıldığı bir erkeklik anlayışını eleştirdiği gösterilerek; bugün için de geçerliliğini koruyan bu söylemi sayesinde dönemdeki feminizm tartışmalarının kapsamını genişlettiği iddia edilmiştir. Son olarak Ömer Seyfettin'in Birinci Dünya Savaşı yıllarında/sonrasında yazdığı hikâyelerinde kadın hak ve özgürlükleri konusunu gündeme getirmediği, yalnızca ironi yoluyla yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarına işaret etmekle yetindiği ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, Hikâye, Feminizm, Kadın hakları, Birinci Dünya Savaşı.

* Bu makale 7 Mart 2024'te Ankara'da düzenlenen “Doğumunun 140. Yılında Ömer Seyfettin Sempozyumu”nda sunulan “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Kadının Kamusal Alandaki Görünümüne İlişkin Dikkatler” başlıklı bildirisinin geliştirilmiş hâlidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye ayse.erginer@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-1880-3720.

AN ANALYSIS OF ÖMER SEYFETTİN'S STORIES IN THE CONTEXT OF WOMEN'S RIGHTS AND FREEDOMS

Abstract

Ömer Seyfettin (1884-1920) is one of the most prolific figures in Turkish literature, renowned for his significant contributions to the transformation of spoken Turkish into a literary language and for the emergence of a national literature, largely through his involvement in the Yeni Lisan (New Language) movement. He played a pivotal role in establishing the short story as a distinct literary genre by employing Western techniques across a wide range of subjects and numerous literary experiments. It is well-documented that in many of his short stories, Ömer Seyfettin critically engaged with the social issues of his time, often using irony as a tool. Among the key issues he repeatedly addressed was the status of women in both public and private spheres. Since the Tanzimat period, literature has been a battleground for debates over social constraints that prevented men and women from interacting and knowing each other, the lack of freedom in choosing one's spouse, and the practice of arranged marriages that often paired incompatible individuals. Additionally, the rules women had to navigate as they moved from the private to the public domain, and their subsequent exclusion from social life, were central themes in Ömer Seyfettin's critiques.

This study offers a historical analysis of how Ömer Seyfettin approached these issues in his stories. The focus is primarily on his pre-World War I works, such as "Erkek Mektubu" (1907), "Bahar ve Kelebekler" (1911), "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür" (1911), and "Aşk Dalgası" (1912). The study also considers short stories written during or after the war, such as "Eleğimsağma" (1917), "Harem" (1918), and "Baharın Tesiri" (1919), to illustrate how Ömer Seyfettin's perspective on women's rights and freedoms evolved in response to the historical changes of the time.

The study first demonstrates that, in his early short stories, Seyfettin, aligned with the Westernizing-modernist intellectuals of his era, critiqued religious and traditional practices that restricted women's rights and freedoms, thus actively engaging with and amplifying the feminist debates of his time. It then argues that Ömer Seyfettin also challenged a conception of masculinity that viewed women as mere ornaments or biological entities serving male sexual gratification. Through this critique—a discourse that remains relevant today—Ömer Seyfettin expanded the scope of feminist discussions in his period. Finally, the study concludes that in his short stories written during and after World War I, Ömer Seyfettin shifted away from directly addressing women's rights and freedoms, opting instead to highlight the social problems of his time through irony.

Keywords: Ömer Seyfettin, Short story, Feminism, Women rights, World War I

Giriş

“Karşıt cinsler arasındaki sosyal ilişkinin kontrol altında tutulduğu Osmanlı toplumunda, kadın ve erkeğe iki ayrı dünya sunulmuştu. Erkeğin dünyası kamusal, kadınınki ise özel ve mahremdi. Bu iki ayrı dünyada kadın içerinin, erkek dışarının insanıydı” (Çakır: 2010, 226). Bilindiği üzere bu durum Tanzimat sonrası dönemde batılılaşma girişimleri kapsamında sorgulanmaya başlanmıştır. Şerif Mardin “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı makalesinde, Tanzimat sonrası dönemde yazarların en çok üzerinde durdukları iki sorundan birisinin “kadının toplumdaki yeri” (30) olduğunu altını çizmektedir. Buna göre Osmanlı’da Tanzimat sonrası dönemde devlet eliyle yürütülen reformlar, kadın meselesini farklı yönleriyle ele alan edebî eserler ve bu dönemde en önemli iletişim aracı olan ve sonradan kadınların katılımıyla zenginleşen gazeteler/basın hayatı, kadın sorununun çeşitli açılardan değerlendirilmesine olanak sağlamış ve kadının toplumsal konumunun dönüşümünde bir başlangıç noktası oluşturmuştur. Ancak kadınların toplumsal konumunda somut bir değişim için II. Meşrutiyet’in ilanını beklemek gerekir. Nitekim Fransız Devrimi’nin “hürriyet”, “eşitlik”, “kardeşlik” fikirlerinin benimsendiği II. Meşrutiyet’in ilanından sonra kadın hak ve özgürlükleri en önemli gündem maddelerinden birini oluşturmuş ve her görüşten kadın ve erkeğin katılımıyla “kadınlık meselesi” farklı boyutlarıyla tartışmaya açılmıştır. Öyle ki bu dönemde bizzat kadınlar tarafından yürütülen dergi ve dernek faaliyetleri çevresinde örgütlü bir kadın hareketinin varlığından söz etmek mümkündür (Çakır, 2010: 59-132). Ancak bu atılım uzun sürmez; Balkan Savaşları ve özellikle de Birinci Dünya Savaşı “fikir düzeyinde feminizmi suskun bir döneme sok[ar] ve kadını yaşam mücadelesine at[ar]” (Toprak, 2019: 52). Savaş koşulları kadının toplumsallaşma sürecini hızlandırır; deyim yerindeyse bu “toplumsal yaşama fırlatılıştır” (Berktaş, 2001: 353):

“Cihan Harbi ile birlikte kadının yoksulluğu, geçim derdi, cepheye giden askerin boşalttığı iş sahalarında kadınların çalıştırılmasına neden oldu. Kadın birçok alanda işe girdi, hatta geri hizmette askere bile alındı. Askeri fabrikalarda dikiş dikti, belediye hizmetinde sokak süpürdü, çarşı pazarda esnaf oldu, saç, sakal, bıyık kesip erkek berberliği bile yaptı.” (Toprak, 2019:39)

Kadının değişen toplumsal durumuna koşut olarak kadınlık meselesiyle ilgili tartışmaların içeriği de değişir. Özellikle de savaşın ardından kurulacak ulus-devletin ihtiyaç duyduğu “yeni kadın”ı tanımlama çabaları çevresinde feminizm tartışmaları yeniden hız kazanır.

Tüm bu gelişmeler arasında, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra Batılı tarzda kaleme aldığı hikâyeleriyle dikkat çekmeyi başaran ve özellikle Yeni Lisan hareketi kapsamındaki girişimleriyle Türk edebiyatının yeni bir istikamet kazanmasında önemli bir role sahip olan Ömer Seyfettin (1884-1920), Türk edebiyatının en dikkat çekici isimlerinden biri hâline gelmiştir. Nitekim konuşulan dilin edebiyat dili hâline gelmesi ve millî bir edebiyat inşasında bugün için de bu önemli mevkiini koruyan Ömer Seyfettin, modernleşmeci bir aydın sıfatıyla fikrî yazıları ve edebî eserlerinde kadının toplumsal konumuna ilişkin itiraz ve taleplerini dile getirir. Bu çalışmada Ömer Seyfettin’in bu itiraz ve talepleri, yukarıda kısaca değinilen tarihsel süreç göz önünde tutularak değerlendirilecektir. Nitekim Ömer Seyfettin’in Balkan Savaşları’ndan önce yazdığı hikâyelerinde, kadınların hak ve özgürlüklerini kısıtlayan geleneksel kuralların/uygulamaların kıyasıya eleştirildiği ve onu dönemin feminizm tartışmalarının önemli bir aktörü olarak konumlandırmaya imkân tanıyan özgürlükçü bir söylem dikkat çeker. Ancak özellikle Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında kaleme aldığı hikâyelerinde bu özgürlükçü söylem yerini yalnızca toplumsal alandaki sorunlara işaret etmekle yetinen ve bir çözüm önerisi sunmayan eleştirel gerçekçi bir tutuma bırakır. Bu çalışmada söz konusu bu değişime dikkat çekmenin yanı sıra, her ne kadar belirli sınırlar içinde kalmış olsa da, Ömer Seyfettin’in kadın hak ve özgürlükleri konusundaki itiraz ve taleplerini ele almak amaçlanmaktadır. Böylece Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki kadın temsillerine odaklanan çalışmalarla¹ ortaya konulan düşünce birikimine katkı sağlanmaya çalışılacaktır.

1. Kadının Toplumsal Alandaki Durumuna İlişkin İtiraz ve Talepler

“İslam hukukunun geçerli olduğu bütün toplumlar gibi Osmanlı’da da, kentsel mekân, cinsiyete göre keskin bir biçimde ayrılmış durumdaydı” ve kadını “mahrem” sayan ve dolayısıyla da kamusal alandaki varlığını “zorunluluk” hâllerıyla sınırlayan, engellemediği durumlarda da katı bir biçimde denetlemeye çalışan bir anlayış hâkimdi (Berktaş, 2001: 353). Bu anlayışa göre kadının

bu mekânlardaki bulunuşunun koşulları, yani kadınların hangi mekânlarda, kimlerle ve hangi kıyafetler içerisinde bulunacağı çıkarılan fermanlarla devlet eliyle düzenlenmekteydi (Çakır, 2010: 226-230; 244-249).

Edebî alanda kadının toplumsal konumunun dönüşümüne ilişkin Tanzimat sonrası dönemde başlayan tartışmaların içeriği II. Meşrutiyet'in ilanından sonra zenginleşmiş “ilk dönem metinlerinde genel itibariyle dini ve ahlaki endişe etrafında Müslüman kadının sokağa çıkışı, mesirelerdeki görünürlüğü ve aktörlüğü sorunsallaştırılırken” (Gece Özbey, 2022: 243); II. Meşrutiyet'in ilanından sonra “gerilim ve tepki mekanizmalarının içeriği artık kadının “sokağa çıkması”, açık alanlardaki görünürlüğü ve flört imkânları gibi konulardan uzaklaşarak kadın giyiminin yarattığı gerilimler, dolaylı deneyim imkânlarının etkileri, serbestliğin aşırılışmasının yarattığı yıkım gibi sorunsallar üzerinde yoğunlaşmıştır” (Gece Özbey, 2022: 244).

Bu bağlamda Ömer Seyfettin'in başlıca itiraz ve taleplerinin kadının toplumsal alanda bulunuşunun koşullarına yönelik olduğu söylenebilir. Bu itiraz ve talepleri kadınlar ve erkekler açısından iki alt başlık altında incelemek olanaklı görünmektedir. Özünde birbiriyle ilişkili olan bu iki husus, Ömer Seyfettin'in farklı hikâyelerinde açıkça eleştirilmekte ve bu konularda bir değişim talebi ısrarla dile getirilmektedir.

1.1. Örtünme Zorunluluğu ve Sosyal Tecrit

“II. Meşrutiyet yıllarında yenilikçiler ile gelenekçiler arasındaki ana tartışma konularından biri ‘tesettür-ü nisvan meselesi’, yani kadının örtünmesiydi. Meşrutiyet yıllarında kadın özgürlüğünün temel göstergesi giyim kuşama dönüşmüştü” (Toprak, 2019: 236). Nitekim Ömer Seyfettin de hikâyeleriyle bu tartışmalardaki yerini alır. “Yenilikçi” kanattaki bir aydın olarak hikâyelerinde, geleneksel yaşamda kadının özel alandan kamusal alana geçişinde uymak zorunda olduğu örtünme kurallarını, kadını toplumsal hayata karışmaktan alıkoyan, onun temel hak ve özgürlüklerini elinden alan bir tutsaklık simgesi olarak ele almıştır. Ayrıca bu dini yasaklar ve toplumsal uygulamalar gereği kadının bütün faaliyetlerinin ev içi alanla sınırlandırılması, onu yavaş yavaş öldüren bir durum olarak konumlandırılır. Hikâyelerin ilgili bölümlerinde kullanılan dil ve üslup ile yapılan iç çözümlemeler okuyucunun geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine yönelik eleştirisini güçlendiren bir araç olarak dikkat çeker.

“Bahar ve Kelebekler” (1911), geleneksel olanı temsil eden büyük nine ile ninenin “yeni”yi temsil eden torunu olan genç kızın diyalogları bağlamında Batılılaşma sürecinde kadının toplumsal konumunu tartışan bir hikâyedir. Okuduğu Fransızca kitaptan belirli bir derecede Batılılaşmış olduğunu anladığımız genç kızın, kendisi ve kendisiyle aynı kaderi paylaşan Türk kadınları adına, kadının geleneksel toplum yapısındaki yerine ilişkin itirazları örtünme ve kamusal alana dâhil olamama meselelerinde toplanmıştır. Hikâyede öncelikle kadının örtünmesinin aracı olan çarşaf ve peçe, insan doğasına aykırı, onun varlığının sürekliliğini tehdit eden nesnelere olarak konumlandırılmıştır:

“Eski kadınlığın zevk-i saadete vesile addettiği dişilik kayıtları kendilerine ateşten ve demirden bir *zincir*² gibi geliyordu. Hususi bir mabet gibi sessiz ve meçhul duran evlerine *hapishane* nazarıyla bakıyorlar, *siyah çarşaf*ları, *kalın peçeleri ezici, soldurucu, vahşi, merhametsiz esaret örtüleri* telakki ediyorlardı.” (Ömer Seyfettin, 2011: 175)³

Burada genç kız trajik bir konumdadır; ne geçmişe dönebilir/geçmişin adetlerine uygun yaşayabilir ne de içinde bulunduğu koşullarda mutlu olabilir. Çünkü o büyük ninesinden farklı yetiş(tiril)miş ve bu sayede “tutsaklığının bilincine ermiş bir karakterdir. Çevresiyle törelerle çatışma durumundadır” (Erişenler, 972: 26). Hikâyede II. Meşrutiyet'in ilanının kadın hak ve özgürlükleri konusunda büyük kazanımlar sağlayacağına, onları “bütün manasıyla insan” (2011: 175) yapacağına samimiyetle inanmış genç kızın hayal kırıklığı içinde olduğu gösterilir: “Bir an, bu *siyah ve sıkı esaretten azat edileceklerini, insanlık hakkına* nail olacaklarını ümit etmişlerdi. Ah bu ümit, nasıl çabucak sönmüş, söndürülmüş[tü]” (2011: 176). Burada genç kızın hayal kırıklığı içinde gösterilmesinde, hürriyetin ilanından sonra reel hayattaki uygulamalar—örneğin hikâyedeki olay zamanına koşut olarak 1909 yılında hükümetin kadınların tesettüre uygun şekilde sokağa çıkmaları konusunda bir karar alması ve karara uymayanların takibata uğrayacağı yönündeki açıklamaları (Kurnaz, 1996: 48-57)—rol oynamış olabilir. Nitekim hikâyenin sonunda Türk kadınının geleceği

hakkında bir çıkarım yapmak için tefeül yapan genç kızın siyah kelebek görmesiyle bu karamsar tablonun, en azından gelecekte, değişeceğine dair ümitleri yok olur:

“Okumuyor, irsî ve intisali bir vehim ile kelebeklerin yalan söylemediğine; zavallı yeni neslin, şimdiki Türk kadınlığının talihi ancak felaket, keder, ölüm olduğuna; *ebediyen siyah kefenini yırtamayacağına, evlerin halî ve tenha duvarları arasında, meçhul çiçekler gibi, açmadan solacağına, doğmadan öleceğine* kanaat getirir gibi oluyordu.” (2011: 177)

Bu alıntıda dikkat çektiği üzere “felaket” “keder”, “ölüm”, “ebediyen”, “kefen” “açmadan solmak”, “doğmadan ölmek” gibi ifadeler kullanılarak, kadının toplumsal alandaki bulunuşuna ilişkin kısıtlamaların, insanın en temel hakkı olan yaşama hakkını tehdit ettiği ve buna karşı çıkmanın “hayatta kalma içgüdü” gibi son derece “doğal” bir tepki olarak karşılanması gerektiği ima edilir.

Ömer Seyfettin'in “Aşk Dalgası” (1912) ve “Eleğimsağma” (1917) hikâyelerinde de benzer söylemler ürettiği görülür.

Geleneksel toplum yaşantısında kadın erkek ilişkisinin düzenlenişine dair eleştirilerle dolu olan “Aşk Dalgası”nda vapurda ayrı bir bölümde seyahat etmek zorunda olan ve ancak erkekler indikten ve vapur boşaldıktan sonra inmelerine müsaade edilen kadınların durumu şöyle betimlenir:

“Artık şimdi kadınlar da, her tarafları örtülü koyu siyah çarşaflarının altında sanki şangırtıları işitilmemek için pamuklara sarılmış gayet ağır ve gizli *esirlik ve zulüm zincirleri taşıyan lanetlenmiş, hayattan kovulmuş hasta ve dilsiz heyulalar* gibi sendeleyerek, titreyerek yavaş yavaş çıkıyorlar ve başlarını önlerine eğerek düşmemek, bir şeye dokunmamak, birbirlerine çarpmamak, yanlış bir adım atmamak için *kalın ve kara peçelerinin altında* bastıkları yeri görmeye çalışıyorlardı.” (2011: 236)

Hikâyede kadınların “esirlik ve zulüm zincirleri” taşıyan varlıklar olarak betimlenmesi, kadının özgürlüğünün nasıl kısıtlandığını ve toplumsal baskının yoğunluğunu gösterir. Vapurda örtülü kadınların “başlarını önlerine eğerek düşmemek, bir şeye dokunmamak, birbirlerine çarpmamak, yanlış bir adım atmamak” için gösterdikleri çaba, onların kamusal alanda nasıl hareket etmeleri gerektiğine dair katı kuralları ve bu kuralların baskısını yansıtır.

“Eleğimsağma” hikâyesinde, on yaşında olmasına rağmen fiziksel açıdan yaşlılarından daha gelişkin olduğu için, köyün imamı Kurt Hoca tarafından “Kız Ayşe, anana söyle, seni örtüye soksun. Artık senin açık dolaşman caiz değil” (2011: 479) şeklinde uyarılan Ayşe'nin ruh hâlinin gösterildiği satırlar, “Bahar ve Kelebekler”de üretilen söylemi hatırlatır: “Yarın yahut öbür gün o da her büyüyen kız gibi cara⁴ girecek... Ve demek *kendini sıkın bu evde*, bu bez tezgâhının başında *ölünceye kadar mahpus* kalacaktı. Atlara, tüfeklere, güreşlere, kaydıraklara, hepsine veda etmek ha” (2011: 480). Denilebilir ki Ayşe'nin yaşadığı gerilimin temelinde örtüye girdikten sonra eve kapanmak zorunda kalacağı düşüncesi yatmaktadır. Hikâyede örtünmekten ve dolayısıyla da eve kapatılmaktan kurtulmak için erkek olmak isteyen Ayşe'nin rüyasının anlatımı sırasında, Ayşe'nin çocukluktan kadınlığa geçişte uymak zorunda olduğu dinî ve geleneksel kurallar onun hayatını tehdit eden unsurlar olarak konumlandırılmaktadır: “Ve hepsinin ellerinde kalın, siyah carlar, kırmızı peştamallarla, onu örtmek, *örtüler altında boğmak* için üzerine hücum ediyorlardı” (2011: 484).

Buraya kadar yapılan alıntılarda vurgulandığı üzere, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde siyah çarşaflar ve kalın peçeler, kadının hapsedildiği, ezildiği ve özgürlüğünden mahrum bırakıldığı bir esaret örtüsü olarak betimlenir. Bu örtü kadının toplumsal hayata katılımını engeller ve onu pasif bir konuma iter. Aynı şekilde yasaklarla kuşatılan evler, kadınların tek başına ölüme terkedildiği mahaller olarak nitelenir. Buna göre Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki bu bakış açısının, II. Meşrutiyet sonrasında özellikle kadın dergileri ve dernekleri çevresinde örgütlü bir görünüm kazanan kadın hareketinin söylemleriyle doğrudan örtüştüğünü belirtmek gerekmektedir. Buna bir örnek olarak, “Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti”nin yayın organı olan, sahibi ve yazı kadrosuyla, hatta dergiye gelen yazı ve mektuplarıyla tümüyle kadınlara ait olan *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) dergisine bakmak yerinde olacaktır. Nitekim bu dergi “amacı, üslubu, içeriği, faaliyetleri ve okur düzeyiyle, kendisinden önce çıkmış kadın dergilerinden farklı bir yere sahip, [...] kadın hakları mücadelesini başlat[mış]” (Çakır, 2010: 145) önemli bir yaygın organıdır. Bu dergide yer alan çeşitli yazılarda/okuyucu mektuplarında kadının geleneksel toplum yapısı içindeki durumu Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki benzer ifadelerle ortaya konur. Örneğin gerçekleşmesini

istedikleri değişimler, kadının bir insan olarak sahip olduğu “yaşama” hakkına yapılan vurgu üzerinden dile getirilmektedir: “Dünyada en büyük hak, ‘hakk-ı hayat’ dır. Cenab-ı Hâlik-i Kâinat’ın yaratmış olduğu her bir mahlûk, yaşamak ister. [...] Lâkin erkekler maa’t-teessüf bizim bu hukukumuzu henüz tasdik etmemişlerdir” (alıntılayan Çakır, 2010: 206-207). Şu satırlar “Bahar ve Kelebekler”de II. Meşrutiyet’in ilanının kadınları “bütün manasıyla insan” yapacağına, “insanlık hakkına nail olmalarını” sağlayacağına inandığı için büyük bir hayal kırıklığı yaşayan genç kızın ruh hâlini hatırlatır:

“10 Temmuz’da erkeklerimiz hakk-ı hâkimiyetlerine hakk-ı medeni ve insaniyetlerine nail oldular. Tam manasıyla insan olduklarını idrak ettiler. Zulmün, esaretin, istibdadın acı zahmetlerinden kurtuldular. [...] Ah kadınlık! Sen hâlâ zulmet içinde kalacak mısın? [...] Ne vakit sen de hür olarak yaşayacaksın? Ne vakit, hakkın hukuk-ı umumiye arasında tanınmış bulunacaktır? [...] Adatın, taassubun, cehlin böyle esiri kalub gidecek misin? Sen de bir insansın, sen de bir hak sahibisin!” (alıntılayan Çakır, 2010: 207-208)

Yine Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki benzer şekilde, dergide ele alındığı biçimiyle kadın kocası akrabaları, dostları sonra da muhiti tarafından mahkûm edilmiştir; “cehennemî bir hayat yaşar”; “hakk-ı hayatı, hakk-ı teneffüsü yoktur. Çünkü cemiyetten kovulmuştur” (alıntılayan Çakır, 2010: 210). Yine kadın hak ve özgürlüklerini kısıtlayan pek çok husus sıralandıktan sonra “işte size bir sürü şeyler ki, birbirine bağlanub bir zincir teşkil ederek kadınlığı boğuyor” (alıntılayan Çakır, 2010: 212) denilerek Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki esaret söyleminin bir benzeri ortaya konulur. Yine aynı dergide yayımlanan bir görsel hem Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki hem de dergideki bu söylemi temsil etmesi bakımından dikkate değerdir:



Resim 1: Bir Tasvir, *Kadınlar Dünyası*, S.105, 17 Ağustos 1329/30 Ağustos 1913, s.9 (Alıntılanan Gülcü ve Tunç, 2012: 174)

Ömer Seyfettin hikâyelerinde dile getirdiği bu hususları, II. Meşrutiyet’in ilanından çok geçmeden yayınlamaya başladığı “Müstakbel Validelerine” (1909), “Maarif ve Kadınlar” (1910), “Kadınlar ve Maarif” (1910) başlıklı yazılarında daha açık bir dille ifade etmiştir. Bu yazıların ilkinde gelecek nesilleri yetiştirecek yeni kadınları, bilgiyle fenle donanmaya ve erkeklerle birlikte çalışmaya davet ederken; son ikisinde kadınların toplumsal hayata daha fazla katılmalarına destek olmaları için erkekleri ikna etmeye çalışır. Çünkü kadın hareketinin öncüleri gibi, Ömer Seyfettin de “düşünsel planda oluşturulan eşitlik ve özgürlük düşüncesinin çeşitli uygulamalarından [kadınları] hariç tutanların erkekler olduğunun farkındaydı” (Çakır, 2010: 407). Hikâyelerindeki kadın karakterlerin kederini paylaşıyordu. Nitekim II. Meşrutiyet’le kadınlara vaat edilen hakların verilmeyişinden, toplumun yeterince ilerleyemeyişinden duyduğu üzüntüyü ifade etmek üzere, “[a]sabi kanlarla çırpınan hasta bir ruhun ma’kes-i nalân”ı (Ömer Seyfettin, 2001: 94) olarak “Maarif

ve Kadınlar” başlıklı yazısını kaleme almıştır. Bu yazıda ayrıntılı olarak anlattığı ruh hâli, “Bahar ve Kelebekler”deki genç kıızı hatırlatır. Ömer Seyfettin bazı şeylerin yalnızca sözde kalmasından rahatsızdır; tüm toplumu eyleme geçmeye çağırır: “Fakat efsus!... Bînihaye efsus ki, ‘Bir milletin nisvanı derece-i terakkisinin mizanıdır’ düstur-ı içtimaîsi bizde—doğrusunu söylemek lazım gerekirse—bihakkın nazar-ı itibara alınmıyor, alınamıyor. Sırf gazetelerin tezyin-i sersütunlarında medar-ı iftihar oluyor” (2001: 94).

Ömer Seyfettin özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde kaleme aldığı hikâyelerinde kadını toplumsal hayattan alıkoyan kural ve kısıtlamaları, kadının temel insani hak ve özgürlüklerine vurulan bir darbe olarak konumlandırırken, daha sonra yazdığı hikâyelerinde bunları dini taassubun eleştirisi bağlamında gündeme getirir. Nitekim 1917’de yayımlanan “Eleğimsağma”da, “Bahar ve Kelebekler”deki esaret söylemi yeniden üretilse de hikâyedeki çatışma Ayşe ile Kurt Hoca arasında kurulur. Nitekim Kurt Hoca söyleyinceye kadar Ayşe’nin örtünmesi meselesinin gündeme gelmediği anlaşılmaktadır. Hikâye boyunca anlatıcı tarafından Ayşe’nin henüz bir çocuk olduğu vurgulanarak, Kurt Hoca’nın uyarılarının yersiz/haksız olduğu ima edilir. Böylelikle Kurt Hoca özelinde dini taassubun kadın özgürlüğünü kısıtladığı, onu sosyal hayatın dışında bıraktığı görüşü ifade edilir.

Bu düşünce yazarın Tos (1919) ve Türbe (1919) hikâyelerinde yeniden gündeme getirilir⁵. Her iki öyküde de son derece sofu oldukları söylenen kadın karakterler, Fatma Hanım ve Şefika Molla, dinî taassupları nedeniyle kendilerini kamusal mekânlardan soyutlamışlardır. Ayrıca her iki kadın da çarşaf giymeyen, sinemaya, tiyatroya, çarşıya giden Müslüman kadınları “gâvurlukla” itham ederek kadının toplumsal hayata karışmasını olumsuzlamaktadırlar. Ömer Seyfettin her iki kadını farklı olaylar çevresinde gülünç/utanılacak durumlar içerisinde göstererek onların temsil ettikleri dünya görüşünü eleştirir. “Türbe”de örtüye girdikten sonra eve kapanan ve otuz yıldır sokağa çıkmayan üfürükçü Şefika Molla, yaşadığı şehre o kadar yabancılaşmıştır ki umumi tuvaleti türbe zanneder. “Tos”da yedi ceddî hacı hoca olan, gece gündüz ibadet eden, Balkan Savaşları’nın kadınların açık saçık gezmesi, camilerin boş olması nedeniyle Allah tarafından gönderilen bir ceza olduğunu düşünen, gâvurlukları görüp günaha girmekten korktuğu için hiç dışarı çıkmayan Fatma Hanım, kocasının azgınlıklarıyla baş etmekte zorlanır.

1.2. Kadın ve Erkeğin Bir Aradalığı

“Erkeğin medeniyet yolunda emin adımlarla ilerlemesinin ancak kadınla ve kadının aydınlanmasıyla mümkün olacağı görüşü, Ömer Seyfettin tarafından da kabul görmüştür” (Argunşah, 2017: 61). Bu nedenle Ömer Seyfettin, Müslüman kadınların kamusal mekânlarda erkeklerle bir arada bulunmasını yasaklayan uygulamalara şiddetle karşı çıkar. Örneğin “Aşk Dalgası”nda kadınların erkeklerle bir arada bulunmasına izin verilmeyen, vapurun yalnızca erkeklerin bulunduğu bölümünün anlatıldığı şu sahne dikkate değerdir:

“Herkes sebepsiz bir sıkıntı içinde gibiydi. *Ortada hiç kadın görünmüyordu*. İhtiyarlar uyuklayarak gazetelerini okuyorlar ve yanlarındakilerine kısaca bir şey söylüyorlar, şişmanlar sigaralarını içerek çarkların gürültüsünü dikkatle dinliyorlar, son moda esvaplı şık gençler tek gözlüklerini düşürmemek için dimdik duruyorlar ve dizleri buruşmamak için yukarı çektikleri ütülü pantolonlarından renkli ve ajurlu çoraplarını gösteriyorlardı. Ama hepsi ihtiyarlanmış, yorulmuş, bunamış zannolunacaktı. Tüysüz ve traşlı yüzlerini, karınları ağrıyor gibi ekşitiyorlar; rüzgârdan kaşlarını ve dudaklarını buruşturuyorlardı.” (2011: 229)

Buna göre kadının bulunmasına izin verilmeyen ortamlar erkekler için de katlanılması zor durumlar yaratır. Bu bağlamda aynı hikâyede Türk erkeğinin kamusal mekânlardaki yalnızlığına değinilir: “Türklerde gece yoktur. Eğlenenler gayrimüslimlerdir, zaman zaman Türk erkekler de onların arasına karışır ama Masaların başında pineklerler. Yabancıların kadınlarına, yabancı güzelliklere, yabancı göğüslere hasretle bakarlar” (2011: 231). Bu sırada gayrimüslimler “kadınlarıyla kol kola umumi bahçelerde, lokantalarda gezerler, konuşurlar, eğlenirler, gülüşürler” (2011: 231). Buna göre Türk ve Müslüman erkekler gayrimüslim erkeklerin sahip olduğu bu mutluluktan yoksun bırakılmaktadır. “Bahar ve Kelebekler”de aynı duruma büyük ninenin gözünden dolaylı bir bakış sunulmaktadır. Buna göre batılılaşma girişimleri kapsamında açılan kiraathaneler, gazinolar, birahanalar, tiyatrolar vs gibi yeni eğlence mekânları Türk erkeklerini eşlerinden ayıran ve “zavallı Türk kadınlarını تنها evlerde unutulmuş bir bekçi gibi bırakan felaket mahalleri”dir (2011: 172). Büyük ninenin yorumlarında dikkat edilmesi gereken şey, bu yeni eğlence mekânlarında

Müslüman kadın ve erkeğin bir arada bulunamadığı gerçeğidir. Satı Erişenler, karı-kocanın, bacı kardeşin, ana oğulun aynı arabaya binemediği bu dönemde Ömer Seyfettin'in kadın ve erkeğin birlikte eğlenmeleri düşüncesini savunmasını zamanına göre çok ileri bir yaklaşım olarak değerlendirir (1972: 27). Ancak kadın ve erkeğin bir arada bulunmasını/eğlenmesini kısıtlayan uygulamaların eleştirisine başka kaynaklarda, örneğin onun "Aşk Dalgası"nı yazdığı yıl yayımlanan Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* romanında da rastlamak mümkündür⁶.

Ömer Seyfettin, savaş yıllarında/sonrasında yazdığı hikâyelerde kadın ve erkeği alafrağa salon hayatı çevresinde bir araya getirir. Örneğin "Harem" (1918) hikâyesinde kadın ve erkeğin bir aradalığının yeni koşulları tartışmaya açılır. Nazan'ın Alman misafirine yaptığı açıklamadan artık "[y]eni neslin kaç göçü kaldırdığını, çarşafın yalnız sokakta kaldığını, salonlarda yeni kadınların erkeklerle münasebette bulunduğunu, hatta yalnızken erkek misafir bile kabul ettiklerini" (2011: 772) öğreniriz. Ancak Ömer Seyfettin, her ne kadar ev içi alanla sınırlandırılmış olsa da, kadın ve erkeğin serbestçe bir araya geldiği ve hatta birlikte eğlendiği bu ortamları, kadın ve erkeğin özgürleştiği yerler olarak göstermez; bilakis özgürlük anlayışının aşırıya kaçtığı yerler olarak eleştirir⁷. Nitekim Nazan'ın kocası Sermet bu fikrin temsilcisidir. Hikâyenin sonunda yaşanan toplumsal değişime karşı konulamayacağı, dolayısıyla harem gibi uygulamaların işlevsiz ve çağdışı olduğu görüşü kabul edilse de yeniliğin alafrağalık üzerinden tanımlanamayacağı görüşü de ortaya konulur. Nitekim "Türkçe Reçete" (1918), "Antiseptik" (1919) ve "Çirkinliğin Esrarı" (1919) gibi hikâyelerinde alafrağa salon hayatı çevresindeki kadınların/genç kızların "eğitimi ve yaşayışı ile çoktan aşırılığa düşmüş" (Alangu, 1968: 461) olduklarını gösterir. Artık bu yeni genç kızların ellerinde kitaplar yoktur; meslek edinmek, iş hayatına atılmak gibi bir çaba içerisinde değildirlir; çoğunlukla gönül ilişkileri açısından ele alınırlar. Tahir Alangu, Ömer Seyfettin'in 1918 yılından itibaren o yılların şartlarına ayak uydurabilen profesyonel bir yazar olmak gayesiyle mizah ve magazin dergilerine uygun hikâyeler yazmaya başladığını söyler (1968: 451-452).

Oysa bu dönem tarihsel olarak ele alındığında feminizm tartışmalarının farklı içerikler kazanarak yeniden hız kazandığı günlerdir. Örneğin Cihan Harbi sonrasında İnas Darülfünunu'nun kız öğrencileri erkeklerden ayrı mekânlarda ders görme uygulamasına son verilmesi için Maarif Nazırlığı'na bizzat giderek konuyla ilgili taleplerini iletmışler ve talepleri 1918-1919 öğrenim yılında kabul edilmiştir (Toprak: 2019: 70). Uzun yıllardır tesettür/örtünme konusunda tartışan gelenekçiler ve yenilikçiler artık karma eğitim konulu tartışmalarda yerlerini almışlardır (Toprak, 2019: 72). Ancak Ömer Seyfettin bu defa yenilikçi kanatta saf tutmayı ve kadınların hak ve özgürlüklerini savunan bir söylem üretmeyi tercih etmez. Kadınların henüz Balkan Savaşı yıllarından itibaren resmi ve özel kuruluşlarda, fabrikalarda çalışmaya başlamasına, ticaret hayatına atılmasına rağmen onun hikâyelerinde meslek sahibi ya da iş hayatına katılmış olumlu kadın karakterlere rastlamak zordur. (Erişenler, 1972: 34). Kadının çalışmasını olumladığı tek hikâyesi "Uçurumun Kenarında"da (1919), süs ve giyim düşkünlüğü içerisinde gösterilen fakir kadına terzilik yapması önerilir. "Mahçupluk İmtihanı"nda (1920) ise iş hayatındaki kadın karakteri ahlak düşüklüğü içinde göstererek olumsuzlar.

2. Kadının Özel Alandaki Durumuna İlişkin İtiraz ve Talepler

Çalışmanın bu bölümünde Ömer Seyfettin'in Birinci Dünya Savaşı'ndan önce kaleme aldığı "Erkek Mektubu" (1907) ve "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür" (1911) adlı hikâyeleri odağa alınmaktadır. Bu iki hikâyede aldıkları eğitim yoluyla geleneksel kadın figüründen büyük ölçüde farklılaşmış kadınların kendilerine uygun olmayan erkeklerle evliliklerinde yaşadığı sıkıntılar önemli bir yer tutmaktadır. Ömer Seyfettin bu hikâyeleri olumsuz özelliklere sahip/ideal olmayan erkek karakterlerin bakış açısından anlatırken ironi yoluyla bu karakterlerin temsil ettiği erkeklik anlayışını/düşünce dünyasını eleştirir. Bu eleştiri, daha dolaylı yoldan ifade edilmekle birlikte, yazarın mütareke döneminde yayınladığı "Baharın Tesiri" (1919) hikâyesinde yinelenir. Böylece Ömer Seyfettin bir yandan kadın hak ve özgürlükleri konusundaki tartışmalara yeni bir boyut eklerken diğer yandan da Tanzimat sonrası dönemden itibaren sürdürülen alafrağa züppe eleştirisinin sınırlarını genişletir. Bu hikâyelerdeki alafrağa züppeler aralarındaki bazı farklara rağmen, kadını entelektüel bir varlık olarak gör(e)meyen, onunla duygusal ve düşünsel bir yakınlık kurmaktan uzak, onu yalnızca biyolojik cinsiyetiyle tanımlayıp, sahip olunmakla övülen bir nesne olarak konumlandıran kimselerdir. Bu bakış açısı Ömer Seyfettin'i dönemin feminizm tartışmaları içerisinde özgün bir konuma taşır.

2.1. Eğitimli-Modern Kadın Karşısında Yetersiz Erkek

Ömer Seyfettin'in hikâye türündeki ilk kalem mahsullerinden “Erkek Mektubu”, II. Meşrutiyet'in ilanından önce, 1907 yılında *İzmir* dergisinde yayımlanmıştır. Hikâye, adı anılmayan erkek bir anlatıcı tarafından, okul arkadaşı Sermet'e hitaben yazılmış bir mektup şeklinde kurgulanmıştır. Anlatıcı mektubunda bir yıllık evlilik hayatından ve özellikle de karısından yakınmaktadır. Hikâyede anlatılanlar kocanın bakış açısıyla verilmektedir. Dolayısıyla kadın karakterin gerçekte neler düşündüğünü/hissettiğini çoğu kez tam olarak bilemeyiz. Ancak kocanın anlattığı bazı olaylar ve aktardığı bazı diyaloglar üzerinden kadın karakterin duygu ve düşünceleri hakkında çıkarım yapabiliriz.

Mektubunda anlatıcı kendisini, eş seçimi konusunda büyük bir yanlıya düşmüş, eşinin her türlü zulmüne boyun eğmek zorundaki bir zavallı olarak anlatır. Bir yıllık evliliği neticesinde vardığı kanaate göre, henüz bekârken kendisine eş arayan teyzesi ve kız kardeşine “asabî, ince, narin, müteheyyiç, son derece malumatlı, musikiye aşına, son derece güzel, son derece hassas” (2011: 77) bir kadınla evlenmek istediğini, “[a]dî, malûmatsız, küçük, hissiz, sessiz” (2011: 77) bir kadınla mutlu olamayacağını söylemekle hata etmiştir. Hikâye boyunca, tam da tarifine uygun bir kadınla evlendiği anlaşılan anlatıcının aslında kendisinin böyle bir kadına eş olmaya uygun/yeterli olmadığı gösterilir. Buna göre hikâyeyi düğün gecesinden başlayıp balayının sonuna kadar yaşananların anlatıldığı; erkek ve kadının birbirleri karşısındaki durumlarının ortaya konulduğu ilk bölüm ve evliliğin balayından sonraki on bir aylık döneminin anlatıldığı ikinci bölüm hâlinde incelemek olanaklı görünmektedir.

İlk bölümün başında anlatıcı düğün gecesini duvağını açtığı karısını “klasik bir tarzda; gözleri yerde ve mahcup” (2011: 77) bulmayı beklerken, meraklı gözlerini kendisine dikmiş hâlde bulunca afallar ve ne söyleyeceğini bilemediğinden “[i]sminiz efendim?” (2011: 77) diye sorar. Hikâyede konumlandırıldığı şekliyle bu soru oldukça yersizdir; nitekim anlatıcı da kendi eksikliğini kabul eder: “O zavallı da kim bilir benden ilk kelime-i hitabı nasıl beklerdi” (2011: 77). Bu aşamada anlatıcı karısının yüzünde önce bir şaşkınlık, sonrasında ise bir küçümseme, hatta alay ifadesinin belirlediğini söylüyor. Burada olaylar yalnızca erkek anlatıcının bakış açısından anlatıldığı için, kadına atfedilen bu düşünceler teyit edilemez. Ancak anlatıcının bu aşamadaki duyguları dikkat çekicidir: “Sanki o beni bu kadar boş bulmaktan mütevellit fırsat-ı suûd ile o kadar yükseldi, o kadar yükseldi ki buluttan bakan gözlerini artık seçemiyor ve kendimi pek küçük ve derinlerde hissediyordum” (2011: 77-78). Burada anlatıcı her ne kadar eşine yönelik bir “gözlem” yaptığını iddia etse de aslında onu “boş bulan” ve yine “küçük ve derinlerde hisseden” kendisinden başkası değildir. Hislerinde yanılmadığı kabul edilse bile, kadının yalnızca “[i]smimi bilmiyor muydunuz efendim?” (2011: 78) diye “haklı” bir soru yöneltmekle yetindiği anlaşılır. Verecek bir cevap bulmakta “yine” zorlanan anlatıcı, karısı karşısında nasıl davranacağını, onunla nasıl konuşacağını bilemez bir hâldedir. Kendi kendine “aptallığın lüzumu yok, bir kadın karşısında lâkırdı mı bulamayacaksın... Bir rol, hemen bir monolog” (2011: 78) diyerek bir şeyler söylemeye başlar. Sonra bu söylediklerine ilişkin olarak da yine kendisini eleştirir: “O kadar soğuk bir surette devam ettim ki karşımda gayr-ı mutedil bir terbiyenin mahsul-ı münakkadı olan bu kızım cidden üşüdüğünü hissettim” (2011: 78). Yaşanan bu tatsız duruma karşın kadın karakterin kocasını zor duruma sokmaktan kaçındığı söylenir: “Hala minnettarım ki beni üzmedi. Piyano çaldı, galiba biraz da dışarı çıktı. Sonra yine geldi, benim sıkıntımı geçirmeye, mahcubiyetimi tamir etmeye başladı.” (2011: 78).

Anlatıcının karısı hakkındaki gözlemlerini doğru kabul edersek, evlendiği adamın tavırları karşısında bozuntuya uğradığı anlaşılan kadının bu durumun üstesinden gelmeye çalıştığı, kocasıyla sohbet edip aralarında bir ortaklık bulmaya gayret ettiği söylenebilir. Ancak anlatıcının bahsettiğine göre kocasını tanımaya çalıştıkça kadının hayal kırıklığı artar: “Her şeyden beni imtihan etti. Ve galiba memnun olmadı” (2011:78). Hikâyenin merkezi meselesi olduğundan, burada karı kocanın üzerinde konuştukları konulardan yalnızca “kadınlık” meselesinden bahsedildiği görülür: “Neseviyet için efkârını izah etti. Ben zavallı dinliyordum. O kemâl-i serbestî ile erkeklere hâkim, kadınlara esir olmak üzere verilen terbiye-i mütehalifenin tehlike ve haksızlığından bahsediyor, prensipler, prensipler, prensipler yağırdırıyordu” (2011: 78). Buna göre daha hikâyenin başında anlatıcının “eklere⁸” (2011: 77) sıfatıyla nitelediği bu karakterin, aldığı eğitim yoluyla geleneksel kadın figüründen farklılaşmış, kadın hak ve özgürlükleri konusunda yaşadığı döneme ilişkin bazı itiraz ve

talepleri olan bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim hikâye boyunca çeşitli vesilelerle kadın karakterin son derece bilgili/eğitilmiş olduğuna vurgu yapılır. Buna karşılık erkek, karısı karşısında oldukça aşağı bir konumdadır. Bu bağlamda ikili arasında, erkeğin üstün kadının aşağı tutulduğu geleneksel hiyerarşi tersine dönmekte ve bu da aslında evliliklerinin ilk dakikasından itibaren ikili arasındaki temel sorun olarak sunulmaktadır. Nitekim hikâye boyunca anlatıcının çeşitli ifadelerinde bu durumu saptamak mümkündür. Örneğin yukarıdaki alıntıda kadının “kemal-i serbestî” ile konuştuğu söylenirken, erkeğin yalnızca dinleyen konumundaki bir “zavallı” olduğu söylenmektedir. Yine bu esnada anlatıcının kendisini adeta bir erkek karşısında hissettiğini söylemesi ilişkideki cinsiyet rollerinin yer değiştirdiğini, en azından sarsıldığını göstermesi bakımından dikkate değerdir: “İfadesinde o kadar tuhaf ve müstebit bir nağme-i ciddiyet vardı ki, eğer sesi ince olmasa idi bir erkek işitiyorum zannedecektim” (2011: 78). Ömer Seyfettin, anlatıcının bir kadının böyle bilgili, kendinden emin, ciddi bir konuşma yapabilmesi karşısında son derece cahil, şaşkın ve aciz kurgulayarak kadını pasif bir varlık olarak sabitleyen geleneksel ataerkin ve bu düşünceyi benimseyen erkeklik modeline bir eleştiri getirmektedir. Bu hikâyede kadının tartışmaya açtığı mevzular karşısında erkeğin söyleyecek tek bir sözü yoktur; acizliği öyle bir noktaya ulaşır ki kadının neden bahsettiğini bile anlamaz, yalnızca dinler:

“Ben bütün bu nağmenin güftesini anlamayarak yalnız beste-i şivekârını, meclup ve tahsînkâr dinlerken böyle mütekâmil bir vücud-ı zarife, bir zevce-i kıymettara malikiyetten müftehir oluyor, saadetimi fikren tasdik ediyordum. Balayında ne dediyse evet dedim. O kadar münkadane ve minnettarane hareket ettim ki o bu huzû-ı inkıyadı Bibi’inde (küçük finosunda) bile görmemiştir zannedirim.” (2011: 78)

Burada anlatıcının böyle bir kadını anlamak ya da ona denk bir eş/arkadaş olabilmek yerine yalnızca ona sahip olmakla övünmesi ironiktir; yine bu kadına eş olabilmek yerine koşulsuz teslimiyeti bir köpekle kıyaslanarak olumsuzlanır. Buna göre Ömer Seyfettin’in kadının eğitilmiş, bilgili olmasını istediğini; ancak erkeğin ondan daha bilgili/eğitilmiş olmasını, bu sayede kadının eksikliklerini tamamlamasını ve hatta onu yönlendirebilmesini gerekli gördüğünü söylemek olanaklıdır.

Burada bir parantez açarak, bilginin kadın ve erkek arasındaki geleneksel hiyerarşiyi alt üst eden bir güç olarak konumlandırıldığı Tanzimat romanlarından söz etmek, bu hikâyeleri değerlendirirken farklı bakış açıları geliştirmek açısından yerinde olacaktır. Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâhâtı Bey ile Rakım Efendi* (1876) ve bilhassa *Acayib-i Âlem* (1889) romanlarında Avrupalı kadınlar, bilgi sahibi olmaları bakımından üstün oldukları Doğulu erkekleri yönlendiren/onlara rehberlik eden etken karakterler olarak kurgulanmışlardır (Çamkara, 2008: 9). Ancak Ömer Seyfettin’in hikâyelerine gelindiğinde aradan geçen zamana ve II. Meşrutiyet gibi bir atılım yaşanmasına rağmen Türk kadınlarının hâlâ Avrupalı kadınların çok gerisinde oldukları görülür. Denilebilir ki bu hikâyelerde modernleşme sürecinde kat edildiği iddia edilen ilerlemenin yeterli olmadığı vurgulanmaktadır. Nitekim “Bahar ve Kelebekler”de genç kızın yaşadığı hayal kırıklığının temelinde, II. Meşrutiyet’in vaat ettiklerinin (hürriyet-eşitlik-kardeşlik) kadınlar açısından gerçekleşmeyişi yatmaktadır. “Erkek Mektubu” ve aşağıda incelenecek olan “Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür”de kadınlar, bilgi sahibi olmaları bakımından erkeklerden üstün olmalarına rağmen, bu erkekleri yönlendirebilen etken karakterler olarak kurgulanmamışlardır. Aksine, mutlu olmadıkları hâlde evlilik bağı ile bağlandıkları bu erkeklerin talep ve beklentilerine karşılık vermeye çalışan pasif kadınlar olarak gösterilirler. Bilgi ile kurdukları ilişki onları geleneksel kadın figüründen farklılaştırmış olsa da kocalarının gözünde bir süs eşyasından farklı değildirler. Ömer Seyfettin’in bu hikâyelerindeki erkek karakterler, Ahmet Mithat’ın sözü edilen romanlarındaki ideal Müslüman erkeklerden çok uzaktır. Nitekim *Felâhâtı Bey ile Rakım Efendi* ve *Acayib-i Âlem* romanlarındaki erkek karakterlere (Rakım ve Suphi) yakından bakıldığında, onların Avrupalı kadın kadar olmasa da son derece eğitilmiş, çalışkan, yeni şeyler öğrenmeye açık, Batı ve Doğu’ya ilişkin değerleri kendi bünyesinde bir senteze ulaştırmış ideal kimseler olduğu, dolayısıyla Avrupalı kadına eş olabilmek yeterliliğine sahip oldukları görülmektedir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde ise sorun tam da erkeğin sözü edilen bu niteliklerden yoksun olmasından kaynaklanmaktadır. Ömer Seyfettin, özellikle bu erkekleri olumsuz/yetersiz/ideal olmayan karakterler olarak kurgulayarak toplumun geneline teşmil edilebilecek bir eleştiri ortaya koyar.

“Erkek Mektubu”nda erkek, ya kendini iyi tanıyıp kendine uygun biriyle evlenseydi ya da tarif ettiği gibi bir kadınla evlendiğinde ondan geleneksel kadın figürünün cinsiyet rollerini sürdürmesini bekleseydi daha ilk gece duvağını açtığı anda afallamaz, aksine aradığını bulmanın mutluluğunu yaşayarak karısını tanımaya, anlamaya ve onunla sahici bir iletişim kurmaya başlayabilirdi. Ancak bu hikâyede erkek, arzuladığı/hayal ettiği tarzdaki bir kadına eş olabilecek nitelikleri taşımadığının farkında değildir. Karısının yaşadığı sıkıntıların gerçek nedenini kavrayamaz. Hikâyenin ilk bölümündeki olumsuzlamalar neticesinde erkek anlatıcı otoritesizleştirilir⁹. Böylece erkek karakter okurdan uzaklaştırılırken kadın karakter ile empati zemini kurulmuş olur. Bu aşamadan sonra bu karakterin karısı hakkında yaptığı değerlendirmeler güvenilirliğini kaybeder.

Hikâyenin ikinci bölümünde anlatıcı, “zehir ayları” (2011: 78) adını verdiği evliliklerinin balayından sonraki döneminden bahseder. Bu süreçte bir “hiddet makinesi” (2011: 78) hâline geldiğini söylediği karısının davranışlarından yakınırken, onun “gaddarlı[kları]” (2011: 78) karşısında kendisinin “acınacak” bir hâlde olduğunu vurgulamayı ihmal etmez. Hikâyenin bu bölümünde anlatıcı karısını bir tür “sinir hastalığı”na tutulmuş gibi anlatır; onu “tedavi ettirmek” için eve doktorlar getirir. Gelen doktorlardan “sükûn-ı nazikî ile tedavisini istirahat et[tiğini]” (2011: 79) söylediği karısının da kocasının belirlediği bu “hasta” konumunu kabullendiği ya da en azından daha iyi olmanın (varsa) yollarını aradığı anlaşılmaktadır. Ancak kadın gelen doktorların okumayı bırakıp açık havada dolaşması yönündeki tavsiyelerini makul bulmaz ve kocasına “esef ederim, böyle yatros¹⁰ herifleri doktor diye davet ediyorsun, ben vahşi miyim, nasıl okumadan insanlığımın gidasını vermeden yaşarım” (2011: 79) diyerek okuma edimiyle ilişkisini ortaya koyar. Burada kadının kitap okumayı insanlığının temel ihtiyaçlarından biri olarak konumlandırması ve kitap okumayan kimseleri “vahşi” olarak nitelmesi dikkate değerdir. Buna karşılık kocasının ve rasyonel düşüncüyü temsil etmesi gerekirken kocasıyla aynı zihniyeti paylaşan doktorların bunu bir tür “düşkünlük”; “abartılı”, “gereksiz”, hatta bir kadın için “zararlı” ve “terkedilmesi gereken” bir alışkanlık olarak görmeleri bir tezat doğurur. Bu bağlamda Tanzimat sonrası dönemden itibaren sıkça karşılaştığımız kadın karakterlerin okuduğu romanlardan olumsuz etkilendiği “klişesi”nin¹¹ en azından bu hikâyede Ömer Seyfettin tarafından onaylanmadığı söylenebilir¹². Çünkü bu hikâyede otoritesizleştirilen erkek karakterdir; dolayısıyla onun görüşlerinin yazarın kendisi tarafından onaylanmayacağına altını çizmek gerekir. Burada bu hikâyeden yaklaşık dört yıl sonra yayımlanan “Bahar ve Kelebekler” hikâyesindeki büyük ninenin de tıpkı “Erkek Mektubu”ndaki kadın gibi Pierre Loti’nin *Les Désenchantées* romanını okumakta olan torununun mutsuzluğunu okuduğu kitaplara bağladığı hatırlanmalıdır: “Ah, işte hep bu kitaplar onları zehirliyor, onları solduruyordu. Onlara bahara, saadete yabancı bırakıyordu” (2011: 171). Bu hikâyede de büyük nine otoritesizleştirilmiştir; öyle ki genç kız “büyüknesinin ‘tarih-i mukaddes’ hikâyeleri gibi garip vehimler içinde, masumane yalanlar, mantıksız ve mücerret itikatlar içinde uzayan sözlerini” (2011: 175-176) dinlemez. Bu noktada Ömer Seyfettin’in “Müstakbel Validelerine” başlıklı makalesinde, batıl düşünceler ve maziye ait ananeler içinde yaşadıklarını söylediği büyük annelerimizin katiyen bu asrın insanı olmadıklarını, “kütüphanelerimizin gittikçe çoğalan kitapları karşısında mütehayyir ve gayr-i müdrük” (2001: 90) durduklarını, onlardan bugüne tevarüs eden eğilimlerin ve taassubun, geleceğin “müspet ve basit” (2001: 90) hakikatleri karşısında bir şey ifade etmeyeceğini iddia ettiği ve yeni kadınlığı okuyup anlamaya, tetkik etmeye ve erkeklerle beraber çalışmaya davet ettiği hatırlanırsa hikâyedeki niyeti daha belirgin bir hâl kazanır.

Hikâyenin bundan sonraki bölümünde anlatıcının bu tavrı devam eder ve karısının bütün davranışlarını “çılgınlık” olarak niteler. Mektubunda karısının okuma çılgınlığından sonra, piyano çılgınlığına tutulduğunu, daha sonra ise önce duş, sonra masaj çılgınlığı “çıkardı[ğını]” (2011:80) yazar. Anlatıcının bahsettiğine göre bu “çılgınlık” dönemlerinde karısı odasına kapanmakta, kimseyle görüşmek istememekte, bazen yemek yemeyi bile reddederek kendini uğraşlarına kaptırmakta, kocası da dâhil olmak üzere etrafındaki herkese bağırıp çağırmakta hatta hakaretler etmektedir. Anlatıcının arkadaşına bahsettiği “mağduriyeti” de kadının bu davranışlarından kaynaklanmaktadır. Ancak ikili arasında geçen bir olayın anlatımı, erkeğin otoritesizleşmesini pekiştirmeye ve okuyucunun kadın karakterle yakınlık kurmasına yöneliktir.

Kadının odasında piyano çaldığı bu sahnede, anlatıcı odaya girmek için önce izin ister. Ancak reddedilmesi karşısında hiddetlenerek “Bu benim hakkım değil mi? Açacaksınız mutlaka! Gireceğim, size bir şey söyleyeceğim” (2011: 79) diyerek ısrar eder. Burada anlatıcının istemediği hâlde karısının odasına girmeyi kocalık sıfatından gelen bir “hak” olarak gördüğü, geleneksel kadın rollerini sürdürmesini beklediği karısının istek ve ihtiyaçlarına saygı duymadığı, isteklerine karşı geldiğinde karısına hiddetlendiği, hatta zor kullanmaya kalktığı görülmektedir. Öyle ki hiddetini fark eden karısının “ricalarına”, “yalvarıp yakarmalarına” kayıtsız kaldığını söyler: “Hiddetimi hissetti. Rica etti, ben ısrar ettim, yalvardı yakardı. ‘İstemem’ git dedi, ‘üzerime fenalık geliyor, vahşetin, canavarlığın lüzumu yok, git’. Benim inat kafam tuttu, ısrar ettikçe ettim (2011: 79). Ancak o sırada kendi kimliği ile geleneksel rolleri arasında bir çatışma yaşadığı için psikolojik olarak zor günler geçirdiği söylenebilecek kadın karakter, kocasının bu davranışını kaldıramaz ve geçirdiği sinir krizi neticesinde üç hafta yatakta kalır. Erkek ise tüm bu olaylar arasında kendisini mağdur olarak konumlandırmaktadır; hikâyenin sonunda tüm yaşadıklarının “terbiye-i müfrite-i hâziranın” (2011: 80), yani uygulamadaki gereğinden fazla eğitimin sonucu olduğunu ifade eder ve okul arkadaşı Sermet’in tariflerine uyan “lenfatik, sakın, *mutavassıt*, az güzel, az hisli” (2011: 76) bir kadın ile evlenmediği için pişmanlığını dile getirir. Burada olayların gerçek nedenlerini kavrayamayan anlatıcının kendi eksikliklerinin farkına varmak yerine, yaşadıklarını kadının fazla eğitilmiş olmasıyla ilişkilendirmesi ironiktir ve okuyucuyu olayları kadın karakter açısından değerlendirmeye yöneltir.

Bu aşamada “bu evlilikte gerçekten hayal kırıklığı yaşayan kim?” diye sormak kaçınılmaz görünmektedir. Nitekim bu kadın karakterin evlenmek için özellikle kendisi gibi “asabî, ince, narın, müteheyyiç, son derece malumatlı, musikiye aşına, son derece güzel, son derece hassas” (2011: 77) bir kadın arayan bu adamla evlendiğinde, birlikte mutlu olabileceği bir kocayla karşılaşmayı ümit ettiği düşünülebilir. Ancak evliliklerinin ilk dakikasından itibaren hayal kırıklığı içinde gösterilen bu kadının aradan geçen bir yılda bu evliliği sürdürmenin yollarını aradığı söylenebilir. Her ne kadar kocası tarafından “çılgınlık” olarak etiketlense de kendisini kitaplarına adar, piyano çalar; duş, masaj gibi yöntemlerle kendini avutmaya çalışır. Ancak bunların hiçbiri sonuç vermez. Bir ara yaşadıklarına bir çözüm olarak anne olmayı düşünür; ancak bu düşüncesinden hemen vazgeçer. Bu bağlamda Pierre Loti’nin *Les Désenchantées* romanına atfen dile getirdiği şu sözler, kadının bütün ruh hâlini anlamak için yeterlidir: “Ben Cenani gibi düşünüyorum. Ya çocuğumuz kız olursa onu nasıl terbiye ederim? Kendim gibi mahvolmağa namzet değil mi; halbuki sen benim bedbahtlığımdan nasıl mütelezziz olursan onun felâketinden mütelezziz olmak vahşetine müştaksın!” (2011: 80). Burada kadının kocasına “Çince kadar vazih” (2011: 80) görünen bu sözleri, onun evliliğinde yaşadığı hayal kırıklığını doğrular. Nitekim kadının düğün gecesi, geleneksel toplum yapısında “erkeklerle hâkim, kadınlara esir olmak üzere verilen terbiye-i mütehalifenin tehlike ve haksızlığından” bahsettiği hatırlanırsa, kendisini mahvolmuş bir kadın olarak görmesinin gerekçeleri daha iyi anlaşılır. Aldığı eğitim ya da sahip olduğu özellikler onu mutlu etmeye yetmez; aksine geleneksel rolleriyle çatışmasına sebep olur. Çünkü eşitliksiz bir toplumda yaşamakta ve kocası tarafından anlaşılılmamaktadır. Umutsuzdur; nitekim kendi “felaketi”ni doğuran toplumsal koşulların gelecekte de değişmeyeceğine inanmaktadır. Bu nedenle çocuk doğurmaktan bile kaçınır; böylece toplumsal bir tehlikeye işaret edilmiş olur.

2.2. Kadını Biyolojik Varlığına İndirgeyen Erkek

Ömer Seyfettin “Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür” adlı hikâyesini, henüz İzmir’deyken tanışıp yakın arkadaşlık kurduğu Baha Tevfik’in *Düşünüyorum* dergisinde 1911 yılında yayımlar. Yayımlanmasından bir hafta önceki ilanda “Osmanlı matbuatında hiç görülmemiş bir tarzda” kaleme alındığı ve “asrımızın efkâr-ı ilmiye ve felsefesiyle alay edil[diği]” söylenen¹³ bu hikâye, genç bir tarihçiye yazılan uzun bir mektup şeklinde kurgulanmıştır. Hikâyenin bu dergide yayımlanması önemlidir, çünkü Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemde Ömer Seyfettin’in pozitivist ve materyalist bir dünya görüşünü savunan Baha Tevfik’in fikirlerinden etkilendiği bilinmektedir (Alangu, 1968:449; Bağcı, 1989: 123-124). Bu bağlamda Baha Tevfik’in bu hikâye ile aynı yıl, Fransız feminist Odette Laguerre’den (1860-1956) *Feminizm: Âlem-i Nisvân* adlı bir çeviri yayımladığı hatırlanırsa Ömer Seyfettin’in bu dönemdeki feminist tartışmalara yakınlığı tahmin edilebilir.

“Erkek Mektubu” hikâyesinde olduğu gibi, bu hikâyede de olaylar adı anılmayan ve hikâye boyunca olumsuzlanan/otoritesizleştirilen koca tarafından anlatılmaktadır. Ancak “Erkek Mektubu”ndan farklı olarak bu hikâyenin son bölümünde kadın karakterin yazdığı mektuba yer verilerek, onun kocası, evliliği ve yaşanan olaylar hakkındaki duygu ve düşünceleri okuyucuya gösterilir. Böylece erkek karakterin olayları/durumları olduğu gibi göremediği; evliliği, karısı hakkında büyük bir yanılgı içinde bulunduğu kesinlenir. Nitekim bu hikâyenin olağanüstü güzellikteki kadın karakteri Efser, kocalık sıfatı gereği “sahip olduğu” bu “biyolojik servet” ile övünmek için, onu çırılçıplak hâlde bir başka erkeğe gösteren kocasından unutulmaz bir intikam alarak onu terk eder.

Hikâyenin başında, karısının onu terk etmesinden sonra yaşadığı pişmanlık ve okuduğu tarih kitapları sayesinde büyük bir değişim geçirdiği anlaşılan erkek karakter, geçmişteki kendisini eleştirel bir gözle şöyle anlatır:

“Yedi sene evvel kavî, gürbüz kadınlara âşık, düşüncesiz bir genç idim. Edebiyat ve sanatı seviyordum. Her şey nazarımda bir fantezi, bir serap, bir rüya idi. Garp kitaplarının zaten şairiyetle sarsılan mütefekkiremde bıraktığı teşevvüşler, tezatlar eski nazariyelerimi tamamıyla tahrip ettiğine mukabil yeni bir şey öğretmemişti. Bütün o kitapları okuyanlar gibi ben de artık her şeyi münkir, hiçbir şeye inanmaz, paradoksal ve münasebetsiz bir herif olmuşum” (2011: 148-49).

Burada erkek karakterin gerek kadınlarla gerekse dış dünya ile olan ilişkilerinde bazı problemler olduğuna işaret edilerek, karakterin bizzat kendisi tarafından otoritesizleştirildiği görülmektedir. Bu aşamadan sonra onun evliliği, karısı ve yaşananlar hakkındaki değerlendirmelerine mesafeli yaklaşma gereği doğar. Hikâyede Efser’in mektubuna yer verilineceye kadar bu karakterin davranış ve düşüncelerindeki aşırılıklar ön plana çıkarılır; Efser’in mektubuyla da onun karakterinin olumsuz özellikleri pekiştirilir.

Anlatıcı mektubunda ilk olarak Efser’in görülmemiş güzellikte bir kadın olduğundan ayrıntılı olarak bahseder. Hikâyede Efser’in olağandışı güzelliği, yani sahip olduğu “biyolojik servet”, önemli bir yerde durmaktadır. Efser’in en az güzelliği kadar sözü edilmesi gereken bir diğer özelliği ise eğitimidir. Anlatıcının bildirdiğine göre Efser, “İngiliz mektebinde ikmal-i tahsil etmişti[r]. Bütün orada ikmal-i tahsil eden kızlar gibi biraz fazla ukalâ, nazariyeperver, kendini beğenmişti[r]” (2011: 149). Kocasının İngilizce bilmemesini apaçık bir kusur olarak görmekte, okul müdiresini her hafta ziyaret etmekte, okuldan ayrılıp Amerika’ya yerleşen öğretmenleriyle mektuplaşmayı sürdürmektedir. Anlatıcının verdiği bu bilgilere göre Efser, geleneksel kadın figüründen farklı, yabancı dil bilen ve bunu aktif olarak kullanan; dünyanın başka yerleri hakkında bilgi sahibi olduğunu tahmin edebildiğimiz bir kadındır. Yine anlatıcının verdiği bilgilere göre okumaya son derece düşkündür; fen bilimlerine merakı vardır. Anlatıcı daha önce aşka inanmazken evlendikten sonra karısını çok sevmeye başladığını, öyle ki onun bir kadında kusur sayılabilecek derecede ilmi meselelere ilgi duymasını “sorun etmediğini” şöyle ifade eder:

“İzdivacımdan sonra onu o kadar çok sevmeye başladım ki... Nazekî ve neseviyyete yakışmayacak işgalât-ı ilmiye ve fenniyesini bile hoş görüyor, rasat dürbünlerini bizzat getirtiyor, onun hoşuna gitmek için cahil ve karanlık muhitimizde âlim şöhretini taşır adı ve mutavassıt bir hikmet-i tabiiye muallimi olmadığımı teessürler ediyordum.” (2011: 149-50)

Hikâyenin bu bölümünde anlatıcı evliliğinde ne kadar mutlu olduğundan bahseder. Onun mutluluğunun temelinde Efser’in son derece güzel olması ve geleneksel kadın figüründen farklılaşmış olmasına rağmen bu kadın figüründen beklenen rolleri yerine getirmesi yatmaktadır. Burada aslında “Erkek Mektubu” hikâyesindeki kadın karakterden de beklenenin bu uyum/çatışmasızlık olduğu söylenmelidir. Bu uyumu göstermeyen/gösteremeyen kadın “çılgınlıkla” etiketlenir. Bu bağlamda Efser, kocasının beklentilerini karşılayan ve ev içi rollerini en azından görünüşte sorunsuz sürdüren bir kadındır: “[Efser] o raddede, asla İngiliz mektebinin ukalâ ve münasebetsiz mezunesi değildi. Yorganımızın altında lâtif ve nûşin bir kadın, haris ve münkat bir Çerkes kızıydı” (2011: 150). Nitekim “aşkımız gittikçe tezayüt ediyordu” (2011: 150) diyerek gün geçtikte karısına duyduğu tutkunun arttığından bahseden anlatıcı, böyle bir kadına “sahip” olmakla övünür. Evliliklerinin bir yılı dolduktan sonra “O, kitaplarıyla bana aitti. Dünyada kitaplarından ve benden başka bir şey onu meşgul etmiyordu” (2011: 150) diyecektir. Kocalık sıfatı gereği üstün

nitelikteki bir kadına sahip olmaktan duyulan bu övünç, “Erkek Mektubu”nda olduğu gibi, ironiktir. Ancak bu hikâyede kadın karakterin geleneksel kadın figüründen ayrıldığı yönleri/uğraşları, erkeğin hayatını sekteye uğratmaz/olumsuz etkilemez (hatta hiç etkilemez); dolayısıyla bunlar “çılgınlık” olarak değil karısının kendini “oyalamasının” zararsız bir yolu olarak görülür: “Gündüzleri ben yokken okuyor, yazıyor; ben gelince hemen kucağıma atlıyor, geceleri pek erken girdiğimiz yatak odamızda ezeli saat-i aşk u perestiş ibda ediyordu” (2011: 150).

Anlatıcının bildirdiğine göre evliliklerinin bir yılı dolduktan sonra İtalya’daki halazadesi Ahmet Bidar misafirlğe gelir. Bu misafirlik karı kocanın ilişkisini geri dönülmez bir noktaya taşıyacaktır. Ahmet Bidar, heykeltraştır; “[u]zun saçlarıyla, mütefekkir çehresiyle, nahif endamiyla, lâtif, cazip, tam bir sanatkârdı[r].” (2011: 150). Anlatıcı başta Efser’in bu misafirlikten hoşnut olmadığını; ancak Bidar’ı tanımaya başlayınca sevdiğini belirtir. Bu değişikliğin nedeni, Bidar’ın Avrupa görmüş, bilgili, sanatçı bir kişiliğe sahip olmasıdır: “Bidar da icab-ı sanat olarak Yunan-ı kadim ve Roma tarihini tetebbu etmişti. Efser için bu pek büyük meziyeti” (2011: 150). Böylece Efser’in, kocasıyla olan ilişkisinden tamamen farklı olarak, Bidar ile arasında zihni bir yakınlaşma, entelektüel bir dostluk belirir. Bu, anlatıcının tanımladığı şekliyle “fıkrî bir tevafukun hâsil ettiği ihtiram ve meftuniyet”tir (2011: 151) ve Efser kocasıyla olan ilişkisinde böyle zihinsel bir uyumdan kaynaklanan saygı, sevgi ve hayranlıktan yoksundur. Şu alıntıda vurgulandığı üzere Efser’in kocasıyla olan ilişkisi ise onun biyolojik/cinsel varlığıyla sınırlıdır: “[Ü]çümüz saatlerce sanat ve tarihe dair musahabata dalar, ben hep yatacak zamanımızı düşünerek elleriyle cesim âbidelerin eşkâl-i hayalîyesini tersim ederek anlatan zevcemin vücud-ı bedfîni derin derin temaşa ederdim” (2011: 150). Buna göre hikâyede eğitilmiş kadını yalnızca biyolojik varlığına indirgeyerek, onu sosyal/bilişsel bir varlık olarak değil, cinsel doyuma ulaştıran bir nesne olarak sabitleyen anlayış eleştirilmektedir. Nitekim Efser mektubunda kocasının bu yaklaşımını ağır bir dille eleştirmektedir.

Bu mektupta yazılanlara yakından bakıldığında, Efser’in evliliği bir tür vazifeler bütünü olarak kabul ettiği ve bu anlayışı gereği mutlu olmasa da evliliğine/kocasına “katlanmak” için çaba harcadığı anlaşılır. Nitekim “[b]irlikte geçen hayatımıza ait hatıratı tekrar etmek tüylerimi ürpertecek derecede şayan-ı nefret ise de yine vazife hissi bu ıstıraba katlanmaya beni mecbur ediyor” (2011: 161) sözleriyle başladığı mektubunda evliliklerine ilişkin bu duygu ve düşüncelerini ifade eder. Buna göre Efser’in kocasından duyduğu rahatsızlığın temelinde, onun her türlü ahlaki değerlerden yoksun, yalnızca nefsinin doyumuna yönelik biri olduğunu düşünmesi yatmaktadır. Efser’in ifadeleriyle kocası “iflas-ı ahlâkîye uğramış, bozulmuş, behimiyetten başka her şeyi kaybetmiş, berbat ve gayr-i kabil-i tahammül bir adamdı[r]” (2011: 161). Kendini ilkel dürtülerinin tatminine o derece adamıştır ki bir insandan çok hayvana yakındır: “Sizin ruhunuzu görmek, tanımak istedim. Bu ruh katiyen bir insan ruhu değildi. Sizde din, his, ahlâk, fazileti kabiliyet-i teessür, hissiyat-ı maneviye yoktu... Bu, bir domuz ruhuydu. Yalnız şehvet ve behimiyeti takdir ediyordu” (2011: 162). Nitekim Efser’i de yalnızca bu doyuma yönelik bir araç olarak görmektedir: “Hani o ancak bir dondurma, bir yemek, bir tatlı için kullanılan kelimelerinizle beni metheder, ‘Ah Efserciğim; ne nefis, ne lezizsin!’ diye tufan-ı behimiyetiniz içinde boğardınız” (2011: 163). Burada tüm bu olumsuzluklara rağmen Efser’in, bir vazife düşüncesiyle yaşadığı rahatsızlığı dile getirmekten bile uzak olduğu görülmektedir. Ancak “[s]anki birden uyanmışım” (2011: 161) şeklindeki sözlerinde açığa çıktığı üzere, Bidar’ın gelişinden sonra kocasını sorgulamaya başlamıştır. Burada Ömer Seyfettin’in Bidar isminin “uyanık” anlamının çağrışım imkânlarından yararlandığını söyleyebiliriz. Nitekim Efser’in yaşadığı bu uyanışta Bidar’ın entelektüel kimliğinin ve Efser’le zihni anlamda bir yakınlık kurmasının etkili olduğu açıktır. Denilebilir ki Bidar’ın gelişiyi Efser, ilişkisinde neyin eksik olduğunu kavrar. Ancak buna rağmen kocasının “aşırılıklarına” katlanmaktan başka çaresi olmadığını inanır:

“Bana olan meyl-i müfritinize dikkat ettim. Tarassut ettim, tahlil ettim, tetkik ettim, müşahede ettim ve katiyen aşk olmadığını anladım. Gulüv-i meyliniz sırf şehvetten ve bana münhasıran mâlik olmak gururundan mütehasıl vahşî bir zevkten ibaret idi. Harekâtınız, musahabatınız, ekfârınız, hâsılı her şeyiniz gayr-i ahlâkî idi. Ben bunların hepsine tahammül edecek, sizi tashihe çalışacak ve ‘Talihim! Talihim’ diye müteselli olacaktım. Fakat o gece...” (2011: 162)

Ancak kocasının onu bir teşhir nesnesine indirgemesi bardağı taşıran son damla olur. Nitekim anlatıcı yalnızca Efser'in biyolojik servetine sahip olmakla yetin(e)mez; böyle bir servete sahip olduğunu herkese göstermek gibi bir düşünceye sahiptir. Bu bağlamda toplumun “gelişmişlik” seviyesini yeterli bulmaz: “Muhitimiz umumî bir güzellik müsabakasına müsait değil idi ki herkes de tasdik etsin, ‘Hakkın var, dünyanın en güzel kadını sana aittir’ denilsin. Ben de iftihar edeyim; saadetim tezâuf etsin” (2011: 151). Burada Ömer Seyfettin'in ironi yoluyla anlatıcının modernleşme anlayışını eleştirdiği görülmektedir. Nitekim bu karakter, içinde yaşadığı toplumu, bir güzellik yarışması düzenlemeye müsait olmayan, “cahil ve karanlık” bir toplum olmakla eleştirirken, kendisinin toplumun genelinden farklı olarak “ilerici-modern-aydın-cahil olmayan” birisi olduğunu ima etmekte ve karısının “saçlarını, omuzlarını, belini, ayaklarını, ellerini, çehresini, tebessümlerini, bakışlarını, hasılı her şeyini” (2011: 149) bir başka erkekle konuşmaktan, hatta bu güzellikleri bizzat ona göstermekten kıskançlık duymamakla övünmektedir. Nitekim arkadaşlarına karısının ne kadar güzel bir kadın olduğunu anlatmamak için kendini zor tuttuğundan bahseder. Daha sonra da ne kadar büyük bir servete sahip olduğunun Bidar tarafından tasdik edilmesi düşüncesine kapılır; uzun ısrarlar sonucunda Bidar'ı yatak odalarına girerek Efser'i gizlice gözetlemeye ikna eder. Bundan herhangi bir kıskançlık duymadığı gibi, aksine bu durumdan büyük keyif duyar. Burada erkeğin, çıplaklıktan nefret ettiği için bazı sanat eserlerine bakmayı bile reddeden karısının bedenini gizlice teşhir etmekten zevk duyması bir sapkınlıktır. Ömer Seyfettin böylece bu karakteri en ağır biçimde olumsuzlar. Ömer Seyfettin çalışmanın ilk bölümünde gösterildiği üzere, kadınların örtünme zorunluluğunu toplumsal ilerlemenin önündeki bir engel olarak gören biridir; ancak modernleşmenin/ilerlemenin kadını bir teşhir nesnesine indirgemek anlamına da gelmediğini bu hikâyesinde ifade etmiş olur. Böylece onun kadının toplumsal konumu hakkındaki düşüncelerinin sınırları da anlaşılır. O kadının yalnızca biyolojik cinsiyetiyle temsil edildiği bir modernleşme düşüncesine karşıdır; o kadının zihinsel faaliyetleriyle saygın bir konuma yükseldiği bir anlayışı benimser.

Gözetlemenin gerçekleştiği sırada sessiz kalan Efser'in kocasından unutulmayacak bir intikam almak için kitaplara başvurması dikkate değerdir. Hikâye boyunca karı koca arasındaki uyumsuzluğun kocanın Efser'in entelektüel kimliğine değil de yalnızca cinsel kimliğine yönelmiş olmasından kaynaklandığı vurgulanır. Nitekim hikâyede erkeğin, Efser'in tüm hususiyetlerini bir kenara bırakarak yalnızca onun cinsel kimliğine ilgi duyması, bir sapkınlık derecesine taşınarak eleştirilir. Bu olaydan sonra okuyucunun da kayıtsız şartsız Efser'in tarafında olmaktan, onun söylediklerine inanmaktan başka seçeneği kalmaz. Efser mektubunda o gecedan sonra Bidar'la aralarında “gayet masumane bir muaşaka başla[dığını]” (2011: 165); aralarında kesinlikle cinsel bir yakınlaşma olmadığını, bunun bir “aşk-ı hakiki” (2011: 165) olduğunu ve asla kocasının “meyl-i behimî[sine]” (2011: 165) benzemediğini söyler. Efser, “[s]anki tatlı ve kıymetli bir mecmua-ı eş'arın içinde yaşıyorduk” (2011: 165) sözlerinden anlaşıldığına göre ihtiyacı olan, şehvetin gölge düşürmediği ilgiyi/sevgiyi/yakınlaşmayı Bidar'da bulmuştur ve onunla evlenmeye karar verir. Efser, “Erkek Mektubu”ndaki kadının aksine—biraz da zorunlu olarak—sevmediği erkekle olan evliliğinden çıkmayı başarır. Ancak yaşadığı bu olaydan sonra Efser öylece çekip gidemez; her ne kadar aralarında masum bir aşk doğduğunu söylese de onu gizlice gözetleyen bir erkekle evlenmek durumunda kalır. Denilebilir ki Ömer Seyfettin okuyucuda doğacak bir tepkiyi böylece bertaraf ederken, kadın özgürlüğü anlayışının sınırlarını da bir kez daha belirginleştirir.

Ömer Seyfettin, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kaleme aldığı “Baharın Tesiri” (1919) hikâyesinde, kadını entelektüel bir varlık olarak gör(e)meyen, onunla duygusal ve düşünsel bir yakınlık kurmaktan uzak, onu yalnızca biyolojik bir varlık olarak konumlandıran erkek karakterin eleştirisine yeniden döner. Ancak bu defa eleştirisini daha dolaylı bir yoldan ifade eder. Nitekim bu hikâyenin merkezinde kırk yaşını aştığı hâlde hiç evlenmemiş, hâli vakti yerinde, ünlü bir yazar yer almaktadır.

Hikâyenin başında güzel bir bahar sabahı güneş doğmadan uyanan bu yazar, duyumsadığı gençlik hissiyle kendisini dışarı atar ve büyük bir sevinçle İstanbul sokaklarında saatlerce yürür. Yürüyüş sırasında karşılaştığı mühendis arkadaşı Sermet'in, Şişli caddesindeki betonarme apartmanlardan birinde yer alan, geniş mermer merdivenlerle çıkılan dairesinde düzenlediği modern bir çay partisine katılır. Bu partide Mediha adlı genç bir kadınla tanışır ve kısa bir süre ona âşık

olduğuna inanır. Hikâye, arkadaşı Camsap'ın, yaşadığının aşk olmadığını, hissettiklerinin yalnızca bahar mevsiminden kaynaklandığını ona kanıtlamasıyla son bulur¹⁴.

Hikâyede merkezdeki erkek karakter bazı özellikleri üzerinden olumsuzlanır/otoritesizleştirilir. Örneğin pokere ve kadınlara düşkündür, her zaman geç kalkar, Amerika limanlarının ticari faaliyetleri hakkında yazılar kaleme alırken Kireçburnu'nun nerde olduğunu bilmediği için Camsap tarafından "oturduğu şehri bilmeyen bir münevver" (2011: 975) olarak nitelenir. Yukarıda incelenen iki hikâyede olduğu gibi, bu hikâyede de merkezdeki erkek karakterin bir adı yoktur. Hikâyede bu karakter bağlamında dikkat çeken bir diğer husus, onun edebî anlayışıdır. Bu karakter, bulunduğu çay partisindeki kadınları güldürmek için dönemin edebiyatçılarıyla alay eder: "Siyasi dedikodulardan edebiyata geçildi. Ben edebî iflasımızı mübalağalarla anlatarak, genç şairlerin taklitlerini yaparak, üstatların karikatürlerini çizerek kadınları katılıyordum. Kadınları kahkahalarla güldürmek! İşte benim dünyada en zevk aldığım, en sevdiğim şey!" (2011: 971). Burada yeni lisanın ve millî edebiyatın revaçta olduğu bir devirde, edebî bir iflas içinde bulduklarını söylemesi ve hikâyenin daha sonraki bölümünde aşk acısı çekerken Fuzuli'den bir beyit okumak istemesi, onun eski edebiyat taraftarı olduğunu, en azından yeni lisanı ve millî edebiyatı desteklemediğini düşündürür. Ömer Seyfettin'in hikâye boyunca bu karakteri olumsuzlamasının temelinde karakterin bu tercihi yer alıyor olabilir. Nitekim hikâyenin yayımlandığı yıl (1919) göz önünde tutulduğunda, denilebilir ki Ömer Seyfettin'in bu karakter aracılığıyla savaş ve mütareke yıllarında millî meselelere gereken ilgiyi duymayan, dolayısıyla yeni lisan ile yapılan millî edebiyatı küçümseyen/beğenmeyen, alafranga salonlarda eğlenmeye düşkün ve aydın geçinen kimselere bir eleştiri getirmektedir¹⁵. Nitekim Tahir Alangu da "Baharın Tesiri"nin Ömer Seyfettin'in "Birinci Dünya Savaşı'nın toplumu etkileyen ve değiştiren yeni oluşumu içinde erkeklerin bozuluş[larının anlatıldığı]" (1968: 461) hikâyelerinden biri olduğunu belirtir.

"Baharın Tesiri"nde salon hayatına dâhil bu kimseleri temsil eden erkek karakteri eleştirmenin bir yolunun, onların kadını biyolojik varlığına indirgediklerini göstermekten geçmesi bu çalışma bağlamında dikkate değerdir. Nitekim bu hikâyenin merkezindeki erkek, yirmi yıldır aradığı aşkı sonunda bulduğuna inandığı anda, kadını yalnızca biyolojik varlığıyla değerli bulan biridir. Aslında Mediha ile aralarındaki sohbeti değerlendirirken "[ö]mrümde ilk defa bir kadınla ciddi olarak konuşuyordum" (2011: 972) diyerek bu sohbetin kendisi için farklı bir değer taşıdığını düşündürür; ancak durum bu beklentiyle örtüşmez. Nitekim o, ilk defa ciddi olarak bir sohbet gerçekleştirdiği bu kadının söylediklerine değil, bedenine odaklanmıştır:

"Ne söylediğimin farkında değildim. Yalnız dinliyordum. Pek romantik değildi. Kollarına, omuzlarına, dizlerine dikkat ediyordum. [...] Çarşafını çıkarmamıştı. Omuzları, kolları siyah ince pelerinin altında tecessüm ediyordu. Dudaklarına, çenesine, saçlarına bakarak ne söylediğini pek işitmiyorum, içimden, 'İşte zuhurunu beklediğim meçhul hayal!' nakaratını tekrarlıyordum" (2011: 972).

Burada erkek karakterin Mediha'nın çeşitli uzuvlarına ayrı ayrı yönelen dikkati önemlidir. Mediha'nın biyolojik serveti, çarşafını çıkarmadığı hâlde bile onun çapkın bakışlarından kurtulamaz. Nitekim erkek karakter daha sonra Mediha'yı arkadaşı Camsap'a anlatırken yine onun uzuvlarından tek tek bahseder: "Hayalimden bir an kaybolmayan hayalinin bütün şekillerini, omuzlarını, dizlerini, kollarını, göğsünü, boynunu, siyah alevden gözlerini, dudaklarını, sesindeki o anlatılmaz ahengi tarif etmeye çalıştım" (2011: 973). Mediha ile ne konuştuklarını hatırlamaz, genç kadının dünya görüşü/düşünceleri vs. onun ilgisini çekmez. Arkadaşı Camsap'ın onunla alay etmek için "kırkıncıdan sonra saz çalan bey!", "bunak horoz" gibi, onun yaşının fazlalığını vurgulayan ifadeler kullanması ve onun durumunu bahar mevsiminde çiftleşme isteği artan hayvanlarla ilişkilendirmesi genç Mediha'yı cinsel bir obje olarak konumlandığını teyit eder. Nitekim Kireçburnu'nda bir süre soğuk havaya maruz kalınca baharın etkisinden kurtulur ve Mediha'ya duyduğu "büyük" aşkın bir yanılsama olduğunu anlar.

Ömer Seyfettin, bu bölümde incelenen hikâyelerinde eğitimli-modern kadınların içinde buldukları toplumsal ve zihinsel koşullar nedeniyle yaşadıkları çıkmaza işaret etmektedir. "Erkek Mektubu", "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür" ve "Baharın Tesiri" hikâyelerinde, geleneksel ideolojinin kadına evlenip aile kurmaya yarayan cinsel bir "nesne" olmak dışında varoluş olanağı tanımayan normlarını dolaylı olarak eleştirir. Entelektüel kimlikleriyle ya da "insanlar içinde bir insan" olarak

değil biyolojik varlıkları açısından değerli tutulan Efser ve Mediha, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanındaki Aysel'i hatırlatır. Cumhuriyet kızı olarak, erkeklerini yalnız koymama gayesiyle okuyup aydınlanan Aysel, sahip olduğu entelektüel donanımıyla toplumsal alanda kendine bir yer açmak; aklıyla, bilgisiyle kabul görmek isterken birden yalnızca biyolojik varlığı açısından arzulandığı / beğenildiği / değerli sayıldığı gerçeğiyle yüzleşir. Ancak bu hikâyelerde Ömer Seyfettin eğitilmiş kadının içinde bulunduğu çıkmazı özel alana ait bir sorun olarak ortaya koyar. Özellikle “Erkek Mektubu” ve “Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür”de kadınların yaşadığı sıkıntılar, onların aldıkları eğitimi toplumsal fayda yolunda kullanamamalarından kaynaklanmaz; aksine onlara eşlik edebilecek, onları anlayacak ve yönlendirebilecek nitelikte bir eşten mahrum olmalarından kaynaklanır.

Sonuç

Bu çalışmada Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, dönemin toplumsal cinsiyet normlarına ve kadın hakları konusundaki tartışmalara getirdiği eleştiriler bağlamında incelenmiştir. Buna göre Ömer Seyfettin'in özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde kaleme aldığı hikâyelerinde, dini kurallar ve geleneksel uygulamaların, kadınların doğuştan sahip oldukları hak ve özgürlükleri nasıl sınırladığını irdeleyerek, dönemin baskıcı toplumsal yapısına yönelik önemli eleştirilerde bulunduğu gösterilmiştir. Böylece her ne kadar belirli hususlarla sınırlı kalmış olsa da, kadın hak ve özgürlüklerini destekleyici bir söylem ürettiği ve bu sayede bu dönemdeki feminizm tartışmalarına katkıda bulunduğu söylenebilir. Onun kadınların toplumsal hayatta daha etkin rol alabilmelerinin önündeki yasak ve kısıtlamalara, bilhassa da toplumsal cinsiyet algısına ve kadınların eğitilmiş-modern bireyler olarak karşılaştığı düşünsel engellere yönelik eleştirileri günümüzde de önemini koruyan meseleler arasında yer almaktadır.

Onun Birinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında yazdığı hikâyelerinde ise kadın hak ve özgürlüklerini savunan feminist bir söylem yerine, ironi yoluyla toplumsal aksaklıklara işaret eden eleştirel gerçekçi bir söylem benimsediği söylenebilir. Yazarın böyle bir tercihte bulunması muhakkak ki tek bir sebebe indirgenemez. Nitekim şimdiye kadar yapılan çalışmalarda bu bağlamda onun eşi Calibe Hanım ile yaşadığı problemlere (Alangu, 1968: ; Argunşah, 2017: 77-78); geçim sıkıntısını aşmak için zorunlu olarak aktüel meselelere yönelmesine (Alangu, 1968: 465) değinilmiştir. Bütün bunların yanı sıra bu çalışmada ortaya konulan veriler ışığında Ömer Seyfettin'in savaş koşullarının yarattığı yeni toplumsal koşullardan rahatsızlık duyduğunu ve özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından sonra savunduğu, kadınların bazı haklar/özgürlükler elde etmesiyle toplumun ilerleyeceğine dair inancının sarsılmış olduğunu söylemek yanıltıcı olmayacaktır.

Ancak yine de Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, kadın hak ve özgürlükleri tartışmalarına yaptığı katkılarla, hem kendi dönemi için hem de bugünün toplumsal cinsiyet meseleleri için son derece kıymetli birer kaynak olarak değerlendirilebilir.

Sonnotlar

¹ Satı Erişenler'in *Ömer Seyfettin'e Göre Kadın* başlıklı çalışması bu bağlamdaki erken örneklerden biridir. Hülya Argunşah, “Ömer Seyfettin'de Millî Kimliğin İnşasında Kadın” başlıklı çalışmasında, Ömer Seyfettin'in hem fikrî yazılarını hem de hikâyelerini inceleyerek, yazarın ulus-devlete giden süreçte üretilen ve aslında kendisinin de önemli pay sahibi olduğu, milliyetçi söylemler bağlamında kadın meselesine bakış açısını inceler. Sema Uğurcan “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Kadın Tipleri” başlıklı yazısında kadın karakterleri temel zihniyetleri, toplum içindeki yeri bakımından belirlediği kategoriler açısından inceler. M. Onur Hasdedeoğlu “Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri Çerçevesinde Toplumsal Değişim Karşısında Türk Kadını” başlıklı çalışmasında Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinin Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde hangi açılardan ele alındığına odaklanır. Ayşe Demir “Milliyetçi Söylem Bağlamında Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Kadın” başlıklı çalışmasında, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde milliyet söylemini melekleştirilen ve cennet metaforuyla kuşatılan kadın ile Batılı/yabancı kadın karşıtlığı üzerinden kurduğunu gösterir.

² Alıntılarda italik yazımlarla yapılan vurgular bana aittir.

³ Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden yapılan alıntılar, Nazım Hikmet Polat'ın 2011'de yayımladığı *Ömer Seyfettin: Bütün Hikâyeleri* adlı çalışmadan yapılacak olup, buradan sonra yalnızca bu yayının tarihine ve alıntı yapılan sayfa numarasına yer verilecektir.

⁴ Car: Çarşaf, siyah örtü [Yayına hazırlayanın notu, s.484]

⁵ Nitekim bu dönemde Ömer Seyfettin başka hikâyelerinde de farklı açılardan dini taassubu eleştirir. Tahir Alangu'ya göre Ömer Seyfettin bu dönemde "Hüseyin Rahmi'nin halkı eğitmeye ve bâtil inançlarla, yobazlığın ve cahilliğin karanlığıyla mücadeleye yönelen aktif tutumuna özen[mekte] ve onunla aynı yönde birleş[mektedir]" (464); bu durum, yazarlığının "bu devresinde hikâyeci kişiliğinin iyice beliren bir niteliği" (465) olarak görülebilir.

⁶ "Benim bütün bu bahislere ait fikrim ve bir kadının serbestliğinden anladığım mana şudur ki, bir kadın kocasının hayat-ı içtimaiyesine dahil olabilmeli, ona hayatında refakat edebilmeli, onu mesela yalnız tiyatrolara gönderip kendi yalnız seyir yerlerinde eğlenmemeli. Bizim milletin büyük bir istikbal sahibi olması için yegâne eksikimiz hayat-ı içtimaiyemizin olmadığı, kadınsızlıktan, kadınları erkeklerden uzak bulundurduğumuzdandır. [...] Bugün bir kadının zevciyle sokağa çıkması elan ayıp görünüyor, hatta seyir yerlerinde beraber oturmalarına polis mâni oluyor." (Alıntılaman Gece Özbey, 2022:247-248)

⁷ Buna göre Ömer Seyfettin'in bazı hikâyelerini Türk edebiyatında özellikle belirli bir tarihten sonra Birinci Dünya Savaşı ve mütareke yıllarında cephe gerisi durumundaki İstanbul'un, Şişli semti gibi, belirli merkezlerinde sürdürülen ve "vurgunculuk, fırsatçılık, namussuzluk, vatan hainliği" gibi olumsuz sıfatlarla ön plana çıkarılan alafanga salon hayatını eleştirmek üzere yazılan eserler arasında erken bir örnek kabul etmek mümkündür. Reşat Nuri Güntekin'in *Gizli El* (1919), Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* (1919) (ya da İstanbul'un İç Yüzü), Salâhaddin Enis'in *Zaniyeler* (1924); Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* (1922) ve *Sodom ve Gomora* (1928), Peyami Safa'nın *Mahşer* (1924) ve *Sözde Kızlar* (1923) romanları bunlardan bazılarıdır.

⁸ *éclairé* (Fr): aydın, bilgin, açık. [Yayına hazırlayanın notu, s.77]

⁹ Burada kurmaca eserde belirli bir düşünceyi temsil etmek üzere olumsuzlanan karaktere yönelik bir niteleme için "otoritesizleştirme" ifadesinin kullanımı, Tamer Küçük'ün Samipaşazade Sezaî'nin *Sergüzeşt* romanı hakkındaki değerlendirmesinden ödünç alınmıştır (2018: 376-431).

¹⁰ Yatros (Rumca): Hekim (argolaştırılarak "hekim müsveddesi, doktor taslağı", "hacamatçı" anlamında kullanılıyor) [Yayına hazırlayanın notu, s.79]

¹¹ Nurdan Gürbilek "Erkek Yazar, Kadın Okur", s.19.

¹² Hikâye üzerine bu değerlendirmenin aksini iddia eden çalışmalar da bulunmaktadır. Örneğin M. Onur Hasdedeoğlu, ilgili çalışmasında Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde kitap okuyan kadının marazi olarak kurgulandığını ifade etmektedir.

¹³ Yayına hazırlayanın dipnotu. (2011: 146).

¹⁴ Ömer Seyfettin, "Baharın Tesiri"nden daha önce kaleme aldığı "Nezle" (1919) hikâyesinde, bahar mevsiminin cinsel istekleri artırdığı tezini Masume Hanım adlı kadın karakter üzerinden işlemektedir: "Yakmadan kavuran bir ilkbahar harareti Masume Hanım'a fena tesir etti. Bütün vücudundaki kanlar altüst olmuş taşmak istiyor, kulakları çınlıyor, gözlerinin önünde kırmızı kırmızı, menekşe renginde noktalar dolaşıyordu" (2011: 909).

¹⁵ Salon hayatının benzer şekilde eleştirisine Ömer Seyfettin'in başka hikâyelerinde de rastlanır. 1918 yılında *Türk Kadını* dergisinde yayımlanan "Harem" hikâyesinin erkek karakteri Sermet, salon hayatını fazla kozmopolit olması ve buralardaki Türklerin yabancılara hayranlık duyarak kendi kimliklerine yabancılaşması nedeniyle eleştirir. Sermet'e göre "kadın erkek, bütün saloncular dinsizlikle iftihar e[derler]; milliyet saloncular için en kötü bir taassup[tur]" (2011: 776). Milliyet düşüncesine bağlılığın alafanga salon hayatına mensup kimselerce "taassup" olarak görüldüğünü gösteren bir başka hikâye de "Türkçe Reçete" (1918)'dir.

Kaynaklar

ALANGU, T. (1968). *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul: May Yayınları.

ARGUNŞAH, H. (2017). "Ömer Seyfettin'de Millî Kimliğin İnşasında Kadın", *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında "Kadın" Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Ankara: KIBATEK Yay., 55-79.

BAGCI, R. (1989). "Baha Tevfik-Ömer Seyfettin Münasebeti ve Baha Tevfik'in Ömer Seyfettin Üzerindeki Tesirleri". *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. V, 111-125.

- BERKTAY, F. (2001). “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Feminizm”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 348-361.
- ÇAKIR, S. (2010). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ÇAMKARA [ERGİNER], A. (2008). “Bilgiye Açılan Kapılar: Ahmet Mithat Efendi ve İsmail Gaspiralı’nın Eserlerinde Avrupalı Kadınlar”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DEMİR, A. (2020). “Milliyetçi Söylem Bağlamında Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Kadın”. *Ömer Seyfettin*. Haz. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 485-496.
- ERİŞENLER, S. (1972). *Ömer Seyfettin’e Göre Kadın*. Ankara: Güven Matbaası.
- GECE ÖZBEY, İ. (2020). “Türk Romanında Kamusallık: Algı, Deneyim, Endişe (1873-1950)” Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖLE, N. (2004). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜLCÜ, E ve TUNÇ, S. (2012). “Osmanlı Basın Hayatında Kadınlar Dünyası Dergisi” *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 3(2): 155-176.
- GÜRBİLEK, N. (2007). “Erkek Yazar Kadın Okur”. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 18-50.
- HASDEDEOĞLU, M. O. (2020). “Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri Çerçevesinde Toplumsal Değişim Karşısında Türk Kadını” *Ömer Seyfettin*. Haz. Hülya Eraydın Argunşah. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 509-519.
- KURNAZ, Ş. (1996). *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- KÜTÜKÇÜ, T. (2018). *Hayatın Dinamiklerinden Yazınsal Metne Tanzimat Romanı: Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Bir İnceleme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- MARDİN, Ş. (2007). “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 21-79.
- ÖMER SEYFETTİN. (2011). “Erkek Mektubu”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 76-80
- . (2011). “Bahar ve Kelebekler”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 169-179.
- . (2011). “Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 146-168.
- . (2011). “Aşk Dalgası”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 227-236.
- . (2011). “Eleğimsağma”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 479-485.
- . (2011). “Harem”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 767-798.
- . (2011). “Türbe”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 919-925.
- . (2011). “Tos”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 876-884.
- . (2011). “Baharın Tesiri”. *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 969-978.
- . (2001). “Müstakbel Validelerine”. *Ömer Seyfettin Makaleler I*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 89-92.

- . (2001). Maarif ve Kadınlar. “*Ömer Seyfettin Makaleler I*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 93-96.
- . (2001). “Kadınlar ve Maarif”. “*Ömer Seyfettin Makaleler I*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları. 96-98.
- TOPRAK, Z. (2019). *Türkiye’de Yeni Hayat; İnkılap ve Travma (1908-1928)*, İstanbul: Doğan Kitap.
- UĞURCAN, S. (2012). “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Kadın Tipleri”. *Edebiyatımız II: Yazarlar Meseleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 268-283.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 13.06.2024

Kabul / Accepted: 24.08.2024

Araştırma Makalesi / Research Article



DOI: 10.55666/folklor.1491128

DOSTONCHILIK AN'ANALARI VA UNING BUGUNGI SAQLANISH HOLATI

Nasim OCHILOV*

Annotatsiya

Dostonchilik san'atining jonli og'zaki ijro jarayonlarida yashashi va davom etishi baxshilarning barqaror an'analar doirasida shakllangan ijro mahoratlari bilan bog'lanadi. Dostonchilik maktablarining yuzaga kelishi va ustoz-shogirdlik an'analari, baxshi shaxsi va uning doston ijrosi, an'ana va badiha, jamoa va individual ijro, baxshilarning o'z ijodlariga bo'lgan tanqidiy yondashuv, baxshi va uning tinglovchisi, soz va so'zning badiiy ta'sir kuchiga e'tibor hamda epik ijrochining estetik qarashlari baxshichilik san'atining jonli og'zaki an'analarda davom etishi va ijod qilishiga sabab bo'lgan. Jonli ijodiy jarayonda kechgan mana shunday xususiyatlar bir qator dostonchilik markazlari – o'nlab baxshichilik maktablarining faoliyat yuritib, xalq ma'naviy tafakkurini yuksaltirishda munosib hissa qo'shganligidan dalolat beradi. O'zbekiston Respublikasida faoliyat yuritgan va yuritayotgan Samarqand, Buxoro, Toshkent, Farg'ona, Xorazm, Surxondaryo, Qashqadaryo va Qoraqalpog'iston dostonchilik maktablari buning yorqin misolidir. Garchi dostonchilik an'analari respublikamizning bir qator hududlarida turli ko'rinishlarda rivoj topib, o'ziga xos ijro usuli va yo'llariga ega bo'lsa-da, XX asrda kechgan ilmiy-texnikaviy rivojlanish, globallashuv, axborot almashuvining tezlashgani, xalqimiz ommaviy savodxonlik darajasining oshgani, yozma adabiyot va boshqa san'at turlarining xalq madaniy hayotidan keng o'rin olgani dostonchilikning avvalgi mavqeini ancha sustlashtirdi. Ko'plab dostonchilik maktablarining jonli jarayonlarda so'nishiga olib keldi. Dostonchilikning an'anaviy tarzda davom etmasligi esa baxshi ijrosi va repertuariga jiddiy ta'sir ko'rsatib, doston matnlarining parchalanishiga olib keldi. Ushbu holatni o'zbek dostonchilik an'analari misolida ko'rsatishga harakat qilamiz. Bahshi so'zining ma'nosi va paydo bo'lishi, bu borada ish olib borayotgan olimlarning fikrlari berilganidan so'ng, baxshining an'anadagi o'rni va ahamiyati haqida suhbat o'tkaziladi. Bundan tashqari, bugungi o'zbek jamiyatining badiiy-adabiy tushunchasi doirasidagi epik ijrochilikning bugungi holati ham o'rganiladi.

Kalit So'zlar: epik an'ana, epik xotira, baxshi, repertuar, globallashuv.

* Dots. Dr., Qarshi Davlat Universiteti, O'zbekiston. nasim.ochilov@mail.ru. ORCID: 0009-0005-6540-6567

TRADITION OF DOSTON (BALLADE) AND ITS STATE TODAY

Abstract

Surviving and continuing of the art of Doston in lively folklore is linked with the artistic ability of Bakhshi mastering. Establishing of Bakhshi traditions and apprenticing schools are the main reasons to determine the personality of bakhshi and developing aesthetics points of view about it. Such features in the live creative process testify to the fact that a number of Bakhshi schools have made a significant contribution to raising the spiritual thinking of the people. Bakhshi schools in Samarkand, Bukhara, Tashkent, Fergana, Khorezm, Surkhandarya, Kashkadarya and Karakalpakstan, which have been operating in the Republic of Uzbekistan, are a vivid example of this.

Although the traditions of epic writing have developed in various forms in a number of regions of our republic and have their own methods and ways of performance, the scientific and technical development of the 20th century, globalization, the acceleration of information exchange, the increase in the level of mass literacy of our people, the popularization of written literature and other types of art. It took a large place in the cultural life weakened the previous position of the epic. It led to the extinction of many epic schools in live processes. The non-continuation of epic writing in the traditional manner had a serious impact on the performance and repertoire of Bakhshi and led to the fragmentation of epic texts. We will try to show this situation on the example of Uzbek epic traditions. In this article there is an approach to show this situation on the example of Uzbek epic traditions. After the meaning and emergence of the word bahşi and the opinions of scientists working on the subject are given, a discussion will be held on the role and importance of bahşi in the tradition. In addition, the current situation of epic performance within the artistic and literary understanding of today's Uzbek society will be examined.

Keywords: epic tradition, epic memory, bakhshi, repertoire, scene cognition.

DESTAN (BALLAD) GELENEĞİ VE BUGÜNKÜ DURUMU

Öz

Günümüzde Özbek destancılık geleneğinin canlı bir şekilde var olması ve bu geleneğin devam etmesi, bahşılığın klasik çerçevesinde oluşmuş icra becerileriyle bağlantılıdır. Destan okullarının ve usta-çıraklık geleneklerinin ortaya çıkışı, bahşının edebi kişiliği ve destansı performansı, gelenek icra, kolektif ve bireysel performans, bahşi'nin eserlerinde var olan eleştirel yaklaşım, bahşi ve dinleyici kitlesi arasındaki etkileşim, bahşının icrasındaki sözler ve kullandığı müzik, bahşi'nin sözlerinin etki gücü ve destan icracısının estetik algısı, bahşılık sanatının yaşayan sözlü geleneğe devam etmesinin temel sebebidir. Günümüz bahşılık geleneğinin bu özellikleri, bir dizi destan merkezinin - onlarca bahşılık okulunun faaliyetleri, insanların manevi düşüncesini yükseltmede önemli bir katkı sağlamaktadır. Özbekistan Cumhuriyeti'nde faaliyet gösteren Semerkand, Buhara, Taşkent, Fergana, Harezmi, Surhandarya, Kaşkadarya ve Karakalpakstan destan okulları bunun canlı bir örneğidir. Her ne kadar destan söyleme geleneği, Özbekistan'ın birçok bölgesinde çeşitli şekillerde gelişmiş ve kendine has yöntem ve icra biçimlerine sahip olsa da 20. yüzyılın bilimsel ve teknik gelişimi, küreselleşme, bilgi alışverişinin hızlanması, halkların kitlesel okuryazarlığı, halkın bilgi düzeyinin artması, yazılı edebiyat ve diğer sanat dallarının halkın kültürel yaşamında geniş yer tutması destanın önceki konumunu zayıflatmıştır. Bu durum günümüzde birçok destan okulunun yok olmasına sebep olmuştur. Destan icrasının geleneksel şekilde devam ettirilmemesi, bahşi icrası ve repertuarını ciddi şekilde etkilemiş ve destan metinlerinin parçalanmasına yol açmıştır. Biz de çalışmamızda bu durumu günümüz Özbek destan geleneği üzerinden göstermeye çalışacağız. Bunun için öncelikle epik gelenek ve epik geleneğin icracıları olan bahşılar hakkında bilgi vereceğiz. Bahşi kelimesinin anlamı ve ortaya çıkışı ve konu hakkında çalışan bilim insanlarının görüşlerine yer verildikten sonra, bahşi'nin gelenekteki rolü ve önemi üzerinde bir tartışma yürütülecektir. Buna ek olarak da günümüz Özbek toplumunun sanat ve edebi anlayışı içerisinde epik icranın günümüzdeki durumu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Destan geleneği, destan hafızası, bahşi, repertuar, küreselleşme.

Kirish

Hozirgi zamon jahon folklorshunosligida epik an'ananing genezisi, tadrijiy taraqqiyoti va baxshi ijrochiligining milliy badiiy tafakkur kontekstida tutgan o'rnini belgilashga alohida e'tibor qaratilmoqda. Natijada dunyo xalqlari orasida turli nomlar bilan atalib kelingan epik kuychi tipining o'ziga xos tabiati, ijro san'ati, ustoz-shogirdlik munosabatlarining shakllanishi va rivojlanish tamoyillari, epik repertuarining boyib borish omillari, baxshilarning ijro texnikasi, mahorati va badiiy-estetik qarashlari tarixiy-genetik jihatdan o'zaro bog'liq bo'lgan mushtarak ijodiy jarayonning har xil ko'rinishlari ekanligi isbotlandi. Bu esa jahon, shu jumladan, turkiy folklorshunoslikda epik kuychi va uning ijrochilik an'analari, epik repertuarining shakllanishi, dostonchilik maktablari, dostonlar genezisi, tasnifi va poetikasi, epik syujet, obraz va motivlar tipologiyasi kabi milliy eposshunoslikning nazariy masalalariga bag'ishlangan ko'plab tadqiqotlarning yaratilishiga imkon yaratdi.

Keyingi yillarda dunyo eposshunosligidagi metodologik yondashuvlar struktural-tipologik, funksional-semiotik va ruhiy tahlil usullari asosida konseptual jihatdan yangilandi. Ayniqsa, Yugoslaviyada XX asrning ikkinchi yarmigacha o'zining jonli ijrochilik holatini saqlab kelgan epik an'anani tadqiq etgan A.Lord hamda uning amerikalik hamkasbi M.Perri, turkiy xalqlar epik ijodiyotining tarixiy asoslari, milliy versiyalar tipologiyasi va baxshi ijodiyotining tarixiy taqdiri masalalarini o'rgangan olmon folklorshunosi K.Rayxlning asarlarida doston va dostonchilik san'atining yuzaga kelishi, taraqqiyoti va badiiy an'ananing saqlanib qolishi bevosita epik kuychilar o'rtasidagi ustoz-shogirdlik munosabatlarining saqlanishiga bog'liq ekanligi isbotlandi. Darhaqiqat, epik ijodiyot baxshi-shoirlar, jirovlar, oqinlar, qissaxonlar va xalfalarning barqaror an'alar doirasida shakllangan etnomadaniy qadriyatdir. Baxshi-shoirlarning estetik idealida xalqning kelajak orzulari, farovon hayoti va qahramonlik xarakterini mujassamlashtiruvchi xususiyatlar epos qobig'i asosida epik xotira orqali yetib keldi. Baxshilarning epik voqelikni ijro va ijod etish an'anasi baxshichilik va dostonchilik san'atida professionallashtiruvchi yuzaga chiqarib, uning keng ommalashuviga imkon yaratdi.

Ayniqsa, bugungi kunda jahonning turli joylarida saqlanib kelayotgan xalq terma va dostonlarini ijro etuvchi, saqlab qoluvchi hamda kelgusi avlodga yetkazuvchi yuksak professional tayyorgarlikka ega bo'lgan ijodkor – baxshilar ijodini qadrlash, qadimiyatni bugungi davr bilan bog'lovchi baxshichilik san'atini saqlab qolish, rivojlantirish, yosh baxshi-shoirlar ijodiy faoliyatini har tomonlama qo'llab-quvvatlashga alohida e'tibor qaratilmoqda. Baxshichilik va dostonchilik san'atining tarixiy taraqqiyoti, baxshilarning doston ijro etish mahoratlari, dostonchilik maktablarida ustoz va shogird an'analari, dostonlarda g'oyaviy-badiiy xususiyatlar, soz va so'zning badiiy ta'sir kuchiga e'tibor kabi masalalarni o'rganish hozirgi zamon turkiy xalqlar folklorshunosligining dolzarb yo'nalishlaridan biridir. Baxshi ijodiyotining bugungi jonli jarayondagi saqlanish holati, baxshilar ijrosida epik xotira, bilim va dunyoqarashning o'rni, ijtimoiy-madaniy omillarning jonli og'zaki ijro va barqaror uzviylikka ta'siri hamda dostonchilikning saqlanish holatini baxshichilik san'ati materiallari asosida tarixiy-folkloriy jarayon dinamikasi doirasida o'rganish muhim vazifalardan hisoblanadi.

Epik kuychi: baxshi – epik kuychi, ijrochi va ijodkor. U sozandalik, bastakorlik, hofizlik, aktyorlik va so'z mahorati ijrochiligini mukammal o'zlashtirgan, professional qobiliyatga ega ijodkor hisoblanadi. A. Lord iborasi bilan aytganda: “Eposni ijrochisi-eposning yaratuvchisidir. Qo'shiqchi, ijrochi, bastakor, shoir-bu har xil nuqtai nazardan qaralsa-da, ammo eposni kuylash, ijro etish va bastalash bilan bog'liq voqeaning turli ko'rinishlaridir”¹ [Lord,1994, s. 25]. Baxshi ijodining shakllanishi, ijodiy manerasining boyib borishi, albatta, epik an'alar zamirida yuzaga keladi. Epik an'ana esa har doim qobiliyatli va maxsus tayyorgarlik ko'rgan ijrochilik hamda ijodkorlik usullarini puxta o'zlashtirgan san'atkor – baxshilar ijodi bilan bog'liq. Baxshi shaxsi, uning ijtimoiy-tarixiy va maishiy hayotda tutgan o'rni bilan bog'liq qarashlarning mifopoetik xususiyatlarini o'rganish arxaik eposning yuzaga kelish omillari, tadrijiy taraqqiyot bosqichlarini tadqiq etishda muhim rol o'ynaydi. Zero, epik syujet, motiv va obrazlarning genezisi, tarixiy taraqqiyotdagi o'rni, bunda ijrochi va uning shaxsi bilan bog'liq e'tiqodiy tasavvur va qarashlar borasidagi tushunchalarni tipologik nuqtai nazardan qiyoslash eposshunoslik uchun muhim ahamiyatga ega.

Eposni ijro etuvchi san'atkor turli xalqlarda turli nomlar bilan yuritilsada, turkiy xalqlarda, jumladan, uyg'urlarda dostonchi yoki qo'shiqchi, qirg'izlarda "Manas" qahramonlik eposini ijro etuvchi manaschi, jomokchi, qoraqalpoglarda jirchi, Oltoy turklarida qaychi, qozoqlarda oqin, turkmanlarda baxshi, o'g'uzlarda o'zan, laqaylarda soqi, ozorbayjon va turklarda oshiq kabi nomlarda yuritilib kelinmoqda. O'zbeklarda asosan ikki tushuncha-shoir va baxshi so'zlari epik asarlarni ijro etuvchi ijodkorlarga nisbatan qo'llanib, xalq orasida (baxshi, shoir, soqi, sozanda, sozchi, xalifa) nomlari bilan qo'llanadi. Xorazmda garmonda doston kuylovchilarni sozchi, ayol dostonchilarni "xalifa"lar deb ataladi² [Mirzayev, 1988, s. 13]. Bugungi kunda "shoir" va "baxshi" istilohlari epik asarlarni ijro etuvchining professionalligi, iqtidori va mahorati jihatidan farqlanadi. Shoir o'ta chechan, talantli va badihago'y dostonchilarga nisbatan qo'llanilib, ular dostonlarni epik an'analarda doirasida ijod qiluvchi va badihago'ylik mahoratiga ega san'atkorlardir. Fozil shoir, Po'ltan shoir, Umir shoir Safarov va boshqalar ana shunday mahoratli, el oldida o'zlarining doston ijro etish va uni badiha qila olish qobiliyatlari bilan shuhrat qozonganlar. Qadimda baxshi so'zi dostonchi va shomon ma'nolaridan tashqari turli-tuman vazifa bajaruvchi shaxslarga nisbatan ham ishlatilgan.

"Baxshi" so'zining boshqa ma'nolarda qo'llanilishi ham mavjud. Ko'pchilik manbalarda "baxshi" so'zi etimologik jihatdan turli ma'no qirralari bilan farqlanadi. Masalan, qadimgi uyg'ur yozuvli manbalarda u yozuv-chizuv ishlari bilan shug'ullanuvchi kishilarga nisbatan qo'llanilgan. Ba'zi manbalarda XVI asrga qadar saroyda uyg'ur kotiblari ham faoliyat yuritib, ular ham baxshi so'zi bilan atalgan. E. D. Polivanov ushbu so'zning xitoy tilidan olinganligini ta'kidlaydi: "Xitoy tilidagi shakli "pak-shi" (hozirgi xitoy tilida "bo-shi") bo'lgani holda turkiy tilga mo'g'ul tili vositasida o'zlashgan. Ushbu xitoycha so'z yapon tilidagi "hakase//hakusi" so'zlari uchun ham manba bo'lib hisoblanadi"³ [Polivanov, 1922].

V. V. Bartold esa bakshi (sanskritcha asli – bhikṣu) Sharqiy Turkistonda yashovchi uyg'ur kotiblari hamda uyg'urlar ichida yashagan buddiy rohiblarga nisbatan ishlatilganligini aytadi. Tilshunos I. Yuldashevning baxshi so'zi va uning etimologiyasi bilan bog'liq kuzatuvlari diqqatga sazovor. Olim bir qator tadqiqotlarga tayanib quyidagi fikrlarni bildiradi: "Turk tilining etimologik lug'ati"da baxshi so'zi haqida quyidagi izohlar keltirilganligini ta'kidlaydi: "Xitoycha ("pak-shi" "po-shi" ham deyiladi: ustoz, yozuvchi, kotib ma'nolarini anglatadi)dan "bahshi-bakshi. Bu so'z Anado'li turkchasida u qadar keng qo'llanilmagan, u asosan, shaman e'tiqodli turklarga oid bo'lib, "to'y-tomoshalarni bajaruvchi kishi"ga nisbatan ishlatilgan. Osiyo turkchasida "p" tovushi "b" bilan beriladi. Shu sababli: po-si/bosi/baski/bakshi". Ushbu so'zning xitoy tilidagi talaffuzi bilan lahjalardagi talaffuz farqliliklari birgalikda qo'llanilgan bo'lgan. Sanskritcha – bhikṣu, mo'g'ulcha bakshi". E. R. Tenishevning fikricha: "baxse leksemasi uyg'ur tilining sharqiy lahjasida "baxshi", "tabib", "shaman", shuningdek, uyg'ur tili markaziy shevasining dolan lahjasida baqsy – "afsungar", "folbin", oqso'y lahjasida baqsi, baxsy, qys, vaxsyy "ovchi qushlar yordamida ov qiluvchi", qashg'ar va yorqent lahjalarida – "(kasallik keltiruvchi jinlarni quvish yo'li bilan) xastalikni davolovchi", uyg'ur adabiy tilida – baxsi, X-XIII asrga oid qadimgi uyg'ur yodnomalarida esa "ustoz", "shogird" ma'nolarini ifodalaganligini yozadi⁴ [Yuldashev, 2019, s. 19]. Eronlik musiqashunos V. Hazrai baxshi atamasining ikki ma'noda qo'llanilishi borasida fikr bildiradi. Birinchi ma'nosida baxshi ruhoniy, tabib, olim va ustoz. Ikkinchi ma'noda monarx tushunchasini ifodalashini aytadi⁵ [Khazrai, 2019, s.37]. O'zbek folklorshunosligining asoschilaridan biri H.Zarifov "baxshi" atamasi mo'g'ulcha va buryatcha baxsha, bag'sha so'zlaridan olingan bo'lib, ustoz, ma'rifatchi degan ma'nolarni anglatishini yozadi. Yuqoridagilardan kelib chiqqan holda aytish mumkinki, baxshi so'zining etimologiyasi "kohin", "ruhoniy" ma'nosiga yaqin turishi, g'oyaviy maqsad nuqtai nazaridan ikki tushuncha ifodalagan va bajargan vazifalar uning mazmun-mohiyatiga yaqin turadi. Demak, baxshi va uning istilohi xalqlarning ijtimoiy-iqtisodiy hamda ma'naviy hayot tarzida turli nomlarda, vazifalarda qo'llanilib kelishidan qat'iy nazar bugungi folklorshunoslik fani, uning nazariy qarashlari nuqtai nazaridan doston va termalarni ijro etuvchi yuksak darajadagi san'atkorga nisbatan meyorlashgan. Baxshilar repertuari cheklangan bo'lib, ular asosan, xalq terma va dostonlarini ijro qiladi. Bu esa baxshilar repertuari nihoyatda cheklangan degan mazmuni ifodalamasligi, balki keng xotira va bilim manbaiga ega bo'lgan ijro va ijodiy qobiliyatni o'zida mujassamlashtirgan iste'dodli, talantli hamda professional ijrochilik qobiliyatini o'zlashtirgan san'atkorlarning qat'iy an'analarda asosida amal qilgan ijod ko'nikmalaridir. Olimlarning keyingi davrda olib borgan tadqiqotlarida epik kuychi va shomonlik genezisi, ularning tarixiy taraqqiyotidagi o'xshash sifatlar mavjudligi aniqlandi.

Dostonchilik an'analari: doston kuylash va baxshi tayyorlashning o'ziga xos usullari bo'lib, ular asrlar mobaynida ustoz-shogird, dostonchilik maktablari an'analari doirasida amal qilgan. Baxshilar doston kuylashda qat'iy an'analarga rioya qilganlar. Dastlab termalar (Xorazm dostonchiligida terma aytilmagan) keyin esa auditoriyaning talabiga muvofiq dostonlar ijro qilingan. Baxshi tayyorlashning ham o'ziga xos jihatlari bo'lib, ustoz baxshilar shogirdlarni yonida olib yurib, termalar, dostonlardan parchalar keyin esa mustaqil dostonlarni ijro ettirganlar. Epik repertuarni o'zlashtirish og'zaki eshitish va yodlash asosida amalga oshirilgan.

Epik ijodiyotda dostonchilik maktablarining o'rni katta bo'lib, ularga xos an'anaviy ijro usullari va doston kuylari baxshi-shoirilar mahorati orqali yetib kelgan. Doston ijro etish va u bilan bog'liq xususiyatlar ko'pchilik xalqlar ijodiyotida mavjud bo'lsa-da, ular ijroning umumiy jihatidan o'xshashliklarga ega. Dostonchilik maktablari o'rtasidagi farqli xususiyatlar, asosan, ijro yo'llari va usullarida ko'rinadi. Mana shunday farqli tomonlarni inobatga olib, olimlar "dostonchilik maktabi" atamasini qo'llaydilar. Dostonchilik maktabining o'ziga xosligi va ijro xususiyatlari haqida bir qator tadqiqotlarda nazariy qarashlar mavjud. Jumladan, A. Lord, V. Chicherov, B. Putilov, K. Rayxl, V. Jirmunskiy, A. Novikov, H. Zarifov, T. Mirzayev, S. Fidakorva boshqa ko'plab olimlarning tadqiqotlarida poetik maktab va uning ijro yo'llari, epik ijrochining barqaror an'analarda davom etgan ustoz-shogirdlik munosabatlari, doston aytish usullari va ijro san'atining umumiy hamda xususiyliklari ilmiy-nazariy qarashlarda ko'rsatib o'tilgan.

Demak, dostonlarning ma'lum bir poetik guruhlar doirasida yaratilishi va ijro etilishi dostonchilik maktablarini yuzaga keltirgan hamda ularning shu maktab doirasida ustoz-shogird munosabatlarini shakllantirgan. Dostonchilik maktablarining ma'lum geografik joylarga nisbatan bog'lanishi o'sha hududlarda qachonlardir bir ijoddoshlik asosida doston ijro etishning takomillashganligi, qolaversa, iqtidorli ustoz baxshilarning faoliyat yuritgani va shogirdlarning ushbu san'at turini o'rganishi hamda davom ettirganligidandir. Dostonchilik maktablari haqida fikr yuritganda ma'lum hududning shartli asosda poetik markazga bog'lanishi, qolaversa, o'sha hududda baxshilar ijrosining shakllanishi va epik repertuarining takomillashib borishi bilan bog'liq holatlardan hisoblanadi. Tadqiqotlarda ko'rsatilishicha respublikamizda biror baxshi nomi bilan bog'liq dostonchilik maktablari bugungi kunda mavjud emas. Turkiy xalqlar dostonchilik maktablarining nomlanishi borasida fikr yuritgan Selami Fidakor Qoraqalpog' va Turkiyada ijrochilar nomi bilan bog'liq maktablar mavjudligini qayd etadi. "Ma'lum bir mashhur baxshining nomiga bog'liq holda doston maktablariga nom berish Qoraqalpog'iston va Turkiya hududidagi dostonchilarga xos an'anadir"⁶ [Selami, 2019, s.40].

Tadqiqotchining fikri, albatta, bir tomondan o'rinli. Ammo dostonchilik san'atining paydo bo'lishi, taraqqiyoti turli davrlarda mavjud bo'lganligi, qolaversa, har bir hududda ham iste'dodli ijrochilarning yetishib chiqqani, ular an'anaviy ta'lim berish asosida shogirdlarni tarbiyalab yetishtirgani shu hudud baxshichilik san'atini ustoz baxshi nomi bilan bog'lashiga sabab bo'lgan. Talantli baxshilarning doston ijro etishdagi o'ziga xosliklari, individual ijro bilan bog'liq mahoratlari mavjud bo'lsa-da, ular barqaror an'analarda asosida yuzaga kelganligi ma'lum. Shulardan kelib chiqqan holda epik ijroning tarqalish jarayoni turli hududlarda turlicha kechib, u ijtimoiy-maishiy hayot zarurati asosida yo rivojlanib, yo so'nib boraveradi. Dostonchilik maktablari esa ma'lum hudud nomlari bilan bog'liq bo'lib, H.Zarifov ushbu holatga quyidagicha e'tibor qaratadi: "G'oyaviy yo'nalish va sinfiy mansubiyatda bir bo'lgan bu shoirlar repertuarlari, poetik priyomlari, ijro usullari jihatidan bir-biridan farq qiladilar. Xalq baxshilarining o'zlariga xos poetik yo'llar bilan bir-biridan ajralishlarini men fanda dostonchilik maktablari deb ataganman"⁷ [Zarifov, 1976, s.9].

T. Mirzayev dostonchilik maktablariga xos xususiyatlar "...umumlashgan puxta epik an'ana doirasida ma'lum baxshi yoki baxshilar guruhiga xos individual ijodiy xususiyatlar, yo'llar, uslublar o'zgachaligi, ustoz-shogirdlik munosabatlari mavjud"⁸ [Mirzayev, 1979, s. 39] bo'lganligi, ularning farqli va o'xshash jihatlari mana shunday tomonlarda ko'rinishi borasida fikr-mulohazalarini bildiradi. Dostonchilik maktablari umumiy nomda yuritilishidan qat'iy nazar, har bir hududning o'ziga xos ijro xususiyatlari mavjud. Samarqand, Buxoro, Toshkent, Farg'ona, Xorazm, Surxondaryo, Qashqadaryo va Qoraqalpog'iston dostonchilik maktablari buning yorqin misolidir.

Epik ijroning hozirgi saqlanish holati: Ijtimoiy-maishiy hayotimizda yuzaga kelgan bugungi madaniy o'zgarishlar, texnologik jarayonlar baxshi va uning ijro repertuariga ta'sir ko'rsatayotganligi doston matnining buzilishi va soxta dostonlarning yuzaga kelishiga sabab bo'lmoqda. Chunki "Baxshilar avlodining og'zaki an'analari kontekstida jonli aloqasi-bu doston ijrosi va uning maishiy hayotda mavjudligidir. Bu aloqaning so'nishi dostonchilik maktablarining so'nishi, og'zaki ijroning tugashi, eposning boshqacha sifatga ega ekanligi-jonli ijrodan, uni yaratgan tabiiy muhitdan, yozma ravishda yozib olishdan, epik hayotning murakkab badiiy tomonini sun'iy tarzda ko'paytirishdan iborat. Jonli ijroning o'ziga xosligi voqealarni auditoriyaga turli ijrochilik asosida yetkazishdir. Bu kabi xususiyatlarning mavjud emasligi qadimiy voqealar tinglovchisi bo'lgan auditoriyaning bo'lmasligiga olib keladi"⁹ [Kidirbayeva, 1984, s.4]. Ayniqsa, baxshilarning doston ijro etish an'anasiga e'tibor qaratmasligi o'zlari kuylayotgan doston matnining buzilishiga hamda epik bilimning tanazzuliga yuz tutmoqda. Shuni ham ta'kidlash kerakki, bugungi kunda baxshilar epik an'ana doirasida doston ijro qilishga harakat qilsalar-da, hozirgi adabiy-madaniy muhit tufayli o'zlarida mualliflik hissi, an'anaviy eposga ijodiy yondashuv tuyg'usi kuchayib bormoqda. Natijada baxshi doston ijro etish jarayonida kuylayotgan dostoniga bilib-bilmasdan o'zgartirishlar kiritmoqda. Bu narsa folklordagi individual va jamoa ijod mutanosibligining buzilishiga va soxta dostonlarning yuzaga kelishiga sabab bo'lmoqda. Ko'pchilik baxshilarning an'anaviy dostonlar syujet va motivlari asosida yangi-yangi kombinatsiyalarda o'z variantlarini "yasab" ijro etishga urinishlari ham mana shunday holat bilan izohlanadi. Bunday "dostonlar" ayrim baxshilarning "yozuvchilik", "shoirlik"ka intilishi, ilgari epik an'anada bo'lmagan dostonlarni to'qishga urinishi mahsulidir. Og'zaki an'analarning buzilishiga va soxta dostonlarning yuzaga kelishiga birgina "Alpomish" dostoni yaqqol misol bo'la oladi. Baxshilar dostonlarning syujet va kompozitsion qurilishiga, obrazlar yaxlitligiga, qadimiy motivlarning ishlanishiga, epik klishe va formulalarning qo'llanishiga har doim alohida e'tibor bilan yondashganlar. Bunda individual va jamoaviy ijod mutanosibligi to'la saqlangan. Shuning uchun ham bunday dostonlar xalqimiz hayotida mangu yashab, bizning kunlarimizgacha yetib kelgan. Mazkur holatni "Alpomish" dostoni tarixida ham ko'rishimiz mumkin. Tadqiqotchilarning fikricha "Alpomish" dostonining har ikkala qismi qachonlardir alohida-alohida yaratilgan bo'lishi mumkin. Ammo bundan ming yillar oldin ular yaxlit doston sifatida shakllangan va keyinroq yaratilgan "Yodgor" dostoni bilan birgalikda alohida turkumni tashkil etadi.

Keyingi yillarda "Alpomish" dostoni kattakon turkumni tashkil etgan bo'lib, 32 doston dan iborat degan asossiz fikrlar paydo bo'ldi. Bunday holatlar doston syujetini murakkablashtirish (yozma adabiyot ko'rinishi asosida tasvirlash), baxshining barcha bilganlarini bir dostonga tiqish, mavjud variantlardan boshqacharoq qilib aytishga intilish, bir dostonga xos epizodlarni boshqasiga ko'chirish kabi holatlarda ham ko'zga tashlanmoqda. Bu esa doston ijrosi, uning variantlarida qandaydir quramalik, hatto bir-biriga zid tasvir paydo qilmoqda. Epik an'anani saqlay olmaslik yoki bilib-bilmasdan doston voqealariga istagan qo'shimchalarni birlashtirish dostonchilikda sifat o'zgarishiga erishildi degani emas, balki ma'lum davr ijrosi uchun yuzaga kelgan vaqtinchalik holatlardandir. Albatta, baxshi "istagani"ni aytganda yuz beradigan ko'rinish uning iste'dodidan darak bermaydi. Bunday hodisaning sabablarini turkiy xalqlar folklorining ilk tadqiqotchilaridan biri V. V. Radlov quyidagicha izohlagan edi: "Fikr ma'lum bo'lgan so'zni talab qilganda, so'zlovchi artikulyatsiya to'g'risida o'ylamasdan so'zni talaffuz qilganiday, agar baxshiga tashqaridan qandaydir ta'sir boshlansagina, u shakl to'g'risida o'ylamasdan, istaganini kuylayveradi"¹⁰ [Radlov, 1885, s.89]. Epik an'ananing ustozdan shogirdga og'zaki shaklda yetib kelgan variantlari ayni shu joyda namoyon bo'ladi.

Misol uchun qizlarning sayilboqqa chiqish tasviri romanik dostonlar uchun xos bo'lib, bunday tasvir qahramonlik dostonlarida deyarli uchramaydi. Ba'zan bir doston turiga xos bo'lgan xususiyatlarning ikkinchisi tarkibida uchrashini baxshilar baravar kuylab kelganligi sababli keyingi davrlarda ro'y bergan hodisalardan biri sifatida baholash mumkin. "Alpomish" qahramonlik eposining ayrim variantlarida romanik dostonlarga xos xususiyatlarning kirib qolishi ham shu bilan izohlanadi. Masalan, Umir shoir repertuaridagi "Alpomish" dostonida Tovkaning kanizlari bilan Chilbir cho'lidagi qo'rg'onchasiga sayilboqqa chiqish epizodi yoki Berdi baxshi variantidagi "Men seni sevdim, Tovkajon, Sen meni sevgin, Tovkajon" tasviri shunday o'rinlardandir. Ammo bu variantlarda meyor, mutanosiblik to'la saqlangan. Sun'iylik ko'zga tashlanmaydi. Xushvaqt baxshi

"Alpomish"ida ham qizlarning sayilboqqa chiqish tasviri bo'lsa-da, tasvirdagi xususiyatlarning o'zgachaligi bilan farqlanib turadi. Boysari bilan Boybo'ri o'rtasida kelib chiqqan nizo Boysari boshliq qo'ng'iroq urug'ining qalmoq yurtiga ko'chib ketishiga sabab bo'ladi. Bundan xabar topgan Toychixon yasovullarini Baysarining oldiga yuboradi. Boysarining qalmoq yurtiga borishi, bundan xabar topgan Toychixonning yasovullarini yuborishi, yasovullar qaytar chog'ida Barchin boshliq kanizlarga duch kelish epizodi tasvirlangan. "Ha, aytganlaringizni, albatta Toychixonga yetkazamiz", - deb otlariga minishayotgandi, ittifoqo, sayriboqqa chiqib ketgan Barchin kanizlari bilan yonib-tovlanib, gulday oralanib, ammo o'zi ham bilibmi-bilmay, ularga yaqinlashib qolsa bo'ladimi-a?

Qorli tovlar gazasi,

Sochli miltiq dazasi,

Heyla, kelayotirlar

Suluvlarning tozasi.

Bitta quchib o'psangiz,

Hafta ketmas mazasi.

Chin oshiq bo'p ayrilsang,

Sira ketmas izzasi.

Mana kelar Barchin yor,

Ko'zlari xumor-xumor"¹¹ [Alpomish, 1998, s.30], - kabi juda uzundan-uzoq tasvir mavjud.

Bunday parchalar baxshining ma'lum ma'noda badiha qilishi, tasvirni kengaytirishga bo'lgan ijro jarayoni bilan bog'liq holatlardan hisoblansada, u dostondagi voqealar tasviri bilan uyg'unlashib ketmagan. Doston tarkibiga tirkab qo'yilgan mustaqil termaga o'xshab qolgan. Umir shoir variantida Tovka boshliq kanizlarning sayilboqqa chiqish tasviri, garchi u dostonga romanik dostonlar ta'sirida keyinchalik kirib qolgan bo'lsa-da, asarning umumiy kompozitsion qurilishi bilan bog'lanadi. Xushvaqt baxshi variantida esa Barchinning kanizlari bilan sayilboqdan qaytib kelish tasviri epik voqelik bayonidan uzilib qolgan. Lirik ifodaning bunday ijro yo'nalishi termalar va "Kelinoy" qo'shiqlariga xos. "Kelinoy" qo'shiqlaridagi qizlarning chiroyi, husni, latofati to'g'risidagi tasvirlar shundaygina Barchin va uning qizlariga ko'chirilgan. Parchaga "Mana kelar Barchin yor, Ko'zlari xumor-xumor" singari misralarning kiritilishi ham sun'iylikka barham bera olmagan. Xuddi shu dostondagi Alpomishning qalmoq eliga safari bilan bog'liq epizodda ham mantiqsizlik, baxshining an'analarni buzib ijro etish holatlari ko'zga tashlanadi.

Epik xotira va bilim: An'anaviy doston matnlarining avloddan avlodga o'tib kelishida epik xotira va bilim muhim ahamiyatga ega. Baxshining xotirasida dostonlarning umumiy ssenariysidan iborat bilim mavjud bo'lib, ijrochi har gal doston kuylaganda ana shunday zahiradan keng foydalanib, uni takomillashtirib borgan. Chunki epik san'atga o'rgatish jarayonida shogird epik xotira, bilim va dunyoqarashni qabul qilishi, o'zlashtirishi va epik matnlarni mana shu uchlik asosida yaratib, ijro eta olish ko'nikmasiga ega bo'lishi lozim. Baxshichilik san'atida epik xotira ijodni, ijodiy qobiliyatni an'analar qobig'ida saqlovchi muhim quroldir. Ijodiy jarayonda uning so'nib borishi ijroning buzilishiga olib keladi. "Baxshichilik san'atida epik xotira, bilim va dunyoqarash unutilsa, unda ijodiy boshlanish ham yo'qoladi"¹² [Putilov, 1997, s.274]. Baxshi bu kabi tushunchalarni o'zi his etmasada, ta'lim olish jarayonida bevosita ularga amal qiladi.

Epik xotira va bilimning susayishi, birinchidan, ijtimoiy-madaniy omillarning ta'siri natijasida sodir bo'ladi. Yozma adabiyot, kino, ommaviy axborot vositalari va global tarmoqning xalq maishiy hayotiga kirib kelishi baxshini tinglashga bo'lgan ma'naviy ehtiyojni sustlashtirdi. "Hozirgi davr kishisining estetik didi yozma adabiyotning murakkab estetik talablari asosida shakllangan; u xalq eposiga xos estetik ko'lam va diddan qoniqa olmaydi"¹³ [Sarimsoqov, 1999, s.7]. Natijada baxshi tor doirada kuylaydigan bo'lib, uning ijrosi zamonaviy auditoriya dunyoqarashiga moslashdi. Eposning tasvir uslubi hozirgi zamon voqeligi va hozirgi inson ruhiy kechinmalarini, uning murakkab hayot manzaralarini tasvirlashga ojizlik qilib qolmoqda. Epik xotiraning baxshi xotirasida o'zgarishi faqatgina doston matnida emas, balki doston kuylari va ijro shaklida ham ko'zga tashlanmoqda.

Shunday bo'lsa-da, bugungi kunda Xorazm, Qashqadaryo, Surxondaryo qisman Qoraqalpog'istonda davom etayotgan baxshichilik san'atiga qiziqish, baxshini doston aytirishga bo'lgan talab va ehtiyojlar mavjud bo'lib, bu kabi jarayonlar yosh avlodni doston kuylashga qiziqitirmoqda. Auditoriyaning mavjudligi, baxshi-shoirilar o'rtasidagi ustoz-shogirdlik munosabatlarining nisbatan davom etayotganligi, hamda unga amal qilishlar yoshlar o'rtasida doston matnlarini o'rganish ishtiyoqini uyg'otmoqda. Ammo shuni ham alohida ta'kidlash joizki, baxshilar an'anaviy dostonlarni ijro qilishga harakat qilsalarda, bugungi adabiy-madaniy hayot tufayli o'zlarida mualliflik hissi, eposga ijodiy yondashuv tuyg'usi kuchayib bormoqda.

Voha baxshilaridan yozib olinib, chop ettirilgan "Sohibqironning tug'ilishi", "Oysuluv" (Ro'zi baxshi Qulto'rayev), "Ahmad Yassaviy", "Temur va Boyazid", "Samarqand tarovati", "Qo'ng'iro't", "Beva Barchin", "Qodir baxshi haqida doston" (Qahhor Rahimov), "Alp Qo'ng'iro'tbek" (Chori Umirov), "Qaysar dev" (Ahmad baxshi Shoto'ra o'g'li), "Sanamgul" (Rasul baxshi Umirov) va boshqalar shular jumlasidandir. Bularning barchasi bugungi voha baxshilari dunyoqarashining zamonaviylashayotganligi, epik jarayonning davr ruhiga mos tarzda aks ettirish kuchayib borayotganligidan dalolat bermoqda. Badiiy mezonlarda tinglovchilarning dunyoqarashi asosida doston voqealariga erkin ijodiy yondashish holatlarini kuzatish mumkin. Go'yoki baxshilar o'zlarini yangi davr ijodkorlari sifatida baholay boshladilarki, bunday holatlar ular ijodida an'anada mavjud bo'lmagan yuqorida keltirilgan dostonlarning "yaratilishi"ga sabab bo'ldi. Baxshining sahnada zamonaviy ko'rinishi esa faqatgina dostonlardan parchalar ijro etish emas, balki ular repertuarida terma ijodkorligini ham kuchaytirmoqda.

Bugungi baxshilarning savodxonligi, chop etilgan doston matnlari va yozma adabiyot namunalari ijodiy jarayonlarda erkin foydalanish imkonini yaratmoqda. Bularning barchasi og'zaki sharoitda doston ijro etishning asta-sekinlik bilan so'nib borishini tezlashtirmoqda. Baxshilar ijrosi va epik repertuari bilan bog'liq bu kabi o'zgarishlar individual ijodkorlikni, doston matnlarining buzilishiga olib keldi. Baxshichilik san'atini og'zaki o'rganib, uni og'zaki avlodlarga yetkazuvchi badihago'y baxshilar avlodining hayotdan ko'z yumganligi yangi avlod baxshilarining an'analarni to'liq o'tkazaolmaganligi baxshichilik san'atining bir qator hududlarda so'nishiga sabab bo'ldi. Endi ustozlar shogirdlarini o'z uylarida ikki, uch yil olib yurmas, bilganlarini doimiy ravishda o'rgatib, sinov sharti bilan talantini aniqlash, duo berish tugagan edi.

Baxshilar shogird tayyorlashda yillar mobaynida emas, balki do'mbira chaldirish, terma va dostonlardan parchalar aytirish asosida yoshlarga o'rgata bordilar. Ustoz ko'rgan Qora va Chori Umirov, Abdunazar Poyonov, Qahhor Rahimov, Shomurod Tog'ayev, Shodmon baxshi Xo'jamberdiyev, Mahmadmurod baxshi va boshqa bir qator baxshilarning ijro repertuarining individuallashuvi voqealarni tasvirlashda murakkablashtirish holatlarini yuzaga keltirmoqda. Ular ijro etayotgan doston namunalari yozma adabiyotga xos unsurlarning tasvirlanayotganligi, o'zi bilmagan holda epik an'analarga o'zgartirish kiritayotganligi, baxshining yozuvchilik, shoirlik iqtidoridan kelib chiqqan holda doston matnlariga ijodiy yondashuvi hamda an'anada mavjud bo'lmagan dostonlarni o'zlaricha ijod qilayotganligi yosh avlodga namuna bo'lmoqda. Bu kabi holatlar baxshi va uning auditoriyasining kamayishiga, jonli og'zaki an'analarning nisbatan so'nib borishini tezlashtirmoqda. Shunday bo'lsa-da, bugun vohada doston ijro etish an'anasi davom etayotgan ekan uning jonli jarayonda saqlanishiga quyidagilar asosiy sabablardan hisoblanadi.

Epik muhit va marosim: Baxshichilik va dostonchilikka havas va intilish vohada istiqomat qilayotgan mahalliy aholining qiziqishi hozirgi vaqtda ham so'ngani yo'q. Keksa avlod kishilarining baxshini tinglashga va ijodidan bahramand bo'lishga intilishi, to'ylar, davralar va bayramlarda baxshilarni taklif qilishga urinishlar ham yosh avlodni ushbu san'at turiga bo'lgan qiziqishini orttirmoqda. Baxshichilik san'ati arxaik ko'rinishida marosim bilan yonma-yon yashab kelgan ekan, u xalqimiz marosimlarida yangicha talqinlari bilan xizmat qilishda davom etib boradi.

Natija

Ikkinchidan, epik xotira, bilim va dunyoqarash. Ustoz ko‘rgan an‘anaviy doston matnlarini o‘zlashtirgan bir qator badihago‘y baxshilarning mavjudligi, ularning epik xotirasi, bilimi va dunyoqarashi asosida doston kuylash usullari va ijro etish mahoratlari ma‘lum ma‘noda ijod qilishga imkon berayotganligi hamda qiziquvchan yoshlarga dostonlarni o‘rgatayotganliklari ushbu san‘atning xalq madaniy hayotida nisbatan saqlanish imkoniyatini hozirlamoqda.

Uchinchidan, baxshi va auditoriya. Baxshilar ijrosida yangicha “auditoriya”ning vujudga kelganligi ham ular ijodidan bahramandlik kayfiyati his etilmoqda. Baxshining zamonaviy auditoriyasi ommaviy axborot vositalarida, audio va video ko‘rsatuv va eshiritishlarda namoyon ettirilishi bilan bog‘lanadi. Bugungi kunda doston ijro etishning imkoniyatlari kengaydi. Baxshilar zamonaviy ijrochi sifatida teatrlashtirilgan sahnalarda, televideniye, radio va audio hamda video ko‘rinishlarda namoyish etilayotgan ijrochilik mahoratlari bilan ko‘pchilik kishilarning bahramand bo‘lishiga sabab bo‘lmoqda. Endilikda baxshi maxsus tayyorlangan auditoriyada o‘zi erkin bo‘lmagan holda zamonaviy doston ijro etish ko‘nikmalariga moslashmoqda. Bunday jarayonlar ham ma‘lum ma‘noda baxshichilik san‘atining saqlanishiga imkon yaratmoqda.

To‘rtinchidan, epik ijro va ijtimoiy qo‘llab-quvvatlanish. Milliy qadriyatimiz timsoliga aylangan nomoddiy madaniy meros durdonalari, jumladan, baxshichilik va dostonchilik san‘atini saqlab qolish, rivojlantirish, yosh baxshi-shoirlar ijodiy faoliyati har tomonlama qo‘llab-quvvatlashga alohida e‘tibor qaratilmoqda. Baxshi-shoirlar ko‘rik tanlovlari va ular haqida ommaviy axborot vositalarida chiqishlar uyushtirilayotganligi, “O‘zbekiston Respublikasi xalq baxshisi” unvonining ta‘sis etilganligi, Qora va Chori Umirovlar, Shomurod Tog‘ayev, Shoberdi Boltayev, Abdunazar Poyonov, Qahhor va Abdumurod Rahimovlar, Rasul baxshi Umirov, Shodmon baxshi Xo‘jamberdiyev, Mahmatmurod va Ochil baxshilarning ushbu unvonga sazovor bo‘lishlari, Ro‘zi Qulto‘rayev, Shodiqul va Boyqul Mirzayev, Panji baxshi, Bahrom va Ziyodulla baxshilarning dostonchilik sirlarini shogird baxshilarga o‘rgatishlari ushbu san‘atning nisbatan saqlanib turishini ta‘minlamoqda.

Umuman olganda, xalq dostonchiligi xalqning etnomadaniy hayoti va uning tarkibiy qismi ekan, unda xalq ruhiy e‘tiqodi, an‘analari umumlashma badiiy ifodasini topadi. Baxshichilik va dostonchilik san‘ati esa ana shunday an‘analari qobig‘ida o‘zining yangicha talqinlari bilan yashaydi va avlodlarga xizmat qilishda davom etadi.

Sonnotlar

¹ Лорд А. Сказитель. – М.: Восточная литература, 1994. – С.25.

² Мирзаев Т. Фольклор и жодкорлари ва ижрочилари // Ўзбек фольклори очерклари. Биринчи китоб. – Тошкент: Фан, 1988. – Б.13.

³ Поливанов Д.Е. Дальневосточные термины орудий письма // Сборник Туркестанского Восточного института в честь проф.А.Э.Шмидта. – Тошкент, 1922.

⁴ Юлдашев И. Ўзбекистонда бахшичилик ва унга оид айрим терминлар этимологияси хусусида // “Фольклор, тил ва маданият масалаларини илмий ўрганишда фан ва инновациялар уйғунлиги” мавзусидаги халқаро илмий-амалий конференция материаллари. – Тошкент, 2019. – Б.16.

⁵ Khazrai V. Bakshi // “Жаҳон цивилизациясида бахшичилик санъатининг ўрни” мавзусидаги халқаро илмий-амалий конференция материаллари. – Тошкент, 2019. – Б.37.

⁶ Фидакар Селами. Ўзбек дostonчилик анъанасида ва бошқа туркий халқлар дostonчилик мактабларида номлаш ва тасниф // “Фольклор, тил ва маданият масалаларини илмий ўрганишда фан ва инновациялар уйғунлиги” мавзусидаги халқаро илмий-амалий конференция материаллари. – Тошкент, 2019. – Б.40.

⁷ Зарифов Х. Фозил шоир – машхур дostonчи // Фозил шоир. Ўзбек халқ ижоди бўйича тадқиқотлар. 3-китоб. – Тошкент, 1976. – Б.9.

⁸ Мирзаев Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари. – Тошкент: Фан, 1979. – Б.39.

⁹ Кыдырбаева Р.З.Сказительское мастерство манасчи. –Фрунзе: Илим, 1984.стр. 4

¹⁰ Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч.5. Наречие дикокаменных киргизов. – СПб., 1885.- С.89.

¹¹ Алпомиш. Дoston. Айтувчи Хушвақт Мардонақулов. Нашрга тайёрловчи Т.Турдиев. – Тошкент: Ёзувчи, 1998. – Б.30.

¹² Путилов Б. Эпической сказительство. -М.: Восточная литература, 1997. Стр. 274.

¹³ Саримсоқов Б. “Алпомиш” классик эпос намунаси. Ўзбек тили ва адабиёти, журнал. 1999 №4-сон. 7-бет.

Каунаклар

Лорд А. (1994). Сказитель. – М.: Восточная литература, – С.25.

Mirzayev T. Folklor ijodkorlari va ijrochilari // O‘zbek folklori ocherklari. Birinchi kitob. – Toshkent: Fan, 1988. – B.13.

Поливанов Д.Е. Дальневосточные термины орудий писма // Сборник Туркестанского Восточного института в часть проф.А.Э.Шмидта. – Тошкент, 1922.

Yuldashev I. O‘zbekistonda baxshichilik va unga oid ayrim terminlar etimologiyasi xususida // “Folklor, til va madaniyat masalalarini ilmiy o‘rganishda fan va innovatsiyalar uyg‘unligi” mavzusidagi xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya materiallari. – Toshkent, 2019. – B.16.

Khazrai B. Bakshi // “Jahon sivilizatsiyasida baxshichilik san’atining o‘rni” mavzusidagi xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya materiallari. – Toshkent, 2019. – B.37.

Лорд А. Сказитель. – М.: Восточная литература, 1994; Чичеров В.И. Школа сказителей Заонежья. – М, 1982; Путилов Б. Эпическое сказительство. – М.: Восточная литература, 1997; Новиков Ю.А. Сказитель и билинная традиция. -СПб, 2000; Райхл К. Тюркский эпос: традиция, формы, поэтическая структура. -М.: Восточная литература, 2008; Zarifov H. Fozil shoir-mashhur dostonchi // Fozil shoir. O‘zbek xalq ijodi bo‘yicha tadqiqotlar. 3-kitob. -Toshkent: Fan, 1974; Mirzayev T. Xalq baxshilarining epik repertuari. - Toshkent: Fan, 1979.

Fedakar Selami. O‘zbek dostonchilik an’anasida va boshqa turkiy xalqlar dostonchilik maktablarida nomlash va tasnif // “Folklor, til va madaniyat masalalarini ilmiy o‘rganishda fan va innovatsiyalar uyg‘unligi” mavzusidagi xalqaro ilmiy– amaliy konferensiya materiallari. – Toshkent, 2019. – B.40.

Zarifov H. Fozil shoir – mashhur dostonchi // Fozil shoir. O‘zbek xalq ijodi bo‘yicha tadqiqotlar. 3-kitob. – Toshkent, 1976. – B.9.

Mirzayev T. Xalq baxshilarining epik repertuari. – Toshkent: Fan, 1979. – B.39.

Кыдырбаева Р.З.Сказительское мастерство манасчи. -Фрунзе: Илим, 1984.стр. 4.

Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч.5. Наречие дикокаменных киргизов. – СПб., 1885.- С.89.

Alpomish. Doston. Aytuvchi Xushvaqt Mardonaqulov. Nashrga tayyorlovchi T.Turdiyev. – Toshkent: Yozuvchi, 1998. – B.30.

Путилов Б. Эпической сказительство. -М.: Восточная литература, 1997. Стр. 274.

Sarimsoqov B. “Alpomish” klassik epos namunasi. O‘zbek tili va adabiyoti, jurnal. 1999 №4-сон. 7-бет.

Azaklı, A., (2024). Hybrid Identities in Adoptive Realms: a Third Space Study on Jackie Kay's "So You Think I am a Mule?" (1984), "Black Bottom" (1991), and "Hottentot Venus" (1998). *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:7, Sayı:2, 854 – 870.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 26.05.2024

Kabul / Accepted: 19.08.2024

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1490012

HYBRID IDENTITIES IN ADOPTIVE REALMS: A THIRD SPACE STUDY ON JACKIE KAY'S "SO YOU THINK I AM A MULE?" (1984), "BLACK BOTTOM" (1991), AND "HOTTENTOT VENUS" (1998)

Ayşegül AZAKLI*

Abstract

In a multicultural sphere, adaptation and acculturation are intricate yet inevitable processes for the integration of a hybrid individual into the dominant society. Postcolonial critic Homi Bhabha, in his *Location of Culture* (1994), introduces the notion of a third space, wherein individuals' struggles are elucidated through a wide array of elements, including hybridity, alienation, unhomeliness, ambivalence, in-betweenness, and mimicry. In this respect, this study aims to elucidate how Jackie Kay, an Afro-British poet, navigates her own odyssey within the Scottish context, where she is often perceived as an outsider despite her British upbringing and identity. In this regard, her poems "So You Think I am a Mule?" (1984), "Black Bottom" (1991), and "Hottentot Venus" (1998) are analysed within the framework of third space theory to underline to what extent and why a mixed-race poet creates hybrid personae within postcolonial settings. The seven-year intervals between these works also indicate shifts in Kay's perspective as a Scottish person of colour. These autobiographical poems, featuring autobiographical speaking personae, reflect Kay's evolving thoughts on being a hybrid individual in the white Western world. Viewed through a Hegelian lens, the poems function respectively as thesis, antithesis, and synthesis, highlighting their significance both to one another and to Kay as a hybrid poet whose personae are on a journey to reconcile with their hybrid identities. The poems, which contain cultural components that mirror the sociocultural dynamic of each set, add a deep layer to the analyses concerning acculturation processes. In conclusion, this study aims to bring a new perspective to the cultural study of contemporary British poetry through a dialectical approach to Kay's selected poems in a cultural context. Given the seven-year gap between each poem, the study intends to illustrate how Kay reflects on her hybridity and upbringing as an adopted child through her fictional personae and how the dialectic nature of the three poems involves the personae's evolving attitudes toward hybridity in foreign lands.

Keywords: Jackie Kay, "So You Think I am a Mule?", "Black Bottom", "Hottentot Venus", third space.

* Res. Assist., Ağrı İbrahim Çeçen University, Faculty of Science and Letters, Department of English Language and Literature, Ağrı/Türkiye. ayazakli@agri.edu.tr. ORCID: 0000-0002-6820-2384

YABANCI DİYARLARDA MELEZ KİMLİKLER: JACKIE KAY'IN “SO YOU THINK I AM A MULE?” (1984), “BLACK BOTTOM” (1991) VE “HOTTENTOT VENUS” (1998) ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR ÜÇÜNCÜ UZAM ÇALIŞMASI

Öz

Çok kültürlü bir alanda, bu ortama uyum ve oradaki kültürleşme, melez bir bireyin egemen topluma entegre olması için karmaşık fakat zorunlu süreçlerdir. Postkolonyal eleştirmen Homi Bhabha, *Kültürel Konumlanış* (1994) adlı eserinde bireylerin mücadelelerinin melezlik, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, kararsızlık, arada kalmışlık ve taklitçilik gibi çeşitli unsurlarla açıklandığı üçüncü bir alan kavramını melez bireylerin bu deneyimlerine açıklık getirme araçlarından biri olarak ortaya atar. Bu doğrultuda, bu çalışma, Afro-İskoç bir şair olan Jackie Kay'in, Britanyalı olarak yetiştirilmesine ve bu kimliğine rağmen sıklıkla bir yabancı olarak algılandığı İskoç toplumunda kendi kişisel macerasını toplumu oluşturan safkan bireylerden farklılıkları olmasına rağmen nasıl yönlendirdiğine açıklama getirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, “So You Think I am a Mule?” (1984), “Black Bottom” (1991) ve “Hottentot Venus” (1998) şiirleri, melez bir şairin postkolonyal ortamlarda ne ölçüde ve neden melez kişilikler yarattığının altını çizmek için üçüncü uzam teorisi çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu eserler arasındaki yedi yıllık aralıklar, görece siyahi bir İskoçyalı olarak Kay'in bakış açısındaki değişimlere de işaret eder. Anlatıcıları otobiyografik bağlamda oluşturulan bu şiirler, Kay'in beyaz Batı dünyasında melez bir birey olmak üzerine zamanla değişen, hatta birbiriyle çelişip yepyeni bir paydada buluşan düşüncelerini yansıtmaktadır. Hegelci bir mercekte bakıldığında, şiirler sırasıyla tez, antitez ve sentez işlevi görerek hem birbirlerinin hem de Kay'in melez bir şair olarak kendinden birer parça ile oluşturulan anlatıcılarıyla uzlaşma yolculuğundaki önemini altını çizer. Her bir ortamın sosyokültürel dinamiğini yansıtan kültürel bileşenler içeren bu şiirler, kültürleşme süreçlerine ilişkin analizlere derin bir katman eklemektedir. Sonuç olarak bu çalışma, Kay'in seçilmiş şiirlerine kültürel bağlamda diyalektik bir yaklaşımla, çağdaş İngiliz şiirinin kültürel incelemesine yeni bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Her bir şiir arasındaki yedi yıllık boşluk göz önüne alındığında, çalışma Kay'in melezliğini ve evlat edinilmiş bir çocuk olarak yetiştirilmesini kurgusal kişilikleri aracılığıyla nasıl yansıttığını ve bu üç şiirin diyalektik doğasının, kişiliklerin yad topraklarda melez ve öteki bireyler olmaya karşı değişen tutumlarını nasıl içerdiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Jackie Kay, “So You Think I am a Mule?”, “Black Bottom”, “Hottentot Venus”, üçüncü uzam.

Introduction

In today's globalized world, discussions on identity and multiculturalism have assumed tremendous importance, particularly in the context of widespread immigration. Multiculturalism includes and deals with the struggles of an individual when integrating into societies different from their own. Thus, it requires solving problems stemming from being present in a new culture and social atmosphere (Shorten, 2022: 3). With multiculturalism, the acculturation process has acquired significance, too. Simply put, acculturation is the adoption of a second culture other than one's own. In other words, it involves individuals adopting elements of a new culture in addition to their own. In fact, during the process, due to the power differentials, "members of the 'weaker' society are compelled to adopt aspects of the dominant society" (Eller, 2016: 225). Eventually, it tends to create a chaotic situation for individuals from the subculture, as they feel alienated from both their own culture and the dominant one.

The concept of the 'third space', attributed to Homi Bhabha, stands as a cornerstone in comprehending the complexities of cultural adaptation, which has stemmed from multiculturalism. Before delving into this notion, it is essential to address the importance of postcolonialism in literature, as multiculturalism in literary theory is inexorably linked to postcolonialism. Postcolonial criticism, which rejects universalism, emerged in the 1990s after the colonized countries proclaimed independence following the Second World War. It criticizes the dominance of Euro-centric concepts as in the binary oppositions, which assign non-Eurocentric individuals and practice the role of the marginal (Barry, 2017: 160). The postcolonialism theory often endeavours to explore the issues such as the consequences when an individual's thoughts or personal background diverge from the practices imposed on them in realms other than the motherland. Similarly, it looks for an explanation of the situation where the culture consists of white-dominated individuals imposing their ideology on the weaker minority since ethnic and racial minorities tend to be denied (Şafak, 2014: 359). Due to the colonial attitude of the superior culture, the minority is often silenced. Thus, postcolonial literature has aimed to give voice to these silenced individuals' suppressed concerns by the perspective of the colonized, who adhere to their own ethnic identity as a political stance.

The third space notion, popularized by Bhabha, denotes the territory sought by the colonized to establish new surroundings in order to feel secure from external forces. This displacement often arises from racial mixing or living in a foreign land, leading to a detachment from one's original roots. Within this 'third space,' individuals navigate an in-between realm where cultural boundaries blur, challenging traditional notions of identity and belonging. The third space thus signifies a domain where individuals can feign a sense of belonging. With Bhabha's notion of hybridity, cultural dimensions, such as space and time, no longer adhere to singular entities or binary classifications like self/other; instead, they manifest within the Third Space, generating meaning beyond cultural confines (1994: 36).

The concept of the third space contains such facets as hybridity, alienation, unhomeliness, ambivalence, in-betweenness, and mimicry. Hybridity functions as a medium for negotiating the boundaries and binaries that shape multi-identities and cultures. It signifies "the productivity of colonial power" (Bhabha, 1994: 159), as hybridity results from the clash between the dominant and subordinate cultures with the former's victory. It is inevitable in such a case for the sense of alienation to rise since hybridity requires a mixed sense of belonging, resulting in alienation in the given culture. Unhomeliness, closely intertwined with hybridity, arises from a lack of certainty of cultural roots and origins, fostering ambivalent attitudes towards cultural belonging. The mixed borders between the domestic home and the outside world cause this disorienting sentiment of unhomeliness (13). Similarly, mimicry, often characterized as a "blurred copy" of the colonizer (Ashcroft et al., 2007: 125), is inseparable from the previous concepts, as it proceeds from the adoption of a new culture during the acculturation process. It is blurred, unclear in the sense that it attempts to replicate the original without making it exactly the same. In the postcolonial context, mimicry brings along one's own cultural identity, regardless of the extent of success in imitation.

In academia, post-colonial theories, including Homi Bhabha's third space theory, have emerged as important frameworks for understanding cultural dynamics. Thus, Bhabha's

conceptualization of the previously mentioned third space notion encompasses hybridity, mimicry, ambivalence, and unhomeliness, which are essential in exploring the complexities of cultural identity in a globalized world. As Bhabha propounds, the third space is a cultural space for "the negotiation of incommensurable differences [but] creates a tension peculiar to border-line existences" (1994: 218). The idea of the third space is all about this in-between place where communication happens and where people create and share their mixed-up identities during their interactions. When multiple cultures intersect, they give rise to what is termed as the "development of Third Space of enunciation," offering insight into the concept of binary equivalence by "destroying the mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code" (Bhabha, 1994: 37).

The poems selected for analysis in this study contain some events regarding multiculturalism and advocating for the rights of Black individuals. One significant historical allusion in the poems is about the imprisonment of Angela Davis. The poems make allusions to broad socio-political movements such as the Civil Rights Movement with Angela Davis, as well as specific events like Sarah Baartman's reburial in South Africa in 2002, accompanied by an apology from France in the same year. These references highlight the interrelation and significance of identity in multicultural societies as given within the context of the poems.

The concept of the third space can perhaps best be found in the works of Jackie Kay (1961-), a prolific Afro-British author who embodies the complexities of hybrid identities within her literary works. Kay's oeuvre, encompassing poetry and prose, delves into themes of multiculturalism, adoption, and racial identity. Unlike her contemporaries, Kay's emphasis on the diversity of ethnicities in Scotland, particularly through her own Afro-Scottish perspective, offers a unique lens through which to explore these themes. Her debut poetry collection, *The Adoption Papers* (1991) earned her the Scottish Arts Council Book Award and the Saltire Society First Book of the Year Award. Moreover, her *Other Lovers* (1993) won her a Somerset Maugham Award. Additionally, her novel, *Trumpet* (1998) was awarded the Guardian Fiction Prize. In 2011, her autobiographical masterpiece, *Red Dust Road*, won Book of the Year at the Scottish Book Awards (Kay & Tournay-Theodotou, 2014: 83). Her further poetry collections include *Life Mask* (2005), *Darling: New and Selected Poems*, (2007) and *Bantem* (2017). In recognition of her contribution to Scottish literature, Kay was appointed as the Makar, or National Poet for Scotland, in 2016 (Scottish Poetry Library, n.d.).

As a prolific poet, Kay yielded several works of literature; however, while Kay's early works such as *Trumpet* and *The Adoption Papers* have mostly been subjected to analysis, her selected poems—"So You Think I am a Mule?" (1984), "Black Bottom" (1991), and "Hottentot Venus" (1998)—remain relatively unexplored within the framework of the third space theory. The present study thus aims to fill this gap by conducting a comparative analysis of Kay's selected poems, examining the manifestation of third space theory within her works. By contextualizing Kay's poetry within the then historical and sociopolitical events and movements, the objective is to show how the third space theory intersects with broader discourses of multiculturalism and social justice. Ultimately, Kay's poetry serves as a rich tapestry of narratives that reflect the diverse and evolving nature of contemporary identity. Through the analysis of the concepts such as alienation, hybridity, and unbelonging, this study aims to explore how Kay's poetry mirrors culture, identity, and belonging in the modern world and to what extent her understanding of identity has changed.

Most of Jackie Kay's literary works are autobiographical, and if not, they contain bits from her own life or experiences. As an Afro-British poet and author, Kay's features as a mixed-race, Scottish-Nigerian woman have profoundly influenced the themes such as alienation, hybridity, and unbelonging. Kay differs from her contemporaries in that she strongly emphasises the theme of black lives and diversity of ethnicities in Scotland. In contrast to female Scottish poets like Kathleen Jamie and the former poet laureate Carol Ann Duffy, who often centre their focus on feminist and LGBTQ rights, Kay's poetry delves into the complexities of racial identity and cultural diversity, shedding light on narratives that are frequently neglected. Despite previous studies predominantly scrutinizing themes of belonging and otherness in Kay's seminal works such as *Trumpet* and *The Adoption Papers*, the selected poems in this study remain unexplored within the framework of third space theory, presenting an opportunity for fresh analysis and interpretation.

In most interviews, Kay has been asked questions regarding her African heritage and the intricacies of her adoption journey by a Scottish couple. In one such interview, she elucidates:

I've got a complex identity because I'm Scottish and I'm African and I'm adopted and I was brought up in Glasgow by white, working class socialists. My birth father was from Nigeria. My birth mother was from the highlands in Scotland. I don't think you need to go much further than that to get a sense of a mixture or a clash or a fusion of identities; for me that has always been very enriching and it's a starting place in my writing (2014: 268).

The evidence from these lines suggests that the portrayal of alienation, hybridity, and unbelonging in Jackie Kay's poetry is deeply influenced by her own personal experiences as a mixed-race, Scottish-Nigerian woman, allowing for sociocultural reflections of the late-twentieth-century Scotland on her poetry. Much like Kay's personal life and upbringing, the personae in the poems depict how they construct hybrid identities to deal with their dilemmas between two distinctive cultures and social norms. Through a comparative analysis of Kay's selected poems written with a seven-year gap, a notable transformation in her worldview might occur, as her worldview undergoes a transformation, moving away from focusing on her personal struggles with hybridity and alienation towards a more expansive exploration of communal identity and belonging.

The themes of alienation, hybridity, and unbelonging in Jackie Kay's poetry can be understood as manifestations of the tensions and contradictions inherent in the third space, where individuals are subjected to multiple cultural and social frameworks to construct complex and dynamic identities. By applying the framework of third space theory to Kay's poems, it becomes apparent that her work challenges essentialist notions of identity and offers a vision of identity as fluid, contingent, and constantly negotiated within cultural hybridity. For this reason, contextual and autobiographical analyses will be conducted in this study to delve into the third space in each poem respectively.

“So You Think I am a Mule?” (1984)

Jackie Kay first published “So You Think I am a Mule?” in *Feminist Review*. The poem prominently addresses themes of alienation and hybridity, which are evident through the frequent use of specific terms: “pure,” “mule,” “mulatto,” “hybrid,” “half-caste,” “mixed race,” “mixtures,” and “mating of a she-ass and a stallion.” These words indicate the lines' association with hybridity. Nationality also emerges as a dominant theme, with the persona rejecting a half-Scottish identity and expressing a sense of being African. The emphasis on race is highlighted through the recurrent mentions of the colours “white” (3) and “black” (5). In this poem, the persona reacts strongly to the perceptions and judgments of white Scottish people with a rigid and aggressive tone, and it serves as the thesis of this study.

Like Kay's many other poems, this poem contains autobiographical elements concerning the verbal abuse as a mixed-race British in Scotland. Kay refers to a similar memory in an interview:

Actually somebody called me a 'black bastard' just the other day in Manchester and that was really shocking. It was so shocking because I hadn't had that kind of abuse for a while. It is always upsetting. You're never ever going to be inured to racial abuse, never. It's just going to hit that button that takes you straight back to childhood. (Kay & Tournay-Theodotou, 2014: 96).

The racial bias Jackie Kay experienced in her childhood is imprinted in her poetry, serving as a personal reflection of the past, an experience that likely isolated her from Scottish society. Her darker skin compared to that of the Scottish folks made her a target for verbal abuse with questions that sought to place her outside the Scottish identity. The poem captures a moment when Kay, or the speaking persona, encounters a white British woman, who symbolizes the British culture imposed on African culture within the British Isles, on the street. Correspondingly, the poem “So You Think I am a Mule?” begins with a question-answer dialogue, wherein the speaking persona faces relentless inquiries about her origins.

“Where do you come from?”

‘I'm from Glasgow.’

“Glasgow-?”

'Uh huh. Glasgow.' (lines 1-4)

The opening of the poem is characterized by recurrent questions in the form of dialogue to probe the ethnic origins of the persona. Dialogue serves as a key characteristic of the third space, where cultural experiences are complex and ambivalent. Dialogues reflect the multiplicity of truths about varying cultures, resulting in what Fougère and Moulettes describe as "hybrid cultural representations" (2012: 27). Thus, the dialogue at the outset of the poem delves into the nature of cultural hybridity, with one speaker scrutinizing the origins of the other in a patronising manner, which signifies "the productivity of the colonial power" (Bhabha, 1994: 159). This exchange highlights the persona's hybrid identity, as she is compelled to position herself elsewhere, in a space distinct from that of the old, white lady, who is presented as the embodiment of dominance.

The white lady, dissatisfied with the response she receives, persists in her inquiry regarding the speaker's identity. Even upon learning that the persona's parents are from "Glasgow and Fife" (line 16), she remains unconvinced. She can be interpreted as a representative of colonizing figures, embodying an artificial sophistication derived from her position of dominance. She persists until she hears the narrator's admission of her African origins. The Western, particularly European, canon often operates on binary oppositions to establish hierarchies. When an individual fails to adhere to Western canons of rationality, their actions are often perceived as irrational (Seremani & Clegg, 2015: 2). Similarly, as in a binary opposition, the old lady instinctively views the speaker as the antithesis of British society. Her claims are largely based on the speaker's skin colour, which does not fit neatly into black-white categorizations. Consequently, the speaker is seen as an irrational individual because she strictly advocates her blackness.

The white lady's insistence on the speaker's purity regarding her ethnic roots is further followed by her reference to the narrator as a "mulatto," a term that inadequately encapsulates the cultural hybrid identity depicted in the poem. This usage represents a culmination of offense for the narrator. Feeling the last straw of insult, the narrator ceases to tolerate the white lady and explains the situation:

'Listen. My original father was Nigerian
to help you with your confusion.
But hold on, right there.
If you Dare mutter mulatto,
hover around hybrid,
hobble on half-caste,
and intellectualize on the
'mixed race problem', (lines 28-35)

Parallel to line 28, Kay's biological father is a Nigerian, with whom Kay describes her meeting as "traumatic" (2014: 87) in an interview. Despite traveling across continents to Nigeria to meet him, she finds her father unable to establish the expected bond and is rejected by him (84). This rejection by her Nigerian father may have contributed to Kay's sense of entering a third space. Similarly, in the poem, the father figure for the persona lacks solidity, resembling more of a ghost or myth about whom stories have been told. This mirrors Kay's experience of adoption and the resultant sense of unbelonging, stemming from her hybridity, or as the old white lady labels it, her being a "mulatto." The anger in the poem thus is likely to stem from the feeling of displacement as an adopted child. Kay elaborates on this feeling by stating, "All adopted people are displaced in some ways; [...] in the sense that you are no longer with the original family and now with another" (2014: 89). Perhaps Leverette, born to parents of two different cultures like Kay and her personae, best describes the feeling of being a hybrid, oscillating between two cultures:

Because I see myself as both black and white, I, like many other persons born to parents of different races, sometimes think of myself as moving in the space that unites the two, as traveling from one shore to another given certain contexts, and other times as sailing the river that forms

the meridian between two shores (Leverette, 2006: 79).

In the poem, the obstinacy of the narrator concerning her origins is salient, likely motivated by a desire to dismantle the feeling of being marginalized or “othered” as in Leverette’s case. The subsequent emphasis on skin colour and complexion in the poem is unsurprising. The description of the old lady’s “beady eyes” (line 37) serves as an indicator of her race, likely with green or blue eyes that are often associated with the image of superior white individuals. When the speaker sarcastically refers to the old lady as the “Great White Mother” (line 41), she highlights the significance of skin colour as a symbol of white superiority over people of colour. Conversely, the speaker adamantly rejects being labelled as “half of this and half of that” (line 44), boldly asserting that she is “purely black” (lines 45-46). Her insistence on blackness can be viewed as both a defence mechanism and a political stance. As Leverette propounds, “many believe that those of mixed race should align themselves with their minority heritage in a show of political solidarity [and that] individuals, even when they may identify personally as mixed race, should be counted as Black” (2009: 440). Taking a similar political stance, Kay’s persona asserts that a hybrid individual with Afro-British origins should identify as black.

In rebelling against the current space where she experiences unhomeliness and rejection of her hybrid identity, the narrator acts impulsively and accepts the identity imposed upon her by the “Great White Mother.” In so doing, she submits to a form of patriarchy, which manifests itself in disguise of the mother figure in adoptive realms. Furthermore, the characterization of the judgmental lady as old symbolizes the perceived all-knowing or omniscient nature of the West. This evokes the Foucauldian notion of discourse which Edward Said employs to identify orientalism (1979: 3). According to Said, the discourse of the West exerts hegemony over the East, a dynamic reflected in Kay’s poem with the old white lady symbolizing the West and the hybrid persona representing the East.

In the poem, Kay, or the speaker, appears unaware of the potential existence of a third space where she could achieve self-realization. Instead, she feels compelled to belong exclusively to either the culture and people she was born into or the one she is claimed to be from. She becomes the victim of “projected fears, anxieties and dominations that do not originate within the oppressed [her]” (Bhabha, 1994: 23). It becomes evident when she says, “I’m black / My blood flows evenly, powerfully” (45-46), indicating a preference for her African origins. Due to the discrimination she has experienced, the speaker feels compelled to choose either her British identity or her African heritage, and she makes an instant decision in favor of the latter. Nonetheless, during her visit to Nigeria, long after the publication of this poem, Kay was considered white by the African community (2014: 96). Similar to Kay being referred to as black in Britain and white in Africa, the persona of the poem is perceived as non-white and non-British, experiencing unhomeliness, ambivalence and thus a lack of belonging.

“[C]olorism reached its negative zenith in blue-vein societies and other groups,” with their members “whose veins could be clearly seen beneath their skin, whose hair could be passed through a fine-toothed comb, and whose skin was no darker than a paper” (Leverette, 2009: 436). The persona, fervently advocating her African roots, embraces her “African nose”, “lips”, and “hair” (51-52) instead of feeling shame for having an appearance outside the norms of Scottish, exhibiting individual rebellion. She instinctively seeks solidarity with other women who share her physical features, and with a smooth transition, she mentions black women likened to the members of the same union:

I’m going to my black sisters,
to women who nourish each other
on belonging ... There’s a lot of us
black women struggling to define
just who we are,
where we belong

and if we know no home
we know one thing:
we are black;
we're at home with that.' (57-66)

As seen in the lines above, the transition to feminism is evident, providing a plausible reason for its publication in *Feminist Review*. The persona's focus on the sense of belonging is particularly salient in the above lines as she associates belonging with blackness, specifically with female blackness. The bond formed around skin colour is reflected as a connection so powerful that the persona readily embraces any black woman. It suggests that in a country with a culture vastly different from her own, she feels adopted not only biologically but also socio-culturally, finding solace and connection only through solidarity with people who share her skin colour and physical appearance. Notably, the persona remains unaware of the possibility of a hybrid space where she can realize her Afro-British self. Hence, her feeling is compelled to choose between two identities.

The persona's experience of alienation is intensified by the struggle to accept her hybridity, as she is repeatedly labelled as such by others in humiliating ways. Consequently, she rejects her Scottish identity and feels the necessity to align herself with her African roots. Her headstrong attitude is particularly evident in the poem's conclusion, where she abruptly ends the conversation with the old lady, refusing to allow any further discussion: "Well, that's all very well, but ..." / "I know it's very well. / No but. Goodbye." (lines 67-69). This refusal to allow the white lady to speak back suggests a reversal of roles in the superior-inferior dichotomy. As Foucault also asserts, power and knowledge produce one another, since "there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations" (1977: 27-28). Thus, the narrator engages in a power play to make her own assertions accepted by the old white lady, who stands for the white, Euro-centric world.

Autobiographically, "So You Think I am a Mule?" provides insight into Kay's personal relations with her family roots, particularly concerning her adoption. The persona in the poem is suggested to be an adopted child with adoptive parents from Glasgow and Fife, reflecting Kay's own adoption experience. When juxtaposed with later poems like "Black Bottom" (1991) and "The Hottentot Venus" (1998), "So You Think I am a Mule?" stands out as the earliest written one and thus shows Kay's initial stance as a reluctant sympathizer with her Scottish origins, influenced by the attitude of the old white lady symbolizing Euro-centric predominance over her. By portraying the persona as a representative of the black community, the poem reflects a salvific wish "to save or rescue the black community from white racist accusations of sexual and domestic pathology, through the embrace of conventional bourgeois propriety" (Jenkins, 2002: 973). In light of all the above, viewed through Hegelian terms, this poem can be interpreted as the thesis in the "triplicity" (Hegel, 1910: 46) of thesis, antithesis, and synthesis, marking Kay's journey toward understanding and accepting her hybrid identity.

"Black Bottom" (1991)

Hegel's proposition that "the thing contains within it opposite aspects of truth, a truth whose elements are in antithesis to one another" (Hegel, 1910: 117) forms the basis for constructing a thesis and an antithesis. In this study, "the thing" refers to "So You Think I am a Mule?," with its antithesis being "Black Bottom," published seven years later. "Black Bottom" serves as the antithesis in the study in that, unlike Kay's persona in the previous poem, the present persona aligns herself with her Britishness.

"Black Bottom" (1991) delves predominantly into themes of ambivalence and unhomeliness, as well as other concepts that evoke a sense of in-betweenness. "Black Bottom" is one of the poems in *The Adoption Papers*, which is an autobiographical collection based on the pre- and after period of Kay's adoption process. Throughout the poem, the persona is subjected to bullying and verbal abuse through derogatory terms such as "Sambo," "Dirty Darkie," and "Afro," leading her to question her physical appearance in the mirror. Despite feeling Scottish, her African appearance induces ambivalence regarding her mixed nationality. Namely, the persona's exploration of her

identity, torn between feeling Scottish but looking African, indicates ambivalence concerning her sense of belonging. Symbolically, the title dance reflects African aesthetics, with a further emphasis on the persona's struggle with her identity, touching upon adoption and the rights of black people, while maintaining a relatively neutral stance towards racist accusations against her. As such, the poem functions as an antithesis to the previous one, serving as a bridge between the initial and final poems and representing a form of self-acculturation.

When Kay writes about racism and the question of ethnicity in her poetry, her objective might be bringing about change in the treatment of people of colour like herself in Britain. This notion is evidenced by her comments on her upbringing: "I was raised on politics and demonstrations so I have always had, as far back as I can remember, a commitment to change. Writing is very important to me because it helps me to define what I want to change and why" (qtd. in *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets*, 1985: 2). Unlike Kay's persona in "So You Think I am a Mule?", who identifies herself as purely African, the persona in "Black Bottom" questions her ethnic origin. She feels Scottish yet looks African, a conflict emphasized when she looks in the mirror. The internal structure of the poem differs from others with italicized lines representing utterances by the adoptive mother, bold lines denoting those by the biological mother, and standard font attributed to the child persona.

The poem begins with the adoptive mother's thoughts regarding the persona's adoption process. It reveals that the persona was not treated as a baby by the authorities due to her skin colour. The adoptive mother's frustration is expressed through lines such as "to think she wasn't even thought of as a baby, / my baby, my baby" (15-16), conveying her distress at the fact that the child's skin colour was an obstacle in the path of her consideration as a baby. The ambivalence the baby is born into, as perceived by the adoptive mother, might have a bad influence on the child's growing up. Its traces can be seen when a schoolmate calls the persona as "Sambo". She answers with violence, as she knees him in the balls (line 23). After releasing him, he further insults her with the term "Dirty Darkie" (line 28), indicating that his attitude toward her has not changed despite her violent response.

The persona's experience of unbelonging is not restricted only to the relationship with her friends. A female teacher intervenes in the fight between children. She seems to take sides with the white kid as she accuses her of systematic violence: "I see you were fighting yesterday, again. / In a few years time you'll be a juvenile delinquent." (35-36). A teacher's racial approach to the kid might evoke ambivalence even at such a young age. She is believed to be inherently violent as the teacher further refers to her as "Thug. Vandal. Hooligan" (40). The adoptive mother faces pressure from neighbours, most of whom are the mothers of the child's schoolmates. It implies that the child is not aware of her adoption. For that reason, she cannot come to a conclusion regarding the abuse of other kids when they use racist language against her. This provokes the child to respond with violence, a symptom of social victimhood, against those who overtly use racist epithets to humiliate her.

The part where the persona practices the cha-cha and the black bottom dances is of paramount importance since she is expected by the teacher to perform the black bottom flawlessly: "I thought you people had it in your blood." (55-56). This racist utterance of the dance teacher has a profound effect on the child. One more statement the persona could not make sense of was, once again, uttered by the very same teacher: "Darkies are like coal" (line 58). The persona's questioning of the teacher's words is unsurprising when she repeats to herself "What Is In My Blood?" (66). The question holds a significant place in the poem with blood operating in sociocultural space as a tool to create a kind of unhomeliness with ambivalence for the child, since "in ethnic groups, a sense of belonging is created through the symbolism of blood relations and shared history" (Blanton, 2015: 9177). Likewise, there has been a recurring theme in how people conceptualize the role of blood ties in determining one's affiliation with particular social groups or identities (Marcelin, 2012: 255). Thus, when the teacher emphasizes the narrator's blood, she effectively excludes the child's potential to belong to the British communal identity, which weakens the persona's ongoing struggle with identity and belonging in the face of racial prejudice and societal expectations.

The symbolism of the dance choreography in the black bottom reflects the emotions that Jackie Kay aims to convey through the child persona. The moves of the dance, as depicted in Images 1.1, 1.2, and 1.3, evoke the imagery of tribal dances in African culture, characterized by free movement of the arms and legs. In contrast to Western dances, where movements are often constrained and limited to a smaller sphere, the black bottom represents a more primitive form of dancing associated with African traditions. Through the black bottom, the speaking persona is depicted as a rebel acting on impulses, akin to the violent actions she takes towards her schoolmates when they call her racist names. The dance serves as a metaphor for the persona's defiance against societal expectations and racial prejudice, highlighting her struggle for acceptance and belonging in a predominantly white society.



Image 1.1. How to Dance the Black Bottom. (CBC, 2018).



Image 1.2. How to Dance the Black Bottom. (CBC, 2018).



Image 1.3. How to Dance the Black Bottom. (CBC, 2018).

The persona feels that she is different than the others despite the adoptive mother's efforts to comfort her, which ultimately only serves to mask the reality. Consequently, the child's self-questioning remains unresolved. For school shows, the child thinks she can act as white actresses such as Bette Davis, Katherine Hepburn, or Elizabeth Taylor, with sympathy for them, resulting from

being born into white Scottish society and feeling like one of them. However, the teacher dismisses such aspiration, circumscribing her only to dances like the black bottom, which are associated with rebellious and primitive moves attributed to black people. White people's understanding of black people is ingrained in their discourse on which John Brooks elucidates as follows:

This historical discourse asserted whiteness's supremacy by positing that African-descended people lacked an arc of historical development or by describing Black people as stuck in a state of slaveness, which is to say that historical models of Western development—and their insistence that Blackness represents the antithesis of modernity—are products of modern time consciousness. (Brooks, 2017: 165)

People's celebration and recognition of modern dance shows and actresses are nothing extraordinary. Neither is the child's willingness to be part of the white modern community. However, the white teacher marginalizes the child, despite her upbringing in Scotland and identification with white people. She feels a sense of belonging among them, yet she is not perceived by others as possessing the Scottish communal identity due to her hybrid background with African origins. Consequently, she is deemed incompatible with the modernity of Britain, being the target of the modern time consciousness as articulated by Brooks. Despite her efforts, Kay's persona continues to experience the feeling of unhomeliness and thus struggles to find room for herself in a society that fails to fully embrace her hybrid identity. The cultural ambivalence and unhomeliness the persona experiences signify the "artifice of identity" (Bhabha, 1994: 63), indicating that identity is a constructed concept rather than an inherent one, influenced by both individual and social structures of power and control.

In the poem, when the voice of the biological mother is finally heard, she mentions nothing other than her first encounter with the African biological father, Olubayo. This narrative detail supports the claim that the poem is autobiographical, mirroring Jackie Kay's own family background with her biological parents: a Scottish mother and an African father. The lines spoken by the biological mother "He never saw her. I looked for him in her; / for a second it was as if he was there / in that glass cot looking back through her" (91-93) suggest that the father may not have been aware of the pregnancy, implying that the persona may have been the result of a one-night stand. The brevity of the part uttered by the biological mother corresponds to the limited impact of the biological parents on the child's life. The poem's structure, shifting between the voices of the adoptive and biological mothers with the child in-between, highlights the persona's sense of in-betweenness. She is trapped in between her adoptive mother, representing her Scottish identity, and her biological mother, symbolizing her connection to her African heritage through her relationship with the father.

The poem's fragmented structure in terms of moving from one narrator to another and from one memory of the child to another indicates a kind of ambivalence. As the narrative moves between different perspectives and recollections, the child narrator suffers from the feeling of being lost amidst this ambivalence. In response, she seeks to establish a communal bond with individuals who share her racial identity, akin to "So You Think I am a Mule?". This shift is exemplified by the child's attention turning to Angela Davis, a prominent black activist. By identifying with Davis, the persona seeks connection and solidarity with someone who looks like her and shares her experiences:

On my bedroom wall is a big poster
of Angela Davis who is in prison
right now for nothing at all
except she wouldn't put up with stuff (94-97).

The child's admiration for Angela Davis stems from her status as the only black person on TV, despite her notoriety. In the child's eyes, Davis is a superhero, with a poster on the wall, which she kisses at night. It symbolizes the child's deep admiration and emotional connection to Davis, who serves as a role model and source of inspiration. The mention of their shared skin colour after describing the kisses creates a profound emotional bond between the child and Davis. The similar body colour becomes a source of communal belonging and solidarity, answering the question of what is in their blood: a shared sense of identity and belonging.

so sometimes when I look in the mirror
I give myself a bit of a shock
and say to myself Do you really look like this?
as if I'm somebody else. I wonder if she [Davis] does that. (117-120)

Accepting that her physical appearance is different than those of Scottish people surrounding her is a struggling process for the persona as can be seen in the above part. This struggle reflects her efforts to assert her existence as a Scottish person, though in an identity crisis. By seeking out individuals who resemble her, such as Angela Davis, the persona seeks validation and solidarity regarding her racial identity. To the end of this solidarity, the persona aligns herself with the notorious Angela Davis's cause, even going so far as to wear a bandage with the slogan 'FREE ANGELA DAVIS' (line 132). This symbolic gesture demonstrates the persona's unwavering support for Davis and her commitment to challenging injustices faced by black individuals, despite the public criticisms and accusations.

"Black Bottom", with its title named after a dance associated with Africans, functions as the antithesis in this study, marking the evolution of Jackie Kay's understanding of belonging and hybridity over a seven-year period following the publication of "So You Think I am a Mule?". According to Hegel, "an individual makes its appearance in antithesis to an individual" (1910: 178), and this concept can be applied to poetry, where each poem presents a distinct perspective to the reader. In "So You Think I am a Mule?", Kay's persona embraces her African identity with obstinacy to contradict the white supremacy over her hybrid identity. In contrast, "Black Bottom" contains a persona who suffers from alienation and confusion when confronted with racial othering. Not only the racial bias from her schoolmates and teachers but also her reflection in the mirror causes her alienation from others despite her feeling Scottish. With "So You Think I am a Mule?" as the thesis and "Black Bottom" as the antithesis, the stage is set for synthesis, which will be explored in the following part.

"Hottentot Venus" (1998)

"Hottentot Venus" emerges as the synthesis of this study. Within this poem, the concepts of in-betweenness and mimicry are noteworthy, put forth by the recurrent use of the pronoun "my," the persona's embrace of the English name "Sarah Bateman" instead of "Saartjie Baartman", and her acquisition of English words. In this poem, Jackie Kay and her persona acknowledge their hybrid identity within Scottish culture. Practicing mimicry and acculturation serves as a means of acceptance of multiculturalism, with the speaking persona embodying Saartjie Baartman, an exploited historical figure symbolizing people of colour. In this study, the poem serves as a synthesis, "a meditating term" which Hegel elucidates as "the unity directly aware of both, and relating them to one another; and the consciousness of their unity, which it proclaims to consciousness and thereby to itself, is the certainty and assurance of being all truth" (Hegel, 1910: 222-223).

The poem serves as synthesis as Kay embraces her hybrid identity within Scottish culture, symbolized by her portrayal of The Hottentot Venus. With acculturation by means of mimicry, she creates a third space where the effects of in-betweenness are lessened. Positioned between the first and second poems, "Hottentot Venus" creates a brand-new persona with a sense of belonging, neither fully British nor solely African, but rather existing in the melting pot of both cultures.

The poem is based on the real-life experiences of Saartjie Baartman, a South African woman born in 1789 in the Gamtoos River valley, where her cemetery has been since 2002 (Crais & Scully, 2009: 19-178). She was nothing beyond a material for exhibition neither in England nor France due to her abnormal body parts, especially her genitals. As elaborated by Clifton Crais and Pamela Scully, Europeans were interested in her "body, not her history, her location in the order of the natural world, not her thoughts or her feelings" (2009: 164). She was exploited as an object of great curiosity, and the men who brought her to Europe were in the belief that they could make a fortune by exhibiting her to the white Europeans who found the black exotic. "In France", for instance, "she metamorphosed into a tragic heroine and showgirl manqué, a fallen goddess of love, the epitome of the African exotic" (Holmes, 2008: 57, 128). Correspondingly, Kay's Hottentot Venus is pictured as

an exotic woman, summarising her journey from Africa to Europe with the hardships she endured. However, the poem also depicts how the persona creates a third space for herself for she is neither an African nor a British once dislocated from her tribe.

The poem encapsulates the physical exploitation and dehumanization experienced by Saartjie Baartman, whose body parts were exhibited in museums in France and England. In the first stanza, her exotic body is scrutinized as if she were an animal, with her genitals and anus treated as objects of curiosity rather than limbs of a human being. Instead, her body is othered from both herself as a woman and from others, especially white people. In the poem, too, her body parts were exhibited as if in a circus or a zoo, and for that reason, people paid to see her “non-European genitals” (9). The depiction of her being caged further emphasizes her objectification. The white men thought her lips’ size were not natural (12) in the sense that they were not as thin as those of white people’s. Additionally, the poem alludes to the historical autopsy of black people’s anatomy, conducted by French scientist Georges Cuvier. With the intention that the scientific circle could reach detailed information about the black people, Baartman’s body parts, like her private parts and brain, were kept in a jar of formaldehyde and shown off in Paris at the Muse’e de l’Homme for a long time. They even had her bones and a plaster copy of her body on display. France owned her skeleton while it was in the museum, but after a big legal fight which started in the 1990s, they finally sent her remains back to South Africa in 2002 (Catanese, 2010: 52).

Baartman’s historical tragedy is depicted in a similar vein in the poem. She emphasises the cruelty she experienced while mentioning some kind of a trauma which she recalls through the following lines where she is even sexually harassed with a parasol:

Some things I will never forget
no matter how I am divided up:
the look on a white lady’s face
when she poked her parasol into my privates.
Her gloved hands. Her small stone eyes.
Her English squeal of surprise at my size.
My sigh is black. My heart is black.
My walk is black. My hide, my flanks. My secret. (17-24)

The persona vividly describes the European belongings associated with the white woman, including her “gloved hands” and “small stone eyes” (line 21), highlighting the noticeable contrast between the dominant European culture and Baartman’s marginalized existence. The persona’s depiction of the white woman’s English speech as a “squeal” (22) conveys a sense of scorn toward the dominant culture from the perspective of the marginalized. Following this encounter, the persona puts emphasis on her blackness: “My sigh is black. My heart is black. / My walk is black. My hide, my flanks. My secret” (23-24). The highlight of her body colour functions as a way of pride in her multicultural identity.

The persona’s journey to self-acculturation begins with her self-isolation or self-discrimination as a black woman. The recurring focus is thus on her identity as a black woman, with emphasis on her dark eyes with black tears. Even her tears are not considered humanlike, as they are referred to as “crocodile tears” (29) by another white man poking her with his cane. Her homeland is now just a dream to her: “My country is a dream now. Or maybe it did not exist.” (31), and she begins to accept the feeling of unhomeliness, of unbelonging. It provokes her to adapt herself into the new culture although she had done so without realizing it.

When they called me in, three men in suits,
They asked me in my own bush tongue
if I wanted to be exhibited in this fashion.
I said the English words I’d heard them say often.

Money. Freedom. My Boer keeper smiled. (32-36)

It is indicated in the lines above that the persona's learning English words demonstrates how she creates a space, bringing herself as a non-European woman into the British culture of which she is now a part. Her unconscious utterance of English words indicates the process of acculturation. Kottak comments on acculturation as a "mechanism of cultural change" through which a continuous cultural exchange occurs with the direct contact of groups. This interaction, to some extent can alter the cultures of one or both groups while each group preserves its unique identity. As a result of acculturation, cultures seem to share and combine several elements such as cuisine, music, clothing, tools, technologies, and languages (2018: 35). Baartman's adoption of an English name and her performance of European dance figures are manifestations of this acculturation and mimicry process. However, this imitation is not straightforward; rather, it emerges as "the representation of a difference" (Bhabha, 1994: 122). In other words, mimicry is maintained through disavowal, which means the colonised simultaneously accept and reject the colonizer's ways. This dynamic is reflected in Baartman's cynical tone in the poem. Nonetheless, Baartman is more fortunate than most women left on margins in that "her identity was known, because part of her history could be reconstructed, and because of her unique presence in Western history," [...] she is imbued with the status of "a sacral object" (Crais & Scully, 2009: 189).

The final lines of the poem are perhaps the most striking ones: "Now, what name have I got? / Sarah Bateman. Like an English woman. A great actress." (47-48). The transformation of the name "Saartjie Baartman" (42) to "Sarah Bateman" reflects a significant shift in identity. The acceptance of the English name, her renaming herself as "Sarah Bateman" instead of "Saartjie Baartman" demonstrates her creating an identification outside either Britishness or Africanness, and it also hints at the change in Kay's perspective regarding her stance towards her ethnicity and acceptance of multiculturalism. Wilderson III elaborates on the issue of the change in perspective of the black and the white as follows:

Human value is an effect of perspectivity. What does it mean, then, if perspectivity, as the strategy for value extraction and expression, is most visionary when it is White and most blind when it is Black? [...] Blacks, then, void of Presence, cannot embody value, and void of perspectivity, cannot bestow value. Blacks cannot *be*. *Their mode of being becomes the being of the NO*. (Wilderson III, 2008: 98)

"The Hottentot Venus" thus intermingles the binary oppositions, black and white and yes and no, in order to reconcile and find common ground. The poem does the very same thing, functioning as synthesis. In the poem, Baartman experiences colonial encounters in Britain and France. Such individuals are likely to become imprinted with the characteristics of both cultures through creating a third, hybrid space as pointed out by Bhabha in *Location of Culture* (1994) (Seremani & Clegg, 2015: 5). During the acculturation process, the dominant Western societies are more likely to impose their cultural norms on non-Western societies rather than the other way around. It can be seen in Saartjie Baartman's dramatic monologue, where she is under the influence of the Europeans than vice versa. When applied to Baartman's experience, Bhabha's third space theory suggests that Kay's Baartman is beyond a passive recipient of colonial influence as she actively engages in the negotiation of her identity within colonial encounters. Thus, it can be indicated from the poem that, unlike the previous speakers in "So You Think I am a Mule?" and "Black Bottom", Saartjie Baartman manages to create a third space which

implies the inscription and possibility of voices which until now have been silenced or remained underground; it means the possibility to conceive science, culture, sexuality, society in a different manner; it means the possibility of new forms of representation, which do not have to pass by the binarism which still characterizes our culture; it means, also, to listen anew and, to other forms of knowledge, [...] it means to move beyond the Western canon (De Toro, 1999: 20).

The concept of the third space, as articulated by De Toro, encompasses the idea of challenging existing cultural norms and binaries, including those related to science, culture, sexuality, and society. It allows for the recognition of alternative forms of knowledge and representation that may have been overlooked or suppressed within the Western canon. By moving beyond these constraints, Baartman's story becomes a catalyst for reevaluating and redefining cultural concepts in a more

diverse manner. Moving beyond the Western canon involves questioning and potentially redefining cultural concepts beyond the constraints imposed by existing bodies. De Toro thus criticises the dichotomous perspective that often dominates Western culture, stemming from the dominant or the coloniser's tendency to oversimplify (black) realities. Consequently, Kay creates a Sarah Bateman with her own third space for us readers to recognize the validity and importance of indigenous, local, and other non-dominant knowledge systems. Understanding how complex and multiple identities and cultures can be, ultimately, contributes to a more inclusive and empathetic society.

Conclusion

When Mueller comments on the theme of thesis, antithesis, and synthesis as a “motif of a musical composition” (1958: 413), he suggests that this dialectical process is not only a logical framework but also the result of an aesthetic and dynamic interaction, similar to the development and resolution found in musical structures. This analogy highlights the fluid and evolving nature of ideas, where conflicting elements converge and, in return, produce a harmonious and integrated whole. It is similar to Homi Bhabha's conceptualization of the third space, which is a relatively new, creative sphere, filling the gaps between different cultures, and harmoniously, resulting in a new identity formation for a hybrid individual.

Functioning as the thesis, Jackie Kay's poem “So You Think I am a Mule?” serves as an exploration of the themes related to multicultural identity and hybridity. Simply put, the poem reflects on the racial prejudices against individuals of mixed heritage in Scotland, especially the black, as well as their personal struggle for acceptance. The persona is an adopted individual with parents originally from Scotland while she looks more like an African. The terms such as “mule,” “mulatto,” and “half-caste” mentioned in the lines imply the tendency to categorize and marginalize those who do not fit into racial binaries established by the Western society, embodied in the white, old lady, who represents the Euro-centric attitudes. Additionally, the poem focuses on alienation and displacement, which is deepened with the theme of adoption. The persona's rejection of a hybrid identity, firmly asserting her black identity, indicates both a defence mechanism and a political stance against the discrimination she has experienced. In brief, “So You Think I am a Mule?” sheds light on the complexities of racial and cultural identities in the Western canon. Through the exploration of such themes in the poem, “So You Think I am a Mule?” functions as a thesis in the poem, which is contradictory to “Black Bottom”.

The juxtaposition of Kay's poems “So You Think I am a Mule?” and “Black Bottom” presents an ongoing journey of identity, belonging, and hybridity. In Hegelian terms, “So You Think I am a Mule?” serves as the thesis, presenting a persona who ostensibly asserts her African identity in defiance of white supremacy. On the contrary, “Black Bottom” emerges as the antithesis, with a persona who is overwhelmed with feelings of ambivalence and unhomeliness as she favours her Scottish upbringing over her African look. The themes of adoption, racial prejudice, and cultural belonging prevail in this poem, too. In “Black Bottom,” the persona's experiences with racial discrimination and societal expectations highlight how complex identity formation can be. The fragmented structure of the poem, shifting between different narrators, mirrors the persona's sense of disorientation and in-betweenness with her inner conflict, considering the reconciliation of her African appearance with her Scottish identity. The persona's admiration for figures like Angela Davis reflects a longing for racial connection and solidarity since she lacks it within the Scottish community. Despite societal pressures and self-doubt, she identifies with individuals with the same skin colour and experiences as hers. Consequently, “Black Bottom” approaches multicultural identity and belonging from an exact opposite point presented in “So You Think I am a Mule?” as the persona prefers her Scottishness by abandoning a rigid adherence to the African cultural identity which is imposed upon her.

When analysed in continuation with the previously mentioned poems, “Hottentot Venus” elucidates that Kay's understanding of multicultural identity evolves and results in a synthesis that transcends the limitations of traditional binary frameworks. Embodying Hegel's concept of the synthesis as a common ground that unites opposing extremes, the poem serves as a mediator between “So You Think I am a Mule?” and “Black Bottom”. With its historical persona Saartjie Baartman,

whose tragic story reveals the exploitation experienced by people of colour, particularly women, within Western society, self-acculturation is at the centre of the poem. Baartman's journey of self-acculturation can be traced in her adaptation to the new environment, although overwhelmed with feelings of displacement and alienation. Her adoption of the English name "Sarah Bateman" and mimicry of English words and attitude symbolize the acceptance of her hybrid identity and assimilation into British culture. Baartman creates a new form of self-expression with her African heritage and adopted British identity in tandem. Thus, instead of polarising existing sociocultural elements, Kay invites readers to move beyond the limitations of the Western canon.

To conclude, in these three autobiographical poems written over a span of seven years, Jackie Kay shows us how the attitudes towards and understanding of multicultural identity can go through changes, especially with her personae's undergoing a transformation in their attitudes toward Africanness, Britishness, and Afro-Britishness. From a steadfast embrace of African heritage to accepting herself as a British, and finally, to a synthesis of both identities through mimicry and adaptation, Kay's personae's evolution reflects how human experience can evolve, depending on cultural and social constructs. Through her poetry, Kay invites readers to discover the fluidity of identity and complexities of belonging of hybrid individuals. Consequently, she unveils the importance of embracing multiplicity and complexity in the understanding of one's identity formation.

References

- ASHCROFT, B. et al. (2007). *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- BARRY, P. (2017). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. (4th ed.). Manchester: Manchester University Press.
- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BLANTON, R. E. (2015). "Theories of ethnicity and the dynamics of ethnic change in multiethnic societies." *PNAS*, V. 112, N. 30, 9176–9181.
- BROOKS, J. (2017). *The Racial Unfamiliar: Illegibility in Black Literature and Culture*. New York: Columbia University Press.
- BUFORD, B. et al. (1985). *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets*. Sheba Feminist Pub.
- CATANESE, B. W. (2010). "Remembering Saartjie Baartman". *Atlantic Studies*, V. 7, N. 1, 47–62.
- CRAIS, C. & SCULLY, P. (2009). *Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography*. Princeton University Press.
- DE TORO, F. (1999). *Explorations on post-theory: toward a third space*. Vervuert.
- ELLER, J. D. (2016). *Cultural Anthropology: Global Forces, Local Lives*. (3rd ed.). London and New York: Routledge.
- FOUCAULT, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (Trans.: Alan Sheridan), New York: Vintage Books.
- FOUGÈRE, M., & MOULETTES, A. (2012). "Disclaimers, dichotomies and disappearances in international business textbooks: A postcolonial deconstruction". *Management Learning*, V. 43, N. 1, 5–24.
- GWYN, K., & OKAZAWA-REY, M. (2004). *Women's lives: Multicultural perspectives*. McGraw-Hill.
- HEGEL, G. W. F. (1910). *The Phenomenology of Mind*. (Trans.: Jean-Baptistin Baille), London: Swan Sonnenschein & Co., Limited, New York: The Macmillan Company.
- HOLMES, R. (2008). *The Hottentot Venus: The Life and Death of Saartjie Baartman: Born 1789-Buried 2002*. Bloomsbury Publishing.
- JENKINS, C. M. (2002). "Queering black patriarchy: The salvific wish and masculine possibility in Alice Walker's the Color Purple". *MFS Modern Fiction Studies*, V. 48, N. 4, 969-1000.
- KAY, J. (1984). "So You Think I am a Mule?" *Feminist Review*, V. 17.

- KAY, J. (1991). "Black Bottom". *The Adoption Papers*. Bloodaxe Books.
- KAY, J. (1998). "Hottentot Venus". *Off Colour*. Newcastle: Bloodaxe Books.
- KAY, J., & TOURNAY-THEODOTOU, P. (2014). "Some Connection with the Place." *Transition*, V. 113, N. 1, 82–101.
- KOTTAK, C. P. (2018). *Mirror for Humanity: A Concise Introduction to Cultural Anthropology* (11th ed.). McGraw-Hill.
- LEVERETTE, T. (2009). "Speaking Up: Mixed Race Identity in Black Communities." *Journal of Black Studies*, V. 39, N. 3, 434–445.
- LEVERETTE, T. (2006). "Traveling Identities: Mixed Race Quests and Fran Ross's 'Oreo.'" *African American Review*, V. 40, N. 1, 79–91.
- MARCELIN, L. H. (2012). "In the Name of the Nation: Blood Symbolism and the Political Habitus of Violence in Haiti". *American Anthropologist*, V. 114, N. 2, 253–66.
- MUELLER, G. E. (1958). "The Hegel Legend of 'Thesis-Antithesis-Synthesis'." *Journal of the History of Ideas*, V. 19, N. 3, 411–414.
- ROWELL, C. H., & KAY, J. (2014). "AN INTERVIEW WITH JACKIE KAY". *Callaloo*, V. 37, N. 2, 268–280.
- ŞAFAK, Z. (2014). "An Outlook on Postcolonialism through the Ethos of Orientalism by Edward Said". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, V. 6, N. 2, 355-367.
- SAID, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SEREMANI, T. & CLEGG, S. (2016). "Postcolonialism, organization, and management theory: The role of 'epistemological third spaces'." *Journal of Management Inquiry*, V. 25, N. 2, 171–183.
- SHORTEN, A. (2022). *Multiculturalism: The Political Theory of Diversity Today*. Cambridge: Polity Press.
- WILDERSON III, F.B. (2008). "Biko and the problematic of presence", *Biko Lives!. Contemporary Black History* (Eds: A. Mngxitama, A. Alexander & N.C. Gibson), 95-114, New York: Palgrave Macmillan.

Internet Sources

- CBC. (2018, Dec. 25). *How to Dance the Black Bottom*. [Photograph]. YouTube. Retrieved Apr. 17, 2024, from https://www.youtube.com/watch?v=i_iA57YoEoI
- SCOTTISH POETRY LIBRARY. (n.d.). Jackie Kay. Retrieved Feb. 24, 2024, from <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poet/jackie-kay/>

DOI: 10.55666/folklor.1426631

MUTFAK KÜLTÜRÜNDE ATAERKİ VE KADINLARIN BENLİK ANLATILARI*

Makbule UYSAL**

Öz

Yemek, insanın bedensel ve zihinsel evriminde, insan yaşamının devamlılığındaki en hayati ihtiyaçtır. Kadın cinsiyetinin insan türünün devamlılığını sağlayan rolü ve annelik sürecinde bebek için gerekli besini belli bir süre kendi bedeninden sağlaması, beslemek ve kadın arasında doğal bir ilişkinin kurulmasına neden olmuştur. Aile ve ev gibi sınırları çizilmiş küçük bir alanda yaşamsal olan ancak yaşamsal olduğundan çok da söz edilmeyen işleri kadınlar sürdürmüşlerdir. Feminist kadın hareketi, bu rol dağılımına, kadınların bu işleri yapmasının ataerki tarafından kontrol edilme ve baskılama araçları olduğunu belirterek karşı çıkmıştır. Ancak cinsiyet diğer pek çok kültürel unsur gibi toplum tarafından belirlenmekte ve kültürel, sınıfsal, etnik olarak pek çok konuda değişkenlik göstermektedir. Bundan dolayı kadın ezilmişliğinin de tek bir seyrinin ya da bu ezilmişliğe karşı tek bir direniş yolunun olmadığı yine feminist düşünce içerisinde ortaya çıkmıştır. Ev kadınların sadece ortak, tek tip ataerki tarafından baskı gördükleri bir alan değil, farklı ataerki güçlerle mücadele ettikleri, ataerkilliği dönüştürdükleri ve onunla müzakere ettikleri bir alandır. Her toplumun erkeklik ve kadınlık anlayışı bir olmadığı gibi aynı toplumda her sınıfta, her bölgede, her ailede ve her dönemde böyle bir genel geçer ataerki baskıdan bahsetmek mümkün değildir. Bu çalışma farklı kuşaktan kadınların eve ait bir üretim alanı olan mutfakta ataerki baskıyla ve kendi benlikleriyle ilişkilene hâllerine odaklanmaktadır. Çalışmada Ordu'nun Ünye ilçesinde gerçekleşen alan araştırmasında toplanan veriler kullanılmıştır. Çalışma için Ünye'ye evlilik yoluyla gelmiş, burada doğup büyümüş, burada yaşayan ve kendini Ünyeli olarak tanımlayan toplamda 23 kadınla yarı yapılandırılmış ve 4 kadınla da hikâye çemberi yöntemiyle gerçekleştirilmiş görüşmeler yapılmıştır. Çalışmada analiz edilen anlatımlarda yer verilen görüşmeci isimleri görüşmecilerin hassasiyetlerinden dolayı değiştirilerek verilmiştir. Üç farklı kuşaktan kadınla görüşme yapılmış olmasına rağmen ataerki baskı ve kadınların mutfak üzerinden benlik anlatımlarına birinci ve ikinci kuşak kadınlarda rastlanmıştır. Bu sebeple çalışmada geleneksel toplum yapısının en çok etki ettiği bu kadınların anlatılarına yer verilmiştir. Çalışmada Ünye'nin bugünkü mutfağının kadınların tercih ve sorumlulukları tarafından belirlendiği, kadınların mutfakta ataerki baskıya maruz kalmalarına rağmen yine de burada kendilerine yaratıcı ve kendilerini güçlü kılıcı bir alan yarattıkları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mutfak kültürü, ataerki, kadın, benlik, Ünye.

* Bu çalışma “Kuşaklararası Aktarım Bağlamında Kadınların Geleneksel Mutfak Deneyimleri: Ünye Örneği” başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

** Dr., Bağımsız Araştırmacı, Türk Halk Bilimi, mkbluysal@gmail.com, Ankara/Türkiye, ORCID: 0000-0002-2051-6472.

PATRIARCHY AND WOMEN'S SELF-NARRATIVES IN CULINARY CULTURE

Abstract

Food is the most vital need in the physical and mental evolution of man and in the continuity of human life. The role of the female gender in ensuring the continuity of the human species and the fact that she provides the necessary nutrition for the baby from her own body for a certain period of time during the motherhood process has led to the establishment of a natural relationship between feeding and women. Women continued to carry out tasks that were vital in a small area with certain boundaries, such as family and home, but were not often mentioned as being vital. The feminist women's movement opposed this distribution of roles, stating that women doing these jobs are tools of control and oppression by patriarchy. However, gender, like many other cultural elements, is determined by society and varies in many cultural, class and ethnic aspects. For this reason, it has emerged within feminist thought that there is no single course of women's oppression or a single way of resistance against this oppression. The house is not a space where women are only oppressed by a common patriarchy, but also a space where they struggle with different patriarchal forces, transform patriarchy and negotiate with it. Just as not every society's understanding of masculinity and femininity is the same, it is not possible to talk about such a universal patriarchal oppression in every class, every region, every family and every period in the same society. This study focuses on how women from different generations relate to patriarchal oppression and their own selves in the kitchen, which is a home production area. In the study, data collected during the field research in Ünye was used. For the study, semi-structured interviews were held with a total of 23 women in Ünye district of Ordu, who came to Ünye through marriage, were born and raised here, live here and define themselves as Ünye residents, and 4 women were interviewed using the story circle method. The names of the interviewees in the narratives analyzed in the study have been changed due to the sensitivity of the interviewees. Although women from three different generations were interviewed, patriarchal oppression and women's self-expression through the kitchen were found in first and second generation women. For this reason, the study includes the narratives of these women who were most affected by the traditional social structure. In the study, it was determined that Ünye's current cuisine is determined by women's choices and responsibilities, and although women are exposed to patriarchal pressure in the kitchen, they still create a creative and empowering space for themselves here.

Keywords: Culinary culture, patriarchy, woman, self, Ünye.

Giriş

Toplum içinde kadına ve erkeğe ait rol dağılımlarının yapılması, çok eski zamanlara dayansa da kadınların erkeklerin ötekisi olarak toplumsal konumunun analiz edilmesi, 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Feminist düşüncede, kadınların öteki olarak tanımlanmalarını açıklamak için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasında bir ayrıma gidilmiştir. Joan W. Scott toplumsal cinsiyet kavramına dair kullanımların, kadınlara ve erkeklere ilişkin uygun roller hakkındaki fikirlerin, tamamen toplumsal olarak yaratıldığını, ifade eden “kültürel inşalar” a işaret etmenin bir yolu olduğunu belirtir (2013: 67- 68). Alison Stone cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın 1960’ların sonlarından bu yana, feminist felsefe de dâhil olmak üzere feminist düşüncenin gelişmesinde temel oluşturduğunu belirtir. Bu ayrıma göre, cinsiyet biyolojik türdür ve çoğu insan biyolojik olarak erkek veya dişidir. Toplumsal cinsiyet ise toplumsaldır ve şunlardan oluşur: “(1) Hangi davranış ve tutumların erkek ve dişi bireylere uygun olduğu ile ilgili toplumsal beklentiler ve varsayımlar. (2) bireylerin bu toplumsal beklentilerin etkisi altında geliştirme eğiliminde oldukları psikolojik tutumlar ve kendilerini kavrayış biçimleri” (2019:53). Toplumsal cinsiyet kavramının biyoloji ve toplumsal ikiliği üzerinde temellendirilmesinde sıkça karşılaşılan referans, 1949 yılında İkinci Cins adlı eserinde Simone de Beauvoir’ın söylediği “kadın doğulmaz, kadın olunur” (1993:231) sözüdür. Kadınlığın biyolojik bir durum olmadan ziyade toplumsal bir varoluş sürecinde edinildiğini göz önüne alırsak bu durumun en mikro düzeyde gerçekleştiği yer evdir.

Kadın olmanın da erkek olmanın da anlamlarının belirlendiği ev, kadın kimliğinin mekânsal olarak kurucu unsurlarından birisidir. Binlerce yıldır ataerki sistemin lehine şekillenen ev, toplumsal cinsiyeti sürekli yeniden üretir. Ev halkının bakımını, dolayısıyla da beslenmesini, mutfak işlerini kadınların doğasına bağlayan eril bir anlayış mevcuttur. Evde bulunma, burayı çekip çevirme, burada yaşayan insanlara bakma kadına atfedilmiştir. Evden gitmek ya da eve dönmek ise daha çok erkeklere özgüdür. Binlerce yıl boyunca bütün anlatılar kahramanların evden çıkışları ve dönüşlerine odaklanmıştır. Günümüze kadar ulaşılmış pek çok anlatının kahramanının erkek olduğu düşünüldüğünde yolculuk etmenin, dışarıda bulunmanın genelde erkeklığe özgü olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bu sırada kadınlar da erkeklerin dönecekleri evin düzenini sağlar. Kadının evin içiyle olan bu ilişkisini Aksu Bora, Batı kültürünün temel ideallerinden birini oluşturan Penelope imgesiyle açıklar: “Erkeği dünyanın öbür ucuna gidip maceralar yaşarken örgü örerek (geceleleri de örgüyü sökerek) evi bekleyen kadın. Ki adam bir eve dönebilsin” (2009: 65).

Feminist düşüncede bazılarına göre ev, asla görünmeyen, ciddiye alınmayan ev işleriyle kadınları dış dünyaya kapatan, baskılayan bir alana işaret eder. Eve dair işler, “ev emeği”, “ücretsiz ev emeği”, “görünmeyen emek” gibi isimlendirmelerle bir emek türü olarak kavramsallaştırılmıştır (Fougeyrollas-Schwebel, 2015:144). Bu ev işleri içerisinde mutfak işi, ev halkı için en hayati ve görünür olandır. Kadınların doğasına atfedilen bu işlerin kadınlar tarafından yapıldığı/yapılması gerektiği genel bir düşünce olarak yer alır. Kadının yemek veren ve erkekle çocuğun yemek alan rolleri birçok kültürde karakteristik bir özelliktir (Goode, 2005: 176). Platzer, mutfak işleriyle özdeşleştirilen kadının yemek pişirmesinin, özellikle ailesini beslemesinin, masaya sıcak yemek koymasının, en önemli görevi hatta biyolojik görevi olarak görüldüğünü belirtir (akt: İnce, 2015: 136). Ancak pek tabii ki kadınlar için yemek yapmak, kadının sorumluluğunda görülen diğer pek çok iş gibi kadının biyolojisinden değil toplumsal konumundan kaynaklanmaktadır.

Bevauoir yemek pişirmenin diğer ev işlerine kıyasla daha olumlu, hatta çok daha sevinçli bir iş olduğunu belirtir. Ona göre dışarıyla olan bağlantısını sağlayacak alışveriş işini zorunlu kılması ev kadını için en değerli andır (2010: 57-58). Ancak o, yemek yapmanın da en nihayetinde diğer ev işlerinden farksız olarak kadınları anlamlı bir yaşam içine yerleştiremediğini söyler:

“(…) bütün bu işler şimdiki yaşamla yarıncı arasında temel olmayan bir aracı durumundadırlar. Onları yapan birey üretici ve yaratıcıysa, organik görevler kadar kolayca yaşamına eklenirler; ev işlerinin erkekler tarafından yapıldıkları zaman daha az kederli görünmeleri bundandır. Onlar, erkekler için bir an önce sıyrılmak istedikleri olumsuz ve olumsuz bir anı temsil eder. Ama hizmetçisi, eşin yazgısını çekilmez kılan kendisini genele özel olmayana bağlayan iş bölünmesidir. Eve bakmak, yemek pişirmek, yaşamak için gereklidir ama yaşama anlam kazandırmaz ev kadınının anlık ereklere gerçek erek değil yalnızca birer araçtır ve ancak belirsiz tasarımları yansıtır” (Beauvoir, 2010: 60-61).

Nickle Charles ve Marian Kerr, İngiliz ailesinde kadınların ailesi için yemek yapmasına dair genel bir iş bölümü yapıldığını ve bu iş bölümünün de kadınlar tarafından kabul edildiğini, mutfakla evi domine ettikleri düşüncesini kabul ettiklerini ve bununla da mutlu olduklarını belirtirler. Ancak onlar, ailelerinin iyi ve sağlıklı beslenmesinden sorumlu olmalarının kadınları güçlü kıldığı ve ailelerinin yediği yiyecekleri kontrol ettikleri anlamına gelmediğini belirtirler (1988: 40). Bu düşüncede, kadınlarla ev ya da ev işleri arasındaki ilişkinin biyolojinin referans alındığı bir belirlenimle değil ancak toplumsal olanın kadına çizdiği sınırlarla açıklanabileceğini ortaya koymaktadır.

Elisabeth Fürst ise bu tür çalışmaları, kadın ve mutfak arasındaki ilişkilerin açıklanmasında kadınların sesine yer verilmemesi nedeniyle yetersiz bulur. Ona göre bu çalışmalardaki bakış açısı örtük nesneleştirmeye yol açar (1997: 443).

Feminist düşüncede evin ve eve bağlı işlerin kadınlar için sadece bir baskı alanı olduğu düşüncesine bir başka eleştiri, bu düşüncenin bütün kadınları aynı ataerki baskının mağduru olarak ele almasıdır. Judith Butler evrensel bir ataerki kavramının feminist kuram içerisinde evrensel bir kadınlık inşası yaratmak için kullanımını eleştirir. Ona göre, evrensel ataerki kavramına dayanan kuramlarda, çeşitli somut kültürel bağlamlara ancak, zaten başından beri varsayılan evrensel ilkenin örneklerini bulup göstermek için başvurulmuştur. Butler, feminist kuramın bu biçiminin ezilmenin gayet Batılı mefhumlarını desteklemek için Batı-dışı kültürleri sömürüp kendine mal etme çabaları ve bir “Üçüncü Dünya”, hatta “Şark” inşa etme ve üstü kapalı bir şekilde buradaki toplumsal cinsiyet kaynaklı ezilmeyi öze ilişkin olan, Batı-dışı bir barbarlıkla açıklama eğilimi yüzünden de eleştirildiğini belirtir (2018: 46-47). Butler’ın bahsettiği evrensel ataerki baskıyı temel alan ve kadını özele /eve; erkeği de kamusal/dışarıya yerleştiren ve böylece bu ikililiği yeniden üreten analizlerde, genel olarak kadınların kamusal alanlara katılımının gerçekleşmesiyle sahip olunacak bir güçlenme stratejisi üzerinden hareket edilmektedir. Zaten en nihayetinde “özel olan kamusaldır”. Evin kamusalın bir uzantısı olduğu ve burada da dışarıda olduğu gibi güç ilişkilerinin sadece baskılayan değil baskılanan grup tarafından da yönlendirildiği görülmüştür. Güç ilişkilerini sadece baskılayan taraf üzerinden açıklamak bu ilişkinin tek boyutunu göstermektedir. Bu anlamda baskılanan taraf olarak kadınların bu güçle olan ilişkisini kadınlar arasındaki farklılıkları göz önünde bulundurarak açıklamak, kadınların hangi bağlamlarda hangi araçlarla güçlenme stratejisi belirlediğini, bu stratejilerin hangi koşullarda değiştiğini ortaya koyacaktır.

Kadınlar hep beraber bir kurtuluş mücadelesinde bulunabilir ancak bu mücadelenin hangi yollarla yapılacağı kadınların her biri için farklı, kendine özgü bir yöntem gerektirmektedir. Kadınların baskı karşısında geliştirdikleri direniş yöntemleri, etnisite, sınıfsal, mekânsal vb. farklılıklara göre değişkenlik gösterebilmektedir. Kadınların mutfakta geliştirdikleri direniş stratejileri Ünye’de gerçekleştirilen araştırmada kuşaklararası farklılığa göre değişkenlik göstermektedir. Ünye’de gerçekleştirilen alan çalışmasında üç farklı kuşak kadını yapılan görüşmelerde mutfakta bir benlik inşa edilmesi ve ataerki baskıya rağmen bir direniş stratejisi geliştirilmesi daha çok birinci ve ikinci kuşak kadınlarda tespit edilmiştir. Burada birinci ve ikinci kuşaktan kadınların Ünye’nin mutfak kültüründe nasıl bir yerlerinin olduğu, evlerinin mutfaklarında hangi durumlarda ataerki baskıya maruz kaldıkları ve kendilerini yine de bu alanda var etme biçimleri ortaya konacak, bu varoluşun kendilerinden sonraki kuşağa geçmemesindeki etkenlere de değinilecektir.

Çalışmanın Metodolojisi

Çalışmanın verileri 20 Aralık- 20 Haziran 2022 tarihleri arasında Ünye merkezde gerçekleştirilen alan araştırmasına dayanmaktadır. Alan verileri, derinlemesine görüşme, katılımlı gözlem, alan notlarından elde edilmiştir. Ancak bu klasik alan araştırması teknikleri, kadın odaklı bir çalışma nedeniyle feminist bakış açısıyla kullanılmıştır. Diğer yandan yeni bir teknik olarak değerlendirilebilecek hikâye çemberi yönteminden de verilerin toplanmasında yararlanılmıştır. *Hikâye çemberi* tekniği çalışmanın ilk ayağı olan 9 Ağustos 2020’de İstanbul’da olan ve üçüncü kuşakla gerçekleştirilen ön görüşmeler için kullanılmıştır. Hikâye çemberi, 2000’lerde yaygınlaşmaya başlayan yeni medya teknolojilerine bağlı olarak gelişen ve etnografik bir yöntem olarak da kullanılabileceği ortaya konan (Şimşek, 2013) dijital hikâye anlatımının bir parçasıdır. Dijital hikâye anlatımı, “2,5-3 dakikalık kısa ve amatör bir form olarak atölye ortamında kolektif bir yapı içinde her bir katılımcının kendi yaşamından bir hikâyeyi, kendi sesi ve istediği görsel öğelerle destekleyerek dijital ortama aktarmasıyla ortaya çıkartılan bir formdur” (Şimşek, 2010:38). Herkesin kendi sesiyle belli bir konuda anlattığı hikâye, kesintiye uğramadan dijital ortama yüklenmesiyle herkesle paylaşılan bir deneyime dönüşmekte.

Buradaki odak, hikâyenin dijital ortama dönüşmesinden önceki çemberin oluşması ve herkesin belirlenen konular özelindeki hikâyesini paylaşmasıdır. Hikâye çemberi, katılımcıların ve kolaylaştırıcıların hikayelerini paylaştıkları, daire şeklinde oturlan, mümkün olduğunca mevcut asimetri farkında olunarak, eşitler arası konuşmanın gerçekleştiği, hikâye paylaşımının sağlanmasına dair niyeti gösteren fiziksel çemberdir (Şimşek, 2018:27).

Çalışmada hikâye çemberi, araştırmacı dâhil 5 kişi ile gerçekleşmiştir. Çemberde, bu 5 kişi Ünye'nin dışında yaşamak ve Ünye'de benimsenen damak tadındaki muhafazakarlıklar, değişiklikler ve karşılaşmalar üzerine kendi hikâyelerini paylaştı. Bu hikâyelerden sonra konu daha da genişleyerek, anneler ile farklı yemek yeme ve yapma alışkanlıklarına dair düşüncelerin, anneleriyle ilgili şikayetlerin, övünmelerin ve benzerliklerin anlatıldığı kuşaklararası farklılığın ortaya çıkarıldığı bir iç dökmeye dönüşmüştür.

Ünye'de gerçekleştirilen alan çalışmasında ve İstanbul'da düzenlenen hikâye çemberinde toplamda 27 kadın ile görüşülmüştür. Araştırmada Ünye'ye evlilik yoluyla gelmiş, Ünye'de doğup büyümüş, Ünye'de yaşayan ve kendini Ünyeli olarak tanımlayan kadınlarla görüşülmüştür. Görüşmelerin yapıldığı tarih aralığında görüşmecilerin yaşları 30 ile 84 arasında değişmektedir. Böylece üç farklı kuşaktan kadın görüşmecinin mutfakla ilişkilenme hâli hakkında bilgi sahibi olunmuştur. Kuşaklar sadece aile içerisindeki akrabalık ilişkileri üzerinden değil, toplumsal değişim ve dönüşümlerin yaşandığı dönemlerin referans alınmasıyla belirlenmiştir. Buna göre, birinci kuşak çoğu okuryazar ancak okula gitmeyen, hayatının ilk dönemini (genelde evliliğe kadar) köyde geçirmiş (bir görüşmeci hariç), tarımsal üretime aktif katılmış ya da katılan aile büyükleriyle yaşamış olan 1960 öncesi doğumlular; ikinci kuşak, eğitimleri en az ortaokul en fazla üniversite olan (bir görüşmeci hariç), köy ve kent yaşantısı birlikte süren, tarımsal üretimden çekilmiş olan 1980 öncesi doğumlu görüşmecilerdir. Üçüncü kuşak ise (bir görüşmeci hariç) eğitim durumu en az üniversite olan, (yine aynı görüşmeci hariç) köyle bağları kesilmiş, tarımsal üretime dair bilgisi olmayan 1980 sonrası doğumlulardır.

Ünye'nin Beslenme Kültüründe Kadınlar

Mutfak kültürü, pek çok aşamanın gerçekleştiği bir alandır. Goody bunları üretim, dağıtım, hazırlama ve tüketim olarak belirtir ve buna bir de atıklardan kurtulma diyerek beşinci bir aşama ekler (Goody, 2013: 56). Uzun bir süre kadınlar ve mutfak kültürü arasındaki ilişki, yemeğin üretimini ve tüketimini kapsayan bu süreçlerdeki cinsiyete dayalı iş bölümüyle açıklanmıştır. Gıda alımı, gıdanın pişirilmesini de içeren hazırlık aşamasında, gıdaya ulaşmada ve gıdanın tüketiminde kadınlığa ve erkeklığe temellenen bir cinsiyet ayrımı üzerinden farklılıkların izi sürülmüş, mutfak eve dair bir alan olduğundan kadınların baskılandığı ya da güçlendiği bir alan olarak yorumlanmıştır (Fieldhouse, 1995; Counihan, 2005; Long, 2009; Nahya, 2017). Tarımsal üretimin ve ailenin geçiminde ve de devamlılığında belli üretken görevleri nedeniyle kadınlar, toplumsal statülerini garanti edebilmişlerdir. Fieldhouse, Geleneksel Zimbabwe Ndebele toplumu üzerinden kadınların para ekonomisinin gelişmesi ve gıdanın metalaşmasıyla birlikte geçimlik gıda faaliyetlerindeki rolünün erkeklerin para karşılığı gıda üretimindeki rolüne göre değer kaybetmeye başladığını ve bu değer kaymasının bir sonucu olarak, kadının aile içindeki ve toplumsal olarak statüsü ve gücünün azalmış olduğu tespitinde bulunmuştur (Fieldhouse, 1995: 107). Erkeklerin dış dünyaya açılırken kadınların önceki ayrıcalıklarından mahrum kalarak evde kalmış olması ev ve iş yeri ayrışmasının bir sonucudur. Bu durum tarıma dayalı ekonomiden sanayileşme odaklı ekonomiye geçen pek çok toplumda gerçekleşmiştir. Ünye'de de kadınların mutfak kültürüyle olan ilişkilerinin ekonomik uğraşların ve yerleşim yerlerinin dönüşümü ile doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Ünye'deki mutfak kültüründe bugün kadınların daha çok hazırlık ve tüketim aşamalarında yer aldıkları görülmüştür. Ancak geçmişe dönük anlatılarda mutfak kültürünün üretim aşamasında da var oldukları tespit edilmiştir. Konunun biraz daha derinleşmesi için Ünye'nin genel olarak yemek kültürüne dair bilgi vermek gerekirse hem akademik hem popüler çalışmalara bakıldığında bölgeye özgü çeşitli otlardan oluşan çorbalar ve kavurmalar, hamur işleri, denizle olan ilişkisi nedeniyle balık, Gürcü nüfus yoğunluğundan dolayı Gürcü mutfağına ait yemekler, mısır üretiminin yoğunluğundan dolayı mısır unundan yapılan ekmekler göze çarpmaktadır. Ünye'ye dair seyahat ve yemek konulu blog yazılarında, televizyon programlarında şehrin temsili mutfağı hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Ünye'nin meşhur yemekleri bir gezi sitesinde (URL 1) şöyle sıralanmıştır: Ünye

pidesi, Ünye lokumu, sırgan çorbası, bölceli pancar, hamsili pilav, pancar sarması, melevcan kavurması, sütlücan kavurması, galdirik (kandilik) otu kavurması, fasulye turşusu, turşu kavurması. Ünye Turizm Danışma Bürosu tarafından hazırlanan yöresel lezzetlere ait tanıtım yazısında, açıklayıcı bilgiler verilerek bir sınıflandırma yapılmıştır.

“Ünye mutfağı, tarihsel gelişim sürecinde alınan göçler, yörede yaşayan insanların örf adetleri, gelenek ve göreneklere ile zenginlik kazanmıştır. Özellikle Gürcü yemekleri ile Ünye mutfağı çok gelişmiştir. Ünye mutfağına balık ve sebze yemekleri, turşu kavurmaları, doğada kendiliğinden yetişen yöreye özgü bitkilerden yapılan yemekler, hamur işleri ve evde açılan özellikle fındıkla yapılan tatlılar hakimdir.”

Yemeklerin türüne göre yapılan sınıflandırma ise şu şekildedir: Çorbalar, pancar, ısırgan, kabak, beyaz mısır, balık ve gendeme çorbası; etli yemekler, yahni, keşkek, pancar döşemesi, zetiyanı, Gürcü kavurması, Akkuş kuru fasulyesi; zeytinyağlı yemekler, pancar (kara lahana) diblesi, fasulye turşusu diblesi, fırın fasulyesi kavurması, galdirik kavurması, kabak kabuğu kavurması, hoşkırın kavurması, melocan diblesi, melocan (diken ucu) kavurması, pezik (pazı) kavurması, mantar (tirit) kavurması, sakarca kayganası, sakarca mıhlaması, top köfteli pezik (pazı) yoğurtlaması, uçkur kabak kavurması, uçkur kabak yoğurtlaması, löbye, kabak kayganası; hamur işleri, yağlı(pide), su böreği, kuru yufka böreği, fındıklı ballı kuru yufka böreği, bileki ekmeği, mısır ekmeği, mısır unu yağlaş, nemüslü börek ve yarımca börek; tatlılar, ev baklavası, fındıklı burma tatlısı, aşure, balkabağı tatlısı, fındıklı un helvası, pekmez yağlaş tatlısı, papa (siyah üzüm), dut pekmezi, incir reçeli, çilek (dağ çileği) reçeli, ceviz helvası, yufka tatlısı, ekmekek tatlısı, Ünye lokumu; turşu kavurmaları, fasulye turşusu, salatalık turşusu kaldirik, kiraz, tahnal, karalahana, fasulye, biber, patlıcan, erik, mısır, acur ve zeytin turşusu, kelem lahana turşusu kavurması, fasulye turşusu kavurması, salatalık turşusu kavurması, kiraz turşusu kavurması, karışık turşu kavurması (URL 2).

Yukarıda sıralanan yemekler kuşaktan kuşağa aktarılması ve malzemelerin kaynağının yerel nitelik göstermesi bakımından Ünye'nin geleneksel mutfağını oluşturmaktadır. Burada bahsi geçen yemekler kadınlar tarafından kuşaktan kuşağa aktararak bugüne ulaşabilmiştir. Yemeklerin (pide hariç) hemen hemen hepsi ev içi mutfak üretimine aittir. Görüşme yapılan birinci ve ikinci kuşak kadınların hepsi Ünye'ye dair belirttikleri yemekleri yapabildiklerini söylemişlerdir. Üçüncü kuşaktan kadınların çoğunda ise bu yemeklere dair bilgi, sadece birer Ünyeli olarak damak tatlarında yer almaktadır. Birinci ve ikinci kuşak kadınlar bu anlamda geleneksel mutfak bilgisinin taşıyıcıları niteliğindedir ve böylece topluluk kimliğinin yeniden üretim sürecinin öznesidirler. Kadınların yeniden üretim sürecindeki başat konuları, mutfak kültürünün geleneksel olarak aktarımının kilit noktasıdır. “Bireylere kimlik ve devamlılık duygusu” verdiği, “paylaşılan deneyim ve ortak bellek” olduğu, “bizi biz” yaptığı söylenerek kuşaktan kuşağa aktarılması gerektiğinin altı çizilen gelenek, çoğunlukla kadınlarla özdeşleştirilir (Gürçayır, 2013: 49). Buradan hareketle pek çok katmanı barındıran mutfak kültürünün, bir topluluktaki sürdürülebilirliği için kadınların yeniden üretim sürecine dâhil olması gerektiğini belirtmek gerekir. Ünye'de geleneksel toplum yaşantısı içinde hayatlarındaki en önemli geçiş dönemi evlilik ve annelik olarak tespit edilen birinci ve ikinci kuşak kadınların topluluğun mutfak kültürünün devamlılığını sağladığını söylemek mümkündür.

Bugün köylü pazarcılardan, marketlerden elde edilen yukarıdaki yemekleri meydana getiren gıda maddeleri üretim süreçleri yakın bir zamana kadar kadınlar tarafından yapılmaktadır. Özellikle birinci kuşağın kendi çocukluk dönemlerine, anne ya da kayınvalidelerinin mutfakla olan ilişkilerine dair anlatımlarında kadınların eve bazı gıda maddelerini doğrudan sağlayan kişiler olduğu görülür. Bu kişilerden biri olan Seniha Hanım'ın (84) köydeki yaşantısı, çocukluk, gençlik ve gelinlik dönemlerini oluşturur. Ünye merkezle ulaşım bakımından çok sıkıntısı olmayan bir köyde doğup büyüyen ve aynı köye gelin giden Seniha Hanım'ın (84) buradaki yaşantıya dair verdiği bilgiler dönemin köy yaşantısındaki üretim ve kadın ilişkisini görebilmek açısından önemlidir:

“Sabahları çökelek yağlaması yerdik. Kaymak, peynirler. Böyle bidonlarla. Kendi annem yapardı peyniri. Olsa da yesem. Bu peynir mi kız. Domates filan mis gibi olurdu bahçeden. Ünye'de domates ne arıyordu çarşıda. Bahçede fasulye, domates, salatalık... Bu oda kadar benim bahçem vardı. Birazcık büyük. Bana ait. Kız kardeşimin de vardı. Onu kazardık sadece hark yapardık.” (Seniha Hanım, 84).

Sadece köylerde değil şehir merkezindeki geleneksel konut mimarisinin verdiği imkânla, kent merkezinde de kadınların ailenin gıda ihtiyacını karşılayacak kadar hane odaklı bahçecilik yaptığı görülür. Daha çok birinci ve ikinci kuşak kentli Ünyelilerin yaşadığı bu evler, geniş aile türünü barındırabilecek, bahçeli, çok katlı müstakil yapılardır. Bugün sokak aralarında tek tük kalan şehir merkezindeki bu evler, köyden şehre gelin gelmiş kadınların ve doğma büyüme şehirli olan kadınların tarımsal üretime çok uzun yıllar şehir merkezinde devam etmesine imkân sağlamıştır. Leman Hanım (80), köyde sürdürdüğü hayatına evlendikten sonra Ünye'nin merkezinde ve eski mahallelerinden biri olan Ortayılmazlar Mahallesi'nde devam etmiştir. Hâlen gelin geldiği evde oturan Leman Hanım (80), evin yakınında bulunan bahçelerine köyde büyüttüğü her şeyi ektiğini ve orada evin ihtiyaç duyduğu sebzeleri yetiştirdiğini belirtir. Bugün Leman Hanım'ın (80) ekip biçtiği yerde apartman bulunmaktadır. Bu arsanın yaklaşık 15 yıl öncesine denk gelen satışına kadar, Leman Hanım (80) burayı ekip biçtiğini belirtir. Bu mahallede bulunan pek çok evin de bahçeli olduğunu ve bu şekilde ekilip biçildiği bilgisini verir. Birinci kuşaktan kadınların yemeğin topraktan sofraya her türlü aşamasında üretici konumda olmalarını sağlayan bu mekân kullanımları, onlara hiç şüphesiz ki aile içerisinde bir güç sağlamıştır. Sadece sebze yetiştiriciliği değil yine hane odaklı hayvancılığın da yapıldığı tespit edilmiştir. Seniha Hanım (84), kayınvalidesinin hep *dışarı işini* yaptığını belirtirken hayvan bakımından bahsetmektedir. Mehtap Hanım (72) da hem annesinin hem de babaannesinin Ünye merkezde bulunan evlerinin bahçesinde küçük bahçe işleri yaptığını ve hayvan baktığını belirtmiştir. Evin dışı açılan alanı olan bahçeler, evin sınır alanıdır. Bu alanda kadınlar evin mutfağı için üretim sağlar ve bu üretim genellikle evin yaşlısı tarafından sürdürülmekte ve sonraki kuşağa da bu büyükler tarafından aktarılmaktadır. Bunlar, toprağın hangi dönem ekilmesi gerektiği, tohumluk mısır, fasulyenin nasıl ayıklanması gerektiği gibi bilgilerdir. Ataerki toplum yaşantısında bu bilginin yani çoğunlukla otoritesi kabul edilen yaşlı kadınların söylediği ve bildiği her şeyin aile içerisinde bir değeri vardır (Kaplan, 2008: 80-81). Ünye'de görüşülen birinci ve ikinci kuşak kadınlar genelde yaşlı kadın otoritesinin kabul edildiği ailelerde yaşamışlardır. Bu yüzden Ünye'de tüketilen sebzelerin özellikle kavurma yöntemiyle pişirilen otların yetiştirilmesine ve toplanmasına dair geleneksel bilgi birinci ve ikinci kuşakta bulunurken, üçüncü kuşak bu konuya oldukça yabancıdır. Çünkü görüşmelerden anlaşıldığı üzere yaşlı otoritesinin değer gördüğü bir arada yaşanan hem evde hem de eve bağlı bağ bahçe işlerinde yaşa ve cinsiyete göre iş bölümünün yapıldığı geleneksel aile yapısı, ikinci kuşakla birlikte çözülmeye başlamıştır.

Bu çözülmeki en önemli etkenin, şehirleşme ve onun aile yapısına olan etkisi olduğu söylenebilir. Bu şehirleşme hem köylerden şehir merkezine olan göçlerle hem de şehir merkezinin dönüşümüyle şekillenmiştir. Kentleşmenin her iki biçiminde de önemli olan nokta toprak kullanımındaki dönüşümdür. Çağlar Keyder ve Zafer Yenal, toprağın metalaşmasının tarımın dönüşümündeki belirleyiciliğine dikkat çekerler. Onların verdiği bilgiye göre tarım artık toprağın tek olası kullanım şekli değildir. Çiftçi aileler tarafından ekilen ya da köy topluluğu tarafından geleneksel ve ekstansif hayvan yetiştiriciliği için kullanılan araziler artık fırsat maliyeti hesaplanması gereken birer kaynak olarak değerlendirilmektedir (2018: 84). Böylesi bir kentleşme Ünye'de kentin genişlemesi sonucu, kent içinde kalan köylerin dönüşümünde ve yukarıda da yer verilen kent içinde yapılan hane odaklı küçük bahçecilikte gözlemlenmektedir. Tarımsal üretimdeki bu dönüşüm, bir sürece yayılmış ve farklı kuşaktan kadınların yaşamlarının farklı dönemlerini etkilemiştir.

Ünye'de bazı birinci kuşak ve ikinci kuşak görüşmecilerin çocukluğu ve gençliğinin bir kısmı köyde geçmiştir. Daha sonrasında evlilik yoluyla ya da evin babasının köyden şehir merkezine kayan iş değişimiyle Ünye merkezde bir yaşam sürdürülmüştür. Ünye'de kent merkezine kayan yaşantı, Türkiye tarihi içerisinde köyden kente yapılan göç hareketliliği ile uyumlu bir süreci içermektedir. Yapılan çalışmalardan elde edilen bilgilere göre, 1950 öncesi %80'i köylerde yaşayan nüfus, geçimlik tarım ile uğraşmaktaydı. Uzun savaşlardan ve kötü sağlık koşullarından dolayı, özellikle erkek emeğinin kıt olduğu bu dönem, Deniz Kandiyoti'nin klasik ataerki düzen olarak nitelendirdiği üç kuşağın bir arada yaşadığı, kararların yaşlılar tarafından verildiği, doğurganlığın önemsendiği düzenin etkili olduğu dönemdir (Özbay, 2019: 163). Ferhunde Özbay'dan özetlenecek olursa; cinsiyet ayrımı temeline dayanan bu düzende, bireylerin statü kazanması yaşlanma ile gerçekleşmektedir. Aile içindeki egemenlik ilişkileri, yaş ve cinsiyet eksenlidir ve böylesi bir yapıda erkeğin kadına egemenliği doğa gereği kabul edilmiş ve sorgulanmayan bir durumdur. Yaşa bağlı olan egemenlik ise yaştan bağımsız olarak yetişkin olmakla ilgilidir. Bir kişinin daha doğrusu kadının

yetişkin kabul edilmesi, doğurganlığına bağlıdır. Yaşı küçük olsa da evlenip çocuk sahibi olanlar artık yetişkindir. Aile içinde üretim ve yeniden üretim faaliyetleri bu düzen içinde iş birliği ve iş bölümünü gerektirir. Kadınlar da aile içi üretime doğrudan katılım sağlar. Erkeklerin de üretim ve yeniden üretim sürecinde sorumlulukları bulunmaktadır. Bu dönemde üretim ve yeniden üretim faaliyetleri, erkekler ve kadınlar için çok belirgin bir şekilde ayrılmamıştır. Ancak kadınların iş yükleri, evin dışında tarla, hayvan, bağ-bahçe; ev içinde yemek hazırlama, yorgan yastık gibi ev eşyalarını üretme, çocuk doğurup bakma, evdeki yaşlı ya da hasta bakımı gibi çok daha fazla ve çeşitlidir (2019: 163-164). Bunun yanında 1950 sonrası köylü nüfusunda kente yönelik hızlı bir geçişin varlığı dikkat çekmektedir. Bu dönemi, genel anlamda Türkiye’de sanayi odaklı kalkınma stratejisinden tarımsal üretimin kapitalistleşmesine dayanan bir stratejiye geçiş dönemi olarak değerlendiren Sinan Yıldırım, bu dönemde ortaya çıkan “küçük köylülüğün” kırdan kente göçün beşerî altyapısını oluşturduğunu belirtir (2015: 542). Küçük köylülük, köydeki tarımsal üretimin kentte yaşam kurmak için gerekli sermayeyi sağlaması olarak açıklanabilir. 1950 sonrası yaşanan göç dalgasında büyük kentlere göçen insanların kır yoksullarından oluşmadığı, mülksüz bir göç yaşanmadığı belirtilmektedir (Özbay, 2019; Yıldırım, 2015). İç göç meselesi daha çok büyük kentlere yapılan göçler üzerinden ele alınmış olsa da süreç bulunulan köyün en yakınındaki kente yapılan göçler için de benzerlik gösterir. Seniha Hanım (84), kendisi çocukken şu an fındıklık olan bahçelerinde mısır, buğday, fasulye yetiştiği bilgisini vermektedir. Görüşmecinin köydeki tarımsal üretime dair aşağıda verdiği bilgilerden Yıldırım’ın bahsettiği küçük köylülüğün Ünye’nin köylerinden merkezine gerçekleşen göç hareketliliğinde, şehirde yaşam kurmak için gerekli olan ekonomik sermayenin kaynağı olduğu görülmektedir:

“Eskiden o yerlerde fındık yoktu. Orada mısır, fasulye büyüyordu. Fındık dikilmişti. Bir tek o elmalık dediğimiz yerde vardı fındık. Fındıklar böyle hep yerlerde. İmam yeri denilen yer o da benim nişanlığım zamanda dikildi. Onun yanında foru vardı. O da erkek kardeşimin doğduğu sene dikildi. Çarşıdan et alınırdı, pirinç alınırdı çuvalla. Kasap Fehmi vardı. Heybe ile o zaman heybe vardı atın üstünde, onun gözlerine konulur, gelirdi. Hamsi zamanı hamsi gelirdi. Balık zamanı balık gelirdi. Babam getirirdi.”

Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere fındık tarımının yanında hanenin hemen hemen tüm ihtiyaçları tarımsal üretime bağlı olarak gerçekleşmektedir. Ancak fındığın ihracat ürünü olması ve bol kazanç sağlaması, diğer ürünlere yönelik yapılan tarımı azaltmıştır. Fındığın ticari bir ürün olarak yetiştirilerek ondan kazanç elde edilmesi köydeki mülkiyetin yanında kentte de mülk edinme ve sonrasında bu mülkte yaşama olanağı sunmuştur. Bunun zamana yayılan bir süreç olduğunu göz önünde bulundurarak sürecin nihayetinde Ünye merkezdeki şehirleşmenin artması ve köylerdeki tarımsal üretimin (fındık dışındaki) azalmasıyla sonuçlandığı söylenebilir. Kırdan kente göçün geleneksel yaşamın her alanında pek çok etkisi vardır. Yukarıda çok kısa bir şekilde özetlenen süreçte kadınların uğraşlarının da değiştiğini söylemek mümkündür. Ancak Özbay bu anlamdaki en büyük değişimin erkeklerin uğraşlarında olduğunu belirtir. Bu uğraş değişimi, erkeklerde babanın otoritesinden çıkarak, babanın yönettiği ekonomik uğraştan başka bir uğraş edinmeyle açıklanmaktadır (2019: 165). Ünye’de de özellikle ikinci kuşak kadınların kocaları vasıtasıyla kendilerine ait evlere sahip olduğu ve yaşlı otoritesinden büyük ölçüde sıyrıldıklarını söylemek mümkündür. Yani dış dünyayla evin bağlantısını sağlayan erkeğin uğraşı evin içindeki yaşantıyı doğrudan etkilemiştir.

Ancak mutfak kültürüne dair bilgi ve sorumlulukların ikinci kuşak görüşmeler tarafından da devam ettirilmektedir. Bununla birlikte birinci kuşağa göre beslenmesi gereken hane nüfusunda bir azalma olduğu ve gelişen mutfak teknolojileri ve kitle iletişim araçlarının yaygınlığı ile mutfaka dair bilgileri çeşitlenmiştir. Diğer yandan gerçek anlamda ev hanımlığının da ikinci kuşakla birlikte gerçekleştiğini söylemek mümkündür. “Ev kadınlığı”, kadınların “doğal” eğilimleri ve özelliklerine bağlansa da, tarihsel bir konumdur. Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ve yaygınlaşması ile birlikte ev ile iş yerinin ayrılması, evin ekonominin dışında bir “yer” hâline gelişi, ekonomi ile ilişkilendirildiğinde de ancak tüketicilik konumu atfedilmesi, son yüz elli- iki yüz yıllık tarihin bir görüngüsüdür (Bora, 2019:59). Ev ve iş yeri ayrışmasında, evi geçindirecek işin evden uzakta ve evin erkeği tarafından yürütüldüğü düşünüldüğünde, kadın da sadece kendi evinden sorumlu kılınmıştır. Üçüncü kuşak görüşmeciler ise ne büyükannelerinin ne de annelerinin yaptıkları işlerle meşgul olmuşlar, onlara sadece okul ve derslerine dair bir sorumluluk yüklenmiştir. Üçüncü kuşak görüşmecilerden okul, dershane, kurs üçgeni içinde geçen

sorumluluklarının sonucunda bir meslek sahibi olmaları beklenmiştir. Bu anlamda mutfakta asıl çözümlenin en çok üçüncü kuşak kadınlarda görüldüğünü söylemek mümkündür. Görüşmecilerden 11 kişi üçüncü kuşaktır. Bu gruptaki kadınların çok büyük kısmının Ünye'nin mutfak kültürüne dair anlatımları daha çok bir katılımcı olarak yer aldıkları sofraya deneyimlerine dayanmaktadır. Mutfak kültürünün içinde eylem hâlinde çok gözlem yapan edilgen kişi konumundadırlar. Bu kadınların çoğu üniversite mezunu ve aldıkları eğitim aracılığıyla uzmanlaştıkları meslekleri icra etmektedir. İki kişi hariç profesyonel olarak kabul edilen işlerde çalışan bir anneye sahip değildir. Bu sebeple bu kadınların kendi kuşaklarından önceki kadınlarla aralarında ev ve ev işlerine dair sorumluluk konusunda farklılıklar mevcuttur. Üçüncü kuşak kadınlar, artık tamamen erkek dünyası olarak görülen dünyanın, dışarının içerisinde ve evle ilişkili işleri kadınların doğasına bağlayan düşünceyi sorgulayabilecek bir eğitim sermayesine sahiplerdir. Üçüncü kuşak görüşmecilerin kendilerinden önceki kuşaklarla temel farklılığını Şeyda Hanım'ın (30) annesi ve kendi arasındaki farklılık üzerine yaptığı yorumdan anlamak mümkündür:

“Bence o jenerasyona bu yemek yapmak, ev işleri yapmak yüklenmiş toplumsal olarak ama biz mesela istemediğimizde yapmıyoruz ya da hani bugün de işte atıyorum çorba yemek ve pilav olmak zorunda değil atıyorum sadece çorba salata var bugün filan. O genişliğimiz var mesela ama bizim evde asla pilavsız sofraya oturulmaz. Salata olmadan asla oturulmaz. İşte yazın çoban, kışın otlu filan. Babamın bir şey demesine gerek yok annemde bir alışkanlık, illa yapacak.”

Üçüncü kuşak diğer görüşmecilerin çoğu da evde sadece kendilerinin sorumlu olduğu bir mutfak işinden bahsetmemektedirler. Bu durumda üçüncü kuşak kadınlara bu sorumluluktan sıyrılan bazı değişimlerin olduğunu söylemek mümkündür. Aşağıdaki tabloda görüldüğü üzere üçüncü kuşak kadınların çoğu yüksek öğrenim görerek bir meslek edinmiştir. Burada birinci ve ikinci kuşak kadınların elinde çok bulunmayan ekonomik özgürlüğü ve kamusal alanda evdışı faaliyetlerle var olabilen bir üçüncü kuşak kadın grubu vardır. Genel olarak kendileri mutfağa girse de eşlerinin de yemek yapabildiğini ya da günlük yemek yapma zorunluluklarının olmadığını ve dışarıdan yemek söylemenin de günlük beslenme düzenleri içerisinde olduğu bilgisini vermektedirler. Kamusal alanda var olmanın, çalışma hayatına katılımın kadınların maruz kaldıkları baskı için tek kurtuluş reçetesi olmadığını bir kenara koyarak bunun en azından ev içinde kadınların karar alma mekanizmasında söz sahibi olmalarına ve kadınların sorumluluğundaki iş yükünün azalmasına imkân verdiğini söylemek mümkündür. Bu sebeple mutfakla ilişkilenme açısından ataerki baskı ve ev merkezli benlik anlatısı daha çok birinci ve ikinci kuşaktan kadınların anlatımlarında rastlanmaktadır. Çalışmada da bu başlıklar altında daha çok bu iki kuşaktan kadınların anlatımlarına odaklanılacaktır.

Mutfaktaki Ataerki

Kadınlar ataerki baskıya hem özel hem de kamusal olarak belirlenen ev-içi ve ev dışı alanlarda maruz kalır. Bu sebeple evin içi de dışı da bir baskı alanıdır. Bu baskıyla ilk olarak doğduğumuz, içinde büyüdüğümüz ev ve aile yaşantısında karşılaşırız. “Evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim ilk evrenimizdir. Gerçek bir kozmosdur” (Bora, 2009: 63). Bu anlamda evin, kadınlığın ve pek çok şeyin kurucu unsuru olduğu açıktır. “Ev kimliğin inşa edildiği bir mekândır. Bununla birlikte kendisi de bir inşa eyleminin sonucudur. Bu inşa eylemi, Heidegger gibi sapına kadar erkek olan filozoflar tarafından insan türüne, ama insanın da erkek cinsine özgü bir şey olarak görülmüştür” (Bora, 2009: 64). Evin maddi varlığına sahip olan erkek, evin içinde de sahip olmanın gücüyle yer almaktadır. Bu anlamda kadınlığı ve kadınlığa dair alanları bu gücün varlığıyla ele almak gerekir.

Ataerki/patriyarka feminist anlamıyla, erkeklerin iktidarı elinde tuttukları bir toplumsal formasyonu ya da erkek iktidarına karşılık gelir (Delphy, 2015: 245). Foucault'ya göre egemen iktidarın uzunca bir süre ayırıcı özelliklerini oluşturan ayrıcalıklardan biri, yaşam ve ölüm üzerindeki haktı. Bu da biçimsel olarak Romalı aile reisine çocuklarının ve kölelerinin yaşamını “kullanabilme” hakkını veren eski “patria potestas”tan türemiştir; baba onlara yaşamlarını “vermiştir”, geri alabilir. Ona göre geçmişte iktidarın bu tasarruf hakkı Batı'da klasik çağdan bu yana derin bir dönüşümle boyun eğdirdikleri güçleri kışkırtma, güçlendirme, denetleme, gözetleme, çoğaltma ve düzenleme işlevlerine sahip olan parçalar içinde bir parça hâline; üretmeye ve düzenlemeye yönelik bir iktidara dönüşür (2018: 96-97). İster eski ister güncel bir söylem olarak iktidar, denetler ve pek çok konuda hâlâ tasarruf hakkına sahiptir. Geleneksel kültürde gündelik yaşamın anlam üretme merkezlerinden

biri olan ev (Bora, 2009: 72) de bu anlamda iktidar mekanizmasının en küçük birimi olarak yer alır. Babanın yaşam üzerindeki egemenliği, evin yeme-içme düzenine kadar sirayet eder. Birçok toplumda ve kültürde besinin ana finansörü erkektir ve bu da erkeklerin karar noktasında var olduklarını gösterir (Nahya, 2017: 28). Tencerede hangi yemeğin kaynayacağı, bu yemeğin hangi gıdalardan meydana geleceği, yemeğin ev halkına düşen payına karar verme yetkisi genelde babanıdır. Sofradaki aksaklıktan da bu sebeple hesap sorma hakkı babanıdır.

Ünye’de birinci ve ikinci kuşak kadınlar ataerkil baskının genel olarak mutfakta pişen yemeğin içeriğinin belirlenmesinde, yemeklere verilen onayda, yiyeceklerin dağılımında, sofradaki hiyerarşik düzende ortaya çıktığını belirtmişlerdir.

Ataerkil baskının özellikle birinci ve ikinci kuşaktan kadınların gündelik hayatını tamamen düzenlediğini söylemek mümkün. Görüşmelerde kadınlar eşlerinin bardağa su bile doldurmadığını belirtmişlerdir. Bu sebeple kadının evdekileri ve kocayı doyurma sorumluluğu sadece gündelik yemek üretimini değil buna bağlı hizmetleri de içermektedir. Günün menüsü babanın yediklerine/yemekten hoşlandıklarına göre değişmektedir. Erkek sofraya neyin konulacağına dair birincil derecede söz hakkına sahiptir.

“Bizim evin yemek düzeni babamın zamanındaki ile şu anda farklı. Babamın zamanında gün aşırı balık oluyordu. Muhakkak gün aşırı balık yenirdi. Balık olmazsa et yemeği olurdu. Ondan sonra, babamdan sonra balık çok aza düştü. Şimdi ayda bir ayda iki yer olduk. Sakatatlar öyle. Yani sebze pişmezdi bizde ya balık ya et olurdu. Bunun yanında pilav, yoğurt. Yoğurt mutlaka olacak bizde yoğurt yoksa komşudan alınacak. Babam masadan kalkmazdı, sofrayı başına geçirirdi insanın böyleydi. Annem hışır oluyordu. Bir gün tuttu soğanı az dedi çarptı tencereyi bir tarafa. Alacan o tencereyi kafasına geçireceksin ikinciye yapabiliyor mu?” (Ayşegül Hanım, 51)

Bazı evlerde kadınların yaşadığı bu şiddet, yemek yaparken kaygı duymalarına, evin yemek düzeninde erkeğin belirleyici önceliği, kadınların günlük olarak sınanmalarına neden olmaktadır.

Kadınlar sadece kocalarına göre değil kocalarının aile üyelerine göre de menü belirlemek durumunda kalmışlardır. Telviye Hanım (63), eşi, kayınvalidesi, kayını ve eltisi ile bir süre birlikte oturduklarını, yapılan yemeklerin de eşi ve ailesine göre şekillendiğini belirtir: “(...) sürekli kavurma, fasulye, pirinçli et, pirinçli tavuk, zeti, pancar, palöbye. Zaten yemek kocamın isteğine göre pişerdi. Kara fasulyeyi çok severdi. Ben hiç sevmem. Yapıyordum ama onu sevmiyordum. Her gün mısır ekmeği pişerdi tava dayanmıyordu. O ekmeğe mutlaka pişecek.” Birinci ve ikinci nesilde kayınvalide ve kayınpeder ya da eşin evlenmemiş kız/erkek kardeşiyle birlikte yaşamak çok olağan bir durumdur. Bu durumda da ataerkil baskı sadece tek bir kişi ya da cinsiyetle kurulmamıştır. Evde yaşı büyük kadınların kendilerini ev işlerinden çektikleri ve erkekler gibi verilen hizmetten yararlandıkları görülmektedir. Kalabalık bir evde büyüyen Emine Hanım (58), evde yemek üzerinden oluşan hiyerarşiye dair şu bilgileri verir:

“Benim çocukluğumda dedem vardı, babaannem vardı ve rahmetli babamın amcasının kızı halam vardı. Genelde hep bizdeydi. En çok uğraşılan yemek etti. Çünkü etçilerdi. Salı ve Cuma akşamı muhakkak bir tepsi et gelirdi. Mümkün değil gelmemesi çünkü babaannem etsiz durmazdı. Mesela Çarşamba günü sepetle evin eksileri gelirdi ki o didiklerdi sepeti ne çıkacak et çıkacak mı diye. O kadar etçiydi. Muhakkak o gelirdi sarma, köfte yapılırdı. İstersen yapma! (...) Babaanneme öğlene verdiğini akşama verdiysen Allah muhafaza. Dedem varken daha küçüktüm. Evimizin içi çok kaynıyordu çok kaynayan (kalabalık) bir evde büyüdüm. Gürültü çoktu yani. Her gece bizim eve toplanılırdı. Büyükler hep bizdeydi. Küçüktüm ama dedemi hatırlıyorum köyde sucuğu kendine has mendilinde. Közde kızartırdı. (...). Ocağın dibinde közde kahvesi vardı. Kahve yapardı. Lüksiyeti severdi, öyle hatırlıyorum. Kendine kendi yapıyordu. Kendine özel sen de kokla verirse verir.”

Erkek kontrolündeki gıda paylaşımında, yiyecekler erkeklere gerekli ve kadınlara ya da çocuklara yeterli görülenler olarak ikili bir tasnife sahiptir. Böylece yiyecekler kültürel olarak belli kalıplar çerçevesinde cinsiyetlendirilir. Carol J. Adams, bu ayrımı et ve erkeklik ve de bununla doğrudan iktidar olma ile ilişki kurarak açıklar. “İktidar sahibi insanlar hep et yemişlerdir” der ve kadınların ve de işçi sınıfının ikinci sınıf vatandaşlar olarak görüldüğünü ve bu yüzden de ikinci sınıf sayılan yemekleri yediklerini belirtir. Et yiyen toplumlar, yiyecek seçimleriyle erkek kimliği kazanır ve ete dair öğretiler bu

bağlantıyı yürekten destekler” (2017: 76-77). Emine Hanım’ın yukarıda vermiş olduğu bilgilerde dedenin kendine ait ve lüks olarak kabul edilen yiyeceğinin paylaşımını eğer isterse yaptığı belirtilmiştir. Ataerkillik bu anlamda bir keyfilğe denk düşmektedir. Hayati Beşirli, Thorstein Veblen’in *Aylak Sınıfın Teorisi* çalışmasından yararlanarak ataerki düzenindeki beslenme pratiğinin erkeklere tanıdığı ayrıcalığı şöyle açıklar: “Ataerki düzen boyunca bu lükslerin tüketimi erkeklere ait olmuştur. Pahalı sefahat belirleyicilerinin üstünlük statüsü işaretleri olarak kabul görmesi kültürün oldukça erken aşamalarındadır. Bu toplumlarda toplumsal saygınlığı kontrol eder. Lük tüketim efendi olmanın bir işaretidir. Köle ile efendi arasındaki fark tüketilenle ölçülmektedir” (2012:18). Lüks olarak görülen besinler erkeklikle ve onun gücüyle ilişkilendirilir. Genel olarak besinlere eril veya dişil anlamlar yakıştırılması, sıklıkla “güç merkezli” anlayışlardan kaynaklanır. Buna göre “güçlü” besinler erilliği ve erkeklerin ihtiyacını temsil ederken, “zayıf besinler” de dişiliği ve kadınların ihtiyaçlarını temsil eder (Beardsworth-Keil, 2011: 92). Yukarıda evdeki yemek düzenini belirleyen ve kendinden yaşça küçükler karşısında ev içinde hiyerarşi kuran evin yaşlı kadını babaannenin de etle ilişkilendirilmesi, iktidarını pekiştiren bir durum olarak değerlendirilebilir. Yaşlı kadın, yaşından kaynaklı otorite sayesinde erkeklige özgü keyfilikten yararlanabilmektedir.

Bitki kelimesi kadınların edilgenliğine eşanlamlıymış gibi kullanılır çünkü kadınların bitkiler gibi olduğu varsayılır. Hegel bunu açıkça belirtir. Erkekler ve kadınlar arasındaki fark, hayvanlarla bitkiler arasındakine benzer. Erkekler nasıl hayvanlara karşılık geliyorsa, kadınlar da bitkilere denk düşerler çünkü kadınların gelişimi daha uysaldır (Adams, 2017: 77,93). Ünye’nin mutfak kültüründe daha önce de yer verildiği üzere Karadeniz mutfağının genel bir özelliği olarak çeşitli otların varlığı dikkat çekmektedir. Görüşmecilerin çoğu otlardan yapılan yemeklerin genellikle eşlerinin ve erkek çocuklarının yemediğini, bu otları kendileri için ya da kendi aralarında düzenledikleri oturmalarında yaptıklarını belirtmişlerdir. Bu durum otların kadın tüketimine yönelik bir mutfak anlayışına karşılık geldiğini gösterir. Hegel’in zayıflık olarak belirttiği kadın ve bitki arasındaki ilişki, burada görüldüğü üzere bir topluluğun beslenme kültürünün temsil gücüne sahiptir.

Ünye’de ataerkillik birinci kuşak kadınların yaşamında sofranın paylaşımında da kendini göstermiştir. Örneğin Ayşen Hanım (77), mutfak kültürüne dair bilgi verirken çocukluk dönemindeki geleneksel kadın erkek ilişkilerini de ortaya koymaktadır. “Babam mutfağa girmez, babama ayrı hizmet edilirdi. Babamın önüne ayrı sofraya gelirdi. Onun pilavı olurdu her akşam. Babam özel yerd. (...) kardeşlerim filan biz bir masada yerdik. Babam sedirlerimiz vardı sedirin üstünde oturur bağdaş, önüne de sinisi konur tabii öyle. Eski erkekler... Annem tabi bizle yerd.” diyerek bundan yaklaşık 70 sene öncesinin geleneksel sofraya adabına, hiyerarşisine yönelik bilgi vermektedir. Bugün görüşülen üçüncü kuşak için bu sahne sadece dönem dizilerinden izleyebilecekleri, kendi hayatlarından çok başka bir dünyanın sahnesi gibi gelse de iki kuşak önce yaşayan büyükanneleri ya da dedelerinin yaşantılarının bir parçasını bu hiyerarşik düzenler şekillendirmiştir. Bu hiyerarşik düzen eski derecesinde devam etmese de erkeğin öncelikli durumu benimsenmiş kültürel kodlar olarak devamlılığını korumaktadır.

Bugün sofrada baba ve evin diğer üyelerinin ayrışması söz konusu olmasa da baba, eve geldiğinde sofraya kurulmasını evdeki kadınlardan beklemektedir. Buna ek olarak eğer evin hem kız hem de erkek çocuğu varsa, bu görev kız çocuğundan beklenmektedir. Aile içerisinde bir şekilde devam eden bu tür erkek cinsiyetinin öncelikli durumu, toplumsal uygulamalarda da kendini göstermektedir. Ünye’de düğün ve cenazelerde aile ve çok yakın arkadaş grupları dışında katılım gösteren erkekler ve kadınlar genel olarak ayrı alanlarda yer alırlar. Bu insan yaşamının iki önemli evresinde yapılan geçiş dönemi ritüellerinde, erkeklerin karnının doyurulması önceliklidir. Önce onlara sofraya kurulur. Bu sofraya gelecek yemekleri kadınlar yapar, sofrayı kadınlar kurar ve kaldırır. Telaşlı kadın kalabalığından böylesine günlerde en çok duyulan cümle “beylerin yemek işi bitti mi?”dir. Erkeklerin yemek işi yani karınlarının doyurulması bittikten sonra da kadınlar ya ayak üstü ya da toplanmış sofrayı kendileri için tekrar özenle kurmayıp geçitirerek karınlarını doyururlar. Lefebvre’nin (2013: 57), modernitenin doğrusal zaman algısının karşısına yerleştiği ve onun “gündelik hayat” kavramı üzerinden ele aldığı, geleneksel yaşamın zaman anlayışı olan döngüsel zamanın hâlâ ısrarla devam eden kısmını oluşturur bu günler. Geleneksel yemek kültürü ve geleneksel cinsiyet rolleri bu döngüsel zamanların içinde ısrarla devam etmektedir. Çocukluktan yetişkinliğe, yetişkinlikten yaşlılığa geçişin önemli aşamaları olan doğum, düğün, ölüm gibi geçiş dönemi uygulamalarını, bayram

zamanlarını bu döngüsellik içinde ele almak mümkündür. Lefebvre'nin parçalanarak devam ettiğini söylediği bu döngüsel zamanda parçalanarak ve etkisi azalarak devam eden ataerkilliğin izini görmek de mümkündür.

Bugün farklı bir erkeklik ve kadınlık durumu görüşmeciler tarafından sıkça dile getirilmektedir. Yukarıda tasvir edilen aile yapılarındaki değişimler, erkekliği ve kadınlığı dönüştürmüştür. Evde yapılacak işin hiç bitmeden sürüp gittiği evlerin varlığı, birinci ve ikinci nesilde oldukça yaygındır. Ancak ikinci nesilden itibaren çocukların büyümesi, erkeklerin (oğulların) ayrı işler kurması ya da ayrı evlere ihtiyaç duymaları kadınların da kendilerine ait bir ev kurmasına vesile olmuştur. Kadınların erkekler aracılığı ile hareket alanları genişlemiştir. Ancak kadınlar her zaman için kendi şartları içerisinde kendilerine ait bir alan yaratma peşinde, kendilerine dair daha iyi şartlar üzerine düşünmüşlerdir. Yukarıdaki anlatılara göre birinci ve ikinci kuşak kadınların önemli bir kısmı için evin sınırlandırıcı baskıcı bir alan olduğu ve burada genel olarak ataerkil baskıya maruz kaldıkları görülmektedir. Kadınların söylediklerine bakılacak olursa Beauvoir'ın "anlık erkek" olarak gördüğü yemek pişirmek belki de bunu bile gerçekleştirmekten uzaktır. Ancak birinci ve ikinci kuşak kadınların mutfakla ilgili başka anlatıları da mevcuttur. Elleri arzu edilen imkânlar olmasa da kendilerini çevreleyen ataerkinin oluşturduğu şartlar içinde mutfak beceriyle direniş stratejileri uygulamışlardır. Kadınların kendi şartları içerisinde belli direniş stratejileri uygulamalarını Kandiyoti "ataerkil pazarlık" olarak kavramsallaştırır. Kandiyoti, yaygınlığı yadsınamayacak erkek egemenliği kavramından tamamen vazgeçilemeyeceğini ifade ederek onun aldığı farklı biçimleri daha hassas bir şekilde anlamak için "ataerkil pazarlık" kavramını ortaya atar. Bu kavramı şu mantığa dayandırır: "Kadınların haklarını savunmak için benimsedikleri yollar bir ölçüde içinde buldukları sistemin mantığıyla açıklanabilirdi. Bütün egemenlik sistemlerinde olduğu gibi erkek egemenlik sistemlerinin de hem koruyucu hem baskıcı öğeleri vardır ve her sistem içinde kadınların da kendi güç ve özerklik kaynakları mevcuttur" (2015: 15). Kadınların eve ve evdeki en görünür iş olan mutfak işlerine olan hakimiyetlerini-ataerkil baskının pek tabii ki bu alanda da var olduğunu bir yanda tutarak- güçlü oldukları, direniş stratejileri geliştirdikleri ve öznelliklerini ortaya koyabilecekleri alanlar olarak ele almak mümkündür.

Kadının Yaratıcılık ve Direniş Alanı Olan Mutfakta "Ben" Anlatısı

Kadınların mutfaktaki konumuna dair iki farklı yaklaşım mevcuttur. Bunlardan ilki kadınlar evde "meşgul olurken" kamusal alanda "sessiz kalırlar". Bu görüşte yemek yapmak diğer ev işleri gibi kadınları kontrol eder. Ancak diğer bir düşünceye göre kadınların yemek pişirmesi, farklı özgürlük alanları yaratmaktadır. Beslenme uzmanı olan Annie Houck Laousan'a göre dinlemek istemeyen toplumlarda yemek, kadınlara "söz" söyleme hakkı verir. Tarifler, mutfak sohbetleri, anılar ve yemek kitapları, deneyimlerini, tercihlerini, gözlemlerini ve arzularını iletmek için tatmin edici yollar sunar (Balesco, 2008: 16). Bu sebeple mutfak aynı zamanda kadınların kendilerini güçlü ve görünür kılabilirdikleri bir alandır.

Mutfak ve güç arasındaki ilişki Carole Counihan tarafından toplumsal ve bireysel olmak üzere iki ayrı açıdan değerlendirilir. Bunlardan birincisi, önceki başlıklardaki analizlerde yer alan, toplumun temel kaynak olarak gıdaya erişimleri ve bu gıdaları kontrol etmeleri yoluyla erkeklere ve kadınlara paylaştırılan veya bundan yoksun bırakılan güçtür. Buna göre erkeklerin ve kadınların yiyecek üretme, sağlama, dağıtma ve tüketme becerileri, güçlerinin önemli bir ölçüsüdür. Bu yetenek, kültürlerine, sınıflarına ve aile örgütlenmelerine ve toplumlarının genel ekonomik yapısına göre değişir. Counihan ikinci olarak gücün bireysel tarafına odaklanır. Bireysel gücün anlamı erkeklerin ve kadınların yemekle ilişkisinin ve anlamlarının değerli bir benlik duygusuna katkıda bulunup bulunmadığıyla ilgilidir. Erkeklerin ve kadınların bedenleri hakkındaki tutumları, yeme arzusunun meşruiyeti ve yaptıkları yemek işlerinin önemi, benlik bilinçlerinin onaylayıp onaylamadığını ortaya koyar (2005: 1-2).

Ünye'de kadınlar, geleneksel ataerkil yaşam içinde, yukarıda yer alan sınırlılıklara rağmen mutfakta "ben"lik anlatıları içinde merkezi bir konuma yerleştirirler. Özellikle de ataerkil baskıya en çok ve yoğun bir şekilde maruz kalmış olan kadınlarda mutfak kendilerini tanımladıkları bir alandır. Çelişkili bir durum olarak görülse de kadınlar öznelliklerini, sahip olabilmeleri en mümkün şey olan aile/yuva ve de buradaki üretim ile açıklarlar. Beauvoir'ın kadınların yeryüzündeki payı olarak belirttiği yuva, kadın için toplumsal değerinin ve en gizli doğrusunun simgesidir. Ona göre kadın,

yuvasına ev işi ile sahip olur. Yardımcı tutsa bile, elini hamura sokuşu da bundandır. Beauvoir'a göre kadın toplumsal doğrulanışını, evinin yönetiminden alır; görevi, aynı zamanda beslenmeye, giysilere ve genel çerçeve içerisinde aileye dayanan topluma göz kulak olmaktır. Böylece, o da kendini bir etkinlik biçiminde gerçekleştirmiş olmaktadır. Ancak Beauvoir, bu etkinlik biçimlerinin kadını içkinliğinden kurtarmadığını belirtir (2010: 49-50). Kadın kurtuluşunun evin sınırlarının ne tarafında olduğu, feminist teorinin en çok kafa yorduğu konulardan biridir. Bunun genel geçer bir cevabı da yok gibi. Ancak yine de bu içkin alanlarda kadınların, kendilerine alan açma ve kendilerini güçlü kılma çabası gösterdikleri söylenebilir. Bu çabanın kadınların benlik algılarına doğrudan etkisi vardır.

“Benlik kavramı en yalın anlatımıyla, kişinin başkalarıyla etkileşim sürecinde edindiği izlenimler ve çıkarımlardan yola çıkarak kendisini nasıl algıladığı, nasıl tanımladığıdır. Toplumsallaşma sürecinin bir parçası olan benlik kavramının gelişim sürecinde birey, toplumun beklentileri doğrultusunda, aile içi ilişkilerin niteliği ve niceliğine bağlı olarak belirli bir kimlik kazanır, yerini ve yönünü belirler” (Dedeşayır, 2010: 159).

Mutfak, Şengül İnce'ye göre, ev içinde hem tüketerek hem de tüketirken üretmek bireyselleşmeyi sağlayan ve bireyselleşme yoluyla elde edilen farklılığı başkalarına da göstermeye imkân veren bir mekândır. “Dolayısıyla kadınlar mekân tasarımından masasına, beyaz eşyasından yemek tabaklarına ve elbette pişirdiği yemeğe ve masa düzenine kadar mutfağı, kim olduklarını ve beğenilerini başkalarına göstermek için bir araç olarak kullanabilirler” (2015: 141). Kadınların mutfağa dair uğraşları, buradaki sorumlulukları, buraya dair anlatılarını biçimlendirir ve bu anlatıların içinde çok güçlü benlik algılarını görmek mümkündür. Bu anlamda Giard'ın belirttiği gibi kadınların, “(...) rollerini ve yeteneklerini kendilerinin nasıl tasvir ettiği, kendi becerilerine ilgi gösterip göstermedikleri ve yapılması gereken bir işi yapmak konusunda onları kişisel bir tarz bulmaya hangi gizli kibrin ittiği onlardan, yalnızca onlardan öğrenilebilir” (2015: 193). Onlara kulak kabartıldığında, kendilerine ne gibi olanaklar yarattıklarını ve bu yaratım sürecinde kendilerini nasıl gördükleri anlaşılacaktır.

Kayınvalide ve kayınpeder ile aynı evde yaşamış, 4 çocuk büyütmüş, büyüklerin gözetimi altında evi çekip çevirmiş olan birinci kuşak görüşmecilerden Seniha Hanım (84), “Bir yere gitme gelme hep bunların gözünde... Ben ablama yardıma gidiyorum, çamaşıra gidiyorum diye çantama ayakkabımı atar giderdim. Bir şey sezdiklerinde insanın burnundan getirirlerdi. Ben de gizli giderdim.” İfadeleri kadınların kendilerine içkin alanlarda verdiği mücadelenin göstergesi olarak okunabilir. Bu örnekte Scott'un kamusal ve gizli senaryo olarak adlandırdığı iktidar ve güçsüzler arasındaki söylem alanına dair tespitlerini görmek mümkündür. Scott'a göre “köleler ve serfler normal olarak tabiiyetlerinin koşullarına açık açık itiraz etmeye cesaret edemezler. Bununla birlikte perde arkasında, iktidar ilişkilerinin resmi senaryosuna sahne arkası muhalefetin dile getirilebildiği toplumsal bir alanı yaratmaları ve savunmaları muhtemeldir” (2018: 120). Seniha Hanım (84), aile içerisindeki ataerkiye karşı akrabalığa dayanan toplumsal ilişkilerin dokunulmazlığını kullanarak bu kısıtlamayı lehine çevirmiş, kendisine çizilen sınırı bir direniş stratejisi olarak kullandığı yalanla genişletmiştir.

Seniha Hanım (84), yemek konusundaki becerisini kadınlığa yüklenen sorumluluklar ve gelin gittiği evin yemeğe dair zorlu beğenileri üzerinden anlatır: “Üç günde makarna keserdim. Üç günde... üç günde! Taze aha bu masaya buraya koyardım. Kaynıma burada masa kurardım mutfak sıcak diye odun ateşi yanıyor diye. Ama adam beni görüyordu. Ben onun hiç bana sert baktığını görmezdim.”

Buradan anlaşılacağı üzere, kötü bir bakışa maruz kalmamak işlerin en nizami şekilde sürdürülebilmesine bağlıdır. Scott, “bir kölenin şiddet içerikli muamele görmeyecek kadar şanslı olabileceğini ancak bunların onun da başına gelebileceğini kesin olarak bilmesi, tüm ilişkiyi istila eder” der. Böylesine büyük ölçekli tahakküm yapılarında tabii konumda olanlar hâkim olanın dolaysız denetiminin dışında oldukça geniş bir toplumsal varoluşa sahiptirler yine de (2018: 20). Bu anlamda mutfak kadınların gözlerden uzak kalabildiği ancak onları aile ve toplum içinde görünür kılan varoluşsal bir alan olarak değerlendirilebilir. Kişi sahnede oynadığı tiplere göre bir anlatı kurar ve kendisini gözetleyen onayla bir tamamlanmışlık duygusuna kapılır. Bu sebeple kadınların benlik anlatıları onları gözetleyen tepkisine göre şekillenmekte ve değişkenlik

göstermektedir. Diğer yandan da kadınlar bu alanda “üç günde bol miktarda makarna kesmeleri” gibi becerilerle kendilerini vazgeçilmez kılmışlardır.

Mutfaktaki “ben” olarak kastedilen şeyin birçok yapıyı içinde barındırdığını görmek mümkündür. Ünye’deki kadınlar kendilerini erkeklerin dışındaki konumuna göre evde konumlandırırlar. Bu anlamda benlik biraz da erkeğin zıttı olanda kurulur. Eşlerinin yemek becerisi ya da mutfağa girip girmediklerine dair soru sorulduğunda, onların bu konudaki yabancılıklarına ve beceriksizliklerine işaret edilir. Anlatımların çoğunda “*Tabağı bardağı nereden alacağını bilmez*” (Saniye Hanım, 81) gibi ifadelerle mutfağa yabancı kalan eşlerin karşısında kadınlar mutfakta bulunur. Bu alana sahip çıkılır. Erkekler burada kadınlar gibi hareket edemez. Onlar gibi pişiremez, beceremezler. İnce, mutfağı kadının kalesi olarak değerlendirir. Yabancılar (kadın /erkek) kadar evdeki erkeklerin de kendiliğinden gelişen sınırlı girişi, kadınların burayı daha özgür ve kendilerine ait mahrem bir alan olarak kurgulamalarını sağlar (2015: 141). Görüşme yapılan birinci ve ikinci kuşak kadınlar, temizlik için gündelikçi olsa da, mutfaklarını asla birine emanet etmediklerini belirtir ve “mutfak bana ait” gibi ifadelerle evlerinde sadece onlara ait olarak gördükleri bir alanı imlerler. Ayşen Hanım (77), eşinin aslında kahvaltı öğününü çok sevdiğini, bu yüzden hazırlamaya da hevesli olduğunu ancak “*Benim istediğim gibi olmadığı için pek sokmuyorum. Onun el becerisi yok*” demektedir. Buradan yola çıkarak erkeklerin giremediği, girse de çıkartıldığı, erkeğin sahibi olduğu evde erkek dışı bir alan olarak mutfak, kadınlar için benliğin anlatımında “beceri” merkezi olarak yer almıştır.

Öte yandan Bora, öznel algısının, kendini kendi içinde değil, muhakkak bir başkası üzerinden tarif edilen bir şey olduğunu- bu başkasının da kadınlar için erkekler olduğu kadar, (...) daha fazla, hem cinsleri olduğunu belirtir. “Feminist yazında 1980'lere kadar ‘kadın’ tarifine dayanak oluşturan orta sınıf kadınlığı da böyledir- kendini erkeğe göre, ama daha da fazla, kendine benzemeyen başka kadınlara göre, ‘o olmayan’ olarak tarif eder: Cahil/egitimli, pis/temiz, yaşlı/genç, çirkin/güzel, yoksul/zengin gibi ikilikler içinde kavrar” (2018: 23). Yapılan görüşmelerde de bu durum barizdir. Kadınlar özellikle mutfak, el işi, ev işi gibi kadınlığa özgü kabul edilmiş alanlarda kendi becerilerine dair anlatımları, örtük bir şekilde başka kadınlarla yapılan karşılaştırmalar üzerine kurarlar. Bu karşılaştırmalar genellikle diğer kadınlarla karşılaşılan adına “gün” dedikleri kadın oturmaları üzerinden yapılmıştır. Akraba günü, komşu günü, altın günü, paralı ya da parasız gün olarak belirttikleri bu günlerde kadınlar, haftada, ayda belli bir gün sözleşerek evlerde oturma yaparlar. Bu oturumlar kadınların evin dışında gündelik zamanın döngüsünden çıktıkları özel bir zamanı ifade eder. Bu özel zamanda hem ev sahibi hem de misafir olarak sergilenen performans, kişilerin toplum içerisindeki itibarını onaylama işlevi göstermektedir. Emine Hanım (58), kendi genç kızlığındaki günleri şöyle anlatır:

“Kadınlar günü ama nasıldı biliyor musun aha bu saatlerde (saat 2 gibi) herkes işini gücünü yapardı, banyolarını yapardı, şu saatlerde şu sokak akın akın mis gibi annelerimiz ve onlar gelirlerdi servis yapardık. Şimdi onu yiyeyim bunu yiyeyim dalma yoktu. Eğer biri geliyorsa iki çeşit yiyorlardı, eğer (başka) biri geliyorsa hemen kalkarlardı, ona yer verirler başka güne giderlerdi. Bir gün içinde 3 gün de oluyordu. Çok enteresan şimdi nerde 10 çeşit yapıyor, onuna da hücum var, o zaman yoktu. Mesela bu oda dolu üç kişi geldi, oradaki kalkardı her şeyi yemezdi. Şey yapılırdı sonra, cevizli kurabiye ana madde kek, lokum, poğaçaya hepsi yapılmıyordu bir ayda. Dolma sonra çıktı, pilav filan o zaman yoktu. O zamanda kula kumaşlar denirdi Nihat Dönmez vardı dikerdi. Güzel eşarplar, kadınlarımız mis gibilerdi. Dışları grand tuvalet, soyunuyorlardı, içleri de öyle. Mısırlı kazaklar filan öyle o zaman etekler.”

Bu anlatımda, oturumların tam bir sergileme alanı gibi işlediği görülmektedir. Bugüne özel giyilen kıyafetler, bugüne özel pişen yemekler bu serginin birer unsuru, kadınların kendilerini bir ifade etme biçimidir. Aslı Büyükokutan günün kadınlar için işlevini, sosyal hayatta çok fazla yer almayan kadınların kabuklarından çıkabilme imkânı tanınması olarak açıklar (2012:127). Ünye’de görüşülen birinci ve ikinci kuşaktan kadınlar için de bu durum geçerlidir.

Birinci kuşak kadınlar için gündelik tüketimi oldukça yoğun olan yemeklerin dışında bir yemeği misafire sunmak, geleneksel olan zamanın dışına çıkmak anlamına gelir. Mutfakta yeni bir şeyler denemek için bu günler oldukça işlevseldir.

“Öyle haberli misafirlere çok şey yapardım. Bir tane Leman Cılızoğlu bir şeyin kitabını aldım. Onu da işte hoşuma gidiyordu öyle şeyler öğrenmek. Gazozlu keki oradan öğrendim, değişik şeyleri seviyordum. Misafir gelince değişik bir şeyler yapmayı seviyordum. Hâlâ komşumuzun kızı Emine söyler. ‘Okuldan çıkıyordum anneme inşallah sende oturma olsa da ben de gitsem’ dermiş. Gelirdim diyor, senin patismanyaların, yaş pastaların, sandviçlerin. Çok hoşuna gidermiş.” (Leman Hanım, 80)

Birinci kuşaktan Leman Hanım’ın (80), bu dönemde misafirlerine yaptığı ikramların mutfaka karşı olan öğrenme ve merak duygusuyla ilintili olduğu söylenebilir. Ayrıca onun mutfakta ataerki baskıyı oldukça yoğun bir şekilde hissetmesine rağmen buradaki üretimden ve kendisine alan açmaktan vazgeçmemiş olması da önemli bir noktadır. Leman Hanım (80), mutfakta yaptığı yeniliklere karşı olumlu geribildirimler almış ve bu geri bildirimler de mutfakta kendisini yeterli gören bir benlik algısı oluşturmaya katkı sağlamıştır. Sonuç olarak, “bireyin önemseydiği kişilerin onun için ne düşündükleri benlik kavramındaki kritik bir roldür” (Dedehayır, 2010:162).

Bununla birlikte kadınlar olumlu geri dönüşlerle mutfakta edindikleri özgüven duygusuyla, ev içi emeklerini, ücretli emek hâline getirebilmişler bu da onları ataerki baskı karşısında güçlü kılmıştır. Bu kadınlardan olan Ayşegül Hanım ve annesi Leman Hanım (80), su böreği ve tatlılarının (baklava ve kıvrıma) kendi çevrelerinde çok beğenilmesi üzerine, ailenin yaşadığı ekonomik sıkıntının etkisiyle, yaklaşık 20 yıl önce ev-içi üretimlerini ev dışına ücretli bir hizmet olarak sunmuşlar ve hâlihazırda bulunan talebi de karşılamışlardır. Zamanla düğünlere Gürcü kavurması, cenazelere pilav ve helva yapımı, biber tuzu ve dağ çileği reçeli üretmeye başlamışlardır. Ataerki baskının, psikolojik şiddetin oldukça yoğun yaşandığı bir evde büyüyen Ayşegül Hanım (51), olmasına rağmen ev içi uğraşını ekonomik bir uğraş hâline getirdikten sonra, ailenin ekonomisinde söz sahipliğini bu baskıya karşı kullanmıştır: “Babama karşı saygınlığımı arttırdı arttırmaz mı, mümkün mü olmaması, borçlar ödeniyor. Onun sinirinde bir değişiklik olmadı. Ama ben birazcık kafa kaldırmaya başladım. Tınmadı ama sonra tınmak zorunda kaldı yani roller değişmeye başladı.” Ev içi üretimlerini, ücretli iş hâline getiren diğer kadınlarla da yapılan görüşmelerde kadınların kendilerini var etme stratejisini ya da başka bir ifadeyle yaptıkları işlere görünürlük kazandırdıklarını görmek mümkündür.

Sonuç

Kadınların “ben” olarak ortaya koydukları her türlü anlatı hem güçlü oldukları alanı hem de bu gücü ele geçirdikleri geleneksel yapıları işaret etmektedir. Güçlü olunan alan, genel olarak mutfak işleri olarak belirtilmiştir. Ancak mutfakta sadece yemek yapmak değil iyi, güzel, özenli, yaratıcı, yenilikçi yemek yapmak bu alandaki gücün ve becerinin göstergesidir. Mutfaktaki becerileriyle kendilerini vazgeçilmez kılma gayesi birinci ve ikinci kuşak kadınların bu alanda “ben” olarak bir varoluş sergilemelerine imkân sağlamıştır. Kadın emeğinin görünmez olduğu bir toplumsal yapıdaki bu çaba tek başına bir direniş stratejisidir. Bu stratejiyi ortaya çıkaran şartlarda aile yaşantısı içerisinde fazla sayıdaki ataerki otoritenin varlığı, eğitim ve ev dışı çalışma hayatından yoksunlukla karşılanmaktadır. Bu kuşağın kendisinden önceki kuşakla aralarında yaşayış biçimi olarak ciddi bir kuşak farklılığı yoktur. Bir önceki kuşağın görgüsünü, bilgisini ve geleneksel değerlerini büyük ölçüde sorgulamadan kabul etmektedir. Bu durumda bu kuşağın verdiği mücadeleyi, uyguladığı stratejiyi var olan durumlarını bireysel olarak biraz olsun iyileştirme çabası olarak görmek mümkündür.

Diğer yandan üçüncü kuşak kadınlar için yemek yapmak, mutfakla kurulan ilişki benlik anlatılarında yer almamaktadır. Aşağıda yer alan tabloda görüldüğü üzere üçüncü kuşak kadınların eğitim olanaklarından faydalanarak meslek sahibi olmaları, onları geleneksel aile ilişkilerden ve de bu ilişkiler içerisinde aktarım ortamı bulan geleneklerle mesafelenmelerini olanaklı kılmıştır. Bu mesafe, onların evlerinde yemek yapmadıklarını göstermez. Ancak mutfak işlerine dair zorunlu bir sorumluluk ilişkisi kurulması bugün birinci ve ikinci kuşağa göre oldukça azdır. Görüşülen üçüncü kuşak tüm kadınlar, ekonomik özgürlüğü olmayanlar dahi kendilerine yemek yapma üzerinden kurulan bir baskıdan bahsetmemektedirler. Birinci ve ikinci kuşak kadınların mutfak kültürüne dair aşamalarda gösterdikleri meziyetlerle kazandıkları ayrıcalıklı konumlara üçüncü kuşağın ihtiyaç duymadığı görülmüştür. Bu da geleneksel cinsiyet rollerine geleneksel yaşam biçimleri içinde ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Kaynaklar

- ADAMS, C.J. (2017). *Etin Cinsel Politikası*. (Çev.: Güray Tezcan ve Mehmet Emin Boyacıoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BEARDSWORTH, A. ve KEIL, T. (2011). *Yemek Sosyolojisi*, (Çev.: Abdülbaki Dede), Ankara: Phoneix Yayınları.
- BEAUVOIR, S. (1993). *İkinci Cins-Genç Kızlık Çağı*. (Çev.: Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.
- BEAUVOIR, S. (2010). *İkinci Cins II (Evlilik Çağı)*. (Çev.: Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.
- BELASCO, W. (2008). *Food: The key concepts*. Oxford: Berg Publishers.
- BEŞİRLİ, H. (2012). *Yemek Sosyolojisi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- BORA, A. (2009). “Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner”. *Cins Cins Mekân*. (Der.: Ayten Alkan), 63-76, İstanbul: Varlık Yayınları.
- BORA, A. (2018). *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BUTLER, J. (2018). *Cinsiyet Belası*. (Çev.: Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- BÜYÜKOKUTAN, D.A. (2012). “Geleneksel Altın Günlerine Halk Bilimsel Bir Yaklaşım: Muğla Örneği”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S.14, 117-133.
- CHARLES, N. ve KERR, M. (1988). *Women, food, families*. Manchester: Manchester University Press.
- COUNİHAN, C. M. (2005). “Food and Gender: Identity and Power”. *Food and Gender: Identity and Power*. (Ed.: C. M. Counihan, S. L. Kaplan), 1-9, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- DEDEHAYIR, H. (2010). “Mekânlar, İlişkiler ve Duygularını İşe Koşan Kadınlar”. *Kadın ve Mekân*. (Der.: Ayşen Akpınar vd.), 158-184, İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- DELPHY, C. (2015). “Patriyarka Teorileri”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (Haz.: Helena Hırata vd.), (Çev.: Gülnur Acar-Savran), 245-251, Ankara: Dipnot Yayınları.
- FIELDHOUSE, P. (1995). *Food and Nutrition-Customs and culture*. Springer US.
- FOUCAULT, M. (2018). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev.: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, D. (2015). “Ev emeği”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (Haz.: Helena Hırata vd.), (Çev.: Gülnur Acar Savran), 144-149, Ankara: Dipnot Yayınları.
- FURST, E.L. (1997). “Cooking and Feminity”. *Women’s Studies International Forum*. C. 20, S. 3, 441-449.
- GIARD, L. (2009). “Mutfak İşleri”. (Çev.: Çağrı Eroğlu ve Erkan Ataçay), *Gündelik Hayatın Keşfi II*. (Der.: Michel De Certeau vd.), 183-204, İstanbul: Dost Kitabevi.
- GOODE, J. (2005). “Yemek”. (Çev.: Fatih Mormenekşe), *Milli Folklor*, S.67, 172-176.
- GOODY, J. (2013). *Yemek, Mutfak, Sınıf*. (Çev.: Müge Günay Güran), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- GÜRÇAYIR, S. (2013). *Resmî Eğitim Süreçlerinde Gelenek Aktarımı ve Kadın: Ankara ve Trabzon Olgunlaşma Enstitüsü Örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İNCE, Ş. (2015). “İki Kadın Bir Mutfak: Kadımlararası İktidar İlişkileri”. *Moment Dergi*, C. 2, S.2, 135-156.
- KEYDER, Ç. Ve YENAL, Z. (2018). *Bildiğimiz Tarımın Sonu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- LEFEBVRE, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. (Çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayınları.

- LONG, L. M. (2009). Foodways. *Encyclopedia of women's folklore and folklife Volume 1: A-L*. (Ed.: Liz Locke vd.), 256-262, Westport: Greenwood Press.
- MACLAGAN, I. (2003). "Bir Yemen Kasabasında Toplumsal Cinsiyetin Sofraya Yansıması". (Çev.: Ülkün Tansel), *Ortaođu Mutlak Kùltürleri*. (Ed. Sami Zubaida- Richard Tapper), 158-173, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- NAHYA, Z. N. (2017). "Toplumsal Cinsiyet ve Beslenme: Toplumun Sofrasında Kadınlar ve Erkeklikler". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S.50, 24-36.
- ÖZBAY, F. (2015). "Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarındaki Değişme". *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. (Haz.: şirin Tekeli), 115-139, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SCOTT, J.C. (2018). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. (Çev.: Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SCOTT, J. W. (2013). "Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi mi?". *Feminist Tarihin Peşinde*. (Der.: Fahriye Dinçer ve Özlem Aslan), 61-104, İstanbul: bgst yayınları.
- STONE, A. (2019). *Feminist Felsefeye Giriş*. (Çev.: Yonca Cingöz ve Bilge Tanrısever). İstanbul: Otonom Yayınları.
- şİMşEK, B. (2013). "Hikâye Anlattıran, Hikayemi Anlatan, Kendi Hikayesini Yaratan Çember: Dijital Hikâye Anlatımı Atölyesinde Birbirine Karışan Sesler/im", *Sahanın Sesleri*. (Der.: Hakan Ergül), 279-308, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- şİMşEK, B. (2018). *İletişim Çalışmaları Bağlamında Dijital Hikâye Anlatımı, Kavramlar ve Türkiye Deneyimi*. <https://ekitap.alternatifbilisim.org/dijital-hikaye-anlatimi/>
- TSEELON, E. (2002). *Kadınlık Maskesi, Gündelik Hayatta Kadının Sunumu*. (Çev.: Reşide Kekeç), Ankara: Ekin Yayınları.
- URL 1: <https://www.unye.info/unyenin-nesi-meshur/> (Erişim tarihi: 04.07.2022)
- URL2:<https://unyeturizmdanismaburosu.ktb.gov.tr/TR-246933/yoresel-lezzetler.html> (Erişim tarihi: 04.07.2022).

Tablo 1: Görüşmeci Listesi

İsim ¹	Doğum yılı	Doğum yeri	Yaşadığı şehir	Eğitim	Meslek	Medeni hâl	Çocuk sayısı
Yadigar Hanım	1962	Çarşamba	Ünye	Lise	Ev hanımı	Evli	3 kız 1 oğlan
Ayşen Hanım	1945	Kuşça Köyü	Ünye	İlkokul	Ev hanımı	Evli	3 oğlan
Saniye Hanım	1941	Terme	Ünye	Kuran kursu-akşam sanat	Ev hanımı	Evli	2 kız 1 oğlan
Telviye Hanım	1959	Fatsa	Ünye	İlkokul-akşam sanat	Ev hanımı	Dul	3 kız 1 oğlan
Seniha Hanım	1938	Ünye	Ünye	---	Ev hanımı	Evli	1 kız 3 oğlan
Leman Hanım	1942	Ünye	Ünye	İlkokul terk	Ev hanımı	Dul	2 kız 1 oğlan
Huriye Hanım	1945	Ünye	Fatsa	Kuran kursu	Ev hanımı	Evli	1 kız 3 oğlan

Mehtap Hanım	1950	Ünye	Ünye	İlkokul	Ev hanımı	Dul	1 kız 2 oğlan
Melek Hanım	1966	İkizce	Ünye	Orta okul	Ev hanımı	Evli	1 kız 1 oğlan
Nazan Hanım	1976	Ünye	Ünye	Üniversite	Öğretmen	Evli	1 kız 1 oğlan
Hatun Hanım	1976	Yenikent (Tekkiraz)	Ünye	—	Temizlik işçisi	Evli (ayrı yaşıyor)	1 kız 2 oğlan
Emine Hanım	1964	Ünye	Ünye	Lise	Ev hanımı	Bekar	—
Ayşegül Hanım	1971	Ünye	Ünye	Orta okul	Tatlı börek ustası	Bekar	—
Gizem Hanım	1988	Ünye	Ankara	Üniversite	Öğretmen	Evli	1 kız
Günel Hanım	1978	Ünye	Ankara	Üniversite	Ev Hanımı	Evli	3 kız
Esra Hanım	1965	Giresun	Ünye	Üniversite	Sanat kursu sahibi	Evli	1 kız
Meryem Hanım	1989	Ünye	İstanbul	Yüksek Lisans	Özel sektör	Bekar	—
Özge Hanım	1974	Ünye	Ünye	Lise	İşletme sahibi	Evli	2 oğlan 1 kız
Şeyda Hanım	1992	Ünye	Ünye	Yüksek Lisans	Çalışmıyor	Evli	—
Meliha Hanım	1962	Ünye	Ünye	İlkokul	Ev hanımı	Evli	3 oğlan
Gülşah Hanım	1985	Ünye	Ünye	Üniveriste	Öğretmen	Evli	2 oğlan 1 kız
Derya Hanım	1992	İstanbul	Ünye	Üniversite	Ev hanımı	Evli	2 kız
Nurgül Hanım	1987	Ünye	Ünye	Lise	Ev hanımı	Evli	2 kız 1 oğlan

Tablo 2: Hikâye Çemberi Listesi

İsim	Doğum Tarihi	Doğum Yeri	Yaşadığı Şehir	Eğitim	Meslek	Medeni Durumu	Çocuk Sayısı
Ezgi Hanım	1983	Ünye	İstanbul	Yüksek Lisans	Bankacı	Bekar	—
Banu Hanım	1985	Ünye	İstanbul	Üniversite	Diş hekimi	Evli	1 oğlan

Deniz Hanım	1988	Ünye	İstanbul	Üniversite	Bilgisayar Mühendisi	Bekar	—
Zehra Hanım	1984	Ünye	Almanya	Yüksek Lisans	Bilgisayar Mühendis	Bekar	—

¹ Görüşmecilerin hassasiyetlerinden dolayı görüşmeci isimleri değiştirilerek verilmiştir.

DOI: 10.55666/folklor.1445115

GEÇMİŞİN IŞIĞINDA GÜNÜMÜZ HALK İNANIŞLARI: RUS VE TÜRK KÜLTÜRLERİNDE BİR KARŞILAŞTIRMA*

Muhammed TAŞKESENLİGİL** & Amine KIZIL***

Öz

Kültürel miras niteliği taşıyan halk inanışları; insanın tarih boyunca doğayı ve evreni anlama, kontrol etme ve açıklama çabasının bir yansımasıdır. Bu bağlamda insanlar çeşitli mitler, efsaneler ve ritüeller geliştirmiştir. Zamanla bu inançlar, toplumsal düzeni şekillendirmiş; toplumun kültür ve tarihini derinlemesine etkilemiştir. Halk inanışları, kültürel bağlamda sadece toplumsal düzen ve bireyler arasında bir bağ kurmakla kalmaz; aynı zamanda bir toplumun dünya görüşünü, değerlerini ve normlarını da şekillendirir. Bu inançlar, genellikle mitolojik veya dini öğelerle ilişkilendirilerek, toplumun ortak bir anlam sistemi oluşturmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda halk inanışları; toplulukları bir arada tutan, ortak bir kültürel miras oluşturan önemli unsurlardır. Bilimsel temele dayanmayan halk inanışları; kültürel ve geleneksel köklere sahip olan, geniş topluluklar tarafından benimsenen inanç sistemleridir. Bu inanç sistemleri, genellikle bir toplumun kültürel geçmişi, tarihi ve yaşam tarzı ile derin bir bağ kurmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı; halk inanışlarının doğasını, oluşum süreçlerini ve kökenlerini anlamak, özellikle de Rus ve Türk kültürlerindeki bu inançların eski inançlar bağlamındaki izlerini araştırmaktır. Çalışma, bu iki kültür arasındaki benzerlikleri ve farkları vurgulayarak, halk inanışlarının toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamda nasıl şekillendiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Çalışma ayrıca iki ülkenin tarih, mitoloji ve gelenekleri üzerinden giderek, insanların hayatlarına dokunan gizemli ve folklorik unsurları irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu noktada bu iki ülkenin en eski dini inanışlarına da çalışmada yer verilmektedir. Rus kültüründe; Paganizm ve bununla birlikte gelişen eski Slav mitolojisi, 10. yüzyıl itibarıyla kabul edilen Hristiyanlıkla etkileşim içerisinde olmuş ve var olan inançlar bu manada birbirleriyle harmanlanarak sürdürülmeye devam etmiştir. Türk kültürü ise Orta Asya'dan gelen göçebe Türk boylarının etkisi altında şekillenmiştir. Günümüzde Türk kültürü, Göktürklerden Oğuzlara kadar uzanan zengin bir mirasa sahiptir. Gök Tanrı inancı ve Şamanizm, Türklerin en eski inanç sistemleri olmuştur. Bu inançlarla birlikte gelişen birtakım gelenek ve göreneklere de çalışmada yer verilmiştir. Çalışma, her iki kültürde ortak olarak bulunan kavramları ve sembolleri vurgulayarak bu benzerliklerin ortak tarih, ticaret ve kültürel etkileşimlerden kaynaklandığını öne sürmektedir. Ayrıca, günümüzde bile bu halk inanışlarının hala yaşayan kültürel öğeler olduğu ve modern toplumlardaki etkileri bu çalışmada ele alınmaktadır. Sonuç olarak bu makalede, Rusya ve Türkiye'nin zengin kültürel geçmişi ve halk inanışları karşılaştırılmak suretiyle, bu iki kültür arasındaki benzerlikler ve farklılıklar aydınlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk inanışları, Rus kültürü, Türk kültürü, Paganizm, Şamanizm.

* Bu çalışma, 2023 yılının Ocak ayında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Bölümünde savunulan yüksek lisans tezinden üretilmiş ve üniversitemiz Bilimsel Araştırma Proje Birimi (BAP) tarafından desteklenmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/Türkiye. m.taskesenli@atauni.edu.tr ORCID:0000-0002-2020-9405

*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Malatya/Türkiye. aminegayretli@gmail.com ORCID: 0000-0002-7247-7559

CONTEMPORARY FOLK BELIEFS IN THE LIGHT OF THE PAST: A COMPARISON OF RUSSIAN AND TURKISH CULTURES

Abstract

Folk beliefs that constitute cultural heritage; are a reflection of man's effort to understand, control, and explain nature and the universe throughout history. In this context, people have developed various myths, legends, and rituals. Over time, these beliefs shaped the social order; They have deeply affected the culture and history of the society. Folk beliefs not only establish a bond between social order and individuals in a cultural context; They also shape a society's worldview, values, and norms. These beliefs are generally associated with mythological or religious elements, enabling society to create a common meaning system. At the same time, folk beliefs; are important elements that hold communities together and create a common cultural heritage. Folk beliefs are not based on a scientific basis; They are belief systems that have cultural and traditional roots and are adopted by large communities. These belief systems often establish a deep connection with a society's cultural background, history, and lifestyle. The main purpose of this study is; To understand the nature, formation processes, and origins of folk beliefs, especially to investigate the traces of these beliefs in the context of ancient beliefs in Russian and Turkish cultures. The study aims to reveal how folk beliefs are shaped in social, cultural, and historical contexts by emphasizing the similarities and differences between these two cultures. The study also aims to examine the mysterious and folkloric elements that touch people's lives by going through the history, mythology, and traditions of the two countries. At this point, the oldest religious beliefs of these two countries are also included in the study. In Russian culture; Paganism and the ancient Slavic mythology that developed along with it interacted with Christianity, which was accepted as of the 10th century, and the existing beliefs continued to be blended in this sense. Turkish culture was shaped under the influence of nomadic Turkish tribes coming from Central Asia. Today, Turkish culture has a rich heritage extending from the Gokturks to the Oghuzs. Sky God belief and Shamanism are the oldest belief systems of the Turks. Some traditions and customs that developed along with these beliefs are also included in the study. The study emphasizes the concepts and symbols common to both cultures and argues that these similarities arise from common history, trade, and cultural interactions. In addition, these folk beliefs are still living cultural elements even today and their effects on modern societies are discussed in this study. As a result, in this article, by comparing the rich cultural history and folk beliefs of Russia and Turkey, the similarities and differences between these two cultures are illuminated.

Keywords: Folk beliefs, Russian culture, Turkish culture, Paganism, Shamanism.

Giriş

İnançlar; bireylerin dünya görüşlerini, değer sistemlerini ve davranışlarını yönlendiren temel öğelerdir ve inançların insan hayatındaki rolü oldukça önemlidir. İnançlar; bireylerin kararlarını, ilişkilerini, etik değerlerini ve toplumsal bağlarını şekillendirir. Aynı zamanda kişinin kültürel, dini, ahlaki ve sosyal bağlamdaki kimliğinin temelini oluşturur. İnançların sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel düzeyde de işlevsel gücü bulunmaktadır. Toplumlar ve kültürler, ortak inançlar etrafında bir araya gelmekte ve bu inançlar, toplum üyelerinin birbirleriyle bağlantı kurmasına ve ortak değerleri paylaşmasına yardımcı olmaktadır.

İnsanların tarih boyunca karmaşık düşünce yapılarına ve ritüellere dayalı inanç sistemleri geliştirdiği bilinmektedir. Halk inanışları, bu inanç sistemlerinin ilginç bir yönünü temsil eder. Bu inançlar; toplumların günlük yaşamlarını, kararlarını ve davranışlarını etkilemektedir. Bazı inançlar rasyonel ve bilimsel temellere dayanırken, diğerleri ise halk inanışlarına dayanmaktadır.

Halk inanışları, birçok farklı şekilde kendini gösterir. Örneğin, birçok insanın günlük yaşamında karşılaştığı nazar boncuğu, kara kedilerin uğursuzluk getireceği gibi birçok inanç, toplumların kültürel mirasının önemli bir parçasıdır. Bu inançlar, bazen geleneksel ritüellerle ilişkilendirilmekte ve zaman içinde birçok formda ortaya çıkabilmektedir.

Rus ve Türk kültürleri, tarih boyunca etkileşim içerisinde olmuştur. Her iki kültürde de derin edebiyat mirası, geleneksel danslar ve müzik türleri bulunmaktadır. Özel günler ve kutlamalar her iki kültürde de geleneksel olarak büyük bir öneme sahiptir. Aynı zamanda sanat, edebiyat ve müzik alanında da her iki kültür, değerli eserlere imza atmıştır. Bu bağlamda bir milletin kültürünü oluşturan yapı taşları incelendiğinde her birinde kültürel bir miras niteliği taşıyan halk inanışlarının izlerine rastlamak mümkündür.

Her ülkenin kendine has kültürü ve zihniyeti vardır. Bu sebeple halk inanışları da her ülkede farklı motiflerle karşımıza çıkmaktadır. Mavrına'nın da ifade ettiği gibi (2017: 118), herhangi bir halk inanışının bir ülkede iyiye işaret ettiği düşünülürken, bir başka ülkede bunun tam zıttı olduğu görülmektedir. Örneğin İngilizler için guguk kuşunun ötüşü, bir kızın evliliğine kaç yıl kaldığını tahmin ettikleri bir inancı simgelerken; Ruslar için bu ötüş, insanın kaç yıl yaşayacağını tahmin ettikleri bir inancı simgelemektedir.

Çalışma, Rus ve Türk kültürlerindeki halk inanışlarının tarihsel kökenlerini, yaygınlığını, fonksiyonlarını ve değişimini incelemektedir. Aynı zamanda bu inanışların modern toplumlardaki rolü ve etkisini ele almaktadır.

Kültürlerin derinlerine yerleşmiş, sezgisel ve irrasyonel inançlar olan halk inanışları, bu çalışmada ele alınmaktadır. Bu inanışların kültürel açıdan nasıl şekillendiği ve nasıl sürdürüldüğü anlatılmaya çalışılmaktadır. Rus ve Türk kültüründe halk inanışları değerlendirilmekte, tarih boyunca birbirleriyle bağı olan bu iki kültüre ait halk inanışlarının kökenleri, benzerlik ve farklılıkları incelenmektedir.

1. Halk İnanışı Kavramı

Akademisyen Yıldırım'a göre (2024:60) Pertev Naili Boratav inanç ve inanış kelimelerini; insanların veya toplumun, bir düşüncenin, bir olgunun, bir varlığın gerçekliğini kabul etmesi olarak nitelendirmiştir. Toplumdan topluma değişiklik gösteren farklı biçim ve içerik özelliklerine sahip olan halk inanışları, aynı çalışmada bir başka tanımda karşımıza çıkmaktadır: "Halk inanışları, eski dinî öğretilerden aktarılanlarla resmî dinin inançlarının farklı sebeplerle geniş kitleler arasında çeşitlenerek aldığı yeni durum ve inanış şekilleri olarak tanımlanabilmektedir" (Yıldırım, 2024:60).

Halk inanışı veya halk inanması terimlerinin, sabit dini dogmaları çağrıştıran "inanç" kelimesine kıyasla, bu tür geleneksel inanışları daha doğru tanımladığı görülmektedir. Bu inanışlar, tek bir dine bağlı olmadan, çeşitli dinlerin etkisiyle tarih içinde birikmiş uygulamalardır (Avcı, 2011: 14-15).

Halk inanışları, toplumda kabul görmüş ilahi dinlerin dışında kalan ve sözlü gelenek yoluyla aktarılan inançlardır (Sezmiş, 2018: 20). Bir başka deyişle toplumların doğaüstü veya doğa dışı

dünyaya ilişkin unsurları, kaynağı belirsiz dini değerler ve geleneklerle gerçekmiş gibi kabul etmesidir (Coşkun, 2019:114).

1.1. Halk İnanışlarının Ortaya Çıkışı

İnsanlık tarihi boyunca, bilim ve akıl ile örtüşmeyen birçok halk inancı ve ritüel geliştirilmiştir. Bu inanışlar, halk inanışları olarak adlandırılmakta ve birçok toplumun kültüründe bulunmaktadır. İngiliz psikolog Bruce Hood, insanların halk inanışlarına ve dini duygulara doğuştan sahip olduklarını ve bunların insan zihniyetinin ayrılmaz bir parçası olduklarını savunmaktadır. Aynı zamanda halk inanışlarına sahip insanlara yapılan hiçbir mantıksal açıklamanın faydasının olmayacağını, çünkü bu inançları kontrol edenin insanın kendi iradesi olmadığını ifade etmektedir (Gerasimova ve Guryanova, 2009: 157).

Halk inanışlarının temelinde; bilgi eksikliği, belirsizlik, kontrol ihtiyacı ve kültürel miras gibi faktörler yatmaktadır. Antropolog L. Levy-Bruhl'un'a göre (2006: 23-29), ilkel insanlar cansız olan nesnelere (kovan, balta, ip, ağaç, taş vs.) güç atfetmişlerdir. Onlara dua ederek, armağanlar sunarak, yalvararak isteklerinin yerine geleceğini, atalarının da bu şekilde başarı elde ettiklerini düşünmüşlerdir. Arıcılık yapan bir üreticinin üretiminin başarıyla sonuçlanması için öncelikle ağaca daha sonrasında demire, baltaya, ipe, kovana dualar ederek, yalvarıp yakararak, onlara armağanlar sunarak başarı elde edebileceğini düşünmüş, bu ritüelleri sırasıyla yaparken hiçbir aksaklığın olmamasına da özen göstermiştir.

Antropolog Malinowski (1990: 22), ilkel toplumların bahçeye ekilmiş bir ürün için emek vermeden, bakım yapmadan, onu bütün tehlikelerden korumak için elinden geleni yapmadan yalnızca büyüye güvenerek başarıya ulaşacaklarını düşünmediklerini belirtir. İlkel insanlar, yaptıkları işin bilgisini edinir ve ona göre hareket eder. İlkel insanın bilgisinin yetersiz kaldığını gördüğünde büyüye ve halk inanışlarına başvurur. Buradan bakıldığında ilkel insanların da bu gibi yollara başvurma sebebinde yine olası tehlikelerden kaçınma, kendini güvende hissetme gibi etmenlerin yer aldığı görülmektedir. A. Sokolova (2013: 10), kötü gelecekte korunma isteğiyle birlikte insanların birtakım ritüeller geliştirdiğini belirtir. Sol omzun üzerinden tuz dökmek veya tükürmek, parmakları çaprazlamak gibi ritüeller bunlardan bazılarıdır.

Londra Üniversitesi'nde gerçekleştirilen çalışmalar; halk inanışlarının, bireylerin daha dikkatli davranmalarına, eylemlerini özenle değerlendirmelerine ve olası başarısızlık ihtimaline daha sakin bir şekilde yaklaşmalarını sağladığını ortaya koymuştur (Gerasimova ve Guryanova, 2009: 158). Benedict Spinoza "eğer karşı karşıya kaldıkları her şeyi konulmuş olan kurullarla yönetebilseler ya da her zaman talih onlardan yana olsaydı insanlar hiçbir zaman halk inanışlarına yönelmeyeceklerdi" diye yazmıştır (Spinoza'dan aktaran: Morris, 2004: 277).

Amerikalı psikolog B. F. Skinner, halk inanışlarını şartlı refleksler bağlamında ele alır. Örneğin, bir çocuk kaynar suda parmağını yakarsa, kaynayan bir tencere karşısında şartlı bir korku geliştirebilir. Aynı şekilde köpek tarafından ısırılmış olan bir çocuk, tüm köpeklerden korkmaya başlayabilir. Skinner, bu akıl dışı korkuları ve halk inanışlarını benzer kategorilerde değerlendirir. Ayrıca Skinner'a göre, bir kişi bir eylemi gerçekleştirdikten sonra, herhangi bir tehlikeden rastgele kurtulmuşsa bu, kişinin o davranışını tekrarlama ve sürdürme eğiliminde olmasına neden olabilir. Özetle Skinner, halk inanışlarının yanlış neden-sonuç ilişkileri sonucu ortaya çıktığını savunmaktadır (Ayten ve Köse, 2009:50).

Elde edilen veriler ışığında halk inanışları; genellikle bilgi eksikliği, korku, belirsizlik ve kontrol eksikliği gibi faktörlere dayanmaktadır. İnsanlar, anlamakta zorlandıkları veya kontrol edemedikleri olaylar karşısında açıklamalar bulma ihtiyacı hissetmektedirler. Bu ihtiyaç, bilimsel veya mantıklı açıklamalardan uzak, duygusal ve geleneksel inançlara yönelmelerine neden olmaktadır.

1.2. Halk İnanışlarının Kökenleri

Halk inanışlarının kökenleri tarihsel, kültürel ve psikolojik faktörlere dayanır. Bu inanışlar, eski dönemlerde bilimsel açıklamaların eksik olduğu veya anlaşılmadığı zamanlarda olayları ve fenomenleri açıklamak için kullanılmıştır. Aynı zamanda kültürel gelenekler, folklorik hikâyeler ve bilgi eksikliği, halk inanışlarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. İnsanların geleceği kontrol etme

ve belirsizlikle başa çıkma ihtiyacı, bu inanışlara yol açmaktadır. Semboller ve ritüeller de bu inanışların bir parçasıdır ve toplumsal baskılar da bireyleri belirli inanışlara yönlendirmektedir. Bu çerçevede halk inanışlarının, insanların düşünce yapısını ve davranışlarını etkilediği söylenebilir.

Zamanla gelişen kültür ve toplumsal bilinç, halk inanışlarının evrilmesine sebebiyet vermektedir. Halk inanışlarında, totemizmin kalıntıları, kara kedinin uğursuzluk getirmesi gibi hayvanlarla ilişkilendirilirken, kurban sunma ritüeli de suya bozuk para atma ritüeline dönüşmüştür; fetişist inançların izleri ise sol omzun üstünden tükürme ve tahtaya vurma gibi uygulamalarda görülebilir, ayrıca ev cinlerinin varlığına inanma animizmin kalıntısı olarak kabul edilmektedir (Gerasimova ve Guryanova, 2009: 157-158).

Toplumsal ilkeler, eski dini inançlar, mitoloji, büyücülük, insan psikolojisi gibi birtakım unsurlar halk inanışlarının temelini oluşturmaktadır. Günümüzde birçok halk inanışının ne kadar uzak bir geçmişe ait olduğu bilinmemektedir. Sokolova (2013: 16), günümüz halk inanışlarının çoğunun gerçek kökeninin ilkel insanlardan gelen inanışlar olduğunu belirtir. Birçok halk inanışının günümüzde doğmuş olduğu düşünülse de bu inanışların da modern kıyafetlere bürünmüş eski inanışlar olduğu bilinmektedir. Bazı toplumlarda da yanlış gözlemler sonucunda birtakım mitler ve gelenekler oluşmuştur. Örneğin: Bir evin çatısında bir atmaca yuvası varsa ve o ev yanmışsa, yapılan gözlemler sonucunda insanlar çıkan yangını evin çatısındaki atmaca yuvasıyla bağdaştırmıştır. Bunun gibi daha birçok örnek vermek mümkündür.

İ. Gülüş'e göre (2016:116), halk inanışlarının ortaya çıkışında psiko sosyolojik faktörler bulunmaktadır ve bu gibi faktörler insan hayatıyla ilişkilidir. Örneğin; timsahın olmadığı bir yerde timsahla ilgili bir halk inanışının oluşması imkânsızdır. Fakat başka bir bölgeden bu bölgeye gelen kimseler, yalnızca dillerini, dinlerini ya da kültürlerini buraya taşımazlar, aynı zamanda inançlarını da kendileriyle getirirler. Bu sayede halk inanışı, farklı kültürlerin bir şekilde bir araya gelmesiyle kültürler arası etkileşimde başka bir kültürde hayat bulabilir.

Dini alanda çalışmaları bulunan araştırmacı M. Varlı (2014: 14), fetihler sonrasında farklı kültürden insanların bir araya gelmesiyle birlikte birbirlerine kendi kültürlerini, inançlarını, düşüncelerini aktardığını belirtmektedir. Bu aktarım sonucunda konuya dini bağlamda bir bakış açısı sunan Varlı, o dönemde Müslüman olan kesimin de farklı sosyokültürel yapıda olan milletlerden etkilenmesi sonucunda, günümüzde İslami bir kökene dayandığı düşünülen birtakım ritüellerin süregelmiş olduğunu söylemektedir. Bu inançların kökenlerinin Yahudilikten ve Hristiyanlıktan geldiği de bilinen bir gerçektir.

Birçok kültürde var olan halk inanışlarının kökenleri uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Nitekim aynalarla ilgili sahip olunan halk inanışlarının da uzun bir geçmişi bulunmaktadır. Bu halk inanışlarının tarihsel kökenine bakıldığında; Ulu'nun da değindiği gibi (2012:10-11), ilk aynalara eski Mısır zamanında rastlanmaktadır. Bunlar pirinç, altın, gümüş, bronz gibi metallerden sağlam ve parlatılarak yapılan eşyalardır. İnanışa göre aynaya yansıyan görüntü insan ruhunun bir yansımasıdır. Cam kapların yapımıyla insanlar, cam kap içerisindeki suya yansıyan görüntünün yine insan ruhunun bir yansıması olduğunu düşünmüştür. Şayet cam kırılırsa, ruhun bir parçasının da vücudu terk edip gideceğine inanmıştır.

13 sayısının dini kökenli bir halk inanışı olduğu algısı yaygındır. Bu doğrultuda 13 sayısının uğursuzluk getirdiğine inanılır ve bu inanış Hristiyanlığa atfedilir ancak bu sayının uğursuzluk getirdiğini yalnızca Hristiyanlığa atfetmek doğru değildir. Özcan'ın ifadesine göre (2018: s.y.) Hz. İsa'nın çarınca gerilmeden önceki son akşam yemeğinde (Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserinde de tasvir edildiği gibi) masada 13 kişinin bulunması ve ihaneti simgeleyen Yahuda'nın da masaya son katılan 13. kişi olması, dini inanışlarda önemli bir halk inanışı olarak değerlendirilir fakat 13 sayısının uğursuzluk getirdiği inancıyla ilgili en eski bilgi bu değildir. Hristiyanlık öncesi Son Akşam Yemeği'nden 1800 yıl, günümüzden yaklaşık 3800 yıl öncesine bakıldığında tarihin en eski yazılı kanunu olan Hammurabi yazıtları karşımıza çıkmaktadır. 282 maddeden oluşan bu yazıtta 13. maddenin olmayışı da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda 13 sayısının uğursuz olarak görülmesi çok daha eskilere dayanmaktadır. Dönemin efsanelerinde ve mitolojilerinde de o dönemlerde insanların bu halk inanışına sahip olduklarını görmek mümkündür. Örneğin İran'da Perslerin uğursuzluklardan ve kötülüklerden kaçınmak amacıyla ayın 13'ünde

evlerinden çıkmadıkları rivayet edilir. Bir başka rivayete göre ise; Babil şiiri olan “Song of Ishtar”ın 13. dizisinde Ölüm Tanrıçasından bahsedilir (Özcan, 2018: s.y.).

Özcan (2018: s.y.), İskandinav mitolojisinde benzer bir olaydan bahseder. Bu mitolojiye göre sofranın etrafında 12 Tanrı bulunmaktadır. Bu sofraya son katılan 13. kişi Tanrı Loki'dir. Onun gelmesiyle tüm eğlence bozulur ve sofradaki Tanrılardan biri olan İyilik Tanrısı Baldur, Tanrı Loki tarafından öldürülür.

E. Tufan ve B. Hamarat (2009: 49), 13 sayısından korkan toplumlarda yüksek binalarda 13. kat olmadığına değinmektedirler. 13. kata denk gelen kat ya 14. kat ya da 12. kat şeklinde adlandırılmaktadır. Yunanca ve İspanyolcanın konuşulduğu toplumlarda ise 13. günün cuma veya salı gününe denk gelmesi uğursuzluk olarak kabul edilmektedir. Aynı şekilde Rusya'da 13. günün pazartesi gününe denk gelmesi uğursuzluğu işaret etmektedir. 13 sayısının uğursuzluğu, psikolojide *Triskaidekafobi* (13 sayısından korkma hastalığı) olarak adlandırılmaktadır. 13 sayısından ziyade Uzakdoğu ülkelerinde de 4 sayısından korkma hastalığı (Tetrafoli) bulunmaktadır. Özellikle 4 sayısından korkulması, ondan kaçınılmasının sebebi ise ölüm ve 4 sözcüklerinin sesteş olmalarıdır (Meydan, 2013: 22).

Dört yapraklı yonca bulan kişinin şanslı olduğu inancı hemen hemen her kültürde yaygınlaşmış ve çoğu millet tarafından benimsenmiş bir inanıştır. Kenyaykina (2018: 197), dört yapraklı yoncanın şans getireceğine dair olan halk inancının kökeninin, Aziz Patrick'in İrlanda efsanesiyle ilişkili olduğuna değinmektedir. Aziz Patrick, “Kutsal Üçlemeyi” insanlara yonca ile açıklamıştır. Dört yapraklı yoncalar haç ile ilişkilendirilmiş ve insanlar nadir bulunan dört yapraklı yoncanın kendilerine şans getireceğini düşünmüşlerdir. Bu inanış yalnızca Kelt halkına özgü değildir, aynı zamanda bu inanışı Slav halkında da görmek mümkündür. Özellikle de İvan Kupala (Slavlara özgü geleneksel gündönümü festivali) gecesinde dört yapraklı yonca bulmanın şans getireceğine inanılmaktadır.

2. Rus ve Türk Kültürlerinde Halk İnanışları

Halk inanışlarının ortaya çıkan benzerlikleri, insan psikolojisinin tekdüzeliği, ortak insan değerleri ve kavramları ile açıklanabilir. Farklılıkları ise her ülkenin milli ve kültürel özgünlüklerinden kaynaklanmaktadır. Her ülkenin kendi tarihi, ekonomisi ve kültürel gelişiminin yanı sıra din, yaşam ve eğitim standartları bulunmaktadır (Kaşapova, 2017: 228).

Gelenek, görenek, zihniyet, ülkelerin tarihi ve jeopolitik konumları açısından incelendiğinde Rus ve Türk kültürlerinin farklı özelliklere sahip oldukları görülmektedir ancak geçmiş yıllardaki ülkeler arası savaşlar, göçler, sürgünler vb. etkenler, Rusya ve Türkiye'nin benzer halk inanışlarına sahip olmasına neden olmuştur. Bu gibi etkenler; farklı kültürdeki insanların dil, din, gelenek ve görenekleri birbirleriyle paylaşmasına ve benimsemesine neden olmuştur. Bu bağlamda Varlı (2014: 27), her iki kültürde de görülebilen ve kapılara asılan at nalı, on üç sayısı, ayna kırılması, baykuş ötüşü, kara kedi gibi uğur veya uğursuzluk getiren inançların Hristiyanlıktan gelmiş olduğunu vurgulamaktadır. Aynı şekilde yere düşen kutsal kitabın felaket getireceği, köpek ulumasının ölüme işaret ettiği, ayın tutulmasının uğursuzluk getireceği vb. inançların da Yahudilikten geldiğini belirtmektedir.

Rusya'da yaşayan insanların halk inanışlarına bağlılık seviyeleri incelendiğinde, Kuznetsova ve Sokolova'nın (2017: 211), yapmış olduğu anket sonuçlarından elde edilen veriler ışığında; halk inanışlarına inanan katılımcıların büyük çoğunluğunun yaşlı ve yetişkin kesim olduğu, halk inanışlarına inanmayan kesimin %12'lik dilimini yalnızca 15-20 yaş aralığı katılımcıların oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda yaşlı kesimin, genç kesime oranla halk inanışlarına olan bağlılık seviyelerinin daha yüksek olduğu görülmektedir. Yine anket sonuçlarına bakıldığında; katılımcıların %35'inin kara kediyi karşılaşmanın, kırık aynanın uğursuzluk getirdiği, 13. cuma gününün uğursuz bir gün olduğu, etrafa saçılan tuzun kavgalara sebebiyet vereceği, evde ıslık çalmanın fakirliğe yol açacağı gibi halk inanışlarına inandığı gözlemlenmiştir.

Türkiye'de yaşayan insanların halk inanışlarına yönelimi ve bunlara olan bağlılıkları konusunda yapılmış olan anketler de incelenmiştir. Bu anketlerde genellikle katılımcıların halk inanışlarına sahip olup olmadıkları ve halk inanışlarına sahip olanların halk arasında en çok bilinen halk inanışlarına inanıp inanmadıkları ölçülmüştür.

N. Çalışkan ve P. İlter'in (2016: 211), Ahi Evren Üniversitesi PDR bölümü öğrencileri üzerinde yaptıkları anket sonucunda; 260 öğrenciden %13,84'ünün halk inanışlarına sahip oldukları, %86,16'sının ise halk inanışlarına sahip olmadıkları görülmektedir. Yine anket sonuçlarına bakıldığında, halk inanışlarına sahip olan öğrencilerin çoğunluğu kız öğrencilerdir. Halk inanışlarına sahip olan öğrencilerin çoğunluğu başarısızlıklardan kaçınmak ve kendini daha rahat hissetmek için halk inanışlarına yönelmektedirler.

2.1. Sayılarla İlgili Halk İnanışları

Araştırmacı yazar Varlı'nın ifadelerine göre (2014: 479), bazı sayıların uğursuzluk getirdiği inancı, Mezopotamya'dan gelmektedir. O çağlarda 13 sayısı haricinde başka sayıların da uğursuzluk getirdiği inancının mevcut olduğu ve bu uğursuz sayılara denk gelen günde hastalara bakılmadığı bilinmektedir.

Kökeni Hristiyanlığa uzanan sayıların uğursuzluk getirdiğine dair halk inancı Rusya'da yaygındır ve 3 sayısı ülkede şanslı bir sayı olarak kabul edilmektedir. Bu durum, Hristiyan inançlarına dayanmakta ve halk masallarında da yer almaktadır. Öte yandan, 7 sayısı çeşitli kehanet ve halk inanışlarıyla ilişkilendirilmekte, numerolojik açıdan güçlü bir sayı olarak görülmektedir. Ay'ın yedi günde bir şeklini değiştirmesi, haftanın yedi günü ve her yedi yılda insan hayatının bir evresinin başka bir evreyle yer değiştireceğine inanılması gibi olayları temsil etmektedir. 13 sayısı ise, Hz. İsa'nın Son Akşam Yemeği'ndeki 13 kişi ve diğer mitolojik bağlantılar nedeniyle genellikle uğursuz kabul edilmektedir. Bu sayılarla ilgili çeşitli inançlar, günlük yaşamda ve ilişkilerde dikkate alınmaktadır (İgnatova, 2018: 43-44).

İgnatova (2018: 23), Rusya'da 40. yaş gününün özellikle erkekler tarafından kutlanmadığını belirtmektedir. Bunun sebebi 40 sayısının ölümle ilişkilendirilmesidir. 40. yaş kutlamaları; tüm ölümlere saygısızlık olarak nitelendirilmekte, aynı zamanda böyle bir kutlamanın kişiye yalnızca ölüm ya da uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır.

7, 40, 52 gibi sayılar Türk halk inancında önemli bir yer tutmaktadır. Ölüm, doğum gibi günlük yaşamın birçok alanında bu sayılarla ilgili halk inanışlarına rastlanmaktadır. Çenet (2018: s.y.), 40 sayısının İslam diniyle ilişkilendirildiğini ancak bu sayının Şamanizm inancına ait olduğunu belirtmektedir. Şamanlar, ruhun bedeni (ölen kişinin) kırk gün içerisinde terk ettiğine inanırlardı. Ölümünden kırk gün sonra evde toplanıp ölen kişinin ruhunun huzur bulması ve evi başka ruhlardan korumak amacıyla ayinler yaparlardı. Erden (2021: s.y.), bu ritüelin günümüzde mevlit geleneğine dönüştüğünü vurgulamaktadır.

Eski Türkler Şamanları cenaze evine davet ederek onlardan ruhun (ölen kişinin) etrafta dolaşmasını engellemelerini ve öbür dünyaya gitmeden önce onu izlemelerini istemişlerdir (Aleksey, 2013: 281).

Coşkun ve Taştan (2022: 1675), Rusların da ölümün ardından kırk gün sonra ölmüş olan kişi için kilisede birtakım anma törenleri yaptıklarını vurgulamıştır. Bu bağlamda her iki ülke için de 40 sayısı önemli bir yer tutmaktadır.

2.2. Ölüm ve Cenazeye İlgili Halk İnanışları

Genellikle cenaze törenlerinde renkli giyilmemesi, onun yerine siyah giyilmesi tercih edilmektedir. Varlı (2014: 27), cenazede siyah giyilmesinin bir Hristiyan geleneği olduğunu, bunun ölü ruhun geri dönmemesi amacıyla yapılan bir davranış olduğunu vurgulamıştır. Coşkun ve Taştan (2022: 1675), bu geleneğin kökenini ilkel çağlara dayandırmaktadır. İlkel zamanda -insanların giysileri olmadığı zamanlarda- ölümlerin ruhlarının, kendi bedenlerine girmelerinden korktukları için insanlar, cenaze törenleri sırasında bedenlerini siyaha boyamışlardır.

Rusya'da ölen kişinin ardından yas tutulması, Ortodoks geleneklerine göre belirli bir süreyle sınırlandırılmıştır. Örneğin çocuklar için bir yıl yas tutulurken; eş, kardeş ve aile büyükleri için altı ay yas tutulmaktadır (Coşkun ve Taştan, 2022: 1675). Türkiye'de ölüm gelenekleri İslamiyet'ten ziyade Şamanist özellikler taşısa da İslam dinine göre uzun süre yas tutmak caiz sayılmamıştır (Varlı, 2024: 227-231). Türkiye'de ölen kişinin ölümünün ardından gelen ilk bayram, kara bayram olarak kabul edilmekte; yine ölen kişinin yakınları tarafından o bayramda yas tutulmaktadır.

Birçok kültüre ait cenaze törenlerinde çiçek buketleri veya çelenkler görmek mümkündür. Sokolova'ya göre (2013: 88) Ruslar, cenaze törenine getirdikleri çiçek buketlerinde veya çelenkteki çiçek sayısında mutlaka çift sayı olması gerektiğine inanmaktadırlar çünkü çift sayılar genellikle ölümle ilişkilendirilmektedir. Bu geleneğin sürdürülmesinin nedeni, ruhların öbür dünyada kalmaları ve halen yaşamakta olan insanların dünyasına gelerek onları rahatsız etmemeleri içindir. Çelenk, iki dünya arasında ölü ruhları bağlayan sihirli bir çember olarak düşünülmektedir.

2.3. Hayvanlarla İlgili Halk İnanışları

Kara kedi, uğursuzluk getirdiğine inanılan bir hayvandır. Kara kediyle karşılaşmak, gece karanlığında kara kedi görmek kötüye işaret eden halk inanışları arasında sayılmaktadır. Kara kedi inancı, ayrı bir başlık altında incelenmelidir, çünkü bu hususta birçok halk inancı yer almakta ve kökeni hakkında da farklı rivayetler bulunmaktadır.

Kuznetsova ve Sokolova (2017: 211), antik çağlarda insanların, kedileri evlerine aldıklarını ve onları ailenin bir parçası olarak gördüklerini ancak o dönemde başıboş gezen kedilerin uğursuz sayıldıklarını belirtir. Fakat zamanla başıboş gezen kedilerin sayısı arttıkça, uğursuzluk yalnızca kara kediye indirgenmiştir. Avetisova ve Avanesova'ya göre ise (2014: 107), insanlar kara kediyi cadılarla ilişkilendirmişlerdir. Bir kediyi öldürmek cadıyı öldürmek için yeterli değildir çünkü cadılar, en fazla dokuz kez kedi görünümüne girebilirler. Kedilerin dokuz canlı olduğu inancının da bu inançtan kaynaklandığı düşünülmektedir.

İnsanlar, karganın ötüşünü de kötüye yorumuşlardır. Varlı (2014: 474), Türklerde karganın eve konmasının ve ötmesinin o evden cenaze çıkacağına işaret ettiğini; pencereye karga konmasının ise kötüye işaret ettiğini söyler. Fakat güvercinin konması iyiye işarettir. Alacakarga ötüşünün duyulması da mektup geleceğinin habercisidir. Cahiliye döneminde Araplar, kargaları gurbet habercisi olarak nitelendirmiştir çünkü gurbet kelimesinin kökeninden gelen gurâb kelimesi, Arapçada karga kelimesinin karşılığıdır. Bu anlamdan dolayı Araplar, karga gördüklerinde onu kovalamışlardır. Varlı, bu durumu Tevrat'a dayandırmaktadır. Nitekim Tevrat'ta da karganın uğursuzluğuyla ilgili ifadeler bulunmaktadır. Yine Varlı'nın aktardığına göre, Peygamber efendimizin bazı hadislerinde kargaların zararlı hayvanlar oldukları için öldürülebileceği söylenmiş, fakat kargalar uğursuz sayılmamıştır.

Rus halk inancında da kargalar aynı şekilde kötüye yorumlanmıştır (Avetisova ve Avanesova, 2014: 107). Rus halk şarkılarında, masalarda, atasözlerinde karga; ölüm ve talihsizlik alameti olarak görülmektedir (Nikolaeva ve Kudryaşev, 2015: 201).

2.4. İnsan Vücutuyla İlgili Halk İnanışları

Rus ve Türk kültürlerinde benzer anlamlara sahip olan bir başka halk inancı ise insan üzerindeki kıyafetin dikilmemesi gerektiğidir. İnsan üzerindeki kıyafet dikilirse, o insanın aklının da dikileceğine inanılmaktadır. Bundan korunmak için dikiş esnasında o kişinin dilini ısırması ya da ağzına çöp alması gerekmektedir (Kuznetsova ve Sokolova, 2017: 211; Varlı, 2014: 445).

Her iki kültürde hapşırma ile ilgili bazı halk inanışları bulunmaktadır: Türklerde "Çok yaşa!" ifadesinin karşılığı Ruslarda "Будь здоров! Bud zdarov" yani "Sağlıklı yaşa!" dır. Hapşırma bir kimseye "Çok yaşa!" denilmesinin nedeninin eski dönemlere ait olduğuna inanılmaktadır: İlkel çağda insanlar, hapşırma sırasında insanın nefesinin durduğunu ve vücudunun kasıldığını gözlemlemişlerdir. Tanrı tarafından bahşedilen bu nefesin hayatta kalmaları için mühim olduğunu düşünmüşler, hapşırma sırasında ruhlarının onları terk edip gideceği korkusundan dolayı böyle bir inanç geliştirmişlerdir (Özdemir, 2021: 126).

Rus halk inancına göre sağ elle veya sağ ayakla işe başlamak daha doğrudur. Kuznetsova ve Sokolova (2017: 211), sabah yataktan kalkarken ilk olarak sağ ayakla kalkılması gerektiğini, bu sayede günün güzel geçeceğine inanıldığını belirtmişlerdir. Bir başka inanışa göre ise kıyafetlerin sol koldan başlanarak giyilmemesi gerekmektedir, yoksa başa gelecek bela kaçınılmaz olacaktır (Kaşapova, 2017: 228). Gerçekleşmesi istenmeyen kötü sözler işitildiğinde de sol omzun üzerinden üç defa tükürülmesi ve ardından hiçbir kelime etmeden tahtaya vurulması gerektiğine inanılmaktadır (Nizkih ve Rubçenko, 2016: 21). Türk halk inancında da benzer ritüellere rastlamak mümkündür fakat Rus halk inancından farklı olarak bizim halk inanışımızda bazı ritüellerin kaynağı Peygamber

sünnetine (Sağ elle yemek, sağ ayakla kapıdan içeriye adım atmak, sağ tarafına yatarak uyumak vb.) dayanmaktadır.

2.5. Hayat Ağacı ve Dilek Ağacıyla İlgili Halk İnanışları

Hayat ağacı, Rus ve Türk kültüründe olduğu gibi farklı kültürlerde de mitolojik ve sembolik anlamlar taşıyan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motif, çeşitli inanç sistemlerinde evrenin yapısını, yaşamın döngüsünü ve insanın yerini temsil eder. Akademisyen Öksüz (2021: 39), hayat ağacının dünyanın tam merkezinde yer aldığını ve köklerinin yeraltını, gövdesinin dünyayı, dallarının gökyüzünü temsil ederek evrenin bütünlüğünü sembolize ettiğini söyler.

Dilek ağacı, insanların kâğıt veya çaput gibi objeleri ağacın dallarına asarak dileklerde buldukları bir geleneği ifade etmektedir. Özdemir (2021: 118), Orta Asya ve Şaman kültüründe ağacın; bilgelik, güç, uzun yaşam, gök ile yerin birleştiricisi ve ölümlerin ruhlarını yeryüzüne taşıyan bir merdiven olarak görüldüğünü belirtmektedir. Bu içeriklerden ilham alınarak, dilek ağacı günümüze kadar gelmiştir. Hatay'ın Samandağ'ı ilçesinde bulunan, Hz. Hızır ve Hz. Musa'ya atfedilen bir anlatıdan adını alan Ulu Ağaç (Musa Ağacı), ülkemizde en çok bilinen dilek ağaçlarından birisidir.

Rus kültüründe dilek ağacına benzer bir olayla karşılaşılmamıştır. Fakat ağacın kudretli, güçlü olarak tasvir edilmesi, ağaca doğaüstü güçler atfedilmesi gibi benzer motiflerle karşılaşmak mümkündür.

2.6. Hamilelik, Lohusalık ve Yeni doğan Bebek ve Çocuklarla İlgili Halk İnanışları

Her iki kültürde hamilelik döneminde bebeğin cinsiyetine dair tahminlerle ilgili birtakım halk inanışları bulunmaktadır: Sokolova (2013: 234), Rusların bebeğin cinsiyetini tahmin ederken hamile kişinin karnındaki bebeğin konumuna dikkat ettiklerini söyler. Eğer anne karnı yuvarlak ve bebeğin anne karnındaki konumu yukarıdaysa bebeğin kız olacağına; bebek aşağıda konumlanmışsa bu da bebeğin erkek olacağına işarettir. Annenin aşerdiği yiyeceklerden yola çıkarak da bebeğin cinsiyeti hakkında yorum yapmak mümkündür. Eğer anne ekşi yiyecekler aşeriyorsa bebeğin kız olacağına; tatlı yiyecekler aşeriyorsa bebeğin erkek olacağına inanılmaktadır. Benzer inanışlar ülkemizde de bulunmaktadır. Ruslarda bu durumdan farklı olarak cinsiyet tahmini yapılan başka ritüeller de bulunmaktadır. Yüzük bir ipe takılır ve annenin karnına doğru tutulur. Yüzüğün saat yönünde dönmesi bebeğin kız olacağına, saat yönünün tersinde dönmesi ise bebeğin erkek olacağına işarettir.

Ülkemizde bu konudaki farklı ritüellere bakıldığında; Ayten ve Köse (2009: 55), anne karnındaki bebeğin cinsiyetini öğrenebilmek için birtakım uygulamalar yapıldığını ifade etmektedir. Örneğin; makas ve bıçak, üzerleri örtülmüş şekilde koltuğa konulur ve hamile kadın bundan habersiz herhangi birinin üzerine oturur. Bu sayede bebeğin cinsiyeti hakkında tahminler yürütülür. Eğer kadın makasın üzerine oturmuşsa bebeğin kız olacağına, bıçağın üzerine oturursa bebeğin erkek olacağına inanılır.

Varlı (2014: 88-89), Türkiye'de lohusalıkla ilgili birçok halk inanışının bulunduğu dikkat çekmiştir. Lohusa kadın, kırk gün evden çıkarılmaz, aksi takdirde kadına al ve ağırlık biner. Lohusa kadının yanına sarımsak, süpürge, soğan bırakılır ya da yatağının altına muska, bıçak vb. eşyalar koyulur. Lohusa kadını ve yeni doğan bebeği (kırkı çıktıktan sonra) kırk tane çakıl taşı bulunan suda yıkamak gibi daha nice halk inanışına Rus kültüründe de rastlamak mümkündür.

Lohusalık döneminde genellikle lohusa anne ve yeni doğan bebeği Albiz adındaki kötü ruhtan korumak için bebeğin ve annenin başlarına kırmızı kurdele bağlanır (Meydan, 2013: 35). Varlı (2014: 24), Yahudilikte doğum yapan kadını Lilith denilen dişi cinden korumak için yatağının altına muska konulduğuna dikkat çeker. Taranenko'ya göre (2003: s.y.), Rusya'da yeni doğan bebeğin beşiğinin altına bıçak konulmaktadır. İnanışa göre bıçak, yeni doğan bebeğin kötü güçlerden korunması için muska görevi görmektedir.

Rus halk inanışına göre bebek 6 haftalık olmadan evden dışarı çıkarılmaz, kimseye gösterilmez ve bir yılı geçmeden saçları kesilmez. Bir yıl geçtikten sonra ise bebeğin saçının yalnızca baharda kestirilmesi gerektiğine inanılır (Dal, 2015:139). Türkiye'de yeni doğan bebeklerin ilk kırk günü çok önemlidir. Bebek, kırkı çıkmadan evden çıkarılmaz. Kırkı çıkan çocuğa kırk uçurması

yapılır. Aynı zamanda yeni doğan bebeklerin göbek bağının da önemli yerlere gömülmesi gerekmektedir. Cami bahçesine gömülürse hoca, hastane bahçesine gömülürse doktor olacağına inanılmaktadır (Varlı, 2014: 51-54).

2.7. Evlilikle İlgili Halk İnanışları

Bazilevskaya ve Hreneva (2020: 344), Ruslarda “Великий пост” velikiy post “Büyük Oruç” ayında evlenmenin evliliğe uğursuzluk getireceğine inanıldığını belirtmektedir. Bu ayda çiftlerin mutlu bir evlilik süremeyeceklerine, sürekli kavga edeceklerine inanılmaktadır. İncil geleneklerine göre oruç tutarken evlenmek büyük bir günah sayılmaktadır. Türkiye’de de kısmen de olsa benzer bir inanış vardır: İki bayram arası düğün, nişan gibi hayırlı işler yapılmasının doğru olmadığına inanılır (Kandemir, 2015: 19-20). Varlı (2014: 102), bu inancın İslam diniyle bir alakası olmadığını ve Peygamber efendimizin de yaşamından örneklerle böyle bir durumun tamamen yanlış olduğunu belirtmektedir. Peygamber efendimizin Hz. Aişe ile iki bayram arasında evlendiği bilinmektedir.

Türk halk inanışına göre yeni gelin, evine getirildiğinde evleri bereketli olsun diye damat ve gelinin üstüne buğday, arpa, bulgur, üzüm, şeker, leblebi atılır; kötü ruhlardan korunmak için de kapı eşiğinde küp kırılır (Varlı, 2014: 62). Coşkun da (2022: 41), Rusya’da evliliklerin huzurlu ve bereketli geçmesi için kilise avlusunda yeni evlilerin üzerine darı ve pirinç serildiğini belirtir.

2.8. Cansız Nesnelere İlgili Halk İnanışları

Hem Rusya’da hem de Türkiye’de çok sık rastlanan halk inanışlarından birisi de tahtaya vurmaktır. Ülkemizde insanlar, kötü bir olay işittiklerinde kendi başlarına gelmemesi için kulağını çekerek tahtaya vurur ve bu esnada “Şeytan kulağına kurşun.” derler. Çiçekler (2019: 174), bu eylemin ilkel insanların o zamanlarda meşe ağacına doğaüstü güçler atfetmeleriyle birlikte, ağaca vurduklarında bu doğaüstü güçleri uyandırıp etkin hale getirmek amacıyla yapıldığını savunmaktadır. Çenet (2018: s.y.), bu eylemin yapılma nedeninin ormandaki kötü ruhları kaçırmak olduğunu ifade etmektedir. Özdemir’e göre (2021: 125), ilkel zamanlarda meşe ağaçlarının yıldırımını çektiğini gözlemleyen insanlar, tanrının yıldırımla yeryüzüne indiğine ve ağaca oturduğuna inanmışlardır. Bu düşünceyle birlikte insanların birtakım tehlikelerden kendilerini korumak için ağacın köküne vurmaya başladıkları bilinmektedir. Eski Türklerde kötü ruhların ağaçlarda saklandığı ve Ülgen’in bunları yıldırımla yok ettiği inancı vardır. Bu sebeple Türkler, yıldırımını kötü olarak görmemişlerdir. Bu doğrultuda Varlı (2014: 453), tahtaya vurma inancının bir Türk geleneği olmadığını Yahudilik ve Hristiyanlıktan gelen nazarı defetme amacıyla yapılan bir halk inanışı olduğunu belirtmiştir.

Rusya’da bir ağaca dokunan kişinin yalnızca şanslı olmakla kalmayıp, aynı zamanda yıl boyunca hastalığa da yakalanmayacağına inanılmaktadır (Coşkun, 2022: 44). Ruslar, nazardan korunmak için tahtaya vurulması gerektiğine inanmaktadırlar. Tahtaya üç kez vurarak “Тыфу, чтоб не сглазит” tufu, ştob ni sglazit”, yani “Nazar değmesin!” kalıbını kullanırlar. Tahta, kutsal haç ile ilişkilendirilmiştir. İnsanlar, tahtaya dokunarak kötü ruh ve gözleri kendilerinden uzaklaştıracaklarını düşünmüşlerdir (Kuznetsova ve Sokolova, 2017: 211; Nikolayeva ve Kudryaşova, 2015: 200).

Rus halk inancına göre de eşik kutsal sayılmakta ve eşikte selamlaşmanın, sarılmanın veya herhangi bir eşyayı elden ele geçirmenin bela getireceğine inanılmaktadır (Kenyaykina, 2018: 196). Aynı zamanda eşikte oturmanın ve eşige basmanın da kötü şans getireceğine inanılmaktadır çünkü eşikte ev cini Domovoy’un olabileceği düşünülmektedir (Coşkun, 2022: 44). Geçmiş yıllarda bir ata geleneği olarak ölen aile üyesinin külleri kapının eşiğine gömülürdü. Evin, dışarıdan gelebilecek her türlü tehlikeye karşı ataların ruhları tarafından korunduğuna inanılırdı. Bu bağlamda eşik, dış dünya ile ev arasında kalan ince bir çizgi görevindeydi ve aynı zamanda torunlarını kötülüklerden koruyan ataların ruhlarının yaşadığı bölgeydi (Kenyaykina, 2018, 196; Kuznetsova ve Sokolova, 2017: 211).

Eski Türklerde, evin koruyucu ruhu olan "eşik iyisi" veya "ejik teneresi/eşik eezi", evin girişinde bulunan eşik veya eşigin kendisi olarak kabul edilmiş ve bu alana büyük saygı gösterilmiştir. Bu koruyucu varlık, evin sınırlarını korurken, ev halkını dış tehlikelere karşı koruyan bir rol üstlenmiştir. Evin girişinde bulunan bu alana duyulan saygı, Türk mitolojisi ve geleneksel Türk halk inanışlarının önemli bir parçası olmuştur (Aleksey, 2013: 89).

Ülkemizde kapı ve eşikle ilgili eylemler de Rusya’da olduğu gibi genellikle kötüyle ilişkilendirilmiştir. Özdemir (2021:124), bu inançlarla ilgili Anadolu’nun birçok köşesinden örnekler

sunmaktadır. Ankara’da kapı önünde ayakkabılar ters duruyorsa bu kötüye işarettir. Bu durumun kılığa sebep olacağına inanılır. Denizli’de evin eşığının yontulmaması gerekir. Eşik yontulursa, bu ev halkının borçtan kurtulamayacağını gösterir.

At nalı hem Türkiye’de hem de Rusya’da şans getiren bir nesne olarak görülmektedir. Kuznetsova ve Sokolova’nın ifadelerine göre (2017: 211), at nalının diğer bir işlevi şeytandan evi ve ev halkını korumaktır. Genellikle at nallarının uç kısımları yukarıya bakacak şekilde asılır, bunun nedeni şeytanın aşağıya inmesini engellemektir. Ülkemizde de at nalı hayvanları nazardan koruma amacıyla ahırlara asılmaktadır. Özdemir’e göre (2021:125), Ağrı’da insanların ahır girişlerine boynuz veya at nalı astıkları bilinmektedir.

Sokolova (2013:19), at nalının hilal şeklindeki ay ile ilişkilendirildiğini söyler. At nalı, ev halkını cadılardan ve onların yaptığı kara büyülerden koruyan bir tılsımdır. Demir; cadıların, şeytanların ve kötü ruhların korkup kaçtığı bir metaldir. Bu bağlamda demir ve ateşin birlikte dövülmesiyle oluşturulan at nalının büyülü gücüne inanılmaktadır. Aynı şekilde bu işi yapan demircilerin de özel güçlere sahip oldukları inancı bulunmaktadır. Aynı zamanda Sokolova, atlara birçok kültürde kutsal güçler atfedildiğini belirtir, çünkü mitlerde genellikle kahramanların veya tanrıların atlara bindiği tasvir edilir.

Rusya’da bıçakla ilgili birbirinden farklı halk inancı bulunmaktadır. Birisine hediye olarak bıçak verilmez, bunun arkadaşlar arasında kavgaya sebebiyet vereceğine inanılır (Kaşapova, 2017: 228). Bıçakla ilgili bir başka Rus halk inancına göre ise kim bıçakla herhangi bir şey yerse o kişinin karşısına yalnızca kötülük çıkacaktır. Sergataya’ya göre (2021: 2), bıçaklarla ilgili halk inanışları dini bir temele dayanmaktadır. Bıçaklar, çeşitli ritüellerde kullanılmış ve insanlar bu gibi ritüellerde kullanılan nesnelere uygunsuz şekilde kullanılması halinde ruhların buna kızacağına inanmışlardır. Türkiye’de de bıçakla ilgili birçok halk inancı bulunmaktadır. Elden ele makas, bıçak, sabun gibi nesnelere verilmesi halinde, bunun uğursuzluk getireceğine, bu nesnelere elden ele veren iki kişi arasında kavga çıkacağına inanılmaktadır (Varlı, 2014: 445).

2.9. Nazar, Muska ve Tılsımlarla İlgili Halk İnanışları

Nazara inanmak, birçok kültürde bulunur ve bu inancın temelinde kötü enerjiden ve kötü niyetli bakışlardan korunma içgüdüğü yatar. Bir göz teması veya olumsuz bir bakış şeklinde nitelendirilen Nazarın kişiye veya eşyaya zarar verdiğine inanılır.

Nazarın simgesi, "nazar boncuğu" veya "nazarlık" olarak bilinen bir tür takı veya süs eşyasıdır. Nazar boncuğu, genellikle mavi ve beyaz renklerde camdan yapılan bir göz şeklindeki objedir. Bu nesne, olumsuz enerjileri emme veya dağıtma işlevi görmesi amacıyla kişiye veya eşyaya takılır. Varlı (2014: 358), Türkiye’de genellikle mavi gözlü insanların bu kötü enerjiyi yaydığına dikkat çeker. Nazar boncuklarının mavi renkte yapılıyor olması da bundan kaynaklıdır. Nazar boncuğuna halk arasında “göz boncuğu” da denilmektedir.

Çiçekler (2019:172), ebeveynlerin yeni doğan bebeklerini de nazardan korumak amacıyla nazar boncuğu kullandıklarını belirtmektedir. Bu dönemde ebeveynler bebeklerini çevreye çirkin göstermeye özen gösterirler. Türkiye’de genellikle mavi gözlü ve sarı saçlı insanların nazarının degeceğine inanılmaktadır.

Varlı (2014: 358), nazardan korunmak için yapılan birtakım yöntemlerin Yahudilikten geldiğini ifade etmektedir. Nazar, İbranicede “Kötülüğün gözü” olarak nitelendirilmektedir. İbranilerin nazardan korunmak için kullandıkları yöntemlerden birisi de dünyanın birçok yerinde görülebilen üzerinde dualar yazılı el şeklindeki (hamsa) nazarlık takısıdır. Özdemir (2021:106), bu takının Türkiye’de, Fatıma Ana’nın eli olarak; Hristiyan toplumlarda ise, Meryem Ana’nın eli olarak bilindiğine işaret eder.

Ruslarda da nazar inancı bulunmaktadır fakat Ruslarda Türkiye’de bilinen mavi nazar boncukları yerine nazarı defetmek için belli tılsım görevi gören nesnelere kullanılmaktadır. Kenyaykina’ya göre (2018:197-198), eskiden insanlar söylenen olumlu veya olumsuz herhangi bir sözün veya duygunun bir enerjisi olduğuna inanırlardı. Bu yüzden bu insanlar, negatif enerjiden korunmak için halkaya benzer (kolye, bilezik, yüzük gibi) veya içerisinde halka olan takılar takarlardı çünkü negatif enerji yüklü ifadelerin kapalı çemberin içerisinden çıkamayacağına inanırlardı. Bu

inanca benzer şekilde Ruslar, nazardan ve negatif enerjiden korunmak amacıyla çengelli iğne takarlar. Çengelli iğne, Ruslar için çifte koruma anlamı taşır çünkü çift halkası bulunur. Kötü ruhlar, metal nesnelere korktukları için çengelli iğne hem nazara karşı hem de kötü ruhlara karşı bir koruyucu görevi görür.

Türkiye’de de doğum yapan kadınlara musallat olduğuna inanılan Alkarısı’ndan korunmak için çengelli iğne kullanıldığı bilinmektedir. Alkarısı’ndan kurtulmak isteyen kadınlar, başörtülerine veya giysilerinin bir köşesine iğne veya çengelli iğne takarlar. Kabos yakalandığında, giysilerine iğne batırılarak evin hizmetçisi yapılır. Ancak iğneden kurtulursa kaçar ve tekrar lohusa kadınlara zarar vermeye devam eder (Tunç, 2023: 3200).

Sonuç

Çalışmamızda dil, din, ırk, zihniyet, gelenek ve görenekler gibi kültürün temel unsurları incelendiğinde, bu unsurların temelinde halk inanışlarının bulunduğu tespit edilmiştir. Halk inanışlarının devam etmesindeki temel etken, insanlara duygusal güven ve kontrol sağlamasıdır; ayrıca belirsizlikle başa çıkma, anlamsız olaylara anlam katma ve neden-sonuç ilişkisi kurarak dünyayı daha anlaşılır kılma gibi psikolojik ihtiyaçları karşılamada önemli bir rol oynamaktadır. Elde edilen verilere göre, birçok halk inancının kökeni, Rusların ve Türklerin Paganizm, Şamanizm ve Gök Tanrı inançlarına dayanmaktadır. Bu inanç sistemleri, insan-doğa ilişkisini derinleştirerek kültürel değerleri ve ritüelleri etkilemiştir. Çalışmamızda, Rus ve Türk halk inanışları 9 başlık altında sınıflandırılarak benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırılmıştır. Benzer motiflere sahip olmalarına rağmen, coğrafi konum, din ve dil farklılıkları nedeniyle iki millet arasında farklı halk inanışları gözlemlenmiştir. Sonuç olarak Rus ve Türk kültürlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için bu iki farklı kültürün halk inanışları benzerlik ve farklılıkları yönünden karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda çalışmada halk inanışlarının temelinde yatan eski inançlara yer verilmesi ve bu bağlamda her iki kültüre ait halk inanışlarının karşılaştırılması çalışmanın özgünlüğü bakımından önem arz etmektedir. Bu çalışma, halk inanışlarının folklorik öğeler olmanın ötesinde, bir toplumun kolektif bilincini nasıl şekillendirdiğini anlamaya yönelik bir adım olarak görülebilir.

Sonnotlar

¹ Fetişist, doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan nesneye tapınma şeklindedir.

² Numeroloji, sayıların ve matematiksel prensiplerin insan hayatı, kişilik ve olaylar üzerindeki etkilerini inceleyen disiplindir; adlar, doğum tarihleri gibi sayısal değerlerin analiziyle bireyin karakteristik özellikleri ve yaşam yönleri hakkında bilgi sağlamayı amaçlamaktadır.

Kaynaklar

- ALEKSEYEV, N. A. (2013). *Türk dilli Sibiryalı halklarının Şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- AVCI, C. (2011). *Halk İnanışları Çalışmalarında Yaşar Kalafat*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AVETİSOVA, S. O. ve AVANESOVA, R. S. (2014). “Primet i sueveriya v Rossii i Velikobritanii”. *Mejdunarodnyj jurnal eksperimental’noğ obrazovaniya*, C. 6, S. 2, 106-107.
- AYTEN, A. ve KÖSE A. (2009). “Bâtil İnanç ve Davranışlar Üzerine Psikososyolojik Bir Analiz”. *Din bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.9, S.2, 45-70.
- BAZİLEVSKAYA, N. Y. ve HRENOVA, N. F. (2020). “Sopostavleniye primet i suyeveriy Britanii i Rossii kak odnogo iz ottenkov v obučenii mejkul’turnoy kommunikatsii”. *Konferentsiya inostrannih yazıkov i covremennih tendentsiy v inoyaziçnom obrazovanii*, (Redaktor: S. Y. Kapkova), 341-348, İzd: Voronejskiy gosudarstvennyy universitet.
- COŞKUN, H. (2019). “Halk Dindarlığından Türk Müslümanlığına Bir Bakış”. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C. 14, S. 1, 111-126.
- COŞKUN, J. (2022). “Shodstva i razliçiya russkih i turetskih sueveriy v lingvokul’ture”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica Rossica*, S. 21, 37-47.

- COŞKUN, J. ve TAŞTAN, N. (2022). “Sueveriya v russkoy lingvokul'ture”. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, C. 9, S. 4, 1664-1677.
- ÇALIŞKAN, N., ve İLTER, P. (2016). “Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik Bölümü Öğrencilerinin Batıl İnanç Eğilimlerinin Analitiği”. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, C. 7, S. 23, 206-218.
- ÇENET, R. (2018). “İslam'a Ait Sanılan 17 Şamanist Davranış”.
https://youtu.be/sGc2PacNrRI?si=smdQVJh_Gq_Bjvca (Erişim: 28.11.2023)
- ÇİÇEKLER, A. N. (2019). “Isaac Barrow’un kaleminden Türklerde batıl inançlar/hurafeler/halk inanışları”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, C. 20 S. 20, 165-188.
- DAL, V. (2015). *O poveriyah, sueveriyav i predpassudkah russkogo naroda*. Moskova: İzdatel'skiy dom “Argumentı nedeli”.
- ERDEN, İ. S. (2021). “Aklımızdaki Çöpler | Batıl İnançlar ve Hurafeler”.
<https://youtu.be/hSHPe3FZGzs?si=IXrL67p3yF74pIBo> (Erişim: 28.11.2023).
- GERASİMOVA, O. V. ve Guryanova, Y. Y. (2009). “Sueveriye v sovremennom obshestve”. *Nauka i obrazovaniye: material XIII vserossiyskoy konferentsii studentov, aspirantov i molodih uchēnih*, (Redaktör: S. B. Kulikov, İ. A. Berdnikova, V. G. Lankin), 156-159, İzd: Tomskiy gosudarstvennyy universitet.
- GÜLÜŞ, İ. (2016). “Batıl İnançların İletişimsel İşlevi ve Medyadaki Yansımaları: Kuramsal Yaklaşım ve Alan Araştırmaları Işığında Batıl İnanç ve İletişim Karakteristiği Üzerine Bir İnceleme”. *Atatürk İletişim Dergisi*, S. 10, 111-136.
- İGNATOVA, Y. A. (2018). *Primeti i sueveriya v kul'ture Kitaya i Rossii obshee i osobennoe*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tomsk Üniversitesi, Tarih Fakültesi.
- KANDEMİR, F. (2015). “(Dindarlık Algılarına Göre) Halk İnançlarının Psikolojik Etkileri”. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 1-22.
- KAŞAPOVA, N. V. (2017). “Sueveriya kak ob'yekt lingvokul'turologii (Na primere angliyskovo i russkogo yazıkov)”. *Aktual'niye voprosi razvitiya Rossii v issledovaniyah studentov: uprablençeskiy, pravovoy i sotsial'no-ekonomiçeskiy aspektı*, (Redaktör: Çeredniçenko Y. V.), 227-228, İzd: Çelyabinsk gosudarstvennyy universitet.
- KENYAYKİNA, A. E. (2018). “Primeti i sueveriya kak priznaki natsional'noy kul'turi (Na primere natsional'nih kul'tur Rossii i Velikobritanii)”. *Alleya nauki*, C. 6, S. 5, 195-200.
- KUZNETSOVA, E. ve SOKOLOVA, M. (2017). “Primeti i sueveriya v Rossii”. *Byulleten' meditsinskih internet-konferentsiy*, C. 7, S. 1, 211-212.
- LEVİ-BRUHL, L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. (Çev.: Oğuz Adanır), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- MALİNOWSKİ, B. (1990). *Büyük, Bilim ve Din*. (Çev.: Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınları
- MARVİNA, D. İ. (2017). “Primeti i sueveriya v velikobritanii i Rossii”. *Innovatstsiyonniye tehnologii v nauke i obrazovanii*, (Redaktör: G. Y. Gulyayev), 117-119, İzd: Nauka i prosveşeniye.
- MEYDAN, B. (2013). *Batıl İnançların Çin toplum yaşamına etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MORRİS, B. (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*. (Çev.: Tayfun Atay), Ankara: İmge Yayınları
- NİKOLAYEVA, T. G. VE KUDRYAŞOVA, N. V. (2015). “Primeti i sueveriya v Rossii i Velikobritanii”. *Vişee gumanitarnoye obrazovaniye XXI veka: problemi i perspektivi*, 199-202, İzd: Samara gosudarstvennyy sotsial'no-pedagogiçeskiy universitet.
- NİZKİH, M. N. VE RUBÇENKO V. V. (2016). “Primeti i sueveriya v Rossii”. *Sovremennie tendentsii razvitiya nauki i tehnologii*, (Redaktör: E. P. Tkaçeva), 19-21, İzd: Agentstvo perspektivnih nauçnih issledovaniy.
- ÖKSÜZ, G. (2021). *Ana Hatlarıyla Rus Mitolojisi*. [Elektronik Sürüm]. Ankara: Çeviri bilim.

- ÖZCAN, B. (2018). “13 Sayısı Uğursuz Mudur?” <https://barisozcan.com/13-sayisi-ugursuz-mudur/> (Erişim: 25.12.2023)
- ÖZDEMİR, Ö. (2021). *Bir Toplumsal Bellek Nesnesi Olarak Batıl ve Paranormal Temsiller*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- SERGATAYA, S. F. (2021). “Sueveriya v jizni lyudey”. *XIII Vserpossiyaskaya naučno-praktičeskaya konferentsiya molodih uçenih “Rossiya molodaya.”* (K. S. Kostikov), 94732.1-94732-4, İzd: Kuzbasskiy gosudarstvennyy tehničeskiy univesitet imeni T. F. Gorbaçeva.
- SEZMİŞ, M. E. (2018). *Kültürel Değişim Bağlamında Zile İlçesinde Türk Halk İnanışları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SOKOLOVA, A. (2013). *Magiya primet i sueveriy*. [Elektronik Sürüm]. İzd: Ripol Klassil.
- TARANENKO, E. V. (2023). “Otkuda proizoşli sovremennie sueveriya”. <https://sueverie.net/otkuda-proizoshli-sovremennye-sueveriya.html?ysclid=lpeb21die0504233577> (Erişim: 09.01.2024)
- TUFAN, E. ve HAMARAT, B. (2009). “Uğursuz Sayılar Etkisi”. *İMKB Dergisi*, C. 11, S. 41, 47-64.
- TUNÇ, Z. (2023). “Türk Halklarının Doğum İle İlgili İnançlarında ‘Alkarısı’”. *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, C.8, Özel sayı, 3192-3209.
- ULU, G. (2012). *Batıl İnançların Çin Toplum Yaşamına Etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- VARLI, M. (2014). *Bidat Hurafe ve Batıl İnançlar*. [Elektronik Sürüm]. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- YILDIRIM, O. (2024). “Muhibbî Divanı’nda Halk İnanışları.” *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 12(32), 59-79.
-

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 03.05.2024

Kabul / Accepted: 28.07.2024

Tez Özeti / Thesis Summary

DOI: 10.55666/folklor.1476669

**TÜRKİYE'NİN HALK MÜZİĞİ MAKAMLARINDAKİ
MİKROTON İÇEREN DİZİLERİN KLASİK GİTARA
UYGULANMASI VE ARMONİZASYONU***

Bahar ADIGÜZEL SALA & Serdar ÇELİK*** & Tolgahan ÇOĞULU******

Öz

Türkiye'nin makamsal müziklerinin ve halk müziği ezgilerinin klasik gitar ile çalınması, Türkiye'nin ilk kuşak gitaristlerinden Ziya Aydın'ın 1977 yılında yayınlanan 'Gitar Metodu'ndaki makamsal müzik düzenlemeleri ve Bekir Küçükay'ın 1979 yılında yaptığı 'Yemen Türküsü' ve 'Aman Avcı' düzenlemeleri ile başlamıştır. 1983 yılında Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması'nda ödül alan Mutlu Torun'un 'İzmir Zeybeği' adlı düzenlemesi de yine bu bağlamda ilk önemli çalışmalarındandır. Makamsal müziklerin ve halk ezgilerinin klasik gitar ile çalınması, Melih Güzel'in 1994 yılında yazdığı *Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği* adlı yüksek lisans çalışması ile akademik alana taşınmıştır. Günümüzde de Tolgahan Coğulu'nun gündeme getirdiği mikrotonal gitar ile halen üzerinde çalışılan bir konu olmaya devam etmektedir.

Sözü edilen ilk çalışmalardan mikrotonal gitara uzanan bu serüvende, mikrotonal gitar öncesi makamsal müzik çalışmalarının, makamsal dizilerdeki mikrotonların gözardı edilerek gerçekleştirildiği bilinmektedir. Yapılan düzenlemeler/besteler, sabit perdeli klasik gitarlarda, herhangi bir perde eklenmeden 12 ton eşit tamperaman sistemine göre yapılmış ve seslendirilmiştir. Tabii ki bu süreçte *bending*, *slide*, *vibrato* gibi çeşitli teknikler vasıtasıyla mikroton elde etmeye yönelik yollar denenmiştir. Ancak bunlar eserin tamamında değil kısa bir kesitinde duyurulmuş, dolayısıyla ortaya çıkan eserler makamsal karakterde olmaktan ziyade modal bir yapıda karşımıza çıkmıştır (*Dorian*, *Phrygian*, *Mixolydian* gibi).

Bu çalışmada Melih Duygulu'nun 2018 yılında yayınlanan "Türkiye'nin Halk Müziği Makamları" adlı çalışmasında yer alan mikroton içeren temel makam dizileri esas alınarak; sabit perdeli klasik gitar klavyesine ek perdeler (perdecikler) yapıştirilmiştir. Sözü edilen temel makamlardan mikroton içeren La2 temel makamı dizisi seçilerek seslendirilmiş ve makamı yansıtan bir türkü örneği ile mikrotonal çökseslendirme yapılmıştır. Böylece şimdiye kadar halk müziğinin mikrotonal yapısı gözetilmeden yapılmış olan çalışmalardan farklı olarak, mikroton içerikli La2 temel makamı dizisi olduğu gibi sabit perdeli gitara aktarılmıştır. Söz konusu makamın çökseslendirilmesinde kullanılabilecek akorlar ve akor yapıları, akor bağlanışları gibi armonik materyaller ortaya konulmuştur.

Çalışmada ele alınan La2 temel makamı dizisine ait mikrotonların icra değerlerinin sent cinsinden belirlenebilmesi için, on uzman bağlama icracısının bağlamalarındaki mikrotonların ölçümü yapılmıştır. Ortaya çıkan sayısal verilere göre, klasik gitara ek perdecikler yapıştirilmiş ve akort aleti vasıtasıyla perdeler ayarlanmış, böylece istenilen mikrotonlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mikrotonal Müzik, Mikrotonalite, Mikrotonal Gitar, Mikroton, Halk Müziği.

* Bu çalışma birinci yazarın, ikinci ve üçüncü yazarlar danışmanlığında hazırladığı "Türkiye'nin Halk Müziği Makamlarındaki Mikroton İçeren Dizilerin Klasik Gitara Uygulanması ve Armonizasyonu" isimli sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

** Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Giresun/Türkiye, bahar.adiguzel@giresun.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4666-1405.

*** Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teknolojisi Bölümü, Ankara/Türkiye, serdar.celik@mgu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6632-0996.

**** Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Bölümü, İstanbul/Türkiye, cogulu@itu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-3599-0695.

APPLICATION AND HARMONIZATION OF MICROTON CONTAINING SCALES IN FOLK MUSIC MAQAMS OF TURKEY TO CLASSICAL GUITAR

Abstract

Playing Turkish maqam music and folk music melodies on the classical guitar began with the maqam music arrangements of Ziya Aydıntan, one of the first generation of guitarists in Turkey, in his 'Guitar Method' published in 1977, and Bekir Küçükay's arrangements of '*Yemen Türküsü*' and '*Aman Avcı*' in 1979. In 1983, Mutlu Torun's arrangement of '*İzmir Zeybeği*', which won an award in the National Guitar Music Composition Competition, was also among the first important works in this context. Playing maqam based music and folk melodies on the classical guitar was brought to the academic field with Melih Güzel's master's degree study titled "The Applicability of Turkish Music Melodies and Scales to the Guitar" in 1994, and today it continues to be a subject that is still being studied with the microtonal guitar brought to the agenda by Tolgahan Çoğulu.

In this adventure from the first works mentioned above to the microtonal guitar, it is known that the maqam-based music studies before the microtonal guitar were carried out by ignoring the microtones in maqam-based scales. The arrangements/compositions were made and performed on classical guitars with fixed frets according to the 12-tone equal temperament system without adding any frets. Of course, in this process, ways to obtain microtones through various techniques such as bending, slide, vibrato were tried. However, these were announced in a short section of the piece, not in the whole piece, so the resulting works were modal rather than maqam-based in character (Dorian, Phrygian, Mixolydian, etc.).

In this study, based on the basic maqam scales containing microtones in Melih Duygulu's "Turkey's Folk Music Maqams" published in 2018, additional frets were applied to the fixed-fret classical guitar keyboard. Among these basic maqams, the basic maqam scale La2 containing microtones was selected and performed, and microtonal polyphony was performed with a folk song sample reflecting the maqam. Thus, unlike the studies conducted so far without considering the microtonal structure of folk music, the La2 basic maqam scale containing microtones was transferred to the fixed-fret guitar as it is. Harmonic materials such as chords and chord structures, chord connections that can be used in the polyphony of the maqam in question have been revealed.

In order to determine the performance values of the microtones of the La2 basic maqam scale in cents, the microtons in the *bağlamas* of ten expert *bağlama* players were measured. According to the resulting numerical data, additional frets were applied to the classical guitar and the frets were adjusted by means of a tuner, thus reaching the desired microtones.

Keywords: Microtonal Music, Microtonality, Microtonal Guitar, Microtone, Folk Music.

1. Giriş:

Tarihsel süreç boyunca üretilen sanat faaliyetleri kaçınılmaz olarak kültürler arasındaki etkileşimden beslenirler. Müziğin gelişiminde de kültürel etkileşimin önemli bir yeri vardır. Günümüzde de müzikal alışverişler, çeşitli müzikal geleneklerin özelliklerinin araştırılarak bir diğer müziğe uygulandığı ya da bir diğer müzik ile harmanlandığı örneklerle devam etmektedir. Söz konusu örnekler kültürlerarasılığın kendiliğindenlikten sıyrılarak bilinçli bir şekilde ortaya çıktığı, belirlenmiş bir amaca hizmet eden sanatsal pratikler olarak değerlendirilebilir. Halk müziklerinin klasik gitarda çalınması, konserlerde yerini alması da sözü edilen sanatsal pratiklerin bir örneğidir.

Söz konusu yönelime İtalyan gitarist Carlo Domeniconi'nin eserleri örnek verilebilir. Domeniconi'nin müzik kariyeri boyunca ürettiği eserlerin büyük bir kısmı, kültürler ve tarzlar arası çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Kültürel çeşitlilikten beslenen çok sayıda eserini Anadolu, Uzakdoğu, Hint, Amerika, Latin Amerika, Arap, Yunan, Gamelan, İspanyol müzik geleneklerinden ve Caz, Rock gibi müzik türlerinden esinlenerek ortaya çıkarmıştır. O'nun Türkiye'de yaşadığı yıllarda yazdığı *Koyunbaba* adlı eseri, modern dönem klasik gitar edebiyatında kültürlerarası çalışmalar açısından en dikkat çekici eserlerdendir ve dünyanın her yerinde konser repertuvarlarında en çok çalınan eserlerden biridir (Adıgüzel Sala, 2016: 1-44).

Ricardo Moyano'nun klasik gitar için düzenlediği ve bir Aşık Veysel türküsü olan 'Karatoprak' eseri de dünyada yoğun ilgi gören kültürlerarası çalışmalardandır. Nitekim Moyano bu ilgiyi "Yurtdışında konsere gidiyorum, ben Latin çalmak istiyorum ya da bestemi çalmak istiyorum ama onlar benden ısrarla 'Karatoprak' düzenlemesini çalmamı istiyorlar" şeklinde dile getirmişti (KK-1).

Tolgahan Çoğulu'nun 2008 yılında ortaya koyduğu "Ayarlanabilir mikrotonal gitar" projesi sözü edilen kültürlerarası çalışmalara bir diğer örnektir. Öyle ki Çoğulu bu çalışma ile Georgia Tech Üniversitesi'nde 2014 yılında düzenlenen "Margaret Guthman Müzik Enstrümanları Yarışması"nda birincilik ödülü almıştır.

Verilen örneklerden hareketle, geleneklere bağlı ancak aynı zamanda dünyaya açılan bir sanat pratiğinin bugün her zaman olduğundan daha fazla önem taşımakta olduğu görülmektedir.

Halk müziğine yönelimin Türkiye'deki klasik gitar çalışmalarına yansımaları, klasik gitarın ülkemize girişinin ve yaygınlaşmasının diğer enstrümanlara nazaran daha geç olmasıyla bağlantılı olarak uzun yıllar sonucunda ortaya çıkmıştır. Ancak yine de Türkiye'de klasik gitarın gelişim süreci içerisinde, Anadolu halk müziğinin klasik gitar ile kaynaştırılması her zaman gündemde olan bir konu olmuştur. Andrea Paleologos'un öğrencisi ve aynı zamanda Musiki Muallim mektebinin ilk dönem mezunlarından olan Ziya Aydın'ın 1977 yılında yayınlanan 'Gitar Metodu'ndaki makamsal müzik düzenlemeleri, Bekir Küçükay'ın 1979 yılında yaptığı 'Yemen Türküsü' ve 'Aman Avcı' düzenlemeleri ve 1983 yılında Mutlu Torun'un Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması'nda ödül alan 'İzmir Zeybeği' adlı düzenlemesi ile başlayan bu süreç, Melih Güzel'in 1994 yılında yazdığı *Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği* adlı yüksek lisans çalışması ile akademik alana taşınmıştır. İlk olarak mikrotonların kullanılmadığı veya *bending*, *vibrato*, *slide* gibi yöntemlerle mikrotonların duyurulduğu düzenleme/egitim müziği çalışmaları ile ilerleyen söz konusu süreç; Tolgahan Çoğulu'nun projelendirdiği ayarlanabilir mikrotonal gitarlar ve sabit perdeli gitara yapılandırılan ek perdeler ile mikrotonların duyurulduğu çalışmalarla devam etmektedir. Böylece klasik gitarın tınısının olduğu gibi korunarak ve de hem Türkiye'deki tüm makamsal müziklerin hem de mikroton içeren bütün mikrotonal müziklerin seslendirilmesine olanak sağlayan bir yol açılmıştır.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı Türkiye'nin halk müziği makamlarının mikroton içeren dizilerinden seçilmiş olan La2 Temel Makamı dizisini¹ klasik gitar klavyesine yapılandırılacak ek perdeler vasıtasıyla seslendirmek, seslendirilen dizide kullanılacak akorları saptayarak söz konusu makamsal diziyeye ait olan türkü örneğinin mikrotonal armonizasyonunu yapmaktır.

Melih Duygulu'nun 2018 yılında yayınlanan 'Türkiye'nin Halk Müziği Makamları' adlı çalışmasında yer alan mikroton içeren makam dizileri esas alınarak; sabit perdeli klasik gitar

klavyesine ek perdeler yapıştırılarak, mikroton içeren halk müziği makam dizilerinin seslendirilmesine yönelik bir örnek ortaya koymak amaçlanmıştır. Böylece şimdiye kadar halk müziğinin mikrotonal yapısı gözetilmeden yapılmış olan çalışmalardan farklı olarak makam dizileri olduğu gibi sabit perdeli gitara aktarılabilecektir. Sözü edilen makamlardan seçilen La2 temel makamının çokseslendirilmesinde kullanılacak akorlar ve akor yapıları, akor bağlantıları gibi armonik materyaller ortaya konulacaktır. Mikrotonal yapıya sahip söz konusu makam dizisinin bizlere sunduğu armonik malzemenin araştırılması sonucunda gerek sabit perdeli gitarda gerekse de mikrotonal gitarda geleneksel müziklerden yola çıkılarak oluşturan kompozisyon/düzenleme çalışmalarına kaynaklık edecek nitelikte bir çalışma ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

1.2. Önem

Bu çalışma Türkiye'nin mikroton içeren halk müziği makam dizilerinin sabit perdeli klasik gitarda nasıl çalınacağına dair bir yol haritası çizmesi ve söz konusu makam dizilerinin armonizasyonunda kullanılabilecek armonik materyallerin ortaya konulması yönüyle kültürlerarası sanat pratiklerine katkı sağlayacaktır. Tolgahan Çoğulu'nun geliştirmiş olduğu "Ayarlanabilir mikrotonal gitar" projesinde ortaya konan yaklaşım, sabit perdeli klasik gitar üzerine aktarılacağından, sabit perdeli klasik gitara sahip olan müzisyenlerin, geleneksel halk müziği icrasında mikrotonların duyurulması noktasında yaşadığı zorluklar ortadan kalkacak, şimdiye kadar halk müziğinin mikrotonal yapısı gözetilmeden yapılmış olan çalışmalardan farklı olarak mikroton içeren makam dizileri olduğu gibi sabit perdeli gitara aktarılabilecektir. Mikrotonal yapıya sahip halk müziği makam dizilerinin bizlere sunduğu armonik malzemenin araştırılması sonucunda gerek sabit perdeli klasik gitarlarda gerekse de hareketli perdeli mikrotonal gitarlarda geleneksel müziklerden yola çıkılarak oluşturan kompozisyon/düzenleme çalışmalarına kaynaklık edecek nitelikte olması nedeniyle bu çalışma önem taşımaktadır.

Bu çalışmada gitar klavyesine ek perdeler yapıştırılarak, mikroton içeren halk müziği dizilerinden La2 temel makamında kullanılacak akorlar ve bu akorların makamdaki kullanımına dair bir düzenleme örneğinin ortaya konulması hedeflenmektedir. Mikrotonların kullanıldığı akorlar halk müziği düzenlemelerinde yeni bir duyum oluşturduğu için tek bir akor önerisi yerine farklı akor seçenekleri sunulmuştur.

1.3. Sınırlılıklar

Araştırma, Melih Duygulu'nun 2018 yılında yayınladığı 'Türkiye'nin Halk Müziği Makamları' isimli kitabında yer alan, mikroton içeren La2 temel makamı ile sınırlıdır. Söz konusu kitapta yer alan diğer makamlar bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

1.4. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Literatür taraması yapıp konuyla ilgili çalışmaların detaylı bir şekilde incelendiği genel tarama modelindedir.

Nitel araştırma, "... gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma"dır (Yıldırım ve Şimşek 2008: 39).

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2012: 77).

Ayrıca araştırmada verilerin toplanması için nitel araştırma yöntemlerinden yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yarı-yapılandırılmış görüşmede, görüşmeciye sorulması planlanan sorular önceden belirlenir ve bu sorularla veri toplanması gerçekleştirilir. "Buna karşın araştırmacı, görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla görüşmenin akışını etkileyebilir ve kişinin yanıtlarını açmasını ve ayrıntılandırmasını sağlayabilir (Türnüklü, 2000: 547).

Bu çalışma; araştırma bulgularının sayılarla ifade edilmesi sebebiyle nicel bir araştırma özelliği de taşımaktadır. "Nicel yöntem ampirik (görgül) yöntem ya da sayısal yöntem olarak da adlandırılmaktadır. Bu yöntem gözlem ve ölçmeye dayalı, tekrarlanabilen, objektif araştırma yaklaşımıdır" (Bedir Erişti vd., 2013: 9).

1.5. Evren ve Örneklem

Anadolu halk müziği bu araştırmanın evrenini teşkil etmektedir. Araştırmanın örneklemini ise Melih Duygulu'nun 2018 yılında yayınladığı 'Türkiye'nin Halk Müziği Makamları' isimli kitapta yer alan, mikroton içeren La2 temel makamına uygun olarak seçilen “Değirmen Başında Vurdular Beni” türküsü oluşturmaktadır.

1.6. Verilerin Toplanması

TRT Müzik Dairesi Yayınları'nın THM Repertuarının incelenmesi ile gerçekleştirilen kaynak taraması sonucunda; Melih Duygulu'nun 'Türkiye'nin Halk Müziği Makamları' isimli kitabındaki mikroton içeren La2 temel makamını bütünüyle yansıttığı düşünülen türküler ile bu türkülerden kaynak kişi kaydına ulaşılabilenler belirlenmiştir.

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu vasıtasıyla Türkiye'nin önemli bağlama icracıları, halk müziği uzmanları ve akademisyenler ile görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde, “MeşkTune” adı verilen mobil uygulama vasıtasıyla görüşmecilerin bağlama perdelerinde yer alan mikrotonların sent değerleri ölçülmüştür. Görüşmeye katılan kişiler; Prof. Dr. İrfan Karaduman, Prof. Cihangir Terzi, Doç. Dr. Sinan Ayyıldız, Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ, Öğr. Gör. Şendoğan Karadeli, Öğr. Gör. Erdoğan Eskimez, Öğr. Gör. Salih Gündoğdu, TRT sanatçısı Naci Düzel ve bağlama sanatçısı Erdal Erzincan'dır.

Prof. Dr. İrfan Karaduman ile yüz yüze görüşülmüştür. Prof. Dr. Cihangir Terzi ile yapılan görüşmeyi Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu gerçekleştirmiştir. Diğer görüşmeler çevrimiçi olarak zoom ortamı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Zoom görüşmeleri kayıt altına alınmıştır.

Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir husus; perde ölçümü yapılan bağlamaların, bir oktavda 17 perde bulunan standart bağlamalar olduğudur. Bilinen bir gerçektir ki Neşet Ertaş, Bayram Aracı örneklerinde olduğu gibi bağlama üzerinde bulunan perde sayıları değişebilmektedir.

1.7. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Görüşme formu vasıtasıyla görüşmecilerin bağlamalarındaki mikrotonal perdelerin ölçümleri sent değeri cinsinden yapılmıştır. Yapılan ölçümler tablo halinde 3.numaralı başlığın içeriğinde verilmiştir. Söz konusu tabloda çıkan sonuçların her bir mikrotonal perde için ortalaması alınmıştır. Böylece, klasik gitarda ek perde yapıştirilerek elde edilecek mikrotonal perdelerin sent değerleri belirlenmiştir.

Veri toplama aşamasında kaynak taraması sonucu elde edilen ve kaynak kişi kaydına ulaşılabilen türkülerin icra analizleri yapılmıştır. Bu aşamada Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. İlhami Kaya'dan uzman görüşü alınmıştır. Yapılan analizler neticesinde armonik düzenlemesi yapılmak üzere La2 temel makamı tanımına tamamen uygun olan “Değirmen başında vurdular beni” türküsü seçilmiştir.

Böylece kaynak kişi kayıtlarının icra analizi ve görüşmecilerin bağlamalarında yapılan ölçümlerde ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda, mikroton içeren La2 temel makamına tamamen uygun olan “Değirmen başında vurdular beni” türküsü gitara uyarlanarak düzenlenmiştir. Sabit perdeli klasik gitara uygulanan söz konusu makamda kullanılabilecek akor önerileri ortaya atılmış ve düzenleme örneği sunularak yorumlanmıştır.

2. Kavramsal Çerçeve

Bu bölümde tamperaman, sent ve koma, mikrotonalite ve mikrotonal müzik kavramlarına yer verilmiş, mikrotonal gitar tarihi ile Türkiye'deki mikrotonal gitar çalışmalarına değinilmiştir.

Tamperaman: Zeren'e göre tamperaman “Bazı kolaylıklar sağlamak uğruna doğal sesleri değiştirip bozmak işlemine” denir (Zeren, 2008: 77).

Karaosmanoğlu ise tamperamanı “Birtakım avantajlar elde etme uğruna perdeleri oldukları - olmaları gereken yerden biraz uzaklaştırma da bir yöntem olarak anılabilir” şeklinde tanımlamıştır (Karaosmanoğlu, 2017: 121).

Tamperaman kavramını daha iyi anlayabilmek için ses sistemleri kavramı üzerinde de durmak gerekir.

“Ses Sistemi; bir müziğin kendine özgü ses aralıkları arasındaki ilişkileri düzenleyen akustik kural ve hesapların meydana getirdiği kuramsal düzendir” (Tanrıkorur, 1998; aktaran: Oto, 2005: 209).

Antik Çin ve Antik Yunan döneminden günümüze kadar gelen süreçte çeşitli ses sistemleri kullanılmıştır. Bu çeşitlilik, bir dizide perdeler arasında oluşan aralıklar ile ilişkilidir. Üç önemli ses sistemi öne çıkmıştır. Bunlar; Pisagor sistemi, tam tınlamalı sistem ve eşit aralıklı sistem (Borup, 2013; aktaran: Kaya, 2017: 22). “Bu üç sistem yerleşik ve kabul görmüş sistemler olup, bunun dışında eşit aralıklı sistemin keşfini sağlayan mean-tone (ara tamperaman) önemli bir yer tutmaktadır” (Kaya, 2017: 22).

Pisagor Akort Sistemi, Antik Yunan filozofu ve bilim insanı Pisagor’un (MÖ 570-495) çalışmaları sonucunda ortaya koyduğu ses sistemidir. “Antik Yunan Medeniyeti döneminde yaşamış filozof Pisagor, tek telli çalgı olan monokordu kullanarak bir oktavdaki on iki sesi bulmuştur. Oynar bir köprü ile teli her seferinde üçe bölerek doğal beşlilere ulaşmıştır. Pisagor’un sisteminde tüm beşli sesler doğaldır” (Çoğulu, 2011a: 426).

Tam tınlamalı ses sistemi (doğal akort sistemi / doğal entonasyon/ *just-intonation*); “içerdiği tüm aralıklar olabildiğince küçük tamsayıların oranı olarak gösterilebilen sistemlere” denir (Karaosmanoğlu, 2017: 155). Doğuşkanları² esas alır. “Kullanılan sesler armonik serideki oranlara dayanır. Bu sistemde doğuşkanlar kullanıldığı için tüm sesler doğaldır” (Çoğulu, 2011a: 426). Harvard Müzik ve Müzisyenler Sözlüğü, tam tınlamalı ses sistemini "oktav içinde beş veya daha fazla akustik olarak saf aralık türünü içeren herhangi bir akort" olarak tanımlar. Daha teknik bir bakış açısından, perdelerin tam sayı oranlarıyla ifade edildiği herhangi bir akort tam tınlamalı akort olarak nitelendirilir (Fiore, 2013: 1). Zarlino dizisi tam tınlamalı dizilerin en çok bilinenidir.

Yukarıda bahsettiğimiz her iki sistem de çokseslilik açısından değerlendirildiğinde, Pisagor dizisinin çoksesliliğe yeterince uygun olmadığı Zarlino dizisinin ise uygun olduğu bilinmektedir. Ancak bazı aralıkların birkaç çeşit olması nedeniyle her iki sisteme de uygun çalgı tasarımı yapmak ve dizileri aktarımlı olarak icra etmek oldukça zordur. Bu sebeple tamperaman sistemleri ortaya çıkmıştır. Tamperaman denildiğinde en çok bilineni 12 ton eşit tamperamandır. Hâlbuki tarihsel süreç içerisinde eşit düzenlenmiş olsun ya da olmasın çok sayıda tamperaman kullanılmıştır (Karaosmanoğlu, 2017: 157).

Tamperaman sistemi Werckmeister, Mersenne, Sporato, Ramis de Pareje gibi müzisyenler tarafından ortaya atılmış ve J. S. Bach gibi büyük bir besteci tarafından başarıyla uygulanmıştır (Tanyel, 2022: 263).

Tamperamanlar düzenli ve düzensiz olmak üzere ikiye ayrılır. Düzenli tamperamanlara araton tamperamanı da denilmektedir. Düzensiz tamperamanlara ise uygun tamperamanlar denilmektedir (Karaosmanoğlu, 2017: 158).

Ara-ton tamperaman (Ortalama ses tamperamanı / *mean-tone temperament*); Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde tek sesli müzikte, Barok dönemde çoksesli müzikte kullanılmıştır (Karaosmanoğlu, 2017: 158). “Bu sistemde üçlülere doğallaştırmak için beşlilerin oranlarıyla eşit ölçüde oynanır” (Çoğulu, 2011a: 426). Çok sayıda ara-ton tamperaman vardır.

Uygun tamperaman (iyi tamperaman / *well-tempered*) ise “Özellikle Barok dönemde kullanılmıştır. Bu sistemde her tonda çalabilmek için beşliler farklı oranlarda tamperede edilmiştir” (Çoğulu 2011a: 426). Aslında, tüm erken dönem klavyeli çalgılar bugünkünden çok daha saf bir şekilde akort ediliyordu, ancak tüm tonlarda çalmak mümkün değildi. Bach ve meslektaşları Werckmeister & Kirnberger, tüm tonlarda performansla izin veren akortları bulmak için büyük çaba sarf etmişlerdir. Bu nedenle, majör üçlünün büyüklüğünün tondan tona değiştiği ve enstrüman boyunca adeta gökkuşağı gibi bir tonal zenginlik yaratan uygun tamperaman ortaya atılmıştır (Schneider, 2004: 43).

12 ton eşit tamperaman (12 TET); Bir ara-ton tamperamanıdır. “Bir sekizlinin on iki eşit aralığa bölünmüş, tanımlanmış tüm seslerine modülasyon uygulanabilir bir ses düzenidir” (Akten, 2018: 2) “Doğal sesler içermemelerine karşın tercih edilmelerinin başta gelen nedeni çalgı tasarımı, öğrenim ve notalama kolaylığı sağlamalarındandır” (Karaosmanoğlu, 2017: 177). “12 ton eşit tamperaman, temel sestem başlayarak 12 adım tam beşli ilerlendiğinde oluşan fazlalığın (1 Pisagor koması) öteki perdelerle yedirilmesi (yani temel ses -ve oktav- dışındaki tüm perdelerin tamperede edilmesi) sonucunda elde edilir” (Karaosmanoğlu, 2017: 126-127).

19. yüzyılın yaygın enstrümanı olan piyanonun 12-ton eşit tamperamana göre akortlanması ve tüm Avrupa’da bu şekilde kabul görmeye başlaması da bu dönemin toplumsal hareket ve yönelimlerinin bir yansıması olarak ortaya çıktı. 12-ton eşit tamperamanın yaygın bir şekilde kabul edilmesi ise 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir (Duffin, 2006; aktaran: Arın, 2014: 71-72).

Bahsi geçen tüm bu ses sistemlerinden başka, kültürel ve coğrafi olarak oluşmuş özel ses sistemleri de vardır. Bunlara örnek olarak Türkiye, İran ve Arap coğrafyalarının makam müziği ses sistemlerini ve Hint müziğinin Raga ses sistemini gösterebiliriz.

Sent ve koma; Bilindiği gibi, müzikal sesler arasındaki uzaklıklar (müzikal aralıklar) çeşitli matematiksel işlemler sonucunda elde edilen çeşitli birimlerle tanımlanırlar. Bu çalışmada söz konusu birimlerden ikisi kullanılacaktır; sent ve koma.

“Sent, oktavı işitsel olarak eşit 1200 aralığa bölen, eşit tamperamanlı ve mikrotonal sistemler başta olmak üzere neredeyse evrensel olarak aralıkları karşılaştırmada kullanılan küçük bir logaritmik müzikal ölçü birimidir” (Karaosmanoğlu, 2017: 79).

"...Koma, aynı sayılan, fakat, değişik yollardan elde edilen iki sesin titreşimlerinin mukayesesi sırasında ortaya çıkan çok küçük farka, bir başka deyişle, ba'zı nisbetler arasındaki pek küçük farkı ifade eden aralığa, daha doğrusu aralıklara denmektedir" (Tura, 2017: 242).

Komalar ortaya çıkış şekillerine göre farklı büyüklüklerde olan Pisagor koması, Holder koması, Sentonik koma gibi farklı isimlerle ele alındığından dolayı, Karaosmanoğlu'nun da belirttiği gibi; "...kesin bir müzikal aralık ölçü birimi değildir. Çok küçük müzikal aralıklar için kullanılan genel bir terimdir" (Karaosmanoğlu, 2017: 87). Bu çalışmada 22.6415 sent büyüklüğündeki Holder koması kullanılacaktır. Holder koması "...bir oktavın 1/53'ü kadar olduğu düşünülen varsayımsal bir aralığı ifade eder" (Atalay, 2015a: 28).

53 eşit parçaya bölünmüş bir oktavda bir tam ses 9.006, diyatonik yarım sesler ise 3.985 logaritmik Holder komasına eşittir. Bu çalışmada bir tam ses 9, diyatonik yarım sesler 4 Holder koması olarak yuvarlanacaktır. Holder koması ise 22.6 sente yuvarlanarak kullanılacaktır. Bu durumda 53 TET'e göre bir yarım ses aralığı 90.4 sent (22.6x4), bir tam ses aralığı ise 203.4 sent (22.6x9) değerindedir. 12 TET'e göre ise bir tam ses 200 sent (1200/12), bir yarım ses ise 100 sent (200/2) değerindedir.

Halk müziğine ait mikrotonların icrasında yöreden yöreye, hatta kişiden kişiye farklılıklar olduğu bilinmektedir. İcradaki söz konusu özelliğin, geleneğin sözlü aktarımı ile ilgili olması muhtemeldir. Dolayısıyla bu çalışmada teori ile elde edilmiş ve notaya alınmış kağıt üzerindeki veriler değil, ulaşılabilen kayıtlardaki kaynak kişi icralarında tercih edilen mikrotonlar esas alınacaktır.

2.1. Mikrotonalite Kavramı ve Mikrotonal Müzik

12 TET sisteminde yarım aralığa karşılık gelen aralıktan daha küçük olan aralıklara mikroton adı verilir. Dolayısıyla; “mikrotonlar, oktav genişliğini ‘12 eşit parçaya bölen tamperamanın (uslandırmanın)’ dışında kalan tüm aralıkları kapsar” (Yarman, 2004).

Mikrotonal müzik denildiğinde çizilmesi gereken çerçeve ve kavramın içeriğini Schneider şu şekilde ifade etmiştir;

“20. yüzyıl bestecileri kesinlikle ‘mikrotonları’ kullanan ilk besteciler değildir; modern eşit tamperaman, Batı müziğinde ancak 1820'lerden bu yana evrensel olarak kabul edildiğinden, 1820'den önceki neredeyse tüm müzikler ‘mikrotonal’ olarak kabul edilebilir” (Schneider, 2004: 43).

Aynı şekilde Çoğulu da (Url-4) “Antik Yunanda, Rönesans’ta anarmonik sesler³ aslında aynı değildir aralarında mikrotonal farklılık vardır” diyerek mikrotonalitenin Antik Yunan’dan itibaren geçerli bir kavram olduğundan bahsetmiştir. “... Pisagor akort sistemi ya da doğal akort sistemi (*just-intonation*) ile bestelenmiş eserlere mikrotonal müzik denmektedir. Eşit tampere mikrotonalite sistemindeki eserler de mikrotonal müzik içinde sınıflandırılır. Bu sistemde bir oktav 24, 36, 19, 31 gibi çeşitli sayılarda eşit aralıklara bölünür” (Çoğulu, 2011a: 424).

Dolayısıyla mikrotonların yeni bir yönelim, yeni bir keşif olduğu bilgisine sahip yaklaşımlar esasında bir yanılımadan ibarettir. Mikrotonlar Antik Yunan’da kullanılan ve o dönemin müzik kuramcılarının matematiksel olarak da açıkladıkları müzikal seslerdir. Söz konusu mikrotonlar, 20. yüzyılda bestecilerin yeni müzik arayışlarında yeniden keşfedilmiş ve kullanılmaya başlanmıştır (Kotska, 2006; aktaran: Yüksel Dedeoğlu, 2019: 20). Sözü edilen bu besteciler; Alois Haba, Lou Harrison, Julián Carrillo, Ben Johnston, Harry Partch, Horatiu Radulescu, Karlheinz Stockhausen, James Tenney, Ivan Wyschnegradsky, Julian Carrillo ve La Monte Young gibi isimlerdir.

Mikrotonal dizilerin aynı zamanda makam kavramı ile şekillenmiş müzikal kültüre sahip olan toplulukların (Eski Yunan, Arap, Hint, Türk gibi) kullandıkları diziler olduğundan bahsetmiştir. Türkiye’de makamsal müziklerin çokseslendirilmesinde Avrupa’da kabul görmüş olan 12 TET sistemi ile yapılan çalışmalar ağırlıktadır. Ancak son zamanlarda Anadolu coğrafyasının makam müziği ses sistemlerine uygun olan seslerin/dizilerin kullanıldığı mikrotonal çokseslendirme çalışmaları da yapılmaya başlanmış ve bu çalışmalara halen devam edilmektedir.

Türkiye’de Mikrotonal çoksesli düzenleme ve beste çalışmaları Kemal İlerici’nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabında, Necdet Levent ve Muammer Sun gibi önemli isimlerin çalışmalarında, Ozan Yarman’ın yüksek lisans tezinde (2001) ve Evrim Demirel’in 2006 yılında çıkan “Makamsız” adlı albümünde yer almaktadır. Yarman’ın tüm partilerde mikroton kullanılan çoksesli makam müziği düzenlemeleri Türkiye’de ilk olma özelliği taşıırken Evrim Demirel’in albümünde ise 20. yy. müziği ve makam müziği sesleri bir arada kullanılarak armonize edilmiştir. Bu çalışmalar makamsal müziğimizin kendi sesleriyle çokseslendirilmesi için örnek teşkil eder (Pala, 2019: 9).

Müzikolog Ozan Yarman (1978-), 2000’li yıllarından başlarından itibaren “Türk Müziği Geleneksel Perdelerini Çalabilen Piyano İmali Projesi” kapsamında çalışmalar yürütmüştür (Url-1).

Yukarıda bahsi geçen çalışmalara ek olarak besteci ve piyanist Hakan Ali Toker (1976-) 2011 yılında, Türkiye’de geleneksel mikrotonal makam müziğinin özel olarak akort edilmiş bir piyanoda seslendirildiği ilk resitalini vermiştir (Url-2). 17 Mayıs 2022 tarihinde ise Toker, dört piyanonun her birinin ayrı bir makama göre akortlandığı ve ona eşlik eden bir orkestra ile birlikte verdiği konserinde beş bölümden oluşan bestesi Türk Rapsodisi’ni seslendirmiştir. Sanat müziği ve halk müziği unsurlarıyla yoğrulmuş olan bu yapıt, makamlarımızdaki komalı seslerin bir senfonik orkestradaki tüm çalgılarda çoksesli ve homojen bir anlayışla duyulduğu ilk eser olma özelliğini taşımaktadır (daha önce Ozan Yarman ve Mehmet Ali Sanlıkol gibi bestecilerimiz tarafından daha küçük gruplar için yazılmış örnekleri vardır) (Url-3).

Tolgahan Çoğulu (1978-), geliştirdiği ayarlanabilir mikrotonal gitar projesi ile hem makamsal müziklerimizin mikrotonal olarak çokseslendirilmesine hem de örneğin; J. S. Bach’ın günümüzde 12 TET ile icra edilen eserlerinin, yazıldığı döneme ait akort sistemleri kullanılarak mikrotonal gitarda icra edilmesi gibi çalışmalarda öncülük etmektedir. Ayarlanabilir mikrotonal gitarla ilgili detaylı bilgiye bir sonraki alt başlıkta yer verilmiştir.

Genelde mikrotonal müziğin özelde ise makamsal özellikteki mikrotonal çoksesli müziğin, 12 eşit tamperamanın müzikal evrenine alışmış bireyler tarafından ‘uyumsuz, detone, entonasyonu bozuk, akortsuz’ vb. gibi tanımlamalara tabi tutulabildiği bir gerçektir. Ancak işitme sistemi, dışarıdaki dünyanın gereklerine kendini adapte edebilmekte yeterince yetkindir. Yeni doğmuş bir bebeğin konuşmayı öğrenme süreci nasıl doğallıkla ortaya çıkıyor ve aşama aşama ilerliyorsa, müzikal seslerin algılanması ve anlamlandırılması da aynı işitsel mekanizmalarla ilerleyerek vuku bulur. Tabi ki bu sürecin işleyebilmesi sürekli maruziyet ile alakalıdır. İşte bu sürekli maruziyet, müzikal dünyamızın işitme alışkanlıklarında 12 TET sistemi için de geçerlidir. Özellikle Batı müziği eğitimi almış kişiler, ya da eğitim almamış olsa bile, Batı müziği ses sistemine göre müzik dinleme

pratiklerine sahip olan kişiler, alışkın oldukları duyumun dışına çıkan durumlara karşı hazırlıksızdırlar. Oysaki eşit tamperaman sisteminin tercih edilmeye başlandığı 19. yüzyıla kadar doğal dizi dediğimiz mikrotonal diziler kullanılmaktaydı. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere tamperaman, doğal dizilerin yani doğuşkanlardan elde edilen dizilerin çeşitli amaçlara dayanarak ayarlanması, değiştirilmesi sonucunda ortaya çıkmıştı. Bu sebeple tamperaman öncesi dönemde kullanılan diziler ayarlanmamış ve doğal olması nedeniyle işitme duyumuza ters olmayan, aksine işitme duyumuzun doğal yönelimini ortaya koyan dizilerdir. Bu durumu Pala (2019) şu şekilde açıklamıştır;

“Doğal diziler eşit tamperaman sistemden çok farklıdır. Yani, eğer işitme sistemimiz doğal dizi denilen diziyi tercih etmiş olsaydı, eşit tamperaman diziyeye tahammül edebilmemiz pek mümkün olmazdı. Batı müziği dinleyicilerinin çoğunun piyano dizisine aşinalığı bu seslerin onlara doğal gelmesini sağlar. Gerçek durumda iyi bir kemancı eşit tamperaman sistemden farklı bir entonasyon icra eder. İyi bir orkestra da eşit tamperaman sistemin dışına çıkar pirinç üfleme çalgıların icracıları, yukarı ve aşağı dudak hareketleriyle bazı sesleri değiştirir” (Zeren, 2003; aktaran: Pala, 2019: 19-20).

Aynı şekilde Atalay'ın görüşleri de bahsi geçen savı destekler niteliktedir. Atalay, tampere sistemin Avrupa'da müzikal alanda bir dönemeç olduğundan bahsettikten sonra, tampere sisteme göre düzenlenmiş nota yazısının gelişmesi ile birlikte kromatik dizideki her bir yarım sesin ve diyatonik⁴ dizideki her bir tam sesin eşit büyüklükte olduğuna ve anarmonik sesler⁵ arasında hiçbir yükseklik farkının olmadığına dair bir yanılığın yer ettiğini belirtir. Oysa söz konusu düzen sadece piyano gibi sabit perdeli ve tuşlu çalgılarda hayat buluyordu. Yaylı çalgılar gibi perdesiz çalgılarla ve insan sesiyle yapılan müziklerde doğal seslerin oluşması kaçınılmazdı. Hatta gitar gibi çalgılarda perdelerin tampere sisteme göre ayarlanmasına rağmen, açık teller arasında tampere sistemdeki 500 sentlik 4'lü aralıkların değil de doğal dizideki 498 sentlik 4'lü aralıkların oluşması sözü edilen durumu kanıtlar niteliktedir (Atalay, 2015a: 34-35).

Konu ile ilgili Tanyel'in görüşleri de şu şekildedir;

“Batı müziğinde yaylı sazlar yapısal olarak Fisagor ses sistemini, nefesli sazlar da Zarlıno ses sistemini kullanır. Piyano ile icra söz konusuysa, icracı piyanonun tampere sistemine uyacaktır. Bu durumda bile tam bir uyum söz konusu değildir. P. Greene altı profesyonel kemancıyla yaptığı her birinin yalnız başına çaldığında tampere aralıklardan önemli ölçüde saptıklarını görmüştür. Sapmaların miktarı farklılık gösterse de yönlerinin belirli olması nedeniyle ortalamaları alındığında Fisagor dizisinde birleşildiği görülmüştür” (Tanyel, 2002: 264).

Dolayısıyla buraya kadar aktardıklarımıza göre, teorik olarak kesin ve net bir şekilde belirlenmiş olduğu halde, sabit perdeli olmayan çalgılar ve vokal icrası göz önüne alındığında, 12 TET sistemi dediğimiz sisteme ait seslerin frekanslarında uygulama esnasında tam ve net sınırların olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Mikrotonal çokseslendirme konusuna geri dönecek olursak; işitme duyusunun esnekliği, alıştırlabilirliği/öğrenebilirliği göz önüne alındığında, mikrotonal müziklerin çokseslendirilmesinde kullanılabilir akorlara dair önerilerle ilgili kesin bir görüş bildirilemez. Nitekim Pala, 2019 yılında “Klasik Müzik Eğitimi Almış Müzisyenlerin Türk Müziği Koma Sesleriyle Oluşturulmuş Mikrotonal Çoksesli Eserleri Algılaması” isimli yüksek lisans tezi kapsamında yaptığı çalışmalar ile; “Müzikteki matematiksel oranların ve bu oranların beyinde yarattığı etkinin kişiye göre değiştiği ve tek doğru diye bir şeyin olmadığı anlaşılmıştır” sonucuna varmıştır (Pala, 2019: i). Aynı şekilde Yarman'ın “Mikrotonlara dayalı ‘yeni ses-dünyaları’, keşfedilmeyi bekleyen dev birer hazinedir. Makamlarımız üzerinden, Batılıların bile bilmediği ‘yepyeni çokseslilik kurallarının’ baştan vazedilmesi sözkonusudur” ifadesi de, bahsi geçen yaklaşım ile örtüşmektedir (Yarman, 2003: 3).

Şunu da unutmamak gerekir ki; büyük akustikçi Helmutz'un da ifade ettiği gibi; gamlar, tonlar ve armonik dokular sistemi yalnızca değişmez yasalara dayanmaz, aynı zamanda en azından kısmen, insanlığın ilerleyen gelişimiyle birlikte değişmiş olan ve daha da değişecek olan estetik ilkelerin sonucudur (Wood, 1986: 328).

2.2. Mikrotonal Gitar Tarihi

“En geniş anlamında klavyesinde mikrotonal perdeler olan, klavyesinde hiç perde olmayan ya da telleri mikrotonlara akort edilmiş standart gitarlara mikrotonal gitar denir” (Çoğulu, 2023: 50).

Sabit perdeli standart klasik gitar, bugün kullandığımız formunun temeli olarak görülen yapısına 19. yüzyılın sonunda Antonio Torres’in çabalarıyla ulaşmıştır. Torres’in kendine özgü olarak geliştirdiği çıtalama (balkon) sistemiyle klasik gitar, akustik olarak daha güçlü hale gelmiş, konser salonlarında kullanımı yaygınlaşmış, dolayısıyla klasik müzik dünyasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Torres gitarı ve bu gitarı temel alarak yapılan tüm gitarlar 12 TET ses sistemini kullanmışlardır.

12 TET sisteminde, istenilen herhangi bir tonaliteye modülasyon yapmak çok kolaydır. Ancak bu sistemin bazı dezavantajları da vardır. Klasik gitarda tüm tellerin altından geçen sabit perdeler, yarım seslerin eşit büyüklükte olmasını da (bir oktavın 12’de biri) beraberinde getirmiştir. Her tel uzunluğunun her bir bölümü, tüm tellerin altından geçen tek bir düz perde tarafından aynı anda belirlenir. Oysaki klavyeli enstrümanlarda, her tuşun perdesi bir tel ya da boru tarafından belirlendiği için, sesler tek tek akort edilebilmektedir. Böylece tarihsel olarak bu enstrümanlar, tam tınlamalı sistemler gibi başka akort sistemlerini kullanabilmişlerdir (Schneider, 1985: 79). Ancak Torres gitarı ve ardıllarında bu mümkün olmamaktadır.

12 TET sistemine göre tasarlanan Torres gitarı gelişe dursun, gitaristler ve lutiyeler, sabit perdeli klasik gitarı diğer akort sistemlerine uyarlayabilmek ve standart gitarın entonasyon sorunlarını⁶ gidermek için çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır.

Bu girişimlerden ilki 1828 yılında Londra’da asker kökenli bir matematikçi olan General Thomas Perronet Thompson’ın (1783-1869) tasarladığı ve 1829 yılında lutiye Louis Panormo tarafından hayata geçirilen “Enharmonik Gitar” dır (Arın, 2014: 17). Diğer yandan Paris’te 1845 yılında, lutiye René Lacôte (1913-1971) ve Henry Carnegie Carden tarafından *Guitare a Tempérament Réglable* (Ayarlanabilir Temperament Gitar) adlı bir mikrotonal gitar üretilmiştir. “1911’de Stuttgart’ta luthier Paul Kochendorfer, Otto Paret tarafından tasarlanan bir gitar üretmiştir” (Schneider, 2015; aktaran: Acet vd., 2022: 29). Diğer bir mikrotonal gitar bir oktavda 24 perde olan çeyrek ses gitarlardır. Bir oktavı 12 eşit parçadan daha az ya da daha fazla perdeye bölen gitarlar da vardı. Bunlar bir oktavı 15, 29, 31, 53 ve 72 perdeye bölen eşit tamperamanlı gitarlardı. Ancak en yaygını çeyrek ses gitarlardı.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, mikrotonal müzik dünyasında önemli bir isim olan piyanist, besteci ve müzik teorisyeni Harry Partch’ın çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Partch, kendi müziğini icra etmek için çok sayıda mikrotonal enstrüman tasarlamış ve bu enstrümanlarla konserler vermiştir (Url-11)

Partch, 1934 ve 1952 yılları arasında dört farklı *Adapted Guitar* (Uyarlanmış Gitar) yarattı ve bunları solo şarkılardan oda müziğine, danslara ve beş büyük sahne eserinden dördüne kadar on beş bestede kullandı (Schneider, 2015: 26).

1970’lerde gitarist Tom Stone, değiştirilebilir klavyelere sahip bir gitar icat ettiğini duyurdu. Bu gitarlarla herhangi bir akort sistemi 6 ila 10 saniye içinde diğerine değiştirilebilir (Schneider 1985: 82-83). Tasarım, gitaristin bir dizi farklı klavyeyi özel olarak yapılmış bir sapa sabitlemesine izin vererek, aynı enstrüman üzerinde çeşitli akort sistemlerinin kullanılmasını mümkün kılmıştır (Fiore, 2013: 25).

Tom Stone, değiştirilebilir klavyeli gitar tasarımı ile farklı akort sistemleri kullanırken her enstrümanın tek bir akort sistemi ile sınırlandırılması probleminde bir nebze de olsa çözüm üretmiştir. Ancak nihayetinde Tom Stone’un gitarı da sabit perdeli bir gitardır ve sınırları bellidir. 1977 yılında Daniel Friederich ve 1985 yılında Walter Vogt’ın tasarladığı mikrotonal gitarlar; perdelerinin sınırlı bir şekilde de olsa hareket edebildiği yapısıyla sabit perdeli mikrotonal gitarların sınırlı dünyasını genişletmiştir. Daniel Friederich’in (1932-) gitarı “Mean-ton gitar” olarak adlandırılmıştır.

Walter Vogt ise tasarladığı gitarın klavyesine “‘Hassas Akortlanabilir Gitar Klavyesi’ (*The Fine-Tunable Precision Fretboard*) ismini vermiştir. John Schneider ve Wim Hoogewerf, Vogt gitarını mikrotonları çalacak şekilde düzenleyip kullanmıştır” (Çoğulu, 2011a: 425).

Lacôte ile başlayan ve Friederich ve Vogt ile devam eden bu hareketli/ayarlanabilir mikrotonal gitar tasarımı girişimlerinin de kendilerine has bir takım problemleri vardı. Örneğin Schneider; Friederich ve Vogt gitarlarındaki soruna dikkat çekmiş: “perdelere sadece ses deliğindeki klavye ucundan kanala girebilir: örneğin 2. ve 3. perde arasında ekstra bir perde gerekiyorsa, tüm perdelerin yukarıdan öne doğru kayması ve ardından yeniden ayarlanması gerekir” demiştir (Schneider, 2015; aktaran: Eren ve Güven, 2022: 6). Bu durum ise çok zaman almakta, dolayısıyla örneğin bir konser esnasında akort değişimine gidilememektedir.

Sabit perdeli ve hareketli perdeli mikrotonal gitarlara ek olarak, perdesiz gitarlar da mikrotonal gitar kategorisinde ele alınmaktadır.

İlk perdesiz gitar, 1912 yılında Larson kardeşler tarafından Arp gitar dediğimiz çift saplı biri perdeli ve diğeri perdesiz olarak üretildi (Arın, 2014: 9).

Ayrıca daha önce de bahsettiğimiz gibi; Harry Partch'ın 1945'in başlarında tasarladığı *Adapted Guitar I*'in perdesiz ve elektrikli versiyonu da bugün kullanılan perdesiz gitarların öncülü niteliğindedir.

Sözünü ettiğimiz tüm mikrotonal gitar formları bir tarafa, makamsal müzikler gibi mikrotonal müzikleri icra etmek için bir diğer yöntem de sabit perdeli klasik gitar klavyesine ek perdecikler çaktırarak mikrotonları elde etmektir. “Bu perdecikleri John Schneider, Lily Afshar, Onur Türkmen gibi gitaristler kullanmaktadır. Bu perdeler sabittir ve çaktırıldıkları yerlerden başka yere oynatılamazlar” (Çoğulu, 2011a: 425). Ayrıca bu çalışmada da olduğu gibi; perdecikleri gitar klavyesine bantla yapıştırmak da erişilebilirlik açısından kullanışlı bir yöntemdir. Ancak sözünü ettiğimiz bu yöntemlerin dezavantajları da vardır. Çoğulu (Url-5), bu dezavantajları şu şekilde anlatmıştır:

“Bu gitarları çalarken iki problemle karşılaştım. İlki: bu gitarlarla sadece bir tonda çalabilirsiniz. Bir diğer problem de teller eskiyince sabit mikroton değerlerinin bozulmasıdır. Ayrıca perdeleri çift taraflı bant ile gitara yapıştırmak ucuz ve kolay bir yöntem olsa da konser sırasında perdenin düşme ihtimali bir risk teşkil etmektedir”.

Şekil 1'de perde yapıştırılarak elde edilen mikrotonal gitar ve klavye detayı verilmiştir.



Şekil 1: Klasik gitar klavyesine perde yapıştırılarak elde edilen mikrotonal gitar ve klavye detayı (Url-5).

2.2.1. Türkiye'de mikrotonal gitar

Anadolu halk müziğinin ve diğer makamsal müziklerin icrasında mikrotonların çalınabildiği bir diğer enstrüman 'Perdesiz Gitar'dır. Mutlu Torun gibi⁷ başka müzisyenlerin de üzerinde yoğunlaştığı bir konu olmasına rağmen perdesiz gitar, Türkiye'de Erkan Oğur ile hayat bulmuştur. 1976 yılında Erkan Oğur tarafından geliştirildikten sonra ilk kez 1984 yılında Mazhar-Fuat-Özkan'ın "Güllerin içinden" parçası ile kayıtlara geçmiştir. Oğur'un perdesiz gitarı ve icracılığı hem Türkiye'de hem de dünyada ilgiyle karşılanmıştır. Oğur'un önderlik ettiği perdesiz gitar icracılığı, halen Türkiye'de makamsal müziklerin gitar ile icrasında önemli yer tutmaktadır.

Perdeli mikrotonal gitarlar bağlamında Türkiye'de çalışmalar yapan ilk kişi⁸ Tolgahan Çoğulu'dur. Çoğulu'nun 2008 yılında tasarladığı 'Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar' ile hem makamsal müzikler hem klasik Batı müziğinde bestelenmiş mikrotonal müzikler hem de eşit temperaman sistemi dışındaki akort sistemleri çalınabilmektedir.

Çoğulu ayarlanabilir mikrotonal gitarı, Rene Lacote ve Walter Vogt'un mikrotonal gitarlarından esinlenerek ve bu gitarların eksikliklerini ele alıp, söz konusu eksiklikleri giderecek şekilde tasarlamıştır.

"Lacote'nin, Vogt'un ve Friederich'in gitarlarında kanallar üstten kapalı olduğu için perde eklemek ya da çıkarmak çok zordur. Ya bütün perdeleri hareket ettirmek gerekir ya da ses deliğinin oradan kanala yeni perde eklemeniz gerekir" (Url-5).

Ayarlanabilir mikrotonal gitarda ise tellerin altında yer alan kanallar vasıtasıyla tüm perdeler bağımsız olarak hareket edebilmekte ve istenilen miktarda perde eklenip çıkarılabilmektedir. Eklenen perdelerin hareket ettirilmesi küçük bir çekiç vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Ayarlanabilir mikrotonal gitar tasarımı, lutiye Ekrem Özkarpat tarafından hayata geçirilmiştir.

Çoğulu tasarladığı bu gitarla 2014 yılında Georgia Tech Üniversitesi'nin düzenlediği Margaret Guthman Müzik Enstrümanları Yarışması'nda birincilik ödülü ve 5. Donizetti Klasik Müzik Ödülleri'nde 'Özel Ödül' almıştır (Url-7).

Şekil 2'de sekiz telli ayarlanabilir mikrotonal gitar görülmektedir.



Şekil 2: Sekiz telli ayarlanabilir mikrotonal gitar (Url-8).

Şekil 3'te altı telli ayarlanabilir mikrotonal gitar görülmektedir.



Şekil 3: Altı telli ayarlanabilir mikrotonal gitar (Url-9).

Ayarlanabilir mikrotonal gitar, perdelerin çekiçle vurularak hareket ettirilmesi, *bending*⁹ yapılamaması gibi sebeplerden dolayı, Tolgahan Çoğulu ve Süleyman Hakan Görener tarafından tekrar geliştirilerek 2022 yılında klavye olarak "Ayarlanabilir mikrotonal gitar v2.0" ismiyle satışa sunulmuştur. Ayarlanabilir gitarın bu versiyonunda tüm perdeciklerin yapısı değiştirilmiş, istenilen durumlarda, perdelerin normal gitarlardaki gibi düz bir şekilde takılıp, hareket ettirilmesi sağlanmış, böylece *bending* sorunu çözülmüştür. Perdelerle kolayca takılıp çıkarılabilen küçük bir aparat

sayesinde ana perdeleri oynatarak ya da aralara istenildiği kadar perdecik ekleyerek zahmetsiz bir şekilde mikrotonlar elde edilebilmektedir. Ayrıca Şekil 4'te de görüldüğü gibi, kalın bir parça vasıtasıyla istenilen perdeler perdesiz hale getirilebilmektedir. İstenilen perdelerin perdesiz yapılabildiği dünyanın ilk gitar tasarımı bir sonraki paragrafta sözü edilen 'Lego mikrotonal gitar' dır, ikincisi ile 'Ayarlanabilir mikrotonal gitar v2.0' dir.



Şekil 4: Ayarlanabilir mikrotonal gitar v2.0 klavye detayı (Url-10).

Çoğulu'nun mikrotonal gitar camiasına kazandırdığı diğer bir enstrüman "Lego Mikrotonal Gitar" dır. Çoğulu, lego mikrotonal gitarı oğlu Atlas Çoğulu ve luthiye-ses mühendisi Ruşen Can Acet ile birlikte tasarlayıp hayata geçirmiştir. Bu tasarım ABD Georgia Tech Üniversitesi'nde düzenlenen 2021 Margaret Guthman Müzik Enstrümanı yarışmasında Halkın Seçimi Ödülü'nü aldı.

Çoğulu 2014 yılında İTÜ'de dünyanın ilk mikrotonal gitar bölümünü kurmuş ve burada halen birikimlerini öğrencilerine aktarmaktadır.

3. Mikroton İçeren La2 Temel Makamının Klasik Gitara Uygulanması ve Armonizasyonu

Melih Duygulu "Türkiye'nin Halk Müziği Makamları" adlı çalışmasında, makamları 'Temel Makamlar', 'Birleşik Makamlar' ve 'Özel Makamlar' olarak üç bölümde ele almış ve toplamda 72 adet makam belirlemiştir. Bunlardan 36 tanesi mikroton içermektedir. 36 adet mikrotonal makamdaki, 10 tanesi temel makamlara aittir. Bu çalışmada mikroton içeren 10 temel makamdaki biri olan La2 temel makamı ele alınacaktır. Mikroton içeren söz konusu makam dizisi, gitara ek perdeler yapıştırılarak seslendirilecek ve makamın çoksesli halde kullanımına yönelik armonik materyaller araştırılacaktır.

Ek perdelerin gitar üzerindeki yerini tespit etmek amacıyla, yarı-yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla bağlama sanatçıları ve akademisyenlerin kullandıkları bağlamalarda perde ölçümleri yapılmıştır. Ölçümlerin sonuçları Tablo 1'de verilmiştir. Tablodaki değerler sent cinsindedir. Değerlerin yanında yer alan eksi (-) işareti, ölçülen perdenin mikrotonal olmayan perdeye göre ne kadar pest olduğunu ifade etmektedir. Örneğin; Fa#3 ve Do#3 perdelerinin altında yer -44 değeri, ölçülen perdelerin 12 TET'deki Fa# ve Do#3 perdelerinden 44 sent pest olduğunu göstermektedir. Sib2 ve Mib2 perdelerinin altında yer alan -47 gibi değerler ise; ölçülen perdelerin 12 TET'deki Si ve Mi perdelerinden 47 sent pest olduğunu göstermektedir.

	Fa#3	Do#3	Sib2	Mib2
1. İrfan Karaduman	-44	-44	-47	-49
2. Erdoğan Eskimez	-38	-38	-41	-45
3. Ali Kazım Akdağ	-37	-35	-33	-38
4. Naci Düzel	-43	-40	-40	-47

5.Şendoğan Karadeli	-35	-34	-34	-42
6. Cihangir Terzi	-44	-42	-45	-43
7. Salih Gündoğdu	-45	-43	-45	-45
8. Sinan Ayyıldız	-35	-35	-35	-35
9. Erdal Erzincan	-34	-34	-34	-35
10. İlhami Kaya	-46	-45	-46	-48

Tablo 1: Yarı-yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla elde edilen, bağlamalarda mikrotonal perde ölçüm sonuçları.

Söz konusu tablodan çıkan sonuçların her bir mikrotonal perde için ortalaması alınmıştır. Küsuratlı çıkan sonuçlar tam sayılara yuvarlanmıştır. Böylece, klasik gitarda ek perde yapıştirılarak elde edilecek mikrotonal perdelerin sent değerleri belirlenmiştir. Burada şunu belirtmek gerekir ki türkülerin vokal olarak icrasında mikrotonlar inerken farklı çıkarken farklı yükseklikte seslendirilebilmektedirler. Ancak inerken ayrı çıkarken ayrı mikrotonal perdeler kullanmak, perde yapıştirma yönteminde kullanışlı olmadığından bağlamalardaki değerler türkü icralarında inerken ve çıkarken ortaya çıkan değişiklikler dikkate alınmaksızın belirlenmiştir. Ayrıca halk müziğine ait mikrotonların icrasında yöreden yöreye, hatta kişiden kişiye değişen farklılıklar da vardır. Bu konu hakkında Duygulu'nun aşağıda verilen ifadesi konuya açıklık getirmektedir;

“Koma değerleri ezgisel akış içinde sesin diğer seslerle ilişkisine bağlı olarak değişim gösterir. Her icrada sürekli değişim gösteren bu sesler, sabitlenebilir nitelikte değildir. Mikrotonları ölçerek bunları sabit hale getirmek matematiksel olarak mümkünse de uygulama sırasında bunlara riayet etmek imkansızdır” (Duygulu, 2018: 41)

Uygulamadaki bu sabitlenemezliğin bir diğer nedeni de enstrüman/vokal icrasında kullanılan süslemelerdir. Bu süslemelere örnek olarak *vibrato*yu ele alacak olursak konu ile ilgili Tura'nın ifadeleri de söz konusu sabitlenemezliği açıklar niteliktedir;

“Tura, icracıların (özellikle perdesiz enstrümanlarda) bastıkları seslerin kuruluşunu gidermek için başvurdukları vibratoların genişliğinin çoğu zaman (orta registerda) 7 veya 8 cent'lik oynamalar içerisinde gerçekleştiğini vurgulayarak, bir Pisagor komasının (23,5 cent) yarattığı farkın bile ayrı ayrı sesler olarak değil aynı sesin (bölgenin) mensupları olarak anılabileceğini belirtir. “Bir komalık değişiklikler, melodinin hareketi sırasında, icracı tarafından seslerin çekim gücüne, meyline, aralıkların hususiyetlerine uymak suretiyle ve kendiliğinden yapılmaktadır. Bu değişikliklerin notada işaretlerle gösterilmesi gereksiz, bazen de imkansızdır.”” (Tura, 1988; aktaran: Arın, 2014: 115).

Yukarıdaki açıklamalara göre; tespit ettiğimiz sent değerlerinde gerek *vibrato*, çarpma gibi süslemeler sırasında, gerekse de enstrümanı akortlarken ve ek perdeleri yapıştirırken ortaya çıkabilecek oynamalar, ortalama 15 sente kadar makul görünmektedir.

Tablo 2'de mikrotonal perde ölçümlerinin ortalamaları verilmiştir.

Ölçülen Mikrotonal Perde	Sent Değeri	Sonuçların Yuvarlanması
Fa#3	-40,1 sent	-40 sent
Do#3	-39 sent	-39 sent
Sib2	-40 sent	-40 sent
Mib2	-42,7 sent	-43 sent

Tablo 2: Mikrotonal perde ölçümlerinin ortalamaları.

Halk müziği makamlarının isimlendirilmesine yönelik olarak akademik alanda yapılan tartışmaların ortak bir noktada buluşmaması ve bu tartışmaların halen devam ediyor olması nedeniyle, bu çalışmada ele alınan makamın isimlendirilmesinde Melih Duygulu'nun kullandığı yöntem esas alınmıştır. Duygulu, makamları “karar perdesine ve seslerin yapısal özelliklerine göre” sınıflandırmıştır (Duygulu, 2018: 38). Dolayısıyla makamların isimlendirilmesinde alışık olduğumuz gibi Hüseyini, Rast, Uşşak gibi terimler kullanılmamış, makamlar ‘La kararlı 1. makam’, ‘Sol kararlı 3. makam’ şeklinde karar seslerine göre ve numaralandırılarak isimlendirilmiştir. Bu yöntemin kullanılmasındaki temel etken, Halk müziğinin kendi içindeki ve tamamen kendine özgü olan dinamikleri ve yapısıdır. Bu sınıflandırma şekli henüz yeni olduğu için, konuya yabancılık çekilmemesi ve konunun daha iyi anlaşılması adına bu çalışmanın örneklemini teşkil eden La2 temel makamının “Hüseyini makamı” ile benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz.

Açıklık getirilmesi gereken diğer bir husus ise; araştırma kapsamında yapılan düzenlemenin tespitinde notasyon-icra uyumsuzluğunun yarattığı zorluklardır. Düzenleme için seçilecek türkünün araştırılması esnasında kullanılan mevcut TRT notasyonunun, zaman zaman icrayı yansıtmadığı tespit edilmiştir. Nitekim Kaan Baştepe “Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişi İcrasına Göre İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde Kırıkkale yöresine ait altı eseri mevcut nota ile nota üzerinde belirtilen kaynak kişinin kendi icrasına göre; nota yazımı, makam, yöresel ağız özellikleri, ezgisel ve edebi tür açısından karşılaştırmalı olarak incelemiş ve yeniden notaya aktarmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda, TRT THM repertuarındaki notalar ile kaynak kişi icrası arasında büyük farklılıklar olduğu sonucuna ulaşmıştır (Baştepe, 2018: ii). Çalışmada elde verilerin betimsel analizi sonucunda; TRT THM repertuarındaki eserlerin birebir nota aktarımının yapılmadığı, derlemeciler ve kaynak kişilerden oluşan bazı hataların görüldüğü, yöresel çalım şekillerinin nota üzerinde gösterilmesinde eksikliklerin olduğu, halihazırda kullanılan nota sisteminin, Türk müziğini ifade etmede yetersiz olduğu ve nota yazım kurallarına uyulmadığı görülmüştür (Baştepe, 2018: 153).

Dolayısıyla bu çalışmada yapılacak düzenleme için seçilen türkünün notasyonunda yer alan mikrotonal perdelerin icrada da yazıldığı şekilde ele alınıp alınmadığının ve notasyonda yazmayan ancak icrada kullanılan mikrotonal perdelerin olup olmadığının tespiti hususunda izlenecek yöntem olarak kaynak kişi kaydı olan türkülerin seçimine öncelik verilmesi, kaynak kişi kaydı bulunmadığı durumlarda ise uzman görüşüne başvurulması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu amaca yönelik olarak, verilerin toplanması bölümünde de belirtildiği gibi; TRT Müzik Dairesi Yayınları'nın THM Repertuarı incelenmiş, Melih Duygulu'nun 'Türkiye'nin Halk Müziği Makamları' isimli kitabındaki mikroton içeren ve La2 temel makamını bütünüyle yansıttığı düşünülen türküler belirlenmiştir. Söz konusu türkülerden kaynak kişi kaydı olanlar esas alınarak icra analizleri yapılmıştır. Bu aşamada Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. İlhami Kaya'dan uzman görüşü alınmıştır.

Dinleyerek icra analizi sonucunda; ‘Değirmen Başında Vurdular Beni’ türküsünün La2 temel makamı tanımına tamamıyla uygun olduğu saptanmıştır. Böylelikle, La2 temel makamında yapılan düzenlemelerde/bestelerde kullanılabilecek akor önerileri sunulmuş ve bu akorların duyurulması amacıyla ‘Değirmen Başında Vurdular Beni’ türküsünün armonizasyonunun yapılmasına karar verilmiştir.

La2 temel makamına ait türkülerin kaynak kişi kayıtlarının icra analizleri sonucunda, notasyonda bulunan Fa# sesinin icrada Fa#3 şeklinde seslendirildiği tespit edilmiştir. Bu sebeple ‘Değirmen Başında Vurdular Beni’ türküsü de icraya göre düzenlenecektir. Ayrıca türküde hem notasyonda hem de icrada Sib2 mikrotonu kullanılmaktadır.

Porte üzerinde mikrotonların gösterimi, natürel ve diyez işaretlerine eklenen ve seslerin 12 TET'te kullanılan sent değerlerinden daha pest çalındığını belirten aşağı ok işareti ile sağlanmıştır.

Örneğin porte üzerinde görünen Fa# perdesi, Fa# sesinin 12 TET'e göre daha pest çalınacağını ifade eder. Ne kadar pest çalınacağını ise, içinde kullanıldığı makamın özellikleri belirler.

Akor gösterimlerinde caz/pop akor gösteriminden alışık olduğumuz harflerle gösterim tercih edilmiştir. Halk müziğinin makamsal yapısı nedeniyle akorlar işlevsel olarak Batı müziğindeki

işlevlere sahip değildirler, makam dizilerinin dereceleri üzerinde farklı karakterler kazanırlar. Akorlar, tamamen makamın kendi doğasına uygun hareket ederler. Bu sebeple bu çalışmada armonik analizlerde kullanılan basamaksal/işlevsel armoni mantığına uygun olan Romen rakamları kullanılmamıştır.

Akorlardaki mikrotonlar, natürel işaretine eklenen ve seslerin 12 TET'te kullanılan sent değerlerinden daha pest çalındığını belirten aşağı ok işareti ile gösterilmiştir (♭). Dolayısıyla mikrotonları gösteren değiştirgeçler, akor sesinin 12 TET'e göre kaç sent pestleşeceğini ifade eder. Örneğin D ♯3 akorunun majör beşli akordan farkı üçlüsünün daha pest çalınmasıdır. Ne kadar pest çalınacağını ise, içinde kullanıldığı makamın özellikleri belirler. Dolayısıyla eğer D ♯3 akorunu La2 temel makamında kullanıyorsak; üçlüsü olan Fa# sesi, 12 TET'e göre 40 sent pest çalınarak Re-Fa# -La sesleri tınlatılacaktır. Aynı şekilde yine La2 temel makamını baz alırsak; G ♯3 akorunun üçlüsü olan Si sesi 12 TET'e göre 40 sent pest çalınacak ve dolayısıyla Sol-Si ♯-Re sesleri tınlatılacaktır.

Akor dışı tansiyon seslerini ifade etmek için caz armonisinde karşımıza çıkan *added* (*add*), *suspended* (*sus*) ve akordan atılmış sesleri ifade etmek için *omitted* (*omit*) gibi ifadeler kullanılmıştır. Örneğin; Am add⁹ şeklinde yazılmış bir akor, La minör akoruna eklenen (*add*) dokuzlu aralığın (Si sesinin) 12 TET'te kullanılan 9'lu aralığa nazaran daha dar bir aralıkta olduğunu yani daha pest bir perdeyi ifade ettiğini belirtir. Bu durumda örneğin söz konusu akoru La2 makamında kullandığımızda; akorun sesleri La-Do-Mi-Si ♯ şeklinde olacaktır ve buradaki Si perdesi 12 TET'e göre Si sesinden 40 sent pest çalınacaktır. Başka bir makam söz konusu olduğunda ise mikrotonların gösterimi değişmeyecek ancak sesin pratikte ne kadar pest çalınacağını makamın özellikleri belirleyecektir.

Akorlardaki *omit* ifadesi akordan atılan sesleri belirtir. Örneğin 'C omit5' ifadesi Do Majör akordan beşlinin atıldığını gösterir. Bu durumda akor sesleri yalnızca Do ve Mi olarak çalınır.

Sus (*suspended*) akorlar; akorda üçlünün yerini tutan bir sesin bulunduğunu ifade eder. Örneğin; 'A sus2' akorunda üçlü yoktur yerine kök sesin ikilisi gelmiştir. Bu durumda akor sesleri La- Si- Mi olacaktır.

Akorun kök sesinin ihtiva ettiği değiştirgeç, alışılmışın dışında olarak kök sesin sağ üst köşesinde küçültülmüş olarak gösterilecektir. Örneğin; normalde F#m olarak yazdığımız akor, F#m şeklinde gösterilmiştir.

3.1. La kararlı 2. Makam (La2 temel makamı)

Melih Duygulu "Türkiye'nin Halk Müziği Makamları" adlı çalışmasında La kararlı 8 adet temel makam tespit etmiştir. Bunlardan beş tanesi mikroton içermektedir. Temel Makamlar "yaygın kullanıldıkları, diğer makamların oluşumuna katkıda buldukları ve diğer makamlara 'temel' teşkil ettikleri için bu isimle anılmışlardır" (Duygulu, 2018: 64).

La kararlı ikinci temel makam olan La2 makamının mikrotonları ikinci ve altıncı dereceler üzerinde yer almaktadır. Şekil 5'te La2 temel makamı dizisi verilmiştir.



Şekil 5: La2 temel makamı dizisi (Duygulu, 2018: 99).

"Halk müziği makamları içinde en sık kullanılan ikinci makam La2 genellikle yedensizdir. Yedenli kullanıldığında yeden tek bir perde olmaktan çok birkaç sesin oluşturduğu ezgi kümeleri biçiminde karşımıza çıkmaktadır ve ses genişliği bakımından eksen sesine göre bir tam beşli pest tarafa kadar ulaşabilmektedir. Makamın yörelere göre değişen örneklerinde güçlü perdesinin belirgin olarak kullanıldığı üç ses vardır. Birinci derece güçlü Mi perdesi; ikinci derece güçlü Re perdesi; üçüncü derece güçlü Do perdesidir" (Duygulu, 2018: 99).

La2 temel makamının yörelerde kullanılan isimleri farklılık göstermektedir. Makam; "Yahyalı Kerem makamı", "Kerem makamı", "Maya makamı", "Lavik makamı", "Yanık makamı", "Dübeyt makamı", "Yüksek Hava makamı", "At üstü makamı", "Divan makamı", "Tecnis makamı",

“Hüseynî (Kerbela) makamı”, “Zakir” veya “Cem makamı”, “Haylama makamı”, “Gülbeyi makamı”, “Cimcimi makamı”, “Engin Hava makamı”, “Dedeler makamı”, “İbrahimiye makamı”, “Nevruz makamı”, “Kürdî makamı”, “Elezber makamı” gibi yöreden yöreye hatta aynı yöre içinde dahi çeşitli sebeplerle değişen isimlerle anılmaktadır (Duygulu, 2018: 101).

Şekilde 5’te görülen mikrotonların gitara uygulanmasında, icra analizleri ve uzman görüşleri dikkate alınarak Sib2 ve Fa#3 mikrotonlarının ek perdeler kullanılarak gitar klavyesine uygulanması gerektiği sonucuna varılmıştır. Yapılan perde ölçümlerine göre her iki mikroton da 12 TET’e göre Si ve Fa# seslerinden 40 sent pest olacak şekilde ayarlanmalıdır. Bu durumda ek perdeler gitar klavyesine çift taraflı bant kullanılarak yapılandırıldıktan sonra, sent değerini ölçen herhangi bir akort uygulaması ile sözü geçen değerler ayarlanabilir.

Şimdiye kadar klasik gitara düzenlenmiş türküler arasında, sayısal olarak en çok karşımıza çıkan makam La2 makamındaki türkülerdir. Dolayısıyla yapılmış olan söz konusu düzenlemelerde tercih edilen akorsal yapılar, makamın çokseslendirilmesinde kullanabileceğimiz materyaller hakkında bize fikir sunmaktadır. Yapılmış olan düzenlemeler incelendiğinde karşımıza çıkan akorlar, mikrotonlar da göz önünde bulundurularak tekrar ele alınabilir. Böylece makamın her bir derecesi üzerinde hangi akorları kullanacağımız ortaya çıkmış olur.

Şekil 6’da La2 temel makamında 1. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir.

La2 Temel Makamında 1.Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

The image displays 20 different chord options for the La2 makam in the first degree, arranged in five rows of four chords each. Each chord is represented by a treble clef staff with a chord symbol below it.

- Row 1: Am, Am b6, Am 6, Am ♯6
- Row 2: Am 7, Am add♯9 omit5, Am 7 ♯9 omit5, Am add♯9/11 omit5
- Row 3: Am add11, Am 11 ♯9 omit5, Am add11/b13, Am add11/♯13
- Row 4: Am add11/13, Am add♯9/♯13 omit5, Am add♯9/13 omit5, Am add♯9/b13 omit5
- Row 5: A sus ♯2, A7sus ♯2, A sus4, A7sus4

Şekil 6: La2 temel makamında 1. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

Şekil 7’de La2 temel makamında 2. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir.

La2 Temel Makamında
2. Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

The image displays six rows of musical notation, each representing a different chord type for the La2 mode, 2nd degree. Each row contains six chords, with their corresponding chord symbols listed below them.

Row 1: $B^{\flat} m \flat 5$, $B^{\flat} m$, $B^{\flat} \dim$, $B^{\flat} m \flat 6 \flat 5$, $B^{\flat} m \flat 6$, $B^{\flat} \dim \flat 6$

Row 2: $B^{\flat} m 7 \flat 5$, $B^{\flat} m 7$, $B^{\flat} m 7 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } \flat 9 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } \flat 9$, $B^{\flat} \dim \text{ add } \flat 9$

Row 3: $B^{\flat} m 7 \flat 9 \flat 5$, $B^{\flat} m 7 \flat 9$, $B^{\flat} m 7 \flat 9 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } \flat 9 / 11 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } \flat 9 / 11$, $B^{\flat} \dim \text{ add } \flat 9 / 11$

Row 4: $B^{\flat} m \text{ add } 11 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } 11$, $B^{\flat} \dim \text{ add } 11$, $B^{\flat} m 11 \flat 9 \flat 5$, $B^{\flat} m 11 \flat 9$, $B^{\flat} m 11 \flat 9 \flat 5$

Row 5: $B^{\flat} m \text{ add } 11 / \flat 13 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } 11 / \flat 13$, $B^{\flat} \dim \text{ add } 11 / \flat 13$, $B^{\flat} m \text{ add } \flat 9 / \flat 13 \flat 5$, $B^{\flat} m \text{ add } \flat 9 / \flat 13$, $B^{\flat} \dim \text{ add } \flat 9 / \flat 13$

Row 6: $B^{\flat} \text{ sus } 4$, $B^{\flat} 7 \text{ sus } 4$, $B^{\flat} \text{ sus } 4 \flat 5$, $B^{\flat} 7 \text{ sus } 4 \flat 5$, $B^{\flat} \text{ sus } 4 \flat 5$, $B^{\flat} 7 \text{ sus } 4 \flat 5$

Şekil 7: La2 temel makamında 2. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

Şekil 8'de La2 temel makamında 3. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir.

La2 Temel Makamında
3. Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

C C6 C maj7 C add9 C maj9 7 C add9/11

C add9/ 7#11 C add9/#11 C add11 C add7#11 C add#11 C maj11 7

Cmaj9 7#11 7 Cmaj9 #11 7 Cadd11/13 Cadd7#11/13 Cadd#11/13 Cadd9/13

C sus2 C maj7 sus2 C sus4 C maj7 sus4

* İşaretlenmiş akorlardaki Mi ve mikrotonal Si seslerinin 5'li aralık oluşturmayacak şekilde tınlatılması tercih edilmelidir.

Şekil 8: La2 temel makamında 3. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

Şekil 9'da La2 temel makamında 4. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir.

La2 Temel Makamında
4. Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

1. Dm, D ♯3, D, Dm ♯6, D ♯6 ♯3, D ♯6

7. Dm 7, D 7 ♯3, D 7, Dm add9, D add9 ♯3, D add9

13. Dm 9, D 9 ♯3, D 9, Dm add9/11, D add9/11 ♯3, D add9/11

19. Dm add11, D add11 ♯3, D add11, Dm 11, D 11 ♯3, D 11

25. Dm add/11 ♯13, D add11/ ♯13 ♯3, D add11/ ♯13, Dm add9/ ♯13, D add9/ ♯13 ♯3, D add9/ ♯13

31. D sus2, D 7sus2, D sus4, D 7sus4

* İşaretlenmiş akorlardaki Mi ve mikrotonal Si seslerinin 5'li aralık oluşturmayacak şekilde tınlatılması tercih edilmelidir.

Şekil 9: La2 temel makamında 4. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

Şekil 10'da La2 temel makamında 5. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir. Yazılan akorlarda, akorun beşlisi olan mikrotonal Si sesi, akorun kök sesi ile çok sert bir duyum oluşturmaktadır. Kağıt üzerinde gösterilse dahi, beşlinin atılması tercih edilmelidir. Zaten armonide gerektiğinde beşlinin atılması yaygın kullanılan ve alışık olunan bir durum olduğu için Şekil 10'daki akorların beşlileri atılmıştır. Söz konusu şekilde görülen ilk 'akor' esasında sadece bir minor üçlü aralığında ibarettir. Mi ve mikrotonal Si sesinin sert duyumundan dolayı beşlinin atılması gerekliliğinden ötürü ortaya çıkan durumda; Em omit5 akoru üçlü aralığa tekabül etmektedir.

La2 Temel Makamında
5. Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

Em omit5 Em add♭13 omit5
(C/E)

Em 7 omit5 Em add♭9 omit5 Em add♭9 omit5

6

Em add9 omit5 E m7♭9 omit5 E m7♭9 omit5 Em 9 omit5 Em add♭9/11 omit5

11

Em add♭9/11 omit5 Em add9/11 omit5 Em add11 omit5 Em 11♭9 omit5 Em 11♭9 omit5

16

Em 11 omit5 Em add11/♭13 omit5 Em add♭9/♭13 omit5 Em add♭9/♭13 omit5 Em add9/♭13 omit5

Şekil 10: La2 temel makamında 5. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

Şekil 11'de La2 temel makamında 6. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir.

La2 Temel Makamında
6. Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

The image displays 28 different chord options for the 6th degree of the La2 scale, arranged in seven rows of four chords each. Each chord is represented by a treble clef staff with a chord symbol below it. The chords are as follows:

- Row 1: F# dim, F# dim, F, F# dim b6
- Row 2: F# dim b6, F 6, F# m7 b5, F# m7 b5
- Row 3: F maj7, F# dim add b9, F# dim add b9, F add9
- Row 4: F# m7 b9 b5, F# m7 b9 b5, F maj9, F# dim add b9 / b11
- Row 5: F# dim add b9 / b11, F add9 / b11, F# dim add b11, F# dim add b11
- Row 6: F add b11, F# dim add b9 / b13, F# dim add b9 / b13, F add9 / b13
- Row 7: F# dim add b11 / b13, F# dim add b11 / b13, F add b11 / b13, F# m7 b11 b9 b5
- Row 8: F# m7 b11 b9 b5, F maj9 b11, F sus2, F maj7 sus2

* İşaretlenmiş akorlardaki Mi ve mikrotonal Si seslerinin 5'li aralık oluşturmayacak şekilde tınlatılması tercih edilmelidir.

Şekil 11: La2 temel makamında 6. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

Şekil 12'de La2 temel makamında 7. derece üzerinde kurulabilecek akor seçenekleri verilmiştir.

La2 Temel Makamında
7. Derece Üzerinde Kullanılabilecek Akorlar

The image displays 24 different chords for the La2 mode on the 7th degree, arranged in six rows of four. Each chord is shown on a treble clef staff with its name below it. Asterisks are placed above the first and third chords of the first row, and above the third and fourth chords of the fourth row.

G ♭3	G 6 ♭3 *	G 7 ♭3	G maj ♭7 ♭3
G maj7 ♭3	G add9 ♭3	G 9 ♭3	G maj9 ♭7 ♭3
G maj9 ♭3	G add9/11 ♭3	G add11 ♭3	G 11 ♭3
G maj11 ♭7 ♭3	G maj11 ♭3	G add11/13 ♭3 *	G add9/13 ♭3 *
G sus2	G maj7 sus2	G maj ♭7 sus2	G 7sus2
G sus4	G maj7 sus4	G maj ♭7 sus4	G 7sus4

* İşaretlenmiş akorlardaki Mi ve mikrotonal Si seslerinin 5'li aralık oluşturmayacak şekilde tınlatılması tercih edilmelidir.

Şekil 12: La2 temel makamında 7. derece üzerinde kullanılabilecek akor seçenekleri.

La2 temel makamında kullanılabilecek akorlar ve bağlantılarına ait örnekler 'Değirmen Başında Vurdular Beni' türküsü üzerinde yapılan düzenleme ile somutlaştırılmıştır. Şekil 13'te yapılan düzenleme görülmektedir. Türkünün orijinal notaları Şekil 14'te verilmiştir.

Değirmen Başında Vurdular Beni

Mikrotonal Gitar için Düzenleyen:
Bahar Adıgüzel Sala

♯ = Si perdesinden 40 sent pest
♯ = Fa# perdesinden 40 sent pest

The musical score is written in 8/8 time and consists of four staves. The key signature is one sharp (F#). The chords used are: G♯3, Am7, Gmaj♯7, C, Gsus2, D♯3, D7♯3, C, Gomit3, Am, Asus4, Cadd9, Gsus4, C, G♯3, Domit3, Am7, G♯3, Gadd9♯3, Amomit3, and A sus4. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and slurs.

Şekil 13: 'Değirmen Başında Vurdular Beni' türküsünün mikrotonal akorlar kullanılarak yapılan düzenlemesi.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 994
İNCELEME TARİHİ: 12 - 6 - 1975

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

YÜRESİ
ERZURUM

DERLEME TARİHİ
14 - 3 - 1958

KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET ŞABAN ATAMAN
SÜRESİ:

DEĞİRMEN BAŞINDA VURDULAR BENİ

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DE ĞİR MEN BA ŞİN DA VUR DU LAR BE
DE ĞİR MEN BA ŞİN VUY A NA TE
A TI MI BAĞ LA DIM NA RA ĞA CI

Nİ PEM VUY KİR Lİ TÜ TÜN LÜ ĞE O ĞU
NA NA VUY VUY GAY TAN Bİ YİH LA RA NO ĞU
PER ÇE MİM DO LAŞ TI O ĞU

LO ĞU LO ĞUL SAR DI LAR BE Nİ
.. GÜL SU Yİ SER PEM
GÜ LA ĞA CI NA

VUR MA RA GİP VUR MA NAR DA NE Sİ
..

SAZ..
YEM VUY A NA MIN BA BA MI NO ĞU
..

LO ĞU LO ĞUL BİR DA NE Sİ YEM
..

—1—
DEĞİRMEN BAŞINDA VURDULAR BENİ, vuy
KIRLI TUTUNLUĞE (Oğul oğul oğul) SARDILAR BENİ
VURMA RAĞIP VURMA, NAR DANESİYEM vuy
Bağlantı: — ANAMIN BABAMIN (Oğul oğul oğul) BİRDANESİYEM.

—2—
DEĞİRMEN BAŞINDA VUY ANA TEPEM vuy
GAYTAN BİYİHLARAN (Oğul oğul oğul) GÜL SUYI SERPEM
Bağlantı.

—3—
ATIMI BAĞLADIM NAR AĞACINA vuy
PERÇEMİM DOLAŞTI (Oğul oğul oğul) GÜL AĞACINA
Bağlantı.

Şekil 14: 'Değirmen Başında Vurdular Beni' türküsünün THM repertuarında yer alan notaları.

Sonuç

Bu çalışmada gitar klavyesine ek perdeler yapıştırılarak, mikroton içeren La2 temel makamında kullanılabilir akorlar ve bu akorların makamdaki kullanımına dair bir örneğin ortaya konulması hedeflenmiştir. Mikrotonların kullanıldığı akorlar halk müziği düzenlemelerinde yeni bir duyum oluşturduğu için tek bir akor önerisi yerine farklı akor seçenekleri sunulmuştur.

Makamın her bir derecesi için 5'li, 6'lı, 7'li, 9'lu, 11'li, 13'lü ve *suspended* akorlar olmak üzere çeşitli akor seçenekleri sunulmuştur. Yazılan akorların sayısal olarak miktarı La2 temel makamında 188 adettir.

La2 temel makamı ile ilgili olarak yapılan düzenlemede, kadans cümlelerinin 7. derece ve 1. derece bağlantısı ile duyurulduğu (VII-i) görülmüştür. Bunların dışında kullanılan akorlar genel olarak dizinin 3. (III) ve 4. (IV) derecelerine aittir.

Yapılan düzenleme ile; klasik gitar klavyesine ek perdecikler yapıştirılması suretiyle mikroton içeren halk müziği dizilerinin gitara uygulanabildiği, halk müziği türkülerinin mikrotonlara sadık kalınarak çokseslendirilmesinin mümkün olduğu, kullanılan mikrotonal akorların duyum olarak tatmin edici olduğu ve seslendirilen türkü ile anlamlı bir bütün oluşturabildiği sonucuna varılmıştır.

Özellikle Batı müziği eğitimi almış kişiler ya da eğitim almamış dahi olsa, Batı müziği ses sistemine göre müzik dinleme pratiklerine sahip olan kişiler, alışkın oldukları duyumun dışına çıkan mikrotonal müziklere karşı uyumsuz, detone akortsuz gibi tanımlamalar getirebilmektedirler. Oysa ki eşit temperaman sisteminin tercih edilmeye başlandığı 19. yüzyıla kadar doğal dizi dediğimiz mikrotonal dizilerin kullanılmış olduğundan bahsetmiştik. Hatırlanacağı gibi temperaman, doğal dizilerin yani doğuşkanlardan elde edilen dizilerin çeşitli amaçlara dayanarak ayarlanması, değiştirilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu sebeple temperaman öncesi dönemde kullanılan diziler, ayarlanmamış ve doğal olmaları nedeniyle işitme duyumuza ters olmayan, aksine işitme duyumuzun doğal yönelimini ortaya koyan dizilerdir. Dünyada, sabit perdeli klasik gitarlardaki entonasyon sorunlarının çözülebilmesi amacıyla ortaya çıkan mikrotonal gitar çalışmaları, bizi sözünü ettiğimiz doğal dizilere götüren önemli deneyimlerdir. Ayrıca mikrotonal gitar, Türkiye ve Ortadoğu özelinde, klasik gitar tınısının korunarak makamsal müzik icra edilmesine yönelik olarak büyük bir olanak sağlamaktadır. Elbette ki ayarlanabilir mikrotonal gitar ile çok daha ileri düzeyde çalışmalar yapılabilir ve yapılacaktır. Bu çalışmada ortaya konan yaklaşımın ve sunulan akorların/düzenlemenin, gelecekte yapılacak çalışmalar açısından yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Ayrıca mikrotonal gitarın lisans ve lisansüstü eğitimde kendine yer edinmesi, tarihsel süreçte kullanılan ses sistemlerinin anlaşılması ve pratik olarak hayata geçirilmesi hususunda da çok önemlidir. Nitekim Çoğulu, 2013 yılında Sedat Ergin'in Hürriyet gazetesinde yayınlanan yazısında mikrotonal müziğin ve mikrotonal gitarın geleceğine yönelik fikirlerini şu şekilde paylaşmıştır;

“Ben insanlığın en azından bir 200, 300 yıl eşit tempere sistemden ayrılacağını düşünmüyorum. Süper bir sistem ama diğer taraftan mikrotonal müzikler de bambaşka imkânlar açıyor. Ben mikrotonal müziklerin dünyada muhtemelen bu yüzyılın ikinci yarısında bir atağa kalkmasını bekliyorum. Hemen bugünkü eşit tempere sistemle çok eşit hale geleceğini düşünmüyorum ama bir yol açılacak. Dünya yeni şeyler arıyor. Bu çerçevede bu gitarın da gelecekte çok yayılacağını düşünüyorum.”

Gerçekten de dünyada mikrotonal müziği benimsemiş müzisyenlerin çalışmalarına baktığımızda, eskiye göre üst düzeyde olan dijital olanakların ve sosyal medya kullanımının da sayesinde, mikrotonal müzik giderek daha fazla insana ulaşmakta ve daha fazla insan tarafından ilgiyle karşılanmaktadır. Böylece mikrotonalistlerin açtığı yolda; müzik dünyasında “eşit temperaman neden akortsuz?” sorusu üzerinden müziğe yön vermeyi amaçlayan yeni bir dünya; “mikrotonal dünya” doğmaktadır.

Sonnotlar

¹ Söz konusu makama ait bilgiler ve açıklamalar 3 numaralı başlıkta ele alınmıştır.

² Doğada yalın ses yoktur. İşitilen her sesin bünyesinde, değişik frekans ve genliklerde birçok ses bulunur. Tınlattılan temel sesin kendisi dışında duyulan söz konusu öteki seslere, temel sesin doğuşkanları adı verilir (Karaosmanoğlu, 2017: 65).

³ İsimleri farklı olduğu halde frekansları (yükseklikleri) aynı olan seslere denir.

⁴ Diyatonik sesler, isimleri ve yükseklikleri farklı olan ve aralarında tam ya da yarım aralık olan seslere denir. Dolayısıyla diyatonik dizi de “bir sekizli içinde tam ve yarım perdeleri içerir” (Say, 2001: 77).

⁵ Enarmonik (anarmonik) sesler, isimleri farklı ancak yükseklikleri aynı olan seslerdir.

⁶ Sabit perdeli klasik gitarlardaki her bir perde altı tele birden temas ederek, altı teli altı farklı sese bölmektedir. Dolayısıyla söz konusu her bir ses için ayrı ayrı akort yapma şansımız yoktur. Bu durum gitarda entonasyon sorunlarına yol açmaktadır. Tellerin yapıldığı malzeme ve tellerin kalınlıklarının farklı oluşu, tellerin eskimesi, perdeye basma kuvveti hatta sol el parmağının sola ya da sağa yönelimli olarak perdeye basması, sesi

değiştirmekte, sesleri bağımsız bir şekilde akort edemediğimiz için de, aynı ses farklı oktavlarda daha tiz ya da pes duyulmaktadır. Dünyanın en pahalı gitarı da olsa entonasyon sorunu karşımıza çıkmaktadır (Url-4). Konu ile ilgili detaylı bilgi için Tolgahan Çoğulu'nun YouTube sayfasında yer alan "Dünyadaki Bütün Gitarlar Akortsuz (Biri Dışında)" isimli videosuna bakılabilir.

⁷ Esasında perdesiz klasik gitar denemeleri yapan ilk kişi Mutlu Torun olmuştur. Ancak Mutlu Torun, ilk denemelerinin istediği gibi olmaması ve daha sonrasında udu yoğunlaşması nedeniyle zamanla bu fikirden uzaklaşmıştır. Bu hususta detaylı bilgiye Revnak Yengi'nin 2005 yılında yazdığı "Perdesiz gitarda Türk Müziği üzerine araştırmalar" isimli yüksek lisans tezinde ulaşılabilir.

⁸ Erkin Koray'ın da elektro gitarına bağlama perdelerini çaktırdığı bir çeyrek ses gitar çaldığı bilinmektedir. Bu gitarını 2006 yılında İbrahim Tatlıses'in sunduğu bir müzik programında tanıtmıştır (bkz; Url-6). Ancak bu gitar daha önceki bölümde bahsi geçen çeyrek ses gitarlardandır ve perdeleri hareket etmemektedir.

⁹ *Bending*: Gitar klavyesinde tellerin sol el parmakları ile yukarı veya aşağı doğru itilmesi.

Kaynaklar

- ACET, R. C., BAŞAR, B., ÇOĞULU, T., ÇOĞULU, A., ITALIA, T. ve KESER, S. (2022). "New Additions to the Guitar Family: Lego and Automatic Microtonal Guitars". *Musicologist*, C. 6, S. 1, 26-41.
- ADIGÜZEL SALA, B. (2016). *Carlo Domeniconi'nin Anadolu Halk Müziği Düzenlemelerinin Analizi ve İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AKTEN, Ş. (2018). *Eşit Bölünmüş Tampere Düzen Dışındaki Ses Sistemleri İçin Doku Modelleri Yeni Bir Repertuar ve Estetik Önerisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- ARIN, M. E. (2014). *Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak, Erkan Oğur'un Perdesiz Gitar İcracılığı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ATALAY, A. (2015a). "Türk Müziği'nde "Komalı Ses" Var mıdır?". *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, C. 6, 13-35.
- BARBOUR, J. M. (1951). *Tuning and Temperament, a Historical Survey*. USA: Michigan State College Press.
- BAŞTEPE, K. (2018). *Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişi İcrasına Göre İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BEDİR ERİŞTİ, S. D. vd. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- ÇOĞULU, T. (2011a). "Mikrotonal Gitar Müziği". *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 2, 424-427.
- ÇOĞULU, T. (2023). *Mikrotonal Gitar Metodu I*. Ankara: Kitapol Yayınları.
- DUYGULU, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- EREN, O. ve GÜVEN, U. Z. (2022). "Microtonal Guitar Culture in Turkey". *Musicologist*, C. 6, S. 1, 1-25.
- ERGİN, S. (2013, 31 Mart). "Türkiye'den Evrensel Müziğe Önemli Buluş: Mikrotonal Gitar". *Hürriyet Pazar*.
- FIGLIO, G. (2013). *The Just Intonation Guitar Works of Lou Harrison, James Tenney, and Larry Polansky*. Phd Thesis. University of California Santa Cruz.
- İLERİCİ, K. (1970). *Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- KARAOSMANOĞLU, M. K.İ (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- KARASAR, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar-İlkeler-Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- KAYA, İ. (2017). *Harry Partch'in Monofoni ve Limit Kavramının Türk Müziği Makam Çeşnilerine Uyarlanabilirliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- OTO, M. M. (2005). "Geleneksel Müziklerimizde Kullanılan Ses Sistemleri ve Bu Ses Sistemlerinin Bilimselliği". *Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu Bildirileri*, 209-215.
- PALA, İ. (2020). *Klasik Gitar için 6 Makamsal Ezginin Model Bir Çok Seslendirme Çalışması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- PALA, N. (2019). *Klasik Müzik Eğitimi Almış Müzisyenlerin Türk Müziği Koma Sesleriyle Oluşturulmuş Mikrotonal Çoksesli Eserleri Algılaması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- SAY, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SCHNEIDER, J. (1985). *The Contemporary Guitar*. USA: University of California Press.
- SCHNEIDER, J. (2004). "Just Guitar". *Guitart International*. V. 6, 42-50.
- SCHNEIDER, J. (2015). "The Microtonal Guitars of Harry Partch". *Soundboard Scholar*, V. 1, 26-37.
- SMITH, M. C. (1990). *Microtonal Pioneers of the Twentieth Century: Julian Carrillo, Harry Partch and Adriaan Fokker*. Master of Arts, Faculty of the Graduate School University of Southern California.
- TANYEL, T. (2002). "Ses Sistemleri". *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Çeviri/ Araştırma Dergisi*, S. 64, 257-271.
- TURA, Y. (2017). *Türk Müsıkisinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- TÜRNÜKLÜ, A. (2000). "Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme". *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, S. 24, 543-559.
- WOOD, J. (1986). "Microtonality: Aesthetics and Practicality". *The Musical Times*, 127 (1719): 328-330.
- YARMAN, O. (2003, 25 Aralık). *UltraTonal Piyano -Türk Müziği İçin Alla Turka Bir Piyano Projesi*. "Türk Müziği Geleneksel Perdelerini Çalabilen Piyano İmali Projesi" [Sunum]. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.
- YARMAN, O. (2004, 6 Mayıs). *Mikrotonlar ve Makamsal Müziğimiz*. "Türk Müziği Geleneksel Perdelerini Çalabilen Piyano İmali Projesi" [Seminer sunumu]. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- YENGİ, M. R. (2005). *Perdesiz Gitarda Türk Müziği Üzerine Araştırmalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YÜKSEL DEDEOĞLU, Y. (2019). *Çağdaş Flüt eserlerinde Mikrotonal Yaklaşımlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ZEREN, A. (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

- URL-1: http://www.ozanyarman.com/files/utp_projesi.pdf (Erişim: 10.02.2023)
- URL-2: https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hakan_Ali_Toker&action=info (Erişim: 10.02.2023)
- URL-3: <https://www.andante.com.tr/tr/10592/Hakan-Ali-Toker-den-Muzik-Tarihinde-Bir-ilk> (Erişim: 10.02.2023)
- URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=LQ4aq4e90eg> (Erişim: 07.05.2023)
- URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=AQgybkGPETU> (Erişim: 08.05.2023)

URL-6: <https://www.youtube.com/watch?v=n5whqMIXf58> (Erişim: 11.06.2023)

URL-7: <https://tolgahancogulu.com/tolgahan-cogulu/?lang=tr> (Erişim: 11.06.2023)

URL-8: <https://www.youtube.com/watch?v=SI3bQDhhqd4> (Erişim: 11.06.2023)

URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=86SMXWPI51Q> (Erişim: 12.06.2023)

URL-10: <https://www.youtube.com/shorts/MshRLTLzmrc> (Erişim: 12.06.2023)

URL-11 <http://www.chrisrainier.net/p/the-partch-guitar.html> (Erişim: 12.06.2023)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Ricardo Moyano, İstanbul 1961, Gitarist-Besteci (Görüşme: 13.12. 2018).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 30.05.2024

Kabul / Accepted: 13.08.2024

Tez Özeti / Thesis Summary

DOI: 10.55666/folklor.1492687

**LİTVANYA'NIN ÖZGÜR EZGİLERİ: JUOZAS GRUODIS'İN
KEMAN SONATINDAKİ YEREL DOKULAR***

Burak EKER** & Hakkı Alper MARAL***

Öz

Avrupa'nın en eski yerleşimcilerinden biri olarak kabul edilen Litvanyalılar, Polonya ile beraber kurmuş oldukları birlikle Doğu Avrupa'da geniş bir bölge üzerinde söz sahibi olmuştur. Özellikle Polonya ile kurdukları birlik, Litvanya'nın Doğu Avrupa'da geniş bir coğrafyada söz sahibi olmasına olanak tanımıştır. Bu birliktelik, Litvanya'nın sadece siyasi anlamda değil, aynı zamanda kültürel anlamda da diğer Baltık ülkelerinden farklı bir konumda olmasını sağlamıştır. Polonya-Litvanya Birliği, Avrupa'nın en büyük ve en nüfuzlu güçlerinden biri haline gelmiş, bu da Litvanya'nın kültürel ve politik dinamiklerini önemli ölçüde etkilemiştir. Tarihsel süreç içinde Avrupa'da gerçekleşen siyasi olaylar ve değişen bölge şartlarının, Litvanya'nın kaderini de etkilediği görülmektedir. Özellikle Rus İmparatorluğu'nun bölge üzerindeki hâkimiyeti, Litvanya'da Rus kültürünün egemen olmasına yol açmıştır. Rusçanın resmi dil ilan edilmesi ve Litvanca'nın yasaklanması, Ruslaştırma politikaları doğrultusunda uygulanmış baskıcı önlemlerden sadece birkaçıdır. Bu baskıcı politikalar, Litvanya halkının kendi kültürlerini koruma mücadelesini tetiklemiş ve ulusal kimliklerini savunma azimlerini güçlendirmiştir. Litvanya'nın ulusal kültürünün önemli bir parçası olan müzik ve özellikle koro kültürü, bu kültürel mücadelede merkezi bir rol oynamıştır. Litvanya, Avrupa'nın diğer bölgelerine kıyasla daha geç başlayan müzik araştırmalarıyla birlikte ulusal müzik okulunu kurmuş ve bu sayede Litvanya müziğinin gelişimini desteklemiştir. Ulusal müzik okulu hem geleneksel Litvanya müziğinin korunmasına hem de yeni müzikal akımların gelişmesine olanak tanımıştır. Özellikle 20. yüzyılın başlarında Litvanya'da ulusal uyanış hareketleri, müziğin bir direniş ve kimlik sembolü olarak kullanılmasına yol açmıştır. Bu dönemde, Litvanya müziği ve koro kültürü, sadece sanatsal bir ifade biçimi olmaktan öte, ulusal bilincin ve bağımsızlık mücadelesinin de bir sembolü haline gelmiştir. Avrupa'ya kıyasla geç başlayan müzik araştırmalarıyla birlikte kurulan ulusal müzik okulu Litvanya müziğinin gelişimini sağlamıştır. Litvanya'nın önde gelen bestecilerinden biri olan Juozas Gruodis, ülkenin müzik alanında kurumlaşmasının da öncülerinden olmuştur. Gruodis, halk ezgilerini eserlerinde soyutlayarak kullanmış ve bu yönde Litvanyalı bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Gruodis'in Litvanya ezgilerini kullandığı eserlerinden biri de bestecinin Leipzig Konservatuarında öğrenciyken bestelediği keman ve piyano için sonat eseridir. Bu çalışmada Litvanya'nın kültürel geçmişi ve halk müziği üzerinden Gruodis'in ilgili eseri incelenerek belirtilen dönem içinde milli aidiyet yönelimiyle oluşan müzikal üslup bağlamında bir tasvir yapılmıştır. Yapılan bu tasvir üzerinden eserde kullanılan halk müziği öğelerinin saptanması amaçlanmıştır. Çalışmada yöntem olarak betimsel araştırma tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri içinden doküman analizi yöntemiyle bilgiler derlenmiş, elde edilen bilgiler betimsel analiz tekniği kullanılarak yorumlanmıştır. Çalışma sonucunda Litvanya'nın müzikal karakterinin özgün bir şarkı söyleme pratiği olarak kabul gören *Sutartinė* ile özdeşleştiği görülmüştür. Gruodis'in keman sonatı eserinde, kimi zaman Litvanya halk müziği ezgilerinin yapısal özelliklerini, kimi zaman da belirtildiği üzere halk şarkılarını ve bu şarkıların motiflerini veya aynı ritmik yapı ve ses aralıklarını kurgulama yoluyla Litvanya halk müziği karakterini aktardığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Litvanya, Litvanya Kültürü, Litvanya Halk Müziği, Juozas Gruodis, Keman Sonatı.

* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL danışmanlığında yürütülmüş olan "Folklorik İcra Pratikleri ve Geleneksel Müzik Repertuarları Üzerinden Kemanın Müzikal İkonografisi: 20. Yüzyıl Müziğinde Keman Atfedilen Folklorik Kimlikler" isimli doktora tezi çalışmasından üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, İzmir/Türkiye, burakeker@mail.com, ORCID: 0000-0001-5337-2404

*** Prof. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara/Türkiye alpermaral@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-6200-3424

INDEPENDENT MELODIES OF LITHUANIA: LOCAL TEXTURES IN JUOZAS GRUODIS' VIOLIN SONATA

Abstract

Lithuanians, considered as one of the oldest settlers of Europe, have had a say over a large region in Eastern Europe with the union they established with Poland. Especially the union they established with Poland allowed Lithuania to have a say in a wide geography in Eastern Europe. This union has made Lithuania different from other Baltic states not only politically but also culturally. The Polish-Lithuanian Union became one of the largest and most influential powers in Europe, which significantly affected Lithuania's cultural and political dynamics. In the historical process, political events in Europe and changing regional conditions have also affected the fate of Lithuania. Especially the dominance of the Russian Empire over the region led to the dominance of Russian culture in Lithuania. The declaration of Russian as the official language and the banning of Lithuanian are just a few of the repressive measures implemented in line with Russification policies. These repressive policies triggered the Lithuanian people's struggle to preserve their culture and strengthened their determination to defend their national identity. Music, and especially choral culture, as an important part of Lithuania's national culture, has played a central role in this cultural struggle. Lithuania started music research later than other parts of Europe, establishing the national music school and thereby supporting the development of Lithuanian music. The national music school allowed both the preservation of traditional Lithuanian music and the development of new musical movements. The national music school allowed both the preservation of traditional Lithuanian music and the development of new musical movements. The national revival movements in Lithuania, especially in the early 20th century, led to the use of music as a symbol of resistance and identity. In this period, Lithuanian music and choral culture became not only a form of artistic expression but also a symbol of national consciousness and the struggle for independence. The establishment of a national music school, together with music research, which started later than in Europe, led to the development of Lithuanian music. Juozas Gruodis, one of Lithuania's leading composers, was also one of the pioneers of the country's musical institutionalization. Gruodis used folk melodies abstractly in his works and inspired Lithuanian composers in this direction. One of Gruodis' works in which he used Lithuanian melodies is the sonata for violin and piano, which the composer composed while he was a student at the Leipzig Conservatory. In this study, Gruodis' related work is analyzed through Lithuania's cultural background and folk music, and a description is made in the context of the musical style formed by the orientation of national belonging in the specified period. Through this description, it is aimed to determine the folk music elements used in the work. Descriptive research technique was used as the method in the study. Information was compiled by document analysis method among qualitative research methods, and the information obtained was interpreted using descriptive analysis technique. As a result of the study, it was seen that the musical character of Lithuania is identified with Sutartinė, which is accepted as an original singing practice. In Gruodis's violin sonata, it has been observed that he conveys the character of Lithuanian folk music by constructing the structural features of Lithuanian folk music melodies, sometimes folk songs and the motifs of these songs, or the same rhythmic structure and sound intervals.

Keywords: Lithuania, Lithuanian Culture, Lithuanian Folk Music, Juozas Gruodis, Violin Sonata.

Giriş

Konunun odak noktası olan Gruodis ve keman sonatı ile ilgili değerlendirmelere başlamadan önce, yapılan çalışmalar itibarıyla Türkiye'de pek az tanınan Litvanya'nın tarihi geçmişi, bağımsızlık süreci içindeki durumu ve kültürel özellikleri tanıtılacak ve bu özelliklerle yerel müziğin tanımlanması yapıp, Litvanya halk müziği üzerinden eserle ilgili incelemelerde bulunulacaktır. Yirminci yüzyılda Avrupa'nın büyük bir bölümünde etkili olan ulusçuluk akımlarıyla bağlantılı olarak Litvanya'nın özne konumu, ülkenin bölgeye göre farklı bir kültürel geçmişe sahip olması ve bölgede yoğun bir biçimde uygulanan Ruslaştırma politikalarını kapsayan bir kültürel zeminin ortaya konulmasının yapılacak değerlendirmelerin doğruluğu açısından daha uygun bir bakış açısı sağlayacağı düşünülmektedir.

Belirtilen akımların Avrupa'da gerçekleştirdiği pratiklerden biri olan ulusal kültür çalışmalarının, aynı dönemde çok önemli bir sanatsal derecelendirme işareti işlevi gören müzik sanatıyla yoğun bir ilişki içinde sunulmuş olması, müzik alanının dönemin kültürel olguları içindeki konumu açısından göz ardı edilmemesi gerekliliğini göstermektedir. Bu görüşün de işaret ettiği üzere zamanın yaygın kanaati çerçevesinde yüksek medeniyet seviyesi olarak görülen ve "uluslarüstü" sanat müziği olarak nitelendirilen müzik pratiği ile bu fikriyat dâhilinde yerel müzikal malzemelerin birbirine eklenildiği zamanın ve bu uygulamalara zemin hazırlayan etmenlerin, yaşanan dönem içindeki gelişmelerle birlikte tanıtılması gerektiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda, çalışmanın hiyerarşik yapısı içinde ilk olarak bölgenin tarihsel arka planına, ardından kültürel özelliklerine ve daha sonra da müzikle olan ilişkisine yer verilmiştir.

Litvanya Tarihi

Litvanya, kültürel anlamda diğer Baltık ülkeleriyle benzer özelliklere sahip olmakla birlikte, tarihi süreç içinde Polonya ile kurduğu birlikle Doğu Avrupa'da geniş bir coğrafyaya egemen olmuştur. Bölgeye çok eski çağlarda yerleşmiş kavimlerden biri olan Litvanyalılar, Avrupa'daki en eski yerleşimcilerden biri olarak değerlendirilmektedir. Frucht (2005) tarihi belgelerde Litvanyalılardan nadiren bahsedildiğini ancak Baltık Denizi kıyısında yaşayan en az 4000 yıllık köklü bir geçmişe sahip bir halk olduğundan, Atalarının bölgeye M.Ö. 3000 civarında orta Rusya'nın Volga bölgesinden geldiğinden bahsetmiştir. Ayrıca bahsedilen bölgedeki ProtoBaltık kabilelerin, M.Ö. 7. ile 2. yüzyıllar arasında şu anda Litvanya toprakları olarak bilinen yerde yaşamaya başladıklarına değinmiştir.

Litvanya tarih sahnesinde ilk kez ismini liderleri Mindaugas zamanında duyurmuştur. Mindaugas, Hristiyanlığı benimsemiş ve kral olarak monarşi sistemini getirmiştir. Daha sonraki süreç içinde soyluların Mindaugas'a karşı cephe alması sonucunda monarşi ortadan kaldırılmış ve paganizme geri dönmüştür.

Iwaskiw (1996, s. 177-178) bir ulus olarak Litvanya'nın, Dük Mindaugas'ın önderliğinde 1230'lu yıllarda ortaya çıktığını belirtmektedir. Mindaugas'ın, günümüzde Letonya'nın bazı bölgelerini fetheden Töton Şövalyeleri'nin saldırılarına karşı kendilerini savunmak için Prusya'nın akraba kabileleri ile Litvanyalı kabilelerini birleştirdiği belirtilmiş, 1251'de Hristiyanlığı kabul ederek 1253'te kral olduğundan bahsedilmiştir.

Uzun bir zaman Polonyalılarla birlikte kurmuş oldukları birliğin bir parçası olan Litvanyalılar, Doğu Avrupa'da geniş bir alanda söz sahibi olmuştur. II. Władysław Jagiełło ismiyle Polonya tacı giyen Litvanya büyük dükü Jogaila'nın, ülkenin Hristiyanlaştırılmasını sağladığı bilinmektedir.

14. yüzyılın sonunda Litvanya, Baltık Denizi'nden Karadeniz kıyılarına kadar uzanan büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. 1386'da Jogaila'ya Polonya tacı teklif edilmiştir. Taç karşılığında Jogaila, Litvanya'yı Hristiyanlaştırma sözü vermiştir. Litvanya, Avrupa'da Hristiyan olan son pagan ülkesi olmuştur. 1410'da Tannenberg Savaşı'nda Cermen Şövalyelerini yenmiş ve doğuya doğru Cermen yayılmasını durdurmuştur (Iwaskiw, 1996, s. 178).

Litvanya-Polonya birliği, kültürel anlamda Litvanya'nın yüzünü batıya dönmesine neden olmuş, birçok alanda bu durum kendini göstermiştir. Bu dönem içinde Litvanya soyluları arasında lehçe asil bir dil olarak görülerek kullanıldığı, Litvanca'nın ise kırsal kesimlerde konuşulduğu bilinmektedir.

Litvanya, Polonya ile siyasi birliğini sürdürmüştür. 1569'da Litvanya ve Polonya, başkenti Krakow olan Polonya-Litvanya Topluluğu olan tek bir devlette birleşmiş ve sonraki 226 yıl boyunca Litvanya, Polonya'nın kaderini paylaşmıştır. Aynı zamanda eğitim ve kültürel alanda Batılı modellere kapılarını açmıştır (Iwaskiw, 1996, s. 178).

18. yüzyılın sonunda Litvanya toprakları Rusya tarafından ele geçirilmiş, Rusya'nın kendi topraklarında yaşayan diğer milletler üzerinde uyguladığı Slavlaştırma politikaları kapsamında Litvanya kültürünün yasaklanmasına yönelik bir dizi yaptırım uygulamaya konulmuştur. Uygulanan bu yaptırımlara dâhil olarak Litvanca dilinde herhangi bir kaynağın basılıp çoğaltılmasını yasaklayan karar, Litvanya kültürünün devamlılığını önlemeye yönelik en net tutum olarak tarihteki yerini almıştır¹. Latince harflerin kullanılmasını dahi yasaklayan bu karara karşı tepkiler 1905 yılında patlak veren isyanlara kadar uzanmış, bu durumun ardından Çarlık yönetimi geri adım atarak bir dizi reform yapmak zorunda kalmıştır. Fakat genel anlamda Ruslaştırma politikalarının bölgede Litvanya'nın bağımsızlığını elde ettiği tarih olan 1918 yılına dek varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır².

Polonya ile iki yüz yıldan fazla birlik halinde kaldıktan sonra, 18. yüzyılda Litvanya, Avrupa haritasından bir devlet olarak kaybolmuş ve Rus İmparatorluğu'nun kuzey-batı kısmına dönmüştür. En zor dönem, Rusya hükümetinin Litvanya basımını ve okullaşmasını yasakladığı 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk yılları (1864-1904) olmuştur (Petrauskaitė, 2017a).

Rus politikaları devam eden serflik sisteminin de uzun süre bölgedeki kalıcılığını desteklemiştir. Avrupa'nın çoğunluğunda ortadan kalkan bu sistemin Litvanya'da diğer Baltık ülkelerinden sonra 1861 yılında kaldırıldığı bilinmektedir. Bu durumun oluşmasında toplumsal birtakım hareketlenmelerin rol oynadığı söylenebilmektedir. Rusların baskıyı sürekli artırmaları, Litvanyalı soylular tarafından da tepkiyle karşılanmış, bu tepkilerin birleşmesiyle Rusya'ya karşı bir isyan gerçekleşmiştir. 1863 yılında Polonya ve Litvanya'da gerçekleşen ve acımasızca bastırılan isyan bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir.

Litvanya halkının 1905 devriminde Ruslardan özerklik talep ettiği bilinmektedir. Rus yönetiminin devrim sonrasında kendi topraklarındaki hâkimiyetini pekiştirmesi sonucunda bu talep reddedilmiştir. I. Dünya Savaşı'nın Litvanya topraklarını ele geçirme planları yapan Almanya ve Rusya devletleri açısından olumsuz sonuçlanmasıyla Litvanya'nın bağımsızlık söylemlerinin vücut bulduğu değerlendirilmektedir.

Almanya'nın Litvanya'yı bir Alman himayesi olmaya ikna etme girişimi başarısız olmuştur. 16 Şubat 1918'de Litvanya tam bağımsızlığını ilan etmiştir. Ülke hala belirtilen bu günü Bağımsızlık Günü olarak kutlamaktadır (Iwaskiw, 1996, s.178). Litvanya bu tarihten itibaren I. Dünya Savaşı süresince bölgedeki diğer devletlerle savaşmak zorunda kalmış, bu sürecin sonunda da bağımsızlığını uzun süre koruyamamıştır.

Rus yönetiminin bölgede yürüttüğü politika kapsamında aldığı kararlarla birlikte yarattığı kültürel baskı ve Litvanya'nın yapmış olduğu bu mücadelelerin, millî kimliğin oluşumuna katkı sağladığı değerlendirilebilmektedir.

Litvanya ulusal bilincinin gelişimi, oldukça farklı iki evrim döneminden geçmiştir. İlki 18. yüzyılın sonunda başlamış, Polonya ve Litvanya'da Rusya'ya karşı 1863-1864 ayaklanmasına kadar sürmüştür. Diğeri ise 19. yüzyılın başında, liderlerinin çoğu batı Litvanya'daki Žemaitija'dan (Samogitia) geldiği için Samogit-Litvanya hareketi ortaya çıkmıştır. Hareket genel olarak Litvanya dilini, eğitimini ve kültürünü yüceltmıştır (Pivoras, 2020).

I. Dünya savaşının ardından Litvanya kısa bir süre bağımsızlığını elde etmiş, bu zaman dilimi içinde de ulusal kültürüyle ilgili çalışmalar yaparak millî değerlerini koruma altına alma politikaları izlemiştir. II. Dünya Savaşı ve ardından kurulan "Yeni Dünya" düzeni içinde doğu bloğu ülkelerden biri olarak Litvanya, ancak 1990'da tekrar bağımsızlığını elde ederek bu alanda tekrar çalışmaya başlayabilmiştir.

Litvanya Kültürü

Diğer Baltık ülkelerine karşıt bir durum olarak Litvanya'nın, kültürel bakımdan Alman kültürü yerine Polonya kültüründen daha çok etkilendiği değerlendirilmektedir. 16. yüzyıldan başlamak üzere soylu sınıfı tarafından Batı Avrupa'daki yeniliklerin takip edildiği bilinmekle birlikte, birçok

Litvanyalı'nın Polonya başta olmak üzere Avrupa'da eğitim aldığı görülmektedir. Litvanyalıların kültürel anlamda muhafazakâr tutumlarına Rusların Slavlaştırma politikalarının ve kendi dillerine olan bağlılıklarının etken olduğu değerlendirilmektedir.

Litvanya ve Polonya halklarının eski benzer tarihsel kaderleri, Litvanya yaratıcı gücünün bozulması, Litvanya dilinin ölüme mahkûm edilmesi gibi nedenler, Polonyalı romantiklerin Litvanya halk şarkılarına ilgi duymalarına neden olmuştur. Bu ilgi, 1831 ve 1863 ayaklanmalarıyla daha da cesaretlendirilmiştir (Harrison, 1932).

Baltık bölgesinde Lutheran kilisesi ve Alman kültürü hakimken, Katolik kilisesi Litvanya kültürünün entegre bir parçası olmuştur. Litvanya, tarihinde diğer Baltık ülkelerinden daha çok Polonya ile ilişkilidir (Lippus, 1999). Litvanya dilinin Avrupa'daki diller içinde, bağlı olduğu dil grubu itibarıyla en eski dillerden biri olduğu değerlendirilmektedir. Rus yönetiminin de uyguladığı yasaklar karşısında Litvanyalıların dillerini muhafaza etmek için çaba gösterdikleri anlaşılmaktadır.

Litvanyaca'nın Avrupa'da mevcut en eski dillerden biri olduğuna inanılan, bilim insanları tarafından Avrupa'da konuşulan tüm dillerin evrimleştiği orijinal dil olan Proto-Hint-Avrupa unsurlarının çoğunu en az değişiklikle muhafaza ettiği düşünülmektedir. Bu nedenle, dünya çapında birçok dilbilim programında incelenmiştir. Dillerine duydukları milliyetçi gurur, Litvanyalılar arasında ona güçlü bir bağlılık ve onu koruma kararlılığı oluşturmuştur (Frucht, 2005).

Baltık kabilelerinin yerleşik yaşam tarzı, muhtemelen Baltık mitolojisinin eski Hint-Avrupa mitolojisine özgü bir dizi özelliğe sahip olduğunu ve bunun unsurlarının folklorda hala bulunduğunu göstermiştir. Litvanya dili, Hitit, eski Yunanca ve Sanskrit gibi nesli tükenmiş veya şu anda konuşulmayan dillere özgü birçok morfolojik özellik ile, hala konuşulan Hint-Avrupa dilleri arasında eski ses sistemini en güçlü şekilde korumuştur (Eidintas ve diğ., 2016).

Hâkim olduğu topraklardaki egemenliğini zaman içinde yitirdiği için Litvanya dilinin kullanım alanının da süreç içinde daraldığı görülmektedir. Daha sonrasında Rusya'nın Litvanya'yı ele geçirmesiyle Litvanya dilinin kullanımının daha da azaldığı görülmektedir. 20. yüzyılda egemen olan Slav kültürüne karşın Litvanya'nın kırsal bölgelerinde kendi dillerini ve kültürlerini muhafaza ettikleri değerlendirilmektedir.

Litvanya'da Müziğin İzleri

Litvanya'da müziğin tarihsel süreci incelendiğinde ise diğer Baltık ülkelerinde olduğu gibi, pagan ritüellerinde kullanılan müziğin, Hristiyanlığa geçişle birlikte ayinlerde söylenen Gregoryan ilahileriyle din üzerinden araçsal bir evrim geçirdiği görülmektedir. Bu dönem içinde kilise müziğine koşut olarak koro kültürünün geliştirilmesi amacıyla kilise müziği üzerinden bir müzik eğitimi verildiği bilinmektedir. Böylelikle Orta Avrupa müzik kültürünün Litvanya'ya aktarımı sağlandığı değerlendirilmektedir.

Litvanya müziği, sanatı kadar eskidir. Halk müziğinin gelişimi üzerinde büyük etkisi olmuştur ve düzenli olarak yapılan büyük şarkı festivallerinde söylenen koro şarkıları son derece popüler olmaya devam etmektedir (Iwaskiw, 1996). Tarih boyunca, Litvanya halkı zengin bir şarkı, dans ve geleneksel kostüm kültürü geliştirmiştir. Sovyetler Birliği, Litvanya'da halk müziğinin söylenmesini caydırmaya çalışmasına rağmen müziğin Litvanya'da kültürel olarak baskın bir yaşam özelliği olarak kalmasına izin vermiştir (Folstrom, 1998).

Litvanya'da halk şarkılarının popülerleşmesi durumu 18. yüzyılda kısmen yerel olarak görülse de halk müziği üzerinden milliyetçi unsurların ortaya konulması durumu ancak 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Toplumsal bilincin gelişmemesi ve Rus yönetiminin ağır baskısının bu duruma neden olduğu değerlendirilmektedir.

Johann Gottfried Herder'in *Volkslieder* eserindeki halk şarkısının ulusal-romantik kullanımı, Litvanya'da yankılanmıştır. Herder'in koleksiyonları, muhtemelen çok sayıda Litvanyalı'nın Almanca konuşulan ülkelerde bulunması nedeniyle sekiz Litvanya halk şarkısı metni içermektedir. Ancak Litvanya'da milliyetçi hareket, komşu Baltık ülkelerinden daha sonra yerleşmiştir (Goertzen, 2000).

Litvanya'da millî bilincin oluştuğuna dair emarelerin 20. yüzyılla birlikte geliştiği değerlendirilmektedir. Dönem içinde anadilde uygulanan yasağın kaldırılmasının ardından yapılan

sanatsal etkinliklerle bu durumun oluştuğu düşünülmektedir. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında ulusal canlanma hareketinin çok etkin olduğu, sonuç olarak da Litvanya müziğinde milliyetçi unsurların ön plana çıkarıldığı bilinmektedir.

Ön plana çıkarılan bu unsurlardan biri olarak değerlendirilen birlikte şarkı söyleme geleneği, Litvanya'nın kültürel geçmişinde önemli bir yer tutmaktadır. Estonya ve Letonya gibi diğer Baltık ülkelerinde de benzer durum görülmekle birlikte Litvanya'da toplu biçimde şarkı söyleme kültürünün ve koro konserlerinin çok eski zamanlara kadar dayandığı farklı kaynaklarca ifade edilmiştir.

İlk bilinçli milliyetçi Litvanya koro konserleri 1890'larda Doğu Prusya'nın Litvanya topraklarında yapılmıştır. Bu tür konserlere Rus kontrolündeki Litvanya'da izin verilmemiştir (Goertzen, 2000). Bağımsızlığın ilan edilmesi ve birçok müzik kurumunun kurulmasıyla birlikte Litvanya kültürel ortamının canlılık göstermeye başladığı görülmüştür.

Diğer uluslarda olduğu gibi, folklor Litvanya ulusal bilincinde önemli bir rol oynamıştır. Rus İmparatorluğu'nun baskısına karşı yükselmeye başlayan ve 1904'ten sonra Litvanya dilini kullanma yasağı kaldırıldığında güçlü bir ivme kazanan gizli korolar da aynı derecede önemli olmuştur. Lirik, etkileyici ve dolgun sesli şarkılar Vincas Kudirka³, Česlovas Sasnauskas, Mikas Petrauskas, Juozas Tallat-Kelpša, Stasys Šimkus ve Juozas Naujalis tarafından yazılmıştır (Katinaitė, 2010).

Frucht (2005) Litvanya kültürünün, 1905'ten 16 Şubat 1918'deki bağımsızlık ilanına kadar olan görece özgürlük döneminde çiçek açtığından bahsetmektedir. Ülkenin en ünlü ressamı ve bestecisi Mikalojus Konstantinas Čiurlionis'in romantik olarak, güçlü bir *panteist*⁴ duygu ile aşlanmış doğa resimlerini yorumlayarak, Litvanya kültürünün pagan unsurlarını vurgulayan eserleri bu dönemde bestelediğini ifade etmiştir.

Avrupa'da adından söz ettirmiş bir besteci ve ressam olarak Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Litvanya sanatında önde gelen isimlerden biri olmuştur. Čiurlionis, 1907 yılında kurulan Litvanya Sanat Derneği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Çok yönlü bir sanatçı olarak ülkesinde resim ve müzik alanında birçok etkinliğin düzenlenmesinde öncü olmuş, piyanist ve orkestra şefi olarak birçok konser vermiştir. Bestecinin Litvanya halk müziğini incelediği ve bu konuda makale yazdığı bilinmektedir. Çok sayıda halk müziği ezgisi derleyen Čiurlionis, bu ezgileri çok sesli hale getirmiştir.

Kendi eserinin ve genel olarak Litvanya sanatının ulusal karakteri her zaman Čiurlionis'in dikkatinin merkezinde olmuştur. 1909'da yazdığı makalede, profesyonel müziğin ulusal karakteri geleneksel olarak halk müziğinin özelliklerinin kullanımıyla ilişkilendirilmiştir. Bu şekilde Čiurlionis, Litvanyalılığı ve müzikal milliyetçiliği bir bütün olarak karakterize etmiştir (Bruveris, 2016).

Bruveris (2016) ayrıca bağımsızlık dönemi içinde, devlet sanat kurumları kurulduğunu; tüm sanatlarda hızlı ve yaratıcı bir dönemin başladığını dile getirmiştir. Siyasi ve kültürel yaşamın, geçici başkent dar alanı olan Kaunas'ta⁵ yoğunlaşmaya zorlandığının altını çizmiştir. Öte yandan Droba (1933) müzik hayatının ilk kez devlet himayesiyle desteklendiği bağımsız Litvanya (1918-1940) döneminin Litvanya müziği tarihinde ayrı olarak ele alınması gerektiğini ifade etmiştir. Bunun bir sonucu olarak müzik okulu sisteminin gelişmesi ve Kaunas'ta opera ve senfonik orkestranın kurulması durumlarını örnek olarak vermiştir.

1933'te kurulan konservatuvar, müzik kültürünün gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Konservatuvara ek olarak, Litvanya dört müzik yüksekokulunu, üç sanat okulunu, iki pedagojik müzik okulunu, çocuklar için seksen müzik okulunu, beş senfoni orkestrasını, ortaçağ ve çağdaş müzik topluluklarını ve uluslararası olarak tanınan bir yaylı çalgılar dördlüsünü desteklemiştir (Iwaskiw, 1996).

O yılların en önemli figürü, Leipzig konservatuvarı mezunu ve Kaunas'taki konservatuvarın kurucusu Juozas Gruodis'ti. Buradaki tek kompozisyon öğretmeni olarak çok sayıda müzisyen yetiştirmiş ve haklı olarak Litvanya bestecilik ekolünün kurucusu olarak görülmüştür (Droba, 1933).

Litvanya'daki ilk kompozisyon profesörü olan Gruodis'in, Ulusal Litvanya Besteciler Okulu'nu kurduğu ve aynı zamanda Besteciler Birliği'nin kurucularından ve başkanlarından biri olduğu bilinmektedir. Gruodis, Şarkı Festivalleri hareketini desteklemiş ve ülkedeki müzik kültürü

seviyesini yükseltmeye büyük katkıda bulunmuştur. Bu dönemde yapılan faaliyetlerle birlikte karşılıklı etkileşimin çoğalmasıyla sanatçıların birbirlerini destekledikleri ve bu şekilde çeşitli sanat dallarında gelişimin sağlanarak kültürel ortamın Kaunas üzerinden dönüşüm geçirdiği değerlendirilmektedir.

Litvanya geleneksel müziğinin kurumsal düzeyde öğretilmesi, 1945 yılında ünlü Litvanyalı etnomüzikolog Jadvyga Čiurlionytė'nin girişimi ile Konservatuar'da özel bir geleneksel müzik kursunun açılmasıyla başlamıştır. Derleme çalışması 1950'de başlamış; başlangıçta sadece öğrenci müzikologlar katılmıştır (Astrauskas ve Urbanavičienė, 2002).

Koro hareketi, 1918'de Litvanya bağımsız bir devlet haline geldiğinde daha da aktif hale geldi ve Baltık Devletlerine özgü bir fenomen olan şarkı festivallerini üretti. İlk Şarkı Festivali, 86 katılımcı koro ile 1924'te Kaunas'ta düzenlenmiştir (Katinaitė, 2010). UNESCO'nun 2003 yılında, Litvanya'nın Şarkı Festivali geleneğini, Estonya ve Letonya ile birlikte "İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirasının Başyapıtı" olarak ilan ettiği ve 2008 yılında da "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi"ne eklediği bilinmektedir.

Amaç

Yapılan bu çalışmada Litvanya halk müziği ve kültürünün tarihsel süreç içinde nasıl şekillendiğini saptamak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda özellikle ülkenin bulunduğu coğrafya içinde bir milat olarak kabul edilebilecek I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki durumun, bölgedeki kültürün gelişmesinde ne gibi etkisi olduğu, belirtilen süreç içinde halk müziği ile ilgili ne gibi çalışmalar yapıldığı araştırılmıştır. Yapılan bu geniş kapsamlı araştırma üzerinden Gruodis'in keman sonatındaki yerel dokular incelenmiştir.

I. Dünya Savaşı öncesi Avrupa'nın kültürel ayrışımı noktasında belirli bir altyapının sunulması, Litvanya özelinde hem kültürel hem de halk müziği bakımından belirli bir perspektifin ortaya konulması ve ayrıca spesifik olarak bu konuyla ilgili herhangi bir çalışmanın bulunmayışı durumları yapılan bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada, Litvanya kültürünü ve dolayısıyla ülke tarihi üzerinden halk müziğini keşfetmek için betimleyici araştırma modeli üzerine inşa edilmiş ilişkisel etnografi deseni kullanılmıştır.

Etnografik desenler, bir kültür grubunun zaman içinde geliştirdiği ortak davranış, inanç ve dil örüntülerini açıklamak, analiz etmek ve yorumlamak amacıyla kullanılan nitel araştırma süreçleridir. Etnografyada, araştırmacı bir kültür paylaşım grubunun çeşitli kaynaklardan alınan bilgilere dayalı olarak detaylı bir tasvirini sunar (Creswell, 2017, s. 27-28).

Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi tekniği, çalışma için gerekli olan verileri toplamak amacıyla ilgili literatürü taramak için kullanılmıştır. Bu taramadan elde edilen bilgiler kullanılarak, araştırmaya konu olan Juozas Gruodis'in keman sonatının ayırt edici özelliklerine dayalı bir analizi yapılmıştır. İncelemeden elde edilen bilgilerin sunduğu bakış açısıyla Gruodis'in keman sonatına yönelmeden önce halk müziğinin ayırt edici niteliklerini araştıran bu çalışmada verilerin analizinde betimsel bir teknik kullanılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Litvanya Halk Müziği

Litvanya halk müziği ile ilgili yapılan araştırmalarda müzik pratiğinin, etkileşim içinde bulunduğu diğer kültürlerle, yaşam biçimiyle ve inanışlarla olan bağı net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Birçok alanda olduğu gibi kültürel anlamda da benzer yönleri bulunan Baltık ülkelerinden Letonya'da bulunan halk şarkılarına *Daina*, Litvanya'da ise *Daino* ismi verilmiştir. Birlikte şarkı söyleme kültürü ve bunun sonucunda gelişen Şarkı festivalleri de müzik alanındaki benzerliklere örnek olarak verilebilmektedir.

Litvanya halk *Daino*'sunun varlığı kesin olarak ilk kez 9. yüzyılda belirlenmiştir. Daha sonra elde edilen bir dizi kanıt, *Daino*'nun hâlihazırda 15. ve 16. yüzyıllarda yaygın olduğunu göstermektedir. Bugün o dönemin motifleri ve şiirsel formülleri de halk şarkıcıları vasıtasıyla kayıt altına alınmıştır (Harrison, 1932).

Litvanya kültürünün Baltık bölgesindeki diğer ülkeler haricinde yakın bölgelerdeki ülkelerle de birçok ortak öğeyi içinde barındırdığı görülmektedir. Bu öğeler içinde müziğin de bir kültürel özne olarak benzer nitelikleri içine dâhil ettiği özellikle halk şarkılarının belirli özelliklerinde birtakım örtüşmeler görüldüğü ifade edilmektedir.

Etnik, kültürel ve tarihi bağlar nedeniyle Litvanyalılar, Letonyalılar, Belaroslular, Polonyalılar, Ukraynalılar, Ruslar ve diğer ilgili ulusların şarkılarında ortak özellikler vardır. Güneydoğu Litvanya ve Belarus, Kuzey Litvanya ve Letonya, Estonya ve Finlandiya'nın komşu bölgelerinin şarkılarında benzer tür ve anlatım araçları bulunabilir (Sauka, 2003).

Baltık ülkelerinde Hristiyanlığın benimsenmesinden önceki dönemlerde ve yeni bir akım olarak günümüzde de görülmeye başlanan⁶ Paganizm inancı da yaşamın belirleyici bir ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Pagan ayinlerinde bir araç olarak kullanılan müziğin, halk müziğini de etkilediği değerlendirilmektedir.

Prusya Pagan ayinlerinin yerleşik ritüellerinde, ayinlerin rahipleri ve şarkıcıları şarkı söylemiştir. Müzik, pagan ayinlerinin önemli bir bölümünü oluşturmuş; Litvanya halk müziğindeki paganizm kalıntıları 20. yüzyıla kadar ayakta kalmıştır (Karaşka, 2016).

Litvanya halk müziği, özellikle *Sutartinė* denilen çok sesli halk şarkılarıyla özgünlüğünü göstermektedir. 2010 yılında "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi"ne dâhil edilen bu şarkılar, ülkenin kuzeydoğusunda yer alan ve beş etnik bölgesinden biri olan Aukštaitija bölgesinde söylenmektedir.

Sutartinė denilen arkaik polifonik şarkılar Litvanyalıların ulusal gururu olmuştur. 1930'larda, sadece birkaç yaşlı kadın tarafından söylenmesine rağmen, ulusal kültürün bir sembolü haline gelmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra *Sutartinė* neredeyse tamamen tükenmiş, ancak 1960'larda halk uyanışı hareketi dalgasıyla yeniden hayata döndürülmüştür" (Nakienė, 2018). Seslerin iç içe geçmesinden kaynaklanan polifonik ve çoklu ritmik kalıplara dayanmaktadır. Genellikle iki ses aynı anda icra edilmekte ve çoğunlukla disonans yani ikili aralıklı uyumsuz sesler yaratılmaktadır (Ambrazevičius, 2017). Ezgisel hareket, birçok kez tekrarlanan ses ve dar ezgisel eğrilerle genellikle minimaldir. Bu tür hakkında en dikkat çekici olan şey, epeyce örneğin bir dizi uyumsuz ikili aralık içermesi ve hatta paralel ikililer içinde hareket edebilmesidir (Goertzen, 2000)

Litvanya'da *Sutartinė* adı verilen orijinal çok sesli şarkılarla ilgili çalışmalar 19. yüzyılın başlarında başlamış, ancak 20. yüzyıla kadar ciddi yayımlar ortaya çıkmamıştır (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2012). Litvanya halk müziğinde *Sutartinė* haricinde, ağıt olarak bilinen Rauda ile birlikte ayinlerde söylenen ilahi türünde *Giesmė* bulunmaktadır. *Daino*'lar ise, yaşam içindeki önemli günler ile döngüsel zamanlar için söylenen şarkılar olmak üzere, kendi içinde çeşitli alt türlerden oluşmaktadır. Avrupa'da halk müziklerinin popülerleşmesi sonucunda Litvanyalı *Daino*'ların da içinde bulunduğu birçok halk şarkısı koleksiyonunun yayımlandığı ve Stravinsky'nin Bahar Ayini isimli eserinin başlangıcındaki Fagot solosunda bu ezgilerden birini kullandığı bilinmektedir.

Litvanya folkloruna dair araştırmaların bölgedeki diğer devletlere göre daha geç başladığı görülmektedir. Bu durumun sebebi olarak, Doğu Avrupa'da bu alanda yapılan çalışmaların uygulanması için gerekli toplumsal bilincin sağlanamaması ve Rus yönetiminin bölge kültürüne karşı baskıcı tutumu gösterilebilmektedir.

Folklor araştırmalarına dair ilk faaliyetlerin Litvanya Bilim Derneği tarafından düzenlendiği bilinmektedir. 20. yüzyılın başında gerçekleştirilen bu girişimlerin bir sonucu olarak 1930'lu yıllarda kurulan heyetler aracılığıyla halk ezgilerinin derlendiği görülmektedir. Daha sonrasında gelişen süreç içinde daha sistematik bir yapıda halk şarkılarının derlendiği ve kapsamlı bir arşiv oluşturulduğu bilinmektedir.

Litvanya halk müziğinin gelişimi yaklaşık yüz yıldır belgelenmiştir. 1908–1909'da ilk Litvanya halk melodileri, St. Petersburg Üniversitesi'nden ve Litvanya dili, tarihi, arkeolojisi ve folkloruyla ilgili araştırmaları bulunan Profesör Eduard Wolter tarafından balmumu silindirlerine kaydedilmiştir. Silindirlerin bir kısmı St. Petersburg'da tutulurken, bir diğeri Berlin Phonogramm Archiv'de saklanmaktadır (The Institute of Lithuanian Literature and Folklore, 2004).

Litvanya halk müziğinde çok çeşitli çalgılar kullanılmaktadır. Bu çalgılarla ilgili bilgiler içeren yazılı kaynakların, 16. yüzyıldan başlamak üzere çalgıların icrası, çalgı topluluklarının yapısı ve müzik kültürü içindeki yeri ile ilgili bilgiler verildiği görülmektedir.

Litvanya halk şarkısı ezgisi ilk kez 1634 yılında Karaliaučiai'de Frydrichas Gedkantas tarafından notaya alınmıştır. Litvanya etnik müzik koleksiyonları 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren yayımlanmaktadır (Karaška, 2016). Litvanya, yerli ve ithal müzik aletleri açısından zengindir. En çok bilinen telli çalgı, komşu ülkelerde de görülen, yerel bir sitar türü olan kanklės'tir (Goertzen, 2000).

Litvanya halk müziğinde üflemeli çalgı çeşitlerinin daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. Bölgeye özgü bir pan flüt çeşidi olan *Skudučiai* de yöresel halk müziği çalgılarından biridir ve bu çalgıyla icra edilen birçok halk müziği eseri bulunmaktadır.

Litvanya'da bulunan diğer telli çalgılar arasında, Macar cimbalom ve psaltery gibi çeşitli boyutlarda vurmali santur çeşitleri bulunmaktadır. Yaylı teller arasında nadir bulunan *Manikarka* (kilisede icra edilen tek telli bir çello) ve köprü olarak içi hava ve bezelye dolu bir keseye sahip daha nadir olarak kullanılan *boselis* yer almaktadır. Yeniden canlanma öncesinde sözlü gelenekte sık kullanılan tek yaylı telli çalgı olan deri yüzü bir kemanın yerini büyük ölçüde modern keman almıştır (Goertzen, 2000).

19. ve 20. yüzyıllarda yerel müzik aletlerinin ve eski müzik türlerinin varlığının gelenekleri kaybolmuş, orijinal işlevini kaybetmiştir (Karaška, 2016). Yirminci yüzyılda popüler hale gelen akordiyonlar, genellikle yaylı telli çalgılar ve klarnet türü ile kırsal müzik topluluklarında çalınmıştır (Goertzen, 2000).

Baltık bölgesinde yaygın olarak çalınan bir santur türü olan *Kanklės*, diğer Baltık ülkelerinde olduğu gibi Litvanya'nın karakteristik ulusal çalgısı olarak değerlendirilmektedir. Zaman içinde değişen müzik kültüründe varlığını kaybetmeye başladığı görülen çalgıya ilgi günümüzde tekrar kendini göstermektedir.

Polonyalı tarihçi Polinski, *Kanklės*'in Litvanya'da on altıncı yüzyılın sonuna kadar en popüler enstrüman olduğunu ve bu tarihten sonra kaybolmaya başladığını belirtmektedir (Žilevičius & Matelis, 1935, s. 100-101). Litvanya müziğine sonradan dâhil olan kemanın ise 19. yüzyılda popüler hale geldiği görülmektedir. Halk müziği topluluklarındaki yerini zaman içinde sağlamlaştıran çalgının, çeşitli çalgılarla birlikte müzik topluluklarında icra edilmeye başlandığı bilinmektedir. Yapısal olarak farklı olan yerel kemanın ise modern kemanın gelişimiyle birlikte tamamen ortadan kaybolduğu değerlendirilmektedir.

Halk müziği keman icrası geleneğinde bir veya iki keman bulunan küçük topluluklar popüler olmaya devam etmiş ve birçok kemancı eski bölgesel ve yerel tarzların ayırt edici özelliklerini korumuştur (Kirdienė, 2008: 17). Litvanya halk müziğinde keman çalgısı repertuarında daha çok polka formundaki eserlerin bulunduğu ve dansa eşlik yapacak şekilde çalgı icrasının gerçekleştirildiği görülmektedir.

Litvanya Halk Müziğinin Karakteristik Özellikleri

Litvanya halk müziğinin karakteristik özellikleri, genel olarak Litvanya'nın kültürel bölgeleri olarak nitelendirilen; Aukštaitija, Žemaitija (Samogitia), Dzūkija, Suvalkija ve Mažoji Lietuva bölgelerinde icra edilen müziğin karakteristik özellikleri bakımından birbirinden ayrıştığı görülmektedir.

Litvanya'daki her etnografik bölge, kendine özgü müzik türlerine, vokal ve enstrümantal performans tarzlarına sahiptir (Bartolome, 2019). Litvanya halk müziğinde bölgesel farklılıklar bulunsun da genel olarak halk müziğinde işlenen temalar bakımından diğer baltık ülkeleriyle uyumlu olduğu görülmektedir. Diğer ülkelerden farklı olarak, Litvanya halk müziğinin *Sutartinė* ismiyle bilinen polifonik şarkıları, yapısal bakımdan en özgün tür olarak nitelendirilmektedir.

Litvanya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde, Litvanya Müzik ve Tiyatro Akademisi'nde Müzikoloji Departmanına bağlı Etnomüzikoloji bölümünün internet arşivi⁷ ve Litvanya Edebiyat ve Folklor Enstitüsü'nün, folklorist Zenonas Slaviūnas'ın ilgili eserlerini⁸ kullanarak hazırlanmış olduğu internet sitesi kaynak olarak kullanılmıştır.

Litvanya halk müziğinin karakteristik özellikleri değerlendirildiğinde, halk müziğinin polifonik stildeki icrası olarak nitelendirilen *Sutartinė*, öncelikli olarak Litvanya halk müziğinin özgün formu olarak karşımıza çıkmaktadır. İki veya daha fazla sesle söylenen bu şarkıların icrasında, belirli ezgisel yapıların kullanılmasıyla ana ezgiye eşlik edilmektedir. *Sutartinė* icracıları genel olarak, kısa bir müzik cümlesini farklı sözlerle tekrarladığından, eşlik eden ezgilerin yapısal özellikleri de birbirine benzemektedir. Eşlik eden ezgideki fonksiyonel yürüyüşler bazen disonans sesler meydana getirmektedir. Litvanya Folklor Arşivi'nden örnek olarak gösterilen *İsvedu Ozį*⁹ isimli ezginin, Kaunas'ta kaydedildiği bilinmektedir.



Şekil 1. *Sutartinė* Örneği *İsvedu Ozį* Ezgi Örneği

Sutartinė yapısal özellikleri değerlendirildiğinde, bazılarının çeşitli metrik değerleri de içinde barındırdığı görülmektedir. Majör ikili aralıkların da seslendirilerek disonans etki yarattığı görülen örnek ezginin Biržai bölgesinde yer alan Gavėniškis köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 2. *Mano vainikas, judabra Dvejinė* Ezgi Örneği

Sutartinė, ezgi yapısı itibarıyla halk müziğinin minimal bir formu olarak görülebilmekte, aynı ezginin tekrarlanmasından ötürü ise müziğin önem bakımından metnin arkasında olduğu ve metnin önemini vurgulamak için kullanıldığı değerlendirilebilmektedir. Öte yandan kısa müzikal cümlelerin, ana ezgiye eşlik etmede kolaylık sağladığı, standart bir eşlik yürüyüşü geliştirmede kolaylaştırıcı bir etken olduğu gözlemlenebilmektedir. Örnek olarak gösterilen *Kazilio* isimli ezgi örneğinde, tipik bir *Sutartinė* eşliği görülebilmektedir.



Şekil 3. *Kazilio* Ezgi Örneği

Genel olarak değerlendirildiğinde, Letonya halk müziğindeki bazı karakteristik özelliklerin, komşu Litvanya halk müziğinde de gözlemlendiği söylenebilmektedir. Bu özelliklerden biri olan dört, beş veya altı sestem oluşan ezgiler, Litvanya halk müziğinde de görülmektedir. Örnek ezgi olarak verilen, *Siūsčiau paslaļi* isimli şarkıda da si eksenindeki lokriyen ezgide beş sestem oluşmaktadır. Altı sestem oluşan *Mani šioki* (Kalba) isimli şarkı, la eksenli eolyen modundadır.



Şekil 4. *Siūsčiau paslaļi* Ezgi Örneği



Şekil 5. Mani šioki Ezgi Örneği

Letonya halk müziğinde görülen, ikili sekizlik ses grubundan oluşan ritmik yapıların, ezgi motiflerinde ardıl olarak kullanılması durumu Litvanya halk müziğinde de karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak gösterilen *Daina* formundaki *Kai aš buvau neženotas* isimli ezginin, Marijampole eyaleti sınırları içinde yer alan Puskepuriai isimli köyden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 6. Kai aš buvau neženotas Ezgi Örneği

Letonya halk müziğindeki *Daina*'larda görülen 5/8'lik metrik değerler Litvanya halk müziğinde de karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak gösterilen *Sėdziu už stalo rymau* isimli ezginin, Prienai şehri yakınlarındaki Stakliškės köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 7. Sėdziu už stalo rymau Ezgi Örneği

Bir başka ortak karakteristik özellik olarak değerlendirilen, motif içinde aynı seslerin ardıl olarak kullanılması durumu, Litvanya halk müziğinde de görülmektedir. Örnek olarak gösterilen *Tai raibumai genelio* isimli *Daino* ezgisindeki fermata işaretleri, kayıttaki kaynak kişi olan Juzė Zubkauskienė'nin motif sonlarındaki bazı sesleri uzatmasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan ezgi, 9/8'lik ölçü gibi değerlendirilebilse de burada sözden kaynaklanan bir uzatmadan dolayı 4/4'lük metrik değerle gösterilmiştir.



Şekil 8. Tai raibumai genelio Ezgi Örneği

Letonya'daki çift sesli *Daina* ezgilerine benzer biçimde Litvanya Halk müziğinde de *Sutartinė* ezgilerinden ayrı olarak çift sesli ezgiler karakteristik özellik olarak değerlendirilebilmektedir. Örnek olarak gösterilen *Lakštingalėle, gražus paukšteli* isimli ezginin kuzeyde bulunan Panevėžys ilçesine bağlı Panemunėlis kasabasından derlendiği bilinmektedir.



Şekil 9. Lakštingalėle, gražus paukšteli Ezgi Örneği

Halk müziklerinde görülen karakteristik özelliklerden biri olarak eksen değişimi durumu, Litvanya halk müziğinde tonal değişim olarak karşımıza çıkmaktadır. Eksen sesin üçlüsünde meydana gelen alterasyon sonucunda farklı tonal karakter oluşmaktadır. Örnek olarak seçilen *Voi volunge volungele* isimli ezginin, ülkenin güneydoğusunda bulunan Klaipėda şehri yakınlarındaki Külupėnai köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 10. *Voi volunge volungele* Ezgi Örneği

Juozas Gruodis

Litvanya müziğinin önde gelen bestecilerinden Juozas Gruodis¹⁰, 1884 yılında Zarasai şehri yakınlarındaki Rokėnai köyünde doğmuştur. Bu bölge Aukštaitija etnik bölgesi içinde yer almaktadır.

Gruodis, neslinin en özgün Litvanyalı bestecilerinden biri, önde gelen kompozisyon öğretmeni ve Litvanya kompozisyon okulunun kurucusudur. 14 yaşında org çalmaya ve 15 yaşında beste yapmaya başlamıştır. Gruodis, Nikolay Ladukhin'den armoni ve Alexander Ilyinski'den polifoni dersleri almıştır (Kazlauskaitė, 2019). Gruodis'in, Raguvėlė, Utena, Kuktiškės, Alanta gibi şehir ve kasabalarda org çaldığı, çeşitli koro ve orkestraları yönettiği bilinmektedir. 1915 ile 1916 yılları arasında Moskova Konservatuari'nda eğitim almış, 1920 ile 1924 yılları arasında ise Leipzig Konservatuari'nda Stephan Krehl, Paul Graener, Sigfrid Karg-Elert ile çalışma imkânı bulmuştur.

1915 sonbaharında Moskova Konservatuari'na girmiş, ancak I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve bozulan sağlık durumu nedeniyle eğitimi bir süre uzamıştır. Bu dönemde, genç besteci, son derece popüler hale gelen *Her yer çok sessiz*¹¹ ve *Büyüler*¹² şarkılarını bestelemiştir (Kazlauskaitė, 2019). Mezun olduktan sonra Kaunas Devlet Tiyatrosu'nda üç yıl süresince şeflik yapan Gruodis, bu süre içinde Kaunas Müzik Okulu'nda da çalışmaya başlamıştır. Dönem Avrupa'sındaki birçok kentte yaygın hale gelen Konservatuar yapısındaki bir kurumun, Kaunas'ta kurulması çalışmalarının mimarı olmuştur. Kurduğu bu okul, Litvanya'da üniversite düzeyinde müzik eğitimi veren ilk kurum özelliğini taşımaktadır.

Kaunas Konservatuari'nın açılış töreni 1 Nisan'da Devlet Opera Binası'nda gerçekleşmiştir. Törene Litvanya Cumhurbaşkanı Antanas Smetona, Bakanlar, yabancı büyükelçiler, kilisenin onur üyeleri ve Letonya Konservatuari Rektörü Jāzeps Vītols da dâhil olmak üzere birçok konuk katılmıştır (Petrauskaite, 2020). Bestecinin, rektörlük görevi yaptığı ve aynı zamanda kompozisyon bölümünde ders verdiği bu okulun ismi, 1948 yılında *Kauno Juozo Gruodžio Konservatorija* olarak değiştirilmiştir.

Gruodis'in Litvanya halk müziğiyle ilgilendiği ve bu alanla ilgili çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Halk ezgilerini eserlerinde soyutlayarak kullanan bestecinin Litvanyalı bestecilere ilham kaynağı olduğu değerlendirilmektedir.

Gruodis, eski Litvanya halk müziğine büyük ilgi duymuştur. Monodik ezgiler ve polifonik *Sutartinės* gibi ezgilerin sık sık düzenlemelerini yapmış ve sonunda ılımlı modernizm ile Litvanya halk müziğinin unsurlarını, Béla Bartók ve Leoš Janáček stiline benzer estetik ilkelerle birleştirerek kendi bireysel stilini geliştirmiştir. Gruodis'in yaklaşımı uzun zamandır birçok Litvanyalı besteci için güçlü bir etki yaratmıştır (Nakas, 2019).

Gruodis savaşlar arası Litvanya'daki en önemli figür olmuştur. Geç romantizmin zengin geleneğini sürdürdüğü senfonilerini düzenli olarak yazan ilk Litvanyalı bestecidir (Nakas, 2019). 1930'da Letonya ve 1932'de Helsinki konservatuarları'nın Onursal üyesi seçilmiştir. 1945'ten 1948'deki ölümüne kadar Teori ve Kompozisyon bölümü başkanlığını yürütmüştür (Kazlauskaitė, 2019). Antanas Rachiunas, Vytautas Klova, Juozas Karosas gibi Litvanyalı besteciler Gruodis'in öğrencileri arasında yer almıştır.

Gruodis'in eser listesi daha sonra çeşitli formlar tarafından desteklenmiş olsa da icracı ve yayımcıların özellikle ilgisini vokal müziği çekmiştir. Modernizmin aşırı bir örneği olan *Senfonik Prolog* (1923) eseri, Kaunas'ta çok ateşli tartışmalara neden olmuştur (Kazlauskaitė, 2019).

Gruodis'in, 1924 yılındaki yaylı dördlüsü, 1933 yılındaki *Jūratė ir Kastytis* isimli Bale eseri, 1928 yılındaki *Gyvenimo šokis* ve 1939 yılındaki *Iš Lietuvos praeities* isimli senfonik şiirleri, 1945 yılındaki *Simfoninės variacijos*, 1936 yılındaki Senfoni Orkestrası için *Siuita Nr.1 iš baletu, Jūratė*

ir Kastytis ve *Siuita Nr. 2 iš baleto, Jūratė ir Kastytis* süit eserleri, bestelediği en önemli eserler olarak değerlendirilmektedir. Bunların haricinde çeşitli enstrümental eserler, solo ve koro şarkıları, Litvanya halk şarkılarının çok seslendirilmesi gibi çalışmaları bulunmaktadır.

Gruodis Keman Sonatı - *Sonata smuikui ir fortepijonui*

Gruodis'in bu eseri 1922'de Leipzig'de bestelediği bilinmektedir. Eser sırasıyla, Allegro ma non troppo, Adagio quasi Andante, Scherzo; Allegro scherzando ve Finale Allegro moderato olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Gruodis'in eserinde Litvanya halk müziğinin temalarını kullanarak kendi stiliyle özdeşleştirmeye çalıştığı görülmektedir.

Keman ve Piyano için re minör sonatı, Gruodis'in Litvanyalı bir besteci olarak bu türde bestelemiş olduğu ilk büyük eseridir. Genel olarak eser, samimi lirizmi, dramatik tutkulu anları ve hatta haylaz şakacılığı birleştirir. Bestecinin Leipzig'deki öğrenci günlerinden kalma bir eser olarak, gençlik coşkusu ve yaşama sevinci ortaya çıkmaktadır (Buttall, 2015)

Eser, Gruodis'in bu formda yazdığı tek yapıt olarak bilinmektedir. Keman ve piyano ikilisi için çeşitli besteleri olan bestecinin, birçok Litvanya halk müziği temasını, kendi üslubunu kullanarak geç romantik dönem stilinde bu sonata aktardığı gözlemlenmektedir.

Eserin başlangıcında, piyano partisindeki akor ve arpej seslerinden oluşan başlangıç temasının duyurulmasının ardından gelen keman solosunda romantik dönem sonatlarında görülen *legato* yapısındaki ezginin, lirik karakterdeki yapısı ön plana çıkmaktadır. Burada örnek verilen ilk ezgide, tonal olarak minör karakterde belirtilen yapı *dolce* olarak ifade edilmiş, ezgi içerisinde kullanılan üçleme yapılarla ezgide süslemeler yapılmıştır.

Eserin birinci bölümünde örnek olarak gösterilen ilk ezgi incelendiğinde, geçici ve işleyici seslerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Tonal olarak değerlendirildiğinde, ezginin başlangıçta fa eksenli iyonyen modunda olduğu, la sesiyle birlikte re eksenindeki eolyen moduna geçiş yaptığı görülmektedir. Kullanılan sesler itibarıyla minör karakterdeki ezgide görülen bu eksensel değişim, çeşitli halk müziklerinde olduğu gibi Litvanya halk müziğinde de görülen karakteristik bir özelliktir.



Şekil 11. Gruodis Keman Sonatı I. Bölüm 1. Ezgi Örneği

İkinci ezgi örneğinde, la eksenli bir heksatonik yapı kullanılmakta, altere seslerle birlikte tonal değişimin sağlandığı görülmektedir. Majör karakterdeki bu ezgi cümlesinin bitiminde, farklı bir eksene geçilmiş ve metrik değer değişmiştir. Ezginin *Motule mano* isimli Litvanya halk şarkısı ezgisi soyutlanarak oluşturulduğu görülmektedir.



Şekil 12. Gruodis Keman Sonatı I. Bölüm 2. Ezgi Örneği



Şekil 13. Litvanya Halk Şarkısı *Motule mano*

Eserin ikinci bölümündeki ezgi örneği tonal bakımdan incelendiğinde, la eksenli eolyen modunda olduğu, sonrasında ise si ekseninde tekrar kurgulandığı görülmektedir. Eksen değişimi genel olarak halk müzikleri ezgilerinde görülen bir özellik olarak, Litvanya halk müziğinde de görülen karakteristik özelliklerden biridir. Örnek ezgide Letonya ve Litvanya halk müziklerinde görülen ikili sekizlik ses gruplarından oluşan ritmik yapılar ve motif içinde ardıl olarak aynı seslerin kullanılması durumu karşımıza çıkmaktadır.

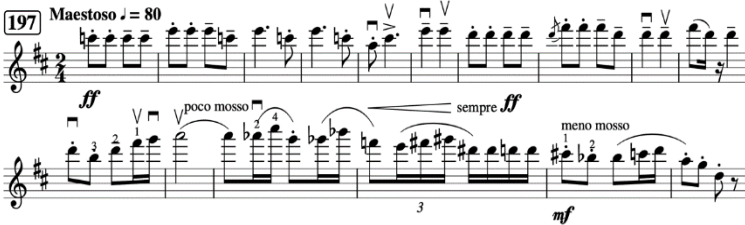


Şekil 14. Gruodis Keman Sonatı II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Final bölümü olarak isimlendirilen dördüncü bölümde yer alan örnek ezgi tonal olarak incelendiğinde, ilk cümlede re olan eksenin, ikinci cümlede mi olarak değiştirildiği görülmektedir. Burada da motif içinde ikili sekizlik ses gruplarından oluşan ritmik yapılar ve motif içinde ardıl olarak aynı seslerin kullanılması durumu, karakteristik özelliğin yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Eserin bu bölümü içinde bu tema farklı sesler üzerinde kurgulanarak tekrarlanmış, eksensel değişiklikler bu bölümlerde de görülmüştür.



Şekil 15. Gruodis Keman Sonatı IV. Bölüm 1. Ezgi



Şekil 16. Gruodis Keman Sonatı IV. Bölüm Tema Tekrarı Örneği

Gruodis'in bu bölüm içinde kullandığı ve bölümün ana teması olan ezgi, 1925-1926 yılları arasında yapılan derleme çalışmalarında, Panevėžys ilçesine bağlı Biržai bölgesindeki Klausučiai köyünde derlenmiş olan *Man čiučiulis, man miegelis* isimli *Sutartinės* ezgisinden alıntılanmıştır. Buttall'a göre (2015) *Sutartinės*'in otantik ezgisi, finalin ana temasını, esasen daha lirik bölümlerle serpiştirilmiş uysal bir bölümü oluşturmuştur. Kromatik armoninin daha sağlam bir diyatonik bitişe yol açtığı, özellikle etkileyici bir koda ile sonuçlandığını dile getirmiştir.



Şekil 17. *Man čiučiulis, man miegelis* Ezgi Örneği

SONUÇ

Halk müziğinin polifonik stildeki icrası olarak nitelendirilen *Sutartinė*, öncelikli olarak Litvanya halk müziğinin en özgün formu olarak değerlendirilmiştir. Litvanya halk müziğinde bölgesel farklılıklara karşın, genel olarak halk müziğinde işlenen temalar bakımından diğer Baltık ülkeleriyle uyumlu olduğu belirlenmiştir. Diğer Baltık ülkelerinden farklı olarak, Litvanya halk müziğinin *Sutartinė* ismiyle bilinen polifonik şarkıları, yapısal bakımdan en özgün tür olarak saptanmıştır.

Gruodis'in bu eserinde, kimi zaman Litvanya halk müziği ezgilerinin yapısal özelliklerini, kimi zaman da belirtildiği üzere halk şarkılarını ve bu şarkıların motiflerini veya aynı ritmik yapı ve ses aralıklarını kurgulama yoluyla Litvanya halk müziği karakterini aktardığı görülmektedir. Bestecinin kullandığı tonal dil de bu tavrı destekleyici bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Çeşitli modlar üzerinden eksensel değişikliklerle sağlanan bu üslup, romantik dönemin farklı tınısal özellikleriyle harmanlanmıştır. Eserde kullanılan çalgılama stili de keman tekniği bakımından romantik dönem üslubuyla uyuşmaktadır. Çeşitli ritmik yapıların aynı karakteri yansıtması bakımından bölümler içinde farklı yerlerde süsleyici olarak farklı sesler üzerinde kullanıldığı, zaman zaman metrik modülasyona başvurulduğu, fakat birim değerler değiştirilmediği gözlemlenmiştir.

Gruodis'in Keman Sonatı incelendiğinde, bestecinin Litvanya halk müziği ezgilerinin karakteristik özellikleriyle halk şarkılarından romantik üslupta bir birleşim yarattığı görülmektedir. Eserin farklı kısımlarında kullanılan kalıp ritmik yapılar ve çeşitli metrik değerlerle birlikte çağdaş kompozisyonel araçların da kullanıldığı belirlenmiştir.

Sonnotlar

¹ Uygulanan bu yaptırımlar içinde Litvanca eğitim veren kurumların yasaklanması ve hatta Katolik kilisesinin baskı altına alınması gibi bir dizi uygulama da yer almaktadır. Ruslaştırma politikalarıyla ilgili bilgiler barındırması açısından, bkz. Iwaskiw, 1996.

² Bölge tarihini ve belirtilen durumu detaylı bir biçimde incelemesi bakımından bkz. Goertzen, 2000.

³ Bestecinin 1898'de bestelediği Tautiška giesm isimli eser, Litvanya bağımsızlığını ilan ettikten sonra resmi millî marş olarak kabul edilmiştir.

⁴ İlk olarak John Toland tarafından 1705 yılında Socinianism Truly Stated isimli kitabında kullanıldığı bilinen terim, Tanrı'nın tüm evrenle özdeş olduğunu savunan felsefi yaklaşımı savunmaktadır. Bu konuda daha geniş kapsamlı bilgi için, bkz. Mander, 2020.

⁵ 1920-1939 tarihleri arasında başkent Vilnius ve Doğu Litvanya'nın bir bölümü Polonya tarafından işgal edilmiştir.

⁶ Neo-Paganizm olarak isimlendirilen bu akım Litvanya'da *Romuva* olarak isimlendirilmektedir. *Romuva*'da dâhil olmak üzere Pagan inancını çok yönlü olarak incelemesi bakımından, bkz. York, 2016.

⁷ *Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius*: <http://folkloras.lmta.lt/en/>

⁸ *Sutartinės. Lithuanian Polyphonic Folksongs (1958–1959)*: <http://www.sutartines.info/>

⁹ *Pabaiskas Sutartinė* olarak da bilinmektedir.

¹⁰ Litvancada Juozo Gruodžio şeklinde yazılmaktadır.

¹¹ *Visur tyla*.

¹² *Burtai*.

Kaynaklar

AMBRAZEVIČIUS, R. (2017). "Dissonance/Roughness And Tonality Perception In Lithuanian Traditional Schwebungsdiaphonie". *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. 8(1-2), 39-53.

ASTRAUSKAS, R. ve URBANAVIČIENĖ, D. (2002). "Department Of Ethnomusicology, Lithuanian Academy Of Music And Section Of Ethnomusicology At The Institute Of Musicology, Lithuanian Academy Of Music". *The World of Music*, 44(3), 163-165. <https://www.jstor.org/stable/41699458>

- BARTOLOME, S. J. (2019). "Exploring And Performing Lithuanian Sutartinės". M. Hoch (Ed.). *So You Want to Sing World Music: A Guide for Performers* içinde (s.215-233). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- BRUVERIS, J. (2016). "Modernity In Music Culture Of The Independent Lithuania: Reception And Yearning". *Lietuvos muzikologija*, (17), 8-23. <https://www.lituanistika.lt/content/62056>
- BUTTALL, J. (2015). "Review". Musicweb-international: http://www.musicwebinternational.com/classrev/2015/Mar/Gruodis_sonatas_DMV113.htm, Erişim tarihi: 11.09.2020
- DROBA, K. (1933). "The History And The Present Day Of Lithuanian Music (from Čurlionis to Landsbergis)". *Revista De Musicologia*. 16(6), 3684-3691.
- EIDINTAS, A. vd. (2016). *The History Of Lithuania*. Vilnius: Eugrimas Publishing House.
- FOLSTROM, R. J. (1998). "Music Standards In Lithuania". *Music Educators Journal*. 85(1), 32-34.
- FRUCHT, R. C. (2005). *Eastern Europe: An Introduction to the People, Lands and Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- GOERTZEN, C. (2000). *Lithuania*. T. Rice, J. Porter, C. Goertzen (Ed.), In the Garland Encyclopedia of World Music: *Europe* içinde (s. 540-547). New York: Garland Publishing.
- HARRISON, E. J. (1932). "Lithuanian Folk Songs (Dainos)". *Folklore*. 43(3), 301-337. <https://www.jstor.org/stable/1256125>
- IWASKIW, W. R. (1996). *Estonia, Latvia, and Lithuania: Country Studies*. Washington, D.C. : Library of Congress.
- KARAŠKA, A. (2016). "Lietuvių Liaudies Muzika". *Visuotinė lietuvių enciklopedija*: <https://www.vle.lt/Straipsnis/lietuviu-liaudies-muzika-117888>, Erişim tarihi: 01.09.2020
- KATINAITĖ, J. (2010). "Music". *Lithuanian Culture Institute*: <https://english.lithuanianculture.lt/lithuanian-culture-guide/music/>, Erişim tarihi: 01.09.2020
- KAZLAUSKAITĖ, R. (2019). "Juozas Gruodis". *MICL - Music Information Centre Lithuania*: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/gruodis/#bio>, Erişim tarihi: 10.09.2020
- KIRDIENĖ, G. (2008). "The Folk Fiddle Music Of Lithuania's Coastal Regions". I. Russell, M. A. Alburger (Ed.). *Driving the Bow: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic* 2. içinde (s.14-34). University of Aberdeen, Elphinstone Institute.
- MANDER, W. (2020). "Pantheism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/pantheism>, Erişim tarihi: 15.06.2020
- NAKAS, Š. (2019). "Juozas Gruodis". *MICL - Music Information Centre Lithuania*: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/gruodis/#bio>, Erişim tarihi: 10.09.2020
- NAKIENĖ, A. (2018). "Database- Folk / World - Note Lithuania Folk". *MICL – Music Information Centre Lithuania*: <https://www.mic.lt/en/database/folk/notelithuania-folk-world-2018/>, Erişim tarihi: 01.09.2020
- PETRAUSKAITE, D. (2017). "Neofolklorism In The Modern Lithuanian Music Within The Historical Context Of The 20th Century". I. G. Umnova (Ed.) *Musical Culture In Theoretical And Applied Dimension* içinde (s.38-41). Kemerovskij gosudarstvennyj institut kul'tury.
- PETRAUSKAITE, D. (2020). "From Courses To A Conservatoire: Issues Of Musical Education Institutionalisation In Lithuania" (1919 to 1949). J. Weiss (Ed.) *Musicologica Studia Labacensia* içinde (s.143-158). Založba Univerze na Primorskem
- PIVORAS, S. (2021). "The Role Of Latvian Nationalism In The Transformation Of Lithuanian Nationalism During The Long 19th Century". *Nations and Nationalism*. 27(2), 1-14.
- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, D. (2012). "The Revival Of Lithuanian Polyphonic Sutartinės Songs In The Late 20th And Early 21st Century". *Res musica, Eesti Muusikateaduse Seltsi ja Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna aastaraamat*. (4), 97-11. <https://www.lituanistika.lt/content/53684>

SAUKA, L. (2003). "Daina". *Visuotinė Lietuvių Enciklopedija*: <https://www.vle.lt/Straipsnis/daina-62925>, Eriřim tarihi: 02.09.2020

YORK, M. (2016). *Pagan Ethics: Paganism As A World Religion*. Cham: Springer International Publishing.

ŽILEVIČIUS, J. ve MATELİS, V. (1935). "Native Lithuanian Musical Instruments". *The Musical Quarterly*, 21(1), 99–106. <http://www.jstor.org/stable/738968>

ZILEVICIUS, J. (1957). "Native Musical Instruments". *Lituanus.org*: http://www.lituanus.org/1957/57_1_03Zilevicius.html, Erişim tarihi: 02.09.2020

İnternet Kaynakları

URL-1: "The Long Term Preservation and Publishing Program of Sound Archives LLTI". http://archyvas.ilti.lt/archyvas/index_en.html (Erişim: 01.09.2020)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 24.06.2024

Kabul / Accepted: 26.08.2024

Tez Özeti / Thesis Summary

DOI: 10.55666/folklor.1504249

**LA FONCTION DESCRIPTIVE DE LA NEGATION LEXICALE
DANS UNE JEUNESSE, CATHERINE CERTITUDE ET FLEURS DE
RUINE DE PATRICK MODIANO***

Gülden PAMUKCU**

Résumé

La négation est un concept large qui est traité sous différentes perspectives dans divers domaines scientifiques et linguistiques. La perspective dans laquelle elle est analysée joue un rôle déterminant. En linguistique, il existe une croyance générale selon laquelle les énoncés négatifs sont généralement produits afin de s'opposer à un énoncé antérieur. Selon de nombreux linguistes, il existe l'opposition dans le noyau de la négation. C'est le linguiste français Oswald Ducrot qui a repris la négation comme un signe polyphonique. Le linguiste scandinave Henning Nølke, qui a développé les travaux de Ducrot dans ce domaine, mentionne un certain nombre de contextes déclencheurs qui favorisent une lecture descriptive d'un énoncé négatif. L'un de ces contextes qui favorisent la dérivation descriptive est la lexicalisation fusionnée avec la négation. Au cours de cette étude, nous avons exploré les idées de « négation de la phrase » et « négation de constituant » telles que décrites par Edward Klima et Ray Jackendoff, ainsi que l'approche de la « négation lexicalisée » introduite par Nølke et le concept de « dérivation délocutive de la négation polémique » développé par Ducrot. Pour illustrer la capacité descriptive de la négation lexicalisée que Nølke propose comme un contexte déclencheur, nous avons tiré les exemples présentés dans les œuvres intitulées *Une Jeunesse*, *Catherine Certitude* et *Fleurs de Ruine* de Patrick Modiano. Par conséquent, vingt-six exemples d'énoncés ayant des fonctions linguistiques différentes ont été analysés et il a été conclu que plus nous nous rapprochons de la lexicalisation, plus nous nous éloignons du rejet d'un point de vue positif antérieur qui soutient la négation polémique, ce qui nous rapproche de la fonction descriptive de la négation. A la suite de cette recherche, on a constaté comment la négation fonctionne non seulement comme un outil de contraste mais aussi comme un moyen de description.

Les mots-clés : La négation descriptive, la lexicalisation, le contexte déclencheur, la dérivation descriptive, Henning Nølke.

* Bu makale Prof. Dr. Nurten SARICA danışmanlığında 13.05.2022 tarihinde savunulan “Une Analyse de la polyphone linguistique de la négation dans Une Jeunesse, Catherine Certitude et Fleurs de Ruine de Modiano” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, gpamukcu@mehmetakif.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1627-8889.

**PATRICK MODIANO'NUN *BİR GENÇLİK, BABAM VE BEN VE YIKINTI*
ÇİÇEKLERİ ESERLERİNDE SÖZCÜKLEŞTİRİLMİŞ OLUMSUZLAMANIN BETİMSSEL
İŞLEVİ**

Öz

Olumsuzlama, çeşitli bilimsel ve dilbilimsel alanlarda farklı perspektiflerden ele alınan geniş bir kavramdır. Hangi perspektiften ele alındığı belirleyici bir role sahiptir. Dilbilimde, olumsuz ifadelerin genellikle önceki bir ifadeye karşı çıkmak için üretildiğine dair genel bir kanı vardır. Birçok dilbilimciye göre olumsuzlamanın özünde karşıtlık bulunur. Olumsuzlamayı çok sesli bir işaret olarak ele alan Fransız dilbilimci Oswald Ducrot olmuştur. Ducrot'nun bu alandaki çalışmalarını geliştiren İskandinav dilbilimci Henning Nölke, olumsuz bir sözcenin betimsel olarak okunmasını destekleyen bir dizi tetikleyici bağlamdan bahseder. Betimsel türemeyi destekleyen bu bağlamlardan biri de olumsuzlama ile kaynaşmış sözcükleştirmedir. Bu çalışma sırasında Edward Klima ve Ray Jackendoff tarafından tanımlanan “tümce olumsuzlaması” ve “ögesel olumsuzlama” fikirlerinin yanı sıra Nölke tarafından ortaya atılan “sözcükleştirilmiş olumsuzlama” yaklaşımını ve Ducrot tarafından geliştirilen “karşıtsal olumsuzlamanın sözcüksel türetimi” kavramını inceledik. Nölke'nin tetikleyici bir bağlam olarak önerdiği sözcükleştirilmiş olumsuzlamanın betimsel kapasitesini göstermek için Patrick Modiano'nun *Une Jeunesse*, *Catherine Certitude* ve *Fleurs de Ruine* adlı eserlerinde sunulan örneklerden yararlandık. Sonuç olarak, farklı dilsel işlevlere sahip yirmi altı örnek sözcü çözümlenmiş ve sözcükleşmeye yaklaştıkça, karşıtsal olumsuzlamayı destekleyen önceki olumlu bir bakış açısının reddedilmesi durumundan uzaklaşıldığı ve bunun da bizi olumsuzlamanın betimsel işlevine yaklaştırdığı sonuçlarına varılmıştır. Bu araştırma sonucunda, olumsuzlamanın sadece bir karşıtlık aracı olarak değil, aynı zamanda bir betimleme aracı olarak da nasıl işlev gördüğü tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Betimsel olumsuzlama, sözcükleştirme, tetikleyici bağlam, betimsel türeme, Henning Nölke.

Introduction

La négation est un concept complexe qui se retrouve dans divers domaines scientifiques et peut être examiné sous différents angles. L'approche adoptée pour aborder ce concept joue un rôle crucial. Nølke (1993) offre une synthèse significative sur cette question :

Qu'est-ce que la négation, au fond ? Comment la définir ? Tout dépend de l'optique choisie. Pour les philosophes c'est la non-existence, pour les pragmaticiens un acte de langage (de dénégation), pour les psychologues un comportement (de rejet ou de refus), pour les logiciens un opérateur vériconditionnel, pour les sémanticiens un trait sémantique (un sème), pour les syntacticiens une catégorie lexicale ou un morphème. Quel est le dénominateur commun ? Quelle que soit l'approche adoptée, il semble que ne...pas, ou son emploi, réponde à toutes les définitions proposées (215).

Les spécialistes en linguistique avancent l'idée que l'énoncé négatif révèle une perspective psychologique distincte de celle de l'expression positive. Selon cette théorie, une énonciation négative est souvent perçue comme s'opposant à une affirmation antérieure - qu'elle ait été exprimée par le destinataire, qu'on lui attribue, ou qu'on soupçonne son adhésion à celle-ci (Ducrot et Barbault, 1973 : 100). À titre d'exemple, il paraît improbable que quelqu'un affirme que Pierre n'est pas le mari de Marie sans qu'il y ait eu déjà une supposition ou une déclaration en ce sens. Selon des experts en linguistique tels que Klima (1964) et Jackendoff (1969), deux formes de négation sont discutées : la négation de la phrase et la négation du constituant. Alors que Klima se concentre sur un aspect syntaxique, Jackendoff aborde cette distinction d'un point de vue entièrement sémantique. Alors que la négation de la phrase (Jackendoff, 1969) concerne l'ensemble de l'énoncé en indiquant que l'affirmation de base est fautive, la négation de constituant (Klima, 1964) ne modifie qu'une partie spécifique sans altérer la vérité globale. Par exemple, dans « Jean n'est pas allé à l'école, » le « ne...pas » nie que Jean soit allé à l'école. En revanche, « Il y a une place inoccupée dans le compartiment » (Ducrot et Barbault, 1973 : 101) utilise le préfixe « in- » pour signaler que la place n'est pas occupée. De même, dans « Certains étudiants ne sont pas venus en classe, » seule une partie des étudiants est concernée par cette absence, sans remettre en cause toute l'affirmation. Ainsi, alors que la négation de la phrase réfute entièrement une affirmation, celle du constituant se concentre sur un aspect particulier de celle-ci. Il serait juste de dire que toutes les catégories d'énoncés négatifs mentionnées sont à l'origine de la classification de la négation polyphonique. Selon Ducrot (1984), la négation est considérée comme un signe polyphonique important, qu'il divise en trois catégories : polémique, descriptive et métalinguistique, ces deux dernières étant des subdivisions du premier. De même, Nølke classe les énoncés négatifs en trois groupes : « je distinguerai trois emplois de la négation, et je proposerai une analyse polyphonique, selon laquelle l'emploi fondamental de ne...pas est polémique. Les négations métalinguistique et descriptive sont dérivées de cette valeur primaire » (Nølke, 1993 : 215).

La négation polémique est utilisée pour s'opposer à une pensée susceptible d'être soutenue par un être discursif (Nølke, 1994a : 223). La négation métalinguistique, où le sujet du discours est un locuteur opposé (au moins dans l'énoncé) (Nølke, 1994a : 223), constitue un sous-type de la négation polémique. Il nécessite la réfutation concrète d'un être discursif autre que le locuteur.

La négation descriptive sert à décrire un état du monde. Il ne s'agit pas de la présence d'un locuteur potentiel ayant un point de vue contraire (Nølke, 2017 : 98).

La négation descriptive semble se limiter à une simple proposition négative. Cependant, selon Martin (1983 : 179), « la négation purement descriptive n'existe pas ». De nombreux linguistes affirment que la négation descriptive conserve des éléments de la négation polémique. D'après Ducrot (1984), la négation descriptive découle de la négation polémique. Selon lui, le premier rôle de la négation est celui de s'opposer. La description vient ensuite. Dans l'optique de Ducrot, dans la négation polémique qui est censée s'opposer à un point de vue positif, il y a deux points de vue opposés, l'un positif et l'autre négatif, et la présence de ces multiples points de vue dans une seule énonciation crée un contexte polyphonique. Nølke partage une vision similaire à celle de Ducrot en soutenant que la négation descriptive dérive de la négation polémique. Contrairement à l'idée d'opposition au pdv₁ dans l'analyse polyphonique, il y a plutôt une annulation de l'énonciateur₁ (E₁)

portant le pdv₁. Ainsi, seul E₂ subsiste et se confond avec le locuteur, ne constituant rien d'autre qu'une simple assertion. D'après Nølke, si, pour une raison quelconque, le pdv₁ dans l'analyse polyphonique est effacé, il devient alors la négation descriptive. Nølke propose des situations particulières qui encouragent une lecture descriptive de la négation. Il les désigne comme des contextes déclencheurs qui provoquent une dérivation descriptive dans un énoncé. Lorsque la lexicalisation est associée à la négation, cela crée un contexte propice à interpréter la négation de manière descriptive. Dans cette étude, le contexte de la négation lexicalisée proposé par Nølke comme contexte déclencheur sera analysé à la lumière des données recueillies dans les œuvres intitulées *Une Jeunesse*, *Catherine Certitude* et *Fleurs de ruine* de Patrick Modiano.

La négation descriptive

La négation descriptive, comme son nom le suggère, se produit lorsqu'on utilise la négation pour décrire un individu ou une situation dans le monde. Dans ce genre de négation, il n'y a pas d'opposition avec un locuteur implicite ou explicite, ni avec un point de vue opposé. « La négation descriptive, qui sert tout simplement à décrire un état du monde. Elle n'implique aucune idée de l'existence d'une présomption contraire » (Nølke, 1992 : 49). L'objectif de l'utilisation de la négation ici est simplement descriptif. Alors que la négation polémique exprime un refus, la négation descriptive exprime une affirmation. « Si la négation polémique effectue un acte de refus (d'un énoncé explicite ou implicite), la négation descriptive effectue une assertion (d'un contenu formellement négatif) » (Nølke, 1993 : 218). Elle utilise la négation pour indiquer une situation ou une personne « Ainsi, dire en réponse à une question comme 'Quel temps fait-il ?' : 'Il n'y a pas un nuage au ciel' n'est qu'une autre manière - peut-être plus courante - de dire que le ciel est tout à fait bleu » (Nølke, 1993 : 218). Lorsque l'on ne dispose pas d'une définition positive plus appropriée ou plus forte pour exprimer ce que l'on souhaite dire, on peut utiliser la négation descriptive. Dans certaines situations, recourir à la négation peut mettre davantage l'accent sur une affirmation donnée. Le locuteur qui affirme « il n'y a pas un nuage dans le ciel » (Ducrot, 1972 : 38) utilise probablement la négation pour souligner qu'il n'y a effectivement aucun nuage dans le ciel. Parfois, la négation peut aussi adoucir le propos. Plutôt que de qualifier Pierre de bête, dire que Pierre n'est pas intelligent pourrait être une manière plus délicate d'exprimer la même idée. Ainsi, la négation descriptive est employée dans des contextes où l'utilisation de la négation est plus appropriée pour diverses raisons, dans le but de décrire quelque chose ou quelqu'un. La négation descriptive semble se limiter à une simple déclaration négative. Néanmoins, de nombreux spécialistes en linguistique soutiennent que la négation descriptive garde des traits de la négation polémique. Selon Ducrot (1984), la négation descriptive découle de la négation polémique.

Comme troisième forme de négation, je reprends mon ancienne idée de négation descriptive, en lui conservant d'ailleurs son appellation. J'ajouterai simplement que je la tiens pour un dérivé délocutif de la négation polémique. Si je peux décrire Pierre en disant 'Il n'est pas intelligent', c'est que je lui attribue la propriété qui justifierait la position du locuteur dans le dialogue cristallisé sous-jacent à la négation polémique : dire de quelqu'un qu'il n'est pas intelligent, c'est lui attribuer la (pseudo) propriété qui légitimerait de s'opposer à un énonciateur ayant affirmé qu'il est intelligent (Ducrot, 1984 : 218).

Nølke, tout comme Ducrot, soutient que la négation descriptive découle de la négation polémique. Dans ce processus de dérivation, il n'y a pas de confrontation avec le premier point de vue (pdv₁) tel qu'on le trouve dans l'analyse polyphonique. Au lieu de cela, l'énonciateur₁ (E₁), porteur du pdv₁, est neutralisé. Cela laisse seulement l'énonciateur₂ (E₂), qui se confond avec le locuteur. Ainsi, ce qui reste est simplement une affirmation sans plus. Nølke suggère d'envisager la lecture descriptive comme le fruit d'une dérivation descriptive. Ce processus se produit lors de l'interprétation et implique en quelque sorte une suppression du point de vue pdv₁. Par conséquent, seul le point de vue pdv₂ (par défaut associé au locuteur) demeure et repose directement sur le contenu négatif pour aboutir à une simple affirmation négative (Nølke, 1992 : 54). Pour illustrer cela par un exemple:

Exemple → Son chien n'est pas grand.

Dans une analyse polyphonique, cette phrase serait examinée ainsi:

Pdv₁ → Son chien n'est pas grand.

Pdv₂ → pdv₁ est faux (Son chien n'est pas grand.).

Si l'affirmation selon laquelle son chien n'est pas grand n'est pas contestée, ce qui peut être difficile à imaginer sans contexte, alors le premier point de vue est exclu de cette analyse polyphonique. Seul le deuxième point de vue subsiste, affirmant que son chien n'est pas grand. Cela se réduit simplement à un énoncé négatif. Ainsi, la négation polémique est considérée comme fondamentale, tandis que la négation descriptive en découle et conserve des éléments de la négation polémique.

Selon Nølke (1993), « L'information véhiculée par la négation descriptive est à chercher dans un contenu complémentaire du prédicat (positif) » (228). En d'autres termes, en négation descriptive, les informations transmises par une phrase négative doivent être appuyées par une phrase positive complémentaire. Par exemple, prenons l'exemple classique de Ducrot « il n'y a pas de nuage dans le ciel » et trouvons un contenu positive complémentaire qui soutient cette information :

Exemple → Il n'y a pas de nuage dans le ciel.

Information véhiculée = le ciel est d'un bleu pur.

Phrase complémentaire : Il n'y a pas de nuage dans le ciel ; le ciel est d'un bleu pur.

Ces deux phrases expriment la même idée, l'une étant formulée positivement et l'autre négativement. Cela illustre que la négation descriptive ne vise pas à contredire ou réfuter une affirmation, mais simplement à décrire une situation. Elle intègre une assertion dans sa structure plutôt qu'un rejet.

Selon Attal (1979), la transmission d'informations à travers la négation descriptive est bien plus explicite que celle de la négation polémique. Par exemple, affirmer que « Pierre n'est pas honnête » indique explicitement que Pierre est menteur. En revanche, dans le cas d'une situation de négation polémique telle que « Ce mur n'est pas blanc », la clarté n'est pas aussi évidente. Déclarer que ce mur n'est pas blanc ne renseigne en rien sur sa couleur réelle. Ainsi, les informations véhiculées par cette phrase demeurent ambiguës. Étant donné notre méconnaissance de la teinte du mur, il s'avère impossible d'énoncer avec certitude une affirmation précise en lien avec cette proposition négative.

Une autre caractéristique de la négation descriptive est sa vériconditionnalité. Selon Moeschler (2013 : 166), la négation descriptive est traditionnellement définie comme vériconditionnelle, modifiant ainsi les conditions de vérité de la phrase. Par exemple, pour que l'énoncé « Il n'y a pas de nuage au ciel » soit vrai, il ne doit y avoir aucun nuage dans le ciel. Dans ces cas, une phrase communique clairement son intention sans ambiguïté. En revanche, prenons l'exemple de la négation polémique avec l'énoncé « Ce mur n'est pas blanc » selon Ducrot (1972). Cet énoncé suppose l'existence d'un point de vue (pdv₁) qui considère le mur comme blanc. La vériconditionnalité de cet énoncé dépend du fait que le mur est effectivement non blanc. Pour ce type de négation, il est complexe d'affirmer sa vériconditionnalité en raison du pdv₁ qui soutient que le mur est blanc. À l'inverse, dans la négation descriptive, il n'y a pas de pdv₁ opposé à partir duquel une autre interprétation pourrait être tirée. Ainsi, la nature unique et vériconditionnelle de la négation descriptive se distingue.

La négation lexicalisée ou la dérivation délocutive

La lexicalisation est un processus linguistique où des mots ou des expressions sont intégrés au lexique d'une langue, devenant ainsi des unités lexicales reconnues. Ce processus peut convertir des phrases ou des expressions communes en termes normalisés, fréquemment utilisés comme noms ou adjectifs. Ce phénomène de lexicalisation comprend parfois la négation, où des expressions négatives deviennent courantes dans la langue. Nølke (1992) illustre ce processus avec l'exemple du français en comparaison avec l'anglais. Contrairement à l'anglais qui possède l'adjectif « cheap » pour exprimer l'inverse de « cher », le français n'a pas d'équivalent direct. Ainsi, pour pallier cette lacune linguistique, l'expression « pas cher » s'est affirmée comme une forme lexicalisée, devenue un terme standardisé signifiant « bon marché ». « Remarquer que le français n'a pas d'adjectif pour l'inverse de 'cher' (comme l'anglais cheap), ce qui a eu comme résultat la lexicalisation d'un prédicat

analytique pas cher » (1992 : 65). D'après Ducrot (1984), la lexicalisation est illustrée par ce qu'il nomme « la dérivation délocutive de la négation polémique » (218). Ce processus se produit lorsque des termes négatifs, initialement employés dans un contexte polémique pour contredire une affirmation, évoluent pour devenir des expressions courantes à part entière, indépendamment de leur fonction argumentative d'origine. Selon Ducrot, cette dérivation implique que les termes négatifs ne servent plus uniquement à répondre à des affirmations antérieures, mais deviennent des éléments lexicaux autonomes. À titre d'exemple, l'expression « pas terrible » en français, qui signifiait à l'origine que quelque chose n'était pas exceptionnel, est aujourd'hui fréquemment utilisée pour décrire quelque chose d'ordinaire ou de médiocre. La manière dont la négation est exprimée illustre comment les langues se transforment pour pallier les manques lexicaux, en convertissant des expressions analytiques en termes normalisés et en enrichissant ainsi les possibilités d'expression à disposition des locuteurs.

La méthode d'analyse

Dans cette étude, on cherche à répondre à la question suivante : « Comment les négations lexicalisées fonctionnent-elles comme un déclencheur descriptif, et dans quels contextes leur usage permet-il de dépasser la fonction polémique de la négation ? » Notre objectif est d'analyser la fonction descriptive de la négation lexicalisée dans trois œuvres de Patrick Modiano : *Une Jeunesse* (1981), *Catherine Certitude* (1988) et *Fleurs de Ruine* (1991). Ces livres de Modiano ont été sélectionnés pour leur vocabulaire riche et leur narration complexe, qui permettent d'explorer la négation non seulement comme un moyen de contraste, mais aussi comme un élément de description. Modiano, reconnu pour son style littéraire riche en subtilités linguistiques, offre un terrain propice à l'étude de la négation sous ses différentes facettes. Ces ouvrages ont été examinés à travers la théorie polyphonique de la négation élaborée par Oswald Ducrot, enrichie par les apports d'Henning Nølke sur la négation descriptive. Les critères suivants ont été pris en considération dans le processus d'analyse :

Inspirée des recherches de Ducrot sur la « dérivation délocutive », cette analyse explore comment certaines formes de négation, après une utilisation régulière, se transforment en expressions figées dans la langue, telles que « pas mal » ou « ce n'est pas grave », qui ont perdu leur caractère polémique initiale. L'analyse s'est également concentrée sur l'interprétation des énoncés de négation lexicalisée. En s'appuyant sur les études menées par Nølke (1992, 1993), cette recherche examine comment la négation descriptive est incorporée dans le vocabulaire et les contextes.

L'étude reprend vingt-six énoncés spécifiques tirés des trois œuvres de Modiano. Ces énoncés ont été sélectionnés pour leur capacité à illustrer le rôle des constructions négatives dans la description. Chacun a été examiné en tenant compte de son contexte et de sa contribution au texte. L'analyse des énoncés a pris en compte la relation entre la négation lexicale et la négation polémique, c'est-à-dire si l'utilisation de la négation dans le texte se réfère à une opposition antérieure.

Les résultats

La négation lexicale se présente sous la forme d'expressions qui, bien qu'initialement négatives, ont pris une signification positive ou neutre en raison de leur utilisation fréquente. Dans les œuvres de Patrick Modiano, divers exemples mettent en lumière ce phénomène :

- 1) « Pas mal, hein, ce manteau ? » (Modiano, 1981 : 45).
- 2) « Pas mal, répondit le douanier » (Modiano, 1981 : 130).

Dans ces exemples, l'expression « pas mal » ne fait pas simplement disparaître le négatif, mais elle devient une manière idiomatique de signifier quelque chose de plutôt bien ou acceptable. Cette façon particulière d'incorporer un mot dans le lexique déplace le sens initial de la négation vers une affirmation positive, faisant ainsi de « pas mal » une expression standardisée pour exprimer l'approbation.

La dérivation délocutive, selon Ducrot, se produit lorsque des expressions négatives deviennent des unités lexicales à part entière, détachées de leur contexte initial de réfutation ou d'opposition. Les phrases suivantes dans les œuvres de Modiano illustrent ce concept.

- 3) « Ce n'est pas grave, dit Vietti » (Modiano, 1981 : 98).
- 4) « Ce n'est pas grave, chérie » (Modiano, 1981 : 172).
- 5) « Oh... ce n'est pas grave, tout ça ... » (Modiano, 1981 : 124).
- 6) « Oh... ce n'est pas la peine... » (Modiano, 1981 : 158).
- 7) « Non, non... Ce n'est pas la peine... » (Modiano, 1981 : 50).
- 8) « Non... Ce n'est pas possible !... » (Modiano, 1981 : 150).

Si l'on observe les énoncés (3) à (7), ils illustrent comment des phrases comme « ce n'est pas grave » ou « ce n'est pas nécessaire » ne sont pas utilisées pour contredire une affirmation précise, mais plutôt pour calmer une situation ou réduire l'importance d'un événement. Elles deviennent alors des expressions figées, lexicalisées, qui sont utilisées pour exprimer l'indifférence ou le manque d'urgence de manière habituelle. Ils expriment de manière stéréotypée un simple « de rien », sans aucune intention de refus. Ces formes de négation sont descriptives. Quant à l'énoncé (8), même s'il est en apparence négatif, sert davantage à exprimer la surprise qu'à contredire une vérité factuelle. Dans ce contexte, la négation prend un aspect surprenant, devenant ainsi une expression figée destinée à transmettre une émotion plutôt qu'une information précise : « — J'ai reçu une carte postale de Guy Burgess, lui dit-il à voix basse, en français. — Guy ? Non... Ce n'est pas possible !... dit Howard stupéfait ». Cela démontre que l'utilisation de la négation indique un sentiment de surprise. Il s'agit également d'une expression lexicalisée qui est intégrée dans le langage courant.

Les exemples ci-dessous extraits de notre corpus démontrent que la négation lexicalisée peut revêtir différentes formes et s'insérer dans des énoncés positifs sans nécessairement introduire un contraste implicite entre deux points de vue opposés :

- 9) « Nous le guettons, au coin de la rue, et nous attendions une dizaine de minutes après qu'il était entré dans le restaurant **pour ne pas** nous asseoir à la même table que lui » (Modiano, 1988 : 26).
- 10) « Comme ça, nous aurons une excuse **pour ne pas** voir Casterade ... » (Modiano, 1988 : 27).
- 11) « J'ai fait un effort sur moi-même **pour ne pas** frapper à la porte » (Modiano, 1991 : 119).
- 12) « Je me suis raisonné **pour ne pas** aller dans le premier commissariat de police et leur avouer mon crime » (Modiano, 1991 : 119).
- 13) « **Pour ne pas** trop souffrir de la faim ils dormaient et restaient allongés le plus longtemps possible » (Modiano, 1981 : 65).

Dans les énoncés (9) à (13), le morphème « ne pas » est associé à « pour », créant des structures affirmatives où la négation fonctionne comme un complément adverbial. Bien que ces expressions semblent négatives, elles sont intégrées dans la mesure où elles répondent à la question « pourquoi » posée au verbe de la phrase, devenant ainsi des formes figées de langage. Par exemple, prenons l'énoncé (10) :

- Pourquoi aurions-nous une excuse ?
- **Pour ne pas** voir Casterade...

Dans cet exemple, l'expression « pour ne pas » sert à justifier une action plutôt que de contredire un point de vue opposé. Cette utilisation démontre que la négation est intégrée dans une structure linguistique standardisée, se rapprochant ainsi de la lexicalisation. Ceci s'applique également aux énoncés (9), (11), (12) et (13).

Les exemples (14) à (16) indiquent que la négation peut être incluse dans des constructions lexicales où elle fonctionne davantage comme un complément plutôt que comme une réfutation ou un contraste :

- 14) « Claude Bernard s'excusait **de ne pas** pouvoir venir me rejoindre » (Modiano, 1991 : 129).

15) « Cela dit à contrecœur, comme s'il dévoilait une tare et qu'il regrettait **de n'être pas** un vrai étudiant » (Modiano, 1981 : 92).

16) « Cette nuit, elle a gagné une somme supérieure au salaire mensuel de Louis, et elle regrette **de n'en avoir pas** exigé plus de ce salaud aux ongles manucurés » (Modiano, 1981 : 103-104).

Les verbes y utilisés comme le prédicat sont « s'excuser » en (14) et « regretter » en (15) et (16). Ces verbes introduisent une proposition subordonnée contenant une négation. La construction avec « de » suivie de « ne...pas » est une structure standard où la négation ne crée pas de contraste ou de rejet, mais décrit tout simplement une situation ou une raison. Par exemple, pour l'énoncé (14) :

→ « Claude Bernard s'excusait de ne pas pouvoir venir me rejoindre » (Modiano, 1991 : 129).

L'emploi de la morphème « ne pas » dans ce contexte explique simplement pourquoi Claude Bernard s'excuse, sans impliquer d'opposition. C'est une expression figée qui pourrait presque être substituée par une phrase affirmative pour communiquer la même information :

→ Claude Bernard s'excusait car il ne pouvait pas venir me rejoindre.

Dans les exemples précédents, « de » est employé avant le morphème « ne...pas » pour relier deux verbes. Cela donne à la phrase un sens de cause similaire à celui de « pour ». La préférence pour « de » plutôt que « pour » s'explique par la structure des verbes utilisés comme prédicat. Il est ainsi illustré que la négation fonctionne ici comme une proposition adverbiale causale et non polémique. Par exemple, il serait inapproprié de dire (14) :

Pdv₁ → Claude Bernard s'excusait **de** pouvoir venir me rejoindre

Pdv₂ → Claude Bernard s'excusait **de ne pas** pouvoir venir me rejoindre

Le pdv₁ n'est pas acceptable car on sait que Claude Bernard s'excusait de ne pas pouvoir venir le rejoindre. Ainsi, la première présupposition que nous allons déduire de cette phrase est la suivante :

→ « Claude Bernard n'a pas pu venir le rejoindre ».

Claude Bernard ne peut donc pas s'excuser de ne pas avoir pu venir le rejoindre car il était dans l'incapacité de le faire. L'affirmation pdv₁ est donc invalide. Nous ne pouvons pas présenter un argument logique contre pdv₂, car il ne s'agit pas d'un énoncé polémique. À ce stade, il convient de se référer aux concepts de « négation de la phrase » et « négation du constituant » introduits par Klima (1964) et Jackendoff (1969), que nous avons abordés dans l'introduction. Poursuivons avec l'énoncé (14) et appliquons la théorie de Jackendoff à cet énoncé : Considérons l'énoncé « Claude Bernard s'excusait de ne pas pouvoir venir me rejoindre » comme étant « A ». Dans cet énoncé, l'élément négatif est le morphème « ne...pas ». $X = \text{« ne...pas »}$. Si l'on enlève « ne...pas » de cet énoncé, $A - x = A'$, ce qui donne comme résultat : « Claude Bernard s'excusait de pouvoir venir me rejoindre ».

A = Claude Bernard s'excusait **de ne pas** pouvoir venir me rejoindre. (L'énoncé négatif)

x = ne...pas (l'expression de la négation)

A' = Claude Bernard s'excusait de pouvoir venir me rejoindre (On extrait **x** de **A**) → **A - x = A'**

Si A affirme que A' est incorrect, cela implique une forme de négation de la phrase, généralement liée à la négation polémique. Lorsqu'on retire la négation de l'énoncé négatif et qu'il n'y a ni refus ni opposition, il s'agit alors d'une forme de négation du constituant.

A → Claude Bernard s'excusait **de ne pas** pouvoir venir me rejoindre.

A' → Claude Bernard s'excusait de pouvoir venir me rejoindre.

→ **Il est faux que** Claude Bernard s'excusait de pouvoir venir me rejoindre

Comme nous l'avons vu, il n'est pas question ici de rejet ou d'opposition. C'est ce qu'on appelle la négation de constituant. La négation ne concerne qu'une partie de la phrase, pas le prédicat dans

son ensemble. Ainsi, lorsque la phrase est inversée, seul le morphème contenant la négation est impacté, et non toute la phrase. En conséquence, on peut en déduire que la négation de la phrase est liée à une forme polémique de la négation, tandis que la négation de constituant est généralement associée à une forme descriptive.

Les exemples (17) à (20) illustrent que la négation peut être incluse dans des structures lexicalisées où elle agit comme une composante naturelle du langage, presque comme un nom ou une expression figée :

- 17) « Ils ont été gentils **de ne pas** porter plainte » (Modiano, 1981 : 46).
18) « Il suffisait **de ne pas** bouger et, selon l'une des expressions de Bellune qu'elle aimait bien, de se fondre dans le décor » (Modiano, 1981 : 78).
19) « Odile passait la nuit sur le divan avec lui, et il leur était souvent arrivé **de ne pas** répondre aux sonneries du téléphone » (Modiano, 1981 : 81).
20) « Il était dommage **de ne pas** s'abandonner à **ce** bien être et à cette indolence » (Modiano, 1981 : 97).

Dans ces exemples, on utilise la structure de négation « ne pas » avec un verbe à l'infinitif. Cette forme est employée pour répondre aux questions « quoi » ou « qu'est-ce que ». La négation agit ici comme un complément d'objet direct et peut être considérée comme une unité lexicalisée. Examinons chaque énoncé :

Pour (17) → « **Qu'est-ce qui** les rendait gentils ? »

→ **De ne pas** porter plainte

Pour (18) → « **Qu'est-ce qui** suffisait selon l'une des expressions de Bellune qu'elle aimait bien ? »

→ **De ne pas bouger et** de se fondre dans le décor.

Pour (19) → « **Que** leur était-il souvent arrivé quand Odile passait la nuit sur le divan avec lui ? »

→ **De ne pas** répondre aux sonneries du téléphone.

Pour (20) → « **Qu'est-ce qu'il** était dommage ? »

→ **De ne pas** s'abandonner à ce bien être et à cette indolence

Dans ces exemples, le morphème « ne pas » est utilisée comme un nom verbal. La lexicalisation est avancée, indiquant que ces formes sont largement acceptées dans la langue et couramment employées. Elles sont descriptives, ne comportant ni rejet ni contraste. Il n'y a pas de point de vue contradictoire à contester. Ils sont la négation de constituant comme le groupe précédent.

Les énoncés (21) à (23) montrent comment la négation peut être intégrée dans des structures lexicalisées, où elle fonctionne de manière idiomatique et descriptive plutôt que polémique :

21) « Dans l'une des cages, un terrier m'observait de ses yeux noirs, la tête légèrement inclinée, les oreilles dressées, **comme s'il** voulait engager une conversation et **ne pas perdre** un seul mot de ce que je lui dirais » (Modiano, 1991 : 142).

22) « Euh... Oui, monsieur, a dit Odile, **comme si** elle ne voulait pas le contrarier » (Modiano, 1988 : 64).

23) « Papa m'a pris le bras et nous sommes sortis du magasin, laissant Monsieur Casterade, assis à son bureau, qui répétait, machinalement, **comme s'il** n'y croyait pas encore tout à fait » (Modiano, 1988 : 85).

Dans ces exemples, on utilise la structure de négation « ne...pas » après la conjonction « comme si », agissant comme un adverbe de manière. Ces énoncés deviennent lexicalisés car ils se transforment en expressions figées pour décrire des actions ou des états de manière idiomatique.

Pour l'énoncé (21) → « **Comment** un terrier, de ses yeux noirs, la tête légèrement inclinée, les oreilles dressées, m'observait-il ? »

→ « **comme s'il** voulait engager une conversation et **ne pas perdre** un seul mot de ce que je lui dirais ».

Pour l'énoncé (22) → « **Comment** Odile a-t-elle dit oui ? »

→ « **comme si** elle ne voulait pas le contrarier ».

Pour l'énoncé (23) → « **Comment** avons-nous quitté Monsieur Casterade, assis à son bureau, qui répétait, machinalement, en sortant du magasin ? »

→ « **comme s'il** n'y croyait pas encore tout à fait ».

Les exemples (21) à (23) montrent comment la négation peut être incorporée dans des structures lexicalisées, agissant comme des adverbes de manière pour décrire des actions ou des états de manière idiomatique. Ces formulations sont descriptives car elles ne comportent pas d'opposition ou de réfutation, mais plutôt des descriptions fixes de comportements ou d'états, enrichissant le langage de nouvelles subtilités descriptives.

Les énoncés (24) à (26) montrent comment la négation, intégrée dans des participes présents, peut être lexicalisée, où elle fonctionne de manière descriptive plutôt que polémique :

24) « Et Gilbert, **n'ayant pas** renoncé à participer à la conversation, avait ajouté : » (Modiano, 1981 : 138).

25) « Le chien monta sur une chaise à côté d'Odile et se tint la, raide, **ne quittant pas** Bauer des yeux, tandis que celui-ci leur versait l'alcool de prune dans des flûtes à champagne » (Modiano, 1981 : 179).

Dans les énoncés (24) et (25) la négation se produit avec le participe présent, ayant un rôle d'un substantif verbal qui fonctionne comme un déterminant adjectival lié à son substantif.

Pour (24) → « Quel Gilbert avait ajouté ? »

→ « Gilbert, **n'ayant pas** renoncé à participer à la conversation, avait ajouté : »

La négation « n'ayant pas renoncé » décrit Gilbert de manière non polémique, mais descriptive. Elle sert à préciser l'état de Gilbert avant qu'il ajoute quelque chose. La négation est lexicalisée car elle forme une expression figée décrivant une action ou un état sans opposition.

Pour (25) → « Quel chien monta sur une chaise à côté d'Odile et se tint la, raide ? »

→ « Le chien **ne quittant pas** Bauer des yeux... »

La négation « ne quittant pas Bauer des yeux » décrit l'action du chien de manière descriptive. Elle précise comment le chien agit sans impliquer d'opposition ou de réfutation. La négation est lexicalisée, fonctionnant comme une expression figée.

26) « Ils remontaient la rue de Berri vers les Champs-Élysées, lui toujours silencieux, elle **n'osant pas** le distraire de sa rêverie » (Modiano, 1981 : 33).

→ « Comment remontaient-ils la rue de Berri vers les Champs-Élysées ? »

→ « Lui toujours silencieux, elle **n'osant pas** le distraire de sa rêverie ».

La négation « n'osant pas le distraire de sa rêverie » décrit l'action de manière adverbiale. Elle indique comment ils remontaient la rue de manière descriptive. La négation est proche de la lexicalisation, formant une expression idiomatique.

Ces exemples illustrent comment la négation peut se transformer en une unité lexicale stable, indépendamment de tout contexte de polémique, et se rapprocher de la description pure. En d'autres termes, la négation descriptive, bien qu'elle puisse dériver de la négation polémique, finit par devenir une partie du lexique standard, sans opposition implicite.

Conclusion

Cette étude a permis d'examiner la négation à travers les angles de la lexicalisation et de la dérivation délocutive. En analysant des extraits de *Une Jeunesse*, *Catherine Certitude* et *Fleurs de Ruine*, nous avons démontré comment la négation fonctionne non seulement comme un outil de contraste mais aussi comme un mécanisme de description.

La négation lexicalisée se présente sous la forme d'expressions courantes qui, bien qu'initialement négatives, ont acquis une signification positive ou neutre en raison de leur usage fréquent. Par exemple, les expressions telles que « pas mal » ou « ce n'est pas grave » sont devenues des formes idiomatiques qui expriment l'approbation ou la minimisation de la gravité d'une situation. Ces expressions montrent comment la négation peut être intégrée dans le lexique de manière à devenir une partie standardisée du langage, éloignée de toute connotation négative initiale. Les exemples fournis dans cette étude montrent que des phrases comme « ce n'est pas grave » ou « pas mal » ne cherchent pas à réfuter une affirmation, mais à exprimer une idée positive de manière idiomatique.

En plus de la négation lexicalisée, la dérivation délocutive, selon Ducrot, montre également comment des expressions négatives deviennent des unités lexicales autonomes, détachées de leur contexte initial de réfutation ou d'opposition. Les exemples comme « pour ne pas » dans les phrases telles que « nous avons une excuse pour ne pas voir Casterade » montrent comment la négation est utilisée pour expliquer ou justifier une action. Cette utilisation ne comporte pas d'opposition implicite mais décrit simplement une raison ou une circonstance, rapprochant ainsi la négation de la lexicalisation.

L'analyse des contextes où la négation apparaît sous forme de participes présents, d'infinitifs ou d'expressions figées, a révélé une tendance à la lexicalisation, où des expressions négatives comme « ne pas » deviennent des constructions langagières stables, utilisées couramment pour exprimer des idées sans l'implication d'une opposition polémique. De plus, l'analyse des exemples de Modiano selon les concepts de la négation de phrase et de la négation de constituant, proposés par Klima et Jackendoff, montre que la majorité des négations rencontrées sont de nature descriptive, montrant une absence d'opposition ou de réfutation directe. Ces négations ne visent pas à contredire un point de vue précédent mais à fournir une description précise de l'état ou de l'action mentionnée. Cette caractéristique les rend plus proches de la lexicalisation, où la négation est intégrée dans l'énoncé de manière à devenir une partie essentielle du message sans provoquer de conflit sémantique.

Cette étude met en lumière l'importance de la négation descriptive et sa capacité à transcender son rôle initial de réfutation pour devenir un outil clé dans la construction narrative et linguistique. À la suite de cette constatation, les études à venir pourraient se pencher sur l'exploration de l'utilisation de la négation descriptive dans divers corpus littéraires, incluant des œuvres d'autres écrivains contemporains ou classiques, afin de repérer les divers contextes qui appuient le rôle descriptif de la négation.

Bibliographie

- Attal, P. (1979). *Négation et quantificateurs*. Thèse de doctorat d'État (non publiée) Paris VIII.
- Ducrot, O. & Barbault, M. C. (1973). « Analyses de langue : ou, la notion de cause, le rôle de la négation dans le langage ordinaire ». *Enseignement du français et enseignement des mathématiques. Recherches pédagogiques*, n°56, I.N.R.D.P., 86-106
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Jackendoff, R. (1969). « An Interpretive Theory of Negation ». *Foundations of Language*, 5(2), 218-241.
- Klima, E. S. (1964). « Negation in English ». *The Structure of Language*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 246-323.

- Martin, R. (1983). « Compte rendu de Jacques Moeschler, 1982, Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation ». *Revue de linguistique romane* 47, 178-180
- Modiano, P. (1981). *Une jeunesse*. Paris : Gallimard.
- Modiano, P. (1988). *Catherine Certitude*. Paris : Gallimard.
- Modiano, P. (1991). *Fleurs de ruine*. Paris : Edition de Seuil.
- Moeschler, J. (2013). « Négation, portée et distinction négation descriptive/métalinguistique ». *La linguistique de la contradiction*, 163-179.
- Nølke, H. (1992). « Ne... pas : négation descriptive ou polémique ? Contraintes formelles sur son interprétation ». *Langue française*, (94), 48-67.
- Nølke, H. (1993). *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*. Paris : Kimé.
- Nølke, H. (1994a). « Les lectures de ne... pas : éléments d'une explication modulaire ». *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, (5), 223-234.
- Nølke, H. (1994b). *Linguistique modulaire : de la forme au sens* (Vol. 28). Leuven: Peeters Publishers.
- Nølke, H. (2017). *Linguistic Polyphony: The Scandinavian Approach: ScaPoLine*. Leiden: Brill.
- Pamukcu, G. (2022). *Une Analyse de la polyphonie linguistique de la négation dans Une Jeunesse, Catherine Certitude et Fleurs de Ruine de Modiano*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÜÇ KIZ MASALI*

Fatih TEPEBAŞILI**

Öz

Dokumacılıkla geçimlerini temin eden üç kız kardeş padişahın geceleri lamba yakılmasını yasaklamasından mağdur olurlar. Açlıktan ölmek için yasağı çiğnerler. Pencereleri sıkıca kapatıp yaktıkları lamba ışığında dokumaya devam ederler. Bu arada padişah ise kılık değiştirerek geceleri denetime çıkar. O gün tesadüfen bu ailenin evinin önünde durarak kardeşlerin konuşmaları dinler.

Kızlar birbirleriyle hayallerini paylaşmaktadırlar. Üç kızdan ilk ikisi sarayda çalışan hizmetçi, ahçıyla vs. evlenerek sıkıntılardan kurtulmak isterken, en küçük kardeşin hayali ise banyo sonrası havluları kapıya getiren bir padişahın kendisine “efendim” diyerek hizmet etmesidir.

Özellikle son konuşmaya anlam veremeyen padişah bunları ertesi gün saraya getirtir ve akşamki sözlerini tekrarlatır. İlk iki kız aynı sözleri tekrarlayınca onları dilekleri doğrultusunda sarayındaki bu kişilerle evlendirir. İnatçı küçük kızın arzusunu ise farklı günlerde üç defa tekrarlatır, sonuncusunda da bu dileğini değiştirmesini ister. Naciye adlı bu kızcağız zindana atılmayı bile göze alarak ısrarından vazgeçmez. Padişah öfkelenir ve onu öldürmesi için cellada teslim eder. Fakat oturdukları muhitteki insanların aşığılayıcı davranışlarından dolayı zor günler geçiren cellat ve karısı, Naciye isimli bu kıza acır ve evlat edinir. Evleri şenlenir.

Naciye büyüdüğünde de dileğini unutmaz. Üvey babasına mor, kırmızı ve beyazlı renkli üç farklı elbise aldırır. Bunları giyinerek farklı günlerde üç defa sarayın kapısına dayanır. Dil dökerek kapıcıya kapıyı açtırır. Adamcağız içmesi için suyu getirdiğinde bütün aramalarına rağmen Naciye’yi yerinde bulamaz. Cellat önce şaşkınlık geçirir ve ardından ise bayılır. Sonuçta sarayın kapısı gece boyunca açık kalır. Padişahın huzurunda müşkül duruma düşen vezir bu rezaleti savuşturmak için ertesi gün kapıyı kendisi bekler. Benzer bir süreç sonucunda o da aynı şekilde bayılır. Olup bitenlere bir anlam veremeyen ve güvenliği için endişe duyan padişah ertesi gece kapıyı beklemek ister. Becerikli Naciye ona da kapıyı açtırır. Hilelerle hayalini gerçekleştirir: Padişah, onun kapıdan dışarı tek tek uzattığı ayaklarına tek tek terliklerini giydirebilir. Bu hizmet sayesinde Naciye’nin ilk dileği yerine gelir. Ardından da padişahın sırtını sıvazlayıp memnuniyetini belirtmesiyle ikincisi de gerçekleşir. Bu andan itibaren özür dileyerek kimliğini ifşa etmesi üzerine de, padişah, geçmişte verdiği karara pişman olurken, celladın davranışına sevinir. Sonuçta Naciye ve padişah bir düğünle evlenirler.

Anahtar Kelimeler: Türk Masalı, üç kız masalı, padişah, üvey evlat, dileğin gerçekleşmesi.

* Friedrich Schrader (1865-1922) tarafından Almancaya çevrilen bu masalın içinde yer aldığı eser: KAUFMANN M. R. (Hrsg.) (1916) “Türkische Erzählungen”. München: Delphin. Seçkide ayrıca “Sabır Taşı” isimli başka bir Türk Masalı daha bulunmaktadır. Kitapta masalların alındığı kaynaklar zikredilmemiştir. Hindoloji alanında doktorası bulunan Schrader kaldığı dönemde (1891-1918) İstanbul’un kültürel ve politik hayatında yazar, gazeteci, çevirmen ve politik aktör olarak önemli roller oynamıştır. Aynı zamanda Türk tarihi ve kültürüyle yakından ilgisi bulunmaktadır. Onun K. Çalışkan tarafından Türkçeye çevrilen (2015) kitabı: “İstanbul (100 Yıl Öncesine Bir Bakış) İstanbul: Remzi. Hakkında tanıtıcı bir yazı için: BÜTÜNER Z. (2018) Osmanlı’da Alman Sosyal Demokrat: Friedrich Schrader”. Erciyes Dergisi, Sayı 488, s. 25-29

** Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya/Türkiye. ftepebasili@erbakan.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9412-2337

FAIRY TALE OF THREE GIRLS

Summary:

Three sisters, who earn their living by weaving, are victimized by the sultan's ban on lighting lamps at night. They break the ban to avoid starvation. They close the windows tightly and continue weaving under the light of the lamp they turn on. Meanwhile, the sultan disguises himself and goes out for inspection at night. That day, by chance, he stops in front of this family's house and listens to these girls' conversations.

The girls share their dreams with each other. The first two of the three girls were servants, cooks, etc. working in the palace. While she wants to get rid of troubles by getting married, the youngest girl's dream is to have a sultan who brings towels to the door after bath and serve him by calling him "sir".

The sultan, who could not make sense of the last speech in particular, brought them to the palace the next day and made them repeat his words from the evening. When the first two girls repeat the same words, he marries them to these people in his palace in accordance with their wishes. He makes the stubborn little girl repeat her wish three times on different days, and asks her to change her wish in the last one. This girl named Naciye does not give up her insistence, even risking being thrown into the dungeon. The sultan becomes angry and hands him over to the executioner to kill him. However, the executioner and his wife, who are having a hard time due to the degrading behavior of the people in their neighborhood, take pity on this girl named Naciye and adopt her. Their homes become festive.

Even when Naciye grows up, she does not forget her wish. She makes her stepfather buy her three different dresses: purple, red and white. He wears these and goes to the door of the palace three times on different days. He coaxes the doorman to open the door. When the guy brings him water to drink, he cannot find Naciye despite all his searches. The executioner was astonished and then fainted. As a result, the gate of the palace remained open throughout the night. The vizier, who is in a difficult situation in the presence of the sultan, waits at the door himself the next day to avoid this disgrace. As a result of a similar process, he also faints in the same way. The sultan, who cannot make sense of what is happening and is worried about his safety, wants to wait at the door the next night. Resourceful Naciye gets him to open the door too. He realizes his dream with tricks: The Sultan puts his slippers on his feet, one by one, as he puts them out the door. Thanks to this service, Naciye's first wish comes true. Then, the second one takes place as the sultan pats him on the back and expresses his satisfaction. From this moment on, after he apologizes and reveals his identity, the sultan regrets the decision he made in the past and is happy with the executioner's behavior. As a result, Naciye and the sultan get married in a wedding.

Keywords: Turkish fairy tale, fairy tale of three girls, sultan, stepchild, wish fulfillment.

Üç Kız Masalı

Bir zamanlar geçimini el işleriyle kıt kanaat temin eden üç kız kardeş yaşıyordu. Bu dünyada ne para pulları ne de malı mülkleri olmadığından gece gündüz dokuma yapmaları gerekiyordu. Hazırladıkları keten kumaşlarla geçimlerini sağlıyorlardı. Yoksulluklarına rağmen hayat doluydular. Dokuma yapan ellerinden başka hiç kimseye şükran borçları yoktu.

O yıllarda ülkeyi idare eden sultan, tuhaf bir duyguya kapılarak geceleyin şehirde ışık yakılmasını yasakladı. Emri duymayana duyurdular. Evet, bu da oldu. Ayrıca emre itaat etmeyenin idamı da kesindi.

Bu zalim kararı işiten üç zavallı kız kardeş ne yapmaları gerektiğini bilemediler. Zira gündüz güneş ışığında ördükleri dokumaları onları geçindirmiyordu. Sefaletleri diz boyuydu. Neredeyse açlıktan ölecektiler. Üzüntü ve çaresizlik de cabasıydı.

Bir gün canımıza tak etti deyip yasağa rağmen geceleyin de çalışma kararı aldılar. Kulübelerinin pencerelerini kilimle sıkıca kapattılar. Gaz lambalarının cılız ışığı altında işe koyuldular. Dertlerini bir yana bırakıp önceden olduğu gibi günlerini şen şakrak geçirmeye başladılar.

Diğer taraftan sultan da boş durmuyor her gece tebdil kıyafet sokaklarda tur atma alışkanlığını sürdürüyordu. Olacak ya bugün de tesadüfen üç kardeşin evinin önünden geçiyordu. Aslında uzaklardan evdeki cılız ışığı çoktan fark etmişti. Emrine karşı gelinmesinden dolayı öfke doluydu. Nasıl cüret etmişlerdi! İçeride kendisini öldürmek isteyenlerin bulunabileceğini düşündüğünden evde konuşulanları dinlemek için bir köşeye saklandı. Zira eski zamanda devleti yönetenler kendilerini tahttan indirmek isteyenlerin yaptığı toplantı ve tuzaklardan çok korkarlardı. Lakin bu küçük yuvadaki üç bacının ne böyle bir niyeti ne de faaliyeti vardı. Kendi aralarında gülerек eğlenerek işlerinin başlarında oturuyorlardı. Bu arada en büyük abla söze başladı.

Kızlar! Böyle yaşamaktan bıktık artık! Gece gündüz didiniyor, bir şeyler ortaya koyuyoruz ama yiyeceğimizi yeterince kazanamıyoruz. Padişahımız keşke halimize tanık olsa da beni sarayın pasta ustasıyla evlendirirse. O zaman dilediğimce pasta yer, padişahımıza dualar ederdim.

Padişah bu konuşmaların hain değil de haşarı birkaç çılgın kız olduğunu anladı. İçin için çok sevindi ve gevezeliklerinden memnuniyet duydu. Kendi kendine sakince:

-Bunların dileklerini karşılayacağım, dedi.

Ardından da konuşmanın devamını beklemeye başladı.

Diğer yandan ortanca kız ise ablasının düşüncesini paylaşıyordu.

-İnsan kırk gün arka arkaya baklava yerse nihayet ondan bıkkınlık duyar, bir daha yüzünü görmeye katlanamaz. Her gün de baklava yenmez ki! Yerinde olsam ben sultanın aşçısıyla evlenmek isterdim. Nefis lezzetlerle ve türlü türlü güzelim yemeklerle günümü gün ederdim.

En küçük kardeş onların bu sözleri karşısında sustu. Fakat diğerleri ısrarla onun da hayalini sordular. Bir müddet sonra gözleri gülerек,

-Gidin başımdan sizi gidi ağgözlü kedicikler! Tek düşünceniz oburca tıkmak! Benim dileğim sizinkinden biraz farklı: Padişahın benim banyo eşyalarımı taşımamasını, terliklerimi ayağıma giydirmesini ardından da omuzuna dokunarak “sevgili uşağım, hizmetlerinden dolayı senden çok memnunum demek isterdim, dedi

Gizlendiği yerden bu küstahça sözleri işiten padişahın kaşları çatıldı. Çabucak sarayına geri döndü. Ertesi gün vezirine onları sarayına getirtmesi gerektiği emrini verdi.

Vezir de denildiği gibi kızları yaka paça saraya getirtip huzura çıkardı.

Padişah abladan başlayarak dün gece tuttıkları dilekleri sordu: Sultan, büyük kızın sarayın baş pasta ustasıyla evlenmek isteğini itiraf etmesi üzerine, bin altın değerinde bir çeyiz hediyesi verilerek böyle bir ustayla evlendirilmesini emretti. Ardından ortanca kız da dileği doğrultusunda evlendirilerek hayaline kavuştu. İşler yolunda gidiyordu. Sırada küçük kız vardı. Sultan yüzünü

buruşturarak ona da dileğini sordu. Kız, sultanın dün gece kendi aralarında neler konuştuklarını işittiğini çoktan anlamıştı. Yalan söylemek boş yere vakit kaybıydı! O yüzden de sözlerine şöyle başladı:

-Efendim! Niye yalana başvurayım! Zaten dün gece her şeyi duymuşsunuz! Ben sarayın hamamında yıkanmak istiyorum. Bunun dışında benim özel eşyalarımı taşımanızı ve terliklerimi ayağıma giydirmenizi bekliyorum! Ve ardından da ...

Sultan bu konuşmayı yarıda kesti. Bir emir ile onu karanlık zindanlardan birine attırdı. Kızcağız aç ve susuz bir gün orada kalınca ertesi gün onu tekrar huzura getirtti. Ve sorusunu bir kez daha tekrarladı. Aynı cevabı bir kez daha duyduğunda ise öfkesinden daha da çılgına döndü, onu işkence de yapılan, ağır suçlular için düzenlenmiş başka bir daracık hücreye attırdı. Ertesi gün yine çağırttı. Kızcağız on yıl yaşlanmış gibiydi. Sultan onun bu haline acımaksızın sorusunu tekrarladı ve bu defa başka bir dilek dilemesini emretti. Fakat inatçı kız hiçbir şekilde dileğinden vazgeçmedi. Sultan isterse defalarca ısrar etsin, ileride pişmanlık duyacağı acımasız emirler verse bile kararı kesindi. Padişah boş yere uğraşmak yerine idam edilmesi için kızın cellada teslim edilmesini buyurdu.

Kızcağız genç ve güzeldi. Gün boyu pek çok insanın kafasını koparan cellat bu masuma acımak da gecikmedi. Zira zavallı kızın hiçbir suçu yoktu. Dudaklarından yalnızca birkaç düşüncesiz boş söz dökülmüştü. Bu baş belası mesleğe nereden bulaşmıştı! Sultanın emri de kesindi. İnsan ne haddine karşı koysun! Yapması gereken onu darağacına çıkartmaktı.

Bu kız sadece güzel değil ayrıca akıllıydı da. Celladı baştan aşağı süzmüş, gözlerinden onun kendisine acıdığını fark etmişti. O anda içinde ümit çiçekleri açıldı. Darağacına doğru yürüdüklerinde yalvarmaya başladı, celladın yüreğini yumuşatmak istiyordu. Cellat da mesleğine rağmen içinde acıma duygusu taşıyordu:

-Bu zavallı ve güzel varlığı nasıl yok edeyim, aksi takdirde vicdan azabından ölürüm!

Böylece onu darağacın yerine kendi evine götürdü hatta yetmedi evlatlık edindi. Zaten hiç çocukları yoktu.

Muhitlerinde öteden beri aşağılanan Cellat ve karısı, gölgedeki hayatlarına güneş gibi doğan bu yavruyu çok beğeniyorlardı. Zira kimse evlerinin kapısından içeri adım atmıyor, karşılaştıklarında selam yerine yüz çeviriyorlardı. Bu küçük Naciye –evet kızın adı böyleydi- bütün küçümsemeleri unutturmuştu.

Bu arada zaman akıp gitti. Sultan da talihsiz bu kızın çoktan kafasından silmişti. Naciye yeni ailesinin gönlünü kazanmış günlerini gün ediyordu. Bir akşam kanlı görevinden eve döndüğünde cellada sokuldu.

-Tatlı babacığım! Senden isteklerim olacak. Bana birisi menekşe, diğeri kırmızı ve üçüncüsü ise beyaz üç tane elbise al! Aynı şekilde terlikler de olsun! Bir tane de fener isterim...

Tamam canım yavrum! İnşallah yarın hepsini alıp getireceğim.

Ve ertesi gün bütün elbiseler geldi.

Akşamın bir vaktinde Naciye menekşe renkli elbisesini deneme amaçlı giydi. Sanki menekşe bahçesindeymiş gibi görünüyordu. Üvey anne ve babası sevinçten uçuyorlardı. Çok geçmeden yorulduğu bahanesiyle odasına çekildi. Burada vaktin biraz daha geçmesini bekledi. Ardından da fener ile yola koyuldu. Hedefindeki saraya ulaşana değin uzunca bir süre yürüdü. Bir noktada durarak elbisesinin üzerine toz toprak serpti. Bilerek derin derin nefes alıp soluk soluğa kaldı. Yanakları iyice kızarmıştı.

Sarayın kapısını büyük bir telaşla çaldı. İçerdeki ses, kapının önünde kimin durduğunu sordu. Naciye bu andan itibaren hünelerine göstermeye başladı. Güya o, hayatına kastedecek kötü kalpli insanlardan kaçıyormuş. Saklanabileceği, kalabileceği bir yer arıyormuş. Kapıcı burasının sultanın sarayı olduğundan ona kapıyı açamayacağını belirtti. Kız ise kapının açılmasını ve ona bir iyilik gösterilmesinde ısrar ediyordu. Sonuç olumluydu. Nihayetinde ağır demir kapı gürültüyle açıldı... Sarayın ak saçlı yaşlı kapı bekçisi yüzünü buruşturarak çabucak gitsin diye kızın fenerini yeniden

yaktı. Fakat Naciye sözlerinin arasına içmek istediği suyu da karıştırdı. Hatta adamı acındırmak için ses tonunu ayarladı. O da zaten fikir değiştirmiş bu kız için her şeyi yapmaya hazırды. Beklemesini işaret ederek:

-Sana büyük vezirin özel kâsesinde su ikram edeceğim. Söyle bakalım senin ismin nedir?

Kız beklemeden cevap verdi:

-Mor Menekşe!

Kız, kapıcı sırtını döndüğünde geldiği gibi çabucak kayboldu.

Kapıcı elinde gümüş bir testi ve altından bir kâseyle geldiğinde kız çoktan gitmişti. Adam peşi sıra oralarda arandı, defalarca adını çağırırdı fakat hiçbir yerde bulamadı.

Yaşlı kapıcı bu kızın bir anda kaybolmasını bir türlü kavrayamamıştı. Çok geçmeden bir köşeye yığıldı kaldı, bayılmıştı. Bu arada sarayın kapısı ardına kadar açık kalmıştı. Onun ertesi sabah kapının arkasında derin uykudayken bulunması hiç de mucize olmayacaktı! Onu uyandırırken:

-Ah sevgili Mor Menekşem! Şimdi seni kaybetmiş oldum!

Çevrede bakışan insanlar bu sözlere bir anlam veremediler. Padişah ise sarayın kapısının böyle dikkatsizce korunmasına hiddetlendi. O yüzden büyük vezirini yanına emretti ve bu olayın nedenini açığa çıkartmazsa kötü sonuçlara katlanması gerekeceği şeklinde tehdit savurdu. Vezir ise ertesi akşam kapıyı kendisinin bekleyeceğine söz verdi.

Kız da boş durmadı, ertesi akşam için kırmızı elbisesini giyinerek sarayın kapısında yeniden gözüktü. Bir kez daha aynı hikâyeyi tekrarladı. Kapı bekçisi kılığındaki büyük vezir de ona kapıyı sonuna kadar açmaktan çekinmedi. Evet, o da bu tatlı dilli Naciye'yi görür görmez bayılmıştı. Adını sordu. Kız isminin Kırmızı Menekşe olduğunu söyledi ve ondan sevgi ışığı bekledi. Muhteşem görünüyordu. Gönlünü kaptırdığından vezirin eli ayağı birbirine karışıyordu.

Naciye, karşısındaki kişinin bilindik kapıcılardan birisi değil de makam sahibi bir şahsiyet olduğunu çoktan anlamıştı. İşveyle ona hitap etti:

-Canım kapıcı! Babacık! Bana acıyınız! O kadar yol yürüdüm ki susuzluktan kırılıyorum. Bir yudum suya muhtacım!

Kapıcı itaat içinde:

-Emrini bütün içtenliğimle yerine getireceğim. Sultanım! Canım efendim! Size sultanın özel kaplarında su ikram edeceğim.

O daha sırtını dönmemişti ki Kırmızı Menekşe hızlı adımlarla uzaklaştı. Büyük vezir geri döndüğünde güvercinin çoktan uçup gittiğini keşfettiği anda baygın vaziyette yere yığıldı. Sarayın kapısı yine açık kalmıştı. Kapının arkasında kendinden geçmiş halde bulduklarında veziri uyandırmaya çalıştılar. Adamcağız "Kırmızı Menekşem seni niye kaybettim ki?" diye mırıldanıyordu. Sultanın kafası karışmıştı. Bu adam ne saçmalıyor diye biraz söyledikten sonra ertesi akşam kapıyı kendisi beklemeye karar verdi.

Naciye ertesi akşam beyaz elbisesini giyindi. Yine sarayın kapısına dayandı. Kılık değiştiren sultan ona kapıyı açtı. Naciye, sultanı anında tanıdı. Kendisine bir tuzak kurduğundan emindi. O yüzden görünümüne işve kattı, tatlı bir dil ile konuşmaya çalıştı. Kötü niyetli insanların takibine dair malum hikâyeyi anlattığı esnada sultan da çoktan onun cazibesine kapılmıştı. Bir müddet şaşkınlıkla etrafına bakındı. Kız gitmeye yeltendiğinde sokaklarda kötü adamların arasına karışmasına gerek olmadığını, dilerse burada kalabileceğini önerdi. Naciye, annesinin hastalığını ve onun için alacağı ilaçları bahane gösterdi. Sultan çare olarak sarayın hekimini göndermek istediysede kız ısrarla kabul etmedi. Başka bir bahane buldu, güya arkadaşlarıyla hamama gideceğini hatta eşyalarını kolundaki bohçasında taşıdığını söyledi. Sultan, sarayın haremdeki hamamda yıkanabileceklerini ve ayrıca burada kalabileceğini belirtti. Daha bu sözler onun ağzından çıkar çıkmaz kız hemen kabul etti. Sultana, kendini öncelikle hareme yollamasını rica etti. Sultan önde o arkada giderken Naciye konuşmaya başladı.

Bekçi baba! Kapıcı babacık! Şimdi sen benim gibi bir kızcağıza, içinde banyo eşyaları bulunan şu bohçayı nasıl taşıttırırın! Bana neler layık görüyorsun böyle!

Bu sözleri işiten sultan, bohçayı alıp kendisi taşımak için davrandı. Önde giderken bir elinde fener diğerinde bohçayı taşıyordu. Aslında ona çoktan abayı yakmıştı. Naciye'yle evlenip onu sultanın sultanı diye haremine katacağı.

Sultan bir müddet hamamın kapısında sakince bekledi. İçeriye tahta terlik konulmamıştı. Çok geçmeden Naciye'nin sesi duyuldu, nasıl olurdu da sarayın hamamında bu terliklerden bulunmazdı. Çıplak ayaklarla soğuk mermerlere basınca insanın ayakları üşüyormuş. Kızın daha ağzı kapanmadan sultan ileri atıldı. Bir yerlerden bulup getirdi ve haber etti. Kız, ayaklarını içeriden dışarı padişaha doğru uzattı onun önce sağ tekini ardından sol tekini giydirmesini sağladı. Naciye çok geçmeden daha doğrusu hemen çıktı dışarı. Ablalarına söylemiş olduğu dileği şimdi kısmen yerine gelmişti. Sadece bir tanesi eksikti... Bunu unutmamıştı. O yüzden nazikçe sultanın omuzuna dokundu, gülerek

-Göstermiş olduğunuz hizmetinizden bahtiyarım. Padişahımız şimdi bir şeyler öğrenme sırası sizde. Kadınların bir talebi olursa yerine getirilmesi aşamasında cellat bile engel olamaz. Bunu unutmayınız.

Padişahın kafasında şimşekler çaktı. Kızı tanımıştı. Şaşkınlık içerisinde:

-Nee! Hani cellat seni öldürmemiş miydi?

-Hayır padişahımız!

- Tanrı vadesi dolmayan birisini her yerde korur. Yazgımız değişmez.

Gel gör ki padişah cellada hiç de kızmamıştı, hatta onun bu davranışına tam aksine sevinmişti. Yetmedi böyle bir emri verdiği için kendi kendine hayıflandı. Zira kızcağız melekler gibi güzel, masum ve saf biriydi.

Padişah ona hitaben:

-Allahın emriyle benim eşim olmayı kabullen veya kötü kalpli birisi olarak teklifimi geri çevir.

Kız hemen sultanın ayaklarına kapandı.

-Efendim beni affediniz! Ne yaptıysam yalnızca Tanrının gücünü ve kudretini size gösterebilmek içindi. Kötü bir niyetim yoktu. Yaptığımız teklif hayallerimin ötesindedir. Benim gibi biçare bir kızcağızla evlenme onurunu göstermeyi kendinize yakıştırmasanız bile artık kaderime razı olacağım.

Ardından kırk gün kırk gece neşe dolu düğün şenlikleri düzenlendi. Padişah ve eşi ömürlerinin bundan sonraki kısmını mutluluk ve refah içinde geçirdi.

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi'nde*, halk bilimi, Türk dili ve edebiyatı, halk edebiyatı, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının *Folklor Akademi Dergisi'*ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi'*nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında 300-500 kelime aralığında **Türkçe ve İngilizce özet** (10 punto ve İngilizce Özet), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimeler** bulunmalı; **Türkçe** ve **İngilizce** başlığa yer verilmelidir.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının **başlığının altında yazar adı, dipnotla unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir**. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, kör hakemlik ilkesi açısından önemlidir.
10. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/folklor> adresindeki **Makale Gönder** düğmesi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. **Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir**. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.
11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.
12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde **turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir**. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayımlanamayacaktır.
13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

14. Yazarlar, makale dosyası ile birlikte sisteme [Telif Hakkı Devri Formu](#)'nu imzalı bir şekilde yüklemelidir.

SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	2 cm
Alt Kenar Boşluk	2 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	2 cm
Yazı Tipi	Times New Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	11 (Times New Roman)
Boyutu (sonnot metni)	10 (Times New Roman)
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı	Tek (1)
Paragraf Girintisi	1 cm

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi kesinlikle kullanılmamalıdır. Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak sonnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Sonnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalı, 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler **Belge-1** veya **Arşiv-1** şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Öcal vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Kökner Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bağış Destanı: İnceleme-Metin*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

CUNBUR, M. (2000). "Dede Korkut Oğuz-namelerinde İslamî Unsurlar", *Uluslararası Dede Korkut – Bilgi Şöleni Bildirileri*. (Hzl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social Groups". (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). "American Folklife: A Commonwealth of Cultures", (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-*Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330);
BCA: *Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi* (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunlu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.