

ISSN 0130-0741



9 770130 074912

HALKBİLİM
FOLKLORE

EDEBİYAT
LITERATURE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

120

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat
folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 30,
Sayı - No. 120
2024/4

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji
folklore • literature • anthropology

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

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 30 SAYI: 120, 2024/4

Yayıncı / Publisher

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına / On behalf of Cyprus International University

Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör / Rector)



Yayın Yönetmeni / Editor

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

Teknik Editör / Technical Editor

Metin Turan
(mturan@ciu.edu.tr)

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

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa / Cyprus International University,
Nicosia Tel: 0392 671 11 11 - (2701)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

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

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

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



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

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

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

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

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

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

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

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

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

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

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

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

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri, etik kuralları ve teknik kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. *folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarizm) konusunda Turnitin/ iThenticate(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Dergiye iletilen makaleler, Ödenetim Kurulu incelemesinden sonra, Alan Editörü ve Editör'ün onayıyla alanda uzman hakemlere gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "çift kör hakem" işleyişi uygulanır. İki olumlu hakem raporu şarttır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Bilimsel makaleler 10000; inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 4000, medya, kitap tanıtım ve eleştiri yazıları 1500 sözcüğü aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Hakem Değerlendirme Süreci:

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

Körleme Hakemlik Türü:

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

İlk Değerlendirme Süreci:

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

Ön Değerlendirme Süreci:

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

Hakemlendirme Süreci:

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

Yazım Kuralları:

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

İlk sayfa düzeni:

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

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

<http://www.apastyle.org>

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

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.

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

Etik Kurul Zorunluluğu:

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

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

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

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

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

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

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

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

folklor/edebiyat Telif Hakkı:

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

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

Lisans

Creative Commons Attribution 4.0



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

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

Dergi Yönetimi ve Kurulları:

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rektör

Editör: Doç.Dr. Mıhrıcan Aylanç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

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

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

Prof.Dr. Meryem Bulut (mbulut@ankara.edu.tr)

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

Ön Denetim Kurulu:

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

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

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

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

Yabancı Dil Editörleri:

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

Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan (elif.tasdan@samsun.edu.tr)

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

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Türkçe Dil Editörleri:

Doç. Dr. Duygu Gencer Kamacı

Uzman Hüseyin Öz Yeğen

Uzman Meliha Uysal

Yönetim ve İletişim:

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

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

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

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

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

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

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history:

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

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

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

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

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

The journal accepts the CORE principles.

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

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

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

Publication Calendar and Conditions:

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

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 10000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 1500 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. A 100 Euro (or Turkish lira at current exchange rate) "Article Processing Fee" (APC) will be requested from all articles sent to the journal to cover editorial, digital print, and typesetting fees. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language

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

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

First page design:

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

Peer Review Process:

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

Ethics Committee Obligation:

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

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

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

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

folklore/literature Copyright/ License:

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

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

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



Journal Management and Boards:

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor

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

Technical Editor

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

Foreign Language Editors

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

Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan (elif.tasdan@samsun.edu.tr)

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

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

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

Management and Communication:

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

Edition: Başkent Klîşe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

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

Phones: (392)6711111-2701/2724 Fax: (392) 671 1165

Electronic communication:

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

Akademik Danışma Kurulu / Advisory Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30. CİLT (SAYI 117, 118, 119, 120) HAKEMLERİ

REVIEWERS OF THE 30TH VOLUME (117TH, 118TH, 119TH AND 120TH ISSUES)

Prof. Dr. Mehmet Aça
Prof. Dr. Ebru Alparslan
Prof. Dr. Zekiye Antakyalıoğlu
Prof. Dr. Mustafa Argunşah Prof.
Dr. Arda Arıkan
Prof. Dr. Tülin Arseven
Prof. Dr. Fatih Arslan
Prof. Dr. Mustafa Arslan
Prof. Dr. Nazife Aydınöğlü
Prof. Dr. Bünyamin Ayhan
Prof. Dr. Nedim Bakırçı
Prof. Dr. Hülya Aşkın Balcı
Prof. Dr. Cemile Kınacı Baran
Prof. Dr. Hanife Dilek Batislam
Prof. Dr. Fuzuli Bayat
Prof. Dr. Günseli Bayraktutan
Prof. Dr. Bülent Bayram
Prof. Dr. Yavuz Bayram
Prof. Dr. Hacer Nurgül Begiç
Prof. Dr. Nurten Birlik
Prof. Dr. Özge Can
Prof. Dr. Müjgan Çakır
Prof. Dr. Mehmet Çeribaş
Prof. Dr. Gökhan Çetinkaya
Prof. Dr. Mehmet Çevik
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu
Prof. Dr. Sercan Demirgüneş
Prof. Dr. Damla Demirözü
Prof. Dr. İbrahim Çetin Derdiyok
Prof. Dr. Figen Güner Dilek
Prof. Dr. Muhittin Eliaçık
Prof. Dr. Abdülkadir Emeksiz
Prof. Dr. Mukadder Erkan
Prof. Dr. Halil Altay Göde
Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş
Prof. Dr. Hande Birkalan-Gedik
Prof. Dr. Suat Gezgin
Prof. Dr. Aylin Koç Giannopoulos

Prof. Dr. Burak Gökbulut
Prof. Dr. Mehmet Güneş
Prof. Dr. Ahmet Özgür Güvenç
Prof. Dr. Ünal İmik
Prof. Dr. Murat Kacıroğlu
Prof. Dr. Fatma Kalpaklı
Prof. Dr. Beyhan Kanter
Prof. Dr. M. Fatih Kanter
Prof. Dr. Çiğdem Kara
Prof. Dr. Mustafa Karabulut
Prof. Dr. Çağatay İnam Karahan
Prof. Dr. Muharrem Kaya
Prof. Dr. Onur Alp Kayabaşı
Prof. Dr. Ulvi Keser
Prof. Dr. Nedret Kılıçeri
Prof. Dr. Özkan Kırmızı
Prof. Dr. Murat Koç
Prof. Dr. Aynur Koçak
Prof. Dr. Hüseyin Köse
Prof. Dr. Ekrem Memiş
Prof. Dr. Betül Mutlu
Prof. Dr. Gamze Öksüz
Prof. Dr. Mehmet Naci Önal
Prof. Dr. Tarık Özcan
Prof. Dr. Gürbüz Özdemir
Prof. Dr. Melda Özdemir
Prof. Dr. Muna Yüceol Özezen
Prof. Dr. Şevket Öznur
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk
Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu
Prof. Dr. Süheyla Sarıtış
Prof. Dr. Vafa Savaşkan
Prof. Dr. Bahir Selçuk
Prof. Dr. Fatoş Silman
Prof. Dr. Orhan Söylemez
Prof. Dr. Yüksel Şahin
Prof. Dr. Refiye Okuşluk Şenesen
Prof. Dr. Bekir Şişman

Prof. Dr. Ahmet Tanyıldız	Doç. Dr. Bilgin Güngör
Prof. Dr. Nezir Temür	Doç. Dr. Meriç Harmancı
Prof. Dr. Şebnem Toplu	Doç. Dr. Dilek Herkmen
Prof. Dr. Gökhan Tunç	Doç. Dr. Gülay Karaman
Prof. Dr. Kadriye Türkan	Doç. Dr. Şevki Kırpalp
Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu	Doç. Dr. F. Gül Koçsoy
Prof. Dr. Nilsen Gökçen Uluk	Doç. Dr. Erdoğan Kul
Prof. Dr. Ali Yakıcı	Doç. Dr. Esin Kumlu
Prof. Dr. Ramilya Yavrullina Yıldırım	Doç. Dr. Haluk Öner
Prof. Dr. Seyfullah Yıldırım	Doç. Dr. Çiğdem Akyüz Öztokmak
Prof. Dr. Mehmet Ali Yolcu	Doç. Dr. Şenay Kırgız Polat
Doç. Dr. İsmail Abalı	Doç. Dr. Özge Razi
Doç. Dr. Özlem Özmen Akdoğan	Doç. Dr. Gönül Reyhanoğlu
Doç. Dr. Ömer Aksoy	Doç. Dr. Seadet Shikhiyeva
Doç. Dr. Gillian Alban	Doç. Dr. Seher Şeylan
Doç. Dr. Hakan Alp	Doç. Dr. Lokman Taşkesenlioğlu
Doç. Dr. Berna Ayaz	Doç. Dr. Elif Asude Tunca
Doç. Dr. Aida Babutcu	Doç. Dr. Hüseyin Kürşat Türkan
Doç. Dr. Macit Balık	Doç. Dr. Koray Üstün
Doç. Dr. Adem Balkaya	Doç. Dr. Ünsal Yılmaz Yeşildal
Doç. Dr. Ekin Boztaş	Doç. Dr. Ayşe Tomat Yılmaz
Doç. Dr. Funda Civelekoglu	Doç. Dr. Şirin Yılmaz
Doç. Dr. Eray Cömert	Dr. Öğr. Üyesi Evren Barut
Doç. Dr. Elza Alişova Demirdağ	Dr. Öğr. Üyesi Özen Nergis Dolcerocca
Doç. Dr. Binnur Erdağı Doğuer	Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İri
Doç. Dr. Timuçin Buğra Edman	Dr. Öğr. Üyesi Özge Şahin
Doç. Dr. Badegül Can Emir	Dr. Öğr. Üyesi Gamze Şentürk Tatar
Doç. Dr. Bilal Elbir	Dr. Öğr. Üyesi Osman Türk
Doç. Dr. Osman Erciyas	Dr. Öğr. Üyesi Besim Can Zırh
Doç. Dr. Tuğçe Erdal	Dr. Öğr. Gör. Halil Çetin
Doç. Dr. Züleyha Eşiğül	Dr. Öğr. Gör. Özlem Yıldız
Doç. Dr. Nilsen Gökçen	Dr. Murat Karakoç
Doç. Dr. Derya Özcan Güler	Dr. Ahmet Kesmez
Doç. Dr. Hasan Güneş	Dr. Merve Sarıkaya-Şen
Doç. Dr. Bilge Karga Göllü	

30. cilde gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valuable academicians for their precious effort and contributions to the evaluation process of the published and unpublished articles that were submitted for the 30th volume.

folklor/edebiyat

ALAN EDİTÖRLERİ /FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik

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

Prof.Dr. Ali Yakıcı

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

Prof.Dr. Aynur Koçak

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

Prof.Dr. Işıl Altun

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

Edebiyat-Literature

Prof.Dr. Abdullah Uçman

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

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz

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

Prof.Dr. Emel Kefeli

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

Prof.Dr. Zekiye Antakyalıoğlu

(İstanbul Aydın Üniversitesi-zekabe@hotmail.com)

Antropoloji-Anthropology

Prof.Dr. Hanife Aliefendioğlu

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

Prof.Dr. Meryem Bulut

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

Prof.Dr. Derya Atamtürk Duyar

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

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel

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

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Nurettin Demir

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

Prof.Dr. Aysu Erden

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof.Dr. Sema Aslan Demir

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

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

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

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan - From folklor&edebiyat XV

Araştırma Makaleleri - Research Articles

Kurban Olgusunun Kültürel Serüveni: Kuramsal ve İşlevsel Bir Çerçeve

Cultural Adventure of the Sacrifice Phenomenon: A Theoretical and Functional Framework

Ahmet Keskin867

DTCF Sergi Salonu'nda Davulu Elinde Şaman Mankeninin Etnografik Analizi

The Ethnographic Analysis of the Shaman's Manikin with the Drum, Located at the DTCF Exhibition Hall

Anastasiia Zherdieva- İskender Yıldırım.....891

Medya Antropolojisi Bağlamında "Evrim" Olgusuna

Kamil Masaracı'nın Gazetedeği Günlük Karikatürleri Üzerinden Bakmak

Examining the Phenomenon of "Evolution" in the Context of Media Anthropology through Kamil Masaracı's Daily Newspaper Cartoons

Cihan Oğuz917

Bitki İnceleme Haritası ve Çocuk Bilim Kurgu Edebiyatı İncelemelerinde Kullanımı:

***Küçük Prens* Örneği**

The Phyto-Analysis Map and its Use in Children's Science Fiction: The Case of *The Little Prince*

Mehmet Galip Zorba-Arda Arıkan-Derya Şahhüseyinoğlu.....939

Uşak Halısı ve Kilimi Örneğinde İpliğin Desene Dönüşüm Hikâyesi

Story of the Transformation of Yarn into Pattern in the Case of Uşak Carpet and Rug

Serpil Yayman.....961

Türk Dünyası Atasözlerinde Akrabalık İlişkileri ve Rollerini

Kinship Relations and Roles in The Turkic World Proverbs

İlke Altuntaş Gürsoy991

Edebî Travma Kuramından Türk Travma Edebiyatına

From Literary Trauma Theory to Turkish Trauma Literature

Mine Nihan Doğan 1013

Metaleptic Narrative Form and Storyliving Experience in 360-Degree Fairy Tales

Metaleptik Anlatı Biçimi ve 360 Derece Masallarda Hikâye-Yaşantısı Deneyimi

Ümmühan Molo 1029

Folklorun Modern Edebî Türlere Yansıması: Kemal Bilbaşar ve Türk Su Kültü Örneği

Reflection of Folklore on Modern Literary Genres: Kemal Bilbaşar and the Turkish Water Cult

Mustafa Dere 1053

Mitolojik Mirasın Araştırılması: Rusya Halklarının Folklorunda Şürelî İmgesinin Analizi ve Yorumu

Research into the Mythological Heritage: Analysis and Interpretation of the Image of the Sureli in the Folklore of the Peoples of Russia

Lialia Mingazova -Yücel Gelişli 1073

Ahmet Ümit'in *Bir Aşk Masalı*'nı Campbell'ın Monomit Kuramı Üzerinden Okumak

Analyzing Ahmet Ümit's *Bir Aşk Masalı* Through Campbell's Monomyth Theory

Özlem Bay Gülveren 1087

Latîfi'nin *Evsâf-ı İstanbul*'undan Hareketle 16. Yüzyıl İstanbul'unun Çevresel Özellikleri

The Environment of 16th-Century Istanbul as Portrayed in Latîfi's *Evsâf-ı İstanbul* and Beyond

Şeyma Benli 1105

Capitalism and Ecological Disasters: An Eco-Socialist Reading of Caryl Churchill's *Escaped Alone*

Kapitalizm ve Ekolojik Felaketler: Caryl Churchill'in *Escaped Alone* adlı Oyununun Ekososyalist Okuması

Yalçın Erden- Abdul Serdar Öztürk 1123

Toplumsal Paradoksun Nesnesi Olarak Klasik Türk Şiirinde Sakal

The Beard as an Object of Social Paradox in Classical Turkish Poetry

Özge Özbay Kara 1141

Facing the Absurd "without Hope": The Sisyphian Absurdity in Harold Pinter's *The Dumb Waiter*

"Umutsuzca" Absürtle Yüzleşmek: Harold Pinter'in *Git-Gel Dolap* Oyununda Sisifosçu Absürdite

Mehmet Akif Balkaya 1165

Kitap Tanıtımı / Book Reviews

Paul Connerton, Toplumlar Nasıl Anımsar? İsmail Türkmen (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019.

Zeynel Karacagil 1179

Merhaba değerli folklor/edebiyat okurları,

Dergimizin yayın hayatının otuzuncu yılını 120. sayımız ve ardından Aralık ayında yayınlamayı planladığımız Deprem Özel Sayısı ile tamamlamış bulunacağız. Otuz yılda genişleyen ve etki faktörü yükselen yazar kadromuzla beraber bilimsel desteklerine başvurduğumuz Yayın Kurulumuz ve alanlarında uzman hakemlerimizin katkılarıyla yolumuza devam ediyoruz.

Bu sayıda on beş araştırma makalesi ve bir kitap tanıtım yazısı yayımlıyoruz. Güncel yaklaşımların yanı sıra geçmişle bağlantılarımızı kültürel, sanatsal, antropolojik ve edebî açıdan yeniden inceleyerek farklı değerlendirmeler sunan makalelerimizi okurlarımızla buluşturuyoruz.

Folklorededebiyat.org web sitemizdeki yazılım güncellemelerimizin devam ettiği bu süreçte, makale takip sistemimizin DergiPark kanalından yürütüldüğünü yazarlarımıza tekrar hatırlatmakta fayda görüyoruz.

Hâlihazırda ESCI, TR-Dizin ve Scopus başta olmak üzere çeşitli indekslerde taranan dergimizi daha üst seviyeye taşımak amacıyla kapsamlı çalışmalarımızı sürdürüyoruz. 2025 yılı itibariyle uzun süreli ve köklü bir kadro ile evrensel dinamikliğimizi geliştirecek ve yaygınlaştıracak yenilenmiş Danışma Kurulumuza ek olarak yeni Alan Editörlerimiz, Öndenetim Kurulumuz ve Editör Yardımcımız göreve başlayacaktır. Dergimize gönderilen makalelerdeki artışa paralel olarak ihtiyaç duyduğumuz Alan Editörlerimiz arasına başlangıç olarak Prof. Dr. Zekiye Antakyalıoğlu'nun katıldığını, Türkçe dil Editörlüğümüzü bu sayıdan itibaren Doç. Dr. Duygu Gencer Kamacı ile Uzman Hüseyin Öz Yeğen ve Uzman Meliha Uysal'ın üstlendiğini, İngilizce Editörlerimize Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan'ın eklendiğini belirtmek isteriz.

Bu vesileyle kendilerine ve sayıda emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunuyorum, iyi okumalar diliyorum.

Saygılarımla,

Dear readers of *folklore/literature*,

We are pleased to announce that we will complete the 30th year of our journal's publication life with our 120th issue, along with the Earthquake Special Edition, which we plan to publish in December.

Over the past thirty years, we have increased the impact of our team of authors while continuing our path with the scientific support of our Editorial Board and the contributions of expert reviewers in their respective fields.

In this issue, we have published fifteen research articles and one book review. In addition to contemporary approaches, we present articles that offer different perspectives by re-examining our connections with the past from cultural, artistic, anthropological, and literary standpoints.

We would like to remind our authors that our article tracking system is being managed through the DergiPark platform due to the ongoing software updates on our folklorededebiyat.org website.

We have embarked on comprehensive efforts to elevate our journal, which is currently indexed in ESCI, TR-Dizin, and Scopus, among other databases. As of 2025, we will enhance and expand our global dynamism with a renewed Advisory Board comprised of longstanding and experienced members, along with the participation of new Field Editors, a Pre-Review Board, and an Assistant Editor.

In line with the increasing number of submissions to our journal, we are pleased to announce that Prof. Dr. Zekiye Antakyalıoğlu has joined our team as one of our Field Editors. As of this issue, our Turkish language editing will be handled by Assoc. Prof. Dr. Duygu Gencer Kamacı, PhD candidate Hüseyin Öz Yeğen, and Specialist Meliha Uysal. Additionally, we welcome Assoc. Prof. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan to our English editing team. On this occasion, I would like to extend my gratitude to them and to everyone who has contributed to this issue.

Best regards,

Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç
Editor



Kurban Olgusunun Kültürel Serüveni: Kuramsal ve İşlevsel Bir Çerçeve

Cultural Adventure of the Sacrifice Phenomenon: A Theoretical and Functional Framework

Ahmet Keskin*

Öz

İnsanın kendinden üstün güçlerle iletişim içinde bulunma ihtiyacı sonucunda ortaya çıkan olguların kültürün, inanışın ve folklorun başlıca çalışma konuları içinde önemli bir tutarı oluşturduğu bilinmektedir. Kutsalla iletişimin en arkaik araçlarından biri olarak beliren, toplumların inanış sistemlerine ve kültürel kabullerine göre biçimlenen kurban olgusu da bu kapsamdaki başlıca çalışma konularından biridir. İnsanlık ve kültür tarihinde insan kurbanından hayvan kurbanına, kanlı kurbanlardan kansız kurbanlara pek çok kurban türüyle bunların taşıdığı çok çeşitli işlevler kurbanın kültürel serüvenini biçimlendiren ana unsurlar olmuştur. İnsanlık ve kültür tarihindeki konumunun başat belirleyicileri olarak kurbanın işlevleri pek çok disiplin için olduğu gibi kültür odaklı çalışma disiplinleri için de dikkat çekici bir konudur. Kurbanın kültür tarihindeki görünümleri ve işlevleri konusunda kapsayıcı kuramsal

Geliş tarihi (Received): 21-06-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Doç. Dr., Samsun Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Samsun-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr., Samsun University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Turkish Language and Literature. ahmetkeskinahmet@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-3422-5000

çalışmalara ihtiyaç duyulduğu dikkatinden hareketle hazırladığım bu çalışmada, kurbanın kültürel serüvenini kuramsal ve işlevsel bir çerçevede ele aldım. Kurbanın ve kurban türlerinin ortaya çıkış süreçleri odağında kurbanın başlıca işlevlerini, kurbanla ilgili elde edilen bilimsel bulgular kapsamında oluşan yazılı kaynaklar bağlamında inceledim. Çalışmada ilk olarak, kutsalla iletişim aracı olarak kurbanın kültürel serüveninin ana hatları hakkında genel bir değerlendirme yaptım. Ardından, kurbanla ilgili gerçekleştirilen çalışmalar ve kurban teorileri örnekleminde kurbanın kuramsal çerçevesinin ana hatları üzerinde durdum. Çalışmanın devamında, kurbanın antropolojik ve psikososyokültürel açıdan yerine getirdiği başlıca işlevlere odaklandım. Kurbanın işlevlerini kapsayıcı alt başlıklar altında sınıflandırarak bu işlevleri örneklerle değerlendirdim. Böylece, çalışma aracılığıyla, kurbanın kültürel serüveninin ana hatlarını, kurbanın temel işlevleri bağlamında inceleyerek kurbanın kültürel tarih içindeki görünüşleri hakkında kuramsal ve işlevsel bir çerçeve oluşturmaya çalıştım.

Anahtar sözcükler: *kurban, teorik ve işlevsel çerçeve, kültürel serüven*

Abstract

The phenomena arising from humanity's need to communicate with superior powers constitute a significant focus of cultural, religious, and folkloric studies. Sacrifice, one of the oldest forms of communication with the sacred, shaped by the belief systems and cultural norms of societies, is also a key subject. Throughout human history, various types of sacrifices -human, animal, bloody, and bloodless- have played a central role in shaping the cultural evolution of sacrifice. The functions of sacrifice, as basic determinants of its role in human history and culture, are a noteworthy subject for many disciplines, including cultural studies. This study, addressing the need for comprehensive theoretical research on the manifestations and functions of sacrifice in cultural history, evaluates its primary functions by focusing on the origins and types of sacrifice. I first assess the main features of sacrifice as a means of communication with the sacred, then explore its theoretical framework as developed in various studies and theories. I focus on the primary functions of sacrifice from an anthropological and psychosociocultural perspective. The functions are categorized under detailed subheadings and analyzed with examples. This study aims to create a comprehensive theoretical and functional framework for understanding the cultural role of sacrifice by examining its primary functions and historical manifestations.

Keywords: *sacrifice, theoretical and functional framework, cultural adventure*

*Gün olur yanılır; suç işler insanlar
Güzel adaklarla, sunularla yalvarırlar
Kurban yağlarıyla yumuşatırlar tanrıları.
Homeros, İlyada.*

Extended summary

In the cultural adventure of humanity and society, sacrifice represents one of the most striking topics. Understanding the rich phenomenon of sacrifice, which emerges within the framework of variables defined by each society, culture, and belief system, also means understanding humanity and the cultural phases it has gone through in general. This study has been conducted within the theoretical and functional framework of sacrifice, which has attracted attention with its rich manifestations in many societies and cultures from ancient times to the present day. Focusing on the emergence processes of sacrifice and its various types, the primary functions of sacrifice are discussed within the framework of written sources formed by scientific findings related to sacrifice.

Sacrifice is a very powerful phenomenon for humans and society in terms of its main characteristics, especially its functions. It is also an interdisciplinary field of study explored by many disciplines, including anthropology, iconography, art history, mythology, folklore, literary criticism, economics, health sciences, sociology, psychology, history, philosophy, theology, archaeology, and zoology. Based upon the studies and opinions on sacrifice and related issues within the interactions of these disciplines, an extensive body of literature on sacrifice has emerged. Various sacrifice theories and approaches have emerged from studies aimed at explaining the origins, development, functions, and characteristics of sacrifice. In this context, Carl Gustav Jung, Claude Levi-Strauss, Edward Burnett Tylor, Émile Durkheim, Georges Bataille, Gerardus van der Leeuw, Henri Hubert, James Frazer, Jan Heesterman, Marcel Mauss, Marvin Harris, Mircea Eliade, René Girard, Robertson Smith, and Sigmund Freud all developed theories related to sacrifice. The main characteristics and functions of sacrifice play a crucial role in these theories, each of which addresses one or more of its functions.

Thus, in order to understand the characteristics and appearances of sacrifice, it is necessary to first understand its functions. Based on its main manifestations and qualities that have emerged throughout human and cultural history, sacrifice serves many functions. This study evaluates the functions of sacrifice within the context of sacrifice theories. The functions of sacrifice, as outlined in various theories, have been systematically classified and evaluated. When studies on the functions of sacrifice are evaluated as a whole and the various theoretical approaches are considered, the functions of sacrifice can be summarized as follows; (1) to feed the gods, (2) to establish closeness with the sacred power, (3) to gain extraordinary power through access to sacred knowledge, (4) to give gifts to and please supernatural powers, to appease supreme beings, to ask them prevent future evils, and to protect the cosmic order through communication with the sacred, (5) to eliminate disorder and restore order, (6) to show gratitude for the blessings received, to make a vow for something that is desired to be obtained, (7) to appease the gods, transfer the power of the sacrifice to the one who offers it, and bring about relaxation, (8) to seek forgiveness, purification, and atonement for sins, (9) to ensure that the soul reaches its resting place safely in the case of death and to prevent the dead from causing harm, to prevent the dead from starving (10) to offer the first products to the sacred and seek favor from supreme beings, (11) to ensure abundance, fertility, and

protection from evil, prevent plagues, win the wars, gain victory and (12) to celebrate any festival, event or phenomenon, particularly transition periods.

Based on various manifestations and characteristics of sacrifice throughout the history of societies, cultures, and religions, all the functions of sacrifice, from the earliest periods to the present day, can be classified under the following three main headings; (1) *communication with the sacred*, (2) *feeding of gods, people, and the dead*, and (3) *providing abundance and fertility as well as the construction of the cosmos*. This study extensively discusses these three basic functions, which summarize the many roles of sacrifice, and reaches various conclusions from this analysis. Accordingly, communication with the sacred is a key function of sacrifice. This core function, which appears in various forms -from human and animal sacrifices to bloody and bloodless offerings in mythologies, divine religions, and holy books- also encompasses other fundamental functions of sacrifice.

All functions of sacrifice are intertwined and interact with each other. The three main functions of sacrifice, which are derived from various other functions, are notably intertwined, interacting with and sometimes replacing each other. Holistic and comparative studies on the evolution of sacrifice from the past to the present, one of the oldest and most striking examples of the sanctification of death and killing, and its practice within the context of belief and ritual, will help us better understand many unresolved issues related to sacrifice. Focusing on the role of the sacrifice in these studies will allow us to gain a holistic understanding of the subject and to conduct new interdisciplinary research with fresh insights.

Giriş

İnsanoğlunun -özellikle de başa çıkmakta güçlük çektiği durum ve bağlamlarda- kutsalla iletişim kurmak amacıyla türlü yollara başvurduğu bilinmektedir. Bu iletişimin bilinen en eski ve yaygın türlerinden biri de kurban olmuştur. İnsanlık ve kültür tarihinde antik çağlardan itibaren çeşitli çağlar içinde inanış sistemleri, gündelik yaşam ve ritüeller, semavi dinler ve kutsal kitaplar bağlamında oldukça köklü ve zengin bir görünüme sahip olan kurbanın söz konusu yaygınlığı ve bu yaygınlığın oluşmasında etkili olan işlevleri aynı zamanda, onun pek çok disiplinin inceleme alanına girmesini de sağlayan temel belirleyiciler olmuştur. Arkeolojik bulgulardan da yararlanarak kültürel olguların antropolojik ve bu doğrultuda işlevsel özelliklerine odaklanan araştırmalar, Bronisław Malinowski'nin bu alandaki özellikle belli başlı çalışmalarıyla (1935; 1965; 1992) güçlü temellere sahip olmuş, buradan hareketle çeşitli çalışma alanlarında nitelikli işlevsel kuramlar oluşmaya başlamıştır. Kültürü bir nesnelere, eylemler ve nihayet zihniyetler sistemi olarak kabul eden işlevsel yaklaşıma göre sistem içindeki her parça bir amaca hizmet etmek üzere var olan araçlardır. Her türlü kültürel olgunun grubun biyolojik, sosyal ve kültürel açıdan kendini koruma ve varlığını sürdürme anlayışından kaynaklandığı düşünüldüğünden, işlevsel bir araç olarak kültür böylece, insanın çevresinde ve ihtiyaçlarının giderilmesi süreçlerinde karşılaştığı problemleri daha kolay çözmesini sağlayan bütüncül bir sistem şeklinde değerlendirilir (Malinowski, 1992: 19-39). Bu temel kabulleriyle işlevsel yaklaşım kültür odalı araştırma ve inceleme disiplinleri çer-

çevesinde -bunlar içinde özellikle folklor araştırmalarında- gerçekleştirilen etkili kuramsal çalışmalarla (Bascom, 1953; Bascom, 1954; Adams, 1968; Bogatyrev, 1971; Glassie, 1973; Oring, 1976; Bascom, 1983) desteklenmiş, böylece, günümüzde de etkin biçimde kullanılan bir teori olarak ön plana çıkmıştır. Kültürel rnlerin işlevlerine odaklanarak tüm bu ürünleri, bunların özelliklerini, türlü görünümlerini, değişimlerini ve dönüşümlerini, toplum ve kültür için ifade ettikleri işlevleriyle açıklamayı ngren bu yaklaşım, pek çok kültürel olgunun araştırılmasında kullanılabilir, çok yönlü ve zmlenici niteliklere sahip bir teori konumunda bulunması bakımından, araştırmacılar için önemini günümüzde de korumaktadır.

Kurban olgusunun pek çok disiplinle ilişkili olmasını sağlayan başlıca etkenlerin, kurbanın antik çağlardan itibaren kültür ve inanış tarihinde, gündelik yaşamda ve ritüellerde, türlü alan ve bağlamalarda yaygınlığının temelinde, onun insan yaşamında, kültürde ve inanış sistemlerinde üstlenmiş olduğu işlevlerin belirleyici olduğu görülmektedir. Bu bakımdan pek çok konuda olduğu gibi kurban konusunda da işlevsel yaklaşımın merkeze alınarak konunun bu yaklaşımla değerlendirilmesinin, kurbanın türlü yönlerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sunacağı belirtilmelidir. Nitekim kültürel araştırmalar bağlamında gerçekleştirilen çalışmalarla oluşan kurban literatürü, kurbanın işlevlerine yönelik bulgu ve değerlendirmelerin belirgin biçimde ön plana çıktığını göstermektedir. Bütün bu hususlar, kurban araştırmaları kapsamında kurbanın işlevlerini merkeze alan ve bütüncül yaklaşımlarla gerçekleştirilen teorik çalışmaların yararlı olacağı şeklinde değerlendirilebilir. Bu yaklaşımdan hareketle gerçekleştirdiğim çalışmada kurban olgusunu kurbanın kültürel serüveni bağlamında ana hatlarıyla ve bütüncül olarak, işlevsel ve teorik bir çerçevede ele aldım. Çalışmada öncelikle, kutsalla kurulan iletişimin temel yollarından biri olarak farklı dönemlerdeki türlü uygarlıklarda, toplumlarda ve kültürlerde, inanış sistemlerinde, semavi dinlerde, gündelik yaşamda zengin biçimde beliren kurbanın çeşitli görünümleri hakkında genel bir değerlendirmede buldum. Ardından, disiplinlerarası bir araştırma alanı olan kurban hakkında gerçekleştirilen çalışmalarla oluşan geniş kurban literatürü üzerinde gerçekleştirdiğim taramalar sonucunda elde ettiğim bulguları ana hatlarıyla vurgulayarak buradan hareketle başlıca kurban teorileri hakkında kısa ve tanıtıcı bir değerlendirme yaptım. Çalışmanın devamında ise kurban konusunu işlevleri bağlamında, çeşitli alt başlıklar altında ele aldım. Günümüze kadar gerçekleştirilen yazılı kaynaklar aracılığıyla kurbanla ve onun işlevleriyle ilgili elde ettiğim bilgileri kültürel analiz yaklaşımıyla yorumladım. Çalışma aracılığıyla, kurbanın insanlık ve kültür tarihinde geçmişten günümüze tutmuş olduğu yer ile kurbanın bu yerini biçimlendiren başlıca işlevlerinden hareketle, kurbanla ilgili kuramsal ve işlevsel bir çerçevenin oluşmasına katkı sunmaya çalıştım.

1. İnsan kurbanından hayvan kurbanına: Topumlarda, kültürlerde, inanış sistemlerinde ve semavi dinlerde ana hatlarıyla kurban

Tarihin en eski yerleşim alanları ve uygarlıkları bağlamında gerçekleştirilen arkeolojik ve arkeozoolojik bulgular ile bu doğrultudaki çalışmalar, kurbanın inanış ve ritüel temelli en eski kültürel olgular arasında yer aldığına işaret etmektedir. Tarih ncesi dönemlerden günümüze kadar varlığına yönelik pek çok bilgi ve bulguya rastlanan kurbanın Anadolu ve

Mezopotamya, Orta ve Yakın Doğu, Antik Yunan ve Roma, Antik Mezoamerika uygarlıkları başta olmak üzere pek çok antik uygarlık ve medeniyetten başlamak üzere türlü dönem ve bağlamlarda çok köklü biçimde görülen yapısı, onun başlıca kültürel konulardan biri olmasıyla sonuçlanmıştır.

Kurban; bir inanış biçimi olarak her zaman belirli bir ritüele ve bu bağlamda çeşitli kurallara bağlı olarak gerçekleştirilen, örneğin seçiminde mutlaka belirli kriterlere uygun biçimde hareket edilen, icra etme ve sunma biçimleri, mekân ve bağlam özellikleri bakımından da çeşitlilik gösteren, çok yönlü ve derinlikli niteliklere sahip bir olgudur. En eski dönemlerden itibaren büyü, fal gibi uygulamalarla iç içe, etkileşimli biçimde gelişen kurbanın, sanatın her türlü alanıyla birlikte halk inanış sistemlerine ve ritüellerine çok yoğun yansımaları bulunmuştur. Kurban, semavi dinler ve kutsal kitaplar içinde de dikkat çekici ölçüde ön plana çıkmıştır. Kurbanın, tüm toplumlar ve kültürler için söz konusu olduğu gibi Türkler için de tarihsel süreçteki sosyokültürel değişim ve dönüşümler odağında biçimlenen, köklü bir serüvene sahip olduğu görülmektedir. Kurban hakkında yapılan çalışmalar sonucunda ortaya çıkan terminolojik ve teorik birikim, kurbanın insan yaşamında tuttuğu yerin çok boyutlu yapısının ve pek çok kurban türünün, kurbanın işlevleriyle birlikte, kurban terminolojisiyle ve kurbanın tarihsel süreçteki görünüm biçimleriyle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir (Keskin, 2024: 47-52).

Konu hakkında özellikle antik, arkeolojik ve teolojik yaklaşımlarla gerçekleştirilen çalışmalarda aktarılan bilgiler (Çetin, 2008: 43-53; Korucu Yağız, 2019: 73-80; Akçay, 2021: 484-492; Tural, 2022a; Tural, 2022b; Türkan, 2022: 39-47), arkaik dönemleri takiben semavi dinler içinde de kurbanın son derece kapsamlı bir görünüme sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede; semavi dinler ve kutsal kitaplar bağlamındaki en eski ve bilinen anlatımlardan bir kısmının, kurban olgusuyla ve kurban türleriyle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Bir başka ifadeyle; semavi dinlerdeki ve kutsal kitaplardaki kurban anlatılarının aynı zamanda, insanlık ve kültür tarihi boyunca çeşitli toplumlarda beliren başlıca kurban türleriyle ve kurbanın genel serüveniyle de yakından ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu kapsamda Hâbil ile Kâbil'in sunumları, Hz. Nuh'un Gemisi ve şükür ifadesi kurbanı, Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'i (ya da Hz. İshak) kurban edecekken gökten koç gönderilmesi, Hz. İsa'nın son akşam yemeği ve çarmıh hadisesi ile insanlığa olan sevgisinden dolayı dünya nimetlerini terk ederek kendini kurban (*self-sacrifice*) etmesi, semavi dinlerde kurbanla ilgili beliren temel hususlardır. Tüm bunlar aynı zamanda, tarihsel süreklilik açısından kurbanın kültürel serüvenindeki devamlılık ilkesinin de belirgin örnekleridir.

Semavi dinlerde ve kutsal kitaplarda kurban inanışıyla ilgili vurgulanan hususlar aynı zamanda, insanlık, inanış, kültür ve dinler tarihinin çok önemli kırılma alanları olarak kabul edilen, insan kurbanından hayvan kurbanına geçiş süreçleri hakkında ayrıntılar içermesi bakımından da önem taşımaktadır. Bu çerçevede özellikle Hz. İbrahim'e indirilen koç, Hz. İsa'nın bedenini feda edişi ve buna bağlı kutsal inanış ve anlatımlarda beliren insan kurbanı konusunda bazı değerlendirmelerde bulunmak yerinde olacaktır. Bu çerçevede kurbanın ve bağlı ritüellerin, tarihin en eski çağlarından itibaren pek çok uygarlıkta, toplumda ve inanış sisteminde köklü biçimde yer aldığı hususunda ortak bir görüş bulunmaktadır. Tarihsel sü-

reçte kurbanın esasen insan kurbanıyla başlayarak zaman içinde gerçekleşen çeşitli değişim ve dönüşümler neticesinde hayvan kurbanına doğru ilerleyen bir serüveninin söz konusu olduğu hususunun da konu hakkında gerçekleştirilen pek çok çalışma (Green, 1975; Davies, 1981; Anawalt, 1982; Burkert, 1983; Law, 1985; Burkert, 1987; Rives, 1995; Boal, 1997; Graulich, 2000; Padel, 2000; Finsterbusch-Lange, 2007; Schwartz-Porter, 2012; Carrasco, 2013; Schwartz, 2017; Recht, 2018; Parıltı-Yücel, 2019; Derin, 2023; Mendoza-Hansen, 2024) içinde ayrıntılarıyla ele alındığı görülmektedir. Bilimsel çalışmalar, insan kurban etme uygulamasını benimseyen toplumların tarihinde bu kurban türünün kısıtlı örnekler düzeyinde belirmediğini, söz konusu uygulamanın uzun yıllar ve büyük çeşitlilikle sürdürüldüğünü göstermektedir. Özellikle Çayönü (Erginer, 1997: 55-87) ve Göbeklitepe (Derin, 2023: 248-257) örneğinde elde edilen iskelet buluntularının, insan kurbanının en arkaik ve dikkat çekici göstergeleri olarak değerlendirildiğini belirtmek gerekmektedir. Çalışmalar, insan kurbanına yönelik inanışların ve ritüellerin geçerli olduğu asırları takiben, bu ritüelin zamanla terk edilmekle birlikte, bazı toplumlarda günümüze yakın dönemlere kadar varlığını sürdürdüğünü, günümüzde seyrek de olsa bazı toplumlarda ve inanış sistemlerinde insan kurbanının yansımalarına rastlanılabildiğini göstermektedir.

Günümüz şartlarından hareketle bakıldığında insan kurbanının rasyonel biçimde değerlendirilmesi pek mümkün ve doğru olamayacağından, kurbanın kültürel serüveninin başlangıç süreçlerinde yaygın biçimde başvurulduğu açıkça görülebilen bu kurban türünün, ilgili çağ ve bağlam şartları içinde değerlendirilmesi daha sağlıklı olacaktır. Bu çerçevede insan kurbanını, insanların ve toplumun temel ihtiyaçlarından kaynaklı çeşitli korku ve kaygılarının, zorluklarla mücadele biçimlerinin, evreni kavrayışları çerçevesindeki inanış ve davranış biçimlerinin bütününden hareketle yorumlamak, doğru bir bilimsel yaklaşım olacaktır. İnsan kurbanı sunularının ve bu kapsamdaki ritüellerin tarihsel süreçteki çok büyük felaketleri takiben gerçekleştirilmiş olduğuna yönelik bulgular (Korucu Yağız, 2019: 85-100) da bu kapsamda değerlendirilmelidir. Tarihsel süreçte kölelerin, engellilerin, kadınların, çocukların, hizmetlilerin, savaş esirlerinin, masumların ve günahsızların, bakirelerin, insan kurbanına yönelik ritüellerde en sık kurban edilen grupları oluşturdukları (Tuğrul, 2010: 70) dikkati çekmekte, arındırıcı özelliğiyle günahlardan temizlenme, düzenin sağlanması, sorunların giderilmesi bağlamında özellikle tarım toplumlarıyla ilişkilendirilen bir tür büyüsel inanış ve ritüel biçimi (Eliade, 2009: 333-337; Akçay, 2021: 492-497) olarak pek çok kültürde bu kurban türünün izleri görülebilmektedir. İnsan kurbanının görünümünün, pek çok toplumdaki gibi Türk toplulukları bakımından konunun da araştırmacılarca tartışılmış (Ocak, 1989: 59-63; Bekki, 1996: 22-23; Çolak, 2006: 293-306; Savaş, 2018: 352-363; Önal ve Daşdemir, 2022: 133-148) olduğu görülmektedir. Gerçekleştirilen çalışmalar ve tartışmalar, insan kurbanının, insanlığın varoluş ve güçlüklerle başa çıkma tarihinin de en köklü ritüellerinden biri olarak belirlediğine işaret etmektedir. Bu yönüyle kurban; tarihsel süreç içinde evrenin, düzenin, şartların gereklilikleriyle bütünleşerek insanın kurbanı duyduğu gereksinimlere yönelik tüm tecrübeleriyle sabitlediği çok yönlü bir kültürel gerçekliğe dönüşmüştür. Asırlar boyunca bu gereksinim ve tecrübelerle bağlı olarak her dönem ve bağlamda varlığını türlü biçimlerde sürdürerek günümüze ulaşan kurbanın insanlık tarihi boyunca gündelik yaşam, toplumsal

hayat, inanış sistemleri, ritüeller, semavi dinler içinde varlığını kesintisiz devam ettirerek günümüzde de güçlü bir fenomen şeklinde belirmesi, kurbanın çeşitli disiplinler tarafından incelenen disiplinlerarası ve güncelliğini koruyan bir çalışma alanı olmasıyla sonuçlanmıştır. Bu bakımdan kurbanın kültürel serüvenindeki işlevsel temellerini değerlendirmeye başlamadan önce, bu temellerin daha iyi anlaşılabilmesine aracılık eden disiplinlerarası kurban çalışmalarının oluşturduğu kuramsal çerçevenin ana hatlarıyla betimlenmesi yararlı olacaktır.

2. Disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak *kurbanbilimin* kuramsal çerçevesi

Antropoloji, arkeoloji, edebiyat eleştirisi, ekonomi, felsefe, folklor, ikonografi, mitoloji, psikoloji, sağlık bilimleri, sanat tarihi, sosyoloji, tarih, teoloji ve zooloji gibi pek çok disiplin ile bu disiplinlerin etkileşimleri bağlamında kurban ve bağlantılı konular üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar ve ortaya konulan görüşler sonucunda, son derece geniş bir kurban literatürünün oluştuğu görülmektedir. Adına *kurbanbilim* diyebileceğimiz, kurban konularını inceleyen müstakil bir disiplinleşme sürecini de ortaya çıkaran araştırmaların ağırlıklı olarak kurbanın antik çağlardaki ve topluluklardaki görünümü (James, 1920; Yerkes, 1952; Green, 1975; Ekroth, 2002; Armutak, 2004; Sevinç, 2007; Faraone, 2012; Aldrete, 2014; Akkuş Mutlu, 2014; Gencer, 2015; Küçükbezi, 2019; Parlıtı-Yücel, 2019; Akçay, 2021; Batmaz, 2023; Sevinç Erbaşı, 2023), kurbanın çeşitli inanış sistemlerindeki, semavi dinlerdeki ve kutsal kitaplardaki görünümü (James, 1933; Jones, 1981; Levenson, 1993; Rives, 1995; Boal, 1997; Güç, 2002; Carter, 2003; Aydın, 2005; Watts, 2007; Çetin, 2008; Gündüz, 2008; Palaver-Borrud, 2010; Eberhart, 2011; Yetkiner, 2017; Tural, 2022a; Tural, 2022b; Türkan, 2022; Özkan, 2023), kurbanın doğası, arkaik ve ritüel özellikleri, toplumsal işlevleri, insan kurbanından hayvan kurbanına kurban fenomeninin değişim ve dönüşümleri (Simpson, 1967; Beattie, 1980; Bourdillon-Fortes, 1980; Davies, 1981; Anawalt, 1982; Law, 1985; Ashby, 1988; Hughes, 1991; Heesterman, 1993; Erginer, 1997; Padel, 2000; Carter, 2003; Thomassen, 2004; Bremmed, 2007; Finsterbusch-Lange, 2007; Heyman, 2007; Carrasco, 2013; Shilling-Mellor, 2013; Yüksel, 2017; Uygun, 2019; Çalış Minkan, 2020), mitoloji, edebiyat ve sanatın türlü alanlarına yansımaları (Mizruchi, 1998; Pizzato, 2005; Gögebakan, 2016; Koçak, 2016; Korucu Yağız, 2019; Örgel, 2022), kurbanla ilgili temel arkeolojik bulgular (Schwartz-Porter, 2012; Schwartz, 2017; Recht, 2018; Gündem, 2020; Carbon-Ekroth, 2024), kurbanın Türk mitolojisindeki, Türk dünyasındaki ve Türk dünyası halk kültüründeki görünümü (Köksal, 1985; Ocak, 1989; Bekki, 1996; Aslan, 2006; Çolak, 2006; Akgün, 2007; Ersal, 2011; Üren, 2015; Köse, 2017; Savaş, 2018; Kaval ve Taş, 2019; Köse, 2019; Yıldız, 2019; Hayta, 2021; Kıyak, 2021; Önal ve Daşdemir, 2022; Kiyat, 2024) kurbanın terminolojik çerçevesi, tanımı ve tasnifi (Keskin, 2024) ile kurban teorileri (Burkert, 1983; Burkert, 1987; Obbink, 1993; Girard, 2003; Ekroth, 2007; Çetin, 2009; Janowitz, 2011; Carbon, 2013; Mayblin-Course, 2013; Ptacek, 2015; Ullucci, 2015; Aydoğan, 2020; Kitts, 2022) üzerinde yoğunlaştığı dikkati çekmektedir.

Kurbanın ortaya çıkışını, başlıca gelişim süreçlerini, işlevlerini ve temel özelliklerini açıklamak üzere ortaya konulan bu verilerin türlü konular özelinde ele alındığı çalışmalar sonucunda çeşitli kurban teorilerin şekillenmiştir. Bu kapsamda Carl Gustav Jung, Claude

Levi-Strauss, Edward. B. Taylor, Émile Durkheim, Georges Bataille, Gerardus van der Leeuw, Henri Hubert, James Frazer, Jan Heesterman, Marcel Mauss, Marvin Harris, Mircea Eliade, René Girard, Robertson Smith, Sigmund Frued başta olmak üzere pek çok düşünür ve araştırmacı tarafından ortaya konulan görüşlerin geliştirilmesi sonucunda kurbanla ilgili çeşitli teoriler biçimlenmiştir. Kurbanın “tanrılara sunulan bir armağan” olarak ele alındığı *hediye kuramından* kurbanı sosyolojik yönden değerlendiren ve toplumu bir ritüel etrafında birleştiren *totemik yemek kuramına*, kurbanı büyüsel gücü harekete geçirme çabası olarak değerlendiren *büyü olarak kurban kuramından* en genel anlamda *kutsalla iletişim kurma kuramına*, *psikanalitik kurban kuramından* Jung’un *analitik yaklaşımına*, Eliade’nin *arketip kuramından* Girard’ın *şiddeti başka yöne çevirme kuramına* ve nihayet Burkert’in *homo necans (öldüren insan/katil insan) kuramına* (Jones, 1981: 184-205; Burkert, 1983; Burkert, 1987; Erginer, 1997: 19-30; Watts, 2007: 173-192) her bir kuram bir yandan kendine özgü nitelikler taşıırken diğer yandan birbirleriyle çeşitli açılardan ilişkili biçimde teorik gelişimini sürdürmüştür. Bu çerçevede, kurbanla ilişkili ortaya atılan yaklaşımlar doğrultusunda temel kurban teorilerini en yalın biçimde; (1) *hediye (rüşvet ya da saygı gösterisi olarak kurban) teorisi*, (2) *totemik yemek teorisi (komünyon yemek teorisi)*, (3) *kutsalla ilişki/iletişim kurma teorisi*, (4) *büyü teorisi*, (5) *psikoanalitik teori*, (6) *analitik teori*, (7) *arketip teorisi*, (8) *şiddeti başka yöne çevirme vasıtası olarak kurban kuramı (mimetik teori)*, (9) *homo necans (öldüren insan) teorisi* şeklinde özetlemek mümkündür (Çetin, 2008: 61-93; Çetin, 2009: 189-221). İnsanlık tarihi boyunca varlığı görülen kurban fenomeninin ortaya çıkışını, işlevlerini ve özelliklerini açıklamak üzere türlü görüş ve yaklaşımlardan hareketle oluşturulan bu kurban teorileri, kurbanla ilgili çeşitli konuların araştırılması ve anlaşılması süreçlerinde son derece yararlı işlevlere sahiptir. Kurbanla ilgili gerçekleştirilen çalışmaların günümüzde de bu kuramlardan hareketle çok disiplinli ve disiplinlerarası çerçevede büyük bir çeşitlilikle sürdürüldüğü, bu çalışmalarla bir yandan yeni bulguların incelenip tartışılırken bir yandan da kurban teorilerinin zenginleşmeye devam ettiği görülmektedir.

Kurban konusunda ileri sürülen, tartışılan ve kurbanla ilgili temel teorilerin şekillenmesinde ön plana çıkan başlıca hususlarınsa temelde kurbanın kaynakları, işlevleri ve yine başlıca kurban türleri çerçevesinde yapılandığı görülmektedir. Nitekim kurban türleri ve onunla ilgili çeşitli örneklerin arkaik çağlardan başlamak üzere tarihin çeşitli dönemlerinde pek çok toplumda ve kültürde, türlü inanış sistemlerinde, semavi dinlerde ve kutsal kitaplarda, türlü biçimlerde, anlatımlarla karşımıza çıkmakla birlikte türü, kapsamı, niteliği değişse de bu örneklerdeki değişmeyen temel hususların; kurbanın insan, toplum, kültür ve inanış bağlamında yerine getirdiği çeşitli işlevler olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, ortaya çıkan her bir kuramın esasen, kurbanın işlevlerinden hareketle oluşturulduğunu, bu kuramların her birinin, kurbanın bir ya da birden fazla işlevine veya işlevler arasındaki ilişki ve etkileşimlere yönelik tespit ve tartışmalardan hareketle biçimlendiğini özellikle vurgulamak gerekmektedir. Bu husus aynı zamanda, kurbanın kuramsal çerçevesini tartışırken, onun işlevlerinin de dikkate alınmasının zorunluluğuna zemin hazırlayan temel husustur. Dolayısıyla, kurbanın kültürel serüveninin ve insanlık tarihindeki yerinin kuramsal çerçevede, bütüncül biçimde anlaşılabilmesi, kurbanın işlevlerinin de bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesiyle mümkündür.

3. Antropolojik ve psikososyokültürel çerçevede kurbanın işlevleri

İnsanoğlu tarih boyunca, çeşitli nedenlerle ve türlü biçimlerde ortaya çıkan olumsuz olaylarla ve bunların neden olduğu korku ve çaresizlik durumlarıyla baş etme zorunluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Zorluklarla mücadelede, uzun asırlardır elde ettiği tecrübe ve gözlemlerinin bir toplamı ve sonucu olarak kurbanı, söz konusu olumsuzlukların ortadan kaldırılmasında en etkili araçlardan biri olarak kullandığı görülen insanoğlunun tanrılara sunacağı kurbanlarla türlü hastalık ve felaketlerin yol açtığı/açacağı sıkıntıları giderebileceği kabulünden hareketle kurbanı en köklü, yaygın, zengin inanış ve ritüel unsurlarından biri olarak benimsediği dikkati çekmektedir. Kurban bu bakımdan bireyin ve toplumun yüce varlıkları etkilemek, teskin etmek, onlardan bir şeyler dilemek, onlara şükran duygularını ifade etmek, günahlarını affettirmek ya da gelecek olası cezalardan, tehlikelerden korunmak gibi hedeflere ulaşmaya yönelik başvurduğu ritüel, uygulama ve ibadetlerin başlıcalarındandır. Erken dönemlerdeki inanışlarla daha sonraki dönemlerdeki inanışların ve uygulamaların bütünleştiği bir ritüel ve ibadet alanı olan kurban, özellikle geçiş dönemlerinde, çeşitli sorunlarla karşılaşıldığında, düzensizliklerin düzene evrilmesi amacıyla kullanılan temel araçlardan biri olmuştur. İnsanın kutsalla iletişim kurmaya, korku ve kaygılarını yenmeye, türlü zorluklarla başa çıkmaya veya mevcut düzen durumunu devam ettirerek güvenli biçimde yaşamaya, besleme ve beslenme ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik başvurduğu en arkaik araçlardan biri olan kurbanın, türlü alanlardaki ve bağlamlardaki edindiği konumun çok büyük ölçüde kurbanın yerine getirdiği işlevlerden kaynaklandığı görülmektedir. Bu nedenle, insanlık ve kültür tarihi boyunca, karşılaşılan sorunları çözmeye stratejik ve işlevsel bir araç olarak kullanılan kurbanın kültürel serüvenini, başlıca özelliklerini ve türlü görünümünü daha iyi anlayabilmek, kurbanın işlevlerini bütüncül olarak kavramakla mümkündür.

Geniş kurban literatürü ve bu literatür içinde özellikle kurbanın işlevlerine odaklanan çalışmalar (Hubert-Mauss, 1964: 50-103; Bowie, 1995: 463-482; Yetkiner, 2017: 329-340) bir bütün olarak değerlendirildiğinde, ayrıca kurban teorileri kapsamında ortaya konulan çeşitli yaklaşımlar da dikkate alındığında kurbanın işlevlerini; (1) tanrıları beslemek, (2) tanrılarla yakınlık kurmak, (3) kutsala özgü bilgilere ulaşarak olağanüstü güçler elde etmek, (4) hediye vermek, doğaüstü güçlere hoş görünmek, yüce varlıkları teskin etmek, onlardan gelecek kötülüklere engel olmasını istemek, kutsalla sağlanacak iletişim ve yakınlık ile mevcut düzeni koruyarak kozmik bütünlüğü sağlamak, (5) tersine dönen kötü bir durumu, bir düzensizliği gidermek, düzensizliği düzene evirmek, bozulan düzeni yeniden tesis etmek, (6) bahşedilenlere karşı şükretmek ve bahşeden güçlere saygı göstermek, bir şeyin gerçekleşmesi için adakta bulunmak, elde edilmek istenen herhangi bir şey için adamak, (7) yüce varlıkları etkilemek, onları memnun etmek, kurbandan kaynaklanan gücün kurban eden kişiye geçtiğine yönelik inanışla rahatlamak, (8) günahlarını affettirmek, kefarete ödemek, günahlardan arınmak, arınarak yenilenmek, (9) ölüm ve buna bağlı konularda ruhun güvenli bir şekilde ait olduğu yere ulaşmasını sağlamak, ölümlerin aç kalmalarını önlemek, ölümlerden gelebilecek kötülükleri, sorunları ortadan kaldırmak, (10) yüce varlıklardan bir şeyler dilemek için ilk ürünü yaratıcıya adamak, (11) bolluk ve bereket sağlamak, kıtlığa son vermek, yağmur yağdırmak, ürün bolluğu sağlamak, ülkeyi, toplumu ve bireyi her türlü kötülüklerden ve hasta-

lıklardan korumak, savaşları kazanmak, zafer elde etmek, (12) başta geçiş dönemleri olmak üzere herhangi bir geçişi, olayı, olguyu kutlu kılmak, şeklinde tasnif etmek mümkündür.

Kurbanın bütüncül görünümünü ve niteliklerini dikkate alarak gerçekleştirilen ya da gerçekleştirilecek olan buna benzer pek çok sınıflandırma, kurbanın işlevlerinin çok boyutlu ve derinlikli yapısına işaret edecek biçimde yapılandırılabilir. Söz konusu işlevlerin birbiriyle olan benzerlik ya da birbirinden farklılıkları gözetilerek ana ve alt maddelerin oluşturulabilmesi, bunların yerlerinin değiştirebilmesi de mümkündür. Bununla birlikte, belirtilen işlevlerin zaman zaman birbiriyle de yakinen ilişkili olarak belirebileceğini, bu doğrultuda bir işlevin bir ya da birden fazla işlevin yerine geçecek biçimde de kullanılabilirdiği örneklerin görülebileceğini belirtmek yerinde olacaktır. Bütün bunların yanında kurbanın insanlık, kültür ve dinler tarihindeki türlü görünümünün bütüncül olarak dikkate alınarak kurbanın tüm işlevlerinin, şu üç ana ve kapsayıcı madde altında sınıflandırılarak değerlendirilmesi, konunun daha basit ve anlaşılır biçimde değerlendirilebilmesi bakımından yararlı olacaktır:

(1) *kurbanın kutsalla iletişim kurma işlevi,*

(2) *kurbanın tanrıların, insanların ve ölülerin beslenmesi işlevi,*

(3) *kurbanın bolluğun/bereketin sağlanması, düzensizliğin (kaos) giderilerek düzenin (kozmos) inşa edilmesi ve korunması işlevi.*

3.1. Kurbanın kutsalla iletişim kurma işlevi

En eski dönemlerden itibaren insanlığın karşılaştığı hastalıklar, felaketler, türlü kötülükler ve diğer zor durumlar karşısında, üstesinden gelemediği pek çok durumda kutsala sığınma ve ondan yardım isteme ihtiyacının belirlediği süreçlerde kurbanın, kutsalla kurulmak istenen iletişimin en önemli araçlarından biri olarak kullanıldığı görülmektedir. İnsanın ve toplumun kutsalla iletişiminin en bilindik, çarpıcı ve arkaik yöntemlerinden biri olduğu görülen kurbanı en yalın biçimiyle “doğaya ve doğaüstüne yönelik gizli bilgilere ulaşmak”, “evrenle ve yaratıcı güçlerle ilgili korku ve kaygılarını kontrol altında tutmak”, “yaşamını güven içinde sürdürebilmek için doğayla ve doğaüstüyle, kutsal güçlerle güçlü bir iletişim ve etkileşim halinde bulunmak”, “kutsalın gücünden yararlanmak ve onların yardımına başvurmak üzere onlarla iletişim kurmak” şeklinde tanımlamak mümkündür. Bu bakımdan, kutsal güce yakınlaşmanın en eski ve başat araçlarından biri olan kurban, insanın kendini korunma, güvenliğini sağlama süreçlerinde ihtiyaç duyduğu tüm desteği ve yardımı elde etmede büyük öneme sahip olmuştur. Türlü mitolojilerde, inanış sistemlerinde, semavi dinlerde ve kutsal kitaplarda, gündelik yaşamda ve ritüellerde, insanoğlunun kutsalla kurduğu iletişime aracılık eden başlıca türlerden biri olarak kurbanın bu işlevi, onun en eski dönemlerden itibaren varlığını ve yaygınlığını mümkün kılan en temel işlevi de olmuştur. Dolayısıyla da kurbanın yerine getirdiği çok sayıda işlev içinde ön plana çıkan en önemli ve birincil işlevi, kutsalla kurulan iletişime aracılık etme işlevidir. Nitekim kurban teorileri içinde kurbanı bütüncül olarak kutsalla iletişim bağlamında değerlendiren yaklaşımlarda da kurbanın işlevlerinin “genel” ve “özel” olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. Buna göre her bir kurban ritüeli kendine özgüdür ve amaçlara, türlere göre çeşitli biçimlerde yorumlanabilir; ritüellerin işlevleri

de bu çerçevede şekillenebilir ve değerlendirilebilir. Bununla birlikte esasen kurban, her şeyden önce, toplumsal birlikteliği, bir arada olmayı, paylaşmayı önceler ve onun ilkin amacı, tüm birlikteliklerin, amaçların, tanrıyla iletişime aracı olmasına yöneliktir (Hubert ve Mauss, 1964: 50-103). Kurbanın bu bakımdan, her türlü inanış, inanış uygulaması, ritüel ve söylem boyutuyla, kutsallaştırma ve yaratıcı güçlerle yakınlaşma işlevinin, yerine getirdiği başlıca işlev olduğu görülmektedir.

Kurbanın, kutsal ve insanüstü bir güç kaynağıyla ilişki kurmak için herhangi bir şeyin feda edilmesi sırasında gerçekleştirilen ritüellerin en eskilerinden biri olması da bu temel işleviyle doğrudan ilişkilidir. Söz konusu ilişki aracılığıyla açığa çıkan “kutsal güç” ve yine kutsal güçle kurulan yakınlıktan elde edilenler toplumun tüm üyeleri arasında paylaşılmış olmaktadır. Kurban olgusu ve onunla elde edilen bu ortak güç ve paylaşım toplumunda, ortak birlik ruhunu da doğurmaktadır (Sevinç, 2007: 13). Bu bakımdan kurbanın en temel işlevi, herhangi bir olayın, olgunun, nesnenin, insan ve doğüstü güçlerle kurulan ilişki ve etkileşimler neticesinde kutsallaştırılmasıdır. Bu nedenle -kurbanın kökenindeki “yakınlık” ilişkisinden de hareketle- onun en temel işlevini, “kutsalla yakınlık kurmak için gerçekleştirilen iletişim işlevi” olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Bu iletişimin inanış, eylem, söylem ve ritüel bütünlüğünde, tüm parçaların toplamından oluşan bir bütün hâlinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Yaratıcının, panteondaki herhangi bir unsurun ya da insanüstü güçlerin desteğini ve yardımını sağlamak, daha da öncesinde onları kızdırmamak, eğer herhangi bir nedenle öfkelenmesine yol açılmışsa da bu kızgınlığın giderilmesini sağlamak, kurbanın en arkaik ve yaygın işlevidir. Bu temel işlev aynı zamanda, “tanrıların ve ölülerin beslenmesi gerektiği”ne, onların beslen(e)memesi ve tatmin edil(e)memesi durumlarında ise öfkelenerek bu durumdan kaynaklı çeşitli felaketlerin oluşabileceğine, bu durumun giderilmesi içinse belirli dönemlerde kurban ritüellerinin gerçekleştirilmesi gerektiğine yönelik inanışlarla da yakından ilişkilidir. Bu nedenle kurbanın “kutsalla iletişim kurma işlevi”ni, söz konusu “besleme” ve “beslenme” inanış ve ritüelleriyle bağlantılı biçimde ortaya çıkan diğer temel işlevleriyle etkileşimi bağlamında değerlendirmek yerinde olacaktır.

3.2. Kurbanın tanrıların, insanların ve ölülerin beslenmesi işlevi

Eski Çağ toplumlarında tanrıların da insanlar gibi beslendiği ve söz konusu beslenme ihtiyacının insanlar tarafından giderilmesi gerektiğine yönelik inanış ve ritüellerin oldukça yaygın olduğu bilinmektedir. Bu inanışlar, tanrıların beslenmesine yönelik çeşitli inanışları ve ritüelleri de beraberinde getirmiştir. Yeterli biçimde beslenmediklerinde tanrıların öfkelenerek insanlara karşı merhametli olmayı bırakabilecekleri korkusu, bunun sonucu olarak bolluk ve bereket, sağlık ve güvenlik başta olmak üzere türlü açılardan sorunlarla karşılaşılacağı kaygısı, insanların ve toplumların türlü kurban davranışlarını oluşturmalarıyla ve bunları türlü inanış ve ritüeller eşliğinde uygulamalarıyla sonuçlanmıştır. Yaşamsal döngü için en öncelikli hususlar olan yeterli av/ürün/besin elde etmenin ya da doğal afetlerden korunmanın ancak doğru zamanda ve doğru mekânda ilgili adakların ve kurbanların ilgili kutsala sunulmasıyla mümkün olabileceğine yönelik güçlü inanış ve ritüellerin varlığı yalnızca yazılı kayıtlar aracılığıyla değil yazı öncesi ve sonrası biçimlenmiş sayısız heykeller,

çizimler, mağara resimleri, kabartmalar aracılığıyla da takip edilebilmektedir. Bu bağlamda tanrıları kızdırmadan onlarla iyi geçinmenin, onları mutlu etmenin ve ancak bu şekilde insanın ve toplumun sorunsuz bir şekilde varlığını sürdürebilmesinin çok büyük ölçüde adak ve kurbanlarla mümkün olduğuna yönelik ilişkilendirmelerin göstergesi niteliği taşıyan pek çok arkeolojik bulgunun varlığı dikkat çekmektedir (Gencer, 2015: 22-24). Bu bağlamda insanların ve toplumların, ancak tanrıları besleyerek onların gücünden yararlanabileceklerini, bu gücün olası olumsuz etkilerinden ancak kurban aracılığıyla korunabileceklerini düşündüklerini gösteren çok sayıda veri, kurbanla ilgili en eski işlevlerden birinin, tanrıların beslenmesine yönelik inanışlarla ve ritüellerle bağlantılı olduğuna işaret etmektedir. Antropolojik anlamda kurbanın ortaya çıkışının ve türlü ritüeller eşliğinde icrasının temelinde bu bakımdan, tanrıların da insanlar gibi beslendiği ve onların memnun edilmesi, aç bırakılmaması gerektiği inanışının bulunduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bireyin ve üyesi olduğu toplumun tanrılar tarafından korunması için, onların temel beslenme ihtiyaçlarını gidermek üzere sunular gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesiyle günlük, aylık, yıllık düzenlenen kurban ritüellerinin arkaik dönemlerdeki öncelikli amaçlarından birinin de tanrıların beslenmesi olduğu açıktır. Tanrı heykellerinin söz konusu besleme ritüellerinde yeniden giydirilip süslenerek bunlara yiyeceklerin ve içeceklerin sunulması, günlük besleme ritüelleri kapsamında tapınaklardaki heykellerin önlerine türlü zenginlikteki ürünlerin bırakılması (Sevinç, 2007: 289-294) da bu anlayıştan kaynaklanmıştır. Toplumların bu yolla tanrıların olası açlık ve kızgınlık durumlarından kaynaklanabilecek olumsuzlukları önlemek üzere çok sayıda inanış ve ritüel oluşturduğu, bu ritüelleri belirli sıklıklarda tekraren icra ettiği görülmektedir. Arkeolojik buluntularda, kabartmalarda, kanlı kurban törenine yönelik tüm işlemlerin, tapınakta bulunan görevliler tarafından büyük bir dikkatle gerçekleştirildiği açıkça anlaşılabilir. Sunulan kurbanlar ve yemekler ritüelin sonunda tapınak personeli tarafından tüketilmekle birlikte bunların toplumla ve toplum tarafından da paylaşılması, kurbanların ruhlarının tanrıları doyurduğuna, kurban ritüellerinde çıkan hoş kokuların da kutsalları memnun ederek bu hoşnutlukla insanlara bolluk, bereket, sağlık ve huzur verdiğine inanılması (Akkuş Mutlu, 2014: 13-14; Korucu Yağız, 2019: 143-150), kurbanın beslenme odaklı işlevlerinin toparlayıcı bir özeti niteliğindedir.

Antik çağlardan itibaren beliren, kurbanla yönelik inanışların ve ritüellerin bir kısmının ölülerle ilişkili olduğu görülmektedir. Ölüye sunulan kurbanlarda saygı/sevgi bildirimiyle birlikte ölüden gelebilecek zararlara yönelik korkunun ve bunlardan korunmanın da belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Ölülerin ruhlarının kızdırılması durumunda, yaşarken sahip olmadıkları fakat öldükten sonra elde ettikleri güçlerle dirilerin dünyasına yönelik felaketler gönderebileceğine yönelik inanışlar, özellikle de kralların öldükleri andan itibaren birer “tanrı” olarak değerlendirilmeleriyle de yakından ilişkilidir (Sevinç, 2007: 289-294). Bu bakımdan ölülerin dirilere verebileceği zararlardan korunma, kurbanın en önemli motivasyonlarından birini oluşturmuştur. Kutsal gücün ve tanrıların yerini alan bu ölüler kültüne yönelik kurban anlayışında, ölüm sonucunda gücünü yitirmek yerine daha çok güçlendiğine inanılan, farklı bir boyuta geçmiş bulunan ölülerin memnun edilmesi temel amaçtır. Bu nedenle ölülerin rahat ettirilerek ruhlarının sıkıntıdan kurtarılması, dirilerin esenliği, bolluk ve bereket

içinde yaşaması için son derece önemli görülmüştür. Hem atalar kültü ve ölü kültüyle hem de insanın diğer tüm ihtiyaçları, beklentileri, korkuları ve endişeleriyle yakından ilişkili olan, dirilerin ölümlerle kurdukları bağların ölüm sonrasında da devam ettiğine yönelik bu anlayışın izlerinin, antik çağlardan itibaren elde edilen zooarkeolojik bulgular (mezarlardaki hediyeler, çeşitli hayvan kalıntıları vb.) üzerinden de takip edilebildiği görülmektedir (Sevinç Erbaşı, 2023: 41, 825). Bu kapsamda Hititlerde, özellikle de haksız yere öldürülenlerin ruhlarını sakinleştirmek amacıyla gerçekleştirilen kurban sunusu örneklerinin (Korucu Yağız, 2019: 151-159) belirgin olduğu dikkati çekmektedir.

Kurbanların atalar kültüyle olan ilişkisi, ölümler bağlamında gerçekleştirilen kurbanlar ve bunların, ölenin ruhunu rahatlatarak öteki dünyadaki yaşamını kolaylaştıracağına yönelik inanışların hem antik medeniyetlerde ve inanış sistemlerinde hem de semavi dinlerde merkezî bir konumda bulunduğu bilinmektedir. Bağımsız, müstakil ya da türlü ritüeller içinde icra edilen kanlı ya da kansız kurbanların yaşamın devamlılığı çerçevesinde besin değeri bakımından yerine getirdiği işlevler de bu çerçevede “hayati” öneme sahiptir. Bu bakımdan; inanış sistemleri, dinler, kurban türleri, biçimleri, ritüelleri değişiklik gösterse de kurbanın inanış odaklı, kutsalla bağlantı kurma temelindeki işlevleriyle yine bu bağlamda özellikle besleme ve beslenme odaklı işlevleri değişmeyen, belirleyici ana işlevleri olmuştur. Toplumun bir arada bulunması ve aynı zamanda ortak bir ritüel yemeğin paylaşımı bağlamında kurban, tarihsel ve kültürel serüveni boyunca, beslenme antropolojisi bakımından önemli işlevleri yerine getirmiştir. İlgili kurban aracılığıyla elde edilecek besinlere olağan zamanlarda ulaşmanın mümkün ya da ekonomik olmadığı durum ve bağamların uzun asırlar ve türlü toplumlar için geçerliliği dikkate alındığında, kurban ritüelinin gastronomik yaşamsal değeri daha iyi anlaşılabilir.

Kurbanın besle(n)me işleviyle ilişkili olarak vurgulanması gereken başlıca husus, kurbanın temelde insanların beslenmesinin öncelendiği bir inanış ve ritüel olmaktan çok, çeşitli korku ve kaygılarla, tanrıların ve ölümlerin beslenmesi odağında ortaya çıkarak gelişen bir inanış ve ritüel olduğudur. Ritüellerde kurbanın tanrılara sunulduktan sonra yine ritüeller eşliğinde toplum tarafından tüketilmesi de bu doğrultuda, “kutsalla kurulan iletişim sonucunda ortaklaşa paylaşılan bir düzenin tesisi” çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu açıdan kurbanın kültürel serüveninde “birey”, “toplum” ve “kutsal” unsurlarının bütünleşmesinin en önemli boyutlarından biri “kutsalla iletişim” ve bir diğeri “besle(n)me” iken, hem kutsalla iletişim süreçleriyle hem de beslenmeyle ilişkili biçimde ön plana çıkan diğer bir temel işlevi de “düzenin tesisi” çerçevesinde ele almak mümkündür. Bu işlev, düzenin kaybolması ya da tehdit altında bulunması durumunda kaosu giderilerek düzenin tekrar sağlanmasına ve korunmasına yönelik, kurbanın diğer başat işlevi olarak belirlemektedir.

3.3. Kurbanın bolluğun/bereketin sağlanması, düzensizliğin (kaos) giderilerek düzenin (kozmos) inşa edilmesi ve korunması işlevi

Bireyin ve toplumun bolluk ve bereket, sağlık ve huzur içinde, sorunsuz ve düzenli bir bağlamda yaşamaya yönelik temel beklentisi, genel olarak tüm inanış sistemlerinin ve ritüellerin en önemli parçalarını oluşturmaktadır. Kurbanın kültürel serüvenine yönelik en eski

bulguların işaret ettiği üzere kurbanın insan ve toplum yaşamında edindiği konumun ve bu konumu belirleyen başlıca işlevlerinden birinin de bu doğrultuda, mevcut düzeni koruma ve eğer düzen bozulduysa bunu yeniden sağlama temelinde geliştiği görülmektedir. Bu bağlamda kurban ritüellerini de kapsamak üzere tüm takvim ve geçiş dönemi ritüellerinin başlıca hedeflerinin, düzenin sağlanmasına ve her türlü geçişin sorunsuz bir şekilde gerçekleştirilmesine yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla da çocuksuzluğa ve bu kaosun giderilmesine yönelik inanış ve ritüellerden başlamak üzere tüm geçiş dönemlerinde (hastalıktan korunmaya, herhangi bir olumsuzluğa karşı evin/hanenin kutsanmasına, ölüm sonrasına vb. kaosun kozmosa evrilmesine yönelik her aşamada) adak ve kurban olgusunun belirgin biçimde ön plana çıkmasını bu çerçevede değerlendirmek yerinde olacaktır. Nitekim kurban, sorunsuzluk hâlinin inşası, bolluk ve bereketin mevcudiyeti, “sunarak daha fazlasını alma” temel anlayışına dayanmaktadır. Yaşamın, düzenin devamlılığının, bireyin ve toplumun sağlığının, huzurunun, mutluluğunun, ancak sunulan adak ve kurbanlarla mümkün olabileceği inanışı, arkaik toplumlardan günümüze kadar ulaşmıştır. Amacı, türü, işlevi ne olursa olsun, tüm adak ve kurban uygulamaları bu nedenle, en eski dönemlerden itibaren, dinsel törenlerin en önemli parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurbanın temelini teşkil eden; “yeni bir şey yaratmak için bir şeyin yok edilmesi gerektiği” ya da “bir şeyi elde etmek amacıyla bir şeyden vazgeçme zorunluluğu” (Mayblin ve Course, 2013: 3) aynı zamanda, kurbanın mitolojik açıdan kaos-kozmos bütünlüğü içindeki varlığının ve tüm görünümünün de temelini oluşturmaktadır.

Bireyin ve toplumun düzensizlik durumunda inanış ve kültürel sistem bağlamında çeşitli ritüellere başvurması esasının en eski biçimleri arasında kanlı ve kansız kurbanlarla gerçekleştirilen ritüeller, merkezî bir yer tutmaktadır. Kurban bu bakımdan hemen her kültürde ve inanış sisteminde kutsal davranışın, kutsalla iletişimin önemli bir yansıması olarak belirmektedir. Özellikle de anlaşılmayan, sebep-sonuç ilişkisinin tam olarak belirlenmediği durumlarda ortaya çıkan bilinmezlikler ve -koru, kaygı vb.- olumsuz duyguların giderilmesinde, doğaüstü güçlerle kurulacak ilişkilerde sorunun en etkin, hızlı ve kesin çözümünün kutsal güce hediyeler ve kurbanlar sunarak onu hoşnut etmek olduğuna inanılmıştır. Bu doğrultuda her türlü değerli nesneden en basit bir çaput parçasına, nefsi köreltmek amacıyla dileğin gerçekleşmesi sürecine değin kutsala söz vermeden (oruç- cinsel ilişkide bulunmama, yağ ve et yememe, saçlarını kesmeme vb.) kurban edilecek bir insana ya da hayvana kadar hemen her türlü nesne, davranış ve olgu, kurban ve adak olarak kullanılabilmiştir (Gencer, 2015: 22-24). Kurban bu yönüyle bir adama, feda ve feragat etme eylemi olarak türlü bileşenlerden meydana gelmektedir. Toprağın verimliliğinin artırılması amacıyla toprağa dökülen şarap, serpilmiş un, akıtılan -genellikle hayvan bazen de insan- kan, türlü sebeplerle ve biçimlerde feda edilen bir can, kurbanın bütün görünümündeki, ortak düzen anlayışı odaklı temelini oluşturmaktadır. İnsanın kendi yaşamı ve yaşam döngüsü adına kutsalla arasında kurduğu güçlü pragmatik iletişimin yansımaları niteliğindeki (Uygun, 2019: 149) tüm bu örnekler kurbanın, kozmosun inşasında oldukça belirleyici bir konumda bulunduğu da temel göstergeleridir.

Kurbandaki temel amaç ve belirgin işlev olarak düzenin sağlanması, kaybolan düzenin tesisi bağlamında tanrıları memnun etmek için türlü ritüellerin ve kurban sunumları içinse katı kuralların varlığı dikkati çekmektedir. Kutsaldan bolluk ve bereket, sorunsuzluk beklentisi ile hasatta, türlü uğraşlarda ortaya çıkan ilk olgunun, verimin bir sunum hâlinde yaratıcıya adanmasının mitolojik kökenindeki, “ilke ulaşmak suretiyle bu ilk hâlin yeniden canlandırılarak sorunsuzluk hâlinin yeniden yaratılması” anlayışı, bolluk ve bereketin elde edilebilmesi için değerlidir. “İlk” hasadın ya da bu kapsamdaki olguların (ilk çocuğun, ilk “kuzu”nun, bir yaşındaki hayvanların, ilk meyvelerin, ürünlerin, yiyecek ve içeceğin elde edilmiş ilk örneklerinin, bir ürünün ilk kez satıldığında elde edilen geliriyle alınanların vb.) takdiminin, kurbanla ilgili en arkaik ve belirgin sunular olması (Akçay, 2021: 92) da bu mitolojik kaynaktan beslenmektedir. “İlk ürünün kurban edilmesi” kapsamında hasatta elde edilen, “yılın ilk tarım ürünü”nün, “sürünün ilk hayvanı”nın, “ailenin ilk erkek çocuğu”nun kurban edilmesinde, “tanrıya ait olduğuna” inanılanın ona geri verilmesi düşüncesi belirgindir. “İlk olanın kurban verilmesi” anlayışına uygun olarak Hititlerde “bir” yaşındaki hayvanlarla birlikte ülkenin ilk hasatlarının tanrılara sunulmasıyla tanrıların öfkelerinin yatıştırılması, böylece de insanların günahlarının affettirilmesi hedeflenmiştir (Sevinç, 2007: 32-55). İlk ürünün tanrıya sunulmasına örnek oluşturan Hâbil ve Kâbil (Tevrat’ta Kayın), Hz. İbrahim ve Hz. İsmail (Tevrat’ta İshak) anlatımları da Eski Ahit’te ve Kur’an-ı Kerim’de ortak biçimde görülür (Çetin, 2008: 43-53). Yahudilikte görülen ilk mahsul kurbanı Tevrat’ta; “Toprağın turfandalarının ilkinin Rabb’in evine getireceksin” emriyle belirginleşmektedir. Çiftçiler arasında kanlı kurban ritüellerine sık rastlanılması da bu bağlamda, kanın kutsal gücü aracılığıyla verimliliğin ve bu durumun sürekliliğinin sağlanması anlayışına dayanmaktadır (Aydın, 2005: 7). Kurbanın kültürel serüveninde “ilk”in kurban edilmesi şeklinde beliren bu inanış ve ritüel devamlılığındaki temel amaç; yaratıcı güçlerin hak ettiğinin her zaman, ürünün “ilk örneği” ve “ilk kısmı” olduğu düşüncesini eylem ve söylem bazında canlı tutmaktır. Bu “ilk sunumu”nun gerçekleştirilmemesi durumunda ise toplumun türlü sorunlarla karşı karşıya kalacağına -bolluk ve bereketin ortadan kalkacağına, çeşitli bela ve lanetlerin gönderileceğine, süreklilik içinde karşılaşılan bir kaos düzeninin tüm toplumu etkileyeceğine ve nihayet yaratıcı güçlerin bitmek bilmeyen gazabına uğranılacağına vb.- yönelik çok çeşitli ve güçlü inanışların bulunduğu görülmektedir. Bu kapsamda antik çağlardan itibaren kurbanın kültürel serüveninde, kaos-kozmos ilişkileri çerçevesinde oluşan güçlü, yaygın ve zengin örneklerin varlığı dikkati çekmektedir.

Düzenin bozulması ve bozulan düzenin yeniden sağlanması temelinde kurbanla ilişkili inanışları ve bu doğrultuda gerçekleştirilen ritüelleri, betimleyici ve dikkat çekici bir örnekten hareketle yorumlamak yerinde olacaktır. Antik toplumlarda, tanrıların kızdığı toplumdaki uzaklaşmasına ve bu uzaklaşmanın mutlaka sonlandırılması gerektiğine yönelik inanışlar doğrultusunda eğer tanrılar bir nedenle öfkelenirlerse ilgili bağlamdan “kaçmakta” ve kendisini kızdıran topluluğa karşı hastalık, salgın, kıtlık, kuraklık, kan, lanet, gözyaşı vb. felaketler gönderebilmektedir. Buna bağlı olarak antik uygarlıklarda, kaçan tanrıların geri çağırılmasına yönelik türlü ritüellerin uygulandığı ve bunlar içinde kurban olgusunun merkezi bir yer edindiği dikkati çekmektedir. Bu geri çağırma ritüellerinin -pek çok uygarlıkta görül-

mekle birlikte- özellikle Hititlerde çok yaygın olduğu bilinmektedir. Hititlerin, karşılaştıkları sorunların kaynağını, öfkelenen tanrının ülkeyi, kenti veya tapınağı terk etmesiyle ilişkilendirdiği görülmektedir. *Kaybolan Tanrı Telipinu* mitosu, canlılara bereket verdiğine inanılan tarım ve bereket tanrısı Telipinu'nun ansızın kaybolması, kaybolurken de yanında bereketi ve bolluğu, ülkede iyi olan her ne varsa götürmesi ve bu tanrının bulunarak bunların ülkeye geri getirilmesi şeklindedir. Hitit çivi yazılı arşivleri, kaybolan tanrıların çağrılması, ülkeye geri döndürülmesi amacıyla gerçekleştirilen bu ritüellere yönelik ayrıntılı bilgiler içermektedir (Reyhan, 2009: 85-106; Reyhan, 2016: 2-34). “Arınma/arındırma ritüelleri” niteliği de taşıyan bu geri çağırma ritüellerinde, kaçan tanrıda oluşan öfke ve nefret aynı zamanda büyüsel bir kirlenme olarak da kabul edildiğinden, kaçan tanrının çağrıya cevap vermesi için, ilgili her unsurun söz konusu bu “kirlilik”ten arındırılması gerektiği düşünülerek ritüeller içindeki tüm eylemler ve söylemler bu doğrultuda yapılandırılmıştır. Arınmanın gerçekleşmesi içinse yer altı tanrılarının memnun olacağı kurbanların seçilerek bu kurbanların onlara sunulması gerekmektedir. Tanrıların genellikle kurban malzemeleriyle donatılmış yollar kullanılarak bulunduğu yerlerden (yer altı, su kaynakları, deniz, ırmak, ateş, çayır, dağ, gökyüzü, çukur, isimleri uzun listeler tutan çeşitli şehirler vb.) çağrıldığı görülmektedir. Tanrıları geri döndürebilmek amacıyla onları ikna edici (bal, güzel kokulu ince yağ, şarap vb.) ve geri dönmesini kolaylaştırıcı (kumaştan, baldan, çizilmiş yollar vb.) nitelikteki pek çok kurban malzemesi kullanılmıştır. Tanrıların çağrılması konusunu içeren ritüellerde yağ, bal, şarap gibi tanrılar için cazip olduğuna inanılan yiyeceklerin yine aynı nitelikteki malzemelerle donatılmış yollara konularak tanrıların bu şekilde çağrılmış olduğu görülmektedir. Yer altı tanrılarına kuşlardan başka domuz, keçi, koyun gibi hayvanlar, çeşitlilik gösteren yiyecek, içecek ve objeler sunulmuş, bu sunular “çukurlar” aracılığıyla da tanrılara ulaştırılmıştır. “Kaybolan tanrılar”ı döndürmek için “yollar yapmak”la birlikte “çukurlar açmak” en yaygın ritüel unsurları olarak belirirken bu “çukurlar”, kirliliklerin bir domuz yavrusu ya da başka bir hayvana veya herhangi bir objeye hapsedilerek yeraltı tanrılarına gönderilebilmelerini sağlamak için bir kanal vazifesi görmüştür (Reyhan, 2016: 2-34).

Sayılarını arttırmanın mümkün olduğu, antik uygarlıklardan itibaren takip edilebilen, doğanın uyanışını temsilen kutlanan bahar bayramlarıyla ilişkili bütün inanışların ve ritüellerin de kaynağını teşkil ettiği kabul edilen buna benzer pek çok inanışın ve ritüelin temelinde, insanlığın varlığını sorunsuz bir şekilde sürdürme içgüdüsünün yattığını belirtmek yerinde olacaktır. Kurbanın bu çerçevede tarihin tüm çağlarında güçlü bir fenomen olarak belirmesi, diğer tüm nitelikleri, türleri ve işlevleriyle birlikte, büyük ölçüde bu temel “düzen sağlama işlevi” ile bağlantılıdır. Bütün bu nitelik, tür ve işlevleriyle kurban, mevcut olan düzeni devam ettirmek ya da eğer bir sorun varsa bu sorunu ortadan kaldırmak için başvurulmuş başat bir kültürel eylem, ritüel ve inanışlar bütünlüğünde biçimlenmiş olduğu görülen, kapsamlı bir kültürel olgudur. Kurbanın mitolojik, arkeolojik, antropolojik kökenlerinin tümünün ve bu bakımdan kurbanın kültürel serüveninin, onun işlevlerinden bağımsız değerlendirilebilmesiye, mümkün görünmemektedir.

Sonuç

Terminolojik çerçevesi ve bütüncül görünümü örneklemde “kutsalla yakınlaşma” anlayışından hareketle ortaya çıkarak bu yakınlaşmayı mümkün kılmak için ilgili bağlama, şartlara ve yerine getirdiği işlevlere göre türlü biçimlerde yapılanan kurbanın genel olarak insanlık ve kültür tarihinde özel olarak da ilgili toplumların ve kültürlerin tarihinde büyük bir zenginlikle beliren yapısı, onun kültürel serüveninin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğinin de apaçık bir göstergesidir. Kurban, insanoğlunun geçirdiği kültürel değişim ve dönüşüm süreçlerinin inanış, ritüel, eylem ve söylem bağlamındaki en çarpıcı ve temel konularından birini temsil etmektedir. Bu bakımdan her toplumun, kültürün, inanış sisteminin belirlediği değişkenler çerçevesinde ortaya çıkan zengin kurban olgusunun kültürel serüvenini anlamak, aynı zamanda, insanlığın ve genel anlamda onun geçirdiği kültürel evrelerin anlaşılmasını da kolaylaştırması bakımından dikkat çekicidir.

İnsanın kutsal güçlerle iletişim kurma ihtiyacı ve bu ihtiyacı karşılamak amacıyla gerçekleştirdiği inanış ve ritüeller her dönem için belirgindir. Bu doğrultuda insanoğlunun, arkaik çağlardan itibaren, kutsalla iletişim süreçlerinde kurbanı başat iletişim tür ve araçlarından biri olarak kullandığı görülmektedir. İnsan kurbanından hayvan kurbanına, kanlı ve kansız kurbanların mitolojilerde, semavi dinlerde ve kutsal kitaplarda yer alan pek çok bağlam örneklemde beliren kurbanın bu temel iletişim işlevi aynı zamanda, kurbanın diğer temel işlevlerini de kapsayan ana işlev olarak ön plana çıkmaktadır. Öte yandan, fizyolojik ve güvenlik ihtiyaçlarının bir diğer boyutunu temsil eden, tanrıların, ölümlerin ve insanların beslenme ihtiyaçlarına yönelik temel inanışlar ve gereksinimler de kurbanın insanlık tarihinde kültürel açıdan geçirdiği serüvenin en önemli belirleyicilerinden olmuştur. Tanrıların da beslenmeleri gerektiğine, onların gazabından korunup güçlerinden yararlanabilmek için onları en iyi biçimde beslemenin zorunluluğuna yönelik kabuller ve nihayet, “tanrıların kurban istediği”ne yönelik inanışlarla birlikte kurbanın ölümlerle ilişkili biçimde, ölümlerin de beslenmesine ya da ruhların rahat ettirilmesine yönelik işlevleri, kurbanın kültürel serüveninin diğer temel biçimlendiricileri olmuştur. Bireyin ve toplumun “doğal” ve “doğru” sınırlar içerisinde kalabilmesine yönelik duyulan “düzen” ihtiyacı bağlamında söz konusu düzenin tesisine, korunmasına ve bozulan düzenin yeniden inşasının gerekliliğine yönelik ana işlevi, kurbanın en temel, kapsayıcı, özetleyici, belirleyici ve şekillendirici işlevi şeklinde belirlemektedir. Bu bakımdan, diğer tüm ihtiyaçlarının karşılanmasının, bolluğun ve bereketin sağlanmasının, kutun ve kutluluğun, sağlığın ve mutluluğun ancak kozmosun inşasıyla mümkün olacağına yönelik inanışlar, kurbanın kültürel serüvenindeki belirleyici motivasyonlar olmuştur. Bütüncül yaklaşımla değerlendirildiğindeyse kurbanın tüm işlevlerinin birbirleriyle iç içe geçmiş biçimde ve etkileşim hâlinde olduğu daima göz önünde bulundurulmalıdır. Kurbanın türlü işlevlerinden hareketle özetleyici biçimde indirgediğimiz üç temel işlevinin de esasen birbiriyle iç içe geçmiş olması, bir diğer ifadeyle tüm işlevlerin birbiriyle etkileşim hâlinde olması, bu bakımdan gözden kaçırılmamalıdır.

Her şeyin “en güzeli”ni, “en düzgünü”nü ve dahası “ilk”ini kutsala sunarak varlığını güven içinde, sorunsuzca sürdüreceğine inanan insanoğlunun en arkaik ve çarpıcı eylemlerinden biri olarak kurbanın kültürel serüveni aynı zamanda, insanın kültürel serüveninin de kısa

bir özeti niteliğindedir. Bu serüvenin mitolojiden ekonomiye, teolojiden zoolojiye, felsefeden psikolojiye, arkeolojiden sosyolojiye, sanat tarihinden antropolojiye ve nihayet folkloru uzanan ilişkisi, kurbanın günümüzde de üzerinde çalışmaların sürdüğü hem en arkaik hem de en güncel konulardan biri olarak ön plana çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Ölümün ve öldürmenin kutsallaştırılması, inanış ve ritüel bağlamındaki icrasının en eski ve çarpıcı örneklerinden biri olan kurbanın geçmişten günümüze ulaşan kültürel serüveni üzerinde gerçekleştirilecek bütüncül, disiplinlerarası, çok disiplinli ve karşılaştırmalı yeni araştırmalar, kurban olgusunun türlü yönlerinin ve görünümünün daha iyi anlaşılmasına yardım edecektir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: The article is authored solely by one individual.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Adams, R. J. (1968). A functional approach to introductory folklore. *Folklore Forum*, 1(2), 10-12.
- Akçay, T. (2021). *Arkeolojik veriler ışığında Antik Çağ'da kurban ritüeli*. Selenge.
- Akkuş Mutlu, S. (2014). Eski Mezopotamya'da tanrılara sunulan kurbanlar. *Tarih Okulu Dergisi*, 7(17): 1-17. <https://doi.org/10.14225/Joh415>
- Akgün, E. (2007). Şamanist Türk halklarında kurban sungusu ve kendisine kurban sunulan varlıklar. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 139-153. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bujss/issue/3857/51565>
- Aldrete, G. S. (2014). Hammers, axes, bulls, and blood: some practical aspects of Roman animal sacrifice. *The Journal of Roman Studies*, 104, 28-50. <https://doi.org/10.1017/S0075435814000033>
- Anawalt, P. (1982). Understanding Aztec human sacrifice. *Archaeology*, 35(5), 38-45.
- Armutak, A. (2004). Eskiçağ uygarlıklarında kurban edilen hayvanlar üzerine bir inceleme. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 30(2), 169-180. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuvfd/issue/18547/195798>
- Ashby, A. (1988). *Sacrifice. Its nature and purpose*. SCM.
- Aslan, N. (2006). İduk geleneğinin Anadolu'da yaşatılan bir şekli (Etyemez Köyü hak salımı âdeti). *Türklük Bilimi Araştırmaları*, XIX, 245-256.

- Aydın, A. (2005). *Yahudilikte kurban fenomeni* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydoğan, D. (2022). Kurban teorileri ve psikanalitik bakış açısı bağlamında sözleşmenin kuruluşu: Yorgos Lanthimos ve Kutsal Geyiğin Ölümü. *SineFilozofi*, 7(14), 215-235. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1089526>
- Bascom, W. R. (1953). Folklore and anthropology. *The Journal of American Folklore*, 66(262), 283-290. <https://doi.org/10.2307/536722>
- Bascom, W. R. (1954). Four function of folklore. *The Journal of American Folklore*, 67(266), 333-349. <https://doi.org/10.2307/536411>
- Bascom, W. R. (1983). Malinowski's contributions to the study of folklore. *Folklore*, 94(2), 163-172. <https://doi.org/10.1080/0015587X.1983.9716274>
- Batmaz, A. (2013). Urartu dininde kurban kavramı ve kurban uygulamaları. *Türk Tarih Kurumu Belleten*, 77(280), 801-832. <https://doi.org/10.37879/belleten.2013.801>
- Beattie, J. H. M. (1980). On understanding sacrifice. in M. F. C. Bourdillon and M. Fortes (Eds.) *Sacrifice* (pp. 29-44), Academic Press.
- Bekki, S. (1996). Türk mitolojisinde kurban. *Akademik Araştırmalar*, 3, 16-27.
- Boal, B. M. (1997). *Human sacrifice and religious change: The Kondhs*. InterIndia Publications.
- Bogatyrev, P. (1971). *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*. The Hague: Mouton.
- Bourdillon, M. F. C. and Fortes, M. (1980, Eds.) *Sacrifice*. Academic Press.
- Bowie, A. M. (1995). Forms and functions. A. Powell (Ed.) *The Greek World* (pp. 463-482), Routledge.
- Bremmed, J. N. (2007, ed.). *The strange world of human sacrifice*. Peeters.
- Burkert, W. (1983). *Homo necans. The anthropology of Ancient Greek sacrificial ritual and myth* (P. Bing, Trans.) University Of California Press.
- Burkert, W. (1987). The problem of ritual killing. in R. Hamerton-Kelly (Ed.). *Violent Origins: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation* (pp. 149-176). Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804766265-006>
- Carbon, J. M. (2013). Ritual problems: offering and sacrificing. *Kernos*, 26, 381-388. <https://doi.org/10.4000/kernos.2139>
- Carbon, J. M. and Ekroth, G. (2024). From snout to tail. Exploring the Greek sacrificial animal from the literary, epigraphical, iconographical, archaeological, and zooarchaeological evidence. Swedish Institute at Athens. <https://doi.org/10.30549/actaath-4-60>
- Carrasco, D. (2013). Sacrifice/human sacrifice in religious traditions. in Michael Jerryson, Mark Juergensmeyer, and Margo Kitts (Eds.) *The Oxford Handbook of Religion and Violence* (pp. 209-225). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199759996.013.0011>
- Carter, J. (2003, Ed.). *Understanding religious sacrifice: A reader*. Continuum.
- Çalış Minkan, F. (2020). *Çağdaş kent kurgusunda geleneksel ritüel: Kurban*. Grafiker.
- Çetin, Ö. (2008). *Kurban ile ilgili inanç ve tutumlar* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, Ö. (2009). Kurban teorileri. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(1), 189-221. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/46997>
- Çıblak, N. (2005). Mersin'de inanç merkezlerine bağlı kurban törenlerine bağlı kurban törenleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, XVII, 155-176. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubar/issue/16958/177070>
- Çolak, F. (2006). İnsan kurban etme konulu bir Kıbrıs Türk efsanesi hakkında karşılaştırmalı bir araştırma. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 19, 293-306. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubar/issue/16960/177103>

- Davies, N. (1981). *Human sacrifice: in history and today*. William Morrow & Co.
- Derin, Ö. (2023). Göbeklitepe'ye dair felsefi bir okuma: Evrenin gözü ve kadın olarak Khôra. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 35, 237-259. <https://doi.org/10.53844/flsf.1200494>
- Eberhart, C. A. (2011). *Ritual and metaphor: Sacrifice in the Bible*. Society of Biblical Literature.
- Ekroth, G. (2002). The sacrificial rituals of Greek hero-cults in the archaic to the Early Hellenistic Period (1-). Presses universitaires de Liège. <https://doi.org/10.4000/books.pulg.490>
- Ekroth, G. (2007). The importance of sacrifice: New approaches to old methods. *Kernos*, 20, 387-399. <https://doi.org/10.4000/kernos.204>
- Eliade, M. (2009). *Dinler tarihine giriş* (L. A. Özcan, Çev.) Kabalcı.
- Erginer, G. (1997). *Kurban. Kurbanın kökenleri ve Anadolu'da kanlı kurban ritüelleri*. Yapı Kredi.
- Ersal, M. (2011). Alevi inanç sistemindeki ritüellik özel terimler: musahiplik. *Turkish Studies*, 6(1), 1058-1083.
- Faraone, C. A. (2012). *Greek and Roman animal sacrifice: Ancient victims, modern observers*. Cambridge University Press.
- Finsterbusch, K.-Lange, A. (2007). *Human sacrifice in Jewish and Christian tradition*. Brill.
- Gencer, T. (2015). *Arkeolojik bulgular ışığında, Anadolu ve Mezopotamya coğrafyasında, semavi dinler öncesinde sağlık bağlamında adak olarak verilen kurban inancı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal*. (N. Alpay, Çev.) Kanat Kitap.
- Glassie, H. (1973). Structure and function, folklore and the artifact. *Semiotica*, 7(4), 313-351.
- Göğebakan, Y. (2016). Semavi ve pagan dinlerde ortak özellik olarak kurbanın resim sanatı içerisindeki yeri (Hz. İsmail/Hz. İshak'ın kurbanı ve İphigeneai'nın kurbanı). *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 36, 58-89.
- Graulich, M. (2000). Aztec human sacrifice as expiation. *History of Religions*, 39, 352-371.
- Green, A. R. W. (1975). *The role of human sacrifice in the ancient Near East*. Scholars Press for the American Schools of Oriental Research.
- Güç, Ahmet (2002). Kurban. *TDVİA*, C. XXVI (ss. 433-435). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gündem, C. Y. (2020). Eskişehir Külliüba'da İlk Tunç Çağ III'den Orta Tunç'a geçiş evresine ait iki adak çukuru. *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 27, 81-95. <https://doi.org/10.22520/tubaar2020.27.005>
- Gündüz, Ş. (2008). Dinlerde tanrıya yakınlaşma aracı olarak kurban. *Uluslararası Kurban Sempozyumu Bildirileri* (ss. 65-74), Bayrampaşa Belediyesi.
- Hayta, G. (2021). *Kutsaldan kurbana: Cer Ocağı Alevilerinde kurban ritüeli* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Heesterman, J. C. (1993). *The broken world of sacrifice: An essay in Ancient Indian ritual*. University of Chicago Press.
- Heyman, G. P. (2007). *The power of sacrifices: Roman and Christian discourses in conflict*. Catholic University of America.
- Hubert, H. and Mauss, M. (1964). *Sacrifice: its nature and function*. (W. D. Halls, Trans.) Cohen & West.
- Hughes, D. D. (1991). *Human sacrifice in Ancient Greece*. Routledge.
- James, E. O. (1933). *Origins of sacrifice: a study in comparative religion*. John Murray.

- James, E. O. (1920). Sacrifice. J. Hastings (Ed.). *Encyclopedia of religion and ethics*, C. XI (pp. 1-7). Bloomsbury T&T Clark.
- Janowitz, N. (2011). Inventing the scapegoat: theories of sacrifice and ritual. *Journal of Ritual Studies*, 25(1), 15-24.
- Jones, R. A. (1981). Robertson Smith, Durkheim, and sacrifice: an historical context for the elementary forms of the religious life. *Journal of the History of the Behavioural Sciences*, 17, 184-205. [https://doi.org/10.1002/1520-6696\(198104\)17:2<184::AID-JHBS2300170205>3.0.CO;2-J](https://doi.org/10.1002/1520-6696(198104)17:2<184::AID-JHBS2300170205>3.0.CO;2-J)
- Kaval, Y. ve Taş, S. (2019). Niyaz: Tunceli’de kansız bir kurban geleneği. *Journal of Turkish Studies*, 14(7), 3789-3798. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.39832>
- Keskin, A. (2024). Kurban olgusunun terminolojik çerçevesi, tanımı ve tasnifi. *Avrasya Terim Dergisi*, 12(2), 47-52. <https://doi.org/10.31451/ejatd.1517570>
- Kıyak, A. (2021). Kutsal ve kutsalla iletişimin bir unsuru olarak kurban (Sinemilli Aleviler örneğinde). *Erciyes Akademi*, Prof. Dr. Harun Güngör Anısına Özel Sayı, 577-596.
- Kitts, M. (2022). *Sacrifice. Themes, theories, and controversies. Elements in religion and violence.* Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108997041>
- Kiyat, A. (2024). Kırgız kültüründe kanlı ve kansız kurban geleneği: tülöö. *Millî Folklor*, 143, 53-64, <https://doi.org/10.58242/millifolklor.1306707>
- Koçak, A. (2016). *Mitlerle varoluş yolculuğu*. Alfa.
- Korucu Yağız, F. (2019). *Bizans tasvir sanatında kurban sahneleri* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köksal, H. (1985). Eski Türk toplumunda kutsal değerler ve “kurban” kavramı. *Türk halk edebiyatı ve folklorunda yeni görüşler*: (Feyzi Halıcı, Haz.). Konya Kültür ve Turizm Derneği, 519- 531.
- Köse, S. (2017). Alevilikte kurban ritüeline yapısal-işlevsel yaklaşım. *Alevilik–Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 15, 149-172. <https://doi.org/10.24082/abked.2017.15.007>
- Köse, S. (2019). *Alevi inanç sisteminde kurban ritüeli*. Kesit.
- Küçükbezci, H. G. (2019). Hitit inancında farklı kurban ve sunu türleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 41, 139-147.
- Law, R. (1985). Human sacrifice in pre-colonial West Africa. *African Affairs*, 84(334), 53-87.
- Levenson, J. D. (1993). *The death and resurrection of the beloved son: The transformation of child sacrifice in Judaism and Christianity*. Yale University Press.
- Malinowski, B. (1935). *Coral Gardens and their magic 2. A study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands (Volume Two)*. *The Language of Magic and Gardening*. George Allen & Unwin.
- Malinowski, B. (1965). *Coral Gardens and their magic. A study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands (Volume One)*. Indiana University Press (Second Edition).
- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi* (S. Özkal, Çev.) Kabalcı.
- Mayblin, M.-Course, M. (2013). The other side of sacrifice: introduction. *Ethnos*, 79(3), 307-319. <https://doi.org/10.1080/00141844.2013.841720>
- Mendoza, R. G. and Hansen, L. (2024). *Ritual human sacrifice in Mesoamerica*. Springer Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-36600-0>
- Mizuchi, S. L. (1998). *The science of sacrifice: American literature and modern social theory*. Princeton University Press.

- Obbink, D. (1993). 3. Dionysus poured out: ancient and modern theories of sacrifice and cultural formation. in T. Carpenter and C. Faraone (Eds.) *Masks of Dionysus* (pp. 65-86). Cornell University Press.
- Ocak, A. Y. (1989). *Türk folklorunda kesik baş (tarih-folklor ilişkisinden bir kesit)* Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Oring, E. (1976). Three functions of folklore: traditional functionalism as explanation in folkloristics. *The Journal of American Folklore*, 89(351), 67-80. <https://doi.org/10.2307/539547>
- Önal, M. N. ve Daşdemir, C. (2022). İnsandan hayvana kurban ritüelinin değişim ve dönüşümü: Manas Destanı örneği. *Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 133-148.
- Örgel, S. (2022). Kurbanın gerekliliği: sanatta tekrarlanan kurban sembolizmi ve metaforlarının tematik bir analizi”. *İDİL*, 100, 1736-1749.10.7816/idil-11-100-04
- Özkan, A. R. (2023). *Dinlerde kurban kültü*. Akçağ.
- Padel, F. (2000). *The sacrifice of human being: British rule and the Konds of Orissa*. Oxford University Press.
- Palaver, W.-Borrud, G. (2010). Violence and religion: Walter Burkert ana René Girard in comparison. *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 17, 121-137. <https://www.jstor.org/stable/41925320>
- Parıltı, U.- Yücel, Ç. (2019). Anadolu prehistoryasında insan kurbanı ve mitolojik hikayelere yansımaları. İ. O. Akkın-vd. (Eds.) *Uluslararası Mitoloji Sempozyumu (2-5 May 2019, Ardahan) Bildirileri* (ss. 920-938).
- Pizzato, M. (2005). *Theatres of human sacrifice: From ancient ritual to screen violence*. State University of New York Press.
- Ptacek, M. (2015). Durkheim’s two theories of sacrifice: Ritual, social change and les formes élémentaires de la vie religieuse. *Durkheimian Studies*, 21(1), 75-95. <https://doi.org/10.3167/ds.2015.210104>
- Recht, L. (2018). *Human sacrifice: Archaeological perspectives from around the world*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108610322>
- Reyhan, E. (2009). The Missing God Telipinu Myth: a chapter from the Ancient Anatolian mythology. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 28(45), 85-106. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000420
- Reyhan, E. (2016). Hitit arşivlerinde Kizzuwatna kökenli “Tanrıları Çağırma Ritüelleri”. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 35(60), 1-38. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000640
- Rives, J. (1995). Human sacrifice among Pagans and Christians. *Journal of Roman Studies*, 85, 65-85. <https://doi.org/10.2307/301058>
- Savaş, H. (2018). “Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy”da ritüel bir insan kurbanı var mıdır? *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(12), 352-363.
- Schwartz, G. M. (2017). The archaeological study of sacrifice. *Annual Review of Anthropology*, 46, 223-240. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102116-041434>
- Schwartz, G. M.- Porter, A. M. (2012, Eds.). *Sacred killing: The archaeology of sacrifice in the Ancient Near East*. Eisenbrauns.
- Sevinç Erbaşı, F. (2023). Alaca Höyük’te Hitit bayramları ve kurban uygulamaları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 11(35), 822-845. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1285870>
- Sevinç, F. (2007). *Hititlerde ölümlere ve yeraltı tanrılarına sunulan kurbanlar* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Shilling, C.-Mellor, P. A. (2013). "Making things sacred": Re-theorizing the nature and function of sacrifice in modernity. *Journal of Classical Sociology*, 13(3), 319-337. <https://doi.org/10.1177/1468795X13480643>
- Simpson, J. (1967). Some Scandinavian sacrifices. *Folklore*, 78, 190-202. <https://www.jstor.org/stable/1258184>
- Thomassen, E. (2004). Sacrifice: Ritual murder or dinner party? *Selected papers and discussions from the Tenth Anniversary Symposium of the Norwegian Institute at Athens* (pp. 275-283). The Norwegian Institute at Athens.
- Tuğrul, S. (2010). *Ebedi kutsal, ezeli kurban. Çok tanrılıktan tek tanrılığa kutsal ve kurbanlık mekanizmaları*. İletişim.
- Tural, M. (2022a). Psiko-fenomenolojik açıdan Yahudilikte arınma ritüelleri. *Türk Din Psikolojisi Dergisi*, 5, 131-168.
- Tural, M. (2022b). Psiko-fenomenolojik açıdan Hristiyanlıkta arınma ritüelleri. *Türk Din Psikolojisi Dergisi*, 6, 101-124.
- Türkan, A. (2022). Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'da kurban. (Ahmet Ekşi- vd., Ed.) *II. uluslararası İslam kültür ve medeniyeti sempozyumu: Kurban* (ss. 37-54) Ensar Neşriyat.
- Ullucci, D. (2015). Sacrifice in the Ancient Mediterranean: Recent and Current Research. *Currents in Biblical Research*, 13(3), 388-439. <https://doi.org/10.1177/1476993X15583943>
- Uygun, A. (2019). Bir kurban ritüeli olarak kurbanın yakılması ve yağ takdimi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 43, 148-163.
- Üren, U. (2015). Türklerde at kurbanı ve Dede Korkut'taki izleri. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2), 65-74.
- Watts, J. W. (2007). *Ritual and rhetoric in Leviticus: From sacrifice to scripture*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499159>
- Yavuzer, H. (2019). Türk kültüründe kurban kültü ve misafir kurbanı. *Aydın Türklük Bilgisi*, 5(2), 141-147.
- Yerkes, R. K. (1952). *Sacrifice in Greek and Roman religions and Early Judaism*. Scribner's.
- Yetkiner, B. (2017). Dini bir ritüel olarak kurban ritüelinin iletişim işlevi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 62, 329-340. <https://doi.org/10.16992/ASOS.13238>
- Yıldız, H. (2019). Anadolu Alevî-Bektaşî inanç dünyasında kurban anlayışı ve kurbanla ilgili ritüeller. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 20, 135-152. <https://doi.org/10.24082/2019.abked.231>
- Yüksel, P. (2017). *Kurban in Turkey: From traditional ritual to urban practice* [Unpublished Master Thesis] Boğaziçi University Atatürk Institute for Modern Turkish History.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



DTCF Sergi Salonu'nda Davulu Elinde Şaman Mankeninin Etnografik Analizi

The Ethnographic Analysis of the Shaman's Manikin with the Drum, Located at the DTCF Exhibition Hall

Anastasiia Zherdieva*
İskender Yıldırım**

Öz

Bu çalışmanın konusu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde (DTCF) bulunan bir şaman başlığı, kıyafeti, davulu ve tokmağının analizidir. Bugüne kadar bu eşyaların hangi etnik gruba ait olduğu bilinmiyordu. Bu makalenin amacı, bu objelerin Türkiye'ye nereden, ne zaman ve hangi sebeple geldiğini ortaya koymak ve Rusya bilim insanlarının teorilerine dayanarak şamanın kıyafetindeki detayların ve davulun üzerindeki çizimlerin ritüelistik önemini yorumlamaya çalışmaktır. Araştırmalar sonucu, SSCB'nin davulu elinde şaman mankenini 1929'da Türkiye Cumhuriyeti'ne hediye ettiği ve karşılığında Türkiye Cumhuriyeti'nin 1930'da bir derviş kostümünü SSCB'ye gönderdiği ortaya çıkmıştır. Bu çalışma sırasında AEM'in 1942 yılında davulu elinde şa-

Geliş tarihi (Received): 03-07-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilimi Bölümü. Ankara-Türkiye/ Assit. Prof. Dr., Ankara University Faculty of Language and History Geography Folklore Department. asyazh@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0003-2667-1294

** Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilimi Bölümü. Ankara-Türkiye/Dr., Ankara University Faculty of Language and History Geography Folklore Department. iskenderyl@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-4860-4607

man mankenini eğitim-öğretim amacıyla DTCF'ye verdiği tespit edilmiştir. Şamanizm konusunda tanınmış bir uzman olan Mihaly Hoppal, 1999 yılında DTCF'ye ziyarette bulunmuştur. Ziyareti sırasında Hoppal, bu şaman mankenini görmüş ve sonrasında bu malzemeleri bir çalışmada yorumlamıştır. Bu makalede Hoppal'ın davulla ilgili çalışırken onun etnik kökenini yanlış belirlediği tespit edilmiş ve Hoppal'ın davul çizimleri ile ilgili analizi de ayrıca tartışılmıştır. Şamanın kıyafetlerinin ve davulunun Hakas kültürüne (Kaçlar ve Sagaylar) ait olduğu tespit edilmiştir. Şaman davulunun ön ve arka yüzleri detaylı olarak tanımlanmış ve analiz edilmiştir.

Anahtar sözcükler: *şaman kıyafeti, şaman başlığı, şaman davulu, Hakaslar, mitolojik inanışlar*

Abstract

The subject of this study is a shaman's headdress, costume, drum, and drumstick, which are housed at Ankara University in the Faculty of Language, History, and Geography (DTCF). Until recently, the ethnic origins of these items were unknown. The aim of this article is to investigate where, when and for what purpose these objects were brought to Turkey and, based on the theories of Russian scholars, to analyze the ritual significance of the details of the shaman's clothing and the drawings on the drum. During the research, it was discovered that the USSR presented the shaman mannequin and drum to Turkey in 1929 and in exchange, the Republic of Turkey gifted dervish clothing in 1930. It was confirmed that, the Ethnographic Museum in Ankara donated the shaman mannequin and drum to DTCF for educational purposes in 1942. In 1999, Mihály Hoppál, a renowned expert on shamanism, visited DTCF. During his visit, Hoppál examined the shaman mannequin and drum, later interpreting these items in his book *Shamanism in Eurasia*. This article argues that Hoppál misidentified the ethnicity of the drum and disputes his analysis of the drum's drawings. It was determined that the shaman's clothing and drum belonged to the Khakas culture, specifically to the Kachin and Sagai ethnic groups. Both the front and back of the shaman's drum were analyzed.

Keywords: *shaman costume, shaman headdress, shaman drum, Khakas, mythological beliefs*

Extended summary

The Museum of the Faculty of Language, History and Geography (DTCF) of Ankara University has an unusual exhibit- a shaman's mannequin, shaman's headdress, costume, drum and drumstick. There is a suggestion that this is the only authentic shaman's costume and drum in Turkey. Until today we had no data on how and when the exhibit came to Turkey. The ethnicity of the objects was also unknown. There is one single document in the DTCF archive, which states that the exhibit was sent from the USSR (it is not known when and why) to the Ethnographic Museum of Ankara, which transferred shaman's mannequin to DTCF in 1942.

The famous Hungarian researcher on shamanism, Michael Hoppal, visited DTCF in 1999. The researcher was so interested in the drum that in 2009 he decided to use its photograph on the cover of his book titled "Eurasian Shamans". Analyzing the drum, the scientist concluded that it belongs to the Altai type. When analyzing the drum, Hoppal stated that the six white figures depicted on the drum were "the daughters of Ulgen". As further research has shown, Hoppal was incorrect.

The objectives of this article are to find out the history of how the mannequin and the drum came to Turkey and to determine the ethnicity of the shaman's headdress, costume and drum. The second aim is to analyze the ritual significance of the costume's details and drum's drawings, based on the theory of Russian scientists.

The first step of this study was a detailed examination of the exhibit. We removed the mannequin from the display case, where it has been kept, examined it from all sides, removed the drum from the mannequin's hand and made photos of front and back of the drum. When analyzing the clothes and the drum, we came to the conclusion that it belongs to the Khakass culture. The next step in this research was to contact Russian experts in the field of Khakass shamanism, who confirmed the Khakass origin of the exhibit. At this stage of the research, the statement of Hoppal that the drum belongs to the Altai culture was refuted.

However, determining that the exhibit belongs to the Khakass culture did not make the research much easier. The Khakass are a Soviet-constructed nationality that includes several Turkic ethnic groups (the Kachin, the Sagai, the Kyzyl, the Koibal) which have significant differences among themselves in language, culture, customs, and in the traditions of shamanism. Therefore, it was very important to find out exactly which ethnic group our exhibit belonged to.

To analyze the shaman's headdress, costume, drum and drumstick, we turned to the works on Siberian shamanism: V.Basilov, V.Butanayev, N.Direnkova, D.Funk, S.İvanov, N.Katanov, L.Potapov, E.Prokofyeva, P.Tijnov, K.Suhovskiy, V.Burnakov, V.Tugujekova, L.Mazay, N.Alekseev.

The next stage in the research was correspondence with the main Russian ethnographic museums. The main breakthrough in this investigation was a reply letter from the Russian Ethnographic Museum (REM). The head of the department of scientific documentation Lyudmila Cherenkova checked the archives of the museum and found that the shaman mannequin and the drum were sent from REM to the Ethnographic Museum of Ankara on July 25, 1929. Thanks to this correspondence, we also found out that the Republic of Turkey sent to REM a dervish costume as a return gift on January 8, 1930.

At the end of the study, we started to analyze individual parts of the shaman's costume and drum. Initially, when analyzing this exhibit, we considered it as a whole, but from the REM inventory it turned out that all the items were collected at different times and from different ethnic groups. Polish anthropologist and ethnographer Felix Kohn acquired the shaman costume during his field research in Eastern Siberia, and gave this exhibit to the REM in 1905. It became known that this is the costume of a real Sagai shaman. Russian archaeologist and ethnographer Alexander Adrianov during his expedition in Eastern Siberia collected the headdress and the shaman's drum. It became known that the headdress was given to the REM in 1904 and that it belonged to the Khakass-Kachin ethnic group. The drum was transferred by Adrianov to the REM in 1909. From the museum inventory it became clear that Adrianov asked one Sagai shamanist to make the drum for him. Thus, the drum was not made for ritual purposes, and it was never used in shamanic ritual. However, in this article, we have shown that the drum does not lose its value for researchers.

One of the important aims of this study was to analyze the drawings on the drum. It is known that Khakass drums are divided into three parts (sky, earth and underworld). The upper half of our drum is the world of the god Ulgen, the lower half is the kingdom of Erlich Han. When analyzing the drum, we refuted the opinion of M. Hoppal, who concluded that the white figures depicted at the bottom of the drum are the daughters of Ulgen. Images on shamanic drums have always been drawn with observance of a strict canon. Daughters of heavenly god Ulgen cannot be drawn in underground world. On Khakass drums the black figures drawn at the bottom usually represented the servants of Erlich Han. As for the white figures, they are usually representing mountain maidens who help the shaman to ward off the unclean spirit.

This study has filled a gap in research. We have identified the ethnicity of the shaman's mannequin from the DTCF museum and analyzed the authentic shaman's headdress, costume and drum which have been in Turkey since 1929.

Giriş

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) Sergi Salonu'nda sıra dışı bir obje bulunmaktadır. Bir şaman mankeni, kafasında bir şaman başlığı, üzerinde bir şaman kıyafeti, elinde bir şaman davulu ve bir şaman tokmağı ile bu salonda sergilenmektedir (Görsel 1). Bu şaman mankeninin, özel koleksiyonlar hariç, Türkiye'deki tek özgün şaman kıyafetini ve davulunu sergilediği varsayılmaktadır.



Görsel 1. DTCF Sergi Salonu'nda davulu elinde şaman mankeni (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

Mankenin, sergi salonundaki diğer bazı etnografik malzemelerle birlikte 1942 yılında Ankara Etnografya Müzesi (AEM) tarafından eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılmak üzere fakülteye verildiği bilinmektedir. Dönemin (1938-1946) Maarif Vekili (Millî Eğitim Bakanı) Hasan Âli Yücel'in imzasını taşıyan nakil belgesi, malzemelerin aktarılma amacını göstermektedir (Görsel 2).

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Antikâtiler ve Müzeler MÜDÜRLÜĞÜ
Sayı: 4022/801

Ankara, 7 / 1942
Özet: 11 Mayıs 1942

Dil ve Tarih-Coğrafya
Fakültesi Dekanlığına

Evelce Yıldız Sarayından Askerî Müzeye taşınan, orada da Ankara Etnografya Müzesine verilen, ilişik listede adları ve envanter numaraları yazılı 29 kalem Habes ve şimalî Amerî eşyasıyla iki camekânının, Ruslar tarafından aynı müzeye verilen elbiseli bir şaman mankeninin, bir de 239 kalem Ural-Altay eşyaları ile camekânının Fakültenizde tehir edilmek v tedris vasıtası olarak kullanılmak üzere Kurumumuza devri uygun görülmüştür.

Sözü geçen eşyanın adı geçen Müze Müdürlüğünden alınmasını ve neticenin bildirilmesini rica ederim.

H. K.

Maarif Vekili

Direktörlüğe
Gönderilen
11.5.1942

Gücel

Ek
I Liste (2 sahife)
I Liste (1 sahife)
I Liste (13 sahife)

H. A. 3 16

Dil, Tarih ve Coğ Fakül	
Tarih	14 Mayıs 1942
No	845

Görsel 2. TC Maarif Vekilliği. Etnografya Müzesi Müdürlüğü envanteri, 1942

Envanterde kayıtlı çok sayıda etnografik obje, bu tarihten itibaren DTCF’de kullanılmaya başlanmıştır. Şaman mankeni, kostümü ve davulu 1980’lerden sonra Halkbilimi Bölümüne geçmiştir. 2000’li yılların başında DTCF bünyesindeki bazı bölümlerin yapılanması değişmiş, Halkbilimi ve Etnoloji bölümleri de bu yapılanma sonrasında aynı çatı altında birleşmiştir. Bu birleşme sonrasında söz konusu şaman mankeni, kostümü ve davulu ile birlikte envanterde yer alan çok sayıda etnografik malzeme Halkbilimi Bölümünün G-6 numaralı odasında muhafaza edilmiş ve bu bölüm tarafından kullanılmıştır. 2010 yılından sonra yapılan tadilat ve düzenlemeler neticesinde bütün bu eserler, Halkbilimi Bölümünün talebi ve yönlendirmesi sonucunda DTCF Sergi Salonu’nda muhafaza edilmeye başlanmıştır.

Ünlü Macar araştırmacısı Mihaly Hoppal, DTCF’yi 1999 ve 2016 yıllarında iki kez ziyaret etmiştir. Hoppal, ilk ziyaretinde o zaman G-6 numaralı odada sergilenen şaman mankenini görmüş ve farklı açılardan çeşitli fotoğraflar çekmiştir. Araştırmacı, DTCF’deki şaman davuluna o kadar ilgi duymuştur ki 2009 yılında *Avrasya Şamanları* adlı kitabının kapağına davulun bir fotoğrafını koymuştur (Görsel 3).



Görsel 3. “Avrasya Şamanları” adlı kitabın kapağı (Hoppal, 2009)

Davulu inceleyen araştırmacı, kullanılan şamanik simge ve motiflerden yola çıkarak bunun Altay Türk boylarına ait olduğu sonucuna varmıştır. Hoppal, davulu yorumlarken üzerinde tasvir edilen “el ele tutuşmuş şekillerin, Göktanrısı Ülgen’in kızları olan gök bakireler” olduğunu belirtmektedir (Hoppal, 2012: 232). Ancak bu araştırma göstermiştir ki araştırmacının bu konudaki yorumları, kimi eksikler barındırmaktadır.

2003 yılında İstanbul’da Yapı ve Kredi Bankası tarafından düzenlenen “Elemterefiş/ Anadolu’da Büyü ve İnanışlar” (13 Haziran-16 Ağustos 2003) adlı sergide koleksiyona ait bazı objelerle birlikte DTCF’deki şaman mankeni de sergilenmiştir. Ancak sergi sonunda yayımlanan katalogda konuyla ilgili çok az bilgi yer almaktadır (Işın, 2003: 126).

Uzunca bir süredir fakültede sergilenen şaman mankeninin Türkiye’ye nasıl geldiği, ne zaman ve hangi koşullarda gönderildiği, kıyafet, başlık ve davulun etnik kökeni hakkında kapsamlı bir bilginin olmayışı dikkat çekmektedir. Bu makalenin amacı, manken ve davulunun Türkiye’deki tarihini araştırmak ve şaman başlığı, kıyafeti ve davulunun etnik köke-

nini ortaya koymaktır. Böylelikle Şamanizm etnografyasında uzman olan Rusya'daki bilim insanlarının teorisine dayanarak şamanın kıyafetlerindeki detayların ritüel anlamını analiz etmek de mümkün olacaktır.

1. DTCF'deki Şaman mankeninin tarihçesi

Bu araştırmanın başlangıcında şaman mankeninin AEM'den 14 Mayıs 1942 yılında eğitim-öğretim amaçlı olarak DTCF'ye nakledilmesini gösteren bir belge ve mevcut malzemenin envanter kaydı bulunmakta idi (Görsel 2).

Belge göstermektedir ki şaman mankeni, Türkiye'ye SSCB'den gönderilmiştir. Ancak hangi yıl ve hangi nedenle Türkiye'ye gönderildiği bu belgede belirtilmemiştir. Bu çalışma yapıldığı sıralarda AEM'de devam eden onarımlar nedeniyle konuya dair bilgi ve belgelere ulaşılması mümkün olmamıştır.

Elbette bu durumda analiz için en doğru yol, şaman mankenin kendisinin incelenmesi ve yorumlanmasıdır. Ancak burada bir ekleme yapmak gerekir ki, manken sergilendiği vitrinde sırtı duvara dönük olarak durmaktadır. Bu nedenle şamanın kıyafetlerinin arka kısmının ve davulun arka kısmının görünmediği belirtilmelidir. Şamanizm etnografyasında uzman olan herkes bilir ki, kıyafetlerin ve davulun arka kısmı bazen analiz için daha önemlidir çünkü etnik kökenin belirlenmesine yardımcı olan önemli ayırt edici detaylar içerirler. Bu amaçla manken, vitrinden çıkarılıp her yönden incelendi, mankenin elindeki davulu çıkarılmış ve kostüm detayları, davulun ön ve arka yüzü fotoğraflandırılmıştır. Sonuç olarak, şamanın büyük olasılıkla Hakas kültürüne ait olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Hakas kültürüne ait olma tespiti araştırmayı çok da kolaylaştırmadı. Hakaslar (kendi adlandırmalarıyla: "Tadar"), çoğunlukla Hakas Cumhuriyeti topraklarında yaşayan, Türkçe konuşan bir halktır (Tugujekova, 2008: 7). Hakaslar dört gruba ayrılır: Kaçlar, Sagaylar, Kızıllar ve Koyballar. Çarlık Rusyası'nda Hakaslar ve diğer bazı Türk halkları "Tatar" olarak adlandırılmıştır. Bilimsel literatürde bile Hakaslar Minusinsk veya Abakan Tatarları olarak adlandırılmıştır. Hakas Cumhuriyeti'nin yerli halkını tanımlamak için kullanılan "Hakas" terimi, Sovyet iktidarının ilk yıllarında resmen kabul edilmiştir. Bu terim Çin kaynaklarından ödünç alınmıştır (Butanayev, 1995: 5). Dolayısıyla Hakaslar; dil, kültür, gelenekler ve özellikle de Şamanizm gelenekleri bakımından aralarında önemli farklılıklar bulunan birçok Türk etnik grubunu içeren bir oluşumdur. Sovyetler tarafından üretilmiş yapay bir etnik grup olma özelliği taşırlar. Bu nedenle, DTCF'deki şamanın başlığının, kıyafetinin ve davulunun hangi Hakas etnik gruba ait olduğunu belirlemek son derece önemlidir.

Araştırmanın bir sonraki aşaması Rusya'nın önde gelen etnografya müzeleriyle, özellikle de Hakasya'daki müzelerle yazışmalar yapmaktır. Örneğin, Hakasya Kent Müzesi'nde DTCF'dekine benzer mankenler bulunmaktadır (Görsel 4) ve bunlardan biri 1900 yılında Fransa Paris'te düzenlenen uluslararası bir sergide teşhir edilmiştir (Görsel 5).



Görsel 4 ve 5. Hakas şaman mankenleri. Hakasya Kent Müzesi (Butanayev, 2006: 88)

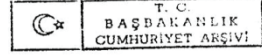
Bu soruşturma sırasında yapılan yazışmalarda en önemli gelişme Rusya Etnografya Müzesi'nden gelen yanıt olmuştur. Bilimsel Dokümantasyon Bölümü Başkanı Ludmila Çerenkova, Sibirya ve Uzak Doğu Etnografya Bölümünde araştırmacı olan Svetlana Romanova'nın aracılığıyla müzenin arşivlerini kontrol edip davulu elinde şaman mankeninin 25 Temmuz 1929 tarihinde bugünkü Rusya Etnografya Müzesi'nden (o zamanki Rusya Devlet Müzesi Etnografya Bölümü) AEM'e gönderildiğini keşfetmiştir. Bu yazışma sayesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin 8 Ocak 1930'da karşılıklı hediye olarak bir derviş kıyafeti (mankensiz) gönderdiği de ortaya çıkmıştır. Atatürk'ün Leningrad (şimdiki St. Petersburg) Etnografya Müzesi'ne teşekkürlerini ilettiği bir belge Devlet Arşivi'nde muhafaza edilmektedir (Görsel 6).

Talep üzerine Çerenkova arşivleri kontrol edip 14 parça derviş kostümünün ayrıntılarını içeren bir liste göndermiştir. Bu eşyaların fotoğrafları aşağıda yer almaktadır (Görsel 7 ve 8). Bu eşyaların, günümüzde REM5151 Koleksiyonu'nda muhafaza edildiği tespit edilmiştir. Ne yazık ki dervişin transfer edilen eşyalar listesinde yer alan ayakkabıları İkinci Dünya Savaşı sırasında kaybolduğu için fotoğraflarda yer almamaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti
BAŞVEKÂLET
Muameleât Müdürlüğü
Şube
Sayı: 8744

1

Kararname



T. C.
BAŞBAKANLIK
GUMHURİYET ARŞİVİ

Leningrat Etnografya müzesi tarafından Ankara Etnografya müzesine (Şaman) kıyafeti göndermek suretile yapılan hediyeye mukabele olmak üzere merbut listede isimleri yazılı eşyanın etnografya müzesinde mevcut mükerrerlerinden ayrılarak mezkûr müzeye gönderilmesi Maarif ve - kâletinin 6/I/930 tarih ve 506/6 numaralı tezkeresile yapılan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyetinin 8/I/930 tarihli iqtimanda tasvip ve kabul olunmuştur .

8/I/930

REİSİCUMHUR

Gazi M. Kemal

B. V.

İsmail

Ad. V.

M. Kemal

M. M. V.

M. Kemal

Da. V.

S. Kemal

Ha. V.

S. Kemal

Ma. V.

S. Kemal
İqtimada bulunmadı

Mi. V.

S. Kemal

Na. V.

R.
İqtimada bulunmadı

İk. V.

S. Kemal

S. I. M. V.

S. Kemal

08 01 1930 01 03 8 1 17

Görsel 6. Kararname. 08.01.1930. <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr>

Mevcut belgelerde şaman mankeninin derviş kostümüyle değiştirilmesinin nedeni belirtilmemektedir. 1925 yılında kurulan AEM, 1930 yılında açılmak üzere eserler toplamaya başlamıştır. Ünlü Macar Türkolog ve etnograf Gyula Mészáros müzeyi düzenlemesi için uzman olarak davet edilmiştir. Mészáros, müze açılmadan önce yapılması gerekenleri belirten iki ayrıntılı rapor yazmıştır: “Gyula Mészáros, raporlarında Türkiye dışında bulunan Türk kökenli eserlerin de toplanması gerektiğini örnekler vererek vurgulamıştı. Bu nitelikte eserleri bulunan müzelerle eser değişimi yapılması önerisi de bu amaca yönelikti. Ankara Etnografya Müzesi’nde görev yaptığı yıllarda, bu düşüncelerini eyleme dönüştürmeye çalıştığı görülür” (Karaduman, 2016: 121).

Mészáros'un şaman mankenin Türkiye'ye getirilmesinde etkili olduğu varsayımı, Mészáros'un 1922'den beri REM'de Kafkasya ve Orta Asya Bölümünün küratörü olarak çalışan ünlü Sovyet Türkolog Alexander Samoyloviç ile tanışıyor olmasıyla da desteklenmektedir. İşte 27 Eylül 1925 tarihli bir Samoyloviç'in mektubundan bir alıntı: "Profesör Mészáros, Halk Eğitim Bakanlığı Dergisi'nde Ankara'da bir etnografya müzesi kurulmasına ilişkin bir proje yayınladı. Müze henüz mevcut olmamasına rağmen, kendisi hâlihazırda müzenin müdürüdür. Benimle yaptığı görüşmeden sonra Mészáros bize gelmeye hevesli" (Blagova, 2008: 155). Elde doğrudan bir kanıt olmamasına rağmen bir akademisyenin başka bir akademisyenden müzenin düzenlenmesi konusunda yardım istediği varsayılabilir. Ek olarak o yıllarda Türkiye ve SSCB'deki etnografya müzeleri arasında müze koleksiyonlarının değiş-tokuş edilmesinden söz ediliyordu (Yusupova, 2024: 88).



Görsel 7. 1. Çorap, 2. Yelek, 3. Yelek, 4. Tennure, 5. Elif Nemed, 6. Sikke (Derviş Başlığı)
<https://goskatalog.ru>



Görsel 8. 1. Tespih, 2. Asa, 3. Asa, 4. Boynuz, 5. Keşkül, 6. Kudüm (Nakkare) <https://goskatalog.ru>

2. Şaman kostümü hakkında genel bilgiler

Hakas dilinde şaman kıyafeti “ham tirii” (şaman zırhı) teçhizattır. Giyinmiş bir şamana “attıĝ-tonniĝ ham” denilirdi. Bu kişi, bir atı (davul) ve bir kürkü (kostüm) olan bir şaman demektir (Butanayev, 2006: 75). Daha önceki şamanlar kaftanlarını yaban keçisi derisinden yaparlardı yani gerçek kürk mantolardı (Katanov, 1907: 586). Şamanın kostümü bir ceket (“hamdih ton”), bir başlık (“hamdih pörük”) ve ayakkabılardan (“hamdih ödik”) oluşurdu (Butanayev, 2006: 75). Hemen belirtmek gerekir ki DTCF’deki manken sıradan deri çizmeler giymektedir.

Kamlama töreni sırasında şamanın ruhlarla savaştığı varsayıldı, bu nedenle kıyafetiyle ilişkili askerî terimler de buradan gelmektedir (Prokofyeva, 1971: 8). Hâliyle, şamanın ceketinin koruyucu işlevleri vardı, bu yüzden bazen “huyahkibi” - zırh, zincir zırh, plaka zırh olarak adlandırılırdı (Butanayev, 2006: 75). Ceket zırhı, başlık miĝferi, yüzü örten kumaş saçaklar siperliği temsil ederdi (Butanayev, 2006: 85).

Şamanın yolculuğu, bir kuş ya da hayvan suretinde gerçekleştirdiğine inanılmaktadır. O yüzden şaman kostümüne asıl anlamını veren hayvan veya kuştur (Prokofyeva, 1971: 8). Kamlama töreni sırasında şaman, totem ruhu yardımcısına dönüşür ve başka dünyalara seyahat eder (Butanayev, 2006: 81).

Nadir halklarda kıyafetler şamanların kendileri tarafından dikilirdi. “Her şamanın kostümü bir halk sanatı eseridir, bütün bir ekip tarafından yapılan karmaşık bir sanatsal imgedir” (Prokofyeva, 1971: 9). Bu da şaman ile halk arasında yakın bir bağ olduğunu göstermektedir (Potapov, 1981: 129). Potapov’un, davulların ortalama 9 yılda bir değiştirildiği bilgisi düşünülürse, kıyafetlerin şamanın tüm yaşamı boyunca hizmet ettiği yönündeki yorumu da dikkat çekicidir (1981: 134).

Başlangıçta DTCF’deki şaman mankenini analiz ederken bir bütün olarak ele alınmıştı (kıyafet, başlık ve davul), ancak REM envanterinden tüm nesnelerin farklı zamanlarda ve farklı etnik gruplardan toplandığı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, her bir öğeyi ayrı ayrı ele almak gerekmektedir.

3. Başlık

REM’den alınan envantere göre başlık Sargov köyünden (Yenisey Nehri’nin bir kolu olan Bıstraya Nehri’nin sol kıyısında) gelmektedir. Ünlü arkeolog ve etnograf Alexander Adrianov (1854-1920) Doğu Sibirya’daki saha araştırması sırasında Yenisey eyaletinde (Minusinsk bölgesi) Hakas-Kaçlar halkından bir şaman başlığı almış ve 1904 yılında bunu REM’e vermiştir.

Hakasların tüm etnik gruplarının başlıkları, askerî miĝfer gibi, kauri deniz kabuklarıyla kaplı koni biçimli kırmızı başlıklardır (Butanayev, 2006: 81). DTCF’deki örnekte, figürler hâlinde bir araya getirilerek bir desen oluşturan düğmeler kullanılmıştır (Görsel 9).

Bu başlık, kırmızı kumaştan yapılmış yaklaşık 25 cm yüksekliğinde konik bir başlıktır. Adrianov bu başlığı 1904 yılında REM’e verdiğinde, başlığın kenarları kürkle süslenmişti. İpliklerin çürümüş ve kürkün kaybolmuş olması ihtimali güçlüdür. Bu kaybın hangi aşamada

meydana geldiğini tespit etmek mümkün değildir. Bu başlığının çok yıpranmış olduğu da unutulmamalıdır, dolayısıyla şamanın bu başlığı hayatı boyunca kamlama töreni için kullandığı açıktır.

Şamanın kıyafeti ya bir kuş ya da bir hayvan olarak temsil edilir. DTCF'deki mankende başlığın tepesinde yaklaşık 30 cm yüksekliğinde dikili duran bir puhu kuşu kuyruğu (“çalaa”) tüyü vardır. Hakas Şamanizmi'nde puhu kuşu sıklıkla tercih edilen bir kuştur. Baykuş ya da puhu kuşu gececi, karanlık bir kuştur (Prokofyeva, 1971: 7). Dolayısıyla şaman, bu başlığını alt dünyaya seyahat etmek için kullanmaktadır.



Görsel 9. Şaman başlığı (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

Başlığın siperliği boyunca ham bez, keçe, basma kumaş ve brokardan yapılmış, yaklaşık uzunluğu 35 ila 60 cm arasında değişen çok renkli kurdeleler (“sızım”) dikilidir. Envanter, kurdelelerin şamanın yüzünü tamamen kapladığını ve sadece başın arka kısmında bu kurdelelerin bulunmadığını göstermektedir. Bu çalışmadan önce, mankenin üzerindeki başlık yanlış takılmıştı (Görsel 10). Belki de Şamanizm konusunda uzman olmayan bir personel mankenin yüzünün açık olması gerektiğine karar vermiştir. Oysa başlığın üzerindeki saçakların şamanın yüzünü bir miğferdeki siperlik gibi koruması gerektiği bilinmektedir. Şamanın

kıyafetleri ve davulu dikkatle inceledikten sonra, mankeni vitrine geri koymadan önce başlığı olması gerektiği gibi takılmıştır (Görsel 1).



Görsel 10. Vitrende şaman başlığının yanlış duruşu (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

4. Şaman kaftanı

REM'den alınan envantere göre şaman kaftanının bir Hakas-Sagay şamanının kostümü olduğu anlaşılmaktadır. Polonyalı antropolog ve etnograf Feliks Kon (1864-1941), Doğu Sibirya'daki saha araştırması sırasında bu kostümü edinmiş ve 1905 yılında REM'e vermiştir.

Kostümün REM tarafından yapılan tanımı çok önemlidir, çünkü aradan geçen zamanın etkisiyle kumaşlar gözle görülür şekilde solmuş ve renkleri çok değişmiştir (Görsel 1). Müze envanterinde şu açıklama yer almaktadır: “Şamanın kaftanı siyah kaba kumaştan, yaka ve köşebent yeşil kumaştan yapılmıştır. Yakaya arkadan yarım daire şeklinde kırmızı kumaştan bir yama dikilmiş, üzeri yeşil kumaşla örtülmüştür. Bu yarım daire şeklindeki yama, yarım daire şeklindeki yakanın yerini alır”. Tanımdan bunun tipik bir Sagay şaman kostümü olduğu anlaşılmaktadır.

En önemlisi kostümün arka kısmıdır (Görsel 11). Kostümün arkasına çanlar, çingiraklar, şallar, paçavralar ve kurdeleler asılmıştır. Hakas Şamanizmi'nin tanınmış araştırmacılarından Viktor Butanayev bunu şöyle anlatır: “Kürek kemiklerinin ortasına kadar uzanan, kırmızı kumaşla astarlanmış (bazen tamamen kırmızı kumaştan yapılmış), kare veya yarım daire şeklinde özel bir deri pelerin veya omuzluk - “çapançı”, omuzlardaki yakanın etrafına bağlanırdı. Şaman kostümünün önemli bir detayydı ve kült aksesuarları dikilirken ana yükü taşırdı” (Butanayev, 2006: 77). E. Prokofyeva, “başlangıçta tüm kostümün bu pelerinden oluştuğuna ve ancak daha sonra kaftanla birleştirildiğine” inanmaktadır (1971: 64).

Büyük çanların (“hongro”) ne anlama geldiğinin açıklanması gerekmektedir. Butanayev, bu kelimenin Moğol dilinden ödünç alındığını, burada “honh” çan, zil anlamına geldiğini düşünmektedir (2006: 78). Prokofyeva'ya göre çanlar ruhları çağırmaya ve sevindirmeye hizmet ediyordu (1971: 64). Ancak bunun tam tersi bir işlevi de vardı: “Çan sesleri kötü güçleri korkutur ve sahibini diğer şamanların kötü niyetlerinden korurdu” (Butanayev, 2006: 78; Mazay, 2013: 88).



Görsel 11. Kostümün arka kısmı (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

Şamanın giysilerindeki kurdelelerin anlamına gelince: “Çapançımın” altına, sırt boyunca deri bir kemer dikilir ve bu kemere kaftanın etek ucunun altına düşen “sızım” veya “mançı” adı verilen uzun kurdeleler takılırdı (Butanayev, 2006: 79). Prokofyeva, şaman kostümündeki kurdelelerin, kostümün sahip olduğu hayvan ya da kuş sembolizmine bağlı olarak

tüy ya da kürk işlevi gördüğüne inanmaktadır (1971: 9). Katanov, “şamanın kostümündeki kurdelelerin ilk başta yeterli olmadığını, daha sonra şamanlık yaptığı halk tarafından dikildiğini” yazmıştır (1907: 586). Kamlama töreni yapıldığı her yurttan şaman, “bir ruhu ifade eden ve ne kadar çok kurdele olursa, şamana yardım eden ruhlarla o kadar çok bağlantısı olan eşleştirilmiş bir kurdele ‘sızım’ ile bağlanırdı” (Tijnov, 1902: 344). Butanaev etnografik çalışmalardan ilginç örnekler vermektedir. Bir şaman kariyerine 25 kurdeleyle başlayıp 477 kurdeleyle bitirebilir. Minusinsk müzesindeki bir mankende kurdele sayısı 100 adede ulaşmaktadır (Butanayev, 2006: 79). DTCF sergi salonundaki kaftanda yaklaşık 160 adet kurdele bulunmaktadır. Bu durum ceket giyen şamanın oldukça çalışkan olduğunu göstermektedir.

Kurdelelerin sayılması sırasında ilginç bir ayrıntıyı ortaya çıkmıştır: Ceketin içine küçük bir bıçak gizlenmişti (Görsel 12). Giysinin, şamanın askerî kıyafeti olduğunu hatırlatmak gerekir, içinde çeşitli silahlar şeklindeki metal parçalara sıkça rastlanır. Kostümün harap olması, ipliklerin çürümesi ve dikilmiş ağır objelerin düşmesi nedeniyle metal eşyaların bir kısmının kaybolduğu ihtimali akla gelmektedir.



Görsel 12. Kostümün arka kısmının fragmanı (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

Kurdelelerin arasında, yedi çift uzun ve geniş yeşil kumaş şerit (mevcut renkler farklılık göstermektedir, yeşil REM envanterinde belirtilen renktir) dikkat çekmektedir. Bu yedi çiftten üçünün üzerine insan figürleri dikilmiştir: Sırtın ortasında kırmızı kumaştan üç figür, sağda siyah kumaştan üç figür, solda beyaz kumaştan üç figür bulunmaktadır. Ortadaki figürlerin altına brokar bir bant dikilmiştir ve orta şeridin kenarında tek bir çingirak yer almaktadır (Görsel 11). S. İvanov, önceleri bu figürlerin metalden yapıldığını yazmıştır (İvanov, 1979: 134). Zamanla kalın renkli kumaştan yapılmış ve kurdelelere dikilmeye başlanmıştır. Kurdelelerin kendileri de bir zamanlar şamanın yardımcılarının ruhlarını temsil ediyordu (Suhovskiy, 1901: 31). Figürlere önem veren ve korunmalarına özen gösteren bazı şamanlar, onları küçük bir perde işlevi gören kumaş parçalarıyla kaplamışlardır (İvanov, 1979: 137). Bu, orta şeritteki kırmızı kumaştan yapılmış adamların bulunduğu parçayı açıklamaktadır.

Butanayev, ruhları tasvir eden üç şeridin şamanın kendisi tarafından dikildiğine inanmaktadır (2006: 79). DTCF'deki kaftanda görüldüğü gibi, ortadaki şerit her zaman diğerlerinden daha geniştir. Üzerine şamanın kendi ruhunu temsil eden bir insan figürü dikilmiştir. Şamanistlerin inançlarına göre, şamanın kıyafetleri ve davulu hem kötü hem de iyi çeşitli ruhların kabıydı (İvanov, 1954: 593). Bunun için “tös” terimi üzerinde durulması gerekmektedir:

Hakas şamanlarında “tös” ya da “töstüp” kelimenin tam anlamıyla “temel”, “öz” demektir. Şaman fikirlere göre, töslar görünmez ölümsüz varlıklardır (“mög nime”). Hakas mitleri onların toprak ve suyla birlikte yaratıldıklarını, gökyüzüyle birlikte var edildiklerini göstermektedir. Doğal unsurlar arasında yaşayan varlıklar olarak kabul edilirler: Dağlarda, ormanlarda, suda, ateşte ve gökte. Tüm şamanların efsanevi atası olan Adam Han tarafından yönetilirler. Töslar, efendilerini seçtikten sonra onun itaatkâr askerleri olurlar. Görünmez ruhların “ordusu” ne kadar büyükse, komutanları olan şaman da o kadar güçlüdür. (Butanayev, 1992: 55).

Şamanın tösları ak (“arig töster”) ve kara (“purtah töster”) olarak ikiye ayrılmaktadır (Burnakov, 2020: 22). Ak tösların dağlarda, ateşte ve gökyüzünde, kara tösların ise taygada, yeraltında ve suda yaşadığı varsayılır. Her şamanın davulun vurmaları tarafında ve kıyafetlerinde bu ruhlarının bir resmi bulunmalıdır (Butanayev, 1992: 56).

Şamanın kıyafetlerinin üzerine bir tösun gözlerini temsil eden boncuklar dikilir. Bir şamanın kıyafetinde 50 ya da daha fazla boncuk bulunurdu. Eğer bir şaman ölürse, boncukları gömmemek gerekir, yoksa töslar kör kalır (Butanayev, 1992: 56). DTCF'deki şamanın giysilerinde de boncuklar bulunmaktadır (Görsel 10).

5. Davul

Davul, bir şamanın ana müzik aletidir. Hakasça “tüür” adı Eski Türkçe “tüngür”den gelmektedir. Butanayev'e göre, “tüür” kelimesi aslen sağır bir sesi ifade eder ve Hakasça “künür”-içi boş, sağır ses- terimiyle ilgilidir (2006: 85).

Basilov'un yorumuna göre, davul sadece bir müzik aleti değildir, aynı zamanda şamanı başka dünyalara taşıyan muhteşem bir uçan halıdır (1984: 77). Davul, bir binek hayvanına ya da şamanın mitolojik nehir boyunca yelken açtığı bir kayığa dönüşebilir (Basilov, 1984: 77; Mazay, 2014: 139).

DTCF sergi salonundaki şamanın elinde bulunan davul, Yenisey eyaleti, Minusinsk ilçesinden gelmektedir ve Hakas-Sagay halkına aittir. Davul, 1909 yılında Adrianov tarafından REM'e verilmiştir. Envanterde önemli bir ayrıntı belirtilmiştir: "Davul, araştırmacının emriyle bir şamanist tarafından yapılmıştır". Buradan davulun ritüel amaçlı yapılmadığı, kamlama için hiç kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum DTCF'deki davulun değerini düşürür mü? Bu sorunun cevabı aşağıda açıklanmaktadır.

Öncelikle Rusya müzelerinde yetmiş kadar Hakas davulunun bulunduğunu belirtmek gerekir (İvanov, 1955: 180). 1955'te envanteri hazırlayan İvanov, birçok davulun üzerindeki çizimlerin önemli ölçüde zarar gördüğünü ya da silindiğini belirtmiştir. Gerçekten, özellikle orta kısımda, davulun darbeler yüzünden boyası silinmiş ya da parçalanmıştır. Şaman, davulu müzeye gönüllü olarak verdiğinde, onu "ritüel olarak öldürmek" zorunda olduğunu da eklemek gerekir. Davul, içindeki ruhları serbest bırakmak için bir bıçakla kesilmektedir (Müzeye vermeden önce tüm şamanlar genelde bu kesim işini yapmak zorundadır). Görsel 13'te de görülebileceği gibi, bu tür davulların üzerindeki çizimleri ayırt etmek çok zordur. DTCF'deki davul hiçbir zaman kamlama için kullanılmamıştır. Üzerindeki çizimlerin en küçük ayrıntılarının bile korunması, bu davulun analiz edilmesi için çok uygun olduğu anlamına gelmektedir.



Görsel 13. Sayan davulu (Biçeldey, 2019: 155)

İkinci olarak, DTCF'deki davulun ritüel amaçlı kullanılanlardan daha az değerli olmadığını kanıtlamak için bir argüman daha verilmelidir. Envanterde davulun bir şamanist tarafindan yapıldığı belirtilmektedir. Şamanist, şamanın ruhlar dünyası ile insanlar arasında bir aracı olduğuna inanan, başka bir deyişle Şamanizm inancı üzerine yetişmiş kişidir. Şamanın davulu hiçbir zaman kendisinin yapmadığı bilinmektedir; birçok araştırmacı bu konuyu aktarmaktadır (Katanov, 1907: 550; Ivanov, 1954: 593; Butanaev, 2006: 86). Davulun imali ve boyanması, şamanın akrabaları ve dindaşları tarafından yapılırdı, bu nedenle çizimler Şamanistlerin, yani o inançtan insanların, genel dünya görüşünü yansıtmaktadır. Bu anlamda DTCF'deki davul da kamlama için yapılanlardan farklı değildir. Bu davul, aynı zamanda yirminci yüzyılın başlarında Hakas-Sagay halkı arasında var olan mitolojik inanışları yansıtmaktadır.

DTCF'de bulunan davul oldukça büyüktür, neredeyse dairesel bir şekle sahiptir: En büyük çapı 54 cm, daha küçük olanı ise 48 cm olan davul, "tüürhazı" adı verilen oval şekilli ahşap bir kasnaktan oluşur. Envanterde kasnağın hangi ağaçtan yapıldığı belirtilmemiştir ancak bunun huş ağacı olduğu varsayılmaktadır, çünkü Hakaslar tarafından kullanılan malzeme budur. Kasnak, ya açık ateşte ya da özel bir alet yardımıyla bükülür. Kasnağın uçları genellikle ince sedir kökleri veya kiraz kabuğu kullanılarak birbirine dikilir (Prokofyeva, 1961: 435).

Davulun üstünde altı adet çıkıntı vardır. Bilimsel literatürde bunlar farklı şekillerde adlandırılır: "Gözler", "boynuzlar" veya "meme başları" (Potapov, 1981: 126). Davulun, şamanın başka dünyalara seyahat ettiği bir binek hayvanı olduğuna inanıldığından, boynuzların ve meme uçlarının bu hayvana ait olduğu varsayılabilir. Hakas geleneğinde bu hayvan bir geyiktir. Katanov, altı memeden davulun ruh-efendisinin ve şamanın kendisinin dağlar ve denizler boyunca yaptığı yolculuk sırasında beslendiğini yazmıştır (1893: 30).

Müze envanterinde ağız kısmının ne tür bir deri ile kaplandığı belirtilmemiştir. Butanaev, 20. yüzyılın başlarında Hakasların bu amaçla at derisi kullanmaya başladığını yazmıştır (2006: 89). Davulun üzerine gerilen deriye zara "örtü, kaplama" anlamına gelen ve Eski Türkçe "yakık" -sıva- kelimesine dayanan "çagık" adı verilir (Butanaev, 2006: 90).

6. Davulun arka kısmı

Davulun içi ilginç bir yapıya sahiptir ve analiz edilmesi çok önemlidir (Görsel 14). En önemli kısım sap kısmıdır. Şamanlar davulun "efendisinin" onun içinde yaşadığına inanırlar (Potapov, 1981: 127). Araştırmacılar davulları, davul saplarının şekline göre sınıflandırmaktadır. İnsan biçimli tipte saplar, genellikle diğer etnik gruplarda bulunduğundan, insan biçimli olmayan saplar Sovyet etnografi literatüründe genellikle "Şor tipi" davullar olarak adlandırılan tek bir grupta birleştirilmiştir (Funk, 2005: 188). DTCF'deki davulun sap kısmı dikdörtgen şeklindedir ve üzerinde süslemeler vardır. REM'den gelen envanterde sapın hangi malzemeden yapıldığı belirtilmemiştir ancak Hakasların bunu huş ağacından yaptığı bilinmektedir.

Sap, davulun esas parçasıdır. Hakaslar buna "kaplan ya da leopar" anlamında gelen "ala bars" adını vermişlerdir. Butanaev önce sapının sonra da davulun kendisinin ortaya çıktığına inanmaktadır (Butanaev, 2006: 91). Eğer bir şamanın yeni bir davul yapması gerekirse, sap değiştirilmez; davul yapılanaya kadar sadece sap ile kamlama töreni yapılabilir (Butanaev, 2006: 91).

Bilimsel literatürde dikey sapa “mars”, içinden geçen yatay metal çubuğa ise “kiriş” denir ki bu da “yay kirişi” anlamına gelir. Davul aynı zamanda şamanlar tarafından bir silah olarak görüldüğünden, bu durumda davul şamanın kötü ruhlarla savaştığı bir yaydır (Butanaev, 2006: 92). Davul ve yay arasındaki bağlantı, yayın şaman kamlama töreninin ana kült nesnesi olarak davuldan önce gelmesiyle de açıklanmaktadır (Basilov, 1984: 93).

Görsel 14’te görülebileceği gibi, kirişin üzerinde (solda ve sağda) sivri uçlu içi boş bronz külahlar (“süngür”), iki farklı büyüklükte çan (“son” veya “san”, “hongro”) ve kurdeleler (“çalama” veya “mançı”) asılıdır. Süngür kelimesi muhtemelen Eski Türkçe “süngü” mızrak kelimesinden gelmektedir. Butanaev’e göre, kirişin üzerindeki “süngür” sayısı mutlaka tektir ve dokuz parçadan fazla değildir. Bunlar şamanın oklarını veya kılıçlarını simgeler ve kamlama sırasında hastayı ele geçiren kötü ruhu vurur (Butanaev, 2006: 92). DTCF’deki davulda çift sayıda (altı) süngür vardır, belki de onu yapan usta bunu bilerek yapmıştır çünkü davul kamlama için değil sergilenme amacıyla yapılmıştır.

Katanov çanların şamanın dua etmesine yardımcı olduğunu yazmıştır (1907: 551). Koni şeklindeki süngülerinin ses çıkarması İrlık Han’a, çan ve zil sesleri ise dağ ruhuna seslenildiği anlamına geliyordu (Butanaev, 2006: 92).



Görsel 14. Davulun arka tarafı (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

DTCF'deki davulun üst tarafına “kılıç” anlamına gelen “hılıs” adı verilen altı adet demir orak biçimli bıçak (75 mm uzunluğunda ve tabanda 15 mm genişliğinde) takılmıştır. Bunlar, hastanın evinde şamanın kötü güçlerle savaşması için gereklidir. Hılıs silahları, şamanlar arasında düşmanlık alevlendiğinde ve rekabet olduğunda rakipleri öldürmek için de kullanılır (Butanaev, 2006: 93).

7. Davulun yüzündeki çizimler

Etnograf Adrianov'a göre, “davulun ön yüzünde renkli bir çizgi ile birbirinden ayrılmış iki dünya tasvir edilmiştir: Üst yarısı gökyüzünün dünyası, gökkuşağının parıltısında göksel ışıklarla Ülgen'in dünyası, alt yarısı ise İrlık'in krallığıdır” (REM Envanteri). Hakas davullarının geleneksel olarak üç bölümden (gök, dünya, yeraltı) oluştuğu unutulmamalıdır (Alekshev, 1984: 24). Göksel dünya her zaman yeraltı dünyasından biraz daha küçük tasvir edilmiştir (Görsel 15). İki yatay şerit arasındaki üçgenler dünyanın dağlık yüzeyini sembolize eder (İvanov, 1954: 595).



Görsel 15. Davulun ön tarafı (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

Üst dünya büyük bir yarım daire ile çevrilidir; bu yay gökkuşağı (“tigirhuri”) anlamına gelir (Butanaev, 2006: 94). En üstte, davulun sağ bölümünde Güneş (“Kun”), sol bölümünde ise Ay (“Ay”) büyük ışıltılı daireler şeklinde tasvir edilir. Şamanik yakarışlarda hem Güneş hem de Ay “sustıg” yani “ışıldayan” sıfatıyla belirtilir (Butanaev, 2006: 94). Yedi yıldız (“çılıts”) göksel ışıkların yanında küçük haçlar şeklinde tasvir edilmiştir. Gökyüzünde iki kuş süzülmemektedir, bunlar büyük olasılıkla kartaldır. Siyah kartal erkek, beyaz kartal ise dişidir.

Şamanın habercileri olarak görev yaparlar ve her şeyi gören ve bilen kuşlar olarak kabul edilirler (Butanaev, 2006: 96).

Gök ile yer arasındaki yatay şeritte iki atlı (siyah ve beyaz) tasvir edilmiştir. Bunların ne anlama geldiği yorumlanabilir. Ellerinin olmaması, onların şamanın iyi ruhları (“tös”) olduğunu düşündürmektedir. Örneğin, Butanaev “yağız atların (“ızlıklar”) koruyucu Hara Tuma’nın ruhunun siyah bir binici olarak temsil edildiğini” yazmıştır (2006: 97). Sağdaki sarı biniciye gelince, belki de beyaz “ızlıkların” koruyucu ruhu Han-Salıg’dır (Butanaev, 2006: 97). İki kolsuz binicilerin arasında iki merkezi dikey çizgiye gelince, diğer Hakas davullarında benzer görüntülere rastlanmadığı için sadece tahmin yürütülebilir. Belki de bu, şamanın göğe yükseldiği ya da yeraltına indiği bir merdivendir (“pashıs”) (Butanaev, 2006: 94; Ivanov, 1955: 189).

Davulun alt kısmı yeraltı dünyası, İrlık’in diyarıdır. En altta şamanın çeşitli yardımcı ruhları yer alır: Bunlar bir kurbağa, iki yılan, bir kertenkele, bir ayı, iki köpek, bir karaca, bir at ve korkunç bir su canavarıdır. Bunlar şamanın yeraltı dünyasında seyahat ederken ihtiyaç duyduğu yardımcı ruhlardır. Şaman ile yeraltı dünyasının ruhları arasında aracı görevi görürler. Elinde yay olan kırmızı atlı bir binici şamanın koruyucu ruhudur (Direnkova, 2012: 304). Davulun alt kısmının sağ köşesinde iki kutsal huş ağacı (“pay hazın”) beyaz boya ile tasvir edilmiştir. Bunlardan biri eril (“ulug pay hazın”), daha küçük olan (“kiçik pay hazın”) ikincisi ise dişildir (Butanaev, 2006: 95). Yukarıda da belirtildiği gibi, Hakas davulu, şamanların kutsal ağacı olan huş ağacından yapılmıştır. Gezintileri ve uçuşları sırasında onların dalları altında dinlenir. Uzun bir yolculukta mola verdiğinde atını huş ağaçlarına bağlar (Katanov, 1893: 29).

Son olarak, el ele tutuşan yedi siyah ve altı beyaz figürün anlamı açıklanmalıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Mihaly Hoppal DTCF’deki davulu incelerken, davulun alt kısmında resmedilen el ele tutuşmuş beyaz figürlerin Göktanrısı Ülgen’in kızları, “gök bakireleri” olduğu sonucuna varmıştır (2012: 232). Şaman davulunun üzerindeki resimler her zaman kurala sıkı sıkıya bağlı kalınarak çizilir. Göksel tanrı Ülgen’e hizmet eden ruhlardan yeraltında olması mümkün değildir.

Butanaev’e göre, siyah boya ile çizilen adamlar İrlık Han’ın hizmetkârlarını temsil eder. Bunlar şamana yardımcıları üzerinde hizmet etmesi için verilmiştir (2006: 98). Beyaz figürlere gelince, Butanaev bunların sarı bakireler (“sarı hıs”) olduğuna inanıyordu. Bunlar, özellikle güçleri zayıfladığında şamanın kötü ruhları uzaklaştırmasına yardımcı olan dağ kızlarıdır (Butanaev, 2006: 98). Direnkova aynı konuda yazmıştır (2012: 304). Katanov da çok benzer sonuçlara varmıştır: “Yedi kızıl saçlı bakire Dağların Efendisinin kızlarıdır. Tarladaki avcılara gelirler. Minusinsk Türklerinin şamanının inançlarına göre, şaman erkekse kötü ruhu kovmasına yardım ederler” (1890: 238).

8. Davulun tokmağı

Sonuçlara gelmeden önce, tokmak (“orba”) hakkında birkaç söz söylemek gerekmektedir. Tokmak ve davulun orijinal anlamı birleşiktir. Tokmağın davulda vücut bulan hayvanın bir parçası olduğu düşünülür (Basilov, 1984: 94). Bu nedenle birçok şamanist geleneğe ge-yik boynuzundan bir tokmak yapmak adettendir (Basilov, 1984: 95). Hakas geleneklerinde tokmak huş ağacından yapılır. Zamanla davulun şamanın binek hayvanı olduğu fikri yerleşmiş, tokmak şamanın mucizevi atını hızlandıran bir kırbaç hâline gelmiştir (Basilov, 1984: 95; Prokofyeva, 1961: 446). Eğer şaman öteki dünyaya giden fantastik bir nehir boyunca yelken açmak zorunda kalırsa, davul bir kayık olarak algılanır ve tokmak bir küreğe dönüşür (İvanov, 1955: 186).



Görsel 16. Davulun tokmağı (Fotoğraf: İskender Yıldırım)

Vurgulamak gerekiyor ki, davul değiştirilebilse bile her zaman eski tokmak kullanılıyordu (Potapov, 1981: 131). DTCF’deki davul kullanılmadığından, tokmak tamamen yenidir (Görsel 16). Vurmalı kısmın iç kısmı Katanov’un tarif ettiği gibi bir kaşık gibi yapılmıştır (1907: 550).

Orbanın sapına deri bir halka takılmıştır. Drenkova bunun amacı hakkında şunları yazmıştır: “Kamlama töreni sırasında şaman, tokmağı elinin üzerine koyar. Halka, kamlama sırasında düşmemesi için yapılır. Şamanlar, tokmak ellerinden düşerse ruhların dağılacağına ve onları toplamasının zor olacağına inanırlardı” (2012: 317). Drenkova, böyle bir dikkatsizlikten dolayı ruhların şamana çok kızdığını ve onu azarladığını yazmıştır (2012: 317). Orbanın sapına renkli kurdeleler (“yalama”) dikilir. Katanov kurdelelerin sonradan, genellikle şamanın kamlama yaptığı yurdun sahibi tarafından dikildiğini yazmıştır (1907: 550). DTCF’deki tokmakta, kurdeleler davulun üreticisi tarafından dikilmiştir ve aradan yüz yıldan

fazla zaman geçmiş olmasına rağmen kurdelelerin üzerindeki kumaş mükemmel bir şekilde korunmuştur.

Sonuç

Türkiye'deki tek orijinal şaman davulu, şaman başlığı ve şaman kıyafetinin hangi etnik gruba ait olduğu yaklaşık yüz yıl boyunca kimse tarafından bilinmiyordu. Bu etnografik malzeme 1942 yılında AEM tarafından DTCF'ye nakledilmiştir ve hâlen oradaki Sergi Salonu'nda muhafaza edilmektedir.

Bu çalışma, bu etnografik objelerin SSCB'den Türkiye Cumhuriyeti'ne yolculuğunun izini sürmüştür. Davulu elinde şaman mankeninin 1929 yılında REM tarafından AEM'e bağışlandığı, Atatürk'ün de 1930 yılında buna karşılık olarak derviş kıyafetlerini ve ritüel aksesuarlarını bağışlama talimatı verdiği, bunların da ayakkabılar hariç hâlen Rusya Etnografya Müzesi'nde REM5151 koleksiyonunda muhafaza edildiği tespit edilmiştir. Bu değiş tokuşun nedeni tam olarak açıklığa kavuşturulamamıştır. Ancak araştırma göstermektedir ki 1920'lerde AEM'in düzenlenmesi konusunda uzman olarak davet edilen Gyula Mészáros'un o sırada REM'de çalışan Alexander Samoyloviç ile tanışması sayesinde bu mümkün olmuştur.

Bu çalışmanın sonuçlarına göre, şaman davulu, başlığı ve kıyafetinin tek bir şamana ait olmadığı, Minusinsk bölgesinin farklı yerlerinde ve farklı zamanlarda toplandığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla, şaman başlığı Hakas-Kaçlara aittir, 1904 yılında REM'e veren etnograf A. Adrianov tarafından alınmıştır. Şaman kıyafeti bir Hakas-Sagay şamanına aittir. Etnograf F. Kon bu kostümü saha araştırması sırasında edinmiş ve 1905 yılında REM'e devretmiştir. Davul da Hakas-Sagay etnik grubuna aittir ancak hiçbir zaman bir şamana ait olmamıştır, 1909 yılında A. Adrianov'un ricasıyla REM için yapılmıştır. Bu davul ritüel amaçlı yapılmamış olsa da bu makalede şamanların kamlama töreni yaptığı davullardan daha az değerli olmadığı kanıtlanmıştır.

Bu çalışma, 1999 yılında DTCF'yi ziyaret eden tanınmış Şamanizm uzmanı Hoppal'ın bu şaman davulunun Altay Türk boyları etnik kökenine dayandığı yorumunu ve davulun üzerindeki çizimlerini analiz ederken söylediklerini çürütmektedir. Davulun alt kısmında el ele tutuşmuş olarak tasvir edilen beyaz figürler, Hoppal'ın sandığı gibi Göktanrı Ülgen'in kızları olan "gök bakireleri" değildir, büyük olasılıkla Dağın Efendisi'nin kızlarıdır. Bunun büyük bir hata olduğunu kabul etmek gerekir, çünkü şaman davullarındaki imgelerin değişmez kuralına göre, herhangi bir şekilde göksel tanrıyla ilgili olan hiçbir şey davulun alt kısmında (yeraltı) tasvir edilemez.

Teşekkür

DTCF Dekanı Prof. Dr. Levent Kayapınar'a araştırma süreci boyunca gösterdiği değerli destek için çok teşekkür ederiz. Şaman giysisi ve davulun orijinalinin bulunduğu müzenin bulunmasına yardımcı olan araştırmacılara teşekkür etmek gerekir. REM Sibirya ve Uzak Doğu Etnografya Bölümü'nün önde gelen kategori araştırmacısı S. Romanova'ya ve Bilimsel Dokümantasyon Bölümü Başkanı L. Çerenkova'ya minnettarız. Şamanın kıyafetlerinin ve davulun analizinde yardımcı olan Rusya Bilimler Akademisi Etnoloji ve Antropoloji Enstitüsü Müdürü Dr. Prof. D. Funk'a, Rusya Devlet Beşeri Bilimler Üniversitesi Sosyal Antropoloji Merkezi direktörü Dr. Prof. O. Hristoforova'ya, Rusya Büyük Petro Bilimler Akademisi Kıdemli Araştırmacısı Dr. E. Duvakin'e değerli katkıları ve önerileri için teşekkür etmek istiyoruz.

Kısaltmalar

AEM - Ankara Etnografya Müzesi

REM - Rusya Etnografya Müzesi

DTCF - Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

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

Yazarların makaleye katkı oranları: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %50, second author %50.

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

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

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

Kaynakça

- Alekseev, N. (1984). *Sibiry'a'nın Türkçe konuşan halklarının şamanizmi. Alansal karşılaştırmalı çalışma deneyimi*. Nauka.
- Basilov, V. (1984). *Ruhlar tarafından seçilen*. Politizdat.
- Biçeldey, U., Anai-Khaak, D. ve Byrynnay, S. (2019). Tuva Millî Müzesi fonlarındaki şaman davulları koleksiyonu. *Noviye İssledovaniya Tuvi*, 2, 151-160.
- Blagova, G. (2008). *Nikalay Samoyloviç: Bilimsel yazışmalar*. Biyografi. Vostoçnaya literatura.
- Burnakov, V. (2020). *Fetishes of tos in the traditional worldview of Khakass (End of the 19th - the Middle of the 20th Century)*. IAET SB RAS Publishing.
- Butanayev, V. (1992). Hakas şamanlarının hizmet tös ruhları. *İzvestiya SO AN SSSR. İstoriya, Filosofiya i Filologiya*, 1, 54-58.
- Butanayev, V. (1995). *Hakaslar: Etnografik bir yazı*. İnsan.
- Butanayev, V. (2006). *Hongoray geleneksel şamanizmi*. Hakas Devlet Üniversitesi Yayınevi.
- Direnkova, N. (2012). *Altay-Sayan bölgesindeki Türkler: Makaleler ve etnografik materyaller*. Nauka.
- Funk, D. (2005). *Şamanların ve hikâye anlatıcılarının dünyaları*. Nauka.
- Hoppal, M. (2009). *Avrasya'da şamanlar*. Iskry.
- Hoppal, M. (2012). *Avrasya'da şamanlar*. Yapı Kredi.
- İşın, E. (2003). *Elemterefiş. Anadolu'da büyü ve inanışlar*. Yapı Kredi Kültür Sanat.
- İvanov, S. (1954). *Tarihi bir kaynak olarak Sibiry'a halklarının süslenmesi. XIX - XX yüzyılın başlarındaki malzemeler üzerine*. Nauka.
- İvanov, S. (1955). Altay-sayan platosu halklarının antik kült nesnelerindeki imgelerin anlamı hakkındaki soruya. *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii*, 19,165-264.
- İvanov, S. (1979). *Altay, Hakas ve Sibiry'a Tatarlarının heykelleri*. Nauka.
- Karaduman, H. (2016). *Ulus-devlet bağlamında belgelerle ankara etnografya müzesi'nin kuruluşu ve millî müze*. Bilgin Kültür Sanat.
- Katanov, N. (1890). Minusinsk Tatarları tarafından tarif edildiği şekliyle bir şaman davulu ve tokmağı. *İzvestiya Tomskogo Universiteta*, 2, 237-239.
- Katanov, N. (1893). N. F. Katanov'un Sibiry'a ve Doğu Türkistan'dan Mektupları. *Prilojeniya k Tomu Zapisok İAN*, 3, 1-113.
- Katanov, N. (1907). *Türk boylarının halk edebiyatından örnekler. Uryanhaylar (Soyotlar), Abakan Tatarları ve Karagasların ağızları*. Akademiya Nauk.
- Mazay, L. (2014). Manifestation of shaman neotraditionalism in the Republic of Khakassia. *Vestnik Buryatskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 6(1), 138-141.
- Mazay, L. (2013). Şamanı davulun anlamı ve hakas kültüründeki işlevleri. *Vestnik Hakasskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 3, 87-89.
- Potapov, L. (1981). Etnografik koleksiyonların eşsiz bir konusu olarak kaçların şaman davulu. *Materialnaya Kultura i Mifologiya: Sbornik MAE*, 36, 125-137.
- Prokofyeva, E. (1961). Şaman davulları. M. Levin, L. Potapov (Ed.) *İstoriko-Etnograficeskiy Atlas Sibirii* içinde (s. 435-492).
- Prokofyeva, E. (1971). Sibiry'a halklarının şaman kıyafetleri. *Religioznye Predstavleniya i Obryady Narodov Sibiri v XIX - naçale XX veka*, 27, 5-100.

- Suhovskiy, V. (1901). Minusinskom Okruge/Minusinsk bölgesinde şamanizm üzerine. *İzvestiya Obşçestva Arheologii, İstorii i Etnografii*, 17, 1-9.
- Tijnov, P. (1902). Hastalar üzerinde kamlama. *Eniseyskie Eparhialniye Vedomosti*, 11(12), 339-344.
- Tugujekova, V. (2008). *Khakass Ethnic Group at the Turn of the Century (Late 20th-Early 21st Centuries)*. Khakass book publishing house.
- Yusupova, T. ve Kozintcev, M. (2024). Everywhere was i greeted with great courtesy: V.V. Bartold's research visit to Turkey on the pages of his 1926 Constantinople diary. *Pis'mennye Pamiatniki Vostoka*, 21(2), 87-104.



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



Medya Antropolojisi Bağlamında “Evrim” Olgusuna Kamil Masaracı’nın Gazetedeki Günlük Karikatürleri Üzerinden Bakmak

Examining the Phenomenon of “Evolution” in the Context
of Media Anthropology through Kamil Masaracı’s Daily
Newspaper Cartoons

Cihan Oğuz*

Öz

İnsanın evrim süreci sadece antropolojik bir olgu değil aynı zamanda kimi kez dinsel/siyasal yaklaşımlara kimi kez de mizaha kapı aralayan bir tartışma zemini. Bu sürecin bilimsel argümanlarla veya dinsel/siyasal eleştiri ya da desteklerle biçimlenen tarafında “ciddiyet” barınmaktadır. Ama öte yandan insanın evrim çizgisindeki değişime dayalı biyolojik ve kültürel akış, mizah boyutuna da bürünerek karikatürlere de yansıyan bir bakış tarzı yaratmaktadır. Mizahın temelinde yer alan insanın kendisiyle alay etme dürtüsü, konu evrim sürecine gelince daha da ironik bir biçime bürünmektedir. Australopithecus ile yolu açılan *homo habilis*, *homo erectus* ve *neandertal insandan* bugünkü *homo sapiens*’e uzanan 6 milyon

Geliş tarihi (Received): 27-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 04-10-2024

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü. İstanbul-Türkiye/ Assist. Prof.Dr., Istanbul Yeni Yüzyıl University Faculty of Communication Department of New Media and Communication. cihanoguz@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0002-0997-0826

yıllık insanlık süreci sadece biyolojinin ve antropolojinin değil mizahın da ilgi alanına girmektedir. İletişim teknolojilerindeki baş döndürücü hızın insan zihnine yansıtış biçimi ve bu hızın yarattığı değişim, evrim sürecini tamamlayan insandaki çelişkilere zemin oluşturmaktadır. Bu çalışmada; *Cumhuriyet* gazetesinde “Çizgilik” başlığı altında günlük karikatürler yayımlayan Kamil Masaracı’nın Mart 2023-Mayıs 2024 arasındaki on dört aylık dönemde çizdiği evrimle ilgili yirmi beş karikatürü eleştirel söylem analizine tabi tuttum, karikatürlerin iletildiği mesajların alt metin okumalarıyla evrim süreci arasındaki ilintiyi analiz ederek medya antropolojisi bağlamında ilk insandan günümüzdeki modern insana ulaşan sürecin karikatürize edilen göndermelerini betimlemeye çalıştım. Sonuçta; medya antropolojisinin kitle psikolojisini, kitlenin kültürel eğilimlerini ve kitlenin tercihlerini insanın evrim yolculuğu üzerinden okuma çerçevesi, Masaracı’nın karikatürlerinden yansıyan bir gerçeklik olarak ortaya çıktı. Analiz ettiğim yirmi beş karikatürün ortak noktası da bu gerçekliğin insanın özüne ilişkin çeşitli tonları taşımasıdır. Bu tonlar, içsel bir trajediyi barındırdığı kadar hayatın zenginliğine ilişkin de birer güçlü vurgu olarak değerlendirilebilir.

Anahtar sözcükler: *evrim, karikatür, teknoloji, insan*

Abstract

The evolutionary process of humans is not merely an anthropological phenomenon; it also serves as a ground for discussion that sometimes opens up to religious/political approaches and at other times to humor. In this process, the facet shaped by scientific arguments or religious/political criticisms or support encompasses a level of “seriousness.” On the other hand, the biological and cultural flow stemming from changes in the human evolutionary line also takes on a humorous dimension, reflecting a distinct perspective in cartoons. The fundamental human impulse to mock oneself, which underlies humor, becomes even more ironic when related to the evolutionary process. The 6-million-year human journey, beginning with *Australopithecus* and moving through *Homo habilis*, *Homo erectus*, and Neanderthal to today’s *Homo sapiens*, not only pertains to the fields of biology and anthropology but also attracts interest in humor. Particularly, the dizzying pace of communication technologies and the changes it imparts on the human mind lay the groundwork for contradictions in the modern human who has completed this evolutionary process. In this study, I conducted a critical discourse analysis on 25 cartoons related to evolution, drawn by Kamil Masaracı and published under the title “Çizgilik” in *Cumhuriyet* newspaper over a 14-month period from March 2023 to May 2024. By analyzing the relationship between the subtext readings of the messages conveyed by these cartoons and the process of evolution, I aimed to describe the caricatured references to the journey from the first human to modern humans within the context of media anthropology. Ultimately, the framework of reading mass psychology, cultural tendencies, and preferences through the lens of human evolution emerged as a reality reflected in Masaracı’s cartoons. The common point of the 25 cartoons I analyzed is that they carry various nuances related to the

essence of humanity. These nuances can be considered strong emphases on both an inherent tragedy and the richness of life.

Keywords: *evolution, cartoon, technology, human*

Extended summary

Humor has, for centuries, been a symbol of the effort to liberate oneself from traditions, customs, and bigoted thoughts. Today, caricature is one of the most effective forms of humor. Political satire magazines are particularly bold in exhibiting a dissenting stance. Humor, in essence, is a guise for nuanced criticism. The fundamental human impulse to mock oneself takes on an even more ironic form when it comes to the process of evolution. The six-million-year journey of humanity, from Australopithecus to Homo Habilis, Homo Erectus, and Neanderthal Man to the modern Homo Sapiens, falls not only within the realms of biology and anthropology but also within the domain of humor. Moreover, the dizzying pace of advancements in communication technologies and their impact on the human mind create a foundation for the contradictions inherent in humans who have completed the evolutionary process.

In contemporary times, caricature has become a phenomenon that “attracts lightning bolts,” particularly in the context of the redefined and radicalized interfaith polarization process following the September 11 attacks in the United States. The Islamophobia that began to rapidly spread globally after the suicide attacks on September 11 has also provided some negative examples in this process. On September 30, 2005, the Danish newspaper Jyllands-Posten published 12 caricatures depicting the Prophet Muhammad as a terrorist, which were perceived as a profound insult to the sacred values of Muslims. This led to various protest actions, the storming of embassies, and the burning of flags. Similarly, the Paris office of the French magazine Charlie Hebdo, which published caricatures of the Prophet Muhammad, was attacked on January 7, 2015, resulting in the deaths of 12 people, including a police officer.

In Turkey, throughout various historical periods such as the early years of the Republic, the single-party era, the Democratic Party (DP) administration, the March 12, 1971 interim regime and martial law period, the military coup of September 12, 1980, and the decade following the early 2000s, humor and caricature have faced phases where they were not well-received by those in power. These phases were characterized by a prevalent system of self-censorship, with cartoonists facing imprisonment and intimidation. Although caricature, being line-based, may not seem as impactful or provocative at first glance as an editorial piece, it is, in fact, a much more potent art form due to its visual nature, which ingrains itself more deeply and memorably in the minds of viewers.

In this study, 25 caricatures related to evolution drawn by Kamil Masaracı, who has been publishing daily caricatures under the title “Çizgilik” in the opposition Cumhuriyet newspaper since 1985, are subjected to critical discourse analysis. These caricatures, created between March 2023 and May 2024, are analyzed to explore the relationship between their

underlying messages and the evolutionary process. Through this analysis, the caricatured references depicting the journey from the first human to the modern human are described within the context of media anthropology.

During this analysis, the following questions are addressed:

-What messages does the cartoonist convey with the theme of evolution?

-What arguments are used in the caricatures to communicate the contradictions between the evolutionary process and the current form of life?

-Is the cartoonist's view of the evolutionary process negative; does he perceive the outcome of this process as a "postmodern defeat of humanity"?

-How do evolution-themed caricatures make allegorical references to new communication technologies?

While seeking answers to these questions, the evolutionary process is examined from an anthropological perspective, and the modern form of life is scrutinized with its cultural codes. Consequently, the "new human" at the current stage of the evolutionary process is reimagined in the caricatures. Ultimately, the framework of reading mass psychology, cultural tendencies, and preferences of the masses through the evolutionary journey of humans emerges as a reality reflected in Masaracı's caricatures. The common point of the analyzed 25 caricatures is that they convey various shades of this reality related to the essence of humanity. These shades can be seen as a powerful emphasis on the richness of life, as much as they encompass an intrinsic tragedy.

Giriş

Mizahın özü, kakkahadır. Nietzsche (2020: 150), "Belki de bugün hiçbir şeyin geleceği olmasa bile kakkahamızın bir geleceği var." derken mizahın gücüne dikkat çekmiştir. Eagleton da (2019: 13) mizaha vurgu yaparken "Kakkaha, tek tip olmayan evrensel bir olgudur." vurgusu yapmıştır. Çünkü mizahın en temel özelliğinin güldürürken düşündürmesi olduğu söylenebilir (Nisan, 2023: 38). Dahası, antropolog Mary Douglas'a (2002: 160) göre tüm şakalar; yıkıcıdır çünkü toplumsal anlamların temel keyfiyetini, gücünü ortaya koyar. Nüktenin bir sivri ucu (amacı) vardır, bu yüzden nükte bazen ince kılıçla dürtmek ile karşılaştırılır. Hızlı, düzgün, düzenli, çevik, yanıp sönen, göz kamaştırıcı, maharetli, sivri uçlu, çatışan, gösterişli yönleriyle ince kılıç benzeri bir şeydir fakat aynı zamanda delebilir ve yaralayabilir (Eagleton, 2019: 119). Tüm bu tanımlamalar aslında "zekâ"yı çağrıştıran metaforları içermektedir. O hâlde mizah ile zekâ arasında doğrudan bir ilinti bulunmaktadır. Çünkü mizah kıvrak bir zekâ gerektiren kayda değer bir gülmedir (Bilge, 2008: 165) ve bir şeyi komik olarak yorumlamak için bir durumun, karikatürün veya şakanın mizahi doğasını tanımlamak ve anlamak gerekir. Bu varsayımın tutarlı olarak araştırmalar; IQ'su yüksek bireylerin daha karmaşık espriler, karikatürler ve diğer esprili uyanları kavradığını göstermiştir (Pinderhughes & Zigler, 1985; Wierzbicki & Young, 1978: 192). Zekâ, mizahın şekillenmesinde önemli bir silahtır.

Sosyologlar, ancak 1970’li yıllarda mizah ile ciddi anlamda ilgilenmeye başlamıştır. Çünkü mizah artık sadece bir güldürü unsuru olmaktan çıkmış; ayrımcılık, etnisite, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, sosyal direnç ve politika gibi sosyal konularla yoğun olarak ilgili olmaya başlamıştır (Zijdevad, 1983: 1-6; Kuipers, 2008: 361). Bir bakıma mizah en baştan beri eleştirinin sevimli halidir (Ulus, L., Yaman, Y., & Yalçıntaş Sezgin, E., 2019: 72). Diğer deyişle mizah aslında usturuplu eleştirinin kılıfıdır.

Karikatür günümüzde en etkili mizah türlerinden biridir. Siyasi mizah dergileri, muhalif bir tavır sergilemede cesurdur. Basında gösterilmeyen çoğu olay siyasi mizah dergilerinde muhalif bir şekilde gösterilmektedir. Özellikle karikatürlerde bu çok net görülmektedir (Yaşar, 2018: 1403-1404). Türkiye’de *Penguen*, *Uykusuz* ve *Gırgır* gibi dergiler, bu konuda öncü görünmektedir. 1970 ve 1980’li yıllarda karikatürist Oğuz Aral tarafından yayımlanan *Gırgır* dergisi, o dönem dünyanın üçüncü büyük mizah dergisi olarak kayıtlara geçmiştir. Günümüzde hâlâ karikatürlerinden dolayı ceza alan veya yargılanan çizerler bulunmaktadır. “Dilin kemiği yok.” deyişi en çok da mizah alanında kendini göstermekte; 21. yüzyılın görselliğe ağırlık veren kültürel formu içinde karikatürcüler, ciddi şekilde öne çıkmaktadır. Karikatürler, çağrışımlar katarak durumları tersten okutmakta, abartılarla nesnelere değiştirmekte; dönüşüm, karşılaştırma, benzerlik, özellikle “absürdite”, “görecelik” ve “şaşırtmaca” ile tipolojiler sunmaktadır (Şenyapılı, 2003: 48, 55). Karikatürün zaman zaman inançların ve ideolojilerin kırmızı çizgisini geçtiği, sınır tanımayan özgürlüğü içselleştirdiği de bir gerçektir. Karikatür, dünyada -özellikle ABD’deki 11 Eylül saldırılarından sonra- yeniden şekillenen ve radikalleşen dinler arası karşılıklı kutuplaşma sürecinde “şimşekleri üzerine çeken” bir olgu hâlini almıştır. 11 Eylül’deki intihar saldırılarından sonra dünyada hızla yaygınlaşmaya başlayan İslamofobi de bu sürece kimi olumsuz örnekler sunmuştur. Danimarkalı Jyllands-Posten gazetesinde 30 Eylül 2005 tarihinde Hz. Muhammed’i tasvir ederken terörist olarak gösteren 12 karikatür Müslümanların kutsalına derin hakaret olarak algılanmış, Müslüman toplumları son derece rahatsız etmiş; akabinde çeşitli protesto eylemleri düzenlenmiş, elçilikler basılmış ve bayraklar yakılmıştır (Okutan, 2013: 12). Yine, Hz. Muhammed karikatürleri yayımlayan Fransız *Charlie Hebdo* dergisinin Paris’teki ofisi de 7 Ocak 2015 tarihinde silahlı saldırıya uğramış; olayda biri polis on iki kişi hayatını kaybetmiştir. Bu saldırıyı El Kaide örgütü üstlenmiştir (Euronews, 2015). Cumhuriyet’in ilk yılları, tek parti dönemi, Demokrat Parti (DP) iktidarı, 12 Mart 1971 ara rejimi ve sıkıyönetim dönemi, 12 Eylül 1980 askerî darbesi ve 2000’li yılların ilk on yıllık döneminden sonraki süreçler; mizah ve karikatürlerin iktidarlar tarafından hoş karşılanmadığı, yaygın bir otosansür sisteminin işlediği, çizerlerin hapis cezası aldığı, gözlerinin korkutulduğu evrelerdir. Karikatür; çizgiye dayandığı için ilk bakışta bir köşe yazısı kadar etkileyici veya tepkiye açık olmasa da görsellik özelliğiyle hafızalara daha kolay ve derinden kazındığı için aslında çok daha etkili bir sanattır.

Mizah; MÖ’ye uzanan yüzyıllardan beri insanoğlunun bir yandan kabullenip içinde yaşamaya çalıştığı, bir yandan da değiştirmeye çaba gösterdiği toplumsal hayatına ve bu verimli toplumsal hayatını, konumunu ona değişmez bir kader gibi göstermeye yönelik gelenek, töreler ve bağnaz düşüncelere karşı bir özgürleşme çabası olmuştur. Ciddi olanın, gücüne erişilmez olan iktidar sahiplerinin, onlara dayanak olan dar görüşlülüğün, bağnazca davranış-

ların gülünleştirilmesi, reel hayatın karşısında tek tek kaldıkları sürece boyun eğen sıradan insanların, topluca yüreklenme, nefes alma, bir çözüm arama çabası olmuştur (Oskay, 2000: 25). Elbette çizerler de bu cesaretin bedelini dönem dönem ağır şekilde ödemişlerdir.

Kamil Masaracı günümüzdeki etkili karikatüristlerden biridir. Üniversiteden sonra karikatüre başlayan Masaracı, yurt içi ve yurt dışında elliye yakın kişisel sergi açmıştır. Birçok ulusal ve uluslararası ödül almıştır. Bir dönem Karikatürcüler Derneği Başkanı olmuştur. 1985'ten bu yana *Cumhuriyet* gazetesinde “Çizgilik” isimli günlük bant karikatürler yayımlamaktadır. Masaracı genellikle tematik konularda çizmektedir. Bazen dünyayı bir gezegen değil içimizden bir canlıymış gibi resmetmekte, bazen de devekuşu karikatürleriyle felsefi/siyasal mesajlar vermektedir.

Masaracı'nın Mart 2023-Mayıs 2024 arasındaki on dört aylık dönemde zaman zaman “evrim” temalı karikatürler yayımladığı dikkat çekmektedir. Karikatürler bazen birkaç gün üst üste, bazen de belirli aralıklarla yayımlanmıştır. Bu çalışmada da çizerin söz konusu dönemde *Cumhuriyet* gazetesindeki “Çizgilik” köşesinde yayımlanan evrim temalı yirmi beş karikatür, medya antropolojisi bağlamında eleştirel söylem analiziyle irdelenmiştir. Bu analiz sırasında şu sorulara yanıt aranmıştır:

-Çizer, evrim temasıyla hangi mesajları vermektedir?

-Evrim süreciyle bugünkü yaşam formu arasındaki çelişkiler, karikatürlerde hangi argümanlarla iletilmektedir?

-Çizerin evrimsel sürece bakışı olumsuz mudur, bu sürecin sonunda gelinen noktayı “insanlığın postmodern yenilgisi” olarak mı görmektedir?

-Evrim temalı karikatürler, yeni iletişim teknolojilerine nasıl alegorik göndermeler yapmaktadır?

Bu soruların yanıtları aranırken bir yandan antropolojik açıdan evrim süreci, diğer yandan da kültürel kodlarıyla modern yaşam formu sorgulanmış; sonuçta, evrim sürecinin vardığı aşamadaki “yeni insan”, karikatürlerde yeniden kurgulanmıştır.

1. Evrim teorisi ışığında mizahın gelişimi

Evrim teorisinin mimarı Charles Darwin (2021: 200), kahkahaya aykırı veya anlaşılamaz, heyecan verici bir *sürprizin* neden olduğunu belirtirken insanın *kıkırdamasında* da genel olarak bazı üstünlük *zorlaması* bulunduğu dikkat çekmiştir. Darwin her ne kadar *insana ilişkin uygulamalara* yapıtında çok az yer verse de biyolojik türden kültürel alışkanlıklara/geleceklerle geçiş kodlarının belirlenmesinde onun önünde inceleyebileceği koskoca bir tarihsel çizgi bulunmaktadır.

Evrim teorisi, görünürde ve en yalın hâliyle, insanın primatlarla (şempanzeler) en eski ortak atasından 6 milyon yıl önce ayrılmasından sonra kendisine çizdiği biyolojik gelişim sürecidir. Elbette milyonlarca yıl katedilen ve “insansı maymunlar”dan (Hominidler) bugünkü insana (Homo Sapiens) ulaşan bu aşamanın sonunda insanın yaşayan en yakın akrabası olan şempanzelerle gen dizilimlerinin yüzde 98,7 oranında aynı olması, bir zamanlar iki türün ortak ataya sahip olduğu konusunda bir fikir vermektedir (Böhme, Braun & Breier, 2023: 61).

İnsan vücudundaki bazı güdük parçalar da evrim sürecinde yer almış eski ataların yapılarından kalmadır. Bunlardan en önemlisi “kuyruk sokumu”dur (kuyruk kemiği). İnsanın görünür bir kuyruğu yoktur. Ancak insan iskeletinde göze çarpıveren kuyruk kemiği (os coccyx), donatıldığı kaslarla birlikte güdük bir kuyruktur. Bu durum da Darwin’in teorisini güçlendirmektedir (Ünalın, 2023: 80-81). Deyim yerindeyse insan dışında gülmeyi becerebilen tek hayvan olan maymunlarla paylaşılan bu *ortak yetenek* aynı zamanda iki türün atalarından devraldığı ortak bir mirastır. O hâlde gülmek ve güldürmenin organize hâli olan mizahın antropolojik kökeninde sadece *kültürel* değil aynı zamanda *genetik* kodlar da rol oynamaktadır. Evrimsel psikologlar, insan kültürlerindeki mizah anlayışının kökenlerini insanın en yakın kuzenlerindeki homurdanma ve oyun davranışlarına kadar takip edebilmektedir (Butovskaya & Kozintsev, 2015: 716). Nitekim bugün mizah olarak bildiğimiz espri anlayışının insanın atalarında ciddi olmayan kavgalarda, oyun oynama sırasında veya diğer sosyal “dinlenme” zamanlarında kullanılan hızlı hızlı nefes alıp verme ve homurdanma gibi davranışlardan köken aldığı düşünülmektedir (Waal, 1997: 232). Örneğin, özellikle de çocuk şempanzeler; yaşlılara çamur fırlatmak, sopayla vurmak veya üzerlerine birden sıçramak gibi şakalar yapabilmektedir (Goodall, 1986: 231). Oyun ve şakalaşma ritüeli hemen hemen tüm hayvanlarda görülmesine rağmen insan ile şempanzelerin ortak şaka anlayışı, kendini öne çıkarmaktadır. Bu noktada elbette hemen hemen her hayvanın oyun ritüeli sergilediği ve karşısındaki diğer canlıyla bunu paylaşmak istediği bilinmektedir. İnsan ile maymun arasındaki vücut dili ise insanın diğer hayvanlarla olan iletişiminin daha özel bir anlam taşımaktadır. O hâlde, insanın evrim sürecinde mizah sadece *sıradan* bir araç olarak değil aynı zamanda kalıcı bir *itiraz biçimi* olarak da yerini almıştır. İnsanın insan olmasındaki etken güçlerden biri, öz *eleştiri* yeteneği olduğu kadar zorlu koşullar karşısında bir *direnç* tarzı olarak mizahı kullanmasıdır. Antropolojik açıdan “İnsan, gülen bir hayvandır.” sözü, gerçeklik taşımaktadır:

Mizah, yokluğunda çok büyük bir boşluğun oluşacağı bir yetenektir, bir potansiyeldir, bir zekilik biçimi ve ince duydur. Çünkü insanların eleştiri yapma, bir konu hakkında korkmadan, çekinmeden düşündüklerini dile getirme, devleti yönetenlere karşı durabilme ve hakkını açık yüreklilikle savunabilme konusunda her zaman bir çekinceleri olmuştur. İnsan mevcut otoritelere karşı ancak mizah yaparak direnebilmekte ve var olan otoriteleri eleştirebilmektedir. Bu nedenle tarih boyunca iktidarlar mizahtan korkmuş ve onu denetim altına almaya çalışmışlardır. (Boz, 2014: 156)

Byung-Chul Han (2023: 114), eğlencenin yeni bir paradigma, dünya ve varlık formülü olduğunu söylemiş ve eklemiştir: Var olabilmek için, dünyaya ait olabilmek için eğlendirici olmak gerekiyor. Sadece eğlendirici olan *hakiki* ya da *gerçek*’tir. İlk çağlardan başlayarak 21. yüzyılın küreselleşmiş modern dünya düzenine ulaşan süreçte “eğlenmek” güdüsü, salt boş zaman geçirmek veya avuntu için değil bunu da aşan bir gerçeklikle var olan hayatı sorgulayarak onun çelişkili noktalarını ironik şekilde eleştiri altına almaktır. En başta da insanın *kendisiyle alay ederek* eğlenmesi, yaygın kanının aksine, ironik şekilde o çelişkiler karşısında düştüğü durumu herkese açık bir “hedef tahtası” hâline getirmesi ama aynı zamanda kendi dışındaki olayları/gelişmeleri alaya alabilmek için de okun yayını germesidir.

2. Medya antropolojisi ve mizah

Medya antropolojisi ne medya sosyolojisidir, ne medya psikolojisidir, ne medya tarihidir, ne siyasal iletişimidir, ne medya teknolojisidir. Ama bunların hepsidir, hepsine tepeden global bir bakıştır (Karagöz, 2016: 20). Dolayısıyla mesajın karikatürler yoluyla iletilmesi de medya antropolojisini içeren dolayimli bir mizah refleksidir. Karagöz (2016: 20), medya antropolojisinin ana çıkış noktasını modern toplumların sosyal realitesi ve bu sosyal realite üzerindeki hızlı kültür değişmelerinin oluşturduğunu; zira modern toplumların temel dinamikleri itibarıyla gerek insanlığın daha önce oluşturduğu toplumsal yapılanmalardan gerekse modern toplumsal özelliklerin dışında kalan toplumlardan bir hayli farklı olduğunu vurgulamıştır. Buna göre modern toplumların bireylere sunduğu yaşam tarzı ve/veya yaşam tarzları; kaotik, hızlı, genel olarak yüzeysel özellikleri barındırmaktadır. Kamil Masaracı'nın evrim konulu karikatürlerde konu aldığı ve alegorilerle atıf yaptığı temaları da zaten bu "kaotik, hızlı ve yüzeysel yaşam tarzları" oluşturmakta, çizer eleştirel bir dille bu dönüşümü evrim tarihiyle karşılaştırmaktadır.

Antropolog Güvenç'in (2020: 212) iletişimin tanımındaki terimlerden biri saydığı "semboller", bu noktada önem kazanmakta; "Bir homo sembolikus, soyutlama, simgeleştirme cambazıdır." dediği insanın özelliklerine ve yeteneklerine gönderme yapmaktadır. Mizahın zekâyla bileşimi de basit bir bileşimden ziyade içselleşmiş bir durumdur. O hâlde 21. yüzyılın *sert* ama bir o kadar da *ironik* gündeminde insanın karşılaştığı -hatta bizatihi kendisinin yol açtığı- manzara, bir bakıma evrimsel boyutta ulaşılan toplumsal/kültürel aşamanın mizah yoluyla "sıkı" eleştirilmesinden başka çare bırakmamaktadır. Bu noktada medyanın yaygınlaştırıcı gücü ve ikonik karakteri devreye girmektedir. Mizahî bir olayı -örneğin bu çalışmada evrim konulu karikatürleri- irdelerken disiplinler arası çok boyutlu bir yaklaşım kaçınılmaz olmaktadır. Medya antropolojisi, bu anlamda disiplinler arası geçişliliğin "amiral gemisi" pozisyonunu almaktadır. Çünkü "Antropoloji insanı bir bütün olarak incelemektedir. İnsanı tüm yönleriyle ele almaya çalışır. İnsanı ekonomik insan, felsefi insan, hukuk insan, biyolojik insan, toplumsal insan, psikolojik insan vb. şekilde bölmez. Bu katmanlar bir bütün olarak, birbirleriyle ilişki içinde bir araya geldiklerinde insanı oluşturduğundan ve bundan hareketle kültürü etkilediğinden holistik bakış açısı önemlidir" (Dalan Polat, 2016: 517). Mizahın gücüyle medyanın etki alanı birleştiğinde ortaya insan odaklı, derinlemesine bir analiz zorunluluğu çıkmaktadır.

Mizahın antropoloji açısından "zekice dokundurmalar" dışında önem taşıyan bir yanı da argo ve küfrün kullanılmasıdır. Gerçi argo ve küfür kullanılırken de zekice dokundurmalar yapılabilir; ancak özellikle popüler olmayan (yazılı/yazısız) karikatürlerde, gündelik argo yerine çizgilerle gönderme yapılan -genellikle- siyasal içerikli konular yer almaktadır. Bu anlamda popülerliğe yaslanan, düşünmekten ziyade güldürüye ağırlık veren argolu/küfürlü mizah, *dolaysız* ve *direkt* darbe indiren bir tarzdır. Ne var ki popülerlik taşıdığı için etkisi de bir sonraki popüler karikatüre kadar geçerlidir. Oysa düşünmeye teşvik eden/yönelten karikatürler, bir kısmı yazılı da olsa, *kalıcı* bir çizgiye sahiptir. Popüler karikatürlerin *telaşlı* güldürme çabasına karşılık "ciddi" karikatürler, daha *yavaş* ama etkili bir tarza sahiptir. Her ikisinde de "sarakaya almak" önem taşır; ancak bunu yaparken argümanları farklıdır.

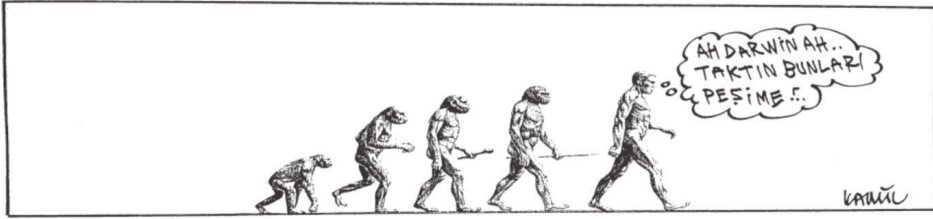
Argo ve küfür, toplumdaki kimi kesimlere/gruplara/ideolojilere “itici” gelse de kültür boyutuyla antropolojiyi ilgilendirmektedir. Yetkiner’e (2023: 198) göre özellikle cinsellik, kaba küfür ve argo içeren kelimeler gibi durumlar toplumda kabul görmemesine rağmen mizahî açıdan kişiler arasında bir iletişim gerçekleşmektedir. Mizahçıların olağan gördüğü bu duruma dilciler; mesafeli, hatta tepkili yaklaşmaktadır (Sarı, 2006; Develioğlu, 1990). Bazı araştırmacılar ise olayı daha makro düzeyde değerlendirmekte, argoyu ve küfrü; “Son dönemle birlikte artık küfür her yerdedir. İnsanın zorlandığı, sevindiği, üzüldüğü, mutsuz olduğu, şaşırıldığı, yenildiği anlarda imdadına yetişen söylem hâline gelen küfür, günümüzde ne saklanması gereken ne de utanılan bir söylemi yansıtmış bir hâldedir.” ifadesiyle olumlamaktadır (Ekşi, 2023: 375). Özetle, argo ve küfür günümüzde doğal yaşamın içinde olduğu kadar sanatın da hücrelerine sızmıştır. Ancak bu belirleme, sözsüz veya ciddi mizahın ayrı bir önem taşıdığı gerçeğini değiştirmemektedir.

3. Evrim içerikli karikatürlerin analizi

Kamil Masaracı’nın Aralık 2023-Mayıs 2024 arasındaki beş aylık dönemde *Cumhuriyet* gazetesindeki “Çizgilik” köşesinde yayımladığı “evrim” temalı yirmi beş karikatür, özde biyolojik bir varlık olan “insan” ile kültürel/teknolojik gelişmelerin keşiştiği ortak-ayrık yaşam formunu yansıtmaktadır. Mizahçı gözüyle evrim süreci -hele ki günümüzdeki iletişim teknolojilerinin ulaştığı boyut göz önüne alınacak olursa- gerçekten de irdelenmeye, didiklenmeye ve eleştirmeye değer bir kıymet taşımaktadır. Bu kapsamda Masaracı’nın çizgileri, mizah zırhı kuşanmış bir “medya antropoloğu”nun kendine özgü bakış tarzını ve felsefesini yansıtmaktadır. Görsel 1’deki ilk karikatürde doğrudan Darwin’in evrim teorisine atıf yapılmaktadır.

ÇİZGİLİK KAMİL MASARACI

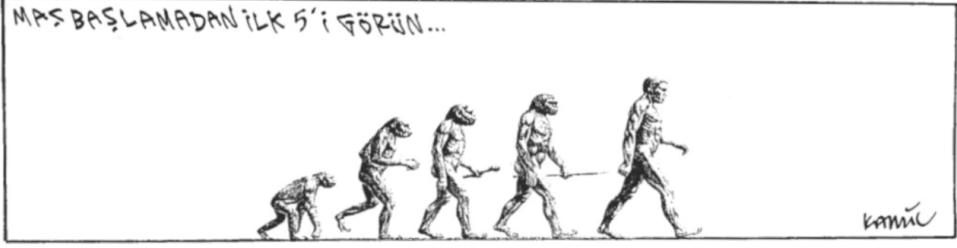
kamilmasaraci@gmail.com



Görsel 1. 22 Aralık 2023 tarihli karikatür

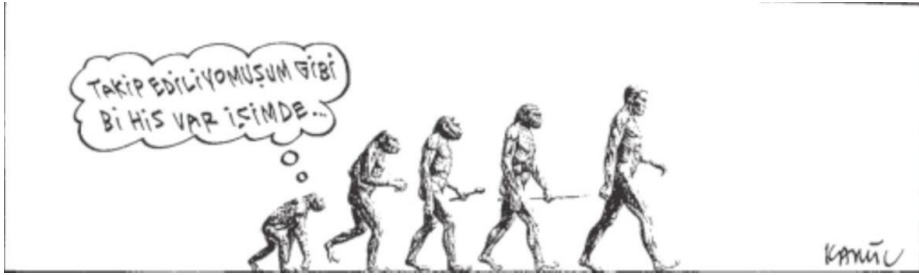
Bu karikatürde artık evrimini tamamlamış olan homo sapiens (bugünkü insan), evrimin geçmişe dönük türlerine gönderme yaparak sürekli tartışılan evrim olgusunu ironik bir dille gündeme getirmektedir. “Ah Darwin ah.. Taktin bunları peşime!” diyerek sadece *mevcut* varoluşunun kabul görmesine, ancak insanlığın milyonlarca yıllık biyolojik evriminin sürekli tartışmaya açılmasına sitem etmektedir.

Görsel 2’deki karikatürde; evrim süreci, bir maça benzetilmekte; evrim sürecindeki tüm aktörler, dolaylı olarak insanlığın bugün ulaştığı aşama öncesindeki rolleriyle tanımlanmaktadır. Aslında buradaki “ilk 5”, yaşam mücadelesindeki *asıl* beşlidir. Masaracı, evrimin asıl aktörlerini okurlara takdim etmektedir.



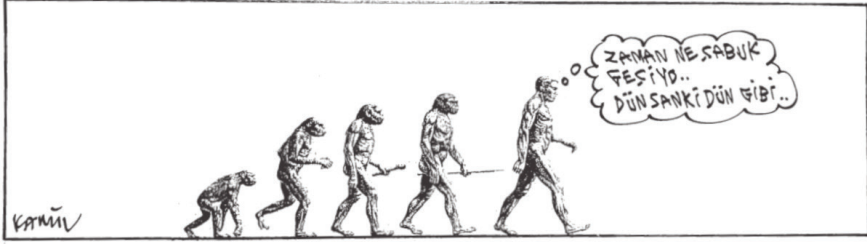
Görsel 2. 13 Mart 2024 tarihli karikatür

Görsel 3'teki karikatürde de benzer ironik gönderme yapılmaktadır. Evrim süreci görsel şekilde betimlenirken genelde ilk insandan bugünkü insana ulaşan evredeki beş aktör peş peşe yürümektedir. Hemen her karikatürde bu sıralama şaşmaz. Buradaki tek fark, evrim sürecinin başlarında ama yürüyüş kolunun sonunda yer alan ilk insanın serzenişidir. *Australopithecus* (ve/veya türevleri), bir *oksimoron* yaratarak önünde gitmekte olan *homo habilis*, *homo erectus*, neandertal insan ve *homo sapiens*'e yönelik "Takip ediliyormuşum gibi bir his var içimde..." demektedir. Kendisinden sonraki türleri göremeyen ilk insanın bu çıkışı, evrim ağacının "homo" kolunu oluşturan diğer türlerin varlığına bir gönderme özelliği taşımaktadır.



Görsel 3. 9 Aralık 2023 tarihli karikatür

Görsel 4'teki karikatür, özde *tüm hayatın özeti* gibidir. Evrimini tamamlamış olan *homo sapiens*, zamanın çok çabuk geçtiğini, ancak dünyanın sanki dün gibi olduğunu söylemektedir. "Beş kafadar" her karikatürde olduğu gibi peş peşe yürümekte, görsel anlamda bir "zamansızlık" yaratmaktadır. Çizer, aslında bir bakıma hiçbir şeyin değişmediğine gönderme yapmakta; aynı zamanda ilk insandan devraldığı genetik/biyolojik mirasın da korunduğunu vurgulamaktadır. Kısacası, değişim ve evrim gerçekleşmiş ama öz de *zaman* da sanki donmuştur. Bu donma hissi, her şeyin eskide kaldığına değil ilerlese bile özü koruduğuna ilişkin bir tespittir.



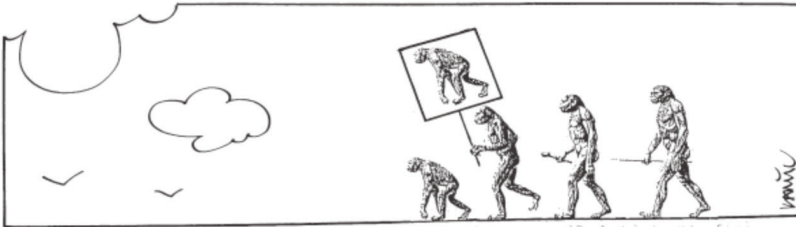
Görsel 4. 5 Ekim 2023 tarihli karikatür

Benzer bir *oksimoron*, Görsel 5'teki karikatürde kendini göstermektedir. Birbirini takip eden türler, bu kez evrim çizgisinden geriye dönerek birbirine "Sen yoksan bir fazlayız..." diye seslenir. Daha çok siyasal gösteriler ve etkinliklerde dile getirilen "Sen yoksan bir eksiziz" sloganı, evrim çizgisinde ters yüz edilerek kendisine yeni bir düzlem bulur. Son derece zekice çizilmiş bu karikatürde, her yok olan türün diğerinin yaşam kapısı olduğu vurgulanmaktadır.



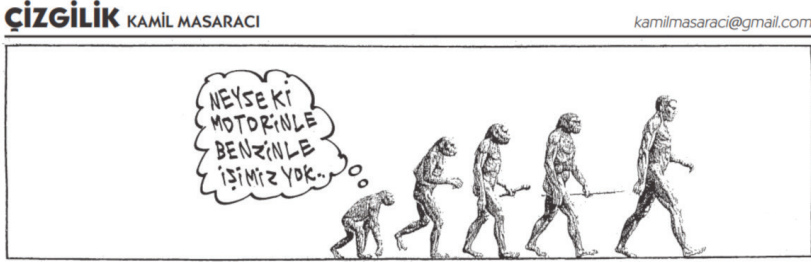
Görsel 5. 25 Haziran 2023 tarihli karikatür

Görsel 6'daki karikatürde de evrim çizgisindeki beş aktör, tersine yürümektedir fakat aralarından biri eksilmiştir. Dört kişilik yürüyüş kolundaki homo erectus, kendisinden bir önceki tür olan ve aralarından ayrılan homo habilis'in fotoğrafının yer aldığı pankartı taşımaktadır. Çok katmanlı değerlendirmelere açık olan bu karikatürün en yalın yorumu, evrim çizgisinden ayrılrsa bile *kalanların* genetik/biyolojik mirası sahiplenmesidir. Homo erectus, elindeki homo habilis pankartıyla "Aramızda!" mesajını vermektedir.



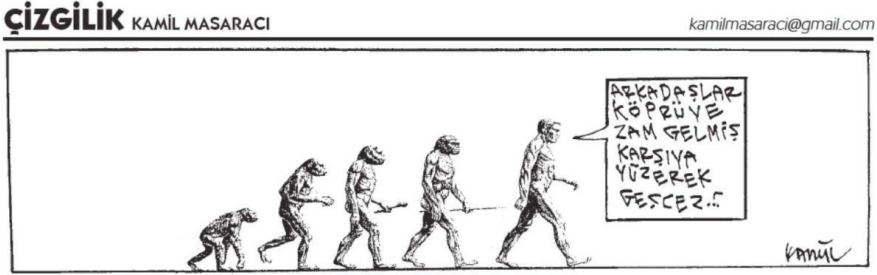
Görsel 6. 27 Mart 2023 tarihli karikatür

Kamil Masaracı'nın evrim konulu karikatürlerinde gündelik hayatın ekonomik ve siyasal gelişmelerine ilişkin mesajlar da yer almaktadır. Görsel 7'deki karikatürde, akaryakıt zamlarına gönderme yapılarak evrim çizgisinde yürüyen beş aktörün motorin ve benzine ihtiyaç duymadığı için sorun yaşamadığına dikkat çekilmektedir.



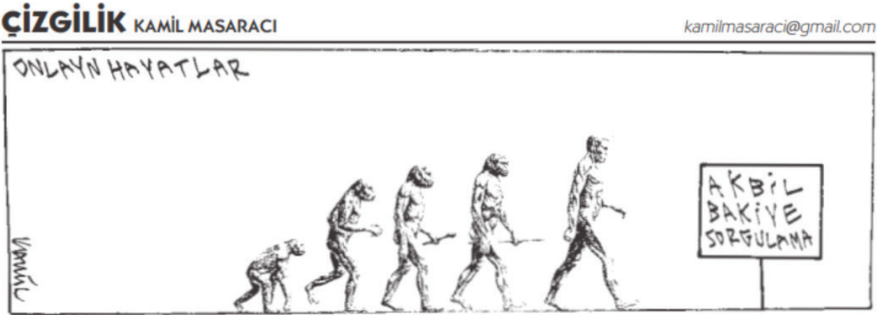
Görsel 7. 24 Aralık 2023 tarihli karikatür

Görsel 8'deki karikatürde de köprü zamlarına değinilerek evrim çizgisini yürümekte olan beş aktörün denizi yüzerek karşıya geçmek zorunda olduğu belirtilmiştir. Masaracı'nın karikatürlerinde yoğun şekilde eleştiri konusu olan zamlar, bu kez evrim çizgisine yansımıştır. Çizer milyonlarca yıllık evrim sürecini karikatürlerle betimlerken güncel konulara ironik dokundurmalar yapmayı da es geçmemiştir.



Görsel 8. 1 Kasım 2023 tarihli karikatür

Görsel 9'da, İstanbul içindeki toplu taşımada kullanılan akbil konu edilmiştir. Bu karikatürde hem "online" hayatlara hem de toplu taşımada sıkça duyduğumuz "Yetersiz bakiye" uyarısına ironik bir gönderme yapılmıştır.

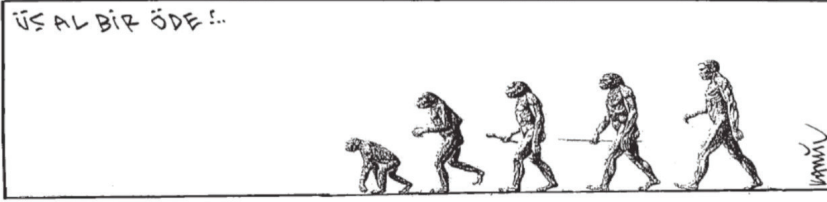


Görsel 9. 9 Ekim 2023 tarihli karikatür

Görsel 10 da benzer bir içerik taşımaktadır. Görselde, evrim çizgisindeki beş aktör aracılığıyla günümüzün postmodern insanına mesaj verilmektedir. Tüketim odaklı bir yaşamın indirimli/taksitli kampanyalarla dolu sürecine ve insanın belki de özünde yer alan “tüketme” tutkusuna eleştirel bir bakış söz konusudur.

ÇIZGILIK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com

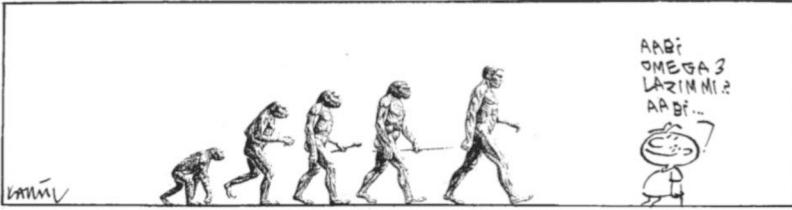


Görsel 10. 24 Mayıs 2023 tarihli karikatür

Kamil Masaracı'nın tüketim toplumu eleştirilerine yönelik karikatürlerinden biri de Görsel 11'deki karikatürdür. Byung-Chul Han'ın (2021: 52) “yorgunluk toplumu” olarak addettiği düzlemde bir “performans makinesi”ne dönüşen insanın trajedisi, aktiflik toplumunun getirdiği aşırı yorgunluk ve takatsizliği içermektedir. Masaracı da evrim çizgisinde yürüyen bu insana “Aabi Omega 3 lazım mı aabi?” diye seslenerek vitamin önermektedir.

ÇIZGILIK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com

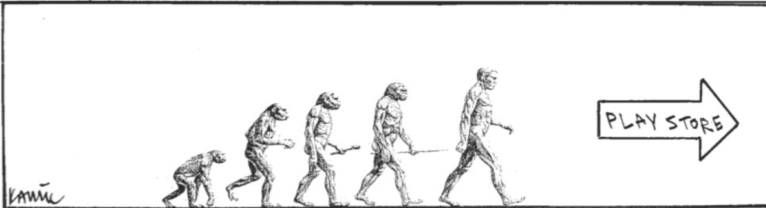


Görsel 11. 17 Mart 2024 tarihli karikatür

Alışveriş, bankacılık, dijital oyun vb. uygulamaların cep telefonuna indirilmesiyle dijital hayata yön veren öğelerden biri olan “Play Store” da Masaracı'nın karikatürlerine evrim temasıyla katılmıştır. Görsel 12'deki karikatürde, evrim çizgisindeki beş aktörün Play Store yönünü işaret eden levha doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir. Gündelik hayatı kolaylaştırıcı uygulamaların yanı sıra tüketim ve oyun alışkanlıklarına da kapıyı açan Play Store, 21. yüzyıl insanının bir tür “otoparkı” özelliği taşımaktadır.

ÇIZGILIK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com

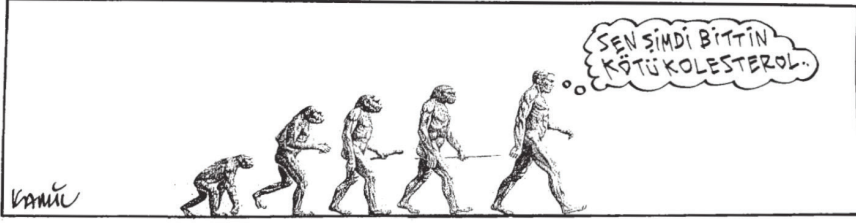


Görsel 12. 18 Mayıs tarihli karikatür

Görsel 13'te yine *yürüyüşe* bir gönderme yapılmaktadır. Çağın hastalıklarından biri olan ve büyük oranda fastfood yiyeceklerden kaynaklı obezite, yağlanma, kolesterol gibi olumsuz gelişmeler ile evrim yürüyüşü ilişkilendirilerek “Sen şimdi bittin kötü kolesterol” denilmektedir. Kamil Masaracı'nın karikatürlerinde mizahın güncel yanı konuyu oluşturmakla birlikte bunların evrensel temalarla desteklenmesi vurguyu güçlendirmektedir. Evrim sürecini güncel yeme içme alışkanlıklarıyla ilişkilendirmek ve buna mizah boyutunu katmak, karikatür sanatının gücünü göstermektedir.

ÇIZGILIK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com

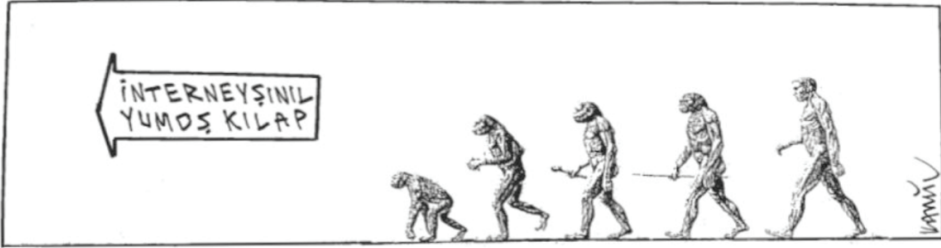


Görsel 13. 3 Mayıs 2024 tarihli karikatür

Benzer bir vurgu, Görsel 14'te de vardır. Bu kez yürüyüş tersine yapılarak “uluslararası yumuşama kulübü”ne doğru yol alınmaktadır. Amaç yine zayıflama, fit kalma ve stresten/gerginlikten kurtulmaktır. Tüm bu edimlerin evrimle ilişkilendirilmesiyse insanın sonsuz yolculuğunda karşılaştığı çelişiklere, zorluklara, gülünç durumlara ve zayıflıklara ilişkin birer vurgudur.

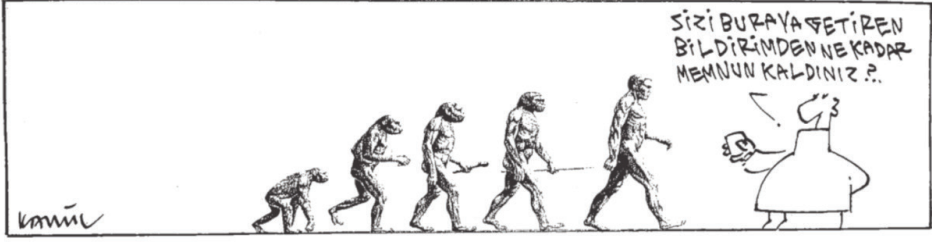
ÇIZGILIK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com



Görsel 14. 9 Mayıs 2024 tarihli karikatür

Masaracı'nın Görsel 15'teki karikatürü, modern toplumdaki tüketim alışkanlıklarını ve küresel sermayenin hayatı dizayn etmedeki rolünü yansıtmaktadır. Bu kez sahnede *dijitalleşme* vardır. Evrim yürüyüşünün bir noktasında modern “dünyalı”, beş aktörün önünü keserek onlara “Sizi buraya getiren bildirimden ne kadar memnun kaldınız?..” sorusunu yöneltmektedir. Soru, çizerin kullandığı *yabancılaştırma* yöntemiyle, tercümesi aslında “Bunca asır sonra geldiğiniz yer doğru mudur?” iğnelemesini içermektedir. İlk insandan modern çağa ulaşan sürecin sorgulandığı bu karikatürde, Masaracı'nın “konuk” karaktere söylediği dolaylı bir *eleştiri* olarak da değerlendirilebilir.



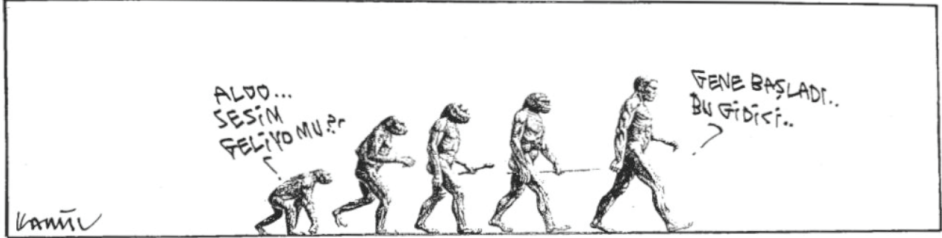
Görsel 15. 27 Mart 2023 tarihli karikatür

Masaracı'nın Görsel 16, 17 ve 18'deki karikatürlerinde yeni iletişim teknolojilerini içeren espriler yer almaktadır.

Görsel 16'daki karikatürde, evrim çizgisinin başlangıcında yer alan ilk insan; "Aloo... Sesim geliyor mu?" diye geleceğe seslenmekte, bir bakıma türler arasındaki ilintinin devam edip etmediğini sormaktadır. Bu soruya evrim çizgisinin son halkası olan homo sapiens, "Gene başladı.. Bu gidici.." şeklinde yanıt vererek australopithecus'un yok oluş kaderine vurgu yapmaktadır.

ÇİZGİLİK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com



Görsel 16. 16 Mart 2024 tarihli karikatür

Görsel 17'de bu kez iki ayrı bant karikatür çizilerek cep telefonunun günümüzdeki önemine dikkat çekilmektedir. İlk bantta, hiçbir konuşmaya yer verilmeden beş aktörün evrim yürüyüşü bulunmakta; izleyen bantta ise bu kez evrimin beş aktörü geri dönerek homo sapiens'in ağızından "Cep telefonunu unutmuşuz, dönüyoruz..." demektedir. Bu karikatür artık sadece bir konuşma aracı olmaktan çıkıp mini bilgisayar hâline gelen akıllı telefonların insan yaşamında ne derece büyük önem taşıdığına işaret etmektedir. Öyle ki yeni iletişim teknolojilerinin günlük hayatı sarmalaması artık kaçınılmaz bir tahakküm yaratmakta, evrim çizgisini tersine çevirecek ölçüde etkili olmaktadır.

Kamil Masaracı'nın bu soyutlamaları, kültürel bir varlık olan insanın ulaştığı dönüşümün de fotoğrafını çekmektedir. Bu karikatürde, ikili bir gönderme söz konusudur: İlki, yeni iletişim teknolojilerinin vazgeçilmez kıldığı bir yaşam formu; ikincisi de cep telefonu olmadığı takdirde çağlar öncesine dönüyormuş hissi yaşayan evrimin beş aktörü. Masaracı'nın bu iki boyutlu dönüşümü yansıtan karikatürü, 21. yüzyıl insanının girdiği dijital cenderenin vurgusu niteliğindedir.

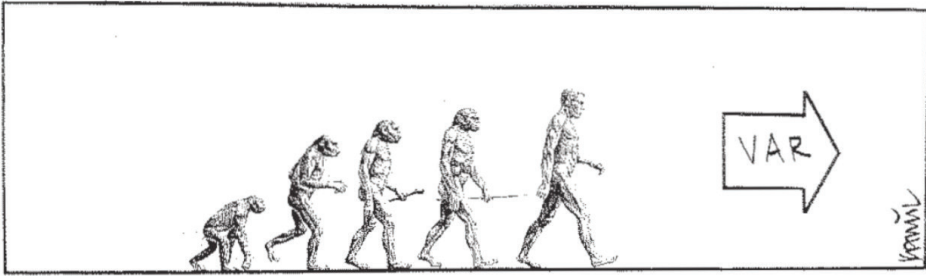


Görsel 17. 2023 tarihli karikatür

Görsel 18’de, futbolda tartışmalı pozisyonların yeniden izlenerek hakemin karar vermesini kolaylaştıran VAR sistemi konu edilmiştir. Evrim çizgisiyle VAR arasındaki ilişkilendirme, Darwin’in türlerin kökeni konusundaki teorilerinin *test edilmesi* için bir öneri özelliği taşımaktadır. Evrimin beş aktörü, okla gösterilen VAR odasına doğru emin adımlarla yürümektedir.

ÇİZGİLİK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com

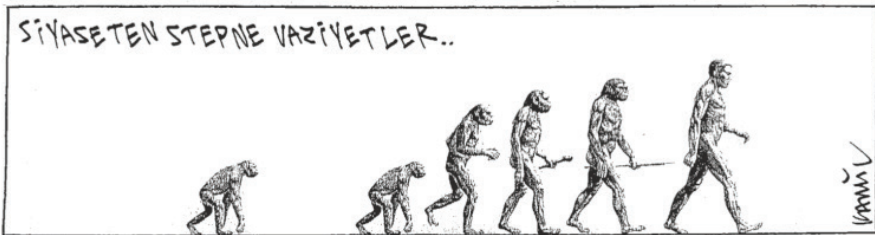


Görsel 18. 22 Nisan 2024 tarihli karikatür

Masaracı, evrim konulu çizgilerinde siyasete doğrudan değinen karikatürler çizmemiştir. Bunun tek istisnası, Görsel 19’daki karikatürdür. “Siyaseten stepne vaziyetler..” yazılı bu karikatürde, evrim yürüyüşünün en eski üyesinin arkadan kendilerini izleyen bir yedeği bulunmaktadır. Evrim, burada siyasete *rol model* olacak bir çehreye bürünmüştür. Çizer, “Beş aktörün evrim yolculuğu akamete uğrarsa hikâye en baştan yeniden başlar.” mesajını vermektedir. Siyasette değişimin ve dönüşümün özeti de biraz budur.

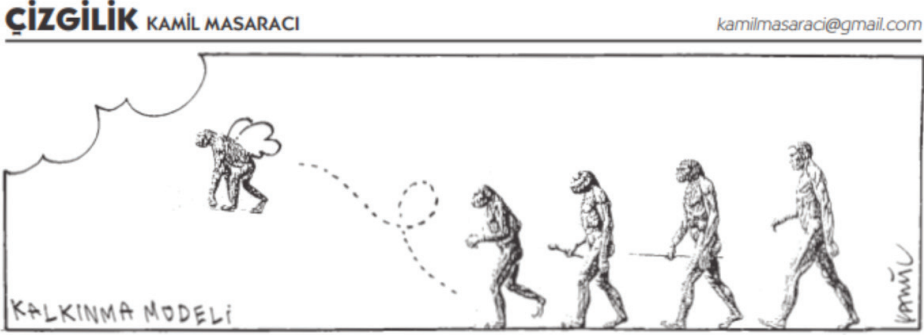
ÇİZGİLİK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com



Görsel 19. 24 Mart 2024 tarihli karikatür

Evrim yürüyüşünün zaman zaman geriye dönüşlü olarak sürdüğüne ilişkin karikatürler de ilginç çağrışımlara zemin hazırlamaktadır. Görsel 20’de, evrimin ilk insanı birden kanatlanıp daha geriye uçmakta; diğer dört insan türü, onu takip etmektedir.



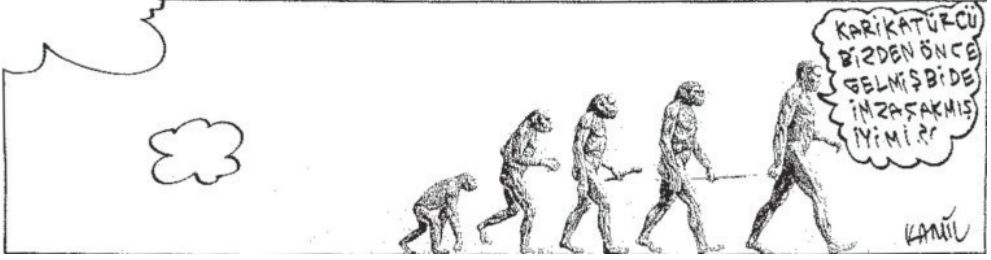
Görsel 20. 9 Haziran 2023 tarihli karikatür

Görsel 21’deki karikatürde de “dönüş” metaforu kullanılmaktadır. “Doping hafıza” başlıklı bu karikatürde, evrimin ilk insanı sonrakileri arkasına alarak geri dönmektedir. İlk insan, “Geldiğimiz noktaya geldiğimizde hep beraber geeldik diyeceğiz.. Anadın mı?” diyerek arkadan gelenlere konut vermektedir. Burada, *evrimin tersine işleme* ihtimali karikatürize edilmiş; bu gelişmeye kendisi bile inanmayan beş aktör, birbirini inandırmak için “o noktaya” vardığında hep beraber “Geldik” demeyi planlamıştır. Doping hafıza aslında evrimin beş aktörünü “Hayır!” deyip geri gönderecek, binlerce asırlık bu yolculuğun fotoğrafını inkâr etmeyecektir.



Görsel 21. 4 Ağustos 2023 tarihli karikatür

Kamil Masaracı, Görsel 22’deki karikatürde kendisine atıfta bulunarak Homo sapiens’in ağzından “Karikatürücü bizden önce gelmiş, bir de imza çakmış, iyi mi?” diyerek bu konudaki karikatür dizisine vurgu yapmıştır. Çizer, evrim konusunda resmettiği karikatürlerin öneminin farkındadır; bunu beş aktöre söyletmek istemiştir.

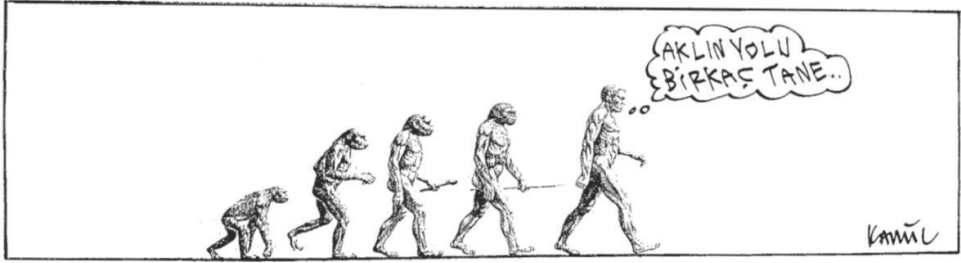


Görsel 22. 4 Nisan 2024 tarihli karikatür

Evrim yürüyüşünün *istikrarlı* bir çizgi olduğuna vurgu yapan karikatürlerden biri de Görsel 23'teki karikatürdür. Burada, homo sapiens, "Aklın yolu birdir." özdeyişine nispet yaparak "Aklın yolu birkaç tane.." demektir. Karikatür; beş ayrı türü esas alan evrim yürüyüşünün *tekdüze* bir süreç olmadığına dikkat çekerek aksine aklın yolunun "biyolojik ve kültürel çeşitlilik" içerdiğini dile getirmektedir.

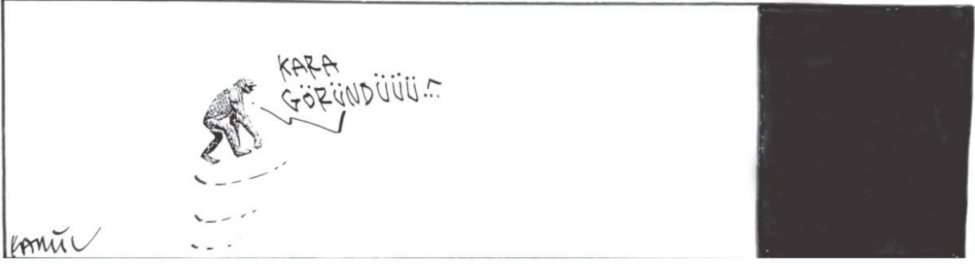
ÇİZGİLİK KAMİL MASARACI

kamilmasaraci@gmail.com



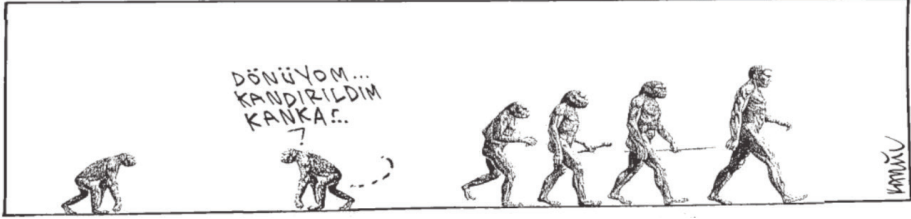
Görsel 23. 20 Nisan 2024 tarihli karikatür

Bu serideki karikatürlerden son ikisi, "başlangıç" ve "son" temalıdır. Görsel 24'teki karikatürde henüz primat ya da homo türüne ait olmayan su yüzeyindeki canlı türünün "Kara göründüü!.." diyerek hayata adım atmaya üzere olduğu görülmektedir. Karikatürde, "kara" metaforu siyah renkle tasvir edilmiştir. Siyah renk; belirsizlik, felaket, karamsarlık ve endişeyi sembolize etmektedir. Dünyada asırlardır devam eden tarihsel/toplumsal/siyasal/ekonomik olumsuzluklar göz önüne alındığında buna "felaket öncesi" son çizgi de denilebilir. Ne var ki su yüzeyindeki canlı türü, başına geleceklerden henüz habersizdir ve yeni bir yaşam formunu *müjde* olarak algılamaktadır.



Görsel 24. 26 Ağustos 2023 tarihli karikatür

Görsel 25'teki son karikatür, beş aktörün bundan önceki hikâyelerini betimleyen evrim karikatürlerinin finali gibidir: İnsanlık dünyada karşılaştığı manzara karşısında derin bir hayal kırıklığına uğramış ve kendini *kandırılmış* hissetmektedir. İlk insan, diğer dört tür evrim yürüyüşüne devam ederken pişman olup geriye dönmüştür. Üstelik kendisini bekleyen benzer türe, “Dönüyom... Kandırıldım kanka!..” diyerek sitem etmektedir.



Görsel 25. 26 Haziran 2023 tarihli karikatür

Sonuç

Kamil Masaracı'nın *Cumhuriyet* gazetesinde “Çizgilik” başlığıyla yayımladığı evrim temalı karikatürler, medya antropolojisi açısından değer taşımaktadır. Bu karikatürlerde, insanlığın binlerce asırlık biyolojik ve kültürel evrimine mizahın penceresinden bir bakış söz konusudur. Çizer, evrim temasını öne çıkararak insanlığın 21. yüzyılda ulaştığı yaşam formuna eleştirel bir şekilde yaklaşmıştır. Evrim süreciyle küreselleşmenin neden olduğu bugünkü yaşam formu arasındaki çelişkiler zaman zaman karikatürlerde günümüz iletişim teknolojilerinin çerçevesi içinde irdelenmiş; Masaracı'nın eleştirel bakış tarzı, çeşitli argümanlarla bu çelişkileri ortaya sermiştir.

Çizerin evrimsel sürecin ulaştığı noktaya bakışında ironi içeren bir karamsarlık vardır. Mizahın kendine özgü, “gülerken ağlamak” olarak da özetlenebilecek bu tarzı, her şeye rağmen *derin bir umut* taşımaktadır. Mizahçı, karamsar olayları gülmeceye çevirirken aslında komadaki hastayı canlandıracak son neşteri atan bir cerrah pozisyonundadır. İki uç arasında gidip gelen bu *gerilim*, hayatın da mizahın da karakteridir.

Kamil Masaracı, karikatürlerinde genellikle evrim yürüyüşünün 21. yüzyılda ulaştığı noktayı *insanlığın postmodern yenilgisi* olarak görmektedir. Ancak buradaki *karamsarlık*, nihilist ve/veya teslimiyetçi bir duruştan ziyade *yeni bir dünya* umudu taşıyan felsefi yaklaşımları içermektedir. Nitekim final karikatüründe “Dönüyorum... Kandırıldım kanka!..” diyen yorgun *ilk insan*, yüzünü *sırasını* bekleyen *yeni insana* dönmüştür.

Evrim temalı karikatürler, yeni iletişim teknolojilerine yapılan alegorik göndermelerle de dikkat çekmektedir. Kamil Masaracı'nın bu noktadaki *zamansızlaştırma* refleksi, okuyanda da çarpıcı bir etki bırakma potansiyeli taşımaktadır. Binlerce asır önce başlayan evrim yolculuğunun zikzaklı serüveni, yeni iletişim teknolojilerinin kullanıldığı bir çağın alışkanlıklarıyla birleşince Masaracı'nın hayatı karikatürize eden ironik bakış tarzı, insanın özüne ilişkin ipuçları vermektedir.

Sonuçta; medya antropolojisinin kitle psikolojisini, kitlenin kültürel eğilimlerini ve kitlenin tercihlerini insanın evrim yolculuğu üzerinden okuma edimi, Masaracı'nın karikatürlerinden yansıyan bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır. Analiz edilen yirmi beş karikatürün ortak noktası da bu gerçekliğin insanın özüne ilişkin çeşitli tonları taşımasıdır. Bu tonlar, içsel bir trajediyi barındırdığı kadar hayatın zenginliğine ilişkin de birer güçlü vurgu olarak değerlendirilebilir.

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

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

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

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

Kaynakça

- Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz anlatıları. *Türkbilig*, 16, 16-23.
- Boz, U. (2014). Toplumsal eleştiri yöntemi olarak mizah ve Türk mizahı: Yeni medyadan Bahattin örneği. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 21, 143-159.
- Böhme, M., Braun, R. & Breier, F. (2023). *Nasıl insan olduk - İnsanlığın kökeninin izinde*. Nova Kitap.
- Butovskaya, M. L. & Kozintsev, A. G. (2015). A neglected form of quasi-aggression in apes: Possible relevance for the origins of humor. *Current Anthropology*, 37(4), 716-717.
- Darwin, C. (2021). İnsanda ve hayvanlarda duyguların ifade edilmesi. Alfa.
- Develioğlu, F. (1990). *Türk argosu: İnceleme ve sözlük*. Aydın.
- Douglas, M. (2002). *Implicit meanings*. Routledge.
- Eagleton, T. (2019). *Mizah*. Ayrıntı.
- Ekşi, H. (2023). Küfür etmenin kısa tarihi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 16, 368-376.
- Goodall, J. (1986). *The chimpanzees of gombe: Patterns of behavior*. Belknap Press.
- Güvenç, B. (2020). İnsan ve Kültür. Boyut.
- Han, B. Ç. (2021). *Yorgunluk toplumu* (S. Yalçın. Çev.) Açılım Kitap.
- Han, B. Ç. (2023). *Eğlencenin iyisi-Batı sanatında ciddi/eğlenceli ikiliği*. Metis.
- Karagöz, E. (2016). Antropolojiden medya antropolojisine geçişte kavramsal çerçeve. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi KOSBED*, 32, 5-34.
- Kuipers, G. (2008). The sociology of humor. *The primer of humor resource*, Victor Raskin, M. de Gruyter (Ed.) 361-399.
- Nietzsche, F. (2020). *Beyond good and evil*. Karbon Kitaplar.
- Nisan, F. (2023). Mizahın kavramsal ve kuramsal açıdan genel değerlendirmesi. *Medyatik mizahın panoraması*, F. Nisan ve Ö. F. Yücel (Ed.) Eğitim (11-45).
- Okutan, B. B. (2013). Karikatürlerdeki başörtülü figürlerin göstergebilimsel analizi: Penguen dergisi örneği. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29, 9-38.
- Oskay, Ü. (2000). *Tek kişilik Haçlı seferleri*. İnkılap.
- Pinderhughes, E. E., & Zigler, E. (1985). Cognitive and motivational determinants of children's humor responses. *Journal of Research in Personality*, 19, 185-196.
- Polat, G. D. (2016). İletişim Antropolojisi Üzerine Bir Deneme. *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), 513-527.
- Sarı, İ. (2006). Akademik tarih ve tarih öğretiminde sözlü tarihin yeri ve önemi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(3), 529-553.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Neyi, neden, nasıl Anlatıyor - Karikatür - Kim, niye çiziyor?* ODTÜ Yayıncılık.
- Waal, F. D. (1997). *Good natured: The origins of right and wrong in humans and other animals*. Harvard University Press.
- Wierzbicki, M. & Young, R. D. (1978). The relation of intelligence and task difficulty to appreciation of humor. *Journal of General Psychology*, 99(1), 25-32.
- Ulus, L., Yaman, Y., & Yalçıntaş Sezgin, E. (2019). Sense of humour ingifted children. *Turkish Journal of Giftedness and Education*, 9(1), 61-78.
- Ünal, Ö. (2023). *Darwin ne yaptı?* Ginko Bilim.

Yaşar, Ö. (2018). Siyahi mizah ve Y kuşağı. *Turkish Studies Social Sciences*, 13 (18), 1389-1407.

Yetkiner, B. (2023). Argo ve küfrün mizahı mı olur? Hasan Kaya ve Konuşanlar örneği. *Medyatik mizahın panoraması*, F. Nisan ve Ö.F. Yücel (Ed.) Eğitim. 197-213.

Zijderveld, A. C. (1983). Introduction: The Sociology of Humour and Laughter- an Outstanding Debt. *Current Sociology*, 31(3), 1-6.

Elektronik kaynaklar

Euronews (2015). <https://tr.euronews.com/2015/01/07/pariste-dehset-mizah-dergisi-charlie-hebdoya-saldiri>



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Bitki İnceleme Haritası ve Çocuk Bilim Kurgu Edebiyatı İncelemelerinde Kullanımı: Küçük Prens Örneği

The Phyto-Analysis Map and its Use in Children's Science
Fiction: The Case of *The Little Prince*

Mehmet Galip Zorba^{*}
Arda Arıkan^{**}
Derya Şahhüseyinoğlu^{***}

Öz

Bitkilerin edebî eserlerde ne şekilde temsil edildiğini açmılayan kuramsal ve yön-temsel çerçeveler, sayıca hâlen çok azdır. Ekoeleştirmenler tarafından geliştirilen inceleme araçlarından biri olan “bitki inceleme haritası,” edebî metinlerin anali-zinde kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Başta çocuk edebiyatının kurgusal metin-

Geliş tarihi (Received): 24-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. Antalya-Türkiye/
Assoc. Prof. Dr., Akdeniz University Faculty of Letters Department of English Language and Literature.
galipzorba@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-0100-2329

** Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. Antalya-Türkiye/
Prof. Dr., Akdeniz University Faculty of Letters Department of English Language and Literature. Antalya-
Türkiye ardaari@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-2727-1084

*** Dr., Araştırmacı Çocuk Merkezi/ Dr., Children's Research Center. Ankara-Türkiye. derya@acmtr.org. ORCID
ID: 0009-0002-7533-7065

leri için olmak üzere her türden edebî metin analizi için düşünülerek hazırlanmış olan bitki inceleme haritasının kurgusal olmayan metinlerde de kurgusal olmayan metinlerde de uygulanabilir olduğu görülmüştür. Bitki inceleme haritası, kök ve kök sistemine sahip, altı yapraklı bir çiçek biçiminde görselleştirilmiştir ve her bir yaprak, metni analiz ederken izlenecek adımları temsil etmektedir. Bu şekilde tasarlanan bir metin inceleme aracı; bilim, sanat, felsefe, edebiyat, din, küresel mitler ve yerel gelenekler, bitkilere yönelik farklı tutum ve görüşleri metinlerarasılık bağlamında ele almaktadır. Bu çalışmada da bitki inceleme haritasını bir araştırma tekniği olarak tanıtıp bu tekniği, Antoine De Saint-Exupery'nin Küçük Prens başlıklı eserinin incelenmesinde kullandık. Sonuç olarak bu çalışmada okuyucularımıza bitki inceleme haritasının edebiyat eserlerinin incelenmesinde kullanılmasının olumlu yönlerini sunarak sınırlıklarını da tartıştık.

Anahtar sözcükler: *çiçek, bitki, ekoeleştirici, çocuk edebiyatı, bitki inceleme*

Abstract

The number of theoretical and methodological frameworks used to articulate how plants are represented in literary works needs to be higher. There are a few research techniques designed by ecocritics, albeit few. One such technique, the Phyto-Analysis Map, was prepared primarily to analyze children's fiction, yet other studies also indicated its applicability to non-fiction texts. The Phyto-Analysis Map is visualized as a six-petaled flower with a stem and a root system, each including the steps to be taken during the analysis. The inherent relationship of the text with science, art, philosophy, literature, religion, global myths, and local traditions is also dealt with intertextually. In this study, we introduced the Phyto-Analysis Map as a technique/tool and used it to examine Antoine De Saint-Exupery's work titled *The Little Prince*. We discussed the positive aspects of the technique and provided our readers with the limitations of using The Phyto-Analysis Map in the analysis of literary texts.

Keywords: *flower, plant, ecocriticism, children's literature, phyto-analysis*

Extended summary

Although the number of studies examining children's literature with ecocritical approaches is increasing, the theoretical and methodological frameworks that explain how plants are represented in literary works are not yet significantly saturated. In addition, the relationship between childhood, literature, and nature should be questioned seriously, and the scientific aspects of the relationship should be revealed. At this point, ecocriticism appears as the most essential theory. In line with these and similar needs, there are research and review techniques prepared by ecocritics, albeit few. Literary readings are among the significant tools for addressing current global issues, as they are expected to generate knowledge and practices that can help mitigate these problems. However, the methodology for conducting such readings is a subject of debate. Identifying environmental issues within a text is part of the thematic dimension of the analysis. Therefore, developing a systematic approach to

uncovering and interpreting these themes is essential for effectively using literary works to address environmental concerns. Analytical investigations and original techniques, including The Phyto-Analysis Map, must exceed this dimension. This study is based on an ecocentric research technique and tool for analyzing literary texts. It was originally prepared, especially considering the fictional texts of children's literature. The map was designed to analyze literary texts, especially considering the fictional texts of children's literature. Still, it has been shown that it can also be used in non-fictional texts because it is known that non-fictional texts also have fictional aspects. The map is visualized as a six-petaled flower with a root and a root system. In such a formation, science, art, philosophy, literature, religion, global myths, and local traditions are included in intertextuality, as they may include different attitudes and views toward plants. The map advocates a plant-centered approach, and the starting point of this floral-patterned image is the "0" point in the middle. In this analytical application, plants are prioritized as the object of research/examination, and the research object studied is the plant entity. Still, it has been shown that it can also be used in non-fictional texts because it is known that non-fictional texts also have fictional aspects. The map is visualized as a six-petaled flower with a stem and root system. In such a formation, science, art, philosophy, literature, religion, global myths, and local traditions discuss different attitudes and views toward plants intertextually. This study used the map to examine Antoine de Saint-Exupery's work titled *The Little Prince*. The main problem of the research is to describe the effect of using the map as a research tool (technique) to examine *The Little Prince* from an ecocritical perspective. A few ecocritical studies have studied the work. Still, research shows that the work lends itself to an ecocritical study in that, as a text, the work is "an ecological parable because the Little Prince is aware of the ecology of his own planet." *As stated in the map, the Little Prince was examined simultaneously in seven dimensions* using the technique whose framework is presented above. The intertextuality of the speech, action/behavior, body features, and use of the plant characters and plant beings represented in the work, their environment and their relationships with their environment, their relationship with the decor and atmosphere, their existence as tools and symbols, and consequently their relationships with other areas of human culture. were classified and examined through a close reading technique. First, codes were assigned to the relevant sections in the text, and then the coded text sections were cured through constant comparison. During the coding process, two researchers completed the coding individually using the protocol they created, and in case coding created a conflict, the decision of the third researcher was binding. Inter-rater reliability in the study was found to be 90%. Results show that *The Little Prince* should be classified as a text that problematizes nature. When evaluated as content, the text is located on an ecocentric plane. The work shows that plants have a symbiotic relationship with other life forms. When the work is examined using the map, it is seen that distinct plant characters are given the ability to speak. For instance, the flower knows the phenomenon of "breakfast," which is unique to human culture, and even eats breakfast like a human. The flower, which reveals itself to human society and other plant forms, breaks down the usual anthropocentric hierarchy. The Earth, and even the Little Prince's planet, is built on a delicate balance. This

cycle, which has been going on for “millions of years” and cannot be imagined by human intelligence, is a natural preventive mechanism to eliminate harmful, bad, and dangerous reproduction. The symbolic meaning of the flower-eating sheep, an image repeated from the beginning of the text, suggests that humans, sheep, flowers, stars, and even the entire universe exist in a chain. Such a narrative underlines the unity and solidarity of species and beings, as well as the importance of having the ability to see this reality. Considering the results of this study, the map can be easily used as a research technique in the ecocritical analysis of literary works. Reading and examining even literary works that traditionally represent the plants, animals, and inanimate beings that make nature as tools that beautify and add color to human life through the map will shed light on the role of literature in social life. In conclusion, the map should be considered an analytical starting point for the eco-centered approach to be applied to literary works. Starting from this point, revealing the hidden meanings of plants in literary works will be easier with this technique and similar ones.

Giriş

Öz itibarıyla edebiyatın doğuşu büyük ihtimalle anlatılara ve masallara dayanır çünkü sözlü edebiyat ürünü olan masallar, “Çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen, olağan dışı olayları anlatan öyküler olarak tanımlanabilir” (TDK, 1998: 1510; Güleriyüz, 2013: 288). Masallar, kökleri insan topluluklarının en erken dönemleri olarak addedilen mitsel dönemde olan ve sözlü kültürün ilk örneklerini olarak sembolik anlamlar içeren anlatılardır. İnsanlara ders ve ilham verme amacı güden masallar; içerik olarak sadece insanları değil bitkiler ve hayvanlar gibi canlıları; dağlar, mağaralar ve kayalar gibi cansız varlıkları içerir. Masallar, çoklu ve özel karakterleriyle mitsel dönemin bütünsel olan canlılar dünyasına işaret eder çünkü

Mitsel dönemde insan, bitki ve hayvan dünyası birlikte tasavvur edilir ve bu birlik-telik masal evreninde kültürel kodlarla insana ait bir gerçeği sembolize eder. Masal, olağanüstü olay ve kahramanların macerasıyla iç dokusunda insana ait bir gerçeği sembolik dil aracılığıyla ortaya koyar. Sembolik dil, insanın/insanlığın soyut olan duygu ve düşünce dünyasının anlaşılmasını sağlar. Mitsel dönemde ortak bir yaşamla üretilen semboller, insanın öyküsünü masal metinleri aracılığıyla aktarır. (Şenocak ve Alsaç, 2017: 707)

Edebî ürünler olarak kimi zaman binlerce sözcükten oluşan masallara söz varlığı ve dil kullanımı açısından bakıldığında masallardaki kurgunun en temel biriminin, hemen diğer bütün düzyazı türlerinde olduğu gibi, motif olduğu görülür. Kurgunun dönüştürücü gücü olarak anlatımı diri tutan motif, bunu başarabilmek için çarpıcı bir özellik taşımak zorundadır ki bu da kimi zaman cansız ya da canlı varlıklar kimi zaman da fikirlerdir (Shokankhan ve arkadaşları, 2024). Motifler, üç gruba ayrılır: Birinci grupta, olağanüstü varlıklar ya da kötü yürekli cadı gibi başkişiler; ikinci grupta, büyülmüş ya da olağanüstü özelliklere sahip nesnelere ve üçüncü grupta, münferit edim ve olaylar yer alır (Thompson, 1977). Metinlerin içeriğinde gömülü bulunan motif ve söz sanatlarına ek olarak özellikle çocuk edebiyatında metinlerin temaları ve konuları da oldukça önemlidir çünkü “aile, yurt, ulus, doğa ve yaşama sevgisi” (Oğuzkan, 2013: 371) gibi temel değerleri dinlediği ve okuduğu edebî eserlerle pekiştirmesi,

çocuğun, dolayısıyla insanlığın, tarihsel değişiminde çok büyük önem kazanmıştır. Günümüzde ise belirgin bir sistem düşüncesi ile kurgulanması ve tartışılması gerektiğine işaret edilen edebiyatın ve onunla ilgili tartışmaların “gelişim, bireysellik, yerellik, toplumsallık, küresellik, bütüncülük ve inançlar, edimler ve ideolojiler gibi alt sistemleri” içermesi önerilmektedir (Zorba, Şahhüseyinoğlu ve Arıkan, 2024: 5).

Çevreci eleştirmenlerin dahi çok azı bitkilere özel bir önem atfetmiş olsa da bitkiler yalnızca masalların değil pek çok sözlü ve yazılı eserin de önemli unsurları arasında yer almıştır. Dede Korkut anlatılarında, dağ çiçeği gibi bitkiler modern eczacılık öncesi dönemde tedavi amaçlı kullanılırken, hayat ağacı gibi bitkiler ise sembolik unsurlar olarak mecazi düzlemde yer almaktadır (Gedik, 2020). Mevlana'nın da eserlerinde zikrettiği devetabanı, menekşe ve karanfil gibi çiçek ve bitkilerin onun yaşadığı Konya şehrinin endemik bitkilerinden olması en azından edebi eserlerde bulunan bitki varlığının (Yeğenoğlu ve Sözen Şahne, 2016) tarihsel derinliğini göstermektedir. Buna ek olarak edebî eserlerde beliren bitkiler, doğanın üretilen eserlerdeki etkisini de birincil olarak göstermektedir. Örnekler çoğaltılabilir de özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren ortaya çıkan şu gerçek değişmez: “Çocukluk, güçlü bir biçimde doğayla özdeşleştirilmiştir” (Reynolds, 2011: 19). Dolayısıyla çocukluk, edebiyat ve doğa ilişkisi ciddiyetle sorgulanmalı; ilişkinin bilimsel yönleri ortaya konulmalıdır ki bu noktada elimizde bulunan en önemli kuramlar, olguya daha çok okur ve yazar merkezli yaklaşan psikanalitik kuram ve edebiyat-kültür eserleriyle doğa ilişkisini irdeleyen ekoeleştirimdir.

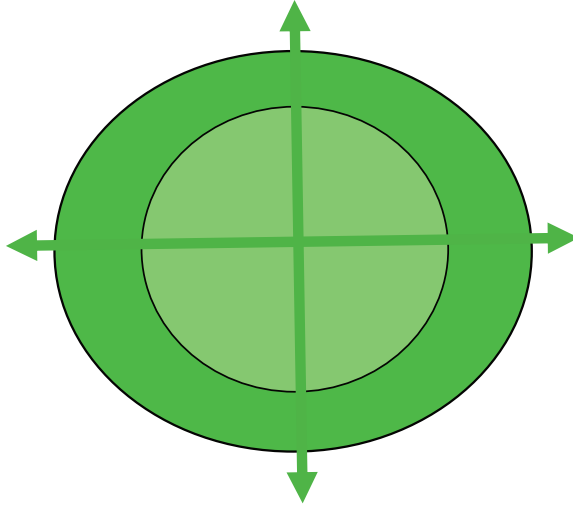
Opperman (2009), edebî metinleri kasıtlı olarak çevreyi sorunsallaştırarak okuyan eleştirmenlerin dünyada süregelen sömürü düzenine işaret ettiklerine dikkat çekerek “Ekoeleştirmenler doğanın insan tarafından ötekileştirilmesini, insanın kendisini doğadan ayrı bir konumda değerlendirmesini ve doğanın hammadde kaynağı olarak bilinçsizce sömürülmesini eleştirirler.” (5) demektedir. Ekoeleştirmenler her ne kadar doğayı bir bütün olarak ele almışlarsa da insanları da içeren, bütün hayvanlara besin olan ve böylece var olmamıza olanak tanıyan bitkiler, yaşamın belki de en temel yaşam formlarıdır. Bununla birlikte, ekoeleştirel çalışmalarda dahi, öncelik hep hayvanlara verilmiştir. Örneğin, son beş yılda bitkilerle ilgili olarak yapılan her bir çalışmaya karşın iki çalışma, hayvanlar üzerine yapılmıştır (Gagliano, Ryan ve Vieira, 2017). Bunun yanında günümüzde üretilen edebî eserlerde dahi “Dünya tekrar kirlenmiş; aslan gibi dev canlılar yok olmuş; filler küçülmüş ve insanlar da hayvanlar da eskiden davrandığı gibi davranmaz olmuştur” (İmangali ve diğerleri, 2024: 82). Sonuç olarak, ne şekilde yer alırlarsa yer alsın, edebî eserlerde insan ve hayvanlar öncelenmiştir denilebilir çünkü çevre hassasiyetine sahip bilim insanlarının ortaya koydukları çalışmalarda bile insan ve hayvanlar, birincil unsurlar olarak yer almış; onları varlığıyla besleyen, daha doğrusu onların var olmasında suyla birlikte öncül öneme sahip olan bitkiler, daha az değerli ve önemli bulunmuştur diyebiliriz. Bununla birlikte çevresel sorunlara eğilerek edebî metinleri inceleyen ekoeleştirmenler; toplum bilimleri, edebiyat ve diğer alanları birleştiren, yeni çalışma alanları ve araştırma teknikleri geliştiren araştırmacılarıdır. Spooner (1984), doğa bilimleri ile toplum bilimleri arasında bir köprü kurulması gerektiğini belirtmektedir.

“Edebî eserler toplumun bir yansıması olabileceği gibi, aynı zamanda, topluma çıkarımlar yapacağı dersler veren ve ilgili konuda toplumsal bilinç düzeyini yükseltmeye yardımcı

olan” kaynaklar olarak algılanabilir (Şengel ve Öz, 2022: 156). Güncel küresel sorunların azaltılması için önemli bir araç olabilecek edebî okumaların bu sorunlarla baş edebilecek bilgi ve uygulamalar üretmesi beklenirken bu tarz okumaların nasıl yapılacağı, bir dizi yöntem tartışmasını da beraberinde getirmektedir çünkü metinlerin okunmasında sadece çevre sorunlarıyla ilgili sorunları metinden bulup çıkarmak, işin yalnızca tematik boyutudur. Bu geleneksel okuma boyutunun aşarak metinlerin kapsamlı bir analitik incelenmesine olanak sağlayacak, edebî metinleri hayatın diğer tüm alanlarıyla ilişkilendirecek özgün tekniklerin kullanımı gerekmektedir (Arikan ve Zorba, 2024). Böylesi tekniklerden biri de bitki inceleme haritasıdır. (BİH) Söz konusu harita, bu çalışmanın tanıtacağı ve edebî metnin incelenmesinde kullanacağı bir araştırma tekniği ve aracıdır.

Bitki inceleme haritası

Çocuk edebiyatını ekoeleştirel yaklaşımlarla inceleyen çalışmaların sayısı artmakla birlikte metinlerde bitkilerin ne şekilde ele alınabileceğini ayrıntılı olarak açıklayan kuramsal ve yöntemsel çerçeveler henüz belirgin bir şekilde alan yazınında yer almamaktadır. Böylesi bir gereksinimden yola çıkılarak hazırlanan ve Kültürde Doğa Matrisi’nden (Şekil 1) etkilenilerek kurgusal çocuk edebiyatının düşünülmesiyle geliştirilen BİH ekomerkezli bir araştırma alt türü/aracıdır (Goga ve arkadaşları, 2018: 12).



Şekil 1. Kültürde Doğa Matrisi (Goga ve arkadaşları, 2018: 12; akt. Guanio-Uluru, 2023: 151)

Matris, çocuk edebiyatı ve kültüründe var olan ekoeleştirel duruşları görsel olarak göstermektedir. Bir şema niteliğinde olan görsel anlatım temel olarak iki düzlemde oluşmaktadır: Dikey düzlemde, incelenen eserin doğayı yüceltmesi (üst) ya da onu sorunsallaştırması (alt) tartışılarak metnin hangi işleve sahip olduğu belirlenir. Üst kısımda, çevreci bir bakış açısına sahip olmayan, doğayı ve onun parçası olan bütün yaşam formlarını derinlikli bir bakış açısıyla değil de onları coşku, aşk, huzur gibi olumlu ve istedik duyguların kaynağı olarak ele alan eserler, doğayı yüceltir ya da kutsar biçimde ele alan eserlerdir (üst). Buna karşın

alt kısımda; bitkilerin gereksinimlerini irdeleyen, tehdit altında olup olmadığını sorgulayan ve bütünsel olarak farklı bitkileri ve diğer yaşam formlarını birlikte ve etkileşimlerine odaklanarak ele alan eserler, doğayı sorunsallaştıran eserlerdir. Doğanın yüceltilmesi ve sevilmesi her ne kadar olumlu bir edebî duruş olarak değerlendirilse de ekoeleştirel çalışmalar, doğayı eleştirel bir bakışla sorunsallaştıran eserleri üstün tutmaktadır.

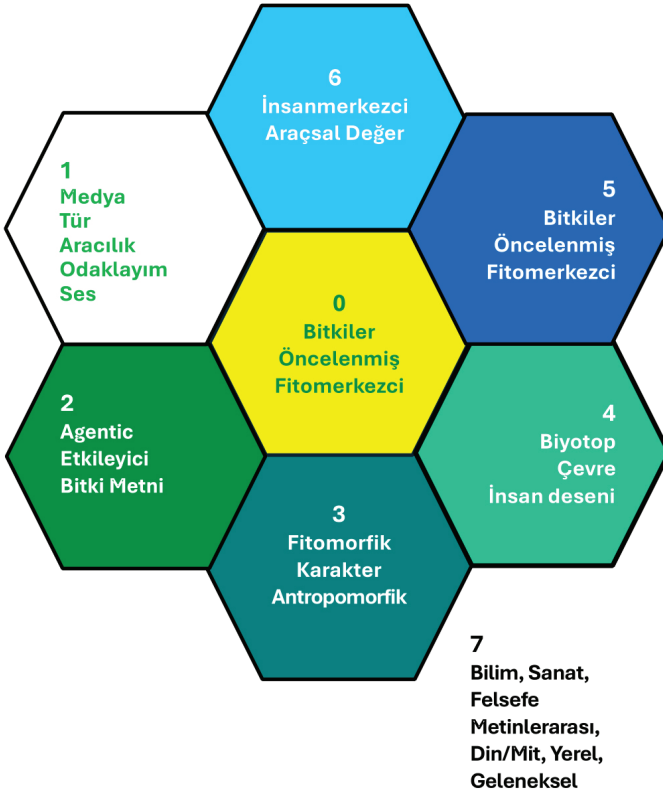
Matriste bulunan yatay düzlemde eserin içeriği, insanmerkezciden (sol) ekomerkezciye (sağ) doğru uzanır. İnsanmerkezciden ekomerkezciye uzanan düzlem; soldan sağa doğru gidildikçe metinde ekoeleştirel bir düşünce yapısının öncellediği dil ve içerik yapılarına, bunlara uygun değer yargılarına ve uygulamalara işaret eder. İnsanın odak noktası olarak alındığı ve onun mutluluk ve refahının her şeyden üstün olduğunu varsayar biçimde söz ve anlam içeren eserler, insanmerkezci; doğanın temel alındığı, insanın mutluluk ve refahının ancak doğanın içinde ve onunla birlikte, ona ait diğer türlerin mutluluk ve refahıyla koşut olduğunu ele alan ve bu yönde temsiller içeren yapıtlar, ekomerkezci olarak görülür. Matrisi çevreleyen boyut ise “techne” olarak adlandırılır ve kökenlerini retorik kuramlarından alır. Salt bilgi anlamına gelen insanların üretim becerilerini imleyen “techne” çocuk metinlerinin, tıpkı çocuk kültürlerinin bütün unsurlarında olduğu gibi, türlü katmanlarda bilgi ve becerilerin kullanılarak üretilmiş olduğu gerçeğine dayanır. Bu süreçte okuyucu (ya da katılımcı), doğayla insan arasında kurulan ilişkide özgün bir konuma sahiptir ki metni anlamlandıran da okuyucunun kendisidir.

Matris; analitik bir inceleme aracı olarak edebiyat, ekofantazi, çocuklara yönelik TV programları, dijital uygulamalar ve çocukların gezileri ve oyunları gibi günlük yaşamlarında deneyimledikleri durumların incelenmesinde kullanılabilir geniş bir ağa olanak tanır. Hatta çocuklar bile matrisi bir inceleme aracı olarak kullanabilir ve kullanım sürecinde aracı geliştirebilecek yeni sınıflamalar ve değişiklikler önerebilir. Edebî metin incelemesi bağlamında baktığımız zaman da metinlerin anlam boşlukları ve belirsizlikler içerdiği gerçeğinden hareketle matrisin kullanımının diyalog, (öz) yansıta, tartışma gibi “doğru cevap” zorunluluğunun olmadığı düşünsel etkinliklerle dolu bir alana yayılmasını zorunlu kılar. Batı Norveç Üniversitesi Uygulamalı Bilimlerdeki “NaChiLitCul” araştırma grubunun ürünü olan haritalama yöntemi; metinlere ekoeleştirel bir yaklaşımda bulunan bir teknik olup metinlerdeki bitki varlığını, karşılaştırma ve tartışma yöntemleriyle birlikte ele alarak çocuk ve ergen edebiyatı metinlerini uygulamaları ihmal etmeden ele almayı hedefler (Goga ve arkadaşları, 2018: 12).

Kısaca söylemek gerekirse yukarıda belirtilen matrise dayalı olarak geliştirilen BİH (Şekil 2), metinlerdeki bitki varlığının sistematik olarak incelenmesinde bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Araştırmacı (uygulayıcı), haritanın kullanım sürecinde incelemesini derinleştirebilecek ya da çeşitlendirebilecek diğer özgün beceri ve teknikleri kullanmakta özgürdür. Batı kültürünün bir özelliği olan modern kapitalist sömürü düzeninin eleştirilmesi, bu vahşi sistemin tüketip yerle bir ettiği çevresel varlık ve canlı türlerinin korunmasında insanmerkezli dünya görüşünün yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır ki ekoeleştirel, işte bu yok oluş sistemine bir karşı duruş sergilemeye çalışır. Garrard’a (2012: 5) göre “insan ve insan olmayanın ilişkisinin insan kültürünün tarihsel akışında incelenmesini ve hatta insan teriminin eleştirel bir incelemesi” olan ekoeleştirel; Darwin’in 1880 yılında sunduğu bitkilerin köklerinin bir nevi beyin işlevi gördüğü görüşünden Mancuso ve Viola (2013) tarafından ortaya atılan bitkilerin gelişkin duyumsama gücüne sahip olduğu savının doğrulanmasına

kadar uzanan çoğunlukla göz ardı edilmiş bilimsel çalışmaların üzerine inşa edilmiştir. BİH, eleştirel bitki çalışmalarına dayanan ve esasen çocuk ve gençlik edebiyatında karşılaştığımız bitki temsillerinin ekoeleştirel bir açıklamasını yapar.

BİH, edebî metinlerin incelenmesi amacıyla tasarlanmış olup özellikle çocuk edebiyatının kurmaca metinlerine odaklanarak geliştirilmiştir ancak kurmaca olmayan metinlerde de uygulanabilirliği ortaya konmuştur, zira bu tür metinlerin de belli ölçüde kurgusal unsurlar barındırdığı bilinmektedir (bk. Goga ve arkadaşları, 2021). BİH; bitkilere verilen değer ve önemi vurgular biçimde, kökü ve kök sistemi olan, altı yapraklı bir çiçek şeklinde görselleştirilmiştir. Böylesi bir oluşumda ayrıca bilim, sanat, felsefe, edebiyat, din, küresel mitler ve yerel gelenekler, bitkilere yönelik farklı tutum ve görüşleri içerebileceğinden metinlerarasılık bağlamında yer almaktadır. Harita, bitki merkezli bir yaklaşımı savunur. Çiçek desenli bu görselin başlangıç noktasının tam ortasında bulunan 0 (sıfır) noktasıdır. Bu analitik araçta bitkiler, edebî metin incelemesinin araştırma/inceleme nesnesidir. Haritadaki yapraklar, analitik bir edebî eser incelemesinde izlenecek adımları ve bulguların sunumunu göstermek amacıyla numaralandırılmış olsa da yapraklar arasındaki geçişlere olanak sağlayan farklı hareket modelleri, bitki temsillerinin incelenmesinin daha rahat bir şekilde yapılmasına olanak tanıyabilir.



Şekil 2. Bitki İnceleme Haritası (Guanio-Uluru, 2023: 154)

Birinci taç yaprağı (medyum, janra, odaklama, ses)

Bitkilere dayalı sistemlerin sınıflandırılmasından oluşan 0 (sıfır) noktasındaki merkezi takip eden birinci taç yaprağı temel olarak hem ara bulucu hem de bitkilerin sesi olma görevini üstlenmektedir. Bu aşamada amaç, bitkilerin incelenen metinlerde nasıl temsil edildiğinin ortaya konulmasıdır. Temsil edilme sorunu, karşımıza iki soru hâlinde çıkar: “Bitkiler, bir temsili ara bulucusu görevi görmediğinde daha çok mu görünür olur yoksa daha az mı?”, yoksa söz konusu “Ara buluculuk, çocuk kitaplarındaki bitkilere davranışı az da olsa etkiler mi?”

Hines (2004), hikâye içerisinde bir bitkiye konuşma yetisi ya da kendini temsil etme özelliği verildiğinde özne (başrol) konumuna geldiğini ifade etmektedir (21). Örneğin, eski bir İngiliz şiiri olan *The Dream of the Rood*’da anlatılan Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesinde kullanılan ağacın ve İskandinav mitolojisi üzerine yazılmış *Elder Edda* (Sturluson, 2005) içerisindeki Yggdrasil ağacının kendisine yapılanlarla ilgili şikâyetinde bulunduğu görülmektedir. Diğer taraftan cennetin bahçesindeki bilgi ağacının sessiz olduğu (Guanio-Uluru, 2015: 47-49) ve Hz. Nuh’un “yaşayan her canlıdan bir çift” olacak şekilde hayvanları topladığı gemisine hiç bitki koymadığı da bilinmektedir (Hall, 2011: 59).

İkinci taç yaprağı (agentik, etkili, bitki metinleştirme)

Ryan’ın (2016) bitkilerin *dahilî* ve *harcî* kapasitelerine dem vurarak bir tür bireysellik taşıyan “agentik” kavramı, bitkilerin çevresine olan etkilerine işaret eder. Bitkilerin dahilî kapasiteleri, “çevreleriyle ilişki içerisinde olan bitkiler tarafından aktif bir şekilde üretilen dahilî özellikler”; harcî kapasiteleri ise “çevresel elementlerin ya da diğer yaşayan varlıkların kendi güçlerini bitkilere uygulamasını içermesi” anlamına gelmektedir (Ryan, 2016: 41). Bu açıklama, bir soruyu beraberinde getirir: “Bitkiler, kendi çevresine güç uygulayarak mı temsil edilmektedir?” Bu kısımda bitkilerin ne tür eylemler gerçekleştirebileceği; gerçekleştirdiği eylemlerin gerçekte var olan bitkilerle benzer etkileri olup olmadığı ya da bitkilerin insan gibi davranıp insani eylemler gerçekleştirip gerçekleştirmediği sorgulanmaktadır. Ayrıca, bir sonraki kısma gönderme olarak, edebî metinlerde insan ellerinin ve parmaklarının ağaç dallarının milyonlarca yıllık geri biçimlenmelerine benzediği ifade edilmektedir.

Üçüncü taç yaprağı (karakter, fitomorfik, antropomorfik)

Çocuk edebiyatında görülen bitki karakterler yaygın olarak iki şekilde ortaya çıkmaktadır: fitomorfik (bitki gibi) ya da antropomorfik (insan gibi). Buna paralel olarak yine çocuk edebiyatındaki resimlerde hayvanların da antropomorfik özellik gösterdiği gözlemlenmektedir (Haraway, 2008). Yakın zamanda yapılan bir anket; çocuk edebiyatı kapsamındaki eserlerde yer alan bitki karakterlerin çizimlerinde söz konusu karakterlerin daha çok fitorealistik vücut özellikleri taşıdığını ancak bu bitki karakterlerin üzerine kollar, bacaklar ve yüz gibi insana ait unsurların eklendiğini göstermektedir (Guanio-Uluru, 2021a) Bunun amacı, çocukların bitkiyi aşına olduğu özelliklerle birlikte bir karakter olarak kolayca tanıyabilmesidir.



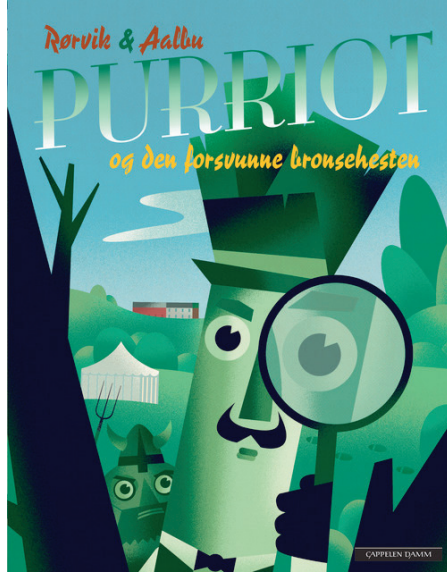
Şekil 3. Beskow'un sebzeleri (Paper Planes, 2024)

Beskow'un *The Flowers' Festival* (2010/1914) başlıklı resimli kitabında yer alan sebze karakterlerinin her biri, sebze kostümü giymiş insanlar olarak tasvir edilmiştir (Şekil 3). Burada fitomorfizm vurgulanmış, sebzelerin görüntüleri tamamen o sebze yi yansıtacak ve onun hangi sebze olduğunu belli edecek şekilde tasarlanmıştır. Sebzelerin farklılıklarının vurgulanması içinse ayrıca kıyafetler tasarlanmış ancak kıyafetlerde de bitki karakterlerin "fito" özellikleri öncelenmiştir. Ayrıca bahsi geçen çiçek festivali öyküsünde, bitkilere ses verilmiş ve bitkilerin kendisini ifade etmesi sağlanmıştır. Hatta bitkiler arası bir sosyal hiyerarşiden de bahsedilerek bitkiler, insan toplumuna benzer bir şekilde temsil edilmiştir.

Dördüncü taç yaprağı (çevre, biyotop, insan tasarımı)

Aynı insan karakterler gibi bitki karakterler de çevresiyle dolaylı olarak karakterize edilmektedir. Bu kısımda, "Bitki karakterler, bir biyotopun parçası mıdır yoksa insan yapımı ya da insan kontrolündeki çevrelerde mi bulunur?" sorusuna yanıt aranmaktadır. Örneğin, Beskow'un *The Flowers' Festival* eserinde görüldüğü gibi etrafı kendi bitki akrabalarıyla sarılmış, kendi türlerinin bulunduğu ortamda görünüyor olsa da bitki karakterler, insanın anlam çıkarması için organik göndergeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir örnekte, Bjorn Rorvik tarafından yazılan ve Ragnar Aalbu tarafından resmedilen "Purriot" isimli bir detektif pırasa bulunmaktadır. Agatha Christie'nin ünlü detektifi Poirot ile ses benzerliği kurularak fonetik oyun yapılmış olan bu isimlendirmenin yer aldığı öyküdeki dedektif pırasa pırasala-

rın tüm özelliğini taşımakta ancak onun yüzü, kolları ve bacakları antropomorfik özellikler göstermektedir. Rorvik ve Aalbu'nun detektif öykülerindeki tüm karakterlerin kafa ve vücut kısımlarının sebze gibi görüldüğü ancak geri kalan yüz, kol ve bacak kısımlarının insan özelliklerine sahip olduğu da ifade edilmektedir. Sıklıkla eserlerde sunulan manzara betimlemelerinde bitkiler, insanmerkezli bir anlatının önemli karakterleri olmak yerine anlatının arka fonunu oluşturur ve böylece insanların duygu ve düşüncelerini yansıtmak için birer araç olarak kullanılır (Gagliano ve ark., 2017: x).



Şekil 4. Purriot (Cappelen Damm, 2024)

Beşinci taç yaprağı (sessiz zemin, etkilenmiş, pasif)

Bitkiler metinlerde genel olarak uzamı oluşturan manzara, bahçe ya da orman gibi bir görüntünün parçaları olarak edilgen, durağan ya da sessiz olarak arka planda yer alır (Gagliano ve ark., 2017: x) ancak durum gerçekte hiç de böyle değildir. Bir çalışmada, öğrencilerden Suzanne Collins'in *The Hunger Games* (2008) başlıklı kitabında yer alan bitkilerin ve hayvanların olay örgüsündeki rollerine ilişkin yeniden bir okuma yapmaları istenir. Öğrenciler alışageldikleri şekilde yaptıkları okumalardan farklı olarak bitkilere odaklanarak okuma yaptıklarında aslında Katniss'in oyunlardaki başarısında bitkilerin ne kadar büyük rol oynadığını görmüşlerdir. Dolayısıyla bitkiler, hikâye içerisinde ön planda tutulmasa dahi onlara yoğunlaşarak bir analiz yaptığımızda onlara gizil olarak atfedilen anlam ve rolleri görebiliriz (Guanio-Uluru, 2019b). Bu örnek, bitkilere ve bitki karakterlere analitik bir bakış açısıyla bakıldığında aşına olunan eserlere yeni okumalar kazandırılabilceğini göstermektedir. Bitkilerin rollerinin, işlevlerinin ve olay örgüsüne katkılarının bu şekilde ön plana çıkartılması, hikâyenin arka planında yatan olayların ve hatta ana karakterlerin içsel motivasyonlarının anlaşılması açısından önemlidir.

Altıncı taç yaprağı (araçsal değer, antroposentrik/insan merkezli)

Çoğu edebî eserde bitkiler birer karakter ya da varlık olarak temsil edilmekten ziyade birer araç olarak kullanılmaktadır. Bunun sonucu olarak da bitkiler, hikâyelerde karşımıza sıklıkla manzara, nesne, yemek malzemesi ya da insanlardaki duygusal değişimlerin ya da ideolojik konumların birer sembolü olarak çıkar. Örneğin, Scott Westerfeld'in *Uglies* (2011) isimli eserinde genetik olarak modifiye edilmiş bir orkideden bahsedilir (Şekil 5). Buradaki beyaz kaplan orkidesi, yerel bitkilere zarar verecek şekilde çoğalır ve işgalci bir bitki hâlini alır. Hikâyede daha öncesinde “masum” olarak görülen ve tamamen kendi hâlinde olan bir bitkinin insanın genetiğiyle oynaması sonucu istenmeyen bir “kötü karaktere” dönüşmesi ifade edilmektedir. Diğer taraftan genç yetişkin edebiyatına ilişkin olarak bitkilere ya da bitkilerden türetilen materyallere dair en yaygın referans, bilginin ve güvenilirliğin kaynağı olarak sembolize edilen kâğıt veya kâğıt belgelerdir.



Şekil 5. Westerfeld'in genetiğiyle oynanmış orkidesi (Simon ve Schuster, 2024)

Yedinci taç yaprağı (metinlerarası, bitki bilimi, felsefe, bitkiler üzerine dinî bakış açıları, mitolojide bitkiler, geleneksel ve yerli bakış açıları, sanatlar)

Daha önceki kısımlarda belirtildiği üzere bitki analizi yalnızca bitkiler üzerinde bilimsel araştırmalar için değil aynı zamanda sanat, edebiyat ve felsefi metinlerde bir metinlerarasılık düzleminde kullanılmaktadır. Metinlerarası, fito merkezli eserler yalnızca sözlü ya da yazılı edebî eserler değildir. Metinlerarası bir bağlamda farklı inanış, görüş, duygu ve hatta başka eserlerin birbirine ulanarak kullanıldığı bu tarz resim çalışmalarına örnek olarak Giuseppe Archimboldo'nun “Vertumnus (1591)” başlıklı eseri örnek olarak gösterilebilir. Bu tip yapıtlarda insanların tarih boyunca bitkilerle ilişkilendirerek yaşadıkları kaygı ve korkular

somutlaştırılmıştır. Edebiyata baktığımızda da benzer bir yansıyı görürüz: “Canavar bitki, yakın zamanda hayvanlar üzerinde de yapıldığı ve yönlendirmede zorluk yaşandığı tespit edildiği üzere, taksonomik krallıklar arasında derin bir tedirginliğe işaret ediyor olabilir” (Miller, 2012: 461). Dolayısıyla BİH ile yapılan çalışmalar, böylesine bir evrimsel korkuyu gün yüzüne çıkartmamızda yardımcı olabilecektir.



Şekil 6. Giuseppe Archimboldo'nun “Vertumnus (1591)” tablosu (1stdibs, 2024)

Bir edebî metnin aslında tarihsel süreç içerisinde süzülerek gelen sayısız hayalî, sözlü, yazılı, işitsel ve görsel metnin bir uzantısı olduğundan hareketle “Okur metinde tek bir anlam olmadığını ve onun diğer metinlerin kesişim noktasında çoklu anlam prizmaları ile inşa edildiğini fark edecek.” (Solak, 2014, s. 89) ve tüketici okur, üretici okura dönüşecektir (Ögeyik, 2008: 99-103). Bu çalışmada BİH, Antoine De Saint-Exupery'nin *Küçük Prens* başlıklı eserinin incelenmesinde kullanılmıştır. Araştırmanın temel sorunu, *Küçük Prens*'in ekoeleştirel bir bakış açısıyla incelenmesi amacıyla BİH'nin bir araştırma aracı (teknîği) olarak kullanılmasının etkisinin betimlenmesidir. Eser, sınırlı sayıda ekoeleştirel incelemeye tabi tutulmuş olmakla birlikte yapılan araştırmalar, eserin ekoeleştirel bir yaklaşımla incelenmeye uygun olduğunu göstermektedir. Buna ek olarak eser, bir “ekolojik mesel” olarak da değerlendirilebilir; zira *Küçük Prens*, “Kendi gezegeninin ekolojisine duyarlıdır” (Lortie, 2021: 19).

Yöntem

BİH'nin kullanılarak bir araştırma tekniği/aracı olarak değerlendirilmesi için hedef eser arayışı esnasında araştırmacılardan birinin rafında duran *Küçük Prens* üstünkörü bir şekilde gözden geçirilmiş, eserin sayfalarında “gül” ve “ağaççık” gibi sözcükler sıklıkla kullanıldı-

ğından incelenecek eserin bu olmasına karar verilmiştir. Böylesi bir tesadüfi ve bağlamsal seçim, bir yandan eserin içerik olarak uygulanacak yöntemle uyumlu olmasını sağlarken diğer taraftan da araştırmanın sonuçlarını etkileyecek kasti ve sistematik bir hatanın ortaya çıkmasına da engel olacaktır çünkü içeriği bilinen bir eserin uygulanacak tekniğin başarısını da garanti altına alacağı muhakkaktır. Böylesi bir seçimle BİH'nin rahatlıkla ve kabul edilebilir bir nesnellik, daha doğrusu güven aralığı, içinde incelenmesi sağlanmıştır.

Eser; 1943 yılında yazılmış, gezegenler arası geziyi içeren, bilim kurgu, fantezi ve doğa yazını bünyesinde barındıran özgün bir romandır. Eserin karakterleri arasında Asteroid 325'in kralı ve ehlileştirilmeyi arzu eden dünyalı bir Tilki gibi orijinal ancak gerçeküstü karakterler (Munakata, 2005) olduğu kadar sürekli sayı sayıp hesap yapan iş adamı ve durmaksızın içen alkol bağımlısı gibi gerçek karakterler, olay örgüsüne renk katmaktadır (Triebel, 1951). Antoine De Saint-Exupery (1900-1944) tarafından yazılan eser, dilimize Deniz Resul tarafından çevrilmiştir. Eser sade bir dil ve anlatıma sahip olsa da eserin bazı yazarlar tarafından "Mübalağasız, sözcük oyunlarına başvurmada, teşbihe kaçılmadan kurulmuş cümlelerle kaleme alınmış" (Akgün, 2016: 21) denilse de *Küçük Prens* eserinde özellikle kişileştirme ve sembolik anlatım sıklıkla kullanılmıştır. Eserin kısa bir özeti ekte sunulmuştur (Karakaş ve diğerleri, 2023: 57-58).

Küçük Prens başlıklı eser; yukarıda çerçevesi detaylı bir biçimde sunulmuş olan teknikle, çerçevede de belirtildiği gibi, yedi boyutta ve eş zamanlı olarak incelenmiştir. Eserde temsilleri bulunan bitki karakterlerinin ve bitkisel varlıkların konuşmaları, eylem/davranışları, vücut özellikleri ve vücutlarını kullanmaları, çevreleri ve çevreleri olan ilişkileri, dekor ve atmosferle olan ilişkileri, araç ve sembol olarak varlıkları ve sonuç olarak insan kültürüne ait diğer alanlar ile olan ilişkilerinin metinlerarasılığı, bu teknik ile yakın okuma yoluyla sınıflandırılarak incelenmiştir. Önce, metin içinde geçen ilgili kısımlara kodlar atanmış ve daha sonra sürekli karşılaştırma yoluyla kodlanmış metin kısımları sağaltılmıştır. Örneğin, eserin hemen ilk satırında yer alan "balta girmemiş orman" (1) ve "balta girmemiş ormanlardan" (3) ibareleri, "çevre" boyutuna göndermede bulunduğu sırasıyla "Ç.1.001" ve "Ç.1.002" olarak kodlanmıştır ki koddaki "1" ibaresi, birinci okumayı nitelendirmektedir. Daha sonraki okumalarda aynı boyuta benzer ifadelerle göndermelerde bulunan kodlanmış metin kısımları tekrar sınıflanırken "Ç.1.001" ve "Ç.1.002" kodları birleştirilerek ikinci okumayı niteler şekilde "Ç.2.001" olarak yeniden kodlanmıştır. Yine, "Sence bu koyuna çok ot vermek gerekir mi peki?" (7) ibaresi de bu kısımda geçen "ot" ibaresinde bitki varlığı bir araç olarak yer aldığı için "A.1.001" olarak kodlanmıştır. Son bir örnek vermek gerekirse "Pembe tuğladan, pencerelerinde sardunyalar ve çatısında güvercinler olan çok güzel bir ev gördüm,..." ibaresindeki (15) "pencerelerinde sardunyalar" ibaresi, bu bitki varlığının metinde dekor bitkiler olarak yer almasından dolayı "D.1.001" olarak kodlanmıştır. Metin incelemesinde özellikle yedinci taç yaprak aşamasında yazarların kullandığı göndergelere özellikle dikkat edilmiştir. Metinle dış gerçekliğin ilişkilendirildiği dilsel yapılar olan göndergeler, yazarların "kurgusal olsa bile eserine inandırıcılık kazandırabilmek ve gerçeklik izlenimini yaratabilmek için dış dünyadan seçtiği" gerçekliklerdir (Tüfekçi Can, 2014: 34). Kodlama sürecinde; iki araştırmacı, kodlamaları oluşturduğu protokolü kullanarak bireysel olarak tamamlamış; bir kodla-

manın ihtilaf yarattığı durumda üçüncü araştırmacının kararı bağlayıcı olmuştur. Çalışmada değerlendiriciler arası güvenilirlik %90 olarak saptanmıştır.

Bulgular

Goga ve arkadaşlarının (2018) matrisine göre (Şekil 1) değerlendirdiğimizde *Küçük Prens*'in doğayı sorunsallaştıran bir metin olarak sınıflandırılması gerektiği görülmektedir. Metin, içerik olarak değerlendirildiğinde ekomerkezci bir düzlemde yer almaktadır. Eserde bitkilerin kendisiyle diğer yaşam formları arasında simbiyotik bir ilişki içinde olduğu görülmektedir. Buna karşın olay örgüsü içinde bitkilerin kendi arasında ya da bitkilerle insanlar arasında amaçları ve işlevleri arasında farklı görüşler ve hatta çatışmalar bulunmaktadır. Aslında “Olay dizisinde yaratılan değişik çatışmalarla kurgu renklendirilerek tekdüzelikten kurtarılır, okurdaki ilgi ve merak canlı tutulur” (Sever, 2003: 133). *Küçük Prens*'te de okuyucuda gerilim yaratan çatışmalar, eserin okunması ilerledikçe yerini uzlaşmaya bırakır ki uzlaşılan alan, tamı tamına ekomerkezci bir alandır. Böylesi bir ilişkiler bütünüde kurgulanan çatışmalı dünyada sadece bitkiler ve özellikle de *Küçük Prens*'in üstünde itina ve şefkatle durduğu çiçekler bile kayırlmaz. Örneğin koyunlar, mübalağalı bir anlatımla milyonlarca yıldır çiçekleri yiyerek beslenmektedir. Çiçekler ise kendisini koruyacağını umduğu dikenlerinden bile pek bir yarar görmeden koyunlara besin olmaktadır. *Küçük Prens*, böylesi bir beslenmeyi, bir savaş olarak görmektedir ve hatta sürekli hesap kitap yapan iş adamı bir mantara benzetirken tersine bir kişileştirme yapar:

Ama o bir adam değil, bir mantar!

- Bir ne?
- Mantar!

Küçük Prens bu noktada o kadar sinirlenmişti ki benzi atmıştı.

- Çiçekler milyonlarca yıldır diken çıkarıyor. Koyunlar da milyonlarca yıldır buna rağmen çiçekleri yiyor. Bu hiçbir işe yaramayan dikenleri çıkarmak için niye o kadar uğraştıklarını araştırmak ciddi bir iş değil mi? Koyunlarla çiçeklerin savaşı önemsiz mi? (25-26)

Aslında koyunlarla çiçeklerin savaşında *Küçük Prens*'in çok sevdiği çiçeklerin zaman zaman koyunların iştahına yenik düşmesi eserin kurguladığı dünyanın başka bir özelliğini de okuyucuya sunar. Dünya ve hatta *Küçük Prens*'in gezegeni, aslında hassas bir denge üstüne kurulmuştur. İnsan zekâsının hayal bile edemeyeceği “milyonlarca yıldır” süregelen bu dön-gü aslında zararlı, kötü, tehlikeli bir üremeyi de ortadan kaldırmaya yönelik bir doğal tedbir mekanizmasıdır. *Küçük Prens*'in küçücük gezegeninde beliren dev baobablar işte böylesi bir tehlikedir:

Küçük prensin gezegeninde de çok kötü tohumlar vardı... Bunlar baobab tohumlarıydı. Gezegenin toprağı bunlarla doluydu. Üstelik sökmekte geç kalırsanız baobabdan kurtulamazsınız. Bütün gezegeni sarar. Kökleriyle onu delik deşik eder. Dahası, eğer gezegen çok küçüğe ve baobablar da çok fazlaysa gezegenin patlamasına yol açarlar. (18-19)

Küçük Prens'in çok üzüldüğü çiçeklerin koyunlar tarafından yenilmesi olgusu, baobabların da kontrolsüz büyümesi ekomerkezci yapıya işaret etmektedir. Böylesi bir kurgu, BİH özelinde ve özellikle de yedinci taç yaprak boyutunda değerlendirildiğinde hem halk anlatılarında dahi geçen ve hem de bilimsel çalışmaların da ortaya koyduğu besin zinciri olgusuna işaret eder çünkü bir türün yaşamını devam ettirebilmesi için diğer türleri besin olarak kullanması, yaşamın zorunluluğudur. Ayrıca eserde sunulan besin zincirine ek olarak baobabların da durumu değerlendirildiğinde bilim dünyasında sıkça tartışılan ve etik yönleriyle dikkatli bir inceleme gerektiren zararlı türlerin yok edilmesi tartışması da beraberinde gelmektedir. Eserde başta çatışma üzerine kurgulanan ancak daha sonra yerini uzlaşmaya bırakan besin zinciri olgusunun böylece onaylandığı görülür. Buna karşın gezegeni yok etme tehlikesi taşıyan baobab gibi türlere geçit verilmemesi gerekliliği de vurgulanmış olur. Eserde, "Küçük Prens'in gezegeninde hep çok basit, tek bir taçyaprak sırası olan, hiç yer kaplamayan ve kimseyi rahatsız etmeyen çiçekler varmış." (28) denilerek türler arasında zararlı-zararsız ayrımı açıkça yapılmaktadır ki böylesi bir ikili zıtlık; "iyi" tohumların, yararlı türlerin devamına onay verir. Bu noktada şurası da unutulmamalıdır: Kurt gibi yırtıcı ve avcı hayvanlar, edebî eserlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Diğer hayvanları parçalayıp beslenerek yaşamlarını sürdüren bu gibi hayvanlar aslında doğayı temizleme ve ona yeniden düzen verme gibi rolleri de üstlenir (Shokankhan, et al., 2024). Kısaca söylemek gerekirse, Estok'un (2009) da belirttiği gibi, "İnsanlar, doğanın müşfik ve iyi olduğuna inanırlar oysa doğa, ahlaki olarak tarafsızdır" (209).

Arıkan'a (2015) göre "Edebi metinlerin incelenmesinde bütün motif, tema ve söz sanatlarının çalışılması önemliyse de çiçeklerin edebi metnin kurgulanmasında nasıl kullanıldığı ve temsillerin metnin bütünüyle nasıl bir ilişkide olduğunu belirlemek metnin daha derinlikli bir şekilde anlaşılmasını mümkün kılar. Edebiyatta çiçekler sıklıkla sevgi ve aşkla ilintilendirilirken karakterlerin romantik ilişkilerinde yaşadıkları olumlu duyguları temsil ettikleri görülür" (6). Küçük Prens'in yaşı ve konumu, onun böylesi bir romantik ilişkiye girmesini ve dolayısıyla çiçeklere romantik ilişki içinde anlam yüklemesini imkânsız kılarken onun çiçeğe verdiği anlam, olumlu olmakla birlikte bütün doğayı sevmesini ve gezegeninin iyiliğini düşünerek çiçeklerin hayatta kalmasını arzuladığını işaret eder.

Esere BİH tekniğiyle bakıldığında belirgin bitki karakterlerine konuşma yetisi verildiği görülmektedir: "Benim evimde bir çiçeğim vardı, sözü açan hep o olurdu..." (63) denilerek Küçük Prens'in çiçeklerle sohbet ettiği ya da "Merhaba, demiş güller." (64) denilerek de bitkilerin grup hâlinde söz aldığı eserde belirgin bir şekilde verilmektedir ancak eserde konuşan ilk bitki karakter, "Ama günün birinde nereden geldiğini kimsenin bilmediği bir tohumdan bu çiçek boy atmış." (28) diye bahsedilen bir çiçektir. Çiçeğe antropomorfik özellikler ve hatta kişileştirme sanatıyla da ona kibirli olma gibi insan özellikleri atfedilir. Örneğin, çiçek "güzellik hazırlığını bir türlü bitiremeyen" bir çiçektir ve "biraz alıngan kibriyle" kendisiyle ilgilenmekte, bir insanmışçasına "süslü mü süslü" hazırlanmaktadır:

İtinayla renklerini seçiyormuş. Aheste aheste giyiniyor, taçyapraklarını birer birer düzeltiyormuş. Gelincikler gibi kırış kırış çıkmak istemiyormuş insan içine. Güzelliğinin tüm ihtişamıyla görülmek istiyormuş ilk defa. Ya! Evet. Süslü mü süslüymüş gerçekten. Esrarengiz süslenişi bu yüzden günlerce sürmüştü. Ve günlerden bir gün, tam da gün doğumunda, kendini göstermiş. (28)

Kişileştirme sanatının kullanıldığı bu kısımda çiçek, insan kültürüne özgü olan “kahvaltı” olgusunu bilmekte ve hatta bir insan gibi kahvaltı etmektedir. Kendini diğer bitki formlarına olduğu kadar insan toplumuna da gösteren çiçek, alışılmış insanmerkezci hiyerarşiyi yıkarak bir insana hizmet ettirmek amacıyla konuşmaya başlar:

- Ah! Hala uyku sersemiyim... Kusuruma bakmayın... Saçlarım darmadağınık...
O zaman küçük prens hayranlığını gizleyememiş:
- Ne kadar da güzelsiniz!
- Değil mi, demiş çiçek usulca. Üstelik güneşle aynı anda doğdum...
Küçük Prens onun pek de alçak gönüllü olmadığını düşünmüş o vakit, yine de öyle heyecan vericiymiş ki çiçek!
- Sanırım kahvaltı saati, diye eklemiş çok geçmeden. Acaba beni de düşünecek kibarlığı...
Ve Küçük Prens eli ayağına dolaşarak temiz suyla dolu bir süzgeçli kova getirip ona su vermiş. (29)

Çiçek, kendisine ot benzetmesi yapan Küçük Prens’e özür diler. “Kaplanlardan hiç korkmam ama cereyandan ödüm kopar benim” diyen bu çiçek hakkında Küçük Prens, şöyle der: “Bu çiçek çok karmaşık biri...” (31) ve sonunda bir itirafta bulunur: “Onu hiç anlamamışım! Onu sözlerine değil davranışlarına göre değerlendirmem gerekirdi.” (32) Anlatıcı karakter ve Küçük Prens arasındaki bu ve benzeri çatışmalar -özellikle de Tilki ile Küçük Prens’in tanışması ve sohbeti- eserin gitgide insan kontrolündeki çevreden uzaklaşarak insan, hayvan ve bitkilerin birbiriyle sıkı ilişkiler kurarak bütüncül bir biyotip olduğunun farkına vardığını gösterir:

- Gülünü bu kadar önemli kılan, onun için sarf ettiğin zaman.
- Gülüm için sarf ettiğim zaman... demiş tilki. Ama sen unutmamalısın. Evcilleştirdiğin her şeyden sonsuza kadar sorumlu olursun. Gülünden sorumlusun...
- Gülümden sorumluyum, diye tekrar etmiş Küçük Prens aklında tutabilmek için. (71)

Eserde, varlıklar arasında simbiyotik bir ilişkinin sayfalar ilerledikçe daha da belirgin bir hâl aldığından bahsedilmişti. BİH’nin ortaya koyduğu önemli bir bulgu işte tam bu noktada önemlidir çünkü böylesi bir ilişkide yanardağ gibi cansız varlıkların da görev aldığı görülür:

Benim, diye devam etmiş, her gün suladığım bir çiçeğim var. Haftada bir bacalarını temizlediğim üç yanardağa sahibim. Sönmüş olanın da bacasını temizliyorum. Ne olur ne olmaz. Benim onlara sahip olmamın yanardağlara da çiçeğime de faydası var. Ama senin yıldızlarına hiçbir faydan dokunmuyor. (48)

Eserde, bitki varlığının yer yer dekor amaçlı kullanıldığı da görülmektedir: “Pembe tuğladan, pencerelerinde sardunyalar ve çatısında güvercinler olan çok güzel bir ev gördüm,...” (15) denilirken sardunyalardan metinde dekor bitkiler olarak yer aldığı görülür ancak unutulmamalıdır ki metinde bu evin sadece pembe tuğladan olması, pencerelerinde sardunyalar bulunması ve çatısında da güvercinlerin yer alması sonucunda evin “çok güzel” olarak adlandırıldığı görülür. Bu da bitkilerin araç olarak ve sembolik düzlemde, metinde yer alan ev gibi cansız varlıkları estetik ve güzellik açısından doyunluğa erdirdiğini göstermektedir.

Çiçek aslında görüntü olarak fitomorfik olmakla birlikte anlatım esnasında onun duygusal ve zihinsel olarak antropomorfik özellikleri kendisine atfettiği görülür. “Tam bir aptal gibi davrandım” diyen çiçek, “Özür dilerim. Mutlu olmaya çalış...” diyecek kadar merhametli bir varlıktır. Bütün bu insansı özelliklerine karşılık çiçeğin kendisine zoomorfik özellikler atfettiği de görülür ki insanlaştırılmış olan bir bitkinin aynen bir “hayvanın bir isme dönüşmesi” yoluyla kendisini hayvanlaştırması (Baturina ve arkadaşları, 2024: 134) durumunda olduğu gibi, kurgulanması orijinalite gerektiren bir edebî sanattır:

- Eğer kelebeklerle tanışmak istiyorsam bir iki tırtıla katlanmam gerek. Kelebekler çok güzel görünüyor. Hem onlar olmasa kim beni ziyaret eder? Sen uzaklarda olacaksın. Büyük hayvanlardan da hiç korkmuyorum, benim de pençelerim var.

Böyle demiş ve saf saf o dört dikenini göstermiş. (35)

Son olarak incelenen eserde metnin en başından beri tekrarlanan bir imge olan çiçek yiyen koyunun sembolik anlamının üzerinde durmak gerekmektedir. Eserin sonunda insan, koyun, çiçek, yıldız ve hatta tüm evren bir arada bir zincir dâhilinde sunulur ki böylesi bir anlatım, tür ve varlıkların birliğine ve birlikteliğine olduğu kadar bu gerçekliği görebilme yetisine sahip olmanın öneminin de altını çizer; bu daha önce belirttiğimiz gibi hem doğa ile çocukluğun özdeş tutulduğunu imlerken hem de insanların yaşlandıkça doğa ile bağ kurma yetilerini kaybettiklerini gösterir:

İşte koca bir muamma... Neresi olduğunu bilmediğimiz bir yerde, daha önce hiç görmediğimiz bir koyunun bir gülü yemiş ya da yememiş olması, küçük prens seven sizler için, tıpkı benim için de olduğu gibi, tüm evreni tamamen değiştiriyor.

Göğe bakın. Sorun kendinize: Koyun çiçeği yedi mi, yemedi mi? Her şeyin nasıl değiştiğini göreceksiniz... Ve hiçbir büyük bunun ne kadar önemli olduğunu asla anlamayacak! (89-90)

Sonuç

Bu çalışmanın bulgu ve sonuçlarından hareketle BİH'nin bir araştırma tekniği olarak edebî eserlerin ekoeleştirel açıdan incelenmesinde rahatlıkla kullanılabilirliği kabul edilebilir. Geleneksel olarak doğayı oluşturan bitkileri, hayvanları ve cansız varlıkları; insan hayatını güzelleştiren, renk katan araçlar olarak temsil eden edebî eserlerin dahî BİH aracılığıyla okunarak incelenmesi, edebiyatın toplumsal hayattaki rolüne ışık tutacaktır. “Doğa ve çevreyi sadece romantik etkilenimler bağlamında değil, sürdürülebilir bir çevre ve gelecek yaratma amaç ve çabalarıyla” (Aylanç, 2018: 50) ele alarak edebî eserlerini kurgulayan şair ve yazarlara ek olarak geleneksel metinlerin de BİH tekniğiyle okunması, yaşadığımız çevre sorunlarının ciddi yıkımlara yol açtığı günümüzde edebiyat ve insani bilimlere önemli ivmeler kazandırabilecek potansiyeli de beraberinde getirmektedir. “Ekolojik yazın yaban/sosyal, insan/insan ötesi gibi dikotomiler arasındaki geçirgen sınırların altını çizer. Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da bu geçirgen sınırları irdeleyen ve doğaya olduğu kadar insan ve insan olmayana da bakışımızı değiştiren pek çok yazar ve şair bulunmaktadır” (Ergin ve Dolcerocca, 2016: 311) ki böylesi yazarlardan birinin de Antoine De Saint-Exupery

olduğu bu araştırmanın sonuçlarına bakılarak söylenebilir. Daha önce de belirtildiği üzere BİH, edebî eserler üzerinde uygulanacak olan çevre merkezli yaklaşımın analitik bir başlangıç noktası olarak düşünülmelidir. Bu noktadan hareketle edebî eserlerde betimlenen ya da yer alan bitkilerin metinlerde taşıdığı örtük anlamlarının ortaya çıkarılması, bu ve benzeri tekniklerin kullanımıyla kolaylaşacak; kuramsal okumalar ivme kazanarak edebiyatın hayatın tüm alanlarına sirayet eden etkileri tespit edilecektir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Makale üç yazarlıdır. Birinci yazarın katkısı % 40, ikinci yazarın %35 ve üçüncü yazarınki ise %25 olarak belirlenmiştir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal Destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Bu çalışmaya etki eden herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and Publication Ethics Statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' Contributions: The article is authored by three researchers. Authors' contributions are as follows: The first author's is 40%, the second author's 35%, and the third author's 25%.

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

Financial Support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of Interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Istdibs. (2024). After Vertumnus. Retrieved May 23, 2023 from https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/portrait-prints-works-on-paper/giuseppe-arcimboldo-milan-1527-milan-1593-after-giuseppe-arcimboldo-italian-1526-1593-after-vertumnus-1591/id-a_11287662/
- Akgün, T. F. (2016). *Türkçe 'de Küçük Prens çevirileri üzerine karşılaştırmalı bir analiz*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Doğu Akdeniz Üniversitesi.
- Arikan, A. (2015). An ecocritical reading of flowers in Alice Walker's *The Color Purple*. *International Journal of Human Sciences*, 12(2), 1-7.
- Arikan, A., & Zorba, M. G. (2024). Raising pre-service English language teachers' awareness of sustainable development goals through literary texts. *International Journal of Sustainability in Higher Education*. <https://doi.org/10.1108/IJSHE-06-2023-0256>

- Aylanç, M. (2018). Fikret Demirağ'ın şiirlerine ekoeleştirel bakış. *Folklor/Edebiyat*, 24(96), 37-52.
- Baturina, L., Panova, E., Tjumentseva, E., Jumanova, Z., Lepikhov, N., Koroleva, I., Vorobeve, G., & Khripunova, E. (2024). Metaphors in media discourse: A closer look at newspapers. *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)*, 18(1), 129–136. <https://doi.org/10.5281/zenodo.11057802>
- Beskow, E. (2010/1914). *The flowers' festival*. Edinburgh: Floris Books.
- Cappelen Damm. (2024). Sherleek and the missing bronze horse. <https://www.cappelendamagency.no/agency/about/index.action>
- de Saint-Exupery, A. (2017). *Küçük Prens*. (Deniz Resul, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Ergin, M., & Dolcerocca, Ö. N. (2016). Edebiyata ekoeleştirel yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya. *SEFAD*, 36, 297-314.
- Estok, S. C. (2009). Theorizing in a space of ambivalent openness: Ecocriticism and ecophobia. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(2), 203-225.
- Gagliano, M., Ryan, J. C., & Vieira, P. (2017). *The Language of plants: Science, philosophy, literature*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. London: Routledge.
- Gedik, S. (2020). Dede Korkut kitabında bitkiler. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 21(8), 211-224.
- Goga, N., Guanio-Uluru, L., Hallås, B. O., & Nyrmes, A. (Eds.). (2018). *Ecocritical perspectives on children's texts and cultures: Nordic dialogues*. Palgrave Macmillan.
- Goga, N., Guanio-Uluru, L., Hallås, B. O., Høisæter, S. M., Nyrmes, A., & Rimmereide, H. E. (2023). Ecocritical dialogues in teacher education. *Environmental Education Research*, 29(10), 1430-1442. <https://doi.org/10.1080/13504622.2023.2213414>
- Goga, N., Iversen, S., & Teigland, A. S. (Eds.). (2021). Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Oslo: Universitetsforlaget.
- Guanio-Uluru, L. (2023). Analysing plant representation in children's literature: The phyto-analysis map. *Children's Literature in Education*, 54, 149-167. <https://doi.org/10.1007/s10583-021-09469-2>
- Güleryüz, H. (2013). *Yaratıcı çocuk edebiyatı*. Edge Akademi.
- Hall, M. (2011). *Plants as persons: A philosophical botany*. State University of New York Press.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.
- Hines, M. (2004). "He made us very much like the flowers." Anglo-American literature. In S. I. Dobrin & K. B. Kidd (Eds.) *Wild things: Children's culture and ecocriticism* (pp. 16-30). Detroit: Wayne State University Press.
- Imangali, O., Zhetibay, R., Assylbekuly, S., & Kassymbekova, A. (2024). Using themes and topics in contemporary Kazakh short fiction: Pedagogical implications. *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)*, 18(1), 78-87. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10987166>
- Karakaş, R., Paçalı, İ., Özkoyuncu, Y., & Kılınç, M. (2023). Küçük Prens kitabının farklı öğrenim grupları üzerinden değerlendirilmesi. *Çocuk, Edebiyat ve Dil Eğitimi Dergisi*, 6(1), 55-76.
- Lortie, J. C. (2021). The Little Prince is an ecologist. *Ideas in Ecology and Evolution*, 14, 18-21. <https://doi.org/10.24908/iee.2021.14.2.e>
- Mancuso, S., & Viola, A. (2013). Brilliant green: The surprising history and science of plant intelligence. Island Press.
- Miller, T. S. (2012). Lives of the monster plants: The revenge of the vegetable in the age of animal

- studies. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 23(3), 460-479.
- Munakata, M. (2005). Lessons from *The Little Prince*. *Science and Children*, 42(8), 40-42.
- Oğuzkan, F. A. (2013). *Çocuk edebiyatı*. Ankara: Anı.
- Opperman, S. (2009). Ekoeleştiri. *PEN Panel: Doğa ve Edebiyat*. 17 Nisan.
- Ögeyik, M. C. (2008). *Metinlerarasılık ve yazın eğitimi*. Anı.
- Paper Planes. (2024). The flowers festival. Retrieved May 23, 2024 from <https://paperplanesco.com.au/products/flowersfestival>
- Reynolds, K. (2011). *Children's literature: A very short introduction*. OUP.
- Rørvik, B. F., & Aalbu, R. (2015). *Purriot og skymysteriet*. Cappelen Damm.
- Ryan, J. C. (2016). Tolkien's sonic trees and perfumed herbs: Plant intelligence in middle-earth. In P. Vieira, M. Gagliano and J. Ryan (Eds.). *The green thread: Dialogues with the vegetal world* (pp. 37-58) Lexington Books.
- Sever, S. (2003). *Çocuk ve edebiyat*. Tudem.
- Shokankhan, K., Balkiya, K., Isayevna, I. Z., Aiman, K., & Bakytgul, M. (2024). Wolf imagery in London's *White Fang* and Aitmatov's *Plakha* novels. *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)*, 18(1), 88-98. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10987243>
- Simon & Schuster. (2024). *Uglies*. Retrieved May 23, 2024 from <https://www.simonandschuster.co.uk/books/Uglies/Scott-Westerfeld/Uglies/9781398524552>
- Solak, Ö. (2014). *Edebiyat biliminde kuram ve yöntem*. Nobel.
- Spooner, B. (1984). Çevrebilim araştırmalarının insan içeriği. *Yerleşim ve Çevrebilim Sorunları: Kuram ve Uygulama (Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisinden Seçmeler)*, 2, 275-296.
- Sturluson, S. (2005). *The prose Edda*. London: Penguin.
- Şengel, B. & Öz, S. H. (2022). Ekoeleştiri kuramı çerçevesinde Amin Maalouf'un *Empedokles'in Dostları* romanı. In T. Kartal Güngör (Ed.) *Edebiyat ve ekoeleştiri* (pp. 155-171) Bilgin Kültür ve Sanat.
- Şenocak, E. & Alsaç, F. (2017). Mit sistematığı bağlamında masal kahramanının serüveni. *Turkish Studies*, 12(22), 703-722.
- TDK. (1998). *Türkçe sözlük*. TDKY.
- Thompson, S. (1977). *The folktale*. University of California Press.
- Triebel, L. A. (1951). The humanism of Saint-Exupery. *The Australian Quarterly*, 23(1), 92-103.
- Tüfekçi Can, D. (2014). *Çocuk edebiyatı: Kuramsal yaklaşım*. Eğitim.
- Yeğenoğlu, S. & Sözen Şahne, B. (2016). Maddeden manaya: Bitkiler ve Mevlâna. *Lokman Hekim Dergisi*, 6(1), 25-29.
- Zorba M. G., Şahhüseyinoğlu D., & Arikan A. (2024). Reading *Harry Potter*: A journey into students' understanding of sustainable development goals. *Sustainability*, 16(11), 4874. <https://doi.org/10.3390/su16114874>

Ek- Eserin Kısa Bir Özeti (Karakaş ve diğerleri, 2023, s. 57-58)

Eserde anlatıcı, uçak kazasını yaşadığı günden bir gün sonra Küçük Prens’le tanışır. Metinden anlatıcı ile Küçük Prens’in sekiz gün bir arada kaldığını öğreniriz. Bu sekiz gün, anlatıcının Küçük Prens’i tanımaya olanak sunar. Küçük gezegeninden, çiçeğinden ayrılan Küçük Prens; 325, 326, 327, 328, 329 ve 330 numaralı asteroidleri ziyaret etmiş; bu gezegenlerde belirli tipteki insanlardan birer örnekle karşılaşmıştır. Bunlar; kral, kendini beğenmiş adam, ayyaş, iş adamı, fenerci ve coğrafyacısıdır. Küçük Prens’in yolculuğunun son durağı ise Dünya’dır. O, dünyada önce bir yılana rastlar ve onunla sohbet eder; ardından üç yapraklı bir çiçekle konuşur. Kumlarda, kayalarda ve dağlarda yürüyen Küçük Prens kendisini bir gül bahçesinde bulur. Bu bahçede kendi gezegeninde bıraktığı tek bir gülün benzeri yüzlerce gül vardır. Bu duruma şaşırır ve kendisinin de aslında büyük bir prens olmadığını farkına varan Küçük Prens ağlamaya başlar. Bu sırada bir tilki ile karşılaşır. Gerçek manada bir öğrenme yolculuğuna çıkmış olan Küçük Prens tilki ile yaptığı sohbet neticesinde arkadaşlığı, emek vermeyi, sorumluluk bilincini ve gezegende bıraktığı gülünün kıymetini öğrenmiş olur. Dünya üzerindeki yolculuğunda Küçük Prens son olarak bir demiryolu makasçısı ve susuzluğu giderici haplar satan bir satıcı ile konuşur. Eser, anlatıcının Küçük Prens’le bir kuyu bulup su içmeleri ve Küçük Prens’in yılan tarafından ısırılması ve kendi gezegenine dönmesiyle son bulur.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Uşak Halısı ve Kilimi Örnekleminde İpliğin Desene Dönüşümünün Hikâyesi

Story of the Transformation of Yarn into Pattern in the Case
of Uşak Carpet and Rug

Serpil Yayman*

Öz

Toplumların tarihleri boyunca biçimlendirdikleri inanış, yaşam biçimi, değer ve sanat algılarının ve olgularının birer göstergesi olarak beliren başlıca maddi ve görsel kültürel ürünler arasında halı ve kilimler de önemli yer tutmaktadır. Geniş ve zengin Türk maddi kültürel üretim olguları içinde özellikle halı ve kilim alanında ilk akla gelen yörelerden biri de Uşak'tır. Genelde maddi ve görsel kültür ürünleri ile özde halı ve kilimlerin üretim, tüketim ve paylaşım süreçlerindeki tutumlar, yöntemler, bunların üzerindeki motifler ve kullanılan renkler her topluma, kültüre ve yöreye göre değişim gösterebilmektedir. Çalışmaya konu edilen Uşak halısını diğer örneklerinden ayıran en önemli özelliğinin ise Uşak'ta yetişen Karagöz koyununun yününden elde edilen ve halının daha dayanıklı olmasını sağlayan yün iplik ve bu iplikle atılan "Türk düğümü" olarak adlandırılan düğüm şekli olduğunu belirtmek mümkündür. Dokuma tekniğindeki kalite ve desenlerindeki özgünlük, Uşak halı ve

Geliş tarihi (Received): 13-06-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Doç. Dr. Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü. Uşak-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Uşak University Faculty of Fine Arts Painting Department. serpil.yayman@usak.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-8966-9119

kilimini diğer yörelerdeki örneklerinden ayıran diğer belirgin özellikleridir. Uşak halı ve kilimleri, diğer pek çok maddi kültür ürünü gibi toplumun gelenekleriyle, görenekleriyle ve yaşam biçimleriyle şekillenen, sosyokültürel etkileşimler sonucunda ortaya çıkan maddi ve görsel kültür unsurlarıdır. Bu bakımdan Uşak halı ve kilimleri, tarihsel süreçteki kültürel bir oluşumla birlikte, türlü değişim ve dönüşümlerin tanıklığını günümüze kadar getirmesi bakımından da dikkat çekici kültürel olgulardır. Makalede, Uşak halı ve kilimlerinin üretim aşamasında ipliğin nasıl desene dönüştüğü ve bu dönüşüm sırasında kullanılan teknikleri inceledim. Kullanılan malzemeleri ve yöresel motifleri, geleneksel özelliklerini ön planda tutarak anlattım. Ayrıca, Uşak halı ve kiliminin gelecek nesillere aktarılmasında kültürel değerlere yönelik ilginin artırılabilmesi için çağdaş tasarım örneklerinde güzel sanatlar eğitimi çerçevesinde önerilerde bulundum. Böylece çalışma aracılığıyla, Uşak halı ve kilimlerinin yeniden tasarlanması süreçlerinde dikkat edilecek hususlara ve özellikle geleneksel estetik ve kültürel değerlerin ön plana çıkartılmalarına yönelik görüş ve önerilerimi paylaştım.

Anahtar sözcükler: *gelenek, Uşak halısı ve kilimi, iplik, desen*

Abstract

Carpets and rugs have an important place among the main material and visual cultural products that indicate the beliefs, lifestyles, values, and art perceptions and phenomena shaped by the societies throughout their history. Uşak is one of the first regions that comes to mind in the field of carpets and rugs among the wide and rich Turkish material cultural production phenomena. Society-based, cultural, and regional differences may be observed in the attitudes, methods, motifs, and colors used in the production, consumption, and sharing processes of material and visual cultural products in general and carpets and rugs. It can be stated that the most important feature that distinguishes the Uşak carpet – which is the main subject of the study - from other examples is the wool yarn obtained from the wool of Karagöz sheep raised in Uşak, which makes the carpet more durable, and the knot shape called “Turkish knot” tied with this yarn. The quality of the weaving technique and the originality of the patterns are other distinctive features of Uşak carpets and rugs that distinguish them from their counterparts produced in other regions. Uşak carpets and rugs, like many other material culture products, are the elements of material and visual culture that are shaped by the traditions, customs, and lifestyles of the society and emerged as a result of sociocultural interactions. In this respect, Uşak carpets and rugs are remarkable cultural phenomena in terms of bringing the traces of various historical changes and transformations to the present day through a cultural formation in the historical process. In the article, I have examined how the yarn turns into patterns during the production phase of Uşak carpets and rugs and the techniques used during this transformation. I have explained the selected materials and the local motifs by focusing on their traditional features. I have also made suggestions for fine arts education in contemporary design examples to increase the interest in cultural values while transferring Uşak

carpets and rugs to future generations. Thus, through this study, I have shared my opinions and suggestions on the issues to be considered in the redesign processes of Uşak carpets and rugs especially on bringing traditional aesthetic and cultural values to the forefront.

Keywords: *tradition, Uşak carpet and rug, yarn, pattern*

Extended summary

Traditional handicrafts and the various phenomena formed in this context are crucial in terms of cultural continuity in the context of the formation and transmission processes of social and cultural values. These arts, which are structured in accordance with certain values and commonalities within traditional culture, and the productions formed within this framework also constitute remarkable examples of the transfer of knowledge and culture from generation to generation as heritage. Traditional arts and the products created in this field, which are based on human reality and needs in various social and cultural contexts, are significant indicators providing information about societies, cultures, and their characteristics. In this respect, traditional handicrafts play important roles not only for their functional and material qualities but also for their sociocultural, intangible, historical, and aesthetic values.

It is known that cultural values and the material and visual cultural phenomena shaped by them differ according to region, and Uşak, which has a rich history in terms of carpet and rug production, has an important position in the protection of tangible and constituent cultural heritage, especially with its carpets and rugs. As is the case for many traditional production and consumption activities, traditional carpet and rug-weaving arts have faced the danger of being forgotten in modern societies with the rapid increase in industrialization. In this century, interest in traditional handicrafts has decreased with modernization, and machine-made carpets and rugs have started to replace the traditional ones. This has led to a rapid loss of traditional knowledge and the volume of production that goes with it. The negative impact of this development has been observed not only in the Uşak region but also in the traditional handwoven arts in other regions of Anatolia. From this perspective, it should be stated that Uşak carpets and rugs stand out as an important example of the representation and preservation of local cultural identity.

The presence of a texture integrated with traditional knowledge and experience is observed in the process of weaving Uşak carpets and rugs, from the very first step of placing the yarns on the loom in a specific way to all stages of production. The most important material of Uşak carpets and rugs is wool yarn obtained from the wool of Karagöz sheep raised in the Uşak region. The main reason for preferring wool yarn is due to its durable structure. In traditional production methods, sheep wool is sheared twice a year, in spring and fall, and every stage of the production of yarn made from this sheep wool is carried out with great care. The washed wool is spun with a tool called “kirman”, after which the dyeing process begins. Dyeing is carried out with natural dyes obtained from plants. These dyes, which are healthier and more environmentally friendly than chemical ones, give the carpet a unique color and brightness.

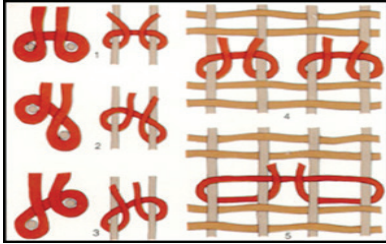
A deep cultural meaning lies in each of the motifs in Uşak carpets and rugs obtained through these methods. These motifs often contain messages reflecting nature, beliefs and people's daily lives. One of the most striking features of Uşak carpets and rugs is the frequent use of geometric patterns and their symmetrical arrangement. Since each of these motifs carries certain meanings, these patterns are used as a means of communication among the people. These motifs are integrated with various beliefs, daily life, and aesthetic elements and turned into a form of communication and thus passed down from generation to generation. Thus, these motifs both contribute to the spread of knowledge and cultural accumulation in society and ensure that this contribution is realized within the context of intergenerational knowledge transfer. With all these features, it should be noted in current conditions that it is a must to protect Uşak carpets and rugs in terms of aesthetic and cultural heritage, just like many traditional elements that are in danger of disappearing or losing the traditional texture of their foundations through changes and transformations.

The preservation of knowledge and its transfer to future generations is of great importance in terms of transferring and sustaining tradition to future generations. In this research, which deals with Uşak carpets and rugs as one of the remarkable examples of this knowledge and production, I have examined Uşak carpets and rugs within the framework of their stages from yarn production to pattern transformation. I have analyzed in detail how the yarn is transformed into patterns in the production process of Uşak carpets and rugs. In the study, I have evaluated this subject within a comprehensive framework, starting from the production process of the yarn to the techniques used during weaving and the meanings of the motifs. The current sociocultural and technological developments indicate that traditional yarn production and weaving techniques should be preserved and kept alive, as is the case for many intangible and tangible traditional cultural values. In this framework, I have put emphasis on the problems encountered today in the context of the techniques, patterns, and yarn production stages used in Uşak carpets and rugs and on the main issues regarding their sustainability, and I have focused on the difficulties in transferring this tradition to younger generations and what can be done for this purpose.

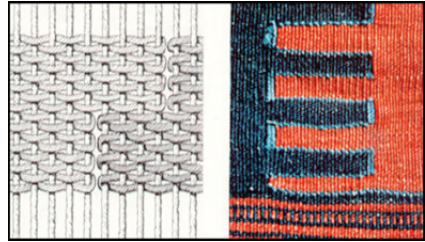
By taking into consideration the deep historical and cultural meanings of the traditional patterns used in carpets and rugs in the Uşak region, I have discussed what kind of studies can be carried out for Uşak carpets and rugs to find a place in the modern world by making evaluations on how the meanings of the patterns can be revealed and how this craft can be passed on to future generations. I have evaluated how traditional methods can be integrated with modern designs, and how the craft can be passed on to new generations. Apart from the academic publications and various documents on carpet and rug patterns, I have also carried out comprehensive and holistic evaluations on the subject through interviews and observations conducted with local weavers in the regions of Uşak where carpet and rug weaving is carried out, and through information obtained from experts about the production process of yarn, dyeing techniques and weaving stages. I have aimed to contribute to the research field focusing on this subject by analyzing the information on traditional weaving techniques and motifs through a cultural analysis approach.

Giriş

Kültürün önemli üretim ve tüketim alanlarından birini de görsel ve maddi kültür unsurları oluşturmaktadır. Maddi/materyal kültür ürünlerinin kapsamındaki türlü ürünler, objeler ve bunların halk kültürü, inanışları ve estetiği bağlamındaki görünümleri bağlamında gerçekleştirilen çalışmalar (Prown, 1982; Glassie, 1993; Glassie, 1999; Schlereth, 1983; Schlereth, 1985; Grassby, 2005; Yonan, 2011; Lehmann, 2012; Scarpaci, 2016; Bronner, 2018), konunun temellerini ve çok yönlü yapısını ortaya koymaktadır. Materyal kültür çerçevesindeki ürünlerin yaratım ve aktarım süreçleriyle bu ürünlerin sosyokültürel değişim ve dönüşümler çerçevesindeki güncel durumu, kültürel araştırmalar içinde pek çok disiplini ilgilendiren konulardan biri olarak ön plana çıkmaktadır. Geleneksel el sanatlarının ve maddi kültürün zengin çeşitliliği içerisinde halı ve kilimler de insanın ev yaşamında kullandığı önemli tekstil dokuma ürünleri olarak belirmektedir. Dokuma işi, ipliğin belirli bir desen içinde bir araya getirilmesi sonucunda oluşan bir süreçtir ve bu sürecin bitiminde elde edilen ürün, gündelik yaşamda ev tekstilinde ve giysi olarak kullanılmaktadır (Uzun, 2024: 3). Halı dokumada “çözgü”, “atki” ve “ilmelik” olmak üzere üç malzeme kullanılmaktadır. Görselde görüldüğü gibi çözgü ipleri halının iskeletini oluşturmaktadır (Görsel 1). Çözgü iplerinin arasına geçirilen ipliğe ise “atki” adı verilmektedir. Yün ipliğin, çözgünün çift telini yan yana bağlamak suretiyle sıralar oluşturan ip düğümleridir. Kilim dokuma, en basit şekilde görseldeki gibi atki ve çözgü iplerinin belli düzende birbirinden geçirilmesi ile oluşmaktadır (Görsel 2).



Görsel 1: Halı dokuma örneği, (*Halı ve Kilim Tekniği, n. d*)



Görsel 2: Kilim dokuma örneği, (*Halı ve Kilim Tekniği, n.d.*)

Halı ve kilimin özellikle dokuma teknikleri bakımından birbiriyle farklılık gösterdiği bilinmektedir. Kilim, atki ve çözgü iplerinden oluşurken, kilimde geçki atılan iplikler rol almaktadır. Halı dokumada çift düğüm yöntemi kullanılmakta ve ipler düğüm atıldıktan sonra bıçakla kesilmektedir. Halılar ve kilimler, aynı zamanda sosyokültürel bağlam içinde oluşan ve paylaşılan unsurlar olarak birer gösterge niteliği de taşımakta, ilgili kültürün inanış sistemleri, yaşam biçimleri, kültürel tarihleri hakkında bilgi sahibi olunmasına da aracılık etmektedir. Her toplumun kendi yaşam koşullarından hareketle oluşturdukları bu ürünler geçmişle gelecek arasında bağ kuran önemli kültür unsurları ve kültürel iletişim araçları olarak belirmektedir. Özellikle geçmiş dönemlerde ya da geleneksel uygulamalarda, kadınların üretimde olduğu düşünüldüğünde, bu durum iletişim açısından da ele alınabilmektedir. Dokuyucu kadınlar, sözle ifade edemedikleri duygularını halı ve kilimi dokurken motiflere aktarmışlardır. Ömer Bedrettin Uşaklının (1904-1946) “Ayşe'nin Aşkı” adlı şiiri buna güzel bir örnek oluşturmaktadır:

Kız Ayşe, dilber Ayşe!
Halıyı sen ger Ayşe!
O zengin çocuğunu
Sana vermezler Ayşe!
İldiğin her bir ilmek
Gönül bağından gibi;
Halıya verdiği renk
Al yanağından gibi...
Gözlerin yine doldu;
Gül yüzün yine soldu;
O kınalı elinde
Kirkidin ateş oldu...
Bakışların derinde,
Maniler ezberinde...

Nakış olmak fikri var
Zülfünün tellerinde...
Vur kirkidin inlesin;
Kalpler seni dinlesin;
Koy, başın serinlesin
Halının direğinde!
Yine geliyor simsar,
Daha çok ilmeğin var...
Senin gönlün ne arar
Elin zengin beyinde?..
Canından kopan can mı,
Gözüne dolan kan mı,
Yoksa gözyaşından mı,
İşlediğin her çiçek?

Ağlama yana yana;
Bilsen ne mutlu sana:
Hasan'ın ayağına
Bu halı serilecek!..

(Perdahçı, 2024)

Günümüzde geleneksel üretimin, teknolojiye yenik düşmeye başladığı bu çerçevede geleneksel üretimin azaldığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, geleneksel üretimlerin kaybolmaması ve kültürel aktarımın devam etmesi için neler yapılabileceği konusu da gün geçtikçe daha da önem kazanmıştır. Günümüzde kullanımı herkes tarafından tercih edilmeyen ürünlerin görünür kılınmaları ve tercih edilebilir hale getirilebilmeleri mümkündür. Bu ürünler, çağdaş sanat veya zanaat uygulamalarında da kendilerine yer bulabilir. Nitekim, çağdaş sanatçılardan ya da zanaatçılardan, geleneksel halı ve kilim ürünleri ile ilgili çalışmalar gerçekleştirilen isimlerin var olduğu görülmektedir. Bu Çağdaş eğilimler desteklenerek, günümüze ve geleceğe taşınmaları sağlanabilir. Bu şekilde en azından bu kültürel değerler ile ilgili farkındalık oluşturulabilir.

1. Türk kültüründe halı ve kilim

Halı ve kilim, Türk kültürünün maddi ve materyal kültür tarihi çerçevesinde vazgeçilmez dokuma sanatlarından biri olarak ön plana çıkmaktadır. Türkmenistan, Özbekistan, Kırgızistan, Kazakistan, Afganistan, İran ve Kafkasya, dokuma ve halı sanatının yüzyıllar öncesinden günümüze üretildiği yerler olarak bilinmektedir. Halı sanatının Anadolu'ya bu ülkelerden geldiği tahmin edilmektedir. Türkmenler ve Yörükler halı, kilim, aba, keçe gibi dokumalar üretmiş ve gündelik yaşamlarında kullanmışlardır. Bu dokumaların üzerinde belirli desenlerin olduğu da görülmüştür. Dokumalar üzerinde desenlerin, yöre halkı tarafından koruyucu tılsım ve nazarlık olarak anlamlandırıldığı söylenmektedir. Ayrıca, Anadolu'da yaşayan Türklerin ölümlerini halı veya kilime sararak mezara götürmeleri, Türk inanışları ve gelenekleri içinde ayrı bir yere sahip olduğunu göstermektedir (Boralevi, A. ve diğerleri, 2007: 25).

Tarihte, halı sanatının ilk örneğinin Türklere ait olduğu bilinmektedir. M.Ö. III. yüzyıllar arasında Altaylarda 5. Pazırık Kurganından çıkarılan halı, Asya Hunlarının yaşadıkları bölgede bulunmuştur. Söz konusu halının, günümüzde kullanılan Gördes düğümü ile dokunmuş olduğu görülmektedir. Aynı zamanda yünün inceliği, renkler arasındaki uyum ve desenlerin güçlü bir şekilde işlenişi dikkat çekicidir (Aslanapa,1993: 109) (Görsel3).



Görsel 3: Pazırık halısı, M.Ö.4-3 yy. Hun halısı, 1.89x2m, Leningrad Hermitaj Müzesi (*Halı ve Kilim Tekniği, n. d*)

Türk halı sanatı, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar döneminde en parlak zamanını yaşamıştır. Bu dönemdeki halılar, madalyonlu ve yıldızlı Uşak halıları ile saray halıları olarak iki bölümde adlandırılmıştır. Osmanlı döneminde en değerli halıların Gediz Irmağı'nın Simav, Şaphane, Murad, Burgaz ve Boz dağlarıyla çevrili yukarı havzasında üretildiği, en ünlü halıcılık merkezleri Uşak, Kula, Gördes, Demirci ve Selendi olarak bilinmektedir (Boralevi, A. ve diğerleri, 2007: 26). En iyi şap yataklarıysa Şaphane Dağı'nın güney yamaçlarında çıkartılmıştır. Kula yöresinde en kaliteli kök boyayı veren bitkiler yetişmiştir. Anadolu Türk halı sanatında, ilk zamanlar, Orta Asya'da kullanılan geometrik desenler ve hayvan figürleri kullanılırken, XV. yüzyıldan sonra soyut bitkisel motifler kullanılmaya başlanmıştır.

Türk dokuma sanatında, halının dışında döşeme olarak üretilen kilim de ev ve çadırlarda kullanılmıştır. Bu dokuma da aynı amaç için üretilmiş olmasına rağmen, desen ve teknik olarak bazı farkları vardır. Kilim dokumalarda, ön ve arka yüzlerde desen ve renkler aynıdır. Kilimin halıdan farkı, kilim dokumada düğüm bulunmamasıdır. Geometrik desenlerin hâkim olduğu kilimlerde bitki ve hayvan motifleri stilize edilmiştir. Kilimler, dokundukları yörenin ve aşiretin ismine göre adlandırılmıştır. İşlevsel nitelikleriyle ön plana çıktıkları başlangıç aşamalarını takiben giderek estetik nitelikleri belirginleşen bu dokuma ürünlerinin, tıpkı birbirinden ayrılan giyimler ve hayvanlara vurulan damgalar gibi söz konusu boy veya oymağı diğerlerinden ayırma işlevlerine de sahip türlü renk ve motif sembolizmi ile de yüklü olduğu bilinmektedir (Ölçer, 1988: 11). “Türkmen”, “Yörük”, “Emirdağ”, “Malatya”, “Karasu”, “Eşme” gibi isimleriyle bu ürünlerin, ürettiği toplumu temsil eden bir mensubiyet boyutu da bulunmaktadır. (Can, Gün, 2015: 291). Kilim desenleri, kompozisyon ve renkler değişime uğramadan gelecek kuşağa kadar aktarılmıştır. Kilimin üzerindeki motiflerin anlamı, dokunduğu boyun geleneksel hayat tarzının en üst seviyede oluşuna göre değişim göstermektedir. Kilim, çok eski dönemlerden beri halk sanatı olarak bilinmektedir. Genelde evlerde ihtiyaç için dokunan kilimin, halı gibi ticareti yapılmadığı için günümüze çok az örneği kalmıştır. Ancak, zengin ve varlıklı aileler, hatıra olarak sakladıkları kilimleri özel günlerde sandıktan çıkararak kullandıkları için bunların bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4: Uşak Eşme kilimi, koç boynuzu, yün dokuma, kök boya, 2024, (*Günay Halı- Uşak | El Dokuma Halı Kilim ve Aksesuarlar, Sanal Mağaza, 2024*)

Türk halı sanatının en önemli döneminin, XV. yüzyılın ikinci yarısı olduğu tahmin edilmektedir. Bu dönemde, Avrupa'nın talebini karşılamak için Uşak ve çevresindeki evlerde dokunan halıların ihraç edildiği bilinmektedir. Günümüzde, benzer halıların dokunması, geçmişten geleceğe bir geleneğin devam ettiğinin kanıtı olmuştur. Türk halıları bağlamında en tanınır olan Uşak halısının, Avrupalı ressamların tablolarında da resimlendiği görülmüştür. Tarihi kaynaklarda Uşak halısıyla ilgili dikkat çekici bir kayıt şöyledir:

Evliya Çelebi (1633'te), İstanbul loncasında 111 halı tüccarı ile İzmir, Selanik, Kahire, İsfahan, Uşak ve Kavala menşeli halıların satıldığı 40 dükkândan bahseder. 1674'te İstanbul Yeni Valide Camii envanterinde bir Uşak halısının adı geçer (Evliya Çelebi). 1726'da Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Uşak halıları ile kaplanmıştır. 1763'te açılan Laleli Camii için Uşak'a halı ısmarlanmıştır. Ahmet Refik, hicri XII. yüzyılda İstanbul hayatı (İstanbul, 1930) s.201, vesika 244'te Uşak ile birlikte, Uşak çevresinden de söz etmekte ve örneklerin İstanbul'dan tedarik edildiğini belirtmektedir. (Aslanapa, 1993:121)

Uşak halıları, Kanuni Sultan Süleyman döneminde büyük önem kazanmıştır. Dokuma esnasında halıların özelliği bozulmasına engel olmak için Anadolu müftüleri onları denetlemek üzere görevlendirilmişlerdir (Uşak Belediyesi, 2012: 10). Uşak halısı, Holbein halılarının ikinci grubundan oluşturulmuştur. Bunlar, madalyonlu ve yıldızlı olarak adlandırılmıştır. Yıldızlı Uşak halısının, tablolarındaki tarihlere bakılarak XVI. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı tahmin edilmiştir. Madalyon deseninin de bu tarihte ortaya çıktığı söylenmiştir. XVI. yüzyılda, Kanuni Sultan Süleyman döneminde, İran'dan Uşak'a gelen nakkaşlar ve minyatür sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları desenler sonucunda madalyon deseni ortaya çıkmıştır. Aslında, Kur'an-ı Kerim'in ilk sayfasındaki resimden esinlenilmiştir (Görsel 5). Madalyon deseni, İran halılarından esinlenilmiş olmasına rağmen, ayrılan noktası bordürlerde çiçekli serpmeye motiflerinin kullanılmasındadır. Ayrıca, madalyon deseni İran halılarında tek kullanılırken, Uşak halılarında madalyon deseni devam etmektedir. Madalyon deseni, yuvarlak ya da oval şekilde halının ortasına kompozite edilmektedir ve sonsuzluğu simgelemektedir. Bu halılar "saray tipi halı" olarak bilinmektedir. Orijinal boyutu 25 metrekare olup madalyon deseni halı boyutunda devam ederek oluşur ve 21 adet madalyon çeşidi vardır. Genellikle, renk olarak lacivert zemin üzerine koyu kırmızı veya mavi madalyon yapılmıştır. İkinci olarak kullanılan renkler, yeşil ve mavidir (Aslanapa, 1993: 121).



Görsel 5: Madalyonlu Uşak halısı, yün kök boya, Türk düğümü (*Günay Halı-Uşak El Dokuma Halı Kilim ve Aksesuarlar Sanal Mağaza*, 2024)

Yıldızlı Uşak halısı, sekiz dilimden oluşan yıldız motifidir. Bu desen, ikinci madalyonun sade şekline benzeyen sekiz dilimli bir yıldız madalyondan oluşmaktadır. Madalyonun ikinci motifleri daha küçük baklava biçimleri ile çevrelenmiştir. Madalyonun çevresi çiçekler ve dallarla tamamlanmıştır. Bu halıların zemini genel olarak kırmızıdır (Boralevi ve diğerleri 2007: 63-64). Türk halılarında yıldız motifi, üretkenlik anlamına gelmektedir, Rumi motif örneğidir ve sonsuzluk simgesidir. Aynı zamanda birlik, beraberlik ve barış içinde yaşamı da simgelemektedir (Görsel 6).



Görsel 6: Yıldızlı Uşak halısı, 16. yüzyıl. (*Klasik Devir Türk Halı Sanatı- Uşak ve Bergama Halıları*, n.d.)

Uşak halısının bu iki grup desen şemasının dışında başka kompozisyon örnekleri de bulunmaktadır. XVII. yüzyılda görülen karakteristik bulutlu Uşak bordürleri ile madalyon, çiçekli, kuşlu ve baklava şemalı halılar buna örnek gösterilebilir. Kırmızı zemin üzerine kıvrak konturla oluşturulmuş açık ve koyu mavi Çin bulutları, sekizgen yıldız motif çevresinde baklava şemasından oluşmaktadır (Görsel 7). İnce sarı saplar, boydan boya baklavaları kavrayarak sümbülü andıran sarı çiçeklerle büyük baklava şeması halindeki ahenkli örnekler, “holbein” veya “bulutlu” adını da almaktadır (Aslanapa, 1987: 176).



Görsel 7: Çin bulutlu madalyonlarla Uşak halısı, 17. yüzyıl sonu (*Klasik Devir Türk Halı Sanatı- Uşak ve Bergama Halıları*, n. d.)

XVI. ve XVII. yüzyıllarda görülen diğer Uşak halı örneği, “kuşlu” ve “çintemani” olarak adlandırılan halı türüdür. Kuşlu halı, zeminindeki, iki yaprak arasında kalan desenin kuşa benzetilmesi nedeniyle bu ismi almıştır. Beyaz ya da beyaza yakın bir zemin renginin üzerine işlenen bu desenlerin aralarında çiçek ve yaprak desenleri görülmektedir. Halının bordürü geometrik şekiller ve çiçeklerle süslenmiştir. Kuş, mutluluk, keyif ve sevginin sembolüdür, ayrıca güç ve kuvveti simgeler. Kuşlar, ilahi mesajlara ilişkilendirildiği ve Orta Asya’da haberci olarak kullanıldığı için önemlidir. Ayrıca, dokuyucu kızlar evlenme çağları geldiğinde, anne ve babalarına bu isteklerini bildirmek için kuşlu motifle bezenmiş halılar dokumuşlardır (Görsel 8).



Görsel 8: Kuşlu Uşak halısı,17. yüzyıl (*Klasik Devir Türk Halı Sanatı- Uşak ve Bergama Halıları*, n.d.)

Çintemani halı ise üç pars benekli ve iki kaplan çizgili örneklerin mavi, kırmızı ve sarı renklerle zeminin her yerinde tekrarlanması sonucunda oluşmuştur. Çintemani deseninin üç kümeden oluşan şekli, XIV. yüzyılın sonunda yaşamış olan Moğol İmparatoru Timur döneminde görülmüştür. Ayrıca 10. yüzyıl Çin Budacı süslerinde ve Anadolu’daki İ. Ö. 6.yüzyıl Klozomenia ve Miken vazo resimlerinde bu desenin izlerine rastlanabilir (Boralevi ve diğerleri, 2007: 69). Çintemani halısında genelde fildişi zemin kullanılmıştır. Bordüründe ise çiçek desenlerine yer verilmiştir. Savaşta ve barışta kuvvet ve iktidarın simgesi olarak bu motifler kullanılmıştır (Görsel 9).



Görsel 9: Çintemani Uşak halısı,17. yüzyıl (16.-17. yüzyıl Uşak Çintemani Halılar, 2021)

Uşak halısında kullanılan Lotto ya da geniş ana bordüründe, mavi zemin üzerine açık ve koyu kırmızı renkte stilize ejderha, gamalı haç ve rozet motifleri bulunmaktadır. Ana zemin kırmızı renkte, enlemesine beş ve uzunlamasına on bir kareye bölünmüştür. İçleri sarı renkte stilize edilmiş çift Rumi motif ve sekizgenlerle doldurulmuştur. Sonsuzluk esasına dayalı kompozisyonun tamamında karelerin birleşme yerlerinde meydana gelen haç şeklinde bir düzen vardır. Bu halı, İtalyan ressam Lorenzo Lotto’nun tablosunda sanatçı tarafından resmedildiği için bu ismi almıştır (Görsel10). Halıda kullanılan motifler ejderha, hayat ağacı, kuşlar ve bitkisel motiflerden oluşmuştur (Güllü ve Çatır, 2017: 1292).



Görsel 10: Lotto Uşak halısı, 16.yüzyıl (X.com, n.d.)

Çiçekli serpme Uşak halıları yöresel Uşak halılarına örnektir (Görsel 11). Halıda çiçek ve yaprak dallarla kompozisyon oluşturulmuştur. Bu halılarda doğanın bolluğu ve bereketi ifade edilmiştir (Uşak Belediyesi, 2012: 31).



Görsel 11: Uşak çiçekli serpme, yün, kök boya (Eldokuma Halı- Günay Halı- Uşak, 2024)

Uşak halısının bir diğer çeşidi ise “Sapanlı Uşak Halısı”dır. Halının ana zeminindeki motifler sapan benzediği için bu ad verilmiştir. Desen olarak kıvrık dallar, çiçekler ve yapraklar dokunmuştur. Sapan motifi aynı zamanda savaşı da anlatmaktadır. Halı deseninin içinde küçük kuş desenleri de bulunmaktadır. Bordüründe ise çiçekli serpme kullanılmaktadır (Görsel 12).



Görsel 12: Sapanlı Uşak Halısı (Uşak Halıları Kültür Portalı, n.d.)

2. İpliğin desene dönüşümünün hikâyesi bağlamında Uşak halısı

Gerek toplum yaşamındaki kullanım işlevleri gerekse de yerelden evrensele uzanan kültürel ve sanatsal bağlamı dikkate alınarak Uşak halısının aşağıdaki ayırıcı özellikleri ön plana çıkartılabilir:

1-Türk düğümü denilen çift düğüm kullanılmıştır. “Gördes düğümü” ya da “Kravat düğümü” olarak da adlandırılmaktadır. Dünyada ikinci sırada olmasının nedeni de bu düğümün özelliğinden kaynaklanmaktadır.

2-Natürel yün kullanılmaktadır ve yıllar geçmesine rağmen iplikler kopmadan kalabilmektedir.

3-Yurt dışına pazarlanabilirliği ile dikkat çekicidir. Özgün motifleri ile ün salmıştır ve ünlü ressamların tablolarında yer almıştır.

Bu başlıca özellikleriyle Uşak halısının ve kiliminin yapım süreçlerini bütüncül olarak ve türlü yönleriyle çeşitli alt başlıklar altında, daha kapsamlı biçimde ele almak yerinde olacaktır.

2.1. Uşak halısı ve kilimi yapımında kullanılan ipliğin hikâyesi

İplik, tarih boyunca, insanlar tarafından kullanılan önemli bir hammadde olmuştur. Yün ipliğinin kökeni Bronz çağına kadar gitmektedir. Arkeolojik bulgular sonucunda yünün iplik üretiminde kullanımı ve işlevi kanıtlanmıştır. Yünden elde edilen iplik dokumacılığın en önemli malzemesi olarak kabul edilmiştir. Özellikle Anadolu’da halı ve kilim dokumacılığında yünün önemi oldukça büyüktür. Türk göçebe toplulukları, gelenekleri çerçevesinde yün ile sanatlarını birleştirerek kendilerine özgü motifler geliştirmişlerdir.

Yünün kullanılabilmesi için önce ip haline getirilmesi gerekmektedir. Eski çağlarda yünün eğrilerek ip haline getirilme işlemi tanrısal bir olay olarak kabul edilmiştir. Buna göre “Tanrıça Frigya, elinde bir iğ ile tasvir edilmiştir. Orta çağ Hıristiyan inancında ise ilk iplik eğiren kişi Havva’dır” (Tarancı, 2023:24). Anadolu Türk kültüründe de halı ve kilim dokumalarının oluşumunda yünün önemli bir yeri vardır. Bu coğrafyada bir yerden bir yere göç eden Yörüklerin geçtikleri yerlerden etkilendikleri çevre koşullarıyla bütünleşerek meydana getirdikleri desenler, bitkilerin türü ve yünün cinsi ile bütünleşmiştir. Yün, koyundan elde edilmektedir. Koyunlar kırkıldıktan sonra yünler çeşitli işlemlerden geçirilmektedir. Dokuma için kullanılan yünler, hayvanın belirli bölgelerinde elde edilen yünlerden oluşmaktadır. Çeşitli dokuma iplikleri yapmak için hazırlanmış olan bu yünlere Türkler “urukluğ yüng” yani “iplik yünü” adını vermişlerdir (Polat, 2017: 5).

Uşak halısını diğer halılardan ayıran en önemli özelliği koyunun türü ve ondan elde edilen yünüdür (Erciyas, n.d.). Uşakta yetiştirilen Karagöz koyununun yünü, sağlam ve yapağa boyunun uzun olmasından dolayı halı dokumada tercih edilmiştir. Karagöz koyunu, ilkbahar ve sonbahar olmak üzere yılda iki defa kırılmaktadır. İlkbaharda kırılan koyunun yününe yapağı denilmektedir. Halı ve kilim dokumada yapağı kullanılmaktadır. Koyunun sırt bölgesindeki yapağı beyaz, karın ve bacak bölgesi ise (idrardan dolayı)sarı ve yanık olur. Halı dokumada sırt bölgesi kullanılır. Koyunlar kırıldıktan sonra, yünler koyunun vücut bölgesine göre ayrılır. Ayrılan yünler, akarsuda yıkandıktan sonra kurutulur. Sonbaharda kırılan yünler daha kısa ve daha beyaz olduğu için yıkamaya gerek duyulmadan işlenebilir. Koyun yününün rengi genellikle sarıya yakın beyazdır. Ancak lifin rengi, koyunun türüne bağlı olarak değişmektedir. Bazı koyunların yününün rengi, gri, kahverengi ve siyah olabilmektedir. Yünde istenilen diğer özelliklerden biri de parlak olmasıdır. Yünün parlaklığı, koyunun cinsi, yetiştiği coğrafyanın iklim ve doğa koşullarına göre değişmektedir. Yün pürüzsüz ve düz ise ışığı

yansıtma gücü daha fazla olduğu için parlak bir görünüme sahip olmaktadır. Kıvrımı fazla olan yünlerin parlaklık oranı düşük olmaktadır. Dokumada yünün daha çok kullanılmasının nedeni, yün dokumalarının basınca dayanıklı olması ve parlaklıklarının kaybolmamasıdır.

Yün elyafı, hayvandan üretildiği için deri üzerinde oluşmaktadır. Bu nedenle protein içermektedir. Elyafın oluşumunu sağlayan etken madde keratindir. Yünün en önemli özelliği ısıyı korumasıdır. Bu nedenle kış aylarında soğuktan korunmak için giysi, battaniye ve keçe kumaş olarak kullanılmaktadır. Yünün ince, kıvrımlı ve bükmeye müsait olması, tekstil alanında kullanımını kolaylaştırmıştır (Yüce, 2010: 18). Yüne yıkama işleminin yapılması, hayvanın üzerindeki ter, yağ gibi doğal maddeleri gidermek ve doğadan üzerine yapışan çöp, ot gibi maddelerden kurtarmak amacıyla gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde yün yıkamada kullanılan ana maddeler soda ve sabundur. Yünün diğer yıkama şekli yün terinde yıkamadır. Bu yöntem suda çözünen yün terinde organik asitlerin potasyum tuzları iyi bir yıkama etkisine sahiptir (Doğan, 2011: 7). Uşak'ta daha eski dönemlerde yünün akarsuda yıkandığı da bilinmektedir. Yün yıkandıktan sonra taraklanmakta, taraklama işlemiye sivri uçlu çivilerden oluşmuş demirlerde didilerek (açılma) gerçekleştirilmektedir (Görsel 13). Taraklanmanın nedeni, yünün içinde bulunan diken, ot ve dışkı gibi maddelerden arındırılmasıdır. Bu işlem yapılırken yünün kırılmamasına özen gösterilmekte, işlem bittikten sonra yünler üst üste gelecek şekilde konularak kuru bir yerde bekletilmektedir.



Görsel 13: Osmanlı ahşap çelik döğme çivili tarak, 58x15cm. (*Osmanlı Ahşap Çelik Döğme Çivili Tarak Halı Dokumada Kullanılan Yün İp Yapımında Kullanılan Çivili Yün Tarağı | Garaj Antik*, n.d.)

Taraklama işleminden sonra yünler yay kirişi önüne konur ve tokmakla üzerine vurularak yünlerin birbirinden ayrılması sağlanır. Yünler kola geçirilerek kavuk haline getirilir. Daha sonra yöre kadınları tarafından kirman adı verilen aletle eğirilerek ip haline getirilir. İp haline gelen yünler kelep (demet) haline getirilir (Polat, 2017: 6-7). Böylece yün dokumaya hazır hale getirilir. Bu işlem bittikten sonra dokunacak halının desenine ve boyutuna göre ipler, boyama işlemi için ayrılmaktadır. Dokumada metrekareye 4 kilo ilmelik, 900 gram çözümlük, 450 gram atkılık yün gereklidir. İlmelik için eğrilen ip açık yani sıkı olmamalıdır. Çözümlük için eğrilen ip ise sıkı eğrilmelidir. Eğrilen ipler kalınlığa göre iki ya da üçe katlanmaktadır. Eski dönemlerde ipin sağlamlığı 5 kiloluk direne bağlanıp aşağı doğru sarkıtılarak anlaşılırdı. İp, atkılıkta iki kat, çözümlükte 1/4 kalınlığında eğrilmektedir. Karagöz koyununun yününün kalın denyalı olmasından dolayı yapağısı kalındır. Bu özelliğinden dolayı halının tüyleri dik durmaktadır. Ayrıca, bu koyunun yapağısının uzun olmasından dolayı da

tercih edilmektedir. Halı dokumada iyi bir sonuç elde etmek için yapağının uzunluğunun 8 cm'nin altına düşmemesi gerekmektedir.

Uşak yöresinde kilim dokumada da Karagöz koyununun ilkbahar ve sonbaharda kırkılan yünleri kullanılmaktadır. Kilim dokumada, atkılık için %75 yün, %25 yapağı kullanılmaktadır. Çözümlük için 3 kilo, atkılık için ise 1,5 kilo yün kullanılmaktadır. Kilim, atkılık ve çözümlük olmak üzere iki malzeme ile dokunmaktadır. Halıda ise çözgü, atkı ve ilmelik olmak üzere üç malzeme kullanılmaktadır. Kilim dokumak için hazırlanan ip, halıda olduğu gibi aynı işlemlerden geçerek oluşturulmuştur. Kilim dokumada 1 metre kareye 3 kilo ile 1,5 kilo arasında yün kullanılmaktadır. Bu oran, kilimin inceliğine ya da kalınlığına göre değişim göstermektedir. İnce kilimin metrekaresi bir haftada, kalın kilimin metrekaresi ise iki günde dokunmaktadır.

2.2. Yünün boyanma aşaması ve iplerin renklerini belirleyen kök boya çeşitleri

Anadolu'da, yünün boyanmasında şap kullanılmaktadır. Yün boyamada en yaygın olarak kullanılan mordan şaptır. Şap, sodaya benzemekte olup renksizdir. Şap, yünün parlak olmasını sağlamaktadır. Şap fazla kullanılırsa yünün sert olmasına neden olur (Bakır, 2020: 19). 19. yüzyılın ortalarına kadar bitkilerden elde edilen boyarmaddeler kullanılırken, günümüzde hemen hemen bu yöntem terk edilmiştir. Doğal boyamacılıkta kullanılmış olan hayvansal ve bitkisel boyar maddeler, 19. yüzyılın sonlarında sentetik boyar maddelerin sentezleri ile birlikte giderek azalmış ve hatta ortadan kalkma noktasına gelmiştir (Koçak, 2020: 465). Doğal boyalar, kök, kabuk, yaprak, çiçek, meyve ve tohumdan elde edilmektedir. Boyama işlemi belirli bir sıralamaya göre yapılmaktadır. Buna göre yünler boyama işlemi başlamadan önce ıslatılmalıdır. Kazana alınan su kaynama noktasına getirilmelidir. Isının aynı oranda olması gerekmektedir; ısı değişimi yünün keçeleşmesine neden olmaktadır. Yün su ile genelde bir saat kaynamaktadır. Kazan kaynarken kapağı mutlaka kapalı tutulmalı ve kaynama süresi bitince ateşten indirilip bir gece soğumaya bırakılmalıdır (Polat, 2017: 10).

Uşak halı ve kiliminde kullanılan en fazla renk çeşidinin on bir çeşit ile madalyon halı deseninde kullanıldığı görülmektedir. Boyama işlemi başlamadan önce dokunacak halının zemin rengine, iç çiçeklere ve bordür rengine göre kök bitkileri ayrılmaktadır. Yün, boyanmadan önce, "mordanlama" denilen bir işlemden geçirilmektedir. Mordanlama, bitkiden çıkan boyayı yüne sabitleyen ön bir işlemdir (Bak, 2020: 7). Mordanlama malzemeleri şap (alüminyum sülfat) ve krem tartar (tartarik asit) gibi maddelerdir. Şap kozmetikte, krem tartar ise gıda sanayinde, dondurma külâhı ve leblebi şekeri yapımında kullanılmaktadır. Bu iki malzeme, tüm renklerin mordanlamasında kullanılmaktadır. Özellikle kırmızı ve tonları, siyah, bej, kahve tonları sacı kıbrıs (demir sülfat) ile mordanlanmaktadır. Mordanlama yapmadan önce yün ipler ıslatılmaktadır. Bir kilo yüne 60 gram krem tartar, 150 gram şap verilir. Bu maddeler öncesinde soğuk suda eritilmektedir. Kazana alınan yün ipler iki saat kaynatılmaktadır. Daha sonra 24 saat kazanın içinde soğuması için bekletilmektedir. Soğuma işlemi sırasında kazanın kapağı açılır. Mordanlanan iplerin çok iyi durulanması gerekmektedir. Mordanlama işlemi ipin hangi rengi alacağını belirlemektedir. Mordanlamada kullanılan malzemeler, yani şap ve krem tartar, her renkte kullanılmaktadır. Renk tayin etmede sacıkıbrıs (demir sülfat),

göztaşı (Göktaş, bakır sülfat), krom sülfat kullanılmaktadır. Bu malzemeler tek rengi belirlemede kullanılmaktadır. Örneğin, sarı renkte, şap ve krem tartar kullanılmaktadır. Boyama işleminden önce kullanılacak kökler akşamdan soğuk suda ıslanarak mayalanması sağlanmaktadır. Su köklerin üstüne çıkacak seviyede olmalıdır. Bu işlemden sonra kökler sabah en az 15 dakika, en fazla 2 saat kaynatılmaktadır. Kökler boyasını verip pıhtılaşma kıvamına gelene kadar kaynatılmakta, ardından mordanlanan ipler boya kazanına atılmaktadır. 50 kilo ipe 2 ton su konulmaktadır. Mordanlamada olduğu gibi en az 15 dakika ile 2 saat arasında kaynatma işlemi yapılmaktadır. Kaynatma işlemi bittikten sonra ipler kazanın içinde soğumaya bırakılmaktadır. Soğuyan ipler kazandan alınarak temiz su ile renk vermeyene kadar durulanmaktadır. Daha sonra santrifüjlerde sıkılıp sergilerde kurutulmaktadır. İpler gölgede kurutularak güneşte kurutulan ipler matlaşmaktadır. Kök boyasının parlaklığı zamanla, sürtünmeyle ve ışıkla birlikte artmaktadır.

Uşak halı ve kiliminde kullanılan iplerin renklerini belirleyen kök boya çeşitlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1-Kırmızı ve tonları, Latince ismi Rubinia, Türkçe ismi Dil kanatan otundan elde edilmektedir.

2-Sarı ve tonları cehri bitkisinden, sütliyen bitkisinden ve pirenlik süpürgesi bitkisinden, sığır kuyruğu ve tavşanak bitkilerinden elde edilmektedir.

3-Siyah ve tonları (bej ve gri) pelit ve nar kabuğu bitkilerinden elde edilmektedir. Pelit'in dış kabuğu kurutulup öğütülür. Kurutma işlemi gölgede yapılmaktadır. Öğütme işlemi yem kırma değirmenlerinde yapılmaktadır. Öğütme eleğinin delikleri biraz açık olmalıdır çünkü çok ince olursa boyayı düzgün vermemektedir.

4-Kahverengi, yağ yeşili, tütün rengi, acı sarı ceviz kabuğundan elde edilmektedir.

5-Lacivert ve mavi tonları, indigo ağacının kabuğundan elde edilmektedir. Türkiye'de lacivert rengi, ilibada ve çivit otundan sağlanmaktadır.

6- Yeşil, indigo ağacının kabuğundan elde edilen lacivert ile sütliyen bitkisinden elde edilen sarı tonların karışımı ile elde edilmektedir.

7-Kar beyazı, ahşap kükürt odalarda, kükürt yakılır elde edilir. Çıkan gaz yünü kar beyazı haline getirir. Bu işlem için yünün en az 2 saat içerde kalması gerekmektedir.

8-Mor, çivit otu ve dilkanatan otunun karışımından elde edilmektedir.50 kilo yün boyamak için 5 kilo dilkanatan otu ile 15 kilo çivit otu kullanılmaktadır. Ancak koyu ve açık değerlere göre bu oran değişmektedir.

Boyanın %30'u suda kalmaktadır. Yün yeteri kadarını aldığı için boyar özelliği bitmektedir. Daha sonra dokuma aşamasına geçilmektedir.

2.3. Uşak halı ve kilim örneğinde kullanılan dokuma tezgâhı ve kurulma aşaması

Uşak halı ve kilim dokumada kullanılan alete, "ıstar" (halı ve kilim dokumaya yarayan ilkel el tezgâhı) adı verilmektedir. Istar, taşınması, kurulması kolay, pratik, dikey çözümlü dokuma tezgâhıdır (Çelik, 2014: 28). Tezgâh, çam ağacından yapılmakta ve tezgâhın iki topu bulunmaktadır. Başlangıçta çözümlü üst topa sarılmaktadır. Kilim dokumaya başlan-

dığında ise dokunan kilim alt topa sarılmaktadır. Bu işlem dokuyucu tarafından yapılmaktadır. Çözüyü sıkmak için ise burgu kullanılmaktadır. Eski dönemlerde halının tezgahını sağlamlaştırarak tezgâhın kırılma tehlikesini önlemek için hayvanın bağırsağının tezgâhın kenarlarına sarıldığı bilinmektedir.

..Günümüzde ise Uşak halı ve kilim dokumasında kullanılan tezgahlar metalden yapılmaktadır. Bu tezgahlarda eğri, doğru ve burgu denilen aletler bulunmamaktadır. Bunların yerini, yanlık denilen alet almıştır. Tezgâh, kalın metal profillerden oluşmuştur. Bu sayede daha sağlam ve kurulumu daha kolaydır. Dokuma sırasında ahşap tezgâh gibi sallanmamaktadır.■

■ Uşak'ta, halı ve kilim dokumada, daha önceleri ahşap tezgâh kullanılmıştır. Bu tezgâh, eski Uşak evlerinde genellikle evin alt katında bulunan inek damına kurulmuştur. Evlerin üst katına kurulanlar ise tavanda bulunan ahşap kirişlere denk getirilecek şekilde ayarlanmıştır. Evin yapısına göre en sağlam yeri tespit edilerek tezgâh oraya kurulmuştur. Evler o dönemlerde ahşap olduğu için çok sağlam olmadığından, tezgâh kurulduktan sonra halıyı dokuyacak kişi çözü direğine çözü ipini dökerek sarmaya başladılar. Bu işlem çok sıkı yapılmalıdır çünkü halının iskeletini oluşturduğu için önemlidir. Çözü ipi açıldıktan sonra tezgâha getirilir ve önce üst topa, sonra alt topa takılır. Orta direğe tam gerdirmek için toplarda demirler vardır. Bu demirlere işler takılır ve burgu demiri ile sıkılır ve çözü gerdilir. Halının ya da kilimin desenine göre ipler tepeden halının desenine göre sarkıtılır. Desen, dokuyacak kişinin önüne gelecek şekilde asılır (Görsel 14-15).



Görsel 14: Kilim dokuma tezgâhı (Günay Halı, n.d.)



Görsel 15: Ahşap halı dokuma tezgâhı

Dokuma işlemi bittikten sonra halı, bir makas yardımıyla tezgâhtan ayrılır. Halıyı teslim almaya gelen simsar, halı dokuyan kadınlara hediye olarak lokum ve kaba şeker getirir ve halının üzerine koyar. Daha sonra dokunan halı, tıraş makinası ile tıraşlanır. Kilime ise tıraşlama işlemi yapılmaz. Daha önceki dönemlerde bu işlem büyük makaslarla yapılırdı. Bu işlem bittikten sonra halı yıkanır. Yıkama işlemi, halının temizlenme süresine göre 3 ya da 4 defa tekrarlanır. Durulama suyuna üzüm sirkesi konularak yıkanır ve bu, halının parlak olmasını sağlar. Halının eğimini vermek için metal küreklerle üzerinden bastırılır. Halı ya da kilim hav dolabına atılmadan önce gölgede kurutulduktan sonra hav dolabına atılarak halının parlaması ve nötr tüyelerinin dökülmesi, dolap döndükçe sürtünme etkisiyle kök boyanın parlak olması sağlanır. Bu işlem iki-üç saat devam eder.

3. İpliğin desene dönüşümünün hikâyesi bağlamında Uşak halı ve kilimlerinde kullanılan başlıca desenler

Halı deseni, XVI. yüzyılda nakkaşların ve minyatür ustalarının çizdiği kompozisyonlardan meydana gelmiştir. O dönemde dokuyucu kadınlar bu desenlere bakarak halıyı dokumuşlardır. Daha sonra bu desenler kareli kağıtlara çizilmiştir. Kareli kağıttaki her kare bir düğüme (ilmek) karşılık gelmektedir. Karelerin sayısı dokunacak halının boyutuna göre ayarlanmıştır. Desenin gönyesi asimetrik olarak planlanıp çizilmektedir. Günümüzde teknolojinin ilerlemesi sonucunda bilgisayarda, el dokuma halı deseni çizen desen programları ile bu iş yapılmaktadır. Bu programlarda tel sıra sayıları hazır halde baskı şeklinde ortaya çıkarılarak kolaylıkla çizilebilmektedir. Ev dekorasyonlarında daha iyi uyum sağlaması nedeniyle hlı deseni olarak çiçekli serpmeye daha çok tercih edilmektedir. Desen çizimi bittikten sonra tasarımcı renk paletini oluşturarak dokuyucu kadınlara hazır bir şekilde vermektedir.

Kilim dokumada kullanılan desenler, Anadolu'da yaşayan kadınların geçmişten günümüze kadar gelen gelenek ve görenekler doğrultusunda öğrendikleri motiflerdir. Çoğunlukla kadınlar tarafından dokunan motifler, ölüm, doğum, sağlık, bereket, güzellik, korunma, nazar, sonsuzluk, ölümsüzlük gibi konular kapsamındadır (Özkan, 2011:170). Bu motiflerin her biri, en az bir ya da genellikle birden fazla sembolik anlam taşımaktadır. Örneğin Başaklı deseni bolluğu ve bereketi simgelemekte ve Türklerin toprağa ve tarıma verdikleri önem, başaklı kiliminde kültürel bir sembol olarak işlenmektedir. Kilimde, halıdan farklı olarak, dokuyucu kadınlar kültürel geçmişlerinde var olan desenleri farklı bir kompozisyon çerçevesinde kullanabilmekte, dokuyucu kadınlar kendi kompozisyonlarını ve renkleri doğaçlama olarak kendileri oluşturabilmekte, dokuma sırasında gözüne hoş gelen bir rengi tercih edebilmektedir. Ayrıca, kilim dokumada desen, tezgâhta çözgünün (iskeletin) üzerine kurşun kalemle istenilen desen çizilmektedir. Dokuyucu kadın, çizilen desene geldiğinde noktalara geçki yaparak deseni oluşturarak kirkitle sağlamlaştırmaktadır. Uşak yöresinde, her kızın çeyiz sandığında Uşak halı ve kilimi mutlaka bulunmaktadır. Geleneksel düğün törenlerinde, kız evi tarafından oğlan evine götürülmek üzere bohçalar hazırlanmaktadır. Kayınpederin bohçasına Uşak dokuma halı seccade hediye olarak mutlaka konulmaktadır. Düğün törenlerinde, gelini almaya giderken gelin arabasını üzerine Eşme kilim seccade serilmektedir. Düğünlerde, yere serilen kilimler misafire verilen önemin göstergesidir. Kına gecelerinde ise testi kırma ritüeli yere serilen kilim üzerinde yapılmaktadır. Ayrıca, Uşak'tan başka şehirlere hediye götürülmek istenildiğinde genellikle Eşme kilimi tercih edilmektedir. Kilim dokumalarda kullanılan desenler, her yörede farklı bir kompozisyon içinde kullanılmaktadır. Uşak kilimlerini diğer yörelerden ayıran en büyük özellik, dokumada kullanılan ipin yün olmasıdır. Başaklı desen, Uşak kilimlerinde üç boyutlu olarak dokunmaktadır. Zemin yaprak ve orta hat kabartmalı olarak yapılmaktadır. Görsel'17 de görülen koç boynuzu motifi ile dokunmuş Eşme kilimi buna güzel bir örnek oluşturabilir (Görsel 16-17).



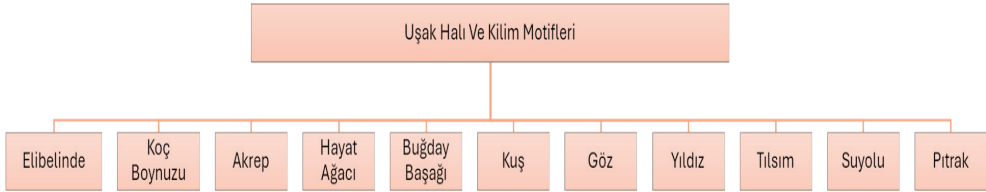
Görsel 16: Koç Boynuzu



Görsel 17: Uşak Eşme kilimi, yün, kök boya, 120x180cm. 2024 (Kırlent- Günay Halı- Uşak, 2024)

Uşak kiliminde, yukarıda örnekte olduğu gibi, ortada koç boynuzu kullanılmıştır. Bu motifle birlikte eli belinde, yıldız, tılsım, pıtrak, su yolu, bereket (akrep) motifleri kullanılmıştır. Kilimdeki diğer desenler anonimdir. Kilimlerde genellikle motiflerin bazıları bu şekilde farklı kompozisyonlarla bir araya getirilmektedir.

Uşak halı ve kilimlerinde en çok kullanılan ortak 11 desenin bulunduğu görülmektedir. Bunlar, Şekil 1'deki gibi "elibelinde", "koç boynuzu", "akrep", "hayat ağacı", "buğday başağı", "kuş", "göz", "yıldız", "tılsım", "suyolu" ve "pıtrak" motifleridir.



Şekil 1: Uşak halı ve kilim motifleri

Elibelinde motif, kadının doğurganlığını, gücünü ve becerikli yönünü simgelerken *koç boynuzu* bereket, güç ve kuvveti simgelemektedir. Bu özelliklerinden dolayı koç boynuzu motif, erillikle ilişkilendirilmektedir. *Akrep* ise zararlı dış etkenlerden korunmak için kullanılan bir motiftir. *Hayat ağacı* değişen ve gelişen evreni, sürekliliği ve göğe yükselişi temsil etmekteyken *buğday başağı* bereketin ve yeniden doğuşun simgesidir. Halı ve kilimlerde *kuş* bereketi, muradı, sevgiyi ve haber beklentisini, *göz* nazardan koruduğu inanışıyla bağlantılı biçimde kullanılır. *Yıldız* mutluluk ve bereketi simgelerken *tılsım* kötülüklerden korunmak için kullanılan bir motiftir. *Suyolu* hayatı, bolluğu ve yeniden doğuşu simgelemektedir. *Pıtrak* ise nazar ve kötü/kem gözlerden korunmak amacıyla, bolluk ve bereketin simgesidir.

4. Uşak halı ve kiliminin kültürel dönüşümü ve çağdaş sanat-zanaat ürünlerindeki yeri

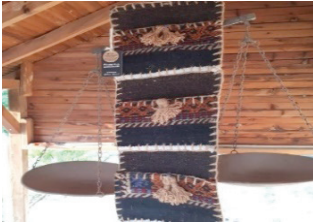
Günümüzde Uşak yöresinde halı ve kilim üretilmektedir. Ancak kök boya ile boyanmış yün halı ve kilimin maliyeti yüksek olduğu için eski halılar toplanarak geri dönüşüm yoluyla kazandırılmaktadır. Uşak, geri dönüşümün merkezi olduğu için bu işlem burada daha yoğun yapılmaktadır. Bu işlem için, 50-100 yıllık güve ve farelerin zarar verdiği yün halı ve kilimlerin sağlam kalan yerleri kullanılmaktadır. Eskiden "40 yama" ve "40 pare" olarak adlandırılan bu yöntemle parçalar birleştirilerek bir araya getirilmektedir. Kırkyama geleneğine katılmış dokumalara günümüzde "patchwork" da verilmektedir (Kılıç, Karatay, 2019:3). Bu şekilde eski yün ve halılar kullanılabilir hale gelmektedir. Özellikle, çözgüsü ve atkısı pa-

muk ve yün olan halıları materyal olarak kullanılmaktadır. Bu işlem için, önce eski halının üzerindeki hav tıraşlanır. Sıfır rape hale getirilir. 60 C boya kazanlarına atılır ve 10 dakika kaynatılarak halı tek renk haline getirilir. Daha sonra kurutmaya bırakılır. Sağlam parçaları kesilerek overlaklanır. Çuvaldız dikişiyle işçi kadınlar tarafından elde dikilir. Arkalarına tela astar yapıştırılarak kirli görüntü kapatılır ve kullanılır hale getirilir. Halıda kullanılan işlemlerin aynısı kilimde de kullanılarak geri dönüşümü sağlanır (Görsel18).



Görsel 18: Patchwork, 60 yıllık el dokuma yün halı, Eskitme, 2014 (Kırlent- Günay Halı- Uşak, 2024)

Uşak eski yün halı ve kilimleri aksesuar olarak da dönüştürülerek günümüze kazandırılmaktadır. Torba çanta, heybe, kırlent, Noel patikleri, el kreçleri, kalemlik, ajanda, kartvizitlik, kitap kapları, anahtarlık, gazetelik gibi ürünler modernize edilerek deri ile birleştirilip her çeşit çanta, gerçek kösele ile birleştirilip ayakkabı, bot ve çizme yapılmaktadır (Görsel 19,20,21). Giysi olarak yelek ve ceket üretilmektedir. Bu aksesuarlardan, torba çanta olarak adlandırılanlar, eski dönemlerde anonim olarak yapılmıştır. Dokuyucu kadınlar tarafından kilimden artan iplerle dokunmaktadır. Bu torbalar, tarhana ve kuru erzak koymak için; heybeler ise süt ve yemek taşımak için kullanılmıştır. Ayrıca o dönemlerde şeker çuvalı da dokunmuştur



Görsel 19: Duvar süsü,70,80 yıllık el dokuma kilim parçaları



Görsel 20: Mini Puf



Görsel 21: Kalemlik

(Kırlent- Günay Halı- Uşak, 2024)

Türkiye’de üretilen halı ve kilimler, geleneksel üretimlerinin yanı sıra turizm alanında kullanılmak için örnek zanaat ürünlerine dönüştürülmektedir.



Görsel 22: El dokuma kösele ayakkabı



Görsel 23: Kırlent



Görsel 24: El dokuma kilim çanta

(Kırlent- Günay Halı- Uşak, 2024)

4.1. Çağdaş sanatta Uşak halı ve kilimlerinin kullanımı

Çağdaş sanat uygulamalarında, geleneksel zanaat ürünlerinin resimlere taşındığı görülmektedir. Bu sanatçılardan biri olan Nurcan Perdahcı'nın çalışmalarını örnek olarak gösterebiliriz. Uşak doğumlu olan sanatçının dedesi, son kuşak halı desinatörüdür. Sanatçı, 2007 yılında Uşak Üniversitesi ve Uşak Belediyesi iş birliği ile düzenlenen sempozyuma katılmıştır. Sempozyum için yaptığı araştırmalar, onun halıların ikonografisine olan ilgisinin artmasına neden olmuştur. Uşak halıları, Avrupa'da statü göstergesi olarak soylu ve dini otoritelerce kullanılmıştır. Avrupalı sanatçılar, resimlerinde Uşak halısına yer vermişlerdir. Perdahcı'nın resimlerinde halı motifleri ve renklerinin ikonografisi, çağdaş resim anlayışında farklı açılardan ele alınmıştır. Sanatçı, evrenselden yerele geçerek geçmişin izini sürmüştür. Bu izler, kültürel bellek aktarımı olarak yorumlanabilir. Sanatçı yaşanmışlıkların önemini vurgulayan çalışmalarında sürekli devinen bir dilin varlığından söz etmiştir. Nurcan Perdahcı bu konu hakkında; "Bir dönem Avrupa resmine dekoratif olarak eklenen tüm Doğu kökenli halılar gibi, Uşak ve diğer Türk halıları da benim çalışmalarında renksel ve motifsel ikonografisi ile geçmişin ve geleneğin izlerini çağdaş resmin yapısallığında yeni bir imge dizinine taşıyor" (Arapoğlu, 2015:7) ifadelerini kullanmıştır.

Nurdan Perdahcı, çalışmalarında doğunun ve batının imgelerini bir arada kullanarak kültürel etkileşimi resimlerinde konu olarak almıştır (Görsel 25).



Görsel 25: Nurcan Perdahcı, Vermeer ve Uşak Halısı II, 2012, Karışık Teknik, 126x110cm. (*Oryantalizmin Yapısökümü / Lütfiye Bozdağ*, n.d.)

Uşaklı olan bir diğer sanatçı da Devrim Erbil'dir. Devrim Erbil, çağdaş resim sanatının öncülerinden biridir. Sanatçı, bir röportajında halıların evlerinin girişinde halı dokuduğundan bahsetmiştir. Halı dokumayı o dönemlerden itibaren sevmeye başladığını söylemiştir. Devrim Erbil, günümüzde kendi desenlerinden ve resimlerinden halı ve kilim dokuyarak geleneksel dokuma sanatını sürdürmektedir. Ayrıca, farklı teknikleri bir arada kullanarak çağdaş bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçı eserleriyle, Uşak halısının tanıtımı ve gelecek nesillere aktarımına da katkıda bulunmuştur (Bozdağ, n.d.) (Görsel 26).



Görsel 26: Devrim Erbil, Uşak halısı (*Uşak'ın Keşfedilmeyi Bekleyen Halı Kilim Evi Ziyaretçilerini Bekliyor*, n.d.)

Ayrıca, resimlerde fon olarak örüntü şeklinde desenlerin kullanıldığı uygulamalar da bulunmaktadır. Halı kilim tasarımı desinatörlüğü, günümüzde var olan mesleklerden biridir. Sanat eğitimi veren kurumsal yapılar altında bir sanat dalı olarak da kullanılmaktadır. Özellikle geleneksel el sanatlarının genç nesle aktarımında, eğitim kurumlarına büyük rol düşmektedir. Türk folklorunda önemli bir yere sahip olan halı ve kilim dokuma sanatının, çağdaş eğitimle bağdaştırılması için eski ve yeninin harmanlanarak tasarım çalışmalarına aktarımı da sağlanabilir.

4.2. Uşak halı ve kilimleriyle yapılabilecek güzel sanatlara yönelik tasarım örnekleri

Uşak halı ve kilimlerinde ipliğin tasarıma dönüşüm hikayesi, kültürel değerlerin geleneksel olarak günümüze taşınma örneği olmaktadır. Ancak geleneksel olarak üretilen bu halı ve kilimler, fiyatları dolayısıyla birçok insana ulaşamamaktadır. Bu kültürel değerlerin aktarımına yardımcı olacak hediyelik eşya üretimlerine yönelik birtakım uygulamalar da görülmektedir. Ancak bu halıların tasarıma dönüşüm hikayesi, yeni kuşaklara da sanat uygulamaları olarak aktarılmalıdır. Zanaat olarak üretilen Uşak halı ve kilimleri, sadece tekstille ilgili bölümlerde konu ve örnek olarak alınmaktadır. Ancak genel anlamda çağdaş sanat üretimlerinde de yer bulmalıdır. Dolayısıyla güzel sanatlar eğitimi alanlarının tümünde, temel tasarım eğitimi olarak bu stilize motifler kullanılmalıdır. Bu şekilde, yıllar içinde kültürel değerleri barındıran bu motifler, çağdaş sanata aktarımında yeni nesle bir tasarım öğretimi aracı olabilecektir. Şekil 1’de, Uşak halı ve kilim motiflerinden seçilen belli motiflerle aşağıdaki şekilde örnek uygulamalar yapılabilir. Bu örnek uygulamalar, temel tasarım aşamasında figüratif desenlerle birleştirilerek sanatsal görsel yorumlar oluşturulabilir.

Elibelinde motifinden (Görsel 27) yola çıkılarak oluşturulan tasarım örneklerinde (Görsel 28) motif fonda kullanılmıştır. Ön planda bir figür bulunmaktadır. Figür, desen şeklinde tek renk kalem ile çizgisel olarak oluşturulmuştur. Fonda yer alan elibelinde motifi ise kırmızı ve mavi renklerden oluşmaktadır. Kullanılan renkler dolayısıyla ilk bakışta odak noktası olsa da figürün tek renkliliği ve kontrast oluşturan çizgisel yapısı, tasarıma yorum kazandırarak zıtlıklar dengesi oluşturmaktadır.



Görsel 27: Elibelinde motifi
(Eli Belinde Motifi, n.d.)



Görsel 28: Elibelinde motifi tasarım örnekleri



Görsel 29’deki koç boynuzu stilizasyonu, Görsel 30’ daki gibi birimlerin ve renklerin tekrarı ile bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu şekilde, farklı bir görsel yorum getirilerek birim ve renk tekrarı ile kompozisyona görsel hareket kazandırılmıştır.



Görsel 29: Koç boynuzu motifi (*Soho Antik- Kilim Motifleri ve Anlamları*, n.d.)



Görsel 30: Koç boynuzu motifi tasarım örneği

Görsel 31'deki akrep motifi kullanılarak oluşturulan Görsel 32'deki portre çiziminin çevresinde birim tekrarı, fonda hareketli bir geçiş sağlamıştır. Akrep motifinin ön planda oluşu, arkadaki portreye derinlik katmıştır.

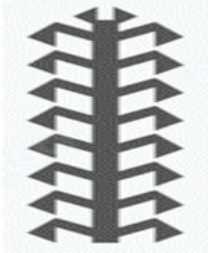


Görsel 31: Akrep motifi (*Yanış | Koç University*, n.d.)



Görsel 32: Akrep motifi ile tasarım örneği

Görsel 33'teki hayat ağacı motifi ile tasarlanarak oluşturulan, Görsel 34'teki figürlü kompozisyon iki farklı renkteki örüntünün arasında yer almaktadır. Ön planda mavi tonlarla oluşturulan hayat ağacı, önden arkaya doğru birim tekrarı ile farklı bir kompozisyon oluşumunu sağlamıştır.



Görsel 33: Hayat ağacı motifi (*Anadolu Halı- Kilim Motifleri / Hayat Ağacı Motifi 1 Stock Vector*, n.d.)



Görsel 34: Hayat ağacı motifi ile tasarım örneği

Görsel 35'de görülen buğday başağı motifi, Görsel 36'daki figürlü kompozisyon ile birlikte tasarlanarak anlatıma sembolik anlamda katkı sağlamıştır. Üretim ve üretim sonucunda oluşan bereket, görsel anlatımla farklı bir boyuta taşınmıştır.



Görsel 35: Buğday başağı motifi (*Anadolu Türk kilim motifi*, 2020)



Görsel 36: Buğday başağı motifi ile tasarım örneği

Görsel 37’te görülen kuş motifi ile tasarlanan, Görsel 38’deki kompozisyon örgüsü iki farklı tekniğin bir arada kullanımının sonucunda oluşmuştur. İki desen arasında geçişin olmamasına rağmen anlam birlikteliğinin sağlanıyor olması, kompozisyona güçlü bir görsel anlam katmıştır.



Görsel 37: Kuş motifi



Görsel 38: Kuş motifi ile tasarım örneği

Görsel 39’ da pıtrak motifi ile stilize edilen, Görsel 40’taki desen çalışmalarından solda olan figür ve motif birlikteliği, siyah- beyaz kontrastlığı ile meydana getirilmiştir. Sağdaki pıtrak motifi ile desen birlikteliği, renkli fon ile zenginleştirilmiştir.

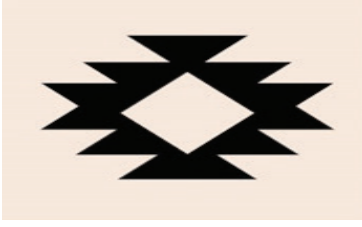


Görsel 39: Göz motifi (*Anadolu'nun Mozaik Desenleri: Türk Motiflerinin Zengin Dünyası*, n.d.)

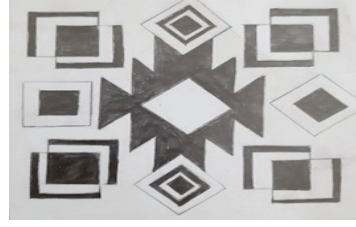


Görsel 40: Göz motifi ile tasarım örneği

Görsel 41’de görülen yıldız motifi, Görsel 42’de siyah- beyaz yapılan tasarım çalışmasıyla farklı bir kompozisyon örgüsü içinde tasarlanmıştır. Bu şekilde meydana gelen birim tekrarı, geometrik örüntü içinde evrimleşerek başka bir boyuta taşınmıştır.



Görsel 41: Yıldız motifi (*Türk Kilimlerinde Rastladığımız Motifler Hangi Anamlara Geliyor?* 2021)



Görsel 42: Yıldız motifi ile tasarım örneği

Görsel 43'teki tılsım motifi ile Görsel 44'te oluşturulan tasarım çalışmasında meydana gelen geometrik örüntü, motifler arasında farklı bir geometrik düzen sonucunda oluşmuştur. Birbirine ters şekilde yerleştirilen tılsım motifleri, mavi zemin üzerinde ön plana çıkarak boşlukta hareket ediyormuş gibi bir anlama bürünmüştür.



Görsel 43: Tılsım motifi (*Türk Kilimlerinde Rastladığımız Motifler Hangi Anamlara Geliyor?*, 2021)



Görsel 44: Tılsım motifi ile tasarım örneği

Görsel 45'te görülen su yolu motifi, Görsel 46'daki kadın figürünün arka fonuna eklenecek durağanlıktan hareketli bir etkiye doğru akış sağlanmıştır. İki farklı mavi tonun kullanıldığı çalışmada, rengin desen üzerindeki etkisi de görülmektedir.

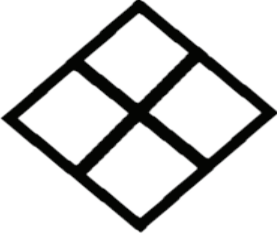


Görsel 45: Suyolu motifi (*Türk Kilimlerinde Rastladığımız Motifler Hangi Anamlara Geliyor?* 2021)



Görsel 46: Suyolu motifi ile tasarım örneği

Görsel 47'deki pıtrak motifi, Görsel 48'da figürün arka fonuna çizilerek desenin görsel anlamda daha ön planda olmasını sağlamıştır. Figür ayrıca Geometrik Form içine hapsedilerek ruh hali de ortaya çıkması sağlanmıştır.



Görsel 47: Pıtrak motifi (*Pıtrak ve Göz Motifleri*, n.d.)



Görsel 48: Pıtrak motifi ile tasarım örneği

Uşak halı ve kilimlerinde ipliğin tasarıma dönüşümü hem tarihsel hem de kültürel açıdan büyük önem taşımaktadır. Geleneksel el sanatlarında, el yapımı ürünlerin Türk sanatında köklü bir yeri vardır. Ancak bu kültürel miras, günümüzde üretim maliyetleri nedeniyle çok fazla tercih edilmemektedir. Bu nedenle, unutulmaya yüz tutan bu sanat, modern sanat uygulamalarıyla genç kuşaklara aktarılmalıdır. Uşak halı ve kilimlerinde kullanılan motifler, güzel sanatlar eğitiminin bir parçası olarak modern tasarımlara entegre edilerek yaşatılabilir. Güzel sanatlar alanında, temel sanat eğitimi kapsamında bu motiflerin kullanımı, öğrencilere yeni ve yaratıcı yorumlar geliştirme imkânı sunabilir. Uşak halı ve kilim motiflerinin gelecek kuşaklara tanıtılması amacıyla sanat ve tasarım eğitimi kapsamına alınması, kültürel değerlerin korunması açısından da önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Türk kültür tarihinde halı ve kilim dokuma sanatıyla bu geleneksel sanat bağlamında ortaya çıkan ürünlerin zengin bir görünüme sahip olduğu bilinmektedir. XV. yüzyıldan bugüne kadar varlığını sürdürmüş olan Uşak halı ve kilim dokuma sanatı da bu kapsamda oluşmuş önemli kültürel olgular arasında yer almaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde çok önemli bir yere sahip olan Uşak halıları, zengin motifleri ve parlak renkleriyle ün kazanmıştır. Araştırmada, Uşak, halı ve kiliminde kullanılan ipliğin ham maddesinden oluşumuna kadar olan evresi aşamalı olarak ortaya konulmuştur. Uşak yöresine özgü halı ve kilim örnekleri üzerinde durularak türleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu türlerin geçmişten günümüze kadar bozulmadan ve yozlaşmadan geldiği görülmektedir. Uşak, halı ve kilim dokumalarında geleneksel olarak kullanılan dokuma araçlarının ve malzemelerin günümüzde de kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylece yöre halkının geleneksel kültürel değerlere önem verdiği ortaya çıkmaktadır. Uşak halı ve kiliminde kullanılan motiflerin, onları dokuyan kadınların duygu ve düşüncelerini yansıtan sembolik görsel anlatımlara dönüştüğü de ortaya çıkmaktadır. Örneğin, genç kızlar dokudukları halı ve kilimlerle evlenmek istediklerini bu motiflerle dile getirmişlerdir. Ayrıca, Uşak yöresinde yapılan düğün törenlerinde kullanılan halı ve kilimlerin, kültürel etkileşimi sağlayan önemli unsurlardan biri olduğu görülmektedir.

Anadolu'nun birçok yöresinde halı ve kilim dokunmaktadır. Ancak, Uşak halı ve kilimi diğer yörelerdeki örneklerden ayıran en önemli özelliği, sağlam ve dayanıklı olmasıdır.

Sağlam olmasının nedeni ise bu yörede yetişen Karagöz koyunundan elde edilen yapağı ve Türk usulü olarak adlandırılan çift düğüm tekniğinin kullanılmasıdır. Günümüzde, Uşak'ta Karagöz koyununun üretimi yapılmamaktadır. Halı ve kilim dokumada kullanılan yün, Urfa yöresinden sağlanmaktadır. Uşak halı ve kilimlerinde kullanılan yünler, doğal kök boyalardan elde edilen renklerle boyandığı için doğal bir görüntüye sahiptir.

Günümüzde Uşak halı ve kilim üretiminin daha önceki dönemlere göre oldukça azalmış olduğu gözlemlenmektedir. Dokuma için kullanılan yünün işlenerek iplik haline getirilmesinin oldukça maliyetli olması, bu yöntemin tercih edilmemesine neden olmuştur. Bu nedenle, önemli kültürel miraslarımızdan biri olan dokuma sanatını gelecek kuşaklara tanıtmak için farklı yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, eski Uşak halı ve kilimleri, çeşitli teknikler kullanılarak geri dönüşümle günümüzde yeniden kullanıma kazandırılmaktadır. Bunlardan biri olan eskitme yöntemi ile daha çağdaş bir görünüme de sahip olan Uşak halı ve kilimleri özellikle ev tekstilinde tercih edilmektedir. Ayrıca, halı ve kilim dokumalarının çeşitli nedenlerle kullanılamayacak kadar zarar görmüş yerleri kesilerek sağlam yerleri karelere bölünerek birleştirilmektedir. Eski adıyla "kırk pare", yeni adıyla "patchwork" şeklinde adlandırılan bu yöntemle halı ve kilimlerin geri dönüşümü sağlanmaktadır. Bunun dışında, eski halı ve kilimlerden elde edilen küçük parçalar da değerlendirilerek çeşitli hediyelik eşyalar yapılmaktadır. Böylece, yok olmaya yüz tutmuş eski geleneksel Uşak halı ve kilim dokumaları günümüze kazandırılmaktadır.

Çağdaş sanat bağlamında baktığımızda ise Uşak halı ve kilim dokuma konusu, çeşitli sanatçılar tarafından resimlerinde işlenmiştir. Örneğin, Nurcan Perdahcı, geçmiş ile geleceğin sentezini yaparak, eski tablolarla resmedilen Uşak halılarını görünür kılarak kültürel bir aktarım gerçekleştirmiştir. Devrim Erbil, kendi tasarımlarını dokuyarak geleneksel el sanatı olan halı ve kilim dokumalarına dikkat çekmek istemiştir. Bu araştırmanın sonucunda, halı ve kilim dokuma sanatı, farklı sanatsal yaklaşımlarla da günümüzde kültürel anlamda varlığı sürdürmeye çalışılmaktadır. Ancak bu aktarımın çeşitliliğinin özellikle sanat alanı yoluyla artırılması gerekmektedir. Geleneksel halı ve kilim dokuma sanatının yok olmasını engellemek ve gelecek kuşaklara aktarabilmek için, güzel sanatlar tasarımı yönelik çalışmalarla da motifler kullanılabilir. Halı ve kilim motifleri, geometrik soyutlama ile günümüz çağdaş sanatına uyarlanabilir. Ayrıca desen ve motif birlikteliği ile farklı bir tasarım da oluşturulabilir. Böylece, geleneksel halı ve kilim motifleri çağdaş yaklaşımlarla günümüze aktarılabilir.

Güçlü ve derin kökleriyle Anadolu'da biçimlenerek tanınırlığını birçok Avrupa ülkesinde göstermiş olan Uşak halı ve kilimi, gelecek kuşaklara kültürel miras olarak bırakılacak büyük bir değerdir. Uşak halı ve kiliminin öyküsü, Türk dokuma sanatının zenginliğini ortaya koyan kültürel ve sanatsal bir mirastır. Dolayısıyla bu mirasın çağdaş sanatta da kullanılarak kültürel devamlılığının ve aktarımının sanat yoluyla da sağlanabileceğini belirtmek gerekmektedir. Konu hakkında gerçekleştirilecek yeni çalışma ve tartışmalar, bu mirasın üretim, aktarım ve adaptasyon süreçleri ile bunlar aracılığıyla elde edilebilecek sonuçlar bakımından büyük önem taşımaktadır.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir. nsent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların makaleye katkı oranları: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed co

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

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

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

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

Kaynakça

- Arapoğlu, F. (2015). *Bellek ve iz III*. Uşak Belediyesi.
- Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatı'nın bin yılı*. Eren.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk sanatı el kitabı*. İnkılap.
- Bak, C. D. (2020). *Yün ipliklerinin kayısı çekirdeği kabuğu (armeniaca vulgaris lam) ile boyanmasından elde edilen renkler ve haslık değerleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Bakır, G. (2020). *Pamuk ve yün ipliklerinin zerdali dikenli bitkisi ile boyanmasından elde edilen renkler ve haslık değerleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Boralevi, A. ve diğerleri (2007). *Tanrıya adanmış halılar transilvanya kiliselerinde anadolu halıları 1500-1750*, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını.
- Bozdağ, L. (n.d.). *Oryantalizmin yapısökümü*. Retrieved October 5, 2024, from <http://nurcanperdahci.com.tr/oryantalizmin-yapisokumu>
- Bronner, S. J. (2018). The birth of material culture. *Material Culture*, 50(1), 2–11. <http://www.jstor.org/stable/44843614>
- Can, Y. ve Gün, R. (2015). *Türk İslam sanatları ve estetiği*. Kayhan.
- Çelik, H. (2014). *Eskiçağ'da Anadolu'da dokuma (M.Ö. 1974-1719)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Pamukkale Üniversitesi.
- Doğan, C. (2011). *Yün ve akrilik iplik boyahane atıklarından fenton ve elektrokoagülasyon yöntemleri ile renk ve koi giderimi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Erciyas, S. (n.d.). *Uşak'ta halıcı kadınların unutulmuş isyanı kitaplaştı*. Retrieved October 5, 2024, from <https://www.egetelgraf.com/usakta-halici-kadınların-unutulmuş-isyanı-kitaplaştı>

- Glassie, H. (1993). *Turkish traditional art today*. Indiana University Press.
- Glassie, H. (1999). *Material Culture*. Indiana University Press.
- Grassby, R. (2005). Material culture and cultural history. *The Journal of Interdisciplinary History*, 35(4), 591-603. <http://www.jstor.org/stable/3656360>
- Güllü, S. ve Çatır, O. (2017). Uşak halı dokuma sanatının gelişimi, özellikleri ve turizme etkilerine yönelik nitel bir araştırma. *Social Sciences Studies Journal*, 10, 1285-1302.
- Kılıç, Karatay, S. (2019). Kırkyama geleneği ve kullanım alanları. *Journal of Arts*, 2(3), 141-150.
- Koçak, S. Ç. (2020). Tekstil baskı ve boyamacılığına bağlı el sanatlarının baskı tarihindeki yeri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(5), 464-482.
- Lehmann, A.-S. (2012). How materials make meaning. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 62, 6-27. <http://www.jstor.org/stable/43883869>
- Ölçer, N. (1988). *Türk ve İslam eserleri müzesi kilimler*. Eren.
- Özkan, Ş. (2011). *Sanatsal dokumalarda geleneksel dokuma tekniklerinin kullanımı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Perdahçı, N. (2024). *Tarih boyunca Uşak halısı*. Güler.
- Polat, Y. (2017). *Başbakanlık Osmanlı arşivinde bulunan belgelere göre Uşak halısı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Prown, J. D. (1982). Mind in matter: an introduction to material culture. Theory and method. *Winterthur Portfolio*, 17 (1), 1-19. <http://www.jstor.org/stable/1180761>
- Scarpaci, J. L. (2016). Material culture and the meaning of objects. *Material Culture*, 48(1), 1-9. <http://www.jstor.org/stable/44507769>
- Schlereth, T. J. (1983). Material culture studies and social history research. *Journal of Social History*, 16(4), 111-143. <http://www.jstor.org/stable/3786995>
- Schlereth, T. J. (1985). Material Culture Research and Historical Explanation. *The Public Historian*, 7(4), 21-36. <https://doi.org/10.2307/3377548>
- Tarancı, B. (2023). *Karışık teknik kullanılan sanatsal tekstillerde iplik sanatı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Uşak Belediyesi, (2012). *Uşak halısı geçmişten günümüze*. Hürriyet Matbaası.
- Uzun, M. (2024). *Güncel sanat pratikleri bağlamında Fırat Neziroğlu'nun dokuma resimleri ve dokuma performansları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yonan, M. (2011). Toward a fusion of art history and material culture studies. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18(2), 232-248. <https://doi.org/10.1086/662520>
- Yüce, İ. (2010). *Poliester/yün iplik karışımlarının boyanması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1, 2: *Halı ve Kilim Teknikleri*. (n.d.). Retrieved August 3, 2024, from https://www.siskoosman.com/techniques_tr.html
- Görsel 3: *Sanat Tarihindeki ilk Türk Halısı: Pazırık Halısı*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from <https://www.topragizbiz.com/konular/sanat-tarihindeki-ilk-turk-halisi-pazirik-halisi.10259/>
- Görsel 4, 5: *Günay Halı*. (n.d.). Retrieved July 28, 2024, from <https://gunayhali.com/magaza/kilim-seccade-13/>
- Görsel 6, 7: *Klasik Devir Türk Halı Sanatı- Uşak ve Bergama Halıları*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from <https://www.sanatinyolculugu.com/klasik-devir-turk-hali-sanati-usak-ve-bergama-halilari/>
- Görsel 8: *Klasik Devir Türk Halı Sanatı- Uşak ve Bergama Halıları*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from <https://www.sanatinyolculugu.com/klasik-devir-turk-hali-sanati-usak-ve-bergama-halilari/>
- Görsel 9: 16.- 17. Yüzyıl Uşak Çintemanili Halılar. (2021, July 11). *Style Of Mimesis*. Retrieved October 5, 2024, from <https://www.styleofmimesis.com/2021/07/16-17-yuzyil-usak-cintemanili-halilar.html>
- Görsel 10: *X.com*. (n.d.). X (Formerly Twitter). Retrieved October 5, 2024, from <https://x.com/zeynepxmelek/status/826351971925901312>
- Görsel 11: *Eldokuma Halı - Günay Halı - Uşak*. (2024, September 14). Günay Halı - Uşak. Retrieved October 5, 2024, from <https://gunayhali.com/magaza/eldokuma-hali-5/>
- Görsel 12: *Uşak Halıları | Kültür Portalı*. (n.d.). Kültür Portalı. Retrieved October 5, 2024, from <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/usak/nealinir/usak-halilari>
- Görsel 13: *Osmanlı Ahşap Çelik Döğme Çivili Tarak Halı Dokumada Kullanılan Yün İp Yapımında Kullanılan Çivili Yün Tarağı | Garaj antik*. (n.d.). Garaj Antik. Retrieved October 5, 2024, from <https://www.garajantik.com/hali-dokumada-yun-ip-yapiminda-kullanilan-civili-tarak.html>
- Görsel 14: *Günay Halı- Uşak | El Dokuma Halı Kilim ve Aksesuarlar | Sanal Mağaza*. (2024, May 15). Günay Halı - Uşak. Retrieved October 5, 2024, from <https://gunayhali.com/>
- Görsel 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24: *Kırlent - Günay Halı - Uşak*. (2024, July 31). Günay Halı - Uşak. Retrieved October 5, 2024, from <https://gunayhali.com/urun-kategori/kirlent/> Erişim Tarihi:6.08.2024
- Görsel 25: *Oryantalizmin Yapısökümü / Lütfiye Bozdağ*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from <http://nurcanperdahci.com.tr/oryantalizmin-yapisokumu>
- Görsel 26: *Uşak'ın Keşfedilmeyi Bekleyen halı kilim evi ziyaretçilerini bekliyor*. (n.d.). <https://www.usakegemtv.com.tr>. Retrieved October 5, 2024, from <https://www.usakegemtv.com.tr/usak-in-kesfedilmeyi-bekleyen-hali-kilim-evi-ziyaretcilerini-bekliyor/17359/>
- Görsel 27: *Eli Belinde Motifi*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from https://www.facebook.com/photo.php?fbid=230537809700851&id=100082338990024&set=a.224647373623228&locale=tr_tr
- Görsel 15, 16, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48: S. Yayman'ın arşivi
- Görsel 29: *Soho Antiq- Kilim Motifleri ve Anlamları*. (n.d.). <https://sohoantiq.com>. Retrieved October 5, 2024, from <https://sohoantiq.com/blog/kilim-motifleri-ve-anlamlari>
- Görsel 31: *Yanış | Koç University*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from <https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr/dijital-sergiler/yanis-dijital-sergi/>
- Görsel 33: *Anadolu Halı - Kilim Motifleri / Hayat ağacı Motifi 1 Stock Vector*. (n.d.). Adobe Stock.

Retrieved August 5, 2024, from <https://stock.adobe.com/images/anadolu-hal-kilim-motifleri-hayat-a-ac-motifi-1/249387093>

Görsel 35: *Anadolu Türk kilim motifi*. (2020, October 3). Pinterest. Retrieved October 5, 2024, from <https://tr.pinterest.com/pin/523332419205387107/>

Görsel 39: *Anadolu'nun Mozaik Desenleri: Türk Motiflerinin Zengin Dünyası*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from <https://tosyahaber37.com/haber/20847759/anadolunun-mozaiik-desenleri-turk-motiflerinin-zengin-dunyasi>

Görsel 41, 43, 45: *Türk Kilimlerinde Rastladığımız Motifler Hangi Anamlara Geliyor?* (2021, February 6). Halkbank Kültür Ve Yaşam. Retrieved October 5, 2024, from <https://kulturveyasam.com/turk-kilimlerinde-rastladigimiz-motifler-hangi-anamlara-geliyor/>

Görsel 47: *Putrak ve Göz Motifleri*. (n.d.). Retrieved October 5, 2024, from https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr/wp-content/uploads/2022/07/yuruks_sergi.html



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Türk Dünyası Atasözlerinde Akrabalık İlişkileri ve Rollerini

Kinship Relations and Roles in The Turkic World Proverbs

İlke Altuntaş Gürsoy*

Öz

Kültürel bellek, benlik ve bilinci zaman ve mekân ötesine taşıma işlevini gerçekleştiren atasözleri aynı zamanda bu olgulara ait kültürel kodları dilsel göstergelerle sabitleyen kuralları içerir. Kültürü inşa eden, ikame ve idamesini sağlayan değerler, yapılar ve kurumlarla ilgili bakış açısı da bu sözlü kültür ürünlerinde ilkeler dizgesi olarak kendine yer bulur. Önemli bir kültürel gösterge olan akrabalık ilişkileri ulusların benliğinin bir parçasıdır. Türk dünyasında aile ve akrabalık ilişkilerine değer verilir. Aileye, akrabalık bağlarına verilen bu değer; akrabalık adları konusundaki çeşitliliğe yansır. Bu zenginliğin de dilin söz varlığı öğelerinden atasözlerine yansıdığı bilinmektedir. Çalışmada; ortak dil, tarih ve kültüre sahip olan Türk dünyasının atasözleri, akrabalık ilişkileri esasında özelleştirilerek ortak mirasın bu

Geliş tarihi (Received): 28-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 04-10-2024

* Doç. Dr., Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi Yabancı Diller Yüksekokulu Türkçe Bölümü. Ankara-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr., Gendarmerie and Coast Guard Academy School of Foreign Languages Department of Turkish. altuntasilke@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-1394-5778

yönüyle ele alınması amaçlanmıştır. Atasözlerini akrabalık ilişkileri bağlamında özelleştirmenin, bu birlikteliği gözler önüne serme ve tanıtmaya açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın amacı; Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözlerinin akrabalık ilişkileri ve rolleri açısından incelenmesidir. Nitel yaklaşımla yapılandırılan çalışmanın veri kaynağını, atasözleri sözlüklerinde yer alan atasözleri oluşturmuştur. Veriler doküman incelemesiyle toplanmış ve içerik analiziyle çözümlenmiştir. Türk dünyasının atasözleri arasında karşılaştırma yapılmış ve akrabalık ilişkileriyle rollerinin atasözlerine nasıl yansıdığı, ortaklıklarıyla farklılıkları ortaya koyulmuştur. Çalışmanın sonucunda; Kazak ve Özbek atasözlerinde en çok evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rollerine, Kırgız atasözlerinde en çok çocuğun yeri ve değerine, Türkiye Türkçesindeki atasözlerinde ise en çok anne-baba çocuk ilişkisine yönelik atasözlerinin yer aldığı belirlenmiştir. Ortak atasözlerinin varlığının, Türk dünyasının dil ve kültür birliğine ilişkin veriler sunması da çalışmanın sonuçları arasındadır. Türk kültürünün ortak bir unsur olarak atasözleri daha çok incelenebilir ve ileride yapılacak farklı çalışmaların konusu olabilir.

Anahtar sözcükler: *akrabalık ilişkileri, kültürel miras, Türk dünyası atasözleri, Türk kültürü*

Abstract

Proverbs, which transfer cultural memory, self, and consciousness beyond time and space, also contain rules that fix the cultural codes of these phenomena with linguistic indicators. The perspective on values, structures, and institutions that construct, substitute, and sustain culture is also manifested in these oral culture products as a system of principles. Kinship relations, an important cultural indicator, are a part of the nation's identity. In Turkic world, family and kinship relations are valued. This value given to family and kinship ties is reflected in the diversity of kinship names. The richness of kinship names is reflected in proverbs, which are among the vocabulary elements of the language. This study aims to analyze the proverbs of the Turkic world, which has a common language, history, and culture, based on kinship relations. Analyzing proverbs in the context of kinship relations is deemed important to reveal and promote this common heritage. The aim of the study is an examination of the Turkish proverbs of Kazakh, Kyrgyz, Uzbek, and Türkiye, in terms of kinship relations and roles. The data source of this qualitative study consists of the proverbs included in the proverb dictionaries. The data were collected by document review and analyzed by content analysis. A comparison was made between proverbs of the Turkic world, and how kinship relations and roles are reflected in the proverbs, with their commonalities and differences, were revealed. The results indicate that Kazakh and Uzbek proverbs mostly include kinship relations and roles formed by marriage, Kyrgyz proverbs mostly contain proverbs about the place and value of the child, and most of the Turkish kinship proverbs focus on parent-child relationships. In addition, these common proverbs provide data regarding the

linguistic and cultural unity of the Turkic world. Proverbs, as a common element of Turkish culture, can be examined further and may be the subject of future research with different foci.

Keywords: *kinship relations, cultural heritage, Turkic world proverbs, Turkic culture*

Extended summary

Proverbs fulfill the function of carrying cultural memory, self, and consciousness across time and space. These products of oral culture also contain the rules that fix the cultural codes of cultural memory, self, and consciousness with linguistic indicators. Therefore, the perspective of the values, structures, and institutions that build, sustain, and maintain culture finds a place in these oral narratives as a set of principles. One of the values that build culture is kinship. Family and kinship relations are very valuable in the Turkish culture. This value given to family and kinship relations is reflected in the diversity of proverbs, one of the elements of the vocabulary of the language, along with kinship names. Thus, in this study, the proverbs of the Turkic world, which have a common language, history and culture, are analyzed on the basis of kinship relations and the common heritage is discussed in this aspect. The aim of the study is to analyze Kazakh, Kyrgyz, Uzbek and Türkiye Turkish proverbs in terms of kinship relations and roles. In line with this purpose, the meaning category of the proverbs and how kinship ties and roles are reflected in the proverbs were determined. In addition, the proverbs of the Turkic world were compared and their commonalities and differences were revealed.

Analyzing the proverbs used in the Turkic world specifically based on kinship relations is important to reveal the unity among the Turkic states. In addition, it is expected that the examples of proverbs and their Turkish equivalents, which concretize the theoretical information in the study, can be a source for future research. The data source of the study, which was structured with a qualitative approach, consisted of proverbs in Kazakh, Kyrgyz, Uzbek, and Türkiye Turkish proverb dictionaries. The data were collected through document analysis and analyzed through content analysis. In the process of data collection and analysis, the proverbs were marked with related names in the dictionaries. However, special attention was paid to ensure that these proverbs were in the context of kinship relationships and roles. The proverbs were first coded, and then these codes were categorized. The main categories were the place and value of parents, the place and value of children, the relationship between parents and children, other kinship relationships and roles, and the relationship between siblings. The proverbs were analyzed twice by the researcher and the codes from the first analysis were reviewed.

The analysis showed that Kazakh has a much higher number of proverbs referring to other kinship relations and roles than Kyrgyz, Uzbek, Türkiye Turkic proverbs. Similarly, proverbs about the relationship between elder brother and younger brother are more than the proverbs of other societies. The high number of proverbs about the relationship between

elder brother and younger brother reveals that the elder brother has an important position in Kazakh society and the value given to him. The abundance of proverbs about the father-child relationship also emphasizes the key position of the father in Kazakh culture in terms of the relationship with children. Uzbek has a large number of proverbs related to other kinship relations and roles, and there is a clear difference with the proverbs in other categories. Therefore, the prominence of proverbs about kinship relations established through marriage for these two societies shows that family building is not only between two people and that other members of the family are also involved and have a role. Uzbek proverbs emphasize positive relationships between siblings. Uzbek proverbs, which express positive relations between siblings, show that the bonds of brotherhood are strong and give advice for its continuation. Among Kyrgyz proverbs, the highest number of proverbs are in the category of the place and value of the child. Finally, in Türkiye Turkish proverbs, the highest number of proverbs related to the relationship between parents and children were found. The emphasis on mother-daughter and father-boy relationship in these proverbs can be related to the fact that the mother is the role model for the daughter and the father is the role model for the son.

A general evaluation of the proverbs of the Turkic world reveals that the male child is valued more and is considered superior to the female child. In proverbs, women come to the fore with the roles of mother, sister, wife and men with the roles of father, elder brother, wife. This position of men and women in the family is a valuable source for understanding society's perspective and expectations of them. There are also many proverbs containing information on husband-wife relationships. The role of the woman is mostly centered around her husband and child. These proverbs show that marriage is of great importance in Turkish culture and also point to a patriarchal social order. The proverbs of the Turkic world express in detail kinship relations, roles and responsibilities within the kinship bond; family structure, which is a smaller relationship unit, relations and roles within the family, and underline its importance in the Turkic world. As a valuable source, it provides information reflecting social and cultural values and norms. It teaches young generations to be deeply committed to family and kinship values by transferring information obtained through experience, observation and experiences. In this way, it contributes to community cohesion, unity of ideals and solidarity. Although there are some differences in the proverbs of the Turkic world, the existence of more similarities and even common proverbs with the same meaning reveals the common heritage and national identity of the Turkic world and reveals the commonality of language and culture. Therefore, the results of this study provide concrete data on the common cultural heritage. In addition, it also provides data for comparative studies to be conducted with different perspectives on proverbs. Clearly, as a common element of the Turkic world, proverbs should be further analyzed. In the studies to be conducted, proverbs can be treated by focusing on different themes and from different perspectives. Proverbs of other states of the Turkic world can also be included in the future studies.

Giriş

Atasözleri ait olduğu ulusun bilgi ve deneyimlerini, yaşantılarını, alışkanlıklarını aktarır. Kültürü inşa eden ve idame ettiren bu değerler, sözlü kültür ürünlerinden biri olan atasözlerinde kendine yer bulur. Ulusların sözlü kültür ürünleri arasında yaygın bir kullanıma sahip atasözleri, kültürel belleğin taşınmasına önemli katkılar sunma işlevini gerçekleştirir.

Atasözü, Türk Dil Kurumunun (2024) çevrim içi sözlüğünde “Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz” olarak tanımlanmıştır. Aksan (2006: 141) atasözlerinin “bir dili konuşan ulusun maddi ve manevi kültürünü, yaşadığı ortamı ve yaşam koşullarını yansıttığını” belirtir. Özlü, ders veren söz varlığı öğeleri olduğunu da açıklar (Aksan, 2011). Bir başka atasözü tanımı “Atalarımızın yüzyıllar içindeki deneyim ve gözlemlerine dayalı düşüncelerini öğüt ya da yargı şeklinde nakleden, doğrulukları kesinlik kazanmış anonim, kısa ve özlü söz” şeklinde Albayrak (2009: 3) tarafından yapılmıştır. Aksoy’a (1993: 3) göre atasözleri “bir ulusun ortak düşünce, kanış ve tutumunu yansıtır ve yol gösterir” ve her dilde kavram zenginliğini, anlatım gücünü yansıtan atasözleri bulunur.

Bir ulusun deneyim ve gözlemlerine dayanarak elde ettiği öğüt verici kazanımları aktaran bu sözlü ürünler, kuşaktan kuşağa aktarılırken büyük oranda sabit kalarak ama kimi zaman da değişikliğe uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Dolayısıyla bu kalıplaşmış özlü sözler, geçmişle günümüz arasında köprü kurma görevini üstlenmiştir. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’nde (2003) belirtildiği üzere “somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve sözlü anlatımlar”dan biri sayılabilir. Bu bağlamda “geleneksel sözlü kültürün bir parçası olan atasözleri doğal olarak ‘gelenek’ ve ‘değişim/dönüşüm’ kavramlarıyla yakından ilişkilidir” (Çevik, 2019: 342). Atasözlerinin dinamiklik gösterdiğini ve ölü metinler olmadığını Başgöz (1995) de vurgular. Ancak bu değişim/dönüşüm sınırlı bir düzeydedir ve yine Çevik (2019) bu durumu, Türk kültüründe ataya ve atasözüne verilen değerle ilişkilendirir.

Halk edebiyatının somut bir örneği olan atasözleri, Türk kültürünün birer yönüdür (Boratav, 1982). Atasözlerinin, Türk devletleri arasındaki ortak dil ve kültürün en önemli kültürel göstergelerinden biri olduğu söylenebilir. Durbilmez’e (2021) göre Türk dünyasındaki ortak kültürel değerlerin ortaya koyulmasında başvurulacak ürünlerin başında gelmektedir.

Türk kültüründe özellikle aile ve akrabalık ilişkilerine değer verilmiştir. Türk dünyasının yüzlerce yıldır taşıdığı yüksek kültür unsurlarından biri, akrabalık bağlarıdır ve Aksan’a (2006: 32) göre “söz varlığı içinde üzerinde durulması gereken ilk unsurlardır”. Benzer bir görüş de Çobanoğlu’na (2004) aittir. O “bazı araştırmacıların, Türk dünyasının tarih boyunca öne çıkan özelliklerinden biri olan devlet kurma gücünün aile yaşantılarındaki sağlamlıkla ilişkili olduğunu ileri sürdüklerini” belirtmiştir (Çobanoğlu, 2004: 31). Bunu Kafesoğlu (1998: 228) da eski Türk toplumlarına dayandırmış ve “ailenin bütün toplumsal yapının çekirdeği durumunda” olduğunu ifade etmiştir. Hatta Türklerin, dünyanın dört bir yanına dağılımlarına rağmen varlıklarını korumalarının nedeninin, aile yapısına verdikleri büyük önemden kaynaklandığını; bunun bir kanıtının başka uluslarda rastlanmayan zenginlikte akrabalık ayrımlarını belirleyici sözcükler olduğunu da açıklamıştır. Bu bağlamda akrabalık

adları konusunda zenginlik, “Türklerin aileye verdiği büyük önemi göstermektedir” (Baykara, 2001: 153). Kısacası söz varlığında çok sayıda akrabalık adları yer almakta ve bazı akrabalık ilişkileri tek bir göstergeyle, ayrı ayrı kavramlarla karşılanmaktadır (Aksan, 2021). Dolayısıyla bu durum, dilin söz varlığı ögelerinden atasözlerine de yansımıştır.

Her atasözü “kendi ulusunun varlığının ve benliğinin aynasıdır” (Aksoy, 1993: 27). Aile ve akrabalıklar da bu benliğin bir parçası olduğundan bu çalışmada; ortak bir dil, tarih ve kültüre sahip olan Türkiye, Kırgız, Özbek ve Kazak Türklerindeki atasözleri konusunu akrabalık ilişkileri esasında özelleştirmenin; bu birlikteliği gözler önüne serme ve bu yönüyle tanıtmaya açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Kuramsal bilgilerin somutlaştırılması için atasözleri örneklerinin ve bunların Türkiye Türkçesine aktarılmış şekillerinin verilmesi önem arz etmektedir. Bu sayede çalışma, ileride yapılacak olan çalışmalara kaynak oluşturabilir. Bu çalışmaya alınan atasözlerinin dışında, yazılı kaynaklarda olmayan ancak halk arasında kullanılan ya da taranan sözlüklerde saptanmayan atasözlerinin olabileceği de belirtilmelidir.

Daha önce akrabalık adlarıyla kurulan ya da aile kurumu/değerleri ve aile bireyleriyle ilgili Kazak, Kırgız, Özbek atasözlerinin incelendiği; bunların yanı sıra söz konusu atasözlerinin Türkiye Türkçesindeki atasözleriyle karşılaştırılarak aile ve akrabalık ilişkileri bağlamında ele alındığı çalışmalar yapılmıştır (Abay Çelik, 2023; Adilbekova vd., 2021; Borodavchenko, 2018; Dıykanbayeva, 2017; Hirik, 2017; Kılınc, 2012; Ozharova ve Jakypbekova, 2021; Uçar ve Doğruer, 2016; Usubova, 2017; Yeraliyev, 2015). Her lehçe için ayrı ayrı ya da iki lehçenin karşılaştırılması biçiminde çalışmalar yapılmış olmasına rağmen; ulusal ve uluslararası alanyazında konunun bütüncül biçimde incelendiği başka bir çalışmaya, ulaşılabilen kaynaklar dâhilinde, rastlanmamıştır. Bu nedenlerle çalışmanın amacı; Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözlerinin akrabalık ilişkileri ve rolleri açısından incelenmesidir. Çalışmada, atasözlerinin hangi anlam kategorisinde yer aldığını, akrabalık bağları ile rollerinin atasözlerine nasıl yansıdığını ortaya koymak amaçlanmıştır.

1. Yöntem

Nitel araştırma yaklaşımıyla yapılandırılan bu çalışmada; Kazak atasözleri için Gürsu'nun (2017) “Kazak Atasözleri”, İsmail ve Gümüş'ün (1995) “Türkçe Açıklamalı Kazak Atasözleri”; Kırgız atasözleri için Çelik Şavk'ın (2018) “Kırgız Atasözleri”, Güngör ve Cailova Güngör'ün (1998) “Kırgız Atasözleri”; Özbek atasözleri için Mirzayev vd.'nin (2005) “O'zbek xalq maqollari”, Yoldaşev ve Gümüş'ün (1995) “Türkçe Açıklamalı Özbek Atasözleri”; Türkiye Türkçesi atasözleri için ise Aksoy'un (1993) “Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü”, Sertel'in (2014) “Konularına Göre Atasözlerimiz” sözlükleri ile Türk Dil Kurumunun (2024) çevrim içi “Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü” taranmıştır. Dahası Çobanoğlu'nun (2004) hazırladığı “Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü” de incelenmiştir. Çalışmanın veri kaynağını belirtilen sözlüklerde yer alan atasözleri oluşturmuştur.

Mirzayev vd.'nin sözlüğündeki atasözlerinin Türkiye Türkçesine aktarımında Erdem'in (2022) “Akrabalık Kavramları Bağlamında Özbek Atasözleri Üzerine Bir İnceleme” başlıklı makalesiyle Altunsoy'un (2022) “Özbek Türkçesindeki Aile Kavramı ile İlgili Atasözlerinin Anlam Bilimi ve Söz Dizimi Açısından İncelenmesi” ve Yatağan'ın (2010) “Özbek Halk

Atasözleri” başlıklı yüksek lisans tezlerinden yararlanılmıştır. Dahası hem Mirzayev vd.’nin sözlüğündeki atasözlerinin hem de anlaşılmayan Kazak ve Kırgız atasözlerinin anlamlarının çözümlenmesinde Türkiye’de ve yurt dışında yaşayan Kazak ve Kırgızlara başvurulmuştur.

Veriler doküman incelemesi yoluyla toplanmış; içerik analiziyle çözümlenmiştir. Sözlüklerde anne, baba, ana, ata, çocuk, evlat, kardeş, nine, dede, büyükanne, büyükbaba, babaanne, aneanne, torun, teyze, dayı, amca, hala, yeğen ve evlilik yoluyla kurulan akrabalıklardan gelin, damat, dünür, yenge, enişte, elti, görümce, kayın, kayınbirader, baldız, bacanak, kaynana, kayınvalide, kayınbaba, kaynata ile kadın, erkek, adam, karı, koca, eş, hanım, er sözcükleri taranmıştır. Bu akrabalık adlarının belirlenmesinde Gülensoy’un (1974) çalışmasından yararlanılmıştır. Sözlüklerde belirtilen akrabalık adlarıyla kurulan atasözleri işaretlenmiştir. Ancak bu atasözlerinin, akrabalık ilişkileri ve rolleri bağlamında olmasına dikkat edilmiştir. Bazı atasözleri durum tespiti biçiminde olduğu için işaretlenmemiştir. Atasözlerinde önce kodlamalara gidilmiş, sonrasında bu kodlar kategorileştirilmiştir. Atasözleri araştırmacı tarafından iki kez incelenmiş, ilk incelemedeki kodlar kontrol edilmiştir. Bu noktada Kazak, Kırgız ve Özbeklerin görüşlerine de başvurulmuş; kategorilerde bu doğrultuda düzenlemeye gidilmiştir.

Ana kategoriler “anne-babanın yeri ve değeri”, “çocuğun yeri ve değeri”, “anne baba-çocuk ilişkisi”, “diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri”, “kardeşler arasındaki ilişki” olarak ortaya çıkmıştır. Anne-babanın yeri ve değeri kategorisinin alt kategorileri annenin yeri, anneye verilen değer, babanın yeri; anne baba-çocuk ilişkisinin alt kategorileri anne-kız çocuk ilişkisi, baba-erkek çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi, anne-çocuk ilişkisi; çocuğun yeri ve değeri kategorisinin alt kategorileri çocuk sahibi olma, çocuğun eğitimi, çocuğa verilen değer, çocuk sevgisi, çocuğa anne-baba hakkındaki öğütler, kız çocuğuna verilen değer, erkek çocuğuna verilen değer, erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırması; kardeşler arasındaki ilişkinin alt kategorileri büyük kardeş-küçük kardeş ilişkisi, abla-küçük kız kardeş ilişkisi, ağabey-küçük erkek kardeş ilişkisi, ağabey-küçük kardeş ilişkisi; diğer akrabalık ilişkileri ve rollerinin alt kategorileri evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rolleri, kan yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rolleri olarak belirlenmiştir.

Kadın, erkek, adam, karı, koca, eş, hanım, er sözcükleri için bir parantez açmak gerekmektedir. Evlilik sayesinde kurulan ilişkiler oldukları için bunlarla ilgili çok fazla atasözü bulunmaktadır. Bu atasözlerine çalışmanın kapsamı gereği özlü bir biçimde yer verilmiştir.

Öncelikle Kazak atasözlerine ilişkin belirlemelere yer verilmiştir. Bunu sırasıyla Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözleri izlemiştir. Örnek verilen bazı atasözleri birden çok sözlükte yer almış olmasına rağmen bir sözlüğe gönderme yapılmıştır. Atasözleri ve Türkiye Türkçesine aktarılmış şekilleri sözlüklerde yer aldığı biçimiyle herhangi bir değişikliğe uğratılmadan yazılmıştır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Kazak, Kırgız ve Özbekler ile görüşüldüğünde harflerin gösterimiyle ilgili farklılıklar olduğu anlaşılmıştır. Örneğin; Kazak atasözleri sözlüğünde η biçiminde yazılan harfi ñ, Özbek atasözleri sözlüğünde ñ biçiminde yazılan harfi ng, Kırgız atasözleri sözlüğünde ö biçiminde yazılan harfi o’ ve ğ biçiminde yazılan harfi g’ olarak yazdıklarını söylemişlerdir.

2. Kazak atasözlerine ilişkin belirlemeler

Kazak atasözleri incelendiğinde; Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözlerine kıyasla çok daha fazla akrabalık ilişkileri ve rollerine atıfta bulunan atasözlerinin olduğu belirlenmiştir. Tüm kategorilerde atasözlerinin yer aldığı görülmüştür. En çok diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri ile ilgili atasözleri bulunmaktadır. Aşağıda, en fazla atasözünün yer aldığı kategoriden en az atasözünün yer aldığı kategoriye doğru sıralama yapılmıştır.

Diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri kategorisinde, kan yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rolleri ile ilgili atasözlerinin yaklaşık 6 katı kadar evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkisi ve rolleri saptanmıştır. Atasözlerinde dede, torun, dayı, yeğen, teyze, gelin, kaynana, kaynata, dünür, kayın, baldız, bacanak, elti, damat, enişte, yenge gibi birçok akrabalık adıyla kurulan, çeşitli ilişkileri ve rolleri yansıtan atasözleri aşağıdaki gibidir.

Ağayınıñ barda duşpanım joq deme, abısınıñ barda kündesim joq deme. (Akraban varken düşmanım yok deme, eltin varken rakibim yok deme.) (Gürsu, 2017: 294)

Ana jaqsılığın awırsañ bilersiy qayın jaqsılığın qıdırsañ bilersiy. (Ananın iyiliğini hasta olursan bilirsin, kaynın iyiliğini oturmaya gidince bilirsin.) (Gürsu, 2017: 299)

Baldız baldan da tätti. (Baldız baldan da tatlıdır.) (Gürsu, 2017: 320)

Jiyen mıñnan küyew jüzden ülken. (Yeğen binden, damat yüzden büyüktür.) (Gürsu, 2017: 365)

Üyinde atası bardıñ, berer batası bar. (Evinde dedesi olanın, edilecek duası vardır.) (Gürsu, 2017: 435)

Gelin ve dünür ile kurulan atasözlerinin çok olduğu belirtilmelidir. Aşağıdaki atasözlerinde bu durum örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Jaqsı kelinniñ qadirin bilmegen, jaman kelinniñ miyhnatın tartadı. (İyi gelinin kıymetini bilmeyen kişi, kötü gelinin azabını çeker.) (Gürsu, 2017: 364)

Jaqsı üyge tüsken kelin, kelin; jaman üyge tüsken kelin, telim. (İyi eve gelen gelin, gelindir; kötü eve gelen gelin, paydır.) (Gürsu, 2017: 364)

Qudandalınıñ malı bir, anıq dostıñ janı bir. (Dünürlerin malı birdir, hakiki dostların canı birdir.) (Gürsu, 2017: 412)

Qudandı qudayday sıyla. (Dünürüne tanrı gibi saygı göster.) (Gürsu, 2017: 412)

Akrabalık ilişkileri ve rollerine yönelik atasözlerinin içinde gelin-kaynana ile dayı-yeğen ilişkisine yönelik atasözlerinin varlığı da ele alınması gereken bir durumdur. Gelin-kaynana çatışmasını ve dayı-yeğen bağımlı ortaya koyan atasözleri aşağıdaki gibi örneklendirilebilir.

Jaqsı eneni jaman kelin jer qıladı, jaqsı kelin jaman eneni el qıladı. (İyi kaynanayı, kötü gelin toprak kılar; iyi gelin, kötü kaynanayı düzene sokar.) (Gürsu, 2017: 364)

Kelindi qayın eneniñ topırağınan jaratadı. (Allah gelini kaynananın toprağından yaratır.) (Gürsu, 2017: 379)

Nağası alğan torıqpas, jiyen alğan molıqpas. (Nağası “dayısı” olan kişi ümitsizliğe düşmez, yeğeni olan kişi zenginleşmez.) (Gürsu, 2017: 392)

Nağasımen küresse jiyeni jığılar. (Dayısıyla güreşirse yeğen yıkılır.) (Gürsu, 2017: 392)

Çocuğun yeri ve değeri kategorisi için *Qatıgez hannıñ jüregin para jibiter/Aşuwşañ äke jüregin bala jibiter. (Katı hanın yüreğini rüşvet yumuşatır/Sinirli babanın yüreğini çocuk*

yumuşatır.) (İsmail ve Gümüş, 1995: 257), *Balalı üy gülstan, balasız üy köristan. (Çocuklu ev gülstan, çocuksuz ev mezarlıktır.)* (Gürsu, 2017: 317), *Balalı üy bazar, balasız üy mazar. (Çocuklu ev şen, çocuksuz ev mezardır.)* (Gürsu, 2017: 317) atasözleri örnek olarak verilebilir. Bu kategorinin çocuk sahibi olma, çocuğa öğütler, çocuğun eğitimi, kız çocuğuna verilen değer, erkek çocuğuna verilen değer, erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırması ve çocuk sevgisi gibi birçok alt kategorisinde de atasözleri vardır. Bunlar içinde çocuğun eğitimi ile çocuğa öğütlere yönelik atasözleri daha fazladır. Buna örnek olarak aşağıdaki atasözleri verilmiştir.

Ata-anañdı qurmettesej sen de sonday iygilik köresij. (Ana babana hürmet edersen sen de öyle iyilik görürsün.) (Gürsu, 2017: 308)

Ataña ne qılsañ aldña sol keler. (Babana ne yaparsan başına o gelir.) (İsmail ve Gümüş, 1995: 55)

Balanı aqırıp üyretpe, aqırın üyret. (Çocuğa bağırarak öğretme, yavaş yavaş öğret.) (Gürsu, 2017: 318)

Balanı jaqsılıqqa janastır, jamandıqtan adastır. (Çocuğu iyiliğe yaklaştır, kötülükten uzaklaştır.) (Gürsu, 2017: 319)

Erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırmasında genellikle erkek çocuğunun kız çocuğuna göre daha değerli/üstün tutulduğu saptanmıştır. Buna örnek olarak *Qız össe üyge jut, ul össe üyge qut. (Kız büyüse ev için kutluktur, oğul büyüse ev için berekettir.)* (Gürsu, 2017: 408), *Ulıñdı alıp qız berse qorlağanı qudaydıñ, qızıñdı alıp ul berse sıylağanı qudaydıñ. (Oğlunu alıp kız verirse tanrının seni horlamasıdır, kızını alıp oğul verirse tanrının sana hürmet etmesidir.)* (Gürsu, 2017: 431) atasözleri sunulabilir.

Bir diğer kategori olan anne baba-çocuk ilişkisi için de örnek atasözleri verilmiştir.

Ata asqar taw, ana bawırındağı bulaq, bala jağasındağı quraq. (Baba dağın doruğu, ana onun bağındaki pınar; çocuk ise kıyısındaki sazdır.) (Gürsu, 2017: 307)

Balanıñ uyatı äkege, qızdıñ uyatı şeşege. (Çocuğun utancı babaya, kızın utancı anayadır.) (Gürsu, 2017: 319)

Sıwdıñ bası bulaq bolsa da ayağı quyar teñizge, jaqsıdan jaman tuwsa da tartpay qoymas negizge (Suyun başında pınar olsa da sonunda denize dökülür, iyi insanın kötü çocuğu olsa bile ana babasına çeker.) (Gürsu, 2017: 417)

Bu kategorinin anne-kız çocuk ilişkisi, anne-çocuk ilişkisi, baba-erkek çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi alt kategorilerinde de atasözleri vardır. Atasözleri daha çok baba-çocuk ilişkisine yöneliktir. Örnek olarak *Ata báyterek, bala japıraq. (Baba ulu çınar, çocuk yapraktır.)* (Gürsu, 2017: 307), *Ata käsibi, bala nasibi. (Ata mesleği, çocuğun nasibidir.)* (Gürsu, 2017: 307), *Atadan jaqsı ul tuwsa esiktegi basın törge aparar, atadan jaman ul tuwsa tördegi basın esikke aparar. (Babanın iyi oğlu olsa kapıdaki başını evin başköşesine götürür; babasının kötü oğlu olsa evin başköşesindeki başını kapıya götürür.)* (Gürsu, 2017: 309) atasözleri verilebilir.

Kardeşler arasındaki ilişki kategorisinde aşağıda örneklendirildiği gibi ağabey-küçük kardeş, ağabey-küçük erkek kardeş ve abla-küçük kız kardeş ilişkilerine yönelik atasözleri bulunmaktadır.

Ağasın körüp inisine bar, äpekesin körüp sıñlisin al. (Ağabeyini görüp erkek kardeşine var, ablasını görüp kız kardeşini al.) (Gürsu, 2017: 53)

Ağasına qaray inisi, apasına qaray siñlisi. (Ağabeyine göre erkek kardeşi, ablasına göre kız kardeşi.) (Gürsu, 2017: 293)

Apası kiygen tondı siñlisi de kiyedi. (Ablasının giydiği elbiseyi kız kardeşi de giyer.) (Gürsu, 2017: 302)

Jaqsı ağa orman, jaqsı ini qorğan. (İyi ağabey orman, iyi erkek kardeş hisardır.) (Gürsu, 2017: 362)

Ağabey-küçük kardeş ilişkisi ile ilgili atasözleri oldukça fazladır. Aşağıdaki atasözleriyle bu durum örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Ağa bor, ini tas. (Ağabey tebeşir, küçük kardeş taştır.) (Gürsu, 2017: 292)

Ağa jaqsı bolsa panası bar, jaman bolsa jabılar jalası bar. (Ağabey iyi olursa koruyuculuğu vardır, kötü olursa atılacak iftirası vardır.) (Gürsu, 2017: 292)

Ağası bardıñ, jağası bar. (Ağabeyi olanın, koruyucusu vardır.) (Gürsu, 2017: 292)

Anne-babanın yeri ve değeri kategorisindeki atasözlerinde daha çok anne ile babanın karşılaştırması yapılmıştır. Örnek olarak verilen atasözlerinde bu durumu görmek olanaklıdır.

Balağa ata qorğan, ana qurban. (Çocuğa baba korunak, ana kurbandır.) (Gürsu, 2017: 317)

Atanıñ salğan jolı bar, ananıñ tikken qolı bar. (Babanın gösterdiği yol var annenin diktiği kol var.) (Gürsu, 2017: 310)

Meyirimi mol ananıñ jüregi jılı, qolı keñ; keñ peyildi atanıñ jüzi jılı, jolı keñ. (Merhameti bol ananın yüreği sıcak, eli geniştir; cömert babanın yüzü sıcak, yolu geniştir.) (Gürsu, 2017: 391)

Aşağıdaki örneklerde görülebileceği üzere bu kategorinin annenin yeri, anneye verilen değer ve babanın yeri alt kategorilerinde de atasözleri yer almaktadır.

Altı ağa birigip äke bolmas, jeti jenge birigip ana bolmas (Altı ağabey birleşerek baba olmaz, yedi yenge birleşerek ana olmaz.) (Gürsu, 2017: 298)

Ana alağanınıñ ayası, aq şınardıñ sayası. (Ananın avuç içi, ak çınarın gölgesidir.) (Gürsu, 2017: 299)

Anandı Mekkege üş arqalap barsañ da qarızınan qutıla almaysıñ. (Anneni sırtında üç kere Mekke'ye götürsen bile ona olan borcundan kurtulamazsın.) (Gürsu, 2017: 300)

Ata, balanıñ qorğanı. (Baba, çocuğun kalesidir.) (Gürsu, 2017: 308)

Öz olma-üvey olmaya, çoklu akrabalık ilişkilerine, büyüğe saygıya ilişkin atasözleri yukarıda belirtilen kategorilerin dışında kalan atasözleridir. Bunların da örneklerini görmek olanaklıdır.

Äke ölse mülki mura, ağa ölse jeñge mura. (Baba ölse mülkü mirastır, ağabey ölse yenge mirastır.) (Gürsu, 2017: 347)

Ata turıp bala söylese şirkindiği, ağa turıp ini söylese erkindiği. (Baba durup çocuk konuşursa garipliğindedir, ağabey durup küçük kardeş konuşursa serbestliğindedir.) (Gürsu, 2017: 307)

Ögey bala tam artında jılaydı. (Üvey çocuk ev ardında ağlar.) (Gürsu, 2017: 394)

Kazak atasözlerinde vurgulanması gereken bir başka durum ise aile soyunun öneminin erkek çocuğuna verilen değerle ilişkilendirilmiş olmasıdır.

Ata ölip bala qalsa, muradına jetkeni./Bala ölip ata qalsa armanı ketkeni. (Ata ölip çocuğunun kılması, muradına ulaştığıdır/ Çocuk ölip atasının kılması, ümidinin kaybolduğudur.) (İsmail ve Gümüş, 1995: 53)

Uli bardıj urpağı bar. (Oğlu olanın nesli vardır.) (Gürsu, 2017: 430)

3. Kırgız atasözlerine ilişkin belirlemeler

Kırgız atasözleri de incelenmiş ve sonucunda tüm kategorilerde atasözlerinin olduğu saptanmıştır. En çok atasözü çocuğun yeri ve değeri kategorisindedir. Aşağıda, en fazla atasözünün yer aldığı kategoriden en az atasözünün yer aldığı kategoriye doğru sıralama yapılmıştır.

Çocuğun yeri ve değeri kategorisine yönelik *Balahuu üy külüstön./Balasız üy körüstön. (Çocuklu ev gülistan/ Çocuksuz ev kabristan.) (Çelik Şavk, 2018: 53), Balahuu üy, baktılıu üy. (Çocuklu ev, bahtlı ev.) (Çelik Şavk, 2018: 53), Balahuu üy, külkünün kutu/ Balasız üy, kubamıçtın cutu. (Çocuklu ev, gülmenin ruhu/ Çocuksuz ev, kıvancın kıtlığı.) (Çelik Şavk, 2018: 53)* atasözleri örnek olarak verilebilir. Bu kategorinin çocuk sahibi olma, çocuğa öğütler, kız çocuğuna verilen değer, erkek çocuğuna verilen değer, erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırması alt kategorilerinde de atasözleri vardır. Ancak ana kategorideki atasözlerinin sayısı alt kategorilerdeki atasözlerinden fazladır. Erkek çocuğuna daha çok değer verildiği, kızdan üstün tutulduğu ve kız çocuğuna ilişkin görüşlerin daha çok olumsuz olduğu saptanmıştır. Bu durum, aşağıda verilen atasözlerinde görülebilir.

Calgız kız, çalama tuz/ Eki kız /Ermek kız /Üç kız, ata-enege küç kız. (Tek kız, kaya tuzu /İki kız, eğlencelik kız /Üç kız, ana baba için güç kız.) (Çelik Şavk, 2018: 90)

Törköndün (kızdın) törndö bolgonço, uuldun ulagasında bol. (Kız evinin baş köşesinde oturmakta, oğul evinin kapısında oturmak iyidir). (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 314)

Erkek çocuğuna verilen değer ile aile soyunun devamıyla ilişkilendirildiği atasözleri de vardır: *Uuluñ össö urumga/ Kızıñ össö kırımga. (Oğlun büyüyünce soya/ Kızın büyüyünce uzağa.) (Çelik Şavk, 2018: 187), Uulu cuktun, muunu cok. (Oğlu olmayanın, nesli yoktur.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 320).*

Bir başka kategori olan anne baba-çocuk ilişkisi kategorisi için *Atağa okşop uul tuulbas, enege okşop kız tuulbas. (Babaya benzeyen oğul doğmaz, anneye benzeyen kız doğmaz.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 66) ve Bir ata-ene on balağa çıdayt./On bala bir ata-enege çıdayt. (Bir ana baba on çocuğa dayanır/ On çocuk bir ana babaya dayanmaz.) (Çelik Şavk, 2018: 67)* atasözleri örnek olarak verilebilir.

Bu kategorinin anne-kız çocuk ilişkisi, anne-çocuk ilişkisi, baba-erkek çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi alt kategorilerinde de atasözleri yer almaktadır. Baba-çocuk, baba-erkek çocuk ilişkisine yönelik atasözleri ağırlıktadır. Bu durum örneklenilmeye çalışılmıştır: *Ata balası, ton cakası. (Babanın çocuğu, elbisenin yakası.) (Çelik Şavk, 2018: 33), Ataluu uul, kocoluu kul. (Babalı oğul, efendili kul.) (Çelik Şavk, 2018: 34).* Belirtilmesi gereken bir belirleme ise bir atasözünde *Atası boluşçaaktın kızı ıylak. (Babası üstüne titreyenin kızı sulu göz.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 68)* baba-kız ilişkisine değinilmesidir.

Diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri kategorisindeki atasözleri, biri dışında, evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rollerine yöneliktir. Aşağıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere atasözlerinde kız yeğen, elti, baldız, damat, dünür, bacanak, yenge, gelin, kayın, kaynata gibi akrabalık adlarıyla kurulan çeşitli akrabalık ilişkilerine ve rollerine yer verilmiştir.

Agayın tattuu bolso-at köp, abısın tattuu bolso, aş köp. (Akraban iyi olsa at çok, elti iyi olsa yiyecek çoktur.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 26)

Baca bacanı körsö başı kışıyat. (Bacanak bacanağı görürse kafası karışır.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 89)

Balsızdarı kelgende, küyöönün çeri cazılat. (Baldızları gelince, güveyinin can sıkıntısı dağılır.) (Çelik Şavk, 2018: 54)

Ceñenm bildi degençe, cer cüzü bildi deseñçi. (Yengem bildi demektense, yer yüzü bildi deseysin) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 156)

Dosondonun canı bir;/Kudandanın malı bir: (Ahbapların canı bir, dünürlerin malı bir.) (Çelik Şavk, 2018: 115)

İrduu-küyo, çırduu-kız. (Şarkıcı damat, kavgalı kız.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 200)

Katın albay, kayın al. (Hatun değil, kayın al.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 222)

Uul cakşısı-urmat, kelim cakşısı-kelbet. (Oğlan iyisi hürmet, gelin iyisi güzelliştir.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 320)

Kardeşler arasındaki ilişki kategorisi için *Atadan altoo tuulsa, ar calgızdık, başta bar. (Babadan altı tane olmuş, hepsinin düşüncesi başka başka.)* (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 66) ile *Aga-ini tattuu bolso at köp,/Ece-siñdi tattuu bolso aş köp. (Ağabey kardeş tatlı (barışık) olunca at çok/ Abla kardeş tatlı (barışık) olunca aş çok.)* (Çelik Şavk, 2018: 12) atasözü örnek olarak sunulabilir. Bu kategoride abla-küçük kız kardeş, ağabey-küçük erkek kardeş ve ağabey-küçük kardeş ilişkisine yönelik atasözleri de vardır.

Atan ölsö, taylak bar/ Komu cerde kalgan çok/ Aga ölsö ini bar/ Tonu cerde kalgan çok. (Deve ölünce, yavrusu var/ Havudu yerde kalmamış/ Ağabey ölünce erkek kardeşi var/ Elbisesi yerde kalmamış.) (Çelik Şavk, 2018: 35)

Ağa ordun ini basat. (Ağabey yerine kardeşi gelir.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 26)

Ece kiygendi sindi kiyet. (Ablası giyenin, bacısı da giyer.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 177)

Anne-babanın yeri ve değeri kategorisinde *Ata meken; ene, nur. (Baba sığınak; anne, ıyık)* (Çelik Şavk 33), *Atasız uul çetesiz/ Enesiz kız nikesiz. (Babasız oğul bakımsız/ Annesiz kız nikâhsız.)* (Çelik Şavk, 2018: 36) atasözleri örnek olarak verilebilir. Anne ile babanın yeri örneklerde de görülebileceği üzere karşılaştırmalı bir biçimde verilmiştir ve bu durum oldukça fazladır. Alt kategorilerde ise yalnızca annenin yerine ilişkin atasözleri yer almaktadır.

Ataluu bala arsız cetim,/Eneliüü cetim erke cetim. (Babalı çocuk arsız yetim/ Anneli yetim nazlı yetim.) (Çobanoğlu, 2004: 123)

Ene ölsö, törkündön kadir ketet. (Anne ölse, kız akrabasından hürmet gider.) (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 187)

Kırgız atasözlerindeki gibi çoklu akrabalık ilişkilerine, büyüğe saygıya ve kız akrabalara verilen değeri ilişkin atasözlerine de rastlamak olanaklıdır.

Ata-bala uruşat, aga-inilüü culuşat. (Baba-oğul tartışır, ağabey-kardeş dövüşür.)
(Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 65)

Altı kün açka kalsañ da atañdı sıyla. (Altı gün aç kalsan da babanı say.) (Çelik Şavk, 2018: 19)

Ceen el boyboyı,/Celke ton bolboyı. (Kız yeğenden soy olmaz/ Yele derisinden kürk olmaz. (Çelik Şavk, 2018: 100)

4. Özbek atasözlerine ilişkin belirlenmeler

Özbek atasözleri de incelendiğinde, tüm kategorilerde atasözlerinin olduğu belirlenmiştir. Ancak çok sayıda diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri ile ilgili atasözleri yer almakta; diğer kategorilerdeki atasözleriyle arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Aşağıda, en fazla atasözünün yer aldığı kategoriden en az atasözünün yer aldığı kategoriye doğru sıralama yapılmıştır.

Diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri kategorisinde kan yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rolleri ile ilgili yalnızca 6 atasözü belirlenmişken bunun yaklaşık 10 katı kadar evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rollerine yönelik atasözü saptanmıştır. Atasözlerinde nine, dede, torun, dayı, yeğen, hala, teyze, gelin, kaynana, kaynata, dünür, kayın, baldız, bacanak, elti, görümce, damat, enişte gibi birçok akrabalık adıyla kurulan çeşitli akrabalık ilişkilerine ve rollerine yer verilmiştir. Bu durum, aşağıda örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Bir tog'a yetti ota o'miga o'tar. (Bir dayı yedi baba yerine geçer.) (Mirzayev vd., 2005: 263)

Boja bojanı korsa, tişi qiçışadi. (Bacanak bacanağı görürse dişi sızlar.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 36)

Ovsınlar inoq bo'lsa, og'a-inilar chinqoq bo'lmas. (Etiler iyi geçinse, abi kardeşin sırtı yere gelmez.) (Mirzayev vd., 2005: 265)

Qaynim qaymoq yog'im, qaynsinglim yurak dog'im. (Kaynım kaymak yağım, baldızım yürek yaram.) (Mirzayev vd., 2005: 269)

Qiz ammaga o'xshar, o'g'il- tog'aga. (Kız halaya benzer, oğlan dayıya.) (Mirzayev vd., 2005: 270)

Gelin ve dünür ile ilgili atasözlerinin sayısının fazla olduğu belirtilmelidir. Bu belirlemeye ilişkin örnek atasözleri sunulmuştur.

Quda bo'lsang, qul bo'lsa ham, siyla. (Dünür olursan, köle olsa bile, saygı göster.)
(Mirzayev vd., 2005: 271)

Sherikchilik bir yilchilik, qudachilik ming yilchilik. (Ortaklık bir yıllık, dünürlük bin yıllıktır.) (Mirzayev vd., 2005: 267)

Yaxshi kelin kelin, yomon kelin o'lim. (İyi gelin gelin, kötü gelin ölümdür.) (Mirzayev vd., 2005: 256)

Gelin-kaynana çatışmasını ortaya koyan atasözlerinin varlığının da üzerinde durulması gerekmektedir. Bu çatışma *Kelin kimxob kiyar, qaynona qarg'ab kuyar. (Gelin ipek giyer, kaynana beddua edip için için yanar.)* (Mirzayev vd., 2005: 251) ve *Qaynona qaynaydi, kelin qaynaydi. (Kaynana kaynar, gelin kaynar.)* (Mirzayev vd., 2005: 260) biçiminde örneklendirilebilir.

Çocuğun yeri ve değeri kategorisi için *Bolali uy bozor, bolasiz uy mozor*: (Çocuklu ev pazar, çocuksuz ev mezardır.) (Mirzayev vd., 2005: 248) ile *Bolali uy jannat, bolasiz uy minnat*. (Çocuklu ev cennet, çocuksuz ev minnettir.) (Mirzayev vd., 2005: 248) atasözleri örnek olarak verilebilir. Bu kategorinin çocuk sahibi olma, çocuğa öğütler, çocuğun eğitimi, çocuk sevgisi, erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırması alt kategorilerinde de atasözleri vardır. Bunlar arasında, çocuğun eğitimi ve çocuğa öğütlere yönelik atasözlerinin fazla olduğu saptanmıştır.

Bola aziz, odobi undan aziz. (Çocuk değerli, edebi daha değerlidir.) (Mirzayev vd., 2005: 160)

Bolani so'ksang, beti qotar, ursang, eti qotar. (Çocuğa sövsen yüzüzleşir; vursan, eti sertleşir.) (Mirzayev vd., 2005: 155)

Onangni kaftingda tutsang, singlingni boshingda tut. (Ananı avcunda tutsan, kız kardeşini baş üstünde tut.) (Mirzayev vd., 2005: 265)

Onaňni otaňga bepardoz körsatma (Ananı babanı makyajsız gösterme.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 22)

Anne-babanın yeri ve değeri kategorisindeki atasözlerinin neredeyse hepsinde, örneklerde de görülebileceği üzere, anne ile babanın karşılaştırılması yapılmıştır.

Farzand boqqan ota, jonni qoqqan ona. (Çocuğu besleyen baba, canını katan annedir.) (Mirzayev vd., 2005: 275)

Ota aql, ona idrok. (Baba akıl, ana idraktır.) (Mirzayev vd., 2005: 253)

Ota bilak, ona yurak. (Baba bilek, ana yürek.) (Mirzayev vd., 2005: 253)

Alt kategorilerde yalnızca annenin yerine ilişkin atasözleri yer almaktadır: *Ona, olam faxridir*. (Anne, dünya gururudur.) (Mirzayev vd., 2005: 253), *Onaň ögay bo'lsa, otaň öziňniki emas* (Anan üvey olsa baban seninki değildir.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 22).

Anne baba-çocuk ilişkisi için *O'gil qizniň savdosi, ketga tegdi navdosi*. (Oğul-kızın sevdası, geridekilere (ana-babaya) değıdi sopası.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 144) atasözü örnek verilebilirken; bu kategorideki atasözlerinin daha çok anne-çocuk ilişkisine yönelik olduğu da belirtilmelidir.

Bolanuň barmoğı oğrisa, onaniň yuragi açıydi. (Çocuğun parmağı ağrisa ananın yüreği acır.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 59)

Ona yesa bolaga sut böludi. (Ana yerse çocuğuna süt olur.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 22)

Bu kategorinin baba-erkek çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi alt kategorileri için *Ota hunari, bolaga meros*. (Baba sanatı, oğula mirastır.) (Mirzayev vd., 2005: 141), *Ota ğayratlı bölsa, bola ibratlı bölzar*. (Ata gayretli olursa çocuk ibretli olur.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 29) atasözleri örneklenmiştir.

Kardeşler arasındaki ilişkiye yönelik az sayıda atasözü belirlenmiştir. Bu atasözlerinin de olumlu yönde bir ilişkiye işaret ettiği görülmüştür. Örnek atasözleri aşağıdaki gibidir.

Egaçım elakli bölđi, elagi tilakli bölđi (Ablam elekli oldu, eleği dilekli oldu.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 13)

İnisi borniñ irisi bor. (*Kardeşi olanın bahtı var.*) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 120)

Oğa-inin totuv bõlsa, ot köp, opa-siñil totuv bõlsa, osh köp. (Erkek kardeşler iyi geçinirse at çok olur, kız kardeşler iyi geçinirse aş çok olur.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 79)

Özbek atasözlerinde belirtilen kategorilerin yanı sıra çoklu akrabalık ilişkilerine ve öz olma-üvey olmaya yönelik atasözleri de vardır.

Ota-bola urishar, og'a-ini yulishar. (Baba oğul tartışır, abi kardeş yoluşur.) (Mirzayev vd., 2005: 265)

Kişi bolasiga kişmiş bersañ ham turmas, öz bolañniñ özagiga ursañ ham ketmus. (Başkasının çocuğuna kuru üzüm versen de durmaz, kendi çocuğunun tabanına vursan da gitmez.) (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 40)

5. Türkiye Türkçesindeki atasözlerine ilişkin belirlemeler

Son olarak Türkiye Türkçesindeki atasözleri incelenmiş ve tüm kategorilerde atasözleri saptanmıştır. En çok anne baba-çocuk ilişkisi ile ilgili atasözleri bulunmuştur. Aşağıda, en fazla atasözünün yer aldığı kategoriden en az atasözünün yer aldığı kategoriye doğru sıralama yapılmıştır.

Anne baba-çocuk ilişkisi kategorisi için *Anadan gören inci dizer; babadan gören sofraya yazar.* (Aksoy, 1993: 145) ile *Oğlan atadan (babadan) öğrenir sofraya açmayı, kız anadan öğrenir biçki biçmeyi.* (Aksoy, 1993: 398) atasözleri örnek olarak sunulabilir. Bu kategorinin anne-kız çocuk ilişkisi, anne-çocuk ilişkisi, baba-erkek çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi alt kategorilerinde de atasözleri yer almaktadır. Atasözleri daha çok anne-kız çocuk ilişkisine ve baba-erkek çocuk ilişkisine yöneliktir. Anne-kız çocuk ilişkisi için *Ana ile kız, helva ile koz.* (Aksoy, 1993: 146), *Anasına bak kızımı al, kenarına (kıyısına, tarağına) bak bezini al.* (Aksoy, 1993: 147), *Kız anasından görmeden sofraya kaldırmaz.* (Sertel, 2014: 54) atasözleri; baba-erkek çocuk ilişkisi için de *Baba koruk (erik, ekşi elma) yer, oğlunun dişi kamaşır.* (Aksoy, 1993: 173), *Baba eder, oğul öder.* (Aksoy 173, 1993:), *Baba oğluna bir bağ bağışlamış, oğul babaya bir salkım üzüm vermemiş.* (Aksoy, 1993: 173) atasözleri örnek verilebilir.

Diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri kategorisinin alt kategorileri olan evlilik yoluyla ve kan yoluyla kurulan akrabalık ilişkilerine yönelik atasözlerinin sayısı birbirine çok yakındır. Bu atasözleri; teyze, amca, dayı, hala, dede, torun, amca oğlu, gelin, elti, görümce, kaynana, damat gibi çeşitli akrabalık adlarıyla kurulmuştur. Kan yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rollerine yönelik atasözleri aşağıdaki gibi örneklendirilebilir.

Amca baba yarısı. (Aksoy, 1993: 159)

Dede (dedesi) koruk yer, torunun dişi kamaşır. (Türk Dil Kurumu, 2024)

Gelin olmayan kızın vebali amcası oğlunun boynuna. (Aksoy, 1993: 224)

Oğlan dayıya, kız halaya çeker. (Aksoy, 1993: 273)

Teyze, ana yarısıdır. (Aksoy, 1993: 295)

Evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkileri ve rolleri ile ilgili örnek atasözleri de aşağıda verilmiştir.

Elti eltiden kaçar, görümceler bayrak açar. (Aksoy, 1993: 214)

İç güveysi iç ağrısı. (Aksoy, 1993: 239)

Kaldın mı oğul eline, müdara eyle geline. (Aksoy, 1993: 248)

Kaynana öcü, oğlu cici. (Aksoy, 1993: 253)

Kaynana pamuk ipliği olup raftan düşse gelinin başını yarar. (Aksoy, 1993: 253)

Çocuğun yeri ve değeri kategorisi için *Evladın var mı, derdin var.* (Aksoy, 1993: 220) ile *Evladı olmayanın merhameti olmaz.* (Sertel, 2014: 51) atasözleri örnek verilebilir. Bu kategorinin çocuk sahibi olma, çocuğa öğütler, çocuğun eğitimi, kız çocuğuna verilen değer, erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırması alt kategorilerinde de atasözleri vardır. Bunlar arasında çocuğa öğütler ile kız çocuğuna verilen değere yönelik atasözlerinin diğerlerinden daha fazla olduğu görülmüştür. Örneklerden de anlaşılacağı üzere kız çocuğuna ilişkin görüşler daha çok olumsuz anlamdadır.

Ana ekmeğine kuru, ayranına curu denmez. (Sertel, 2014: 43)

Kızın var, sızın var. (Aksoy, 1993: 258)

Kızını dövmeyen dizini döver. (Aksoy, 1993: 258)

Oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün. (Aksoy, 1993: 273)

Kardeşler arasındaki ilişki kategorisindeki atasözleri *Allah kardeşi kardeş, kesesini ayrı yarattı.* (Çobanoğlu, 2004: 79), *Kardeş kardeşi atmuş, yar başında tutmuş.* (Aksoy, 1993: 249), *Kardeş kardeşi bıçaklamış, dönmüş yine kucaklamış.* (Aksoy, 1993: 249), *Kardeş kardeşin (hısım hısımın) ne öldüğünü ister; ne onduğunu.* (Aksoy, 1993: 249) biçiminde örneklendirilebilir.

Anne-babanın yeri ve değeri kategorisinde yalnızca annenin yeri alt kategorisinde atasözleri yer almakta ve bu durum aşağıda örneklendirilmektedir.

Ağlarsa anam ağlar, kalanı yalan ağlar. (Çobanoğlu, 2004: 62)

Ana gibi yar olmaz, Bağdat gibi diyar olmaz. (Aksoy, 1993: 160)

Öksüz oğlan (çocuk) göbeğini kendi keser. (Aksoy, 1993: 276)

Türkiye Türkçesindeki atasözlerinde, öz olma-üvey olmaya (*Analık beyaza kara yamalık.* / Aksoy, 1993: 160; *Mal istersen bedeninden, evlat istersen belinden.* / Aksoy, 1993: 268) ve büyüğe saygıya (*Dört atanın dördü de hak.* / Aksoy, 1993: 207) ilişkin atasözlerine de rastlanmıştır.

6. Türk dünyasındaki atasözlerinin karşılaştırılması

Çalışma kapsamındaki Türk dünyası atasözlerinden erkek çocuğuna kız çocuğundan daha fazla değer verildiği anlaşılmış olsa da Kazak ve Kırgız atasözlerinde bu durum daha belirgindir. Yalnızca Kırgız atasözlerinde baba-kız ilişkisine değinen bir atasözünün olması hususunun altı çizilmelidir. Erkek çocuğun, kız çocuğundan daha üstün tutulması ataerkil bir toplum düzeninin göstergesi olarak kabul edilebilir. Ögel (2001: 250-251) Türk kültüründe “kız çocuk, erkek çocuk arasında pek ayırım olmasa da erkek çocuğuna biraz daha özen gösterildiğini” belirtmiştir. Savcı (1973) benzer olarak soyu erkek çocuğunun devam ettirmesinden dolayı erkeğe biraz daha önem verildiği görüşündedir. Ancak bütün atasözlerinin ulusun genel olarak benimsediği bir yargı taşımadıkları, toplumun tüm kesimleri tarafından benimsenmeyebildiği de belirtilmelidir (Üstüner, 2002).

Özbek atasözlerinde kardeşler arasında olumlu yönde ilişkiler vurgulansa da genel olarak Türk dünyası atasözleri, akrabalık ilişkilerinin bazılarının olumlu yönde; bazılarının ise olumsuz olduğunu dile getirmektedir. Çevik (2006: 441) aynı durum ya da olay karşısında birbirine zıt, birbirleriyle çelişen yargılar ifade eden atasözlerinin olduğunu altını çizer; ona göre “bu çelişkiler, zıtlıklar sadece atasözlerinde değil bir bütün olarak insan yaşamında yer almaktadır”. Oy (1991) ise bunun “atasözlerinin her durum ve olayı, her türlü davranışı, ortamdaki ortama değişen yönleriyle nüanslı olarak anlatabiliyor olmasından kaynaklandığını” ifade eder. Bu tür atasözlerinin varlığını, Başgöz (1995: 82) ise “tarih içinde değişik din ve mezhep grupları, değişik toplumsal sınıflardaki insanlar, kadın ve erkek toplulukları anlamları ters düşen atasözleri yaratabilir” biçiminde gerekçelendirir. Çobanoğlu (2004: 32) bu durumu akrabalık ilişkileri bağlamında özelleştirerek “akrabalık ilişkilerinin çok yönlülüğünden dolayı atasözlerinin bu ilişkilerin hem olumlu hem olumsuz yönlerine işaret ettiğini” belirtir. Dolayısıyla ilişkilerin olumsuz yönlerine işaret eden, birbiriyle çelişen yargılar ifade eden atasözleri bulunmakta; ancak bunlar doğru yorumlanmaya, kullanıldığı sosyo-kültürel bağlamda değerlendirilmeye ihtiyaç duymaktadır.

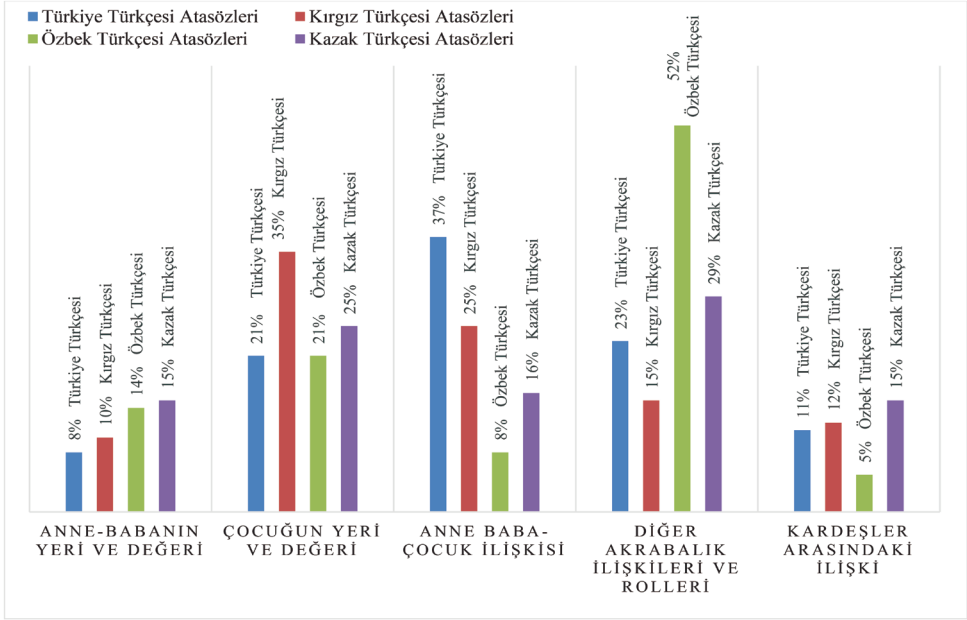
Kazak atasözleri sayı bakımından Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözleri arasında ilk sırayı almaktadır. Aksan (2006: 143) bu atasözlerinin “Kazaklardaki aile yapısı ve insan ilişkileri açısından Türk kimliğini yansıtan örnekler içerdiğini” dile getirmiştir. Ağabey-küçük kardeş ilişkisiyle ilgili atasözlerinin diğer toplumların atasözlerinden fazla olması da Gürsu’ya (2009) göre Kazak toplumunda ataerkil aile yapısının etkili olduğundandır.

Evlilik yoluyla kurulan akrabalık ilişkilerine ve rollerine yönelik atasözleri, Kazak ve Özbek atasözleri içerisinde öne çıkmaktadır. Bu durum, özellikle bu iki toplum için aile kurmanın yalnızca iki kişi arasında olmadığını; ailenin diğer üyelerinin de ilişki içinde ve rol sahibi olduğunu göstermektedir.

Belirtilmesi gereken bir başka durum ise ortak atasözleridir. Ortak atasözleri şu biçimde örneklendirilebilir: Bir Kazak atasözü olan *Balah üy gülstan, balasız üy köristan*, Kırgız atasözlerindeki anlamca örtüşen *Balahuu üy külüstön, /Balasız üy körüstön*’dür. Kırgız atasözlerindeki *Ata-bala uruşat, aga-inilüü culuşat*, Özbek atasözlerindeki anlamca örtüşen *Ota-bola urishar, og ‘a-ini yulishar*’dır. Türkiye Türkçesinde bir atasözü olan *Oğlan dayıya, kız halaya çeker*, Özbek atasözlerindeki anlamca örtüşen *Qiz amмага o ‘xshar, o ‘g ‘il-tog ‘aga*’dır. Kazak atasözlerindeki *Balah üy bazar, balasız üy mazar*, Özbek atasözlerindeki anlamca örtüşen *Bolali uy bozor, bolasiz uy mozor*’dur.

Türk dünyası atasözlerinin kategoriler temelinde de karşılaştırılması yapılmış ve Grafik 1’de görüldüğü üzere; anne-babanın yeri ve değeri kategorisinde en fazla yüzdeye sahip olanın Kazak atasözleri olduğu ortaya çıkarılmıştır. Özbek atasözleri de buna yakın yüzdeye sahiptir. Çocuğun yeri ve değeri kategorisinde Kırgız atasözlerinin yüzdesinin diğerlerinden fazla olduğu görülmektedir. Anne baba-çocuk ilişkisinde Türkiye Türkçesindeki atasözlerinin yüzdesi diğerlerinden fazladır. Diğer akrabalık ilişkileri ve rolleri kategorisinde Özbek atasözlerinin yüzde olarak ilk sırada yer aldığı görülmektedir. Kardeşler arası ilişki kategorisinde ise Kazak atasözlerinin yüzdesinin diğerlerinden fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Grafik 1. Kategoriler Açısından Atasözlerinin Genel Görünümü



Kadın, erkek, adam, karı, koca, eş, hanım, er sözcükleriyle kurulan Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözleri üzerine yapılan değerlendirmede, kadının daha çok anne, eş ve kız kardeş rolleriyle birlikte verildiği; erkeğin ise daha çok baba, eş ve büyük kardeş rolleriyle ilişkilendirildiği görülmüştür. Karı-kocanın birbiriyle ilişkisine değinen pek çok atasözü de bulunmaktadır. Bu saptamaya ilişkin *Astıñda atın bolsa arğımaq ne kerek? Jaqsı qatınıñ bolsa ujmaq ne kerek? (Altında atın varsa küheylan ne gerek? İyi eşin varsa cennet ne gerek?)* (Gürsu, 2017: 305), *Erge jaqqan äyel, elge de jağadı. (Kocasına hayırlı olan kadın, halka da hayırlı olur.)* (Gürsu, 2017: 344) atasözleri Kazak atasözlerine; *Balan paydaluu bolso,/Aştıgıñ aydaluu./Katnın cakşı bolso,/Malın baylanuu. (Çocuğun faydalı ise/ Ekinin ekilmiş/ Karın iyi ise/ Hayvanın besiyeye konmuş.)* (Çevik Şavk, 2018: 54), *Katın camanı er koruyt, er camanı cer koruyt. (Hatunun kötüsü eri korur, erin kötüsü yer korur.)* (Güngör ve Cailova Güngör, 1998: 223) Kırgız atasözlerine; *Bir xotinniñ hiylası qırq eşakka yuk bölär. (Bir kadının hilesi, kırk eşeğe olur.)* (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 46), *Er-xotin qoş hökiz. (Karı-koca çift öküzdür.)* (Yoldaşev ve Gümüş, 1995: 120) Özbek atasözlerine ve son olarak *Ana yılan, sözü yalan, karı çiçek, sözü gerçek.* (Aksoy, 1993: 161), *Ana kızına taht kurar, kız bahtı kocadan arar.* (Aksoy, 1993: 160) Türkiye Türkçesindeki atasözlerine örnek verilebilir.

Sonuç

Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkiye Türkçesindeki atasözlerinin akrabalık ilişkileri ve rolleri açısından incelenmesi amacıyla yapılan bu çalışmada; atasözlerinin hangi anlam kategorisinde yer aldığı belirlenmiştir. İlişkilerin ve rollerin atasözlerine nasıl yansıdığı ile atasözlerindeki ortaklıklar ve farklılıklar ortaya koyulmuştur. Nitel olan bu araştırmada, verilerin içerik çözümlenmesiyle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Kazak atasözleri içinde en çok diğer akrabalık ilişkileri ve rollerine yönelik atasözleri bulunmaktadır. Bunu, çocuğun yeri ve değeri ile anne-baba çocuk ilişkisine yönelik atasözleri izlemektedir. Kategori bağlamında ise anne-babanın yeri ve değeri ile kardeşler arası ilişki kategorisinde Kazak atasözleri ön plana çıkmaktadır. Ağabey-küçük kardeş ilişkisiyle ilgili atasözlerinin fazla olması, ağabeyin Kazak toplumunda önemli bir konumda olduğunu ve ona verilen değeri ortaya koymaktadır. Baba-çocuk ilişkisine yönelik atasözlerinin çokluğu da Kazaklarda babanın, çocuklarla ilişki bağlamında kilit bir konumda olduğunu vurgulamaktadır. Dayı-yeğen bağına ortaya koyan birçok atasözünün varlığı ise Kazak toplumunda anne tarafındaki akrabalara verilen önemi ve Kazakların belirli bir dönemde anaerkil aile düzenini deneyimlediklerini göstermektedir.

Kırgız atasözleri içinde en çok çocuğun yeri ve değerine ilişkin atasözleri yer almaktadır. Kategori bağlamında bakıldığında da çocuğun yeri ve değeri kategorisinde Kırgız atasözlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Anne-baba çocuk ilişkisine ve diğer akrabalık ilişkilerine yönelik atasözlerinin de sayısı fazladır.

Özbek atasözlerinde en çok diğer akrabalık ilişkileri ve rollerine yönelik atasözlerinin yer aldığı görülmüştür. Kategori bağlamında incelendiğinde de yine bu kategoride Özbek atasözlerinin ön plana çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Bunu, çocuğun yeri ve değeri ile anne-babanın yeri ve değerine ilişkin atasözleri izlemektedir. Kardeşler arasında olumlu yönde ilişkileri ifade eden Özbek atasözleri, kardeşlik bağlarının güçlü olduğunu göstermekte ve bunun devamının sağlanması için öğüt vermektedir. Benzer bir durumla çocuğa öğütlere yönelik ve çocuğun eğitimine ilişkin atasözlerinde de karşılaşmaktadır. Gelin-kaynana çatışması ve gelinle ilgili atasözleri; Özbek toplumunun geline yönelik genellikle olumsuz görüşlere sahip olduğu bilgisini vermektedir. Gelin ya da damadın ailesi yani dünürlerle ilgili görüşler ise olumludur ve Özbeklere göre dünürlere saygı gösterilmesi gerekmektedir.

Türkiye Türkçesindeki atasözleri içerisinde en fazla anne-baba çocuk ilişkisine yönelik atasözleri yer almaktadır. Kategori bağlamında da anne-baba çocuk ilişkisi kategorisinde Türkiye Türkçesindeki atasözleri öne çıkmaktadır. Bunu, diğer akrabalık ilişkileri ve rollerine, çocuğun yeri ve değerine ilişkin atasözleri izlemektedir. Atasözlerinde sıklıkla anne-kız çocuk ve baba-erkek çocuk ilişkisine vurgu yapılması; annenin kız çocuk, babanın da erkek çocuk için rol model olması durumuyla ilişkilendirilebilir.

Genel bir değerlendirmeye Türk dünyası atasözlerinde annenin yeri ve değeri bir başkadır ve o, kutsallaştırılmış bir varlık olarak ifade edilmektedir. Sevgi ve saygı gösterilmesi gereken annenin hakkının ödenemeyeceği, yeri dolduramayacağı anlatılmaktadır. Annenin soyun devamını sağlamak, çocuk yetiştirmek, çocuğu terbiye etmek ve korumak, onun rol modeli olmak, fedakârlık göstermek vb. görev ve sorumlulukları vardır.

Türk dünyası atasözlerinde erkek çocuğuna daha fazla değer verildiği ve kız çocuğundan üstün tutulduğu görülmüştür. Bu sonuç; baba-erkek çocuk ilişkilerinden, erkek çocuk-kız çocuk karşılaştırmalarından, ağabey-küçük erkek kardeş ilişkilerinden ve aile soyunun öneminin erkek çocuğuna verilen değerle bağdaştırılması ile erkek çocuğunun babanın görevini yürütme, soyu devam ettirme sorumluluğundan çıkarılmıştır.

Türk dünyası atasözlerinde kadın; anne, kız kardeş, eş rolleri ile erkek; baba, büyük kardeş, eş rolleri ile öne çıkmaktadır. Kadın ve erkeğin aile içindeki bu konumu, toplumun bakış açısını

ve onlardan beklentilerini anlamak için değerli bir kaynaktır. Karı-koca ilişkilerine yönelik bilgi içeren birçok atasözüne de rastlanmaktadır. Bu atasözleri, Türk kültüründe evliliğin büyük öneme sahip olduğunu göstermekle birlikte ataerkil bir toplum düzenine de işaret etmektedir. Kadının rolü, daha çok eşine ve çocuğuna göre şekillenmektedir. Dolayısıyla atasözleri, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik değerlendirmede bulunmaya olanak tanımaktadır.

Türk dünyası atasözleri akrabalık ilişkileri, akrabalık bağı içindeki rolleri, sorumlulukları; daha küçük bir ilişki birimi olan aile yapısı, aile içi ilişkiler ve rolleri ayrıntılı bir biçimde ifade ederek Türk dünyasındaki öneminin altını çizmektedir. Değerli bir kaynak olarak toplumsal ve kültürel değerleri, normları yansıtarak bilgiler sunmaktadır. Aynı zamanda genç kuşaklara öğüt verme amacı taşımaktadır. Bu yönüyle eğitici bir işleve sahiptir. Deneyim, gözlem ve yaşantılarla elde edilen bilgileri aktararak onlara aile ve akrabalık değerlerini ve bu değerlere derinden bağlılığı öğretmektedir. Böylelikle toplum ve ülkü birliğine, beraberliğine, dayanışmasına katkı sağlamaktadır.

Türk dünyası atasözlerinde bazı farklılar olsa da daha çok benzerliklerin hatta aynı anlamdaki ortak atasözlerinin varlığı, Türk dünyasının ortak mirasını ve ulusal kimliğini ortaya koymakta; dil ve kültür ortaklığını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın sonuçları; ortak kültürel miras ile ilgili somut veriler elde edilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte atasözlerine farklı bakış açılarıyla yapılacak karşılaştırmalı çalışmalara da veriler sunmaktadır. Kültürel bellek, benlik ve bilinci zaman ve mekân ötesine taşıma işleviyle Türk dünyasının ortak bir unsuru olarak atasözlerinin daha çok incelenmesi gerektiği açıktır. Yapılacak çalışmalarda atasözleri farklı konular çerçevesinde, farklı bakış açılarıyla ele alınabilir. Türk dünyasındaki diğer devletlerin atasözleri de çalışmalara dâhil edilebilir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: The article is authored solely by one individual.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There is no potential conflict of interest in the study.

Kaynakça

- Abay Çelik, Z.E. (2023). Türkçedeki atasözlerinde aile ve aile içi ilişkiler. *Journal of History School*, 62, 489-511. <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.67706>
- Adilbekova, E.S., vd. (2021). Türkiye Türkçesinde ve Özbek Türkçesinde akrabalık adlarıyla kurulan atasözlerinin incelenmesi. *İsaayı Ünversitetiniñ Habarshysy*, 119(1),198-208. <https://doi.org/10.47526/habarshy.vi1.393>
- Aksan, D. (2006). *Anadilimizin söz denizinde*. Bilgi.
- Aksan, D. (2011). *Türkçenin zenginlikleri incelikleri*. Bilgi.
- Aksan, D. (2021). *Türkçenin sözvarlığı*. Bilgi.
- Albayrak, N. (2009). *Türkiye Türkçesinde atasözleri*. Kapı.
- Altunsoy, S. (2022). *Özbek Türkçesindeki aile kavramı ile ilgili atasözlerinin anlam bilimi ve söz dizimi açısından incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başgöz, İ. (1995). Bir atasözümüzün yedi yüz yıllık tarihi, *İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri (Ankara 1-7 Temmuz 1993)* 79-84. Kültür Bakanlığı.
- Baykara, T. (2001). *Türk kültür tarihine bakışlar*. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Atatürk Kültür Merkezi.
- Boratav, P.N. (1982). *Folklor ve edebiyat 1*. Adam.
- Borodavchenko, V. (2018). *Türkiye Türkçesi atasözleri ve deyimlerinde aile ve akrabalık anlayışı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çevik, M. (2006). Anlamca çelişen ve olumsuz yargı bildiren atasözleri. *folklor/edebiyat Dergisi*, 12(48), 433-444.
- Çevik, M. (2019). Bir atasözünün tarih içindeki değişimleri üzerine tespit ve değerlendirmeler. *Türklük biliminde gür bir ses Prof. Dr. İsa Özkan'a Armağan*. İ. Dilek ve İ. Kalenderoğlu (Ed.) Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 341-350.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk dünyası ortak atasözleri sözlüğü*. Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Diyanbayeva, M. (2018). Kırgız atasözlerinde kadın ve toplumdaki yeri. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 59, 61-70.
- Durbilmez, B. (2021). *Türk dünyası kültürü 1*. Ötüken.
- Erdem, A. (2022). Akrabalık kavramları bağlamında Özbek atasözleri üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 17 (1), 37-53. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.54227>
- Gülensoy, T. (1974). Altay dillerindeki akrabalık adları üzerine notlar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Bellekten*, 21-22 (1973-1974), 283-318.
- Gürsu, U. (2009). *Kazak Türkçesindeki ve Türkiye Türkçesindeki atasözlerinin karşılaştırmalı biçimde incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hirik, E. (2017). Türkiye Türkçesi atasözlerinde akrabalık bildiren kelimeler ve duygu değerleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 1726-1746.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk Millî kültürü*. Ötüken Neşriyat.
- Kılınç, O. (2012). *Türkçe ve Kırgızcadaki Akrabalık Terimlerinin Atasözü ve Deyimlere Yansımaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.

- Oy, A. (1991). Atasözü. *İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, 4, 44-46.
- Ozharova, A. ve Jakypbekova, M. (2021). Kazak ve Türk ailesiyle ilgili anlamsal atasözleri. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Sanat Dergisi*, 2(1),101-112.
- Ögel, B. (2001). *Dünden bugüne Türk kültürünün gelişme çağları*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Savcı, K. (1973). *Cumhuriyetin 50. yılında Türk kadını*. Cihan.
- Uçar, İ. ve Doğruer, N. (2016). Kazak Türkçesinde aile bireyleri ile ilgili atasözleri üzerine bir çalışma. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(1), 94-107. <http://dx.doi.org/10.7884/teke.603>
- Usubova, G. (2017). *Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesindeki akrabalıkla ilgili atasözleri üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstüner, A. (2002). Olumsuz yargılı atasözleri. *Türk Dili*, 83 (601), 35-42.
- Yatağan, M. (2010). *Özbek halk atasözleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yeraliyev, Z. (2015). *Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde yakın akrabalık isimleri ile kurulan atasözleri üzerine bir inceleme denemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İncelenen Sözlükler**
- Aksoy, Ö.A. (1993). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü*. İnkılap.
- Çelik Şavk, Ü. (2018). *Kırgız atasözleri*. Türk Dil Kurumu.
- Güngör, A. ve Cailova Güngör, A. (1998). *Kırgız atasözleri*. Engin.
- Gürsu, U. (2017). *Kazak atasözleri*. Türk Dil Kurumu.
- İsmail, Z. ve Gümüş, M. (1995). *Türkçe açıklamalı Kazak atasözleri*. Engin.
- Mirzayev, T., vd. (2005). *O'zbek xalq maqollari*. S. Turdimov (Ed.)Sharq Nashriyot.
- Sertel, A. (2014). *Konularına göre atasözlerimiz*. Eşik.
- Yoldaşev, İ. ve Gümüş, M. (1995). *Türkçe açıklamalı Özbek atasözleri*. Engin.

Elektronik Kaynaklar

- Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO). *Somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesi* (17 Ekim, 2003). Erişim adresi: www.unesco.org.tr/Pages/181/177/ (10.08.2024)
- Türk Dil Kurumu. *Atasözleri ve deyimler sözlüğü*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> (17.03.2024)
- Türk Dil Kurumu. *Güncel çevrim içi sözlüğü*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> (17.03.2024)



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



Edebî Travma Kuramından Türk Travma Edebiyatına

From Literary Trauma Theory to Turkish Trauma Literature

Mine Nihan Doğan*

Öz

Dil felsefesinin verilerini kullanarak travmatik psikolojinin aktarımını sağlayan edebî travma kuramı, yazınsal metnin yazarıyla olan duyuşsal, psikolojik ve sosyolojik bağlantısını analiz etmeyi sağlamaktadır. Dil biliminin verileri kullanılarak dizisel ve dizimsel okumalardan hareket eden edebî travma kuramı, psikolojik travmaların metne yansımalarını ve post-travmatik dönem anlatılarını incelemeye yardımcı olmaktadır. Psikoloji ile edebiyatın ortak paydasında bulunan kuram, Sigmund Freud'dan (1856-1939) bu yana Geoffrey H. Hartman (1929-2016), Dori Laub (1937-2018), Dominick LaCapra (1939-), Judith Lewis Herman (1942-), Kirby Farrell (1942-), Bessel- A. van der Kolk (1943-), Cathy Caruth (1955-) ve Michelle Balaev (1974-) olmak üzere çeşitli kuramcılar tarafından temellendirilmiştir. Travma Edebiyatı olarak adlandırılabilir tür, semptomatik okumalardan hareketle edebî travma kura-

Geliş tarihi (Received): 11-02-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-09-2024

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. İzmir-Türkiye/Assist. Prof. Dr., İzmir Democracy University Faculty of Science and Letters Department of Turkish Language and Literature. minenihan.dogan@idu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-9554-8153

mını ortaya çıkarır. Türk edebiyatında eril ve dişil söylem, travma edebiyatına dâhil olan çeşitli örnekler içermektedir. Bu durum özellikle 1839 sonrası kadın yazarların eserlerinde görülmektedir. Post-travmatik psikolojinin anlatıları, yazar ve şairlerin psikobiyografilerinin belirlenmesine veri sağlamaktadır. Böylece travma edebiyatı kapsamında travmatik sanatçıların psikobiyografi türüne katkıları edebî eser üzerinden okunabilmektedir. Bu çalışmada; edebî travma kuramının daha önce tanıtılmamış olan tarihçesi, kavramsal ve sözlüksel alanı ile Travma Edebiyatı literatürüne etkisi ve edebî eserlerde değiştirdiği faktörler üzerinde durulmaktadır.

Anahtar sözcükler: *edebî travma kuramı, post-travma, travma edebiyatı, psikobiyografi*

Abstract

The literary trauma theory, which facilitates the transmission of traumatic psychology through the philosophy of language, enables the analysis of the emotional, psychological and sociological connections between the literary text and its author. Utilizing linguistic data and engaging in sequential and syntactic readings, the literary trauma theory helps examine the reflection of psychological traumas in the text and explore narratives of the post-traumatic period. Grounded in the common ground of psychology and literature, this theory has been established by various theorists ranging from Sigmund Freud (1856-1939) to Geoffrey H. Hartman (1929-2016), Dori Laub (1937-2018), Dominick LaCapra (1939-), Judith Lewis Herman (1942-), Kirby Farrell (1942-), Bessel A. Van der Kolk (1943), Cathy Caruth (1955-), Michelle Balaev (1974-) and others. Thus, the genre that can be called Trauma Literature, which emerges as a result, reveals the literary trauma theory based on symptomatic readings. Narratives of post-traumatic psychology provide data for identifying the psychobiographies of authors and poets. Thus, within the scope of trauma literature, contributions of traumatic artists to the genre of psychobiography can also be interpreted through literary works. In this study, the previously unexplored history of literary trauma theory, its conceptual and lexicological domain and its impact on Trauma Literature will be emphasized, along with the factors it alters in literary works.

Keywords: *literary trauma theory, post-trauma, literature of trauma, psychobiography*

Extended summary

Traumatic events not only affect individuals psychologically but also impact their individual creativity. Experiences, such as migration, rape, torture, marginalization as the “other” and separation from a loved one thrust individuals into a disruptive situation. The effects of trauma are devastating. Efforts are made to recover from this destruction. During the period known as post-traumatic, it is observed that the creativity levels of individuals interested in arts increase. Artists sustain their creativity in the context of post-trauma in two ways: by finding relief through writing about their experiences or by leaving behind writings containing images that lead to their suicide. The transfer of the healing stage to literature occurs through word choice,

the use of imagery and the preference for metaphors. The traumatic discourse, with its structure disrupting syntax, bears witness to the lives of poets or writers.

Post-traumatic literature, filled with testimonial narratives, is analyzed through trauma theories. The Post-Vietnam Trauma theory and the Literary Trauma theory reveal traces of testimonial stories, either explicitly or implicitly. Traumatic analyses progressing within the framework of literary trauma theory reveal the person who constitutes the literary text. Therefore, the notable attitude in texts is the intra-textual and extra-textual data included in the examination field of literary trauma theory, utilizing psychoanalytic data. The data in the text provide information about the psychobiography of the person creating the text. Thus, a turning point is created where fiction meets reality. Building on Freud's writings on the madness of artists, the reflection of the artist's anxieties in art as an expression also contributes to the development of the genre of psychobiography. Literary history about literature exposes literary traumas. Thus, the literary trauma theory, which lies at the intersection of psychology, linguistics and literary theories, reveals how trauma is depicted within the text. Thus, the investigation also explores how the traumatic discourse changes in the eyes of the reader. Literary trauma theory conveys to the reader the psychology that trauma devastates in individual and societal memory areas through literary works. At this point, the interplay between fiction and reality prompts one to contemplate the instrumental function of literature.

The tradition of self-expression through writing, proven through research to contribute to the healing process post-trauma, exhibits an approach to literature and psychoanalysis. Since Sigmund Freud (1856-1939), scholars such as Geoffrey H. Hartman (1929-2016), Dori Laub (1937-2018), Dominick LaCapra (1939-), Judith Lewis Herman (1942-), Kirby Farrell (1942-), Bessel A. van der Kolk (1943-), Cathy Caruth (1955-) and Michelle Balaev (1974-) have worked in this field. It can be observed from these theorists that literary trauma gives rise to the genre of trauma literature. The amalgamation of traumatic discourse with fictional structure in literature also provides a data field to examine the author/poet's healing process. While conveying the depth of the traumatic background story to the reader, it also provides insights into its societal impacts. The shaping of trauma literature by traumatic migrations, rapes, losses, natural disasters and other horrifying events also leads to its intersection with the genre of underground literature. Thus, literary works rooted in individual or societal traumas when analyzed using the data of literary trauma theory, serve as examples of the genre of trauma literature. Formun Üstü

Giriş

Psikolojik travma, fizyolojik ve ruhsal durumu etkilediği kadar sanat ve edebiyatı da kendi yürüngesinde döndüren bir kırılma noktasıdır. Yaşanan kırılmanın travma türü ve kaç yaşında yaşandığına göre değişiklik göstermesi, edebî eserin yaratıcısının da bu doğrultuda post-travmatik eserler meydana getirmesine neden olur. Kurgusallığın travmatik söylemi, kurgu şahıslarındaki karakterizasyonu ve söylemin kendisini etkilemektedir. Sanatçıların acıyı yaratıcı bir süreç olarak ele alma süreci, sözceleme aşamasında melankolik bir estetik anlayışı yaratmaktadır.

Sigmund Freud (1856-1939) travmanın yaşanan olay sonrasında hatırlanamaya sebep olan geçici hafıza kaybı benzeri bir deneyim ile karakterize olması ve ancak belli bir süre sonra tekrar dönmesini *Project for a Scientific Psychology* (1895) eserinde öne sürmektedir (Aygan, 2024: 124). Ayrıca sanatçılar üzerine yaptığı incelemeler, 1979'da Türkçeye çevrilerek *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adıyla basıldığında; Leonardo da Vinci, Dostoyevski, Mikelanj, Goethe, Shakespeare hakkında bilinmeyen detaylar ortaya koyulur. Freud'a (1979: 5-10) göre sanatçılar, psikanalizin inceleme alanına dâhil edilmesi gereken kişilerdir. Sanatın iyileştirici ve dönüştürücü yönü üzerine yapılan çalışmalar, çocuğun kimlik oluşumundan denetimsel otoritesini benliği ile çatışmasına kadar sürmektedir. Çocukluk travmalarıyla sanata yönelen bireyin iyileştirici gücü de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Freud'un travmatik deneyimler üzerinden odaklandığı hafıza teorileri, psikolojik kavramların tanımlanmasına olanak sağlamaktadır.

Freud'un sanatçıların travmalarına odaklanması, travma edebiyatının temelini oluşturmaktadır. Sonrasında farklı modellere de örnek teşkil etmektedir. Ayrıca psikanalitik teori alanında yüzyılın öne çıkan modelleri Jean-Martin Charcot (1825-1893), Joseph Breuer (1842-1925), Morton Prince (1854-1929), Hermann Oppenheim (1858-1919), Pierre Janet (1859-1947), Abram Kardiner (1891-1981) gibi araştırmacılar tarafından geliştirilmektedir. Travma olgusu, Freud tarafından "histeri" olarak tanımlanmaktadır. Sanatın oluşumunun bir dışa vurum olduğu düşünüldüğünde dışa vurulan bilincin cinsellikle alaka kurulması önem arz etmektedir. Cinselliğin saldırganlıkla iç içe ele alınması konusu ise temel içgüdülerle arkaik betimlemelere gönderme yapmaktadır. Aygan'a (2018: 15) göre onun "Ödipus kompleksi" teorisinin sonucu; histerik hastaların bilinçaltı sapkın arzularını bedenleştirmesi ve kadınların travmatik deneyimlerini konuşmalarını engellemesidir. Ayrıca Breuer ve Freud'a (1955: 192) göre travmatik olay olarak tanımlanan durum, sadece geçmişin etkilerini ve anlamını erteleyen gecikmiş bir eylem süresinden sonra idrak edilmektedir.

Yazınsal açıdan bir sanat eserinin yaratım süreci, Yeni Eleştiri'nin kazandırdığı fikirlerin aksine sanatçısının hayatından etkilenmektedir. Sanat eserinin yaratımı, sanatçısına bağlı olarak onun travmalarından etkilenen yapısıyla öne çıkmaktadır. Sanatın iyileştirici gücünün eserden hareketle oluşması, sanatçısı için önemli bir göstergedir. Sanat eserinin analizi, psikologlar ve edebiyat araştırmacıları tarafından farklı farklı ele alınsa da sorunun olgusalılığı değişmemektedir.

Psikologun bir edebiyat eserini incelemesi ile edebiyat eleştirmeninin incelemesi arasında bir ele alış farkı vardır. İkinci için kesin bir önem ve değer taşıyan şey, birinci için hiçbir önem taşımayabilir. Pek sağlam bir edebiyat değeri taşımayan bazı eserler, çoğu kere, psikolog için büyük bir ilgi konusu olurlar. (Jung, 1981: 55)

Psikolojik travma, fizyolojik ve psikolojik yapısıyla her ne kadar negatif algılar içerse de bireyi yaratıcılık düzleminde pozitif yönde etkileyen bir olgudur. Anlatımın kurgusalılık boyutunda travmatik geçmişi ve bunların neden olduğu travmatik hatıraları birer imge olarak eserlerine yansıtan sanatçı, bilinçaltına gönderdiği ve kendisinin dahi unuttuğunu düşündüğü verileri bilerek veya bilmeyerek eserine yansıtmaktadır. Barthes'in tanımlamaları ve yazarın öldüğüyle ilgili açıklamalarıyla anlatıcı faktörünün ortaya çıkmasının bile unutulmayan im-

geleri kurgu her ne olursa olsun esere yansıtmayı engellemediği düşünülmektedir. Yaratılan her imge, figür ve göstergenin yaşanan bir hatıradan kaynaklandığı, travmatik sözcelemede gözlenmektedir. Yapısalcı bakışın; inceleme konusuna dâhil edilen her şeyi *sözce* olarak kabul etmesiyle birlikte travmatik durumların edebî eserden yola çıkarak özne ve nesne ögelerinden kurgusal yapıda ne gibi değişiklikleri meydana getirdiğinin incelenmesi, psikolojik travma olgusu etrafında gelişim göstermektedir. Olgunun diğer çeşitlerinden ayıran nokta; boyutsal, düzlemsel ve mekanik olarak sanat ile edebiyatı etkilemiş olmasıdır. Psikolojik travma olgusunun eser incelemelerinde kullanılan kuramsal temeli, bireysel gözlemleri ayrı ayrı kavramsal-sözlüksel alanıyla birlikte tanımlanmış bir kimliğe sahiptir.

Olgusal olarak travmanın psikolojik boyutlarının yarattığı değersizlik hissinin, ruhsal anlamda bir tehdit yaratmaya ek olarak fiziksel izleri de görülmektedir. Çocukluğundan beri psikolojik travmayla yüzleşmek zorunda kalan kişinin gelişimi farklılık gösterebilmektedir. Dağ Karataş (2016: 5) “Bir kişi için ağır stres tepkisi oluşturabilecek olay başka biri için aynı derecede stres tepkisine neden olmayabilir” ifadesiyle durumu özetlemektedir. Böylece travmatik olgunun şekil ve boyut değiştirme biçimi değişebilmektedir. Kısmen iç ve dış faktörlü etkiler açık bir süreç başlatır. Edebî yaratıcılık boyutunda Freud’un tanımlamaları ile birlikte askerî alandan çıkılarak sanatçıların travmaları sorgulanmaya başlanır. Öznelerin, maruz kaldıkları travmalarını doğrudan veya dolaylı biçimde dile getirmeleri, edebî eserin travmatik teorisini ortaya çıkarmaktadır. Adorno’nun negatif diyalektik anlayışının etkilediği özne ve öteki ayrımları, travmatik görüşün ana odağı olmaktadır. Çalışkan’a (2018: 106-107) göre edebî travma kuramı, aslında normatif olması dolayısıyla ahlaki sayılan etik anlayışı ile travmaya bakışı tarihsel ve sosyolojik olarak “mağdur” olanın üzerinde toplamaya çalışmaktadır. Çalışkan (2018) ayrıca “Freudyan örtme” kavramıyla da travma kuramlarından olan Post-Vietnam travma kuramının adlandırıldığını söylemektedir.

Psikolojik travmanın edebî yaratıcılığı bağlamında Post-Vietnam travma kuramı, siyasi rejim kaynaklı ilerleyen bir altyapıya sahiptir. Vietnam Savaşı (1955-1975) odaklı negatif diyalektik durumunun Freud’un kavramları çerçevesinde okunması, Nazi dönemindeki toplu intiharlarının sebebinin siyasi rejim kaynaklı olması gibi Vietnam döneminin kalıcı sancılarının askerler üzerindeki etkilerinin incelenmesi kuramının doğuşuna neden olmaktadır.

Post-Vietnam Travma Kuramı ile Edebî Travma Kuramı, inceleme alanları bakımından farklılıklar göstermekle birlikte psikolojinin konusunu edebî eserlerdeki özne ve nesnelere nasıl etki edeceğinin bildirisini sunmaktadır. Böylece oluşan travma edebiyatı, travmatik sözceleme sürecinde kim, nerede, ne zaman ve nasıl sorularını sözcelemeden alıcısı konumundaki okuyucuya/ izleyiciye sordurmaktadır. Disiplinleri birleştiren bir küme görevi gören negatif sözceleme ögesi konumundaki travmatik ruhsal durum, pozitif alanda sanat eserine etki etmektedir. Öyle ki Elissa Marder (2006: 1-52); “Trauma and Literary Studies: Some ‘Enabling Questions’” adlı makalesinde, “nadir görülen bir çalışma nesnesi” olarak tanımladığı psikolojik travmanın tıp terimi olmasına rağmen sosyoloji, psikoloji, tarih, edebiyat ve halk sağlığı gibi diğer disiplinlerle de ilişkili olabileceğine dikkati çekmektedir.

Göstergelerarası bir aktarım yapan travmatik sözcemele, askerî ve siyasi odaklı incelemelerle gelişim göstermektedir. I. Dünya Savaşı'nda her türlü şiddet kaynaklı zararın askerler üzerindeki etkisine yönelik araştırmalar yapan sağlık memuru Charles Myers, "shell shock" ifadesiyle savaş şokunun travmatik reaksiyonlarını tanımlamıştır. Savaşın başlı başına bir olgu olarak travmatik duygulanımlar yaratması, ilk olarak psikolojik sarsıntıyı meydana getirmektedir. Travma olgusunun yıkıcılığının aksine 1980'de dönüm yaratan *Ruhsal Bozuklukların İstatistiksel El Kitabı (DSM-III)* ise ruhsal problemlerin tanım ve kapsamını değiştirerek sadece savaşın yol açtığı felaket, tecavüz, kaza ve zulme odaklanmıştır (Aygan, 2020: 472). Bahsedildiği şekilde ele alınan yaklaşım travmatik incelemeyi geride bıraktığı için dikkat çekmektedir. Temellendirilmiş intihar fikriyle psikolojik travmanın söylemselleşerek literatürde yerini alması ise edebî travma kuramının yazınsal metne yaklaşan yapısıyla oluşur. Freud'un sanat yapısına yaklaşımında, hastayla terapi yapmak arasında kurduğu bağ gibi, askerlerin dili ile sanatçıların dili birbirinden ayrı tutulmuştur. Ortak noktaları ve benzeşen özellikleri olsa da, yaptıkları işlerin doğası gereği travmalarını yansıtmaya biçimleri arasındaki fark belirgin bir şekilde ortaya konmuştur.

1. Edebî travma kuramı

Psikanaliz ve postmodernizm, edebiyatı şekillendiren unsurlar olarak travmanın yarattığı yaratıcı düzlemin sözcüksel gelişimine katkıda bulunan birer unsurdur. Aynı zamanda feminizm ve edebiyat eleştirisi ile de iç içe geçtiği görülmekle birlikte bireysel bunalımların toplumsal buhranlara dönüşümünü meydana getirmektedir. Sadece feminizm ve postmodernizmle ilişkilendirilemeyecek olan konu, ilkel yazımlardan bu yana sanatçısının iç dünyasını aktarma aracı olarak kabul edilmektedir. Psikolojik travma olgusunun psikolojinin alanından çıkarak özne-nesne diyalektiği bağlamında edebiyata dâhil edilmesi, "yaratıcı ve sanatsal" olarak adlandırılabilir olan verimli süreci beslemektedir. Disiplinlerarası uygulamaların edebiyat ile psikolojiyi birleştirdiği bir noktada, kavramsal ve sözlüksel alanını tamamlamış olan edebî travma kuramı ortaya çıkmaktadır.

Yazınsallığın edebî türleri ile öğretici türlerine yön veren *edebî travma kuramı* (İng. *Literary trauma theory*), travma araştırmalarının yönünü edebî sahada şiir türünden başlatmaktadır. Freud'un sanatçıları üzerine yaptığı kapsamlı incelemeler, onların psikolojik hastalıklara yatkınlıkları eserlerinde bunları nasıl işledikleri üzerine dikkati çekse de "post-travmatik" olarak adlandırılabilir travmaya maruz kaldıktan sonraki durumu anlatmaya yarayan ifadeler, sanatın en çok yazınsal alanda şiir türünde ortaya çıkan bir nitelik olduğunu kanıtlamaktadır. Sözcemele öznesi konumundaki yazar ile sözcemele öznesi olarak tanımlanan anlatıcı kimliklerinin, dilsel göstergeler üzerinden travmatik durumlarını ortaya koymaları, kuramsal yapının temelini oluşturmaktadır.

Kuramsal alanın temeli asıl olarak disiplinlerarası bir yaklaşımla psikoloji, sosyoloji, tarih, savaş, siyaset ve edebiyatı iç içe ele almaktadır (Heidarizadeh, 2015: 789). Siyasetin etkilediği ve yordduğu ruhlar, ölü bedenlerle gezmeğe; ayrımcılığa, dışlanmalara, toplumsal olaylar sebebiyle işkencelere, göçe ve bunların öne çıkardığı travmalara sebep olmaktadır.

Kuramın çıkış noktası olan göç travmaları ve benzer şekilde kişilerin soykırımlardan kaynaklanan dramatik yaşantılarıdır. Yale Üniversitesi odağında ilerleyen *Holokost* (İng. *Holocaust*) çalışmaları psikolojik şiddet bağlamında Fortunoff Holokost Tanıklıkları Video Arşivi'ni yaratır. Dori Laub'un katkılarıyla Yale Ekolü'nün II. kuşağı ve travma sonrası stres bozukluğu alanındaki klinik çalışmalarla birlikte edebiyat teorisi yaratıcılık ilişkisi içinde ele alınır (Çalışkan, 2018: 68).

Edebî yaratıcılık bağlamında travmatik geçmişin ifşası sayılan edebî eser, tarihî boyutlarıyla ele alındığında toplumsal travmalara; bireysel düzlemde değerlendirildiğinde ise kimliksel travmalara kapı aralamaktadır. Savaş odağında göç ve soykırımla birlikte ele alınan travmatik okumalar, yazınsal alanın tarihi kurgusal ve öğretici metinlerine yansımakla birlikte Post-Vietnam travma kuramını edebî travma sahasına dâhil etmektedir. Vietnam Savaşı (1955-1975) sonrasında savaşa katılan askerler üzerine yapılan çalışmalar; askerlerin içinde buldukları veya bizzat tanıklık ettikleri olayları içselleştirdiğini kanıtlamaktadır. Felaket olgusu etrafında ele alınan savaş yıkımı, her iki taraf için de sarsıcı olmakla birlikte edebî eserlere konu olacak bir araştırmayı tarih sahnesine dâhil etmektedir. İnsanlık suçlarının savaş suçlarıyla iç içe geçtiği tecavüz, işkence, kimliksizleştirme hareketleri travmanın sempptomlarını zihinsel ve fiziksel olarak yıkım yaşayanlara sunmaktadır.

Yaşanan felaketlerin zihinsel alanda travmaya dönüşerek duygulara yansımaları olayı, yazınsallığın temelini ve kurgusallaştırma aşamasının basamaklarını oluşturmaktadır. *Edebî travma metinleri* (İng. *Trauma Texts*) olarak adlandırılan yapıtları anlamak amacıyla edebî travma kuramının ortaya çıkarıldığı düşünülmektedir. "Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma" başlıklı yazısından hareketle Barry Stampfl'a (2014: 15) göre travmatik anlatı, romantik aşk ile ilişkilendirilen kutsal olduğu kadar anlatması zor olan retorik bir araçtır. Modern ve postmodern dünya düzenlerinde tarif edilemeyen kinayeli bir anlatıdır. Adorno'nun diyalektik çalışmalarına gönderme yapan travmatik bir söylem, bireyin aydınlanmasının ifşasıdır. Bireysel aydınlanma şiirsel söyleme gönderme yapmaktadır. Özellikle şiir sanatı, Auschwitz'ten sonra Holokost araştırmalarında olumlu biçimde ilerlemektedir. Multidisipliner yaklaşımıyla kimliksel ifadelerin karmaşık doğasını takdir eden yorumlayıcı bir travma sorgulaması, çocukluk çağı travmalarına odaklanan gelenekçi Freudyen bakış açısının ötesine geçerek durumsal konulara odaklanmaktadır (Vickroy, 2014: 131). Soykırım ve göç temalarının doğurduğu travmatik realizm, edebî akım olarak Batı ile Doğu'yu birbirine yakınlaştıran bir sentez oluşturmaktadır.

Kavramsal ve sözlüksel altyapısıyla edebî travma kuramı; Sigmund Freud'un (1856-1939) histeri tanımlamalarından hareketle yazın alanında özellikle Yale Üniversitesi, Harvard Üniversitesi ve MIT odağında ilerleyen çalışmalarda çağdaş teorisyenler Cathy Caruth (1955-), Dori Laub (1937-2018), Bessel A. van der Kolk (1943-), Judith Lewis Herman (1942-), Dominick LaCapra (1939-), Kirby Farrell (1942-), Michelle Balaev (1974-) ve Geoffrey H. Hartman (1929-2016) tarafından ele alınan bir nitelik kazanmaktadır. Travma kuramı araştırmaları, 21. yüzyılda çalışılan modern yaklaşımlar arasında yerini alsa da kökenleri psikanalize dayanmakla birlikte psikoloji ve edebiyat arasında köprü kurmakta ve yazarı/sairi ile eserine yansıyan psikolojik yapısını tahlil etmeyi kolaylaştırmaktadır.

Psikanalitik yaklaşımın 1990'lı yıllardaki temsilcilerinden Cathy Caruth, dışa vuruma ağırlık veren aşırı deneyim yükleyen modeli ile teorisini Freud'a dayandırmaktadır. Çoğulcu bir travma modeli ileri süren teorisyen geleneksel modele yaptığı eklemelerle ruhu parçalayan travma olgusunun parametrelerini alternatif yaklaşımlarla harmanlamaktadır. Eleştiri alanını etkilemeyi başaran modeli ile edebî travma grubunu etkilemektedir. *Yale French Studies* dergisinde yayımlanan “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History” (1991: 181) adlı makalesiyle bilim dünyasında çığır açan ve kavramı tanımlayan Cathy Caruth; yazısında yalnızca edebî veya felsefi metinlerin okunmasında değil, daha geniş biçimde tarihsel ve politik alanlarda da travma olgusunun kendine özgü ve paradoksal olarak ilerleyen deneyimsel ifadesinde belirgin şekilde ortaya çıkan olgu zıtlıklarının da görülmesi gerektiğini söyler. Bu makaleyi de dâhil ettiği *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* adlı kitabını ise 1996 yılında yayımlayarak travma kuramına katkı sağlar. Klasik edebî travma yaklaşımını gözler önüne sermekle birlikte söylemleri, geleneksel travma modeline uygun olarak bilincin parçalanması ve doğrudan dilsel temsil süreçlerini engelleyen bir çizgide ilerlemektedir.

Psikolojik travma kuramları içinde Caruth'un fikirlerini temellendirdiği için öne çıkmasının ardından Felman ve Laub'un isimleri de anılır. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* adlı kitap, ikilinin çeşitli akademik dergilerde yayımlandıkları yazıların toplandığı bir yapıt olarak kuramsal çerçevede kullanılmaktadır. Caruth'un psikolojik travma modeli, travmatik deneyimin ruhsallığa geri dönülemez biçimde zarar verdiğini öne sürmektedir. Aslında travma olgusu, benliği ve kimliği parçalayarak normal hafızanın dışına itilen olaylar zincirini kıran asıl etkendir. Bu nedenle psikanalitik inceleme metoduna başvurularak travmatik çözümleme yapılmalıdır.

Kuramda ileri sürülen düşüncelerden hareketle korku düzeyi, dil bilimsel kodlar hâline gelerek zihnin kapasitesini zorlamaya başlar. Caruth'un geleneksel modelinde böylece travma, bilinç düzeyinde adeta bir tümör olarak ilerler ve travmatik deneyim, geçmişin bir yaşam anlatısına dâhil olmasını engelleyen bilinç üzerinde olumsuz patolojik etki yaratır. Bu model aynı zamanda zihinde içsel farklılıklar ve değişiklikleri yapan bir dışsal acı figürünü de ortaya çıkarır. Bu şekilde dışsal etkinin insan üzerindeki varlığını travmanın “anlatılamaz” yapısına bağlama meselesi de kendiliğinden oluşur. İnsanoğlu için aşırı travmatik deneyimler, bilinci kırdığı kadar dili de yok etmektedir. Yaşandığı düşünülen olay, normal bilinç algısında aslında yoktur. Ne zaman ki sözsüz bir durumda anlayış sınırları korunur, o zaman ruh üzerinde acı çekme merasimi başlar. Travmanın edebî çerçevede tanımlanması ve kuramsallaşması da bu acı çekmenin betimlenmesiyle başlar.

Tasvir önemli bir söz sanatı olarak travmatik duygu durumun ortaya konması ve teşhisinde kullanılmaktadır. Caruth'un yazınsallık alanındaki görüşlerinin travma ile ilişkisi, travmanın bilinçteki tuhaf yokluğu, kimi zamansa hayalet kadar belirsiz varlığını sorgulamayı gerektirir. Hafıza ile ilişkisi içinde ele alınan travma kuramı bu noktada problem her ne olursa olsun meselenin insan beyninde başlayıp bittiğinin göstergesi olmuştur. Hem bireysel travmatik deneyimler hem de kolektif tarihî olaylar zincirini yeniden üretim sürecine dâhil eder (Caruth, 1996: 11).

Anne Whitehead (2004: 5) *Trauma Fiction* adlı eserinde bu alanda öne çıkan Cathy Caruth'un *Trauma: Explorations in Memory* adlı yapıtında "travmanın disiplinler arası doğasını yansıtmak adına film yapımcılarından sosyologlara, psikiyatlardan edebî kuramcılara kadar birçok önemli ismin makalelerini ve röportajlarını bir araya getirdiğinden" bahseder. Psikolojik travmalarla ilgili kuramların ve kavramların yazınsallık dışında da diğer alanları etkilediği görülür. Edebiyat alanındaki etkilenme, edebî travma kuramını doğurur. Travma odaklı okumalar, travma türlerine göre dağılımı içererek var ise travmanın sebep olduğu psikolojik bozukluk üzerinden semptomların seçilmesine yönelik göstergeleri tespit etmeyi amaçlar. Bu nedenle psikolojik travmaların beslediği poetik yaratıcılık, estetiğin farklı dallarını etkilediği gibi Freud'un görüşlerinden hareketle edebiyat yapıtına hasta ile terapi yapıyor gibi yaklaşılmasını öngörür. Şairleri çılgın olarak niteleyen Freud'un edebî travma kuramının, psikolojik travma türlerine göre altı başlıkta incelenmesi, beraberinde psikolojik bozuklukları getirmektedir.

Alexandra Weiss'e (2019: 103) göre izler bulanıklaşmaya başladıkça, melodiler tanınmaz hâle geldikçe travma kendini göstermeye başlar ve insan hayatı "açıklamasız" bir yere savrulur. Unutmaya başladıkça travmanın izleri silinmeye başlansa da yazınsallık, travmanın kaleme alınmasını ve yazıya geçerek unutulmamasını sağlar. Travma anlatıları, yazınsal metinlerde bir yöntem bildirdiği gibi imgelerin oluşturduğu düzlemi de dil yoluyla etkiler. Christa Schöfelde'e (2013: 31) göre Caruth; travmanın bir yöntem gerektirdiğini söylemekle birlikte travmayı metinsel olarak gerçekleştiren temsille anlaşılmağı boşluklar ve sessizlikler yoluyla, tekrarlanarak bozulan dil ve anlayışın çöküşü biçiminde tanımlamaktadır. Buradan hareketle dil biliminin verileri, travmanın ifşası noktasında yazınsallıkta kişinin travmatik kimliğini dili yoluyla ortaya çıkarmaktadır.

Ağır psişik travma kurbanları ve onların çocuklarıyla çalışan Dori Laub, Yale Üniversitesi Tıp Fakültesinde Klinik Psikiyatri profesörüdür. Holokost Tanıklıkları için Fortunoff Video Arşivi hâline gelen *Holocaust Survivors* adlı film projesinde kurucu ortaktır. Bosna Hersek'te yapılan katliamdan sağ kurtulanları iyileştirmek için çalışmalar da yapan Laub, soykırım travmalarına odaklanmaktadır. Travmatik üslubun kolayca fark edilebileceğini savunmaktadır. Gösteren ve gösterilen düzlemleri üzerinden hareket eden yapılar, görgü tanıklarının ifadeleri doğrultusunda oluşturulan arşivlerle somut hâle gelmektedir. Jameson'ın üstyorumunda olduğu gibi travmatik olanın yorumlanarak aktarılması Laub'un da konusudur. Bu durum, yapısalcılığın dil bilimsel göstergeleri kullanarak söze aktarılması ve perdeye yansıtılmasını öngörmekte ve soykırım odaklı travmatik deneyimlere odaklanmaktadır. Dori Laub ve Daniel Podell'in (1995: 991) "Art and Trauma" başlıklı yazısında *Travma sanatı* (İng. *Art of trauma*) olarak tanımladığı sanatsal yaratıcı dönüşümü, Kamboçya iç savaşına maruz kalanlar üzerinden açıklamaktadır. Sanatın yaratıcı bir süreç olarak imgeleme aşamalarına arketipsel görünüm biçiminde travmatik söylemi dâhil etmesi oldukça önemlidir. Travmatik aksiyonun siyaset temelinde ilerleyen sarsıntılılarıyla medyadaki yansımalarını ele alan Bessel A. Van de Kolk, bilimkurgu ile travma bağlantılarını incelemektedir. Travma ve hafıza çalışmalarına odaklanmaktadır.

Travma kuramının tarihini çelişkili etkileşimlerden ibaret sayan Michelle Balaev (2018), “Trauma Studies” adlı yazısındaki çoğulcu bakış açısıyla hem edebiyatçıları hem de psikologları ilgilendiren bir yapı olarak tanımladığı alternatif yaklaşımları, travma tanımını genişleterek klasik modellerin ötesine taşımaktadır. Her iki alanın da bilgisini içeren konuyu, eleştirmen olarak nitelendirdiği kendisinin görüşlerinden hareketle incelemektedir. Travmanın dil üzerindeki etkisine odaklanmakla birlikte sosyal psikoloji kuramları ile edebî alandaki travmatik söylemi iç içe geçirmektedir. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* başlıklı çalışmasının “Literary Trauma Theory Reconsidered” başlıklı bölümünde yeni yaklaşımları değerlendiren Balaev, edebiyat eleştirisinde akademisyenlerin oynadıkları rolü postyapısalcılıkla birlikte kapsama dâhil ettiklerini ifade etmektedir.

Postmodernizmin bir getirisi olan post yapısalcılık kuramı edebiyat eleştisine kazandırdığı inceleme yöntemleriyle Travmatik sorgulamayı eklemektedir. Kollektif sosyal bir uygulamayı doğuştan gelen nörobiyolojik özelliklerle harmanlayan yazınsal alanın sanatçısı konumundaki yazar/şair grupları eserlerine nüfuz ettirmektedir. Caruth’un modeli üzerinden yapısökümcü ve dil bilimsel verilere açık olduğunu söylediği travma kuramını tanıtan Balaev, değişen psikolojik durumların edebî eserlerde çeşitli göstergebilimsel, yapısökümsel, dil bilimsel ayaklarının olduğunu eklemektedir. Travmatik psikolojinin yapısal ve postyapısal unsurlara uymadığını söylemektedir. Balaev aynı zamanda psikolojik yasaların; dilin anlamını yöneten göstergebilim kuramına ait verileri, klasik model analizinden daha verimli kullandığını bu nedenle göstergebilimsel çözümlmeye yatkın olduğunu iddia etmektedir (Balaev, 2014: 2). Psikanaliz ve göstergebilimi birlikte kullanmayı öneren teorisyen travmanın işlevselliği yeniden yapılandırıldığını öne sürerek yapıların kırılarak inşa edilme sürecini ele almaktadır. Michelle Balaev’e (2014: 2-10) göre edebî travma kuramı dâhilinde travmanın yazını; gösterge, retorik ve sosyal endişeler bağlamında gösterge teorisiyle ilişkilendirilebilmektedir.

2. Travma edebiyatı

Travma edebiyatı tanımlamasını ortaya çıkaran asıl olgu, psikolojik travmanın edebî eserlerde nasıl ortaya koyulduğu ve işlendiği sorusudur. Edebî tür ayrımları bakımından Batı literatüründeki Orta Çağ estetiği, travmatik söyleme karşılık gelse de Türk edebiyatında böyle bir adlandırmaya rastlanmamaktadır. Edebiyatımızda 1839-1923 kuşağında yaratılan; savaşlar, tahribatlar ve göçler, 1940-1960 çizgisindeki modernizmin etkileriyle 1960-1980 postmodernizminin buhranlarının bireyi toplumsal travmalarından koparıp bireysel travmalarıyla baş başa bırakma çabasının edebî eserlerdeki somutlaşmış şeklidir. Bu nedenle travma edebiyatı tanımlaması, her türlü bireysel ve toplumsal travmayla mücadele ettiği anlaşılan edebî eseri içine alan geniş bir alandır. Edebiyatın travmatik boyutlarını anlamak için travma çalışmalarının semptomatik okuma ile yazınsallığı nasıl psikolojiye yaklaştırdığını görmek gerekmektedir.

Travma çalışmaları; Freud’un çalışmalarıyla bilimsel nitelik kazanmakta, edebiyata aktarımı sayesinde psikanalizle bağlantı kurmaktadır. Semptomatik incelemeler üzerinden teo-

risyenlerin fikirleri, kurgusal alanda farklı kazanımlar yaratmaktadır. Travmanın hafızada yarattığı sarsıcı etki, eşyanın tabiatına aykırıdır. Dil bilgisinin söz dizimsel düzeyde yaptığı çözümlenme hafıza yitimine neden olmaktadır. Sasani ve Arjmandi'ye (2018: 10) göre travmatik durumdan habersiz olursa dahi şoka uğramak ve durumu kavrayamamak insanın kontrolü dışında gerçekleşebilmektedir. Kuramsal altyapısıyla travmanın edebiyata yansımaları, dünyaya edebiyatlarında sık görüldüğü kadar Türk edebiyatı bağlamında kuramlaştırılmamış durumdadır. Kavramsal ve sözlüksel altyapısı tamamlanmasına rağmen edebiyatın içinde farklı türlerin ve alanların dağılımında edebî açıdan travmayı ele almamak şaşırtıcıdır. Doğrudan travma adlandırmasının yerine, travmaya sebep olan kaynaklara gönderme yapan izlekler ve düzlemler üzerinden anlatılar yürütülmektedir. Travmanın kurgusal düzlemde bir analiz gerektirmesi, sanatçısının travmalarını yansıtması kadar kaleme alınan eserin içindeki kişileri de ilgilendirmektedir. Bu noktada travmatik edebî eser üç aşamadan meydana gelmektedir:

- 1- Sözceleme Öznesinin Travması (x^1)
- 2- Sözce Öznesinin Travması (x^2)
- 3- Sözcelemenin Sözce Öznesinin Travması (x^3)

Sözceleme öznesi olarak adlandırılan yazarın metni oluştururken bahsettiği travmatik düzlem, kendi yaşantısının aktarımı olabilmektedir. “Nevrotik bireyin yüzleşemediği problemleri giderek hastalık hâlini alarak çeşitli süreçleri başlatır. Hastalıkla doğrudan ilişkisi olan bu olgu, travma öncesi ve travma sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır.” (Doğan, 2022: 6). Travmalarından hareketle anlatıcısı konumundaki sözce öznesine travmatik yaşantı yükleyebilen sözceleme öznesi, aynı zamanda roman kişileri olan sözcelemenin sözce öznesine de bu durumu kazandırabilmektedir. Travmatik süreçleriyle akıl hastanesinde tedavi gören şair ve yazarların psikolojik duygu durumları ve teşhisli hastalıkları da anlatıyı etkileyen bir unsur olarak post-travmatik metinlere dâhil edilebilmektedir. Travma edebiyatının şiir sahasında diyalektik imgeyi doğuran zihinsel imgelerin psikoseksüel gelişimi konusu, sözlü imgeleri kavramsal anahtar modeliyle incelemeyi ve metaforları akıl hastalıklarıyla ilişkilendirmeyi öngörmektedir. Özellikle Hz. Şems Osman Nuri, Abdülhak Hâmid, Ahmed Haşim, İlhan Berk, Ümit Yaşar Oğuzcan, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde görülen ayrılık travmasının; Hakkı Bey, Darbaz-zâde Ali Rûhi, Mehmed Emin Feyzî Bey, Tefik Fikret, Ahmed Vefâ Bey, Osman Nevres Efendi, Neyzen Tefik, Yeman Dede, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Arkadaş Zekâi Özger veya Küçük İskender'in dizelerinde farklı biçimlerde özerklik travmasıyla koşut ilerlemesi, diyalektik imge açısından dikkat çekicidir. Bireysel travmaların yanı sıra toplumsal olayların neden olduğu travmatik söylemin de travma edebiyatı olarak adlandırılan türde yer edindiği gözlenmektedir.

Travma edebiyatı adlandırması Türk edebiyatı kapsamında geçerliliğini sürdürmezken, “göç edebiyatı” dalı öne çıkmaktadır. Oysa edebî travmanın alanının genişletilmesi ve oluşturulan sözcenin sözceleme öznesi ile sözcelemenin alıcısı konumundaki okuyucusu/izleyicisi arasındaki bağın güçlendirilmesi gerekmektedir. Türkiye’de travma edebiyatı vardır ve post-travmatik dönemde sanatçıların kaleme aldığı eserlerden oluşmaktadır. Edebî travma kuramı kapsamında incelenecek bu eserler, Türk edebiyatına katkı sağlamakla birlikte dil bilimi-

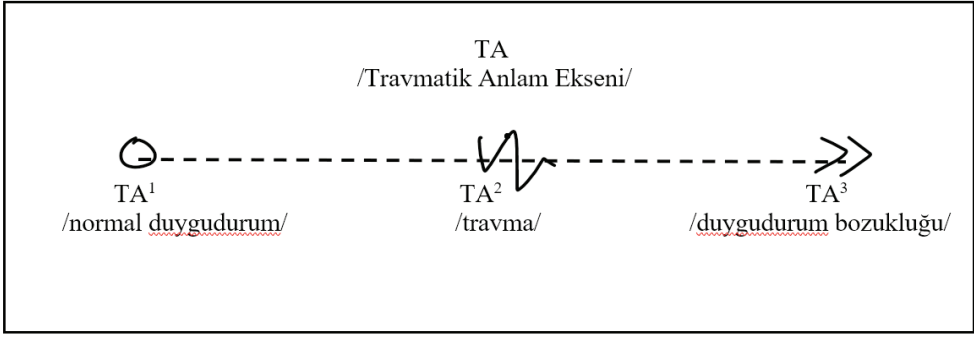
nin verilerini kullanarak sanatçısının travmasının ifşası olan dilsel göstergeleri içermektedir. Bu okuma biçimine, semptomatik okuma adı verilmekle birlikte psikanalizin alt dalı olarak incelenmektedir. Türk edebiyatının savaşlar ve göçlerle gelişen arka planı -Saussure'e göre artsüremli yapısı- toplumsal travmaların eserlerden okunmasına neden olmaktadır. Travma edebiyatı denildiğinde şiir, hikâye, roman, anı, günlük, mektup ve biyografi türünden eserlerin arka planı akla gelmelidir. Yazarın ölümüyle birlikte anlatıcının doğduğunu söyleyen Roland Barthes'in aksine yazar merkezli okumalar ve toplum merkezli okumalar anlatıdaki travmatik olguları sezebilmeyi öngörmektedir. 1860'tan itibaren oluşturulan kurgusal eserlerin özellikleri, yazarının/şairinin veya dönemin travmalarına ışık tutmalarından hareketle belirlenmektedir. /Savaş/-/göç/-/ihtilal/ izlekleriyle ilerleyen üçgende merkezde kalan travma olgusu, psikolojik boyutlarıyla bütün sosyolojinin merkezine yerleşerek edebî esere nüfuz eder. Tanzimat Fermanı'nın ilanı (1839) ile başlayan kargaşanın I. Meşrutiyet'in (1876) ve II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) ile devam etmesi, şair ve yazarların siyasi iktidar ekseninde toplumsal travmalarla mücadele ettiklerini göstermektedir. Namık Kemal, Ali Suavi, Ziya Paşa, Direktör Ali Bey, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Recaizade Mahmud Ekrem gibi isimlerin eserlerinden hem toplumsal hem bireysel travmaları anlaşılmalıdır.

Cumhuriyet'in Çağdaş edebiyat olarak adlandırılan dönemlerine bakılacak olursa aynı tablonun ihtilaller üzerinden geliştiğini söylemek mümkündür. Özellikle roman türünde "12 Mart Romanları" olarak adlandırılan romanların kaleme alındığı dönemin bir nesil üzerinde yarattığı travmatik etkiler sembolleşmiştir. Öyle ki 1800'lerden sonra Fatma Aliye Hanım, Emine Semiye, Şukufe Nihal, Halide Edib, Suat Derviş, Peride Celal, Müfide Ferit Tek, Semiha Ayverdi, Halide Nusret Zorlutuna; 1940'lardan sonra Nezihe Meriç, Emine Işınsoy, Oya Baydar, Leyla Erbil, Sevim Burak, Adalet Ağaoğlu; 1970'lerde ise Pınar Kür, Ayşe Kulin, Sevgi Soysal, Firuzan, Duygu Asena gibi kadın yazarların eserleri, feminist eleştiri kuramı ile edebî travma kuramının örtüştüğü göstergeleri içermesi bakımından travma edebiyatına dâhil edilebilir. Sanatçıların, eserlerinde ortaya koydukları kurgusal kişiliklerde farklı buhranlarını yansıttıkları, erkek ve kadın yazarlar üzerinden çeşitli biçimlerde görülmektedir. Bu noktada toplumsal cinsiyet ve feminizmin psikanalizle kesişim noktası, kimi zaman travmatik dış ve travmatik eril söylemi yaratmaktadır.

Sanatçının yarattığı anlatıcının travmalara sahip olması da olası bir durumdur. Kurgusal şahıs olarak anlatıcının varlığı her ne kadar kurgusal travmayı yazınsallık bağlamında önceliyor olsa da derin yapıda karşılaşılan grotesk figür sanatçının kendisidir. Travmanın yazınsal semptomlarından olan duygusal şok ve uzun vadeli nevroz, kurgu ile psikolojik söylemi yakınlaştırmaktadır. Kurgulanan kişi, zaman ve uzam ulamlarının; kaygı, depresyon ve takıntı hâlleri etrafında nitelme sıfatlarıyla tasvir edildiği görülmektedir. Gotik ve grotesk bir yapı olan travmatik söylemin travma edebiyatını yaratması, Loftus ve Hyman'e (1997: 247) göre nevrotik davranışlar kişinin etrafı ve dünyayla ilgili algısını değiştirebilecek şekilde anlatsal yapıya dâhil olur; bu noktada ortaya çıkan güvenilmez anlatıcı modeli, yaşadıklarını saklayabilmektedir. Şok durumunda duygusal tepkilerin kesin ve detaylı biçimde hatırlanabileceğini eklemektedir. Kurgusal yapıdaki alımlama estetiğinin bıraktığı boşluklar da tıpkı şoka maruz

kalan bireyin verdiği tepki gibi kopuk ve çizgisellikten uzaktır. Sanatçı, edebî eserini kurgularken belirli boşlukları okuyucusuna düşünme payı bırakabilmek için bırakmaktadır.

Bireysel ve toplumsal travmalarıyla mücadele eden sanatçıların kurgusal eserlerinde ortaya koydukları travmatik kişilikleriyle Türk edebiyatı sahası, 19. yüzyıldan bu yana gelişim gösteren travmatik imgeleme ve sözcüleme aşamalarını kelime düzeyinden uzun metin düzeyine kadar gerçekleştirmektedir. Yazar ve şairlerin kaleme aldıkları bir unsurdan hareketle kurguladıkları imajlar, Jacobson'un iletişim şemasında olduğu gibi dil kanalıyla iletilmekle birlikte amaçlarla araçları eş değer tutmaktadır. Metinlerin anlam eksenlerindeki dönüşüm aşamalarını travmanın oluşturduğu görülmektedir. Anlatının genel yapısı, travmatik semptomlarla şekillenmektedir. Kırılma noktasında bulunan psikolojik bozukluklar, yazınsal eserin gösteren ve gösterilen boyutlarını yansıtmaktadır.



Şekil 1. Travmatik anlam eksenini

Travmanın anlam ekseninde yarattığı normal duygudurumun bozulması, şiir dilinde semptomları meydana getirerek ontolojik sorgulamaları mimesis üzerinden açıklamaktadır. Travmatik bir söylemin başlangıcında (TA¹) /mutluluk/-/mutsuzluk/ zıtlıkları olabileceği gibi travmaya maruz kalınmasıyla birlikte (TA²) sonrasında oluşan duygudurum bozukluğu düzleminde (TA³) /artarak devam eden mutsuzluk/-/umutsuzluk/-/bunalım/-/melankoli/ soyut izlekleriyle karşılaşılmaktadır. Kendi aralarında semantik ilişki, morfolojik yapıyı da beraberinde getirmekle birlikte figüratif yapıyı etkilemektedir. Kolektif travma anlayışıyla şekillenen Aristoteles'in *lexis* olarak adlandırdığı dil kullanımı, paralel bir süreç işletmektedir.

Figürlerin oluşumu, gösterge olmaya giden yolda olduğu gibi anlamı değiştirip dönüştürmektedir. Bunlardan hareketle bahsedilen şekildeki anlam eksenini soyut izlekler üzerinden incelendiğinde içeriğin, sanatçının incelediği ölçüde ele aldığı yapıtta boyut değiştirdiği gözlenmektedir. Göstergebilimci Greimas'ın modeli çerçevesinde ilişkilendirilebilecek olan anlatsal eksen, travma ile her iki durumun ayrışım ilişkisi (TA¹ U TA²) kapsamında değişim göstermektedir. Bu noktada travmatik anlam ekseninde dizisel ve dizimsel yapıdaki değişimlerde *karşıt anlamlılık* (İng. *Antonymy*) ve *çok anlamlılık* (İng. *Polysemy*) ortaya çıkmaktadır. Bir gösterenin birden çok gösterge ifade etmesiyle doğan anlamlar, travmanın yol açtığı özellikleri Rönesans'tan bu yana imlemektedir. Kültürel değişimlerle ontolojik sorgulama-

lar artsa da dil felsefesi alanında dil bilimsel açıdan travmanın değiştirdiği bireysel-kültürel yapıdaki başkalaşım dikkat çekicidir. Metnin anlatisallık boyutunda öne çıkan kişi, zaman, uzam ulamları, yapı düzleminde geleneksel biçim/içerik ikili karşıtlığını kırar ve yeni bir aksiyon kazandırır. Travma edebiyatının yaratıcılık boyutundaki izlerin anlatisallığa etkisi kapsamında Ludden (2019: 420) “Introduction: On Creativity and Not-knowing in Trauma Narratives and Theories” başlıklı yazısında benzer konulardan yararlanarak travmanın yarattığı ruhsal durumun yazınsal metni etkileyerek bir tür oluşturabileceğinden bahsetmektedir. Travma edebiyatı kapsamında kurgusal travmaların ele alınması, sözceleme sırasındaki sözceleme öznesinin travmatik perspektiflerini de içermektedir. İç içe geçen anlam örüntüleri ise metinde anlamsal ve biçimsel değişimlere neden olmaktadır.

Türk travma edebiyatı olarak adlandırılacak tür, kuramsal altyapısıyla birlikte kavramsal ve sözlüksel alanını Erken Dönem, Tanzimat, Ara Nesil, Servet-i Fünun, Fecr-i Ati, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemlerinden örneklerle eril ve dişil söylem üzerinden örneklemektedir. Savaş ve göçlerin oluşturduğu toplumsal travmalar yerini kimi zaman, sevdiğinden ayrı düşen veya ölüm yoluyla sevdiğini kaybedenlerin bireysel travmalarına bırakmaktadır. Kurgusal türlerin örnekleri incelendiğinde, Türk edebiyatında travmalara odaklanan eserlerin verildiği dikkati çekmektedir. Bu nedenle, sözceleme sırasında psikolojik travmanın yazınsal yaratıcılığı tetiklediği gözlenmektedir.

Sonuç

Psikolojik travma olgusu, yazınsallık bağlamında itiraf edilen bir sır niteliği taşımaktadır. Yazarlar ve şairlerden oluşan sanatçılar grubunun, edebî travma kuramı kapsamında incelenebilecek verileri eserlerine dâhil ederek hem kurmacayı oluşturdukları hem de travmayı sanatın nesnesi hâline getirdikleri gözlenmektedir. Sözcelemede sanatsal yaratımın bir sonucu olarak edebiyata dâhil edilen psikolojik travma olgusu, travma edebiyatının odak noktasıdır. İnceleme alanına dâhil edilen travmanın ruhsal boyutuyla bıraktığı derin izler, edebî eserlerde; imge, gösterge ve söz sanatı olarak ortaya çıkmaktadır. Türk edebiyatının 1839’lu yıllarından itibaren Erken Dönemle başlayan serüveni, Cumhuriyet Dönemi’nin 2000 sonrasına uzanan süreçte /savaş/, /göç/, /kayıp/, /bağlanma/, /ayrılık/, /ölüm/, /yas/ izleklerini sanatsal bir travmatik söylemle buluşturmaktadır. Sanatsallığı; anlatisal, söylemsel ve figüratif yapıda dilsel göstergeler üzerinden kurama dayandırmaktadır.

Edebî travma kuramının, yazınsal eserlerde iki ayrı incelemesi mevcuttur. Anlatıcının aktardığı kurgusalıktaki travmalar, anlatisallık düzleminde çözümleniyormuş gibi görülse de asıl olarak kastedilen eseri oluşturan yazar veya şair fark etmeksizin sanatçısının duygu durumudur. Psikanalizin verilerinin kullanılmasının yanı sıra edebî alanda sadece travmatik edebiyat araştırmalarına yönelen ve travma edebiyatını tanımlayan kuram edebî travma hareketidir. Roman ve hikâye gibi düzyazıyla kaleme alınan kurgusal metinlerdeki travmatik yaklaşım ile şiir sahasında dizeler üzerinden ele alınan durum birbirinden farklıdır. Şiirselliğin dilsel göstergelerindeki, Doğu belagatındaki söz sanatları ile Batı retoriğindeki figürler, roman sanatına göre imgesel açıdan daha ileridedir.

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

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

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

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

Kaynakça

- Aygan, T. (2018). *Haunted stages: Representations of war trauma in Contemporary English Drama* [Unpublished Ph.D. Thesis] Atatürk University Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aygan, T. (2024). Konuşul(a)mayanları anlatmak: Travma teorisi ve edebiyat. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 115-138.
- Balaev, M. (2014). Literary trauma theory reconsidered. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, M. Balaev (Ed.) Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited.
- Balaev, M. (2018). Trauma studies. In *A Companion to Literary Theory*, D.H. Richter (Ed.) <https://doi.org/10.1002/9781118958933.ch29>.
- Breuer, J. & Freud, S. 1955 [1895]. Studies on hysteria. In *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 2, (J. Strachey, Trans.) Hogarth.
- Çalışkan, U. (2018). *Traumatic Poetics: Witnessing and its horizons in Leylâ Erbil's Last Texts* [Unpublished master dissertation] Boğaziçi Üniversitesi.
- Dağ Karataş, R. (2016). *Cinsel saldırı mağdurlarında travma sonrası stres bozukluğu ve ilişkili faktörler* [Tıpta Uzmanlık Tezi] Osmangazi Üniversitesi Tıp Fakültesi.
- Doğan, M. N. (2022). *Türk şiirinde psikolojik travmanın izleri (1860-2020)* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Freud, S. (1979). *Sanat ve sanatçılar üzerine* (K.Şipal, Çev.) Bozak.
- Heidarizadeh, N. (2015). The significant role of trauma in literature and psychoanalysis. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 192, 788-795.
- Jung, K. G. (1981). Psikoloji ve Edebiyat. *Psikanaliz açısından edebiyat* (S. Hilav, Çev.) Dost Kitabevi.
- Laub, D. & Podell, D. (1995). Art and trauma. *The International Journal of Psycho-Analysis*, London, 76 (5), 991.

- Loftus, E. F. & Hyman, I. E. (1997). Some people recover memories of childhood trauma that never really happened. *Trauma and Memory - Clinical and Legal Controversies*. Paul S. Appelbaum, Lisa A. Uyebara, Mark R. Elin (Eds.) Oxford University Press.
- Ludden, T. (2019). Introduction: On creativity and not-knowing in trauma narratives and theories. *German Life and Letters*, 72, 399-426. <https://doi.org/10.1111/glal.12241>
- Marder, E. (2006). Trauma and literary studies: Some enabling questions. *Reading On: A Journal of Theory and Criticism*. N.p. 01 Jan, 2006. Web. 01 Nov, 2015. <http://read.ingon.library.emory.edu/issue1/articles/Marder/RO%20-%202006%20-%20Marder>.
- Weiss, A. (2019). (Not) Looking back, looking forward: Post and future memory in *everywhere at the End of Time*. *Journal of Literature and Trauma Studies* 8(2), 101-114. doi:10.1353/jlt.2019.0009.
- Sasani, S. & Arjmandi, D. (2018). Post-Traumatic people in Paul Auster's the book of illusions from Cathy Caruth's and Michelle Balaev's perspectives. *Kata Petra*, 9-17.
- Schönfelder, C. (2013). *Wounds and words: Childhood and family trauma in romantic and postmodern fiction*. Transcript Verlag.
- Stampfl, B. (2014). Parsing the unspeakable in the context of trauma. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, M. Balaev (Ed.) Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited.
- Vickroy, L. (2014). Voices of survivors in contemporary fiction. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, M. Balaev (Ed.) Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Metaleptic Narrative Form and Storyliving Experience in 360-Degree Fairy Tales

Metaleptik Anlatı Biçimi ve 360 Derece Masallarda Hikâye-Yaşantısı Deneyimi

Ümmühan Molo*

Abstract

The inevitable and natural changes brought about by technological innovations in society are restructuring the relationship between humans and life itself. This is because it is nearly impossible for any technology that becomes increasingly widespread not to engage with humans and exist disconnected from them. The most visible areas where this relationship manifests are in art and communication, which directly influence the ways in which perception occurs, especially in terms of vision. This study focuses on the changes brought about by virtual reality technologies in storytelling. This change involves presenting the content of fairy tales within a 360-degree immersive environment, involving the viewer within the fairy tale's setting, thus creating an experience. The aim of this study is to reveal the changes and innovations brought about by virtual reality technologies in fairy tales. In line with this aim, the fairy tale *The Turning Forest* (Oscar Raby - 2016),

Geliş tarihi (Received): 28-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 04-10-2024

* Assoc. Prof. Dr., İstanbul Yeni Yüzyıl University Faculty of Communication Department of Radio TV and Cinema. İstanbul-Türkiye/Doç.Dr., İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü. ummuhanmolo@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-3651-4818

selected as a sample, has been analyzed using narrative analysis method based on the concepts of metalepsis and meta-diegetic sound. According to the findings obtained from the research, the existing features of virtual reality technologies structure the fairy tale in a layered manner and this structure naturally reveals the metaleptic narrative form. The participant (audience) of the narrative is identified as the protagonist and the plot inevitably revolves around them. Furthermore, the use of meta-diegetic sound is associated with the protagonist's ability to interact, thereby strengthening the relationship with the metaleptic narrative form.

Keywords: *communication technologies, fairy tales, storytelling, metalepsis, meta-diegetic sound*

Öz

Teknolojik yeniliklerin toplumda yarattığı zorunlu ve doğal değişim, insanın yaşamla kurduğu ilişkiyi yeniden yapılandırmaktadır. Çünkü giderek yaygınlaşan herhangi bir teknolojinin, insanla ilişki kurmaması ve ondan kopuk bir biçimde varlık göstermesi neredeyse olanaksızdır. Bu ilişkinin en görünür olduğu alanlar ise görme ile algılama biçimlerini doğrudan etkileyen sanat ve iletişim alanlarıdır. Bu çalışma, sanal gerçeklik teknolojilerinin masal anlatısında yarattığı değişimi konu edinmektedir. Söz konusu değişim, masal içeriğini 360 derece seyirlik bir çevreyle sunan, seyreden kişiyi masal ortamına dâhil eden ve böylece bir deneyim ortaya koyandır. Çalışmada, sanal gerçeklik teknolojilerinin masalarda meydana getirdiği değişimleri ve yenilikleri açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda örneklem olarak belirlenen *The Turning Forest* (Oscar Raby - 2016) masalı, metalepsis ve meta-diegetik ses kavramları üzerinden anlatı bilimsel çözümleme yöntemine göre analiz edilmiştir. Araştırmadan elde edilen bulgulara göre, sanal gerçeklik teknolojilerinin mevcut özellikleri, masalı katmanlı bir biçimde yapılandırmış ve bu yapı metalepsis anlatı biçimini doğal bir biçimde karşımıza çıkarmıştır. Anlatıyı seyreden katılımcı (seyirci) ise başkarakter olarak belirlenmiş ve olay örgüsü kaçınılmaz olarak onun etrafında şekillenmiştir. Aynı zamanda, meta-diegetik ses kullanımı, başkarakterin etkileşim kurabilmesiyle ilişkilendirilmiş ve bu ilişki metalepsis anlatı biçimini güçlendirmiştir.

Anahtar sözcükler: *iletişim teknolojileri, masallar, hikâye anlatımı, metalepsis, meta-diegetik ses*

Introduction

Virtual reality, one of the most cutting-edge tools of technological innovation, transcends being merely a concept defining the era. Through a wearable headset, the individual “teleported” into a virtual space assumes a position of experiencing rather than merely observing the existing content. The significance lies in what the experience conveys. Experiencing a narrative in 180 or 360 degrees, within an immersive visual environment,

embodying it, and interacting with it, constitutes this significance. Therefore, the narrative presented through virtual reality technologies diverges from traditional forms and constructs a distinct structure of its own.

Virtual reality technologies, by transforming various contents into an experience such as games, films, and news, offer various narrative opportunities. One of the areas influenced by this technology is fairy tales. The unique narrative feature of fairy tales, which shatters reality from the very beginning, invites the reader/audience into a fantastical world beyond the physical realm. Thus, reality is expanded, the boundaries of reality blur, and anything becomes possible within the content of a fairy tale. The convergence of this narrative form belonging to fairy tales with virtual technologies raises a meaningful inquiry through reality. This inquiry revolves around bringing together the fairy tale, which is removed from physical reality, and virtual technologies that elevate reality to a hyper-dimension. The conjunction of these two phenomena, which define reality as a common ground, creates the hyper-reality experience of the extraordinary fairy tale content. Therefore, the unique reality of the fantastical world of fairy tales can also be experienced in physical reality.

The exploration within the boundaries of reality evokes the concept of metalepsis, which is a narrative form. In this regard, the narrative style presented by *The Turning Forest* (Oscar Raby - 2016) fairy tale in conjunction with virtual reality technologies is examined in the study, and the relationship established by the narrative with the concept of metalepsis is elucidated. The sound setup, which holds significant importance in 360-degree virtual narratives, is also deemed crucial in this examination. The interactive feature provided to the participant by the narrative's sound contributes to the creation of an unconventional structure; hence, the coexistence of meta-diegetic sound setup and metaleptic narrative form is noteworthy. One of the primary inquiries of this study is to explore how these two concepts construct a narrative framework in *The Turning Forest* fairy tale and to question the possibilities of creating a storyliving continuum through this framework.

1. Theoretical background: 360-Degree fairy tales as an emergent narrative form

Fairy tales, which break the reality of everyday life with fantastic elements and create a magical universe in this way, have always been intriguing due to the magic they inherently contain. Fairy tales are a reconfiguration of reality in another form. This configuration expresses a unique language that extends beyond the static. Thus, the structure of fairy tales has found its place among narratives and established a distinctive mode of representation. As Ryan also points out, life is the existence of human life or the lives of anthropomorphic beings. This means the totality of experiences accumulated by the subject between birth and death. The representation of individual lives and the communication thereof is achieved through narrative (Ryan, 2017: 517). For humans, a life distant from storytelling presents a bleak outlook. It is a natural tendency to predict future expectations within the context of past events and present circumstances and their potential impacts on the future. No matter how fragile, narratives are crucial for a sense of self, ways of navigating the world, and achieving catharsis (Dunnigan, 2004: 4).

At the same time, every fairy tale reader, whether young or old, is curious about the magic of what transpires within the story. Therefore, it is possible to develop certain questions: What gives fairy tales this enchantment? Where do these fairy tales originate? Why are they so compelling? By learning more about themselves, people also seek to learn more about fairy tales (Zipes, 2015: XV). The magic of fairy tales relies on the suspension of disbelief. The events in the story are not expected to be realistic; more importantly, the magic is achieved through the extraordinarily simple, artistic, and ordinary narration of the story. Thus, in fairy tales, wolves, eagles, ants, or fish can speak, and many other seemingly mundane occurrences are perceived as entirely normal within that context (Bacchilega, 1997: 28). Indeed, the phrase “once upon a time” signals a transition to a reality different from our own (Tiffin, 2009: 13). In some of these narratives, the fairy tale realm is depicted as a parallel universe to the human world, governed by its own natural laws. For example, in these stories, time passes at an extraordinary pace. Therefore, a year in the fairy tale world can be equivalent to a hundred years in the human world. Human visitors do not perceive the rapid passage of time in the fairy tale world, often resulting in disastrous consequences. Although their visits seem brief, nothing is as they left it when they return to their own world (Bottigheimer, 2006: 213). Thus, being part of the magnificent universe of the fairy tale entirely depends on recognizing the artificiality of that universe. The shared awareness between the author and the reader about the functioning of the genre relies on the definition of the text as a created object, rather than an attempt to recreate reality (Tiffin, 2009: 13).

Nevertheless, it is evident that there are numerous different definitions of what constitutes a fairy tale. For instance, there is no consensus on whether stories with unhappy endings or narratives deemed insufficiently magical fall under the definition of a fairy tale. Such interventions, which adopt a complex approach to the subject, tend to muddy the waters further, regardless of their good intentions. Moreover, these types of endeavors often involve specific ideological undertakings and attempt to create an “ideal” fairy tale that might exclude stories that have been accepted as fairy tales for centuries (Smith, 2007: 6).

Furthermore, fairy tales serve as a vibrant field for exploring social conflicts, psychological phenomena, the attitudes of large segments of society, and even everyday habits (Bottigheimer, 1989: 343). Fairy tales continually modernize themselves, replacing older cultural elements with newer ones (Röhrich, 2014: 4). Since the beginning of the 21st century, fairy tales have not only become globally popular but have also succeeded in captivating audiences with imaginative and dazzling retellings through new media. Indeed, modern fairy tale adaptations, commonly seen in popular culture, diverge significantly from classical fairy tales. In this context, the fundamental question to be asked is: How is today’s media transforming fairy tale narratives, and what kind of impact is this transformation creating? (Schwabe, 2016: 1-2).

One of the contemporary technological manifestations of societal developments is in the field of virtual reality. This field, with its unique new features, transforms narratives from their traditional forms and replaces them with an experience-focused format that includes the participant. Through VR (Virtual Reality) headsets, which also encompass wearable

technologies, this field becomes a narrative space where physical reality is suspended, and the virtual environment directly affects the participant. Consequently, the person experiencing this new “place” becomes part of the story. Being part of the story, in some cases, means living and experiencing the story in real time. This concept is conceptualized as emergent narrative.

In emergent narrative systems, the act of authorship is limited to constructing the story. This activity involves creating characters and their environments, and providing users with necessary background information. The system does not have a predetermined ending or a fixed timeline of events. The role of the creator is framed around establishing a high-level plot. Although there is an idea of what the characters can do, there is no absolute guarantee that they will behave as expected (Aylett et al., 2005: 305). In other words, it is not possible to predetermine the narrative in this approach. Instead, the course of events emerges from the actions of the characters, and these actions influence the narrative trajectory (Swartjes, 2010: 6). Thus, interaction is the fundamental element of emergent narrative. Interaction is a prerequisite for the emergence of this effect (Walsh, 2011: 76). Character-focused approaches in interactive storytelling have great potential for story generation. Despite the deterministic nature of their fundamental techniques, various factors contribute to the unpredictability of the story’s development (Cavazza et al., 2022: 1080). At this point, the user’s ability to interact with the virtual environment and move freely is crucial. This largely enables the desired sense of presence to be achieved. However, this feature creates challenges in determining the user’s role within a narrative structure. At a basic level, the user’s freedom to be in any location in the virtual environment can also lead to missing certain situations (Aylett, 2000: 7). In traditional books and films, the narrative is based on a narrative arc consisting of a beginning, middle, and end. This arc is a familiar progression that starts with exposition, moves through conflict, rising action, and climax, and continues with falling action and resolution. Almost every event in the narrative is causal and contributes significantly to the story’s progression (Barkholt-Spangsbo & Arbjørn, 2021: 121). The consistency and coherence of events in conventional stories allow them to be seen as narratives. Regardless of how complex the cause-and-effect relationships may be, they not only provide certainty but also evoke a distinct pleasure. This thread is what transforms a narrative into a compelling story. While it is possible to attach many things to such a thread, the uncanniness of the thread can cause discomfort for readers seeking a story. Therefore, the challenge posed by emergent behavior to narrative understanding is not only the absence of central causal control or the treatment of coincidence, but also the lack of a narratable clue (Abbott, 2008: 233). However, narratives that focus on the user’s experience at this point offer interactive and emergent storytelling as an effective option. Because the features presented by virtual technologies are an alternative to what currently exists. This alternative is an experiential form that requires participation in the story, establishing an active existence. Thus, the space where the participant is immersed in images, showing existence in the story, becomes the instantaneous location where events unfold. These new features in the narrative naturally also affect fairy tales. *The Turning Forest* (Oscar Raby - 2016), a fantastical, interactive, emergent 360-degree fairy tale narrative, to be examined in this study, embodies these characteristics that create new forms within the

fairy tale genre, bringing forth a range of questions open to interpretation. Because this fairy tale, where the participant is part of the story, demonstrates the storyliving effect. Therefore, following interaction as the foundation for emergent storytelling, another element will be storyliving.

2. Purpose and methodology

This paper, focusing on 360-degree narrative storytelling, aims to elucidate the changes brought about by technological advancements in storytelling and the evolving forms they take. Thus, it will become possible to understand the tight relationship between technological innovations and story creation in the context of current technologies. The sample for this study is *The Turning Forest* (Oscar Raby - 2016) fairy tale, chosen in line with this purpose and significance. The fairy tale centers on an adventurous journey undertaken by the participant alongside a fantastical creature in an enchanted forest. This journey is also a real-time, sound-based experience. For this reason, this form of VR fairy tale necessitates examination within the context of a metaleptic narrative structure. The 360-degree virtual reality narrative feature demonstrated by the relevant sample qualifies it as a layered structure due to the effects it provides such as immersion, presence, interaction, and experience. To comprehensively grasp this layered structure, narrative analysis methodology is employed in the research. Within this method, Genette's concept of metalepsis, which is attributed importance, is analyzed through the selected sample. Gorbman's concept of meta-diegetic sound, which supports the metaleptic features presented in the narrative, is another important concept utilized in this analysis.

2.1. Metalepsis and the concept of meta-diegetic sound in narrative

Metalepsis fundamentally entails the transgression of the 'sacred boundary' between the world of the telling and the world of the told. In literary theory, such a paradox is often understood as a departure from conventional views or beliefs, characterizing an 'unnatural' form of expression (Pier, 2016: 337). Metalepsis is a concept that designates a transgression of boundaries between story and discourse, author and character, reader, and the boundaries between storyworld and reality (Effe, 2017: X). Thus, metalepsis combines representations of contradictory concepts and renders two worlds perceived as mutually exclusive interconnected at the same time. Possible connections between these worlds include partial or complete conflation, movement from one place to another, inter-world communication, gaining knowledge of the other world, and as well as creating a representation of the other world (Feyersinger, 2010: 281). Although metalepsis emphasizes an 'unnatural' structure, especially structures that serve as models for 'mimetic' narratives and those long considered 'natural' in Western culture are not completely suspended or rejected. In fact, they are used as a ground for perceiving and defining the 'unnatural.' This is because the elimination of 'natural' categories also eliminates the definition of the 'unnatural' (Nielsen, Alber & Richardson, 2013: 135).

Metalepsis perhaps more so questions how we conceive the relationship between metaphor and metonymy, as well as the processes of substitution or reduplication in language. Metalepsis is a miniature language game. With some effort, the figure can be deciphered, even leading to enjoyment of the creativity it provides. Metalepsis is a boundary-crossing figure. At times, it pushes boundaries, testing the understanding and patience of the reader (or listener) (Cummings, 2010: 223). The critical point that Metalepsis encompasses for all cases is the transition of an entity from one ontological boundary to another world (Bell, 2016: 296). Only ontological metalepsis involves the disruption of boundaries that are physically or logically impossible, thus carrying a supernatural implication. In essence, all examples of metalepsis are physically impossible. This is because in the real world, it is not possible for two different ontological domains to interact. For instance, a fictional character cannot communicate with their author in a literal sense, and an author cannot step into the fictional world they have created. Some ontological metalepsis also involve logical impossibility. This is because it implies that the same character cannot exist simultaneously in two different ontological domains (Bell & Alber, 2012: 167).

When we examine the developmental process of information technologies, it is observed that each of them has profound effects on social life. For instance, cinema and photography, among others, have facilitated the preservation of a new type of data and each has created new art forms. The advancement of digital technologies has had a wide-ranging impact across various fields, from economy to politics, from popular entertainment concepts to social and everyday life. The presence and development of computers have also influenced the arts, particularly in visual arts with features such as digital installations and image manipulation. In this context, one of the fundamental questions is what these developments do for narrative (Ryan, 2006: XII). The current impact of virtual technologies is characterized by the dominance of metaleptic structure in narratives, and naturally, the presence of the participant within this layered structure. As Bell also mentions, interactional metalepsis emerges when the ontological boundary between the reader (actual world) and the story world is crossed. Therefore, interactional metalepsis, like all types of metalepsis, are ontological (Bell, 2016: 296). In addition to all of these, another narrative element that contributes to the construction of the narrative is the use of sound and music in storytelling.

Narrative media music, which is used for storytelling purposes in multimedia such as film, television, or computer games, becomes one of the primary sources of musical experience in our daily lives. Although typically experienced at an unconscious and unreflective level, such music actively contributes to the narrative through multimodal interaction with visuals, speech, and sound effects. Often, what we see (or perceive to see) is largely influenced by what we hear (Wingstedt, Brändström & Berg, 2010: 193). However, it differs from music, lighting, and other elements of film in many important ways. First, we hear the music, we don't see it. Hearing is more indirect than visual perception; While seeing something means instantly identifying light rays with the object reflecting them, in hearing we do not automatically identify a sound with its source. Moreover, hearing requires a longer period of time to recognize a sound stimulus compared to visual perception. Thus, hearing is more

selective and lazier than multiple visual events; consciously focuses on one or at most two auditory events at a time (Gorbman, 1980: 183). Undoubtedly, one of the significant elements contributing to narrative is sound and music. These elements, which are also among the predominant factors of the fairy tale to be examined in the study, are important issues that advance, enrich, and envelop the story with emotion. The use of sound in narrative is typically conceptualized in two main ways: diegetic and extra-diegetic.

Diegetic sound is the sound that emerges through a character and is heard both by the audience and the character. Extra-diegetic sound, on the other hand, is the sound that is conveyed directly to the audience independently of the character's presence (Percheron & Butzel, 1980: 19). A more common strategy is to draw the audience into a character through the fantastical gap between diegetic and non-diegetic realms, traversing multiple axes such as empathy/anempathy, objectivity-subjectivity, and aural perspective (Stilwell, 2007: 193). These concepts have also generated their own subcategories, giving rise to terms such as extradiegetic, metadiegetic, ambidiegetic, and even "source music" throughout the process (Smith, 2009: 1). It is beneficial to elaborate on the meta-diegetic sound among these, in order to better elucidate the narrative style of the sample determined in the study.

Meta-diegetic sound events are indicators of situations that occur prior to diegetic events. Extra-diegetic sound, on the other hand, signifies events that occur after diegetic events. When the experience of extra-diegetic or meta-diegetic events occurs, they typically emerge as a result of a spatial and temporal hierarchy between sound events (Walther-Hansen, 2015: 35). The use of meta-diegetic sound is one of the best ways to indicate a character's subjective perception of reality. Like oneiric sound, meta-diegetic sound is also a sign of deviation from normative film sound towards the altered subjective sound of states of consciousness (Milicevic, 2013: 3217). One of the non-diegetic sounds is the meta-diegetic sound. This means a sound that characterizes subjectivity, such as the inner voice of a character or a sound that mimics the character's perception, semantically overloaded and alienated by other means (Görne, 2019: 25). The use of meta-diegetic sound, which belongs to the film but does not characterize diegetic production, signifies a wholly subjective, perceptual use of sound. It is observed that this usage, along with virtual narratives that involve the participant in the story, transforms into a more intricate and effective form. This is because the audience (or participant) is no longer a passive spectator of the story but an active entity. Therefore, all these narrative techniques already in use, through the technology surrounding them, both maintain their current structure and make them sustainable with new expansions. Hence, it is crucial to reveal virtual reality narrative structures in order to determine the form of the story and its impact on the participant.

3. Analysis and findings

In this section of the study, the selected sample, *The Turning Forest* (Oscar Raby - 2016), is being analyzed using a narrative analysis method. The analysis focuses on the concepts of metalepsis and meta-diegetic sound within this sample. Thus, it will be possible to examine how the metaleptic structure of the 360-degree virtual reality fairy tale contributes to the storyliving experience.

3.1. Multi-layered narrative

In *The Turning Forest*, where the story unfolds within a 360-degree panoramic view, the immersive, embodied, interactive, and experiential elements facilitated by virtual technologies result in a layered structure right from the outset. This structure is primarily initiated with the inclusion of the individual (participant-user) within the narrative. This situation, markedly different from merely watching or reading the story, allows the fairy tale to evolve into an emergent narrative, thus assuming the form of an experience. Experiencing the narrative directly as a lived experience is a consequence of the story's layered nature. At this stage, it would not be wrong to say that genres blend into each other, giving rise to a new form through amalgamation. Particularly in arenas such as gaming and cinema, this phenomenon becomes even more pronounced. As Bryce and Rutter suggest, it is possible to argue that games are increasingly becoming more cinematic, and there is a degree of closeness between the aesthetics of games and films (Bryce & Rutter, 2002: 7). Consequently, this proximity and amalgamation among genres also influence the forms of stories, impacting the layered structure of narratives.¹

Layered Story Structure
Participant
Emergent Narrative
Experience

Table 1: The fundamental elements that reveal the layered narrative structure of the fairy tale

The sounds heard at the beginning stage of the fairy tale and the fantastical creature that emerges thereafter are other figures that reveal the layered narrative structure. The sense of being there acquired by the participant through virtual technologies highlights the importance of space as a significant element. This is because the participant evaluates the fairy tale space alongside other characters. Thus, the narrative transforms into an adventurous journey that includes the participant. Starting in a magical forest, this journey diversifies with changing spaces and interactions taking place within them. The existing variety arises from the structured setup that enhances the immersive effect, adds dynamism to the narrative, and combines this dynamism with interaction. Therefore, the fairy tale space and the sense of presence within it support the layered narrative through actions involving movement.

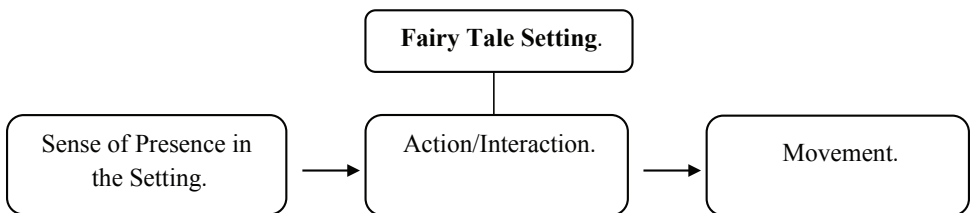


Figure 1: The impact of the fairy tale environment on the layered structure

The element of interaction within a virtual world provides the user with an immersive environment. Most narrative-focused virtual worlds progress within predetermined sequences of actions, where characters play the same elements of the same story each time. In contrast, a system that creates a new narrative structure for each user session can also adapt its narratives to the individual preferences or needs of the user (Riedl & Young, 2003: 47). One of the fundamental features of virtual reality technologies, interaction, is clearly evident in the examined fairy tale. This feature supports the metaleptic layered structure of the story. Primarily, the heart-flower patterned figures that the participant can joyously spread around, and the melodies they can create, along with the changing space, provide flexibility in the narrative. The meaning generated by this freedom also aligns with the definition of emergent narrative. The situation here is more about creating subjectivity within the story rather than directly influencing its flow. The images and sounds that the participant creates in the environment they are in at that moment are in line with the narrative structure of the fairy tale; in other words, the colorful world of the fairy tale interacts directly with the participant through sound and visuals. Thus, the fantastical space in which the story takes place is enriched through subjective participation and setup. This situation is an unusual structure that occurs in the narrative structure with the action and interaction elements provided by virtual technologies. Therefore, the 360-degree virtual fairy tale space can undergo instant changes through the participant's real-time actions.

The interaction that begins with the initial moments of the fairy tale continues with the illusion of movement in the space. In essence, the mobility here is more about the progression of the story rather than the participant's own choice. However, elements such as presence and interaction provided by the VR narrative structure at this point diverge the progression in the story from a conventional narrative structure. Because this progression based on movement not only elevates the events to a new dimension but also presents the participant as the central figure² at this point. Therefore, the situation experienced at that moment is more than just a path in the story. Time and space are changing, and the participant is compelled to move in this change. Moreover, interaction is also included in these moments. Thus, while the static structure surrenders itself to motion, the element of subjectivity created by interaction adds another layer to these moments, enriching the layered structure.

Interaction	
I. Stasis	II. Mobility
III. Static Space	IV. Changing Space

Table 2: Expansion of the layered structure

The layered narrative structure of the examined fairy tale, *The Turning Forest*, presents it as a metaleptic framework. However, the metaleptic structure of this fairy tale, presented through virtual technologies, appears quite natural. The basic form of metalepsis, which moves between boundaries, shows a harmonious relationship when combined with the structure of a 360-degree fairy tale narrative experienced through a VR headset. The virtual narrative structure, defined by effects such as immersion, embodiment, presence, interaction, and experience, strengthens the narrative form of metalepsis in a way. Thus, the fantastical reality of the fairy tale will have the potential to transform into a hyper-reality.

3.2. Protagonist as participant

While real-life interactions provide opportunities for personal experience, the question of why narratives are so important is meaningful. This is because narratives provide a suitable environment for attributing character. In real life, people cannot always reflect their true selves, making the channels for acquiring information about character quite noisy and making inference difficult. However, the behavior of a character within a narrative is representational, and the narrative itself is a work of art. In other words, the narrative is the form of representation it aims to be (Currie, 2009: 63). One of the most significant effects of virtual technologies is that they involve the person experiencing the narrative in the story. Therefore, the position of the participant within the narrative and the impact they have on the story become important. The fairy tale characteristic of the narrative under study is particularly significant in terms of the departure from reality and engagement in the virtual world. The fantastical world of the fairy tale transcends the form of being read or watched, opening up imaginary environments beyond this reality to experience. Thus, the feeling of being inside a fairy tale book is not a distant sensation that is difficult to achieve through virtual technologies. This situation strengthens the construction of metalepsis within the narrative.

In the fairy tale analyzed in this paper, the participant is positioned at the center of the story. The events in the fairy tale developing around this central position designate the individual experiencing it as the protagonist. Moreover, the interactive feature embedded in the plot further strengthens the participant's role as the protagonist. Consequently, the narrative of the fairy tale evolves around the participant, allowing for interaction. Additionally, the participant's central position necessitates an obligatory relationship with the fairy tale setting. Due to the hyper-effect created by virtual reality, the person experiencing it feels a sense of presence and becomes the focal point of the plot. This situation highlights first the participant's position within the setting and then the story revolving around the person positioned as the protagonist. According to the functioning of the fairy tale, the individual can experience this fantastical universe in a completely safe manner or, in some cases, within a sense of unease. Therefore, there is a strong interrelationship between the fairy tale setting, the protagonist's position, and the plot.

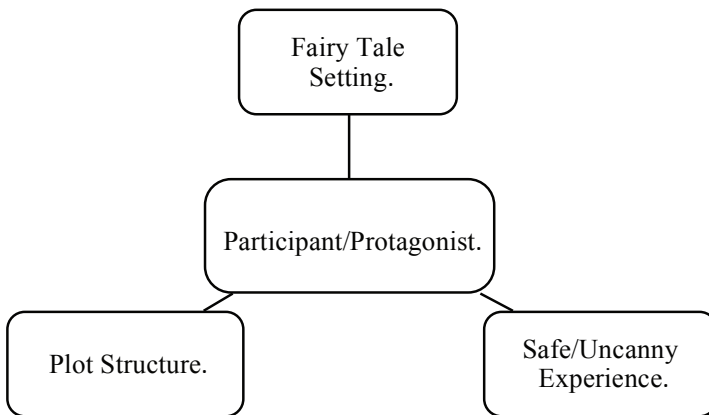


Figure 2: Key determinants of the protagonist's fairy tale experience

The protagonist's role in the narrative immediately immerses them within the fairy tale setting, allowing for a direct and impactful experience of the environment. Consequently, the narrative feature of metalepsis is prominently displayed in the analyzed sample. Additionally, the ability of the protagonist to engage in various interactions elevates the narrative to the point of storyliving. The initiation, progression, and all events encountered during this progression are significant at each stage due to the participant's role as the protagonist.

The fairy tale commences with the participant's initial solitude within the setting, a crucial factor in both acquainting with the environment and sustaining presence within it. Subsequently, the introduction of a fantastical creature into the scene, accompanied by unseen figures and mysterious sounds, weaves a new narrative adventure. This beginning, soon enriched by interactive elements, adds layers to the storytelling format of the fairy tale. The participant becomes the individual navigating through these layers, shaping their journey with musical interactions. However, as depicted in Figure 2, it's crucial to evaluate the safety or uncanny of the experience. This is because the main point to remember is the participant's central role and designation as the protagonist within the fairy tale.

It is observed that the story begins with a sense of uncanniness. This initial feeling arises because the participant is surrounded by human voices that they can hear but cannot see. The presence of a gigantic animal entering the scene further heightens this atmosphere. Moreover, the fact that this intruder is staring at the protagonist (the participant) continuously amplifies the sense of unease. The scenario reaches its peak when the fantastic creature opens its mouth and the protagonist touches its teeth. As a result, sounds and melodies are introduced into the fairy tale forest, enhancing the immersive experience. This contact between the participant and the fantastical being marks the transition from uncanniness to a sense of safety. However, the potential danger still lingers, preventing the sense of insecurity from fully dissipating.

As events unfold, the water level in the environment begins to rise, gradually submerging the protagonist. These moments culminate with the intervention of the fantastical creature, leading to the establishment of a friendship between the real and virtual personas. At this juncture, an important point deserves emphasis: the narrative's reliance on a fairy tale framework and the inherent sense of security intrinsic to such tales. Despite the immersive nature of the narrative and its virtual medium, the fact that it is structured akin to a fairy tale provides a reassuring foundation for the plot. This is because the experienced locale resides within the uncanny realm of the fantastical yet within the safe confines of the fairy tale domain.

Initial Presence	Progression of the Story	Progression of the Story	Progression of the Story
-The Protagonist's Solitude -Uncanny Experience	- The Coexistence of Virtual Fantasy Character and Real Person (Character) - Uncanny Experience	- The virtual character's reassuring attitude - Interaction - Safe Experience	- The onset of a new danger -Uncanny Experience - The virtual character's reassuring attitude - Safe Experience

Table 3: Uncanny and safe experience phases

The fluctuating level of trust experienced by the protagonist as influenced by the plot structure of the fairy tale plays a decisive role in both the narrative form of metalepsis and the immersive storyliving experience. Upon analysis of the sampled data, it is evident that this structure is clearly established. Through virtual reality technologies, the fairy tale, which already possesses a layered narrative, reinforces the metalepsis structure through the participant identified as the protagonist for the same reason. Consequently, this structure naturally gives rise to both emergent narrative and storyliving effects.

3.2.1. Hyper-identification³

Establishing a sense of closeness or shared emotional response with any character in a novel or film is a common phenomenon. This connection is explained through the concept of identification. The crucial questions to answer are how a person is exactly drawn in and what types of bonds they form. Identification is often equated with empathy or feeling together. However, empathy is just one of the ways readers and viewers identify with characters (Felski, 2019: 77). Consciously or unconsciously, a person recognizes themselves in another individual. In doing so, they become involved with that individual and indirectly participate in their activities, emotions, and thoughts. This process provides the individual with greater motivation for their own activities, emotions, and thoughts. When defined in this manner, identification can also occur with an environment, a situation, or a relationship (Feilitzen & Linné, 1975: 52).

Identification is one of the key concepts that must be emphasized in a fairy tale. As a fundamental issue in any narrative containing a story, identification is crucial for experiencing and embracing the narrative. In a narrative, the further the characters in the story are from the audience-reader, the greater the level of identification. In a narrative, the further the characters in the story are from the observer-reader, the greater the level of identification. This distance does not imply an alienating effect; rather, it pertains to the comfort provided to the audience by allowing them to engage with the story from a safe vantage point. However, when the story's characters establish direct contact with the audience, this sense of identification can be diminished.

On the other hand, virtual technologies are changing the concept of identification, much like they are altering many other elements of narratives. The virtual world includes the person within its narrative, thus reshaping many conventional meanings. Eliminating the distance between the person and the narrative creates a new experiential space, where this experience determines the participant's role. How the participant experiences the virtual narrative—such as the features they engage with, the relationship they form with characters, and their level of interaction—are key aspects of virtual narratives. Therefore, it is essential to focus on the participant and explore this in more detail. Immersion, as Biocca points out, refers to the degree to which a virtual environment engages the user's senses with virtual stimuli. The more the system captures the senses and blocks out stimuli from the physical world, the more immersive it is considered to be (Biocca, 1992: 25). The sense of belonging felt by participants immersed in the virtual world is directly related to the level of immersion of the current narrative. Thus, the sense of presence indicates situations where individuals suspend their physical reality and become captivated by the hyper-reality of the virtual world. As Slater also discusses, the entire essence of presence is the illusion of being there, even

though one is aware of not being physically present (Slater, 2018: 432). Participants cease to perceive themselves as interacting with a computer and begin to engage directly with the three-dimensional environment (Coelho et al., 2006: 27).

The transformation of the participant into a fairy tale character and experiencing events directly as the protagonist also alters the condition of identification within the narrative. The distance between the person and the narrative, along with the resulting identification, which is present in traditional narratives, is shaken from the outset in virtual narratives where the individual becomes involved in the story. In these environments, even when the individual is positioned as an observer with no interaction, they still experience a sense of presence. It is precisely at this point that the situation shifts identification from mere identification to hyper-identification, and sometimes even self-identification. In this fairy tale, the establishment of identification occurs through the participant being positioned at the center of the narrative. When the fairy tale character directly engages with the participant, it not only disrupts the traditional narrative's sense of identification but also initiates a transformative process in virtual narratives. As the participant assumes the protagonist's role and experiences the unfolding events firsthand, the fractured perception of identification, triggered by the fairy tale character's gaze, transcends to a higher level of immersion and engagement. In such a way that making eye contact with other characters in the fairy tale enhances the experiential impact of the virtual narrative, thus elevating identification to a hyper level. Consequently, every aspect of the narrative, from the plot to the setting, from the characters to the interactions established with them, is constructed within the hyper-reality of the virtual realm. Therefore, the reasons for identification in traditional narratives manifest in different forms in virtual narratives. For instance, the participant's encounter with a fantastical creature shortly after entering the fairy tale realm is just one of the effects of hyper-identification created by hyper-reality. While this initial moment may evoke feelings of uncanny and discomfort, it soon gives way to a sense of existence and presence as a fairy tale character. The tension initiated by the opening of the jaws of this giant fantastical creature quickly transforms into an interaction with the participant. Thus, the individual experiencing the narrative finds themselves at the beginning of a journey that will gradually increase in impact, within the safety of a hyper-real environment, evidenced by their active presence in the space. The narrative here conveys the participant impression that the story will unfold around them.



Picture 1-2: The direct gaze of the fantastical character towards the protagonist participant⁴

The hyper-identification established from the outset of the fairy tale, coupled with the participant's immersion in a perilous situation (the rising waters) followed by their rescue by the fantastical character, leads to a complete transformation of the narrative into a metaleptic form. Therefore, the sense of presence facilitated by virtual reality technologies brings about significant changes in the narrative, resulting in a metaleptic narrative form. The effect of hyper-identification is one of these changes. The emergence of hyper-identification is related to the fairy tale's structure of 360-degree virtual reality narrative and the metaleptic composition of the plot. Therefore, virtual reality technologies, emergent narrative, metalepsis, and storyliving elements are tightly intertwined. This is because the events in the fairy tale eventually allow the participant to interact with the fantastical creature, touch the entities around them, and even create melodies. The relationship between the participant and the story, which begins from the outset, is further strengthened as a result of these effects.

Metaleptic Narrative and Storyliving Stages
Immersion in Virtual Narratives
The Sense of Presence
Embodiment
Participant's Protagonist Position
Fairy Tale Characters Making Eye Contact with the Virtual Character
Hyper-Identification
Interaction and Motion Illusion
Embodiment
Self-Identification

Table 4. The identification connection established by the metaleptic structure of the fairy tale with storyliving

The protagonist (participant) assumes the role of an individual capable of interacting with other entities within the fairy tale setting, amidst the perception (and illusion) of movement. These characteristics exhibited by the participant not only give rise to the hyper-identification effect but also foster self-identification as the story unfolds around them. This is because the virtual environment identifies the person experiencing it as a character belonging to that environment. In other words, the real person witnesses the embodiment of their virtual entity. Thus, hyper-identification leads to self-identification. The narrative's designation of the participant as the protagonist, its progression centered around them, and the virtual embodiment of the real person are among the significant factors contributing to self-identification. All these features, which give rise to the experience, stem from the metaleptic structure of the narrative and endow the participant with a storyliving effect.

3.3. Auditory environment

Virtual reality (VR) is typically a technology that provides interaction and immerses the user's senses. This significantly distinguishes it from other media such as television or books (Schuemie et al., 2001: 184). The impact of VR technology emphasizes the manner in which individuals engage with the content produced through this technology. In this regard, one of the prominent features of VR narratives is undoubtedly the use of sound and its effects. This is because in a 360-degree story, issues such as where the participant is looking and how the narrative progresses are, in some cases, resolved in conjunction with sound.

The debate revolves around storytellers refraining from artificially forcing viewers to look in a certain direction, but instead, guiding them throughout the narrative by integrating visual and auditory cues seamlessly into the story (Masia et al., 2021: 66). Because in situations where the source is unspecified, individuals tend to seek out any diegetic sound, whether expected or unexpected. Furthermore, in situations where empathy and identification are active, observing where others are looking becomes a natural inclination. All of these are effectively forms of passive cues (Mateer, 2017: 21). Similarly, Rothe & Hußmann found in their article titled "Guiding the viewer in cinematic virtual reality by diegetic cues" that objects associated with sound attracted more attention than those without sound, and that sound could guide the viewer's gaze direction even if it were not spatial or coming from another direction (Rothe & Hußmann, 2018: 114). One of the most significant factors enhancing the metaleptic structure of the analyzed fairy tale is the use of sound. In addition to diegetic and extra-diegetic sound usage, the prominent sound setup in this virtual reality narrative is the meta-diegetic sound. The most crucial distinction created by the meta-diegetic sound design in this narrative is its relation to the participant's immersion within the fairy tale.

The fairy tale begins with ambient sounds. These ambient sounds quickly incorporate an interactive feature, allowing the participant to briefly interact with the surrounding birds and produce note sounds. Thus, diegetic sound coexists with meta-diegetic sound within the fairy tale environment. Following the brief interaction, events in the setting gradually unfold with the use of extra-diegetic sound. The presence of both music and the narrator results in the dominance of extra-diegetic sound in the fairy tale.

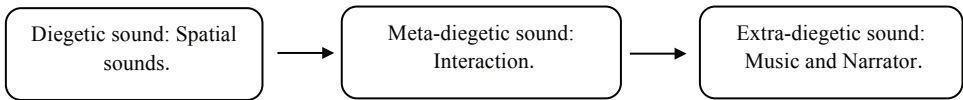


Figure 3: The beginning of the fairy tale and stages of sound utilization

The inclusion of the narrator temporarily pauses the interactive presence of the participant, allowing the protagonist, the audience, to focus on the fairy tale's story. After a while, ambient sounds are reintroduced as diegetic sound elements. With the entrance of the fantastical creature that introduces the first tension in the story, extra-

diegetic tension music is added, and the narrator continues to speak alongside this music. Simultaneously, the soundscape is filled with the sounds of people running around in the environment (diegetic sounds). The presence of the voice-over (the narrator) conveys events in an extra-diegetic manner but also refers to the participant's presence as the protagonist.

The use of diegetic and extra-diegetic sounds intensifies both before and after the fantastical creature's entrance into the fairy tale's setting, running parallel to each other. During this period, the protagonist remains silent and unengaged, as interaction within this fairy tale is conveyed through sound. This continues until the fantastical creature directs its gaze at the protagonist, fully turning towards them and opening its mouth. At this pivotal moment, the protagonist begins to introduce melodies as meta-diegetic sound elements, which are then incorporated into the scene. During these moments, the presence of music and the narrator continues to function as extra-diegetic elements, while the participant's presence facilitates interaction through the use of meta-diegetic sound. The participant presses notes by touching the fantastical creature's teeth, creating a melody. At this point, the crucial aspect of the story is the trust established between the protagonist and the fantastical creature through sound. Therefore, the integration of meta-diegetic sound with the interactive elements of virtual reality technologies in this fairy tale serves as a means of establishing trust.

Sound not only influences the story sensorially but also serves as a determinant of the participant's (protagonist's) experiential presence. This is because the narrative's element of danger creates a sense of trust through the melody produced by sound. Subsequently, events unfolding with spatial transitions continue to incorporate all three forms of sound usage. However, at the end of the fairy tale, the participant is left alone in the space, becoming the creator of a music experience devoid of action. While the narrator's extra-diegetic use of sound persists for a while during these moments, it eventually ceases entirely. The participant, alone in the space, creates ambient sound by touching ice fragments. Extra-diegetic music usage accompanies these moments. Therefore, extra-diegetic sound accompanies the sound generated by the participant. The interactive feature of the 360-degree storytelling is effectively utilized in meta-diegetic sound creation.

Sound is also utilized as a guiding element in these narratives. In 360-degree storytelling, where participants have the ability to look in every direction, the use of sound becomes a fundamental component for following the story. Because in a situation where one can look everywhere in space, the ear develops a response directed solely towards the sound being heard. Thus, in terms of following tension and progressing with the narrative, tracking the source of the sound heard in the space also determines what the eye sees.

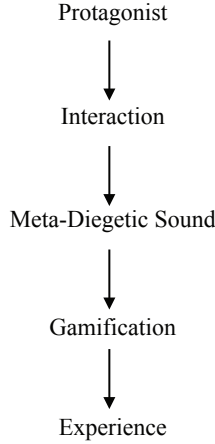


Figure 4: Relationship between interactivity feature and meta-diegetic sound

The source of meta-diegetic sound is directly attributed to the protagonist, making it identifiable. In the fairy analyzed fairy tale, the meta-diegetic element facilitates the experience of trust rather than the experience of unease. These moments, which transform conflict elements into reconciliation, are moments when the fairy tale also becomes a kind of playground. As the protagonist, the participant meets fantastical creatures, engages with them, and becomes part of the story within the setting of the fairy tale. The melodies that emerge when the participant touches objects or other creatures in the environment are not only part of the fairy tale's playful atmosphere but also highlight its transformation into an interactive narrative. This effect strengthens the participant's existence in the fairy tale as the protagonist because the participant has the opportunity to interact in real-time within the virtual tale setting. Thus, interaction creates meta-diegetic sound, and meta-diegetic sound, in turn, enhances the participant's presence, elevating the experience to a stronger point.

Conclusion

This study investigates how VR technology transforms fairy tale narratives, using a narratological analysis of the 360-degree fairy tale narrative, *The Turning Forest*. The analysis examines the narrative structure of the chosen sample through the concepts of metalepsis and meta-diegetic sound, highlighting the potential of this setup to create an immersive storyliving experience.

According to the findings of the analysis, features of VR technologies such as immersion, presence, interaction, and experience are found to be related to the narrative form of metalepsis. The application of these VR features in a narrative leads to a structure significantly different from traditional narrative forms. This structure manifests first in the presence of the participant and subsequently in their experience. The fantastical space in which the fairy tale is conveyed transitions from being an experience observed or read to

becoming an active state where the individual is integrated into the universe. Therefore, the elimination of the distance between the narrative and the participant signifies the dissolution of the boundaries between realities. It is precisely for this reason that the nature of virtual reality narratives is concluded to be directly linked with the narrative form of metalepsis.

Based on the analysis of the fairy tale, it is observed that the narrative form of metalepsis appears in four ways. These include layered structure, the participant as the protagonist, hyper-identification, and auditory environment.

The fundamental elements constituting the layered narrative structure of the fairy tale are identified as “participant,” “emergent narrative,” and “experience.” The involvement of the participant within the narrative has emerged as a crucial factor influencing the spatial dimension, with the layered structure being analyzed within the spatial framework. Accordingly, it is understood that the impact of the fairy tale environment (space) on the layered structure develops in three ways. These are, respectively, effects arising from the sense of “presence in space,” “action/interaction,” and “movement.” Thus, the 360-degree fairy tale space grants the participant an interactive feature, thereby strengthening the emergent narrative effect and enhancing the layered structure. In other words, the participant plays a crucial role as a determinant of the story. The narrative plot in the fairy tale leads to temporal and spatial changes, resulting in a structure requiring movement. It is observed that this movement, reinforced by the subjectivity arising from interaction, contributes to the growth of the layered structure. The participant’s ability to interact is structured in two ways concerning the relationship between space and movement. Interaction initially occurs in a static space. This situation then continues with changing spaces due to movement. At the end of the fairy tale, a transition back to staticity and fixed space is made, yet interaction persists in every instance.

Another finding related to the metaleptic setup is the presence of the participant as the protagonist, which prompts an inquiry into the narrative’s focal point. In other words, this implies that the narrative plot revolves around the participant, placing them at the center. Therefore, the participant’s relationship with the events in the fairy tale becomes crucial. This is because virtual technologies envelop the narrative experiencer with a sense of presence. This feature creates a hyper-effect, with the subject as the protagonist prominently featured in the story. In a fairy tale where giant beings exist and extraordinary situations occur, it is beneficial to elaborate on the virtual space experience of the real person. This is because the unfolding events will present the space as either a safe or uncanny area. In the analyzed fairy tale, it is observed that both effects are present. The uncanny and secure space experience consists of four stages. These stages begin with the “initial presence,” where the character is alone and experiences an uncanny encounter. As the story progresses, the participant character experiences the uncanny environment alongside the virtual character. However, this situation changes based on the virtual character’s behavior towards the participant character. The friendly demeanor of the fantastical character transforms the uncanny fairy tale environment into a secure atmosphere. With the addition of interaction to this safe environment, the virtual experience evolves into a secure one. However, with

the introduction of new tension in the story, it is observed that the experience of the uncanny or secure space is restructured. This aspect not only forms part of the metaleptic narrative structure but also enhances the participant's experience of being in the space. As events unfold, the virtual character and the participant character once again establish a sense of uncanny, ultimately concluding the story that began with uncanny with a safe experience.

Another metaleptic effect created by the participant as the protagonist is hyper-identification. The immersion and presence features of virtual technologies not only transport the narrative experiencer onto the stage but also alter the form of identification. This change primarily stems from the real-time existence of the participant character, who is later incorporated into the story. Therefore, identification arises not from the experience provided by the narrative observer through the characters, but from the direct presence of the individual in the story. The participation of the participant as the protagonist in the fairy tale implies that they will be directly affected by the unfolding events. Hence, embodiment in the virtual space becomes a significant determinant of hyper-identification. This close relationship with the metaleptic narrative form also enhances the storyliving effect. This is because the participant is the central figure, present, and engaged in interaction. Therefore, each of these effects plays a crucial role in transforming the experience into storyliving. According to the findings of the research, the metaleptic narrative and storyliving stages of *The Turning Forest* fairy tale consist of eight elements. These are as follows: immersion, presence, embodiment, presence as the protagonist, direct gaze at the fairy tale characters, hyper-identification, interaction/motion illusion, re-embodiment, and self-identification. These stages are a result of the identification relationship established between the metaleptic structure of the fairy tale and storyliving.

As another finding of the fairy tale's metaleptic structure, the presence of the auditory environment effect has been observed. Sound, as one of the primary determinants of the metaleptic narrative setup, emerges in the early stages of the analyzed fairy tale in the following manner: diegetic sound originating from spatial sounds; meta-diegetic sound arising from interaction; and extra-diegetic sound originating from music and the narrator. Among these, meta-diegetic sound holds particular significance as it arises through the interactive feature of virtual technologies. This enhances the sense of being in the fairy tale environment and integrates the participant character into the story. It is observed that the interaction granted to the participant occurs solely through sound. This usage, indicating meta-diegetic sound, is also consistent with the metaleptic narrative form. This is because in the virtual space, the participant, as both a real and virtual entity, can create a melody in that environment, thus becoming part of the magical world of the fairy tale. It is beneficial to examine the relationship between interaction and meta-diegetic sound more closely. It is observed that in completing the fairy tale as an experience starting from the participant as the protagonist, there exist stages of "interaction," "meta-diegetic sound," and "gamification."

The analysis reveals that the features presented by virtual reality technologies establish a "natural" relationship with the metaleptic narrative structure. It is concluded that this

relationship creates an experiential space within the fairy tale. The participant's experience of space, central role, and interactive abilities contribute to the narrative's transformation into an emergent narrative form. Additionally, this enables the emergence of the storyliving effect. Thus, it is observed that VR narratives are directly associated with metaleptic structure, emergent narrative, and storyliving elements. At this point, it is worth noting that the narrative of the fairy tale (or fairy tale film) being examined, with its real-time, sound-based structure, aligns well with a metaleptic framework. It is not entirely accurate to claim that all VR narratives demonstrate a metaleptic structure and storyliving experience. However, it is possible to assert that the inherent features of VR narratives hold significant potential for both metaleptic structures and storyliving experiences.

Endnotes

- 1 *The Turning Forest* narrative, which constitutes the sample of the study, incorporates both gamification and cinematic features within its content. The fusion of interactive features with a fantastical atmosphere transforms this narrative into a gaming world, while its structured plotline also brings it closer to cinema. Therefore, the relevant sample is referred to as a fairy tale narrative, indicating a deliberate choice in this regard.
- 2 The participant's position in the story will be elaborated on in detail in the next section.
- 3 The concept of hyper-identification was also used in the book *Sanal Gerçeklik ve 360 Derece Film* (Virtual Reality and 360-Degree Film) by the author of the paper (Molo, 2021: 123).
- 4 The photographs were obtained by the author of the paper through the recording of the VR experience.

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

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

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

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

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

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

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Abbott, H. P. (2008). Narrative and emergent behavior. *Poetics Today*, 29(2), 227-244.
- Aylett, R. (2000). Emergent narrative, social immersion and “storification”. In *Proceedings of the 1st International Workshop on Narrative and Interactive Learning Environments*, 35-44.
- Aylett, R. S., Louchart, S., Dias, J., Paiva, A., & Vala, M. (2005). FearNot!—an experiment in emergent narrative. In *Intelligent Virtual Agents: 5th International Working Conference*, IVA Kos, Greece, September 12-14, Proceedings 5 (pp. 305-316). Springer Berlin Heidelberg.
- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*. University of Pennsylvania Press.
- Barkholt-Spangsbo, T., & Arbjørn, J. H. (2021). Emergent stories and directed narratives. Koljonen J, Stenros J, Grove AS, et al. (Eds.) *Larp Design: Creating Role-Play Experiences*. Copenhagen: Bifrost. 121-129
- Bell, A. (2016). Interactional metalepsis and unnatural narratology. *Narrative*, 24(3), 294-310.
- Bell, A., & Alber, J. (2012). Ontological metalepsis and unnatural narratology. *Journal of narrative theory*, 42(2), 166-192.
- Biocca, F. (1992). Virtual reality technology: A tutorial. *Journal of Communication*, 42(4), 23-72.
- Bottigheimer, R. B. (1989). Fairy tales, folk narrative research and history. *Social History*, 14(3), 343-357.
- Bottigheimer, R. B. (2006). Fairy-tale origins, fairy-tale dissemination, and folk narrative theory. *Fabula*, 47(3-4), 211-221.
- Bryce, J., & Rutter, J. (2002). Spectacle of the deathmatch: Character and narrative in first-person shooters. *ScreenPlay: Cinema/videogames/interfaces*, 66-80.
- Cavazza, M., Charles, F., & Mead, S. J. (2002). Emergent situations in interactive storytelling. In *Proceedings of the 2002 ACM symposium on Applied computing*. 1080-1085.
- Coelho, C., Tichon, J., Hine, T. J., Wallis, G., & Riva, G. (2006). Media presence and inner presence: the sense of presence in virtual reality technologies. From *communication to presence: Cognition, emotions and culture towards the ultimate communicative experience*, 11, 25-45.
- Cummings, B. (2010). Metalepsis: the boundaries of metaphor. In *Renaissance figures of speech* (pp. 217-234). Cambridge University Press.
- Currie, G. (2009). Narrative and the psychology of character. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(1), 61-71.
- Dunnigan, B. (2004). Storytelling and film: Fairy tales, myth, and happy endings. *POV*, (18), 1-4.
- Effe, A. (2017). *JM coetzee and the ethics of narrative transgression: A reconsideration of metalepsis*. Palgrave Macmillan.
- Feilitzen, C. & Linné, O. (1975). Identifying with television characters, *Journal of Communication*, 25(4), 51–55, <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00638.x>
- Felski, R. (2019). Identifying with characters. *Character: Three inquiries in literary studies*, 77-126.
- Feyersinger, E. (2010). Diegetic short circuits: Metalepsis in animation. *Animation*, 5(3), 279-294.
- Gorbman, C. (1980). Narrative film music. *Yale French Studies*, (60), 183-203.
- Görne, T. (2019). The emotional impact of sound: A short theory of film sound design. *EPiC Series in Technology*, (1), 17-30.
- Masia, B., Camon, J., Gutierrez, D., & Serrano, A. (2021). Influence of directional sound cues on users’

- exploration across 360° movie cuts. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 41(4), 64-75.
- Mateer, J. (2017). Directing for cinematic virtual reality: How the traditional film director's craft applies to immersive environments and notions of presence. *Journal of Media Practice*, 18(1), 14-25.
- Milicevic, M. (2013). Altered states of consciousness in narrative cinema: Subjective film sound. *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 7(12), 3216-3220.
- Molo, Ü. (2021). *Sanal gerçeklik ve 360 derece film* (Virtual reality and 360-degree film). Nobel.
- Nielsen, H. S., Alber, J., & Richardson, B. (2013). *A poetics of unnatural narrative*. The Ohio State University Press.
- Percheron, D., & Butzel, M. (1980). Sound in cinema and its relationship to image and diegesis. *Yale French Studies*, (60), 16-23.
- Pier, J. (2016). Metalepsis. *Handbook of narratology*, (1), 326-343.
- Riedl, M. O., & Young, R. M. (2003). Character-focused narrative generation for execution in virtual worlds. In *International conference on virtual storytelling* (pp. 47-56). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.
- Röhrich, L. (2014). Introduction. Bottigheimer, R. B. (Ed.). In *Fairy tales and society: Illusion, allusion, and paradigm*. University of Pennsylvania Press. 1-9.
- Rothe, S., & Hußmann, H. (2018). Guiding the viewer in cinematic virtual reality by diegetic cues. In *International Conference on augmented reality, virtual reality and computer Graphics* (pp. 101-117). Springer, Cham.
- Ryan, M. L. (2006). *Avatars of story* (17). University of Minnesota Press.
- Ryan M. L. (2017). Narrative. In Szeman I., Blacker S., Sully J. (Eds.) *A companion to critical and cultural theory* (pp. 517-530). Wiley Blackwell.
- Schuemie, M. J., Van Der Straaten, P., Krijn, M., & Van Der Mast, C. A. (2001). Research on presence in virtual reality: A survey. *CyberPsychology & Behavior*, 4(2), 183-201.
- Schwabe, C. (2016). The fairy tale and its uses in contemporary new media and popular culture introduction. *Humanities*, 5(4), 81. doi:10.3390/h5040081
- Slater, M. (2018). Immersion and the illusion of presence in virtual reality. *British Journal of Psychology*, 109(3), 431-433.
- Smith, J. (2009). Bridging the gap: Reconsidering the border between diegetic and nondiegetic music. *Music and the Moving Image*, 2(1), 1-25.
- Smith, K. P. (2007). *The postmodern fairytale: Folkloric intertexts in contemporary fiction*. Palgrave Macmillan.
- Stilwell, R. J. (2007). The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, 184-202.
- Swartjes, I. M. T. (2010). Whose story is it anyway? How improv informs agency and authorship of emergent narrative. Ph.D. thesis.
- Tiffin, J. (2009). *Marvellous geometry: Narrative and metafiction in modern fairy tale*. Wayne State University Press
- Walsh, R. (2011). Emergent narrative in interactive media. *Narrative*, 19(1), 72-85.

- Walther-Hansen, M. (2015). Sound events, spatiality and diegesis—the creation of sonic narratives in music productions. *Danish Musicology Online*, 29-46.
- Wingstedt, J., Brändström, S., & Berg, J. (2010). Narrative music, visuals and meaning in film. *Visual Communication*, 9(2), 193-210.
- Zipes, J. (2015). *The Oxford companion to fairy tales*. Oxford University Press.



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



Folklorun Modern Edebî Türlerle Yansıması: Kemal Bilbaşar ve Türk Su Kültü Örneği

Reflection of Folklore on Modern Literary Genres: Kemal
Bilbaşar and the Turkish Water Cult

Mustafa Dere*

Öz

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Kemal Bilbaşar (1910-1983) romanlarının kurgusunu meydana getirirken farklı konuları, çevreleri ve farklı sınıflardan karakterleri işleyerek zengin bir atmosfer yaratır. Toplumcu gerçekçi bir yazar olmanın getirdiği kaygıyla da bu atmosfer içerisinde halkın; yaşayışını, düşüncesini, inanç şeklini, giyinişini, yiyip içmesini, âdetlerini, geleneklerini, göreneklerini, özetle bütün kültürel kodlarını titiz bir araştırmacı gibi ele almaya gayret gösterir. Buna bağlı olarak eserlerinde halk bilimi unsurları ile ilgili ayrı bir dikkat geliştirir. Bahsi geçen unsurlar arasında nitelik bakımından kurgunun önemli bir parçası olarak Türk su kültürü ile ilgili unsurların çokluğu göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 Cilt, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız*

Geliş tarihi (Received): 08-06-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Doç. Dr., Ordu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Ordu-Türkiye /Assoc. Prof. Dr., Ordu University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature. mustafadere@odu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-3326-2678

(1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980) ve *Zühre Ninem* (1981) olmak üzere Kemal Bilbaşar'ın on romanı Türk su kültürünün kurguda yer alış şekli bakımından tematik bir yaklaşımla incelenmiştir. Kemal Bilbaşar'ın Türk su kültürünü kurguda işleyiş tarzından hareketle geniş anlamda toplumsal kültür; dar anlamda ise halk bilimi ile kurduğu yakın ilişki değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: *kurgu, Türk edebiyatı, Türk romanı, halk bilimi, kült*

Abstract

Kemal Bilbaşar (1910-1983), one of the prominent authors of Turkish literature during the Republican era, creates a rich atmosphere in his novels by addressing different subjects, environments, and characters from various classes. With the concern of being a social realist writer, he meticulously examines the way people live, think, believe, dress, eat, and drink, and their customs, traditions, and cultural codes, much like a diligent researcher. Consequently, he develops a particular attention to folklore elements in his works. Among these elements, the numerous aspects related to Turkish water cult stand out as a significant part of the fiction. The present article analyzes Kemal Bilbaşar's ten novels, including *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 Volumes, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980), and *Zühre Ninem* (1981) with a thematic approach in terms of the way the Turkish water cult takes place in fiction. Based on how Kemal Bilbaşar handles the Turkish water cult in fiction, the close relationship he establishes with social culture in a broad sense and folklore in a narrow sense is evaluated.

Keywords: *fiction, Turkish literature, Turkish novel, folklore, cult,*

Extended summary

All narrative literary genres have a fictional world. This fictional world is related to reality because the main material of a literary work is life itself. However, this reality is not a direct imitation but a unique reality specific to literature. The author transforms the material taken from life within the framework of the possibilities unique to the genre of art. This process, called fictionalization, attracts the attention of active readers and literary researchers who see the literary work as more than just a plot, due to the unique nature imparted by the artist's temperament, talent, and perspective.

Kemal Bilbaşar (1910-1983), one of the prominent authors of Turkish literature during the Republican era, creates a rich atmosphere in his novels by addressing different subjects, environments, and characters from various classes. With the concern of being a social realist writer, he meticulously examines the way people live, think, believe, dress, eat, and drink, and their customs, traditions, and cultural codes, much like a diligent researcher. Consequently, he develops a particular attention to folklore elements in his works. Among these elements,

the numerous aspects related to Turkish water cult stand out as a significant part of the fiction. Therefore, Turkish water cult holds a value that needs to be examined in Kemal Bilbaşar's novels. Identifying and interpreting the material on this subject will not only enhance the understanding of the author's literary persona -especially since there are very few authors with a similar approach to Kemal Bilbaşar- but also illustrate how an element of folklore finds its place in the relatively new genre of the Turkish novel.

It is hard to say that Kemal Bilbaşar, despite being a qualified novelist, is an appreciated author regarding both readership and the quantity of studies on him. In the literature on Kemal Bilbaşar's relationship with folklore, the theses of Sabahattin Kapucu on *Folk Literature and Folk Culture Elements in Kemal Bilbaşar's Stories*, Selami Tekataş on *Folkloric Elements in Kemal Bilbaşar's Social Novels*, and Mustafa Kocatürk on *Folklore Elements in Kemal Bilbaşar's Novels* stand out. It can be stated that the aforementioned theses or similar studies emphasizing Kemal Bilbaşar's relationship with folklore indicate that it is possible to conduct more detached studies on folklore in his works, or studies that deal only with a certain element of folklore.

The present article analyzes Kemal Bilbaşar's ten novels, including *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 Volumes, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedos* (1980), and *Zühre Ninem* (1981) with a thematic approach in terms of the way the Turkish water cult takes place in fiction. Based on how Kemal Bilbaşar handles the Turkish water cult in fiction, the close relationship he establishes with social culture in a broad sense and folklore in a narrow sense is evaluated.

The article's "Introduction" section is followed by sections titled "The Place and Importance of Elements Related to Traditional Turkish Belief in Kemal Bilbaşar's Novels" and "The Concept of Cult and the Importance of Water Cult in Turks." Based on the function of the Turkish water cult in the novels, the analysis section is thematically organized under the headings of "Fountain and Sacred Waters", "Water and Oath/Vow", "Birth", "Death", "Mourning", "Water-Related Dreams", "Water-Related Rumors/Shorts", "Water Spirit", "Healing/Cleansing with Water", "Water and Abundance". The "Conclusion" section of the article covers the general conclusions about the fictional function of the elements identified and evaluated in Kemal Bilbaşar's novels related to the Turkish water cult, and the presentation of this function with regard to the degree of importance in the analytical framework.

In conclusion, topics related to the Turkish water cult have a significant role in Kemal Bilbaşar's novels as an element of fiction as regards quantity and content. As in all other cultural elements, the author showed the identity of a good artist and a patient, careful, and meticulous researcher while fictionalizing the topics related to the Turkish water cult.

In Kemal Bilbaşar's novels, topics related to the Turkish water cult are constructed in a multi-faceted way. The headings in the article reveal this diversity. The topics of "Fountains, Spring Water, Sacred Waters", "Water and Oath/Vow", "Birth" and "Death" have a privileged place among these themes. With the exception of the narrative on the "Water Spirit", the

elements related to the cult of water in all other titles appear mostly in the form of customs and traditions. However, it is evident that almost all the practices evaluated and put forward have a close relationship with sacredness, directly or indirectly.

Furthermore, the thematic and descriptive narration about the element of water, in general, has a distinct significance in Kemal Bilbaşar's novels. In *Denizin Çağırışı*, *Ay Tutulduğu Gece*, *Yeşil Gölge* and *Kölelik Dönemeci* the main setting is the seaside. In *Cemo* and *Memo*, the surroundings of the Munzur River are mentioned as a striking location. Therefore, the fictionalized elements related to the Turkish water cult form the sub-headings of the narrative about water.

The thematic reading and analysis of Kemal Bilbaşar's novels within the framework of the Turkish water cult points to some aspects. The first of these aspects is that in Kemal Bilbaşar's novels, various folklore elements can be analyzed and various and different researches can be conducted on this matter. Another aspect is that such studies illuminate Kemal Bilbaşar's literary personality to a certain extent and allow his novelist identity to be better revealed. Finally, in the case of Kemal Bilbaşar, it is shown how and in what manner social and cultural issues can be synthesized in a fictional novel, which is a new genre for Turkish literature, without resorting to didacticism.

Giriş

Roman, anlatmaya bağlı diğer edebî türlerde olduğu gibi kurgu adı verilen, gerçeğe dayanan, gerçeğe benzemeye çalışan veya sırasında gerçek dışı olan itibari bir dünyaya sahiptir. Bu dünya; olay, şahıs, yer ve zaman gibi birtakım unsurların belli bir mantık ve uyum içerisinde bir araya getirilmesinden oluşur. Söz konusu süreçte sözlü veya yazılı bütün türler ve anlatılar da dâhil olmak üzere hayata dair her şey edebî eserin malzemesi durumuna gelir. Dolayısıyla da roman için, "İçinde pek çok unsurun bulunduğu bir edebî çeşittir ve deneme, roman, tarih, biyografi, komik ve duygusal dramlar ve buna benzer pek çok kaynaktan edinildiği unsurları içinde bağdaştırır" (Stevick, 2004: 10) tanımı yapılabilir.

Buradan, edebî eserde hayatın çeşitli yönlerinin, hayatla ilgili sahnelerin, gündelik yaşamın yalnızca taklit edildiği sonucunu çıkarmak yanlıştır. Zira "kurgusal eserler hayat ve hakikatle, gerçeklikle elbette ki ilişkili olmakla birlikte bu gerçeklik, edebiyata özgü bir gerçekliktir. Kurgusal eserlerdeki cümlelerin kendilerine özgü bir mantığı, kendilerine özgü bir gerçeklik veya hakikat değeri vardır" (Huyugüzel, 2018: 75). Sonuç olarak yazar, hayattan aldığı malzemeyi geniş anlamda sanatın imkânları ve ölçütleri içerisinde; dar anlamda romanın türe özgü yapısı çerçevesinde dönüştürür. Ortaya çıkan ürün, ne gerçek hayatın kendisi ne de ondan bütünüyle farklı bir şeydir:

Roman, kendi içinde ve kendisi için, hayatın doğal başlangıç ve sonuna (doğum ve ölüm) tabi değildir kesinlikle; yine de başladığı ve bittiği noktalarla, hayatın yegâne özsel kesitine, merkezî sorunca belirlenmiş kesite işaret etmektedir; roman, bu kesitin öncesinde ve sonrasında yer alan şeylere yalnızca kendi perspektifi içinde değinir ve bunu da yalnızca merkezî sorunla ilişki kurarak yapar...(Lukács, 2014: 87-88)

Hayattan alınan malzemenin niteliği eserin ortaya koyduğu düzleme göre değişiklik gösterir. Kullanımı ise sanatçının hayal dünyasına, sanat konusundaki yeteneğine ve yaratma serüvenine göre belirlenir. Bu noktada öznellik ve orijinallik meselesi dikkati çeker. Estetik kaygı ile meydana getirilmesinin yanında sanat eserini değerli kılan en önemli husus, orijinallik ve yegâneliktir. Bahsedilen durum, sanat eseri olarak roman türünü de değerli kılmaktadır. Romanın bir bütün olarak değer taşıması, hem oluşturulma şeklini ve sürecini hem de kurguyu meydana getirecek malzemenin işlenişini ilgi çekici hâle getirir. Temel kurgu unsurları yanında bu unsurlara şekil veren motif, tema ve konu gibi yardımcı unsurların her birinin araştırılması, tasnif edilmesi ve incelenmesi, romancının edebî kişiliğinin ve eserin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli romancılarından biri olan Kemal Bilbaşar, romanlarında farklı konuları, çevreleri ve karakterleri işleyerek kurgusal anlamda çok zengin bir atmosfer meydana getirir. Söz konusu farklılık, değişik noktalardaki kültürel birikimi zorunlu kılar. Romanlarından hareketle Kemal Bilbaşar'ın, bu konuda büyük çaba gösteren, başarılı bir yazar olduğunu söylemek mümkündür. Yazar, oluşturduğu her kurgusal atmosferde konuları, çevreleri ve karakterleri ortaya koyarken bütün kültürel kodları ve toplumsal belleğe ait bütün ayrıntıları göz önünde bulundurarak kalem oynatmaktadır. Bu kültürel kodların ve toplumsal belleğe ait öğelerin temelinde Kemal Bilbaşar'ın halk bilimine dair dikkatlerinin etkisi büyüktür. Kemal Bilbaşar halk bilimi ile ilgili öğeleri, özellikle geleneksel Türk inanışları ile ilgili unsurları incelemek suretiyle ele almakta veya romanlarında kurgusal malzeme olarak kullanmaktadır.

1. Kemal Bilbaşar'ın romanlarında geleneksel Türk inanışı ile ilgili unsurların yeri ve önemi

Kemal Bilbaşar'ın romanlarında halk bilimi unsurlarının ayrı bir önem taşımasının sebebi toplumsal gerçekçilik, sosyal gerçekçilik veya sosyal realizm olarak bilinen akımın Türk edebiyatındaki dikkat çeken temsilcilerinden biri olmasıdır.¹ Yazar bu akımın gereği olarak fakirlik, ağa-köylü ilişkisi, ekonomik eşitsizlik, köyden kente göç gibi sosyal sorunları irdelemeye çalışırken toplumun yaşayışını, giyinişini, düşünüşünü ve hatta yeme içme şeklini yöresel farklılıkları da göz önünde bulundurarak kurguya yansıtılmaktadır. Kemal Bilbaşar'ın bu konuda tam anlamıyla hassas bir araştırmacı kimliğiyle hareket ettiğini ifade etmek gerekir. Hatta bu yaklaşım, okurda zaman zaman, elde edilen ve araştırılıp derlenen kültürel unsurların kurguya zorla dâhil edilmek istendiği izlenimini oluşturmaktadır.² Başka bir deyişle, kurgu için bir araya getirilen malzeme yer yer kurgunun dahi önüne geçmektedir. Buna ek olarak gelenekle ilgili unsurların yazarda dikkat çeken bir üslup özelliği hâline gelmesi dahi söz konusudur: “Yazar gelenekleri sadece eserlerini konu bakımından zenginleştiren bir unsur olarak kullanmakla kalmamış, sözlü gelenekten gelen bazı unsurlar onun üslup özelliklerini oluşturmuştur” (Bağcı, 2008: 8). Dolayısıyla da gelenekle ilgili unsurları Kemal Bilbaşar'ın edebî şahsiyetinin önemli bir yönü olarak ele almak gerekir.

Kurgunun inşa edilmesi sırasındaki yazarlık yeteneği bir yana bırakılırsa Kemal Bilbaşar'ın romanları, genellikle farklı bölgeleri veya farklı toplum-kültür sınıflarını konu edindiği için önemli bir zenginliğe sahiptir. Buna bağlı olarak yazar, konuların işleniş bakımından tekrara düşmediği gibi kurguya yansıttığı çevrelerin ve kültürlerin ortaya konulması sırasında da orijinal bir tavır ve yaklaşım sergilemektedir.

Etrafımızdaki Duvar (1943) ve *Kıbrıs Ateşler İçinde* (1958) başlıklı tefrika romanlar dışında, yazarın kitap olarak basılan romanları yayım tarihlerine göre; *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 Cilt, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980) ve *Zühre Ninem* (1981) adlarını taşımaktadır.

Denizin Çağırışı'nda beş yıldır Ege'deki küçük bir kasabada öğretmenlik yapan ve hava değişimi için İzmir'e gelen, birtakım psikolojik problemlere sahip bir karakter anlatılır. *Ay Tutulduğu Gece*'de yine hava değişimi için Ege'deki bir sahil kasabasına yerleşen ve burada görev yapan Öğretmen Tevfik ile el ele vererek kasabanın su sorununu çözmeye çalışan başka bir karakterden bahsedilir. *Cemo* ve onun devamı niteliğindeki *Memo*; Değirmenci Cano, Memo ve Şih Senem olmak üzere üç farklı anlatıcının bakış açısından ortaya konulan ve birbirini tamamlayan metinlerden oluşur. Bu iki roman, "Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Şeyh Sait isyanı sırasında Doğu Anadolu'da ağa-köylü, ağa-memur ilişkileri üzerinde duran güzel ve hazin bir aşk hikâyesidir" (Enginün, 2007: 346). İki romanda da özellikle Alevilik ve Bektaşilik ile ilgili unsurlar öne çıkarılır.³ *Yeşil Gölge*'de mekân olarak Karadeniz'de bulunan ve B... olarak ifade edilen bir kasaba seçilmiştir. Romanda hem kasabadaki eşraf-halk ilişkisi hem de Demokrat Partinin kuruluşunun arifesindeki toplum yapısı ele alınır. *Yonca Kız*'da, daha iyi ekonomik şartlara sahip olabilmek için İzmir'e göç eden kasabalı bir ailenin trajedisinin ve yaşadığı sıkıntıların Yonca adlı küçük kız üzerindeki etkileri gösterilmeye çalışılır. Ege'deki bir kasabada geçen *Başka Olur Ağaların Düğünü*'nde, yazarın diğer romanlarındaki gibi halka zulmeden ağa ve eşraf profili çerçevesinde olmamakla birlikte toplumsal adaletsizlik ekseninde kasaba hayatına dikkat çekilir. *Kölelik Dönemeci*'nde 18. yüzyılda Soğucak'ta yaşayan Çerkeslerin hayatları anlatılır. Buraya muhafız olarak tayin edilen Ferah Ali Paşa, Çerkeslerin yaşadığı toprakları Rus işgalinden korumak için yöre halkını Türk hâkimiyetine ısındırmaya ve Müslümanlaştırmaya çalışır. *Bedoş*'ta Kemal Bilbaşar'ın eşi Bedia Hanım'ın ailesi, çocukluğu ve yetişme şartları romanlaştırılır (Bağcı, 2008: 309). Eserde II. Meşrutiyet'in ilanını, Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve İstanbul yangınları sonucu Türkiye'nin 20. yüzyılda geçirdiği zorlu süreç, Bedia adlı çocuk karakter üzerinden işlenir. Yazar son romanı olan *Zühre Ninem*'de bu kez, "kendi çocukluğunu ve hayatında önemli bir yeri olan Zühre Ninesini konu edinir" (Bağcı, 2008: 317). Romanda; Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yılları Balkanlar'dan Çanakkale'ye ve Eskişehir'e uzanan bir göç hikâyesi üzerinden yansıtılmaktadır.

Yazar, farklı bölgeleri ele alırken toplumsal kültüre ait ayrıntılara da dikkat ettiği için eserlerini okurlar ve edebiyat araştırmacıları için ilgi odağı hâline getirir. Toplumsal kültür ile ilgili konuların başında ise geleneksel Türk inancına ait birtakım unsurların yer aldığı söylemek mümkündür. *Kölelik Dönemeci* hariç tutulursa yazarın bütün romanları Türk toplumunun hayatını konu edinmektedir. Fakat orada dahi Çerkeslerin kültürlerinin yanı sıra Ferah Ali Paşa ve çevresindekiler aracılığıyla Türk âdetlerine de sık sık vurgu yapılmaktadır.

Kemal Bilbaşar ile ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında yazarın folklor ile kurduğu güçlü bağ daha iyi anlaşılacaktır. 2016 yılında Sabahattin Kapucu tarafından Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan yüksek lisans tezi *Kemal Bilbaşar'ın Hikâyelerindeki Halk Edebiyatı Unsurları Üzerine Bir İnceleme* başlığını taşımaktadır. 2018 yıl-

İnönü Selami Tektaş, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde *Kemal Bilbaşar'ın Romanlarında Folklorik Unsurlar* adlı yüksek lisans tezini yazmıştır. Son olarak Mustafa Kocatürk'ün 2019 yılında Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans tezi olarak kaleme aldığı çalışmanın başlığı *Kemal Bilbaşar'ın Romanlarında Halk Bilimi Unsurları*'dır. Burada hepsini zikretmek imkânsız olsa da gerek tez gerekse makale olarak Kemal Bilbaşar ile ilgili çalışmaların hemen hemen hepsinde onun bu yönüne değinilmiştir.

Halk bilimi kapsamında daha özele inilecek olursa Kemal Bilbaşar'ın özellikle su çevresinde oluşturulan gelenek ve inançlara ayrı bir önem ve yer verdiği görülür. Bazı romanlarda su ve su çerçevesindeki inanışlar ile ritüeller içerikte herhangi bir kurgu unsuru olmaktan çıkar; motif ve hatta neredeyse tema denebilecek bir önem kazanır. Başka bir deyişle, Kemal Bilbaşar'ın romanlarında Türk su kültürünün tahlil edilmesi gereken kurgusal bir değeri vardır.

2. Kült kavramı ve Türklerde su kültürünün önemi

Fransızca kökenli bir kelime olan kült, “Batı dillerinde tapım (*Fr.* Culte, *Al.* Kult, *İng.* Cult) anlamını dile getirir” (Hançerlioğlu, 2000: 281). Daha geniş bir tanımla, “yüce ve kutsal olarak bilinen varlıklara karşı gösterilen saygı ve onlara tapınma” (Artun, 2006: 15) ya da “Tanrı veya Tanrı olarak kabul edilen tabiatüstü güçlere sahip varlıklara saygı göstermek, onlara tapınma ve bağlılığı ifade eden söz ve hareketlerde bulunmak” (Bars, 2014: 381) demektir. Ayrıca “birtakım varlıkları takdis etme, bu varlıkların büyüsel ya da dinsel gücü olduğuna inanma, bu varlıklar etrafında ibadet veya tapınma kapsamında çeşitli ritüeller gerçekleştirme gibi animistik dünya görüşüyle ilişkilendirebileceğimiz olay ve olguları bünyesinde barındırmaktadır” (Baysal, 2020: 174). Dolayısıyla bu kavrama, “mekân, zaman, inanç unsuru başta olmak üzere ‘bağlam’ dikkate alınarak bakıldığında, kültün insanoğlunun yaşamına ilişkin maddi, manevi ve sosyal işlevlerinin olduğu ortaya çıkmaktadır” (Yıldız Altın, 2019: 1053). Genel ve daha ileri bir ifadeyle kültün, “özellikle kültür hatta medeniyetlerin inşasındaki rolleri yadsınamayacak derecede önemlidir” (Dilek, 2020: 48).

Kült kavramını ortaya çıkaran şey ise doğrudan doğruya insanlardaki inanma ihtiyacıdır. Freud'un da belirttiği gibi hem geçmişte hem de günümüzde yaşayan ilkeller, “dünyaya kendilerine iyicil ya da kötücül yaklaşan birçok varlık yerleştirirler. Doğal süreçlerin nedenlerini bu ruhlara ve şeytanlara yüklerler. Yalnızca bitki ve hayvanların değil cansız nesnelere de onlar tarafından canlandırıldığına inanırlar” (Freud, 2022: 125). Bu inanış bazı tehlikeli mistik ve spiritüel varlıklarla ilgili kabullerin yaygınlaşmasını sağladığı gibi aynı şekilde iyicil, kutsal, koruyucu, hayatın işleyişini kolaylaştırır nitelikteki varlıklarla ilgili kabullerin benimsenmesini de sağlar. Kült, temelde bu arayış ve kabulleniş çerçevesinde meydana gelir.

Bütün medeniyetlerde su, başlıca kült unsurlarından biridir. Su kültürü, her kültürel çevrede yani “büyüklük ve niteliği ne olursa olsun her toplumun yarattığı kendine özgü kültürü” içinde kendisine yer bulmuştur (Acıpayamalı, 1978: 71). Bu, suyun hayatı bir önem taşımasının yanında kâinatın kökeni ve sonu ile ilgili teorilerde ve anlatılarda dikkat çeken, gizemli bir yere sahip olması ile ilgilidir ya da “Suya kutsiyet atfedilmesi ve su aracılığıyla tanrılara tapınma sağlanması, suyun toprağa can vermesi ve hayatın devamlılığını sağlamasından ileri gelmektedir” (Özdemir, 2021: 120). Mircea Eliade'nin de belirttiği gibi, “su, bütün potan-

siyeli simgeler; o, *fons et origo* yani muhtemel bütün varoluşun kaynağıdır” (Eliade, 2005: 225). Gaston Bachelard suyu, “insanoğlunun en gizli, en yalın, en sadeleştirici güçlerini simgeleyen kalıcı unsur” olarak nitelendirir (Bachelard, 2006: 12). Kozmogonik, mitsel veya her türlü soyut ifadenin ötesinde su bir gerekliliktir, “bolluk ve bereketi; saflık ve temizliği simgeler. İnsanlar suyu olan yere ev kurarlar ve yerleşirler” (Eren, 2022: 88).

Aynı şekilde, Türk kültüründe ve inançlarında suya, hayati bir ihtiyaç olmanın çok ötesinde anlamlar yüklenmiştir (Savran, 2020: 401). Su, Nagihan Baysal’ın da vurguladığı gibi, “Türk inanç sisteminde kutsal ve kült kabul edilen ve kendisine saygı duyulan, çeşitli inanma ve uygulamaların parçası olan bir hierofanidir” (Baysal, 2020: 175). Su kültü, Türk kültüründe ve inanç sisteminde hem çok köklü hem de çok güçlü bir yapıya ve geçmişe sahiptir. Türk mitolojisinde su, diğer birçok kültürün mitolojisinde olduğu gibi, var oluşun başı ve sonudur, yaratılışın esasıdır: “Türk mitolojik dünya modelinde ebedi başlangıç kaosu bildiren ve yaratılış sürecinde rol oynayan, yapı yaratıcı bir mitolojem” (Beydili, 2004: 501). Dolayısıyla yaratılışın veya var oluşun ilk evresine aittir ve bu evrede en önemli işlevi yüklenmiştir.

Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm* adlı çalışmasının “Yer-Su Tanrıları” başlıklı yedinci bölümünde dağ kültü ve ayınlarını açıklarken yer-su kültürünün büyük imparatorluklar devrinde gelişerek vatan kültü derecesine yükseldiğini söyler (1986: 48). “Türklerde Su Kültü ile İlgili Gelenekler” makalesinde ise Göktürk kitabelerini kaynak göstererek su kültürünün 7. yüzyılda Türk imparatorluğunun resmî kültürlerinden biri olduğunu, Türklerin İslâmiyet’i kabul ettikten sonra da su kültürünün izlerini uzun süre koruduğunu ifade eder (İnan, 2010: 249-250). Jean-Paul Roux’a göre, “Daha önceden *yer sub*’da görünen suyun yeryüzünde yüksek bir anlamı vardır. Evrendeki dört elementten biridir. (...) Bereket sağlamadaki rolü iyi bilinmektedir ve bu özelliği kendisine hayatın kaynakları arasında yer aldırılmaktadır” (Roux, 1994: 114).

Eski Türklerde su etrafında gelişen inançlar ve uygulamaların çok çeşitli olduğu söylenebilir. Zira “Türkler, suya yalnızca kutsal bir unsur olarak bakıp çeşitli ritüellerle saygılarını sunmakla kalmamış, suyu yaratma ve kendilerine yardım eden, kendi lehlerine çalışan, zaman zaman haber getiren, düşmanlarını bastıran, devletin dağılmasını önleyen, töreye karşı geldiği zaman ceza veren bir unsur olarak görmüşlerdir” (Uçar, 2020: 42).

Türkler, Anadolu’ya yerleştiklerinde kendi geleneklerini buraya getirmekle birlikte bu gelenekleri İslâm dininin kuralları, medrese ile tekkenin verdiği Arap, Fars kültür unsurları ve Anadolu’nun yerli kültür izleriyle birleştirmişlerdir (Ülken, 2021: 135). Bu terkip, kültürün her sahasında olduğu gibi su kültü ile ilgili inançlar çerçevesinde de bazı kaçınılmaz değişikliklere sebep olmuştur. Atıla Türkyılmaz, söz konusu değişiklikleri kısaca şöyle değerlendirmektedir:

Anadolu’daki su kültü, İslam öncesi Türk kültüründe mevcut olan Yer-Su inanışlarının daha sonraki dönemlere yansıyan biçimleri olarak görülmüş, İslam ile beraber Müslüman Türk toplumunun manevi hayatında etkisini devam ettirmiştir. Ancak Yer-Su inanışının eski yapılarını ve fonksiyonlarını koruyarak yaşadığını söylemek zordur. Bunların bir kısmı, asli fonksiyonları unutulmuş şekli harekete ve davranışlara dönüşmüş, bir kısmı, yeni dinin renkleri altına saklanarak hayatiniyetini korumuş, bir kısmı ise eğlence karakteri kazanmıştır. (Türkyılmaz, 2013: 9)

Buradaki ifadelerden yola çıkarak su ile ilgili inançların; gelenek, görenek ve âdetler aracılığıyla Anadolu’da belli ölçüde yaşadığı söylenebilir. Bahsedilen durum, kültürel zenginliği ve yerli hayatın özgün tarafını yansıtmaktadır. Hem genel olarak Türk su kültü ile ilgili ritüellerin ve uygulamaların hem de Anadolu’da hâlihazırda yaşayan ve Türk su kültüründen izler taşıyan uygulamaların neler olduğu ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların büyük çoğunluğu, yöntem ve nitelik bakımından Abdülkadir İnan, Bahaeddin Ögel ve Jean-Paul Roux’un tespitlerinin ve araştırmalarının geliştirilmesi ve genişletilmesi suretiyle meydana gelmiştir.

Hâlihazırda Türk kültüründe; Anadolu’da su kültü ile ilgili ve su kültürüne dayandırılabilen bütün uygulamaların neler olduğu -bu konuda yapılan ve çoğunluğu derleme tarzında olan çalışmaların çokluğu da göz önünde bulundurulduğunda- hacim ve içerik bakımından bu çalışmanın konusu değildir. Fakat Kemal Bilbaşar’ın, romanlarında dikkat çeken bir yeri olan su kültü ile ilgili kurgusal çerçevede ortaya koyduğu malzemenin ne olduğu ve bunun ana hatlarıyla yorumlanması, yazarın edebî birikiminin tespit edilmesi ve eserlerinin içerik zenginliğinin daha iyi anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

3. Kemal Bilbaşar’ın romanlarında kurgu unsuru olarak Türk su kültü

Kemal Bilbaşar’ın romanlarında Türk su kültürünü yansıtan unsurlar; “Çeşme, Kaynak Suyu, Kutsal Sular”, “Su ve Yemin/Ant”, “Doğum”, “Ölüm”, “Yas”, “Su ile İlgili Rüya”, “Su ile İlgili Rivayetler ve Kıssalar”, “Su İyesi”, “Su ile Sağaltma ve Temizlik”, “Su ve Bereket” başlıkları altında incelenebilir.

3.1. Çeşme, kaynak suyu, kutsal sular

Türk su kültü açısından Kemal Bilbaşar’ın romanlarında öne çıkan ilk konular; çeşme, kaynak suyu ve kutsal sular ile ilgili olanlardır. *Ay Tutulduğu Gece*’de hava değişimi için Ege’deki bir sahil kasabasına gelen kahraman, burada görev yapan Öğretmen Tevfik ile el ele vererek kasabanın su sorununu çözmeye çalışır. Romanın sonunda sorun hallolur ve bir çeşme yaptırılır. Kasaba halkı, çeşmenin yapılışını büyük bir coşkuyla karşılar. Açılış Kurban Bayramı’na denk getirilir, her taraf süslenir, kahvelere ve bakkallara bayraklar asılır, şükür ifadesi olarak çeşmenin yalağında kurbanlar kesilir. Ayrıca açılış sırasında Mutaf Hoca hadisleri ve ayetleri delil göstererek suyun kutsallığından bahseder, kahramana ve Öğretmen Tevfik’e “su gibi aziz” olmaları yönünde duada bulunur (Bilbaşar, 2020: 185).

Su kültü içerisinde değerlendirilmesi gereken söz konusu anlatımda neredeyse bütün dinlerde olduğu gibi, daha çok İslâmiyet’in suya kutsallık atfeden bakış açısı vurgulanır. Kurban, dua, hadis, ayet gibi kavramlar bu vurgunun açık ifadesidir. Burada çeşmenin hayır-hasenat boyutu da göz önünde bulundurulmalıdır. Çeşme sıradan bir mimari unsur değildir. Hâlihazırda dahi ölen yakınlar için *Kur’ân* okutulmakta, kurban kesilmekte, sadaka verilmekte ayrıca su getirilmekte veya çeşme yaptırılmaktadır (Karataş, 2013: 721). *Ay Tutulduğu Gece*’de, yaptırılan çeşmenin ölüm ile ilgisi yoktur. Fakat anlaşılacağı üzere çeşme yaptırmanın yukarıda sayılan kutsal eylemlerle eş tutulduğunu belirtmek yerinde olur.

Cemo’da çeşme ile ilgili bir ritüele rastlanır. Cemo ile Memo’nun evlendikleri günün sabahında Memo, karısına köyün çeşmesinin yalağında yıkanıp temizlenmesini söyler. Bunu köyde

yeni evlenen bütün kadınların yaptıklarını belirtir. Herhangi bir yerde değil de çeşmenin yalağında yıkanılması, çeşmenin özel ve kutsal bir anlam taşınması ile ilgilidir: “Sabah şafakta uyardım Cemo’yu. Köyün geleneğine uyması gerekirdi. Tüm avratlar gibi o da, erkekler sokağa çıkmadan, köy çeşmesinin büyük yalağına girip yıkanmalıydı” (Bilbaşar, 2021a: 100).

Cemo ve Memo’nun uzun süre çocuğu olmaz. Bu sebeple Cemo, hayvanlarını bahane ederek kocasına Veysel Karani Türbesi’ne gidip adakta bulunmak ve oradan su doldurmak istediğini söyler: “Neye olacak? Döl bereketi için. Herkes Veysel Karani Hazretleri’ne adak götürür. Ora pınarından su getirir” (Bilbaşar, 2021a: 165). Memo karısının isteğini kırmaz. Birlikte yola çıkarlar. Türbeye ulaştıklarında her ikisi de orada bulunan pınardan su içer. Hatta Cemo, dönünce üç gün süreyle içmek için kaynaktan bir testi su doldurur. Esra Çam’ın da belirttiği gibi ziyaret yerlerinde, “kabrin yanında bulunan kuyu, kaynak, çeşme vb. kutsal kabul edilmekte ve çoğu zaman anlatılarla da desteklenerek zaten başlı başına kutsal kabul edilen suyun dertlere derman olması beklenmektedir” (Çam, 2020: 477).

Memo, Şih Senem’in dayısı Seyit Raşo tarafından seyit ilan edilince orada bulunanlara Kımıl Türbesi’nin suyundan dağıtılır. Söz konusu su, yukarıda da ifade edildiği üzere türbe yani oraya defnedilen ve yaşadığı zamanda saygı uyandıran kimse dolayısıyla kutsal kabul edilmektedir: “Bunun sonunda sakalar törene katılanlara Kımıl ziyaret suyundan dağıttılar. Bir yandan çanak çanak su verirler, bir yandan, ‘Ya cennetmekân Hüseyin, ya imam!..’ diye ünlerlerdi” (Bilbaşar, 2021c: 336).

Yeşil Gölge’de, yörüklerin Dölyunağı dedikleri küçük bir gölden bahsedilir. Bu göl çevre köyler arasında ilgi gören bir yerdir. Çocuğu olmayan kadınlar; göle gelip yıkanmakta, abdest almakta ve çocuk sahibi olmak için Tanrı’ya dua etmektedirler. Gölün kıyısındaki iki kulübe ziyarete gelenlerin uğrak yeridir. Kadınlar dileklerinin gerçekleşmesi için buradaki Yatır Gelin’e mum adamaktadırlar: “Çocuğu olmayan kadınlar buraya gelir, yıkanır, aptes alırlar, kendilerine döl vermesi için Tanrı’ya yakarırlardı. (...) Salt yakın dağ köylerinin kırsal kadınları ırğatların yorgun uyudukları aylı gecelerde Dölyunağı’ndan faydalanırlar. Yatır Gelin’e mum dikerlerdi” (Bilbaşar, 2015c: 235).

3.2. Su ve yemin/ant

Yukarıda da ifade edildiği gibi Munzur Irmağı, *Cemo* ve özellikle *Memo* romanındaki en önemli mekânlardan biridir. Bunun romanlarda zikredilen iki sebebi vardır. Birincisi Munzur Irmağı’nın Tunceli’nin doğal güzelliklerinden biri olması, diğeri ise yöre halkı tarafından kutsal sayılmasıdır. Yöre halkı önemli toplantılarını Munzur Gözesi’nde yani Munzur Irmağı’nın doğduğu yerde yapar. Büyük kutlamalar Munzur Gözesi’nde olur. Şih Senem, obasından ayrı kaldığında her zaman Munzur Irmağı’nı düşünür ve oraya dönmenin hayalini kurar. Şih Senem’in eş seçme töreni Munzur Gözesi’nde gerçekleştirilir. Memo, Şih Senem’e kavuşabilmek için tuz yalattığı koyunlarını Munzur Irmağı’ndan geçirir.

Munzur Irmağı’nın romanlardaki kurgusal değeri ile ilgili sayılanlar dışında birçok örnek verilebilir. Fakat burada su kültü noktasında bir husus özellikle dikkati çekmektedir. Alevi-Bektaşî inancı çerçevesinde değerlendirilen bu husus, su ve yemin ilişkisine dayanır.

Yöre halkı, önemli/hayati bir konuda yemin edeceği/ant vereceği zaman Munzur Gözesi'ne çakıl taşı atar. Atılan çakıl taşı sayısı genellikle on ikidir. Bu kült ile on iki imama telmihte bulunulmaktadır.

Cemo'da, Şih Senem'in obasında yaşayanlar Memo'ya obanın lideri olarak biat edecekleri zaman onu ziyaretgâhta bulunan gölete götürürler, seyitler de gelerek dua ettikten sonra gölete çakıl atarlar. Sonrasında obanın erkekleri de birer çakıl atıp aynı ritüeli tekrar ederler. Memo'yu tebriğe gelen ziyaretçilerin de çakıl atma merasimini sürdürdükleri görülür: “Seyitler niyaz okuyup ziyaretgâhın göllegeine On İki İmam hatırına, on iki çakıl atırlar. Ben de onlar gibi yaptım. Benden sonra obanın tüm erleri gelip ziyaretgâhın göllegeine birer çakıl atırlar. Hepsi sıraya girip elimi, omzumu öptüler” (Bilbaşar, 2021a: 189).

Memo'da, romanın başında Şih Senem'in doğumu geriye dönük olarak anlatılırken babası Şih Abdo, obanın ileri gelenlerine büyüdüğünde Şih Senem'e biat edeceklerine ve onu lider olarak kabul edeceklerine dair yemin ettirip göle taş attırır: “Böylece odun alevi altında o gece, azbet ağalarının her biri Monzur Göllegei'ne üç çakıl atarak şih baboma ant verirler” (Bilbaşar, 2021c: 28). Şeyh Sait isyan hazırlığındayken Şih Senem'in dayısı Seyit Raşo, Şeyh Sait'e karşı olmakla ve öfke duymakla birlikte destek verecek olanların Munzur Gözesi'ne taş atması gerektiğini söyler: “Karşılıklı konuşmalar son bulanda, Seyit Raşo, Dersimli şihlara, seyitlere döndü, Şih Sayıtlı olmak, sancak açmak dileyenler, gözeyeye çakıl atıp ant vereler, diye bağırıldı” (Bilbaşar, 2021c: 40). Şih Abdo ölünce Seyit Raşo, Şih Senem'in annesini Şih Persin ile evlendirir. Ardından ilk olarak Şih Senem'e, Şih Persin'e itaat edeceğine dair Munzur Gözesi'ne taş attırır, sonrasında ise Şih Persin'e, aşiret töresine sadık kalacağı konusunda aynı şekilde ant içtirir: “Seyit Raşo, obamızdan ayrılmadan Şih Persin'e, aşiret töresine sadakat göstereceğine Monzur Gözesi'nde ant içirdi, azbet ağalarına biat ettirdi” (Bilbaşar, 2021c: 54). Romanın ilerleyen sayfalarında Şih Persin, Elâzığ Paşasına bağlılık yemini eder. Bu yemin sırasında gölete taş atar: “Bunun üzerine Şih Persin, paşayı gözeyeye götürmüş, seyitlere dua okutmuş. Göllege çakıl atıp sadakat andı içmiş; ‘Şih Persin bundan böyle kulun kurbanındır, demiş’” (Bilbaşar, 2021c: 116). Şih Senem ve Memo'nun nikâhları Seyit Raşo tarafından Munzur Gözesi'ne taş atılması suretiyle kıyılır: “... ‘Ölünceye dek birbirinize bağlılık andı verin ki nikâhımızı kıyayım.’ dedi. Gözeyeye çakıl döküp ant içende bizi birbirimize verdi” (Bilbaşar, 2021c: 250). Şih Senem ve Memo'nun nikâhı kıyılırken orada bulunanlar da Göze'ye taş atarak bağlılık andı içerler: “Şihlar, seyitler birbirlerinin omzun öpüp bağlılık andı içtiler, gözeyeye çakıl dökerek Dersi yoluna baş koyduklarını ikrar ettiler” (Bilbaşar, 2021c: 251). Şih Persin herkese kötülük edip başarısız olduktan sonra çaresiz kaldığından Seyit Raşo'ya tekrar itaatini bildirmek ister ve bağlılık yemini için herkesin huzurunda Göze'ye taş atacağını söyler: “Bizimle uyuşmadan cendermeden halas bulmayacağını bildiğinden haraç borcunu armağanına sarıp yollamış, süreye talip olmuştur. Obasında buluşup gözeyeye çakıl dökmemizi dilemiştir” (Bilbaşar, 2021c: 326).

Görüldüğü üzere romanda, çeşitli amaçlarla su ve yemin/ant içme ilişkisi üzerine çok fazla örneğe rastlanır. Bu durum, yöre halkının sosyal hayatında bir yönüyle Munzur Irmağı'nın yerini gösterdiği gibi, Munzur Irmağı özelinde -ırmak yakınındaki ziyaretgâha istinaden dolaylı yoldan da olsa- suyun kutsal ve olağandan değerli kabul edilmesinin farklı bir yönünü ortaya koymaktadır.

3.3. Doğum

Kemal Bilbaşar'ın romanlarında kült kapsamında su ve doğum ilişkisine dair de dikkat çeken bazı örneklere rastlanır. “Çeşme, Kaynak Suyu, Kutsal Sular” başlığında da dile getirildiği gibi çocuğu olmayan Cemo, Veysel Karani Türbesi'ne giderek oranın pınarından üç gün boyunca içmek üzere su doldurur. Cemo ve Memo türbeden dönerlerken Cemo'nun, orada intihar ettiği için annesi Kevi ile özdeşleştirdiği Mercan Gölleği'ne uğrarlar. Burada birlikte olurlar. Cemo daha sonra bu birliktelikten hamile kalacaktır.

Memo'da, Şih Senem'in annesinin uzun süre çocuğu olmaz. Kadın bir gün rüyasında bir seyyit görür. Seyit kadına gece, ay ışığında Munzur Gözesi'nde yıkanmasını, verdiği elmayı kocasıyla bölüşerek yemesini, bunun sonuncunda hamile kaldığında çocuğunu Munzur Gözesi'nde doğurmasını ve kız doğursa kış dahi olsa bunu kırıp çocuk doğar doğmaz onu Munzur Irmağı'nda yıkamasını söyler. Burada doğumun her aşamasında suyun kutsal bir işlevinin olduğu görülür. Kadın seyyidin tembihlerini uygulayarak bir kız çocuğu dünyaya getirir. Vakit kaybetmeden çocuğu alıp Munzur'da yıkar: “Yağız seyyidin öğüdü kulağında çınlarmış çünküm; ‘... yavruyu Monzur’un sütünde yuyacaksın!’ deyi. Bu sebebe anam fırlamış, kalkmış yerinden, beni kapıldığı gibi Monzur Gözesi'ne götürmüş. Sütbeyaz suyuyla yumuş, temizlemiş, eteğine sarıp dönmüş” (Bilbaşar, 2021c: 25-26).

Yine “Çeşme, Kaynak Suyu, Kutsal Sular” başlığında ele alındığı üzere *Yeşil Gölge*'de Dölyunağı adı verilen gölet, çocuğu olmayan kadınların uğradığı kutsal bir sudur. Yöre kadınları buraya gelip gölette yıkanıp abdest alarak hamile kalacaklarına inanırlar. Köylülerin inancına göre suya bu özelliği kazandıran şey, suda yaşayan bir peridir. Çok eskiden çocuğu olmayan bir kadın kendisini bu suya atarak intihar etmiştir. Aradan çok zaman geçtikten sonra oradan geçen bir kadın bu gölde yıkanmış ve ardından hamile kalmıştır.

Sayılan örneklerde ortak bir husus dikkati çeker. Bir çiftin çocuğu olmadığına suyun kutsallığından derman arayanlar ve bu konuda uğraş verenler daima kadınlardır. Zira eski Türkler çocuk sahibi olamamanın kadınlardan kaynaklanan bir kusur olduğuna inanmakta ve bu sorunun çözülmesi için bütün ritüelleri kadınlar üzerinden gerçekleştirmektedirler (Baysal, 2020: 1110). Kemal Bilbaşar'ın bu bağlamdaki araştırması ve bilgisi, romancılık konusundaki titizliği bakımından övülmeye layıktır.

3.4. Ölüm

Kemal Bilbaşar'ın birçok romanında su ve ölüm arasında güçlü bir bağ vardır. Bu bağın sebebi bazı kahramanların suya atlayarak intihar etmeleridir. Örnek verilecek olursa *Denizin Çağırışı*'nda ismi söz konusu edilmeyen roman başkişisinin babası, kendisini denize atarak intihar etmiştir. Aynı şekilde romanın sonunda kahraman kalıtımsal bir miras gibi hayatına son vermek üzere denize yürümektedir: “... ‘Denize... denize!.. Onun sonsuz maviliğine koş!’ diyen kim? Bana kim sesleniyor? (...) Mavi sonsuzluk, tüm engellerden kurtarır mı insanı?” (Bilbaşar, 2021b: 149). *Cemo*'da, Cemo'nun babası Değirmenci Cano'nun ifadesine göre erkek baskısına dayanamayan kadınlar kendilerini ırmağa atarlar: “Bu hakaretlere dayanan dayanır, otuzuna varmaz koca avrat olur. Dayanamayan kendini ırmağa atar, kurtulur” (Bilbaşar, 2021a: 35). Aynı romanda -daha sonra doğru olmadığı anlaşılrsa da- Şih Abdo ile

evlendirilen ve ondan kaçtığı sırada Şih'in adamları tarafından yakalanınca sevdiği Memo'ya kavuşmaktan ümidini kesen Şih Senem'in Dicle'de intihar ettiği söylenir: "Adamlarını yollamış, kadını saklandığı yerden eliyle koymuş gibi, aldırılmış geri getirmiş. Fukaracık tekrar oraya dönmesin, diye kaldırmış kendini Dicle'ye atmış" (Bilbaşar, 2021a: 84-85). Cemo'nun annesi Kevi, kendisini yöre halkı tarafından Mercan Gölleği olarak bilinen gölete atmıştır. *Yeşil Gölge*'de Rıza adlı fabrika işçisinin anlattıklarına göre zamanında çocuk sahibi olamayan bir yeni gelin fabrika yakınındaki gölette hayatına son vermiştir.

Burada kült konusu olan şey bahsi geçen intiharlar değil bazı romanlarda kahraman suda öldükten sonra su ile onun bedeninin âdeta bütünleştiğine inanılmasıdır. *Cemo*'da Şih Senem'in Dicle'de öldüğünün söylenmesi üzerine Memo, Dicle'nin kıyısına gelerek ırmağa karşı yas tutar: "Deli gibi Dicle kıyısına attım kendimi. Gözyaşlarımı döktüm onun taze vücudunun gömüldüğü sulara. Saatlerce ağladım, dert yandım, ağıt söyledim" (Bilbaşar, 2021a: 85). Cemo, annesi Kevi'nin intihar ettiği göletin kırmızı renginin annesinin boynundaki mercan kolyeden geldiğini söyler. O civarda yaşayan insanlar da gölün renginin kırmızılığının bundan kaynaklandığına inanmaktadır. Bunun ötesinde Cemo, göletin Kevi'nin ruhunu taşıdığına da inanır ve göleti annesinin yerine koyarak onunla tıpkı bir insanla konuştuğu gibi konuşur: "Mercan Gölleği'ne varanda, Cemo suya daldırıldı ellerini, şapırdattı. 'Anacığım beni duyar mısın,' dedi" (Bilbaşar, 2021a: 149); "Mercan Gölleği'ne varanda hayvanı otlamaya bıraktık. Cemo koştu, gölleğin sularını şapırdattı. 'Anacığım beni duyar mısın? Cemo kızın ziyaretine gelmiştir,' dedi" (Bilbaşar, 2021a: 170). *Yeşil Gölge*'de çocuğu olmadığı için suya atlayarak canına kıyan taze gelin, öldüğü göle ziyarete gelen kısır kadınların rüyalarına girip gölden çıkarak onların karınlarını okşamakta, kadınlara abdest alıp iki rekât namaz kılmalarını ve Tanrı'ya, "kısır gelinin başı için bana bir döl ver" diye dua etmelerini söylemektedir (Bilbaşar, 2015c: 237).

3.5. Yas

Memo'da Şih Senem'in aşireti, Şih Persin'e baskın vermeden önce zafer kazanmak için Azbet Ağası Huso ile birlikte dua eder. Fakat kadınlar duayı yeterli bulmaz ve baskından elle-ri boş dönerlerse bir daha yıkanmayacaklarına ve koku sürüp saçlarını taramayacaklarına yemin ederler: "Kancıklar niyazı yeter görmeyip andını tutmaz, eli boş dönerlerse, çimip yunmayacaklarına, koku çalınıp taranmayacaklarına kasem söylediler" (Bilbaşar, 2021c: 327-328). Bunu hem bir çeşit yas veya üzüntü işareti hem de adak olarak görmek -istenilen şey elde edildikten sonra yıkanılıp süslenileceği söylendiği için- mümkündür. Anlamı veya kökeni tam olarak bilinmese de yıkanmamaya yemin etme, doğrudan doğruya Türk su kültürü ile ilgili değildir. Benzer yeminlere başka kültürlerde de rastlanır. Ebû Cehil'in Bedir Savaşı'nda öldürülmesinden sonra Kureyş kabilesinin reisi olan Ebû Süfyân, yas tutar ve Bedir'in intikamı alınmadıkça yıkanmayacağına yemin eder (Aycan, 1994: 231). Kastilya Kraliçesi I. Isabel'in, İspanya Müslümanlardan ve Yahudilerden temizlenmedikçe yıkanmayacağını söylemesi popüler kültürde dahi kendisine yer bulmuş ve hatta yıkanmama durumu I. Isabel'in tarihî kişiliğinin önüne geçmiştir. Dolayısıyla buradaki yıkanmama meselesi yalnızca fiziksel kirlerden arınmayı reddetme değil doğrudan doğruya inançla ilgili bir durumdur.

3.6. Su ile ilgili rüyalar

Su, *Memo* romanının iki yerinde rüya motifi içerisinde kutsal bir unsur olarak kurguya yanar. Şih Senem, ilk âdetinden sonra Azbet Ağası Huso'nun tavsiyesiyle Munzur Irmağı'nda yıkınıp rüyaya yatar. Bu şekilde evleneceği adamı göreceğini düşünür. Söz konusu gelenek, Munzur Irmağı'nın yörede kutsal kabul edilmesiyle ilgilidir: "Geleneğe uyarak başıma bir şaplak vurdu, 'Aklın gele başıma, eşin gire düşüne! Monzur'da yunup temizlendiğin gün, büyük meşenin dibinde bir uyku çek! Bakalım düşünde kimi görürsün?' dedi" (Bilbaşar, 2021c: 60). Romanın ilerleyen sayfalarında ise Şih Senem, Munzur Irmağı'nı rüyasında görür. Munzur Irmağı bu kez bir felaket habercisidir ve Şih Senem'e yaşadıkları bölgede birtakım karışıklıkların yaşanacağını sezdirmeğe ister gibidir: "Monzur kabarıp köpürmeye başlayanda kaçmaya çalıştım. Lakin seller her yandan yolumu keserdi. Kıp kızıl köpüren sular, boğazları, dereleri doldururdu. Sular yükseldikçe ben, bağırmda sıkıttım yavrumla kaçır, can havliyle Tujik'in yamacına tırmanırmdım. Lakin bastığı yerden kayalar çözölür, çakıllar dökölürdü" (Bilbaşar, 2021c: 478).

3.7. Su ile ilgili rivayetler ve kıssalar

Kemal Bilbaşar'ın romanlarında "Çeşme, Kaynak Suyu ve Kutsal Sular" başlığında değerlendirilen "Mercan Gölleği" ve "Dölyunağı" gibi göletler ile ilgili rivayetler ve anlatılar dışında suya dair başka rivayetler veya kıssalar da söz konusu edilir. Bu anlatılarda yine suyun kutsallığına vurgu yapılmaktadır. *Memo*'da Şih Senem, eşi Memo'ya Munzur Irmağının kayalardan süt gibi akmasının sebebini açıklar. Şih Senem'in anlattıklarına göre, orada eskiden cimri bir ağa yaşamaktadır ve fakirlerden bir çanak sütü dahi esirgemektedir. Bir gün ağanın çobanı Munzur, açlıktan ölmek üzere olan bir adama parasız bir çanak süt verir. Ağa bunu duyunca Munzur'a çok kızır, onu döver ve kovalar. Munzur kayalara vardığında elindeki süt dolu bakracı yere çalar. Bunun üzerine sütler bir anda köpürüp kayalardan akmaya başlar. Munzur ise güvercine dönüşüp kayanın kovuğu içinde kaybolur. O günden beri yöre halkının kutsal saydığı Munzur Irmağı kayalardan süt beyaz akmaktadır (Bilbaşar, 2021c: 390-391).

Selami Tekataş, Munzur suyu ile ilgili efsanenin Saim Sakaoğlu'nun *101 Anadolu Efsanesi* adlı çalışmasındaki "Munzur Baba" adlı efsane ile benzerlik taşıdığını söylemektedir (2018: 33-34). Nitekim Saim Sakaoğlu'nun sözünü ettiği efsanede de Munzur adlı çoban, onun mübarek zat olduğunu anlayan ve eline sarılmak isteyen köylüler yüzünden geri çekilip yuvarlanır ve ağasına ikram etmek için getirdiği sütü döker. Munzur'u bu olaydan sonra bir daha hiç kimse göremez. Beyaz köpüklü Munzur Irmağı ise Munzur'un döktüğü süttten meydana gelir (Sakaoğlu, 1976: 127-128). Kemal Bilbaşar'ın, Munzur Irmağı ile ilgili Şih Senem'e söylediklerini bu efsaneden ilham alarak kurguladığı açıktır. Hatta Şih Senem'in anlattığı efsanenin, Munzur Irmağı ile ilgili efsanelerin başka bir varyasyonunun olduğu da düşünülebilir.

Yeşil Gölge'de, Ferhat Reis adlı denizci, kendisi gibi denizci olan arkadaşlarına Fethiye'de başından geçen bir olayı anlatır. Bir gün sünger avına çıkmıştır. Bir köpekbalığının saldırısına uğrayacakken üç yunus, köpekbalığına saldırarak Ferhat Reis'i kurtarmıştır. Tayfalardan biri yunusun insanlara dost olduğunu, buna karşın Yunus Peygamberi neden yuttuğunu anlamadığını söyler. Onları dinleyen Arap Müezzın ise yunus balığının, Yunus Peygamberi onun iyiliği için yuttuğunu ifade ederek *İncil* çevirisinden öğrendiği kıssalarla

konuyu açıklamaya çalışır (Bilbaşar, 2015c: 248-251). Yunus Peygamber kıssası doğrudan doğruya su veya suyun niteliği ile ilgili değildir. Fakat Karadeniz kıyısında bulunan bir kasabanın anlatıldığı romanda, dolaylı yoldan da olsa suya ve özellikle de denize dair konuların konuşulması incelenen başlık çerçevesinde dikkati çekmektedir.

3.8. Su iyesi

İye, “kendisinin olan bir şeyi, yasaya uygun olarak dilediği kullanabilen kimse, sahip” demektir (Türk Dil Kurumu, 2011: 1235). Dolayısıyla “su iyesi” kavramı, suyun sahibi, suyun hâkimi anlamında düşünülmelidir. Eyüp Akman’ın da belirttiği gibi, “Eski Türklerin kutsiyet attettikleri en önemli iyelerden birisi de su iyesisidir. Türkler suyu kuvvet ve bereket kaynağı olarak kabul ettikleri gibi kahredici ve koruyucu tanrı da sayarlardı. Su, onlara göre eski ve kutsal bir varlıktır” (Akman, 2002: 4). Dahası, su iyisini memnun etmek veya kızdırmamak için ona kurban verilmelidir. Bu konudaki en eski kayıtlar MÖ 1050 yıllarında kuzey Çin’i ele geçiren Choular dönemine dayanır. Chou hükümdarı sefer yolculuğu sırasında geçtiği yerlerin su iyelerine kurbanlar verir hatta Hunlar da ağaçlara ve sulara kurbanlar sunmaktadır (Akman, 2002: 5).

Verilen örneklerden yola çıkıldığında su iyесinin belli ölçüde evrensel bir mahiyet gösterdiği anlaşılır. Kemal Bilbaşar -Çerkeslerden bahsedildiği için makalenin konusunu ve kapsamını aşmakla birlikte- *Kölelik Dönemeci*’nde Çerkeslerin su iyесine olan inancı ile ilgili çarpıcı anlatımlara yer verir. Romanda ırmak, su perisi olan Zızlan’ın sık sık adı geçer. Hatta eserin önemli kahramanlarından Pşi Dole, çok güzel bulduğu odalığı İlona’ya Zızlan adını verir. Lokman hekimlik yapan Agunda Nine, bacaklarındaki dayanılmaz ağrı sebebiyle ona başvuran Şiri Ana’ya, Gökçe Gölleğin yakınına ev kurdukları için oraların sahibi olan ve sulak, bataklık yerlerde dolaşan yel perisi Çukurtat’ın onu çarptığını söyler: “Nemli, küflü, bataklık yerlerde dolanan Çukurtat vurmuş seni güzel kızım! (...) Eviniz ocağınız perinin yurduna yakın bir yerde kurulmuşsa, korkarım çok geçmeden, kocanı yavrularını, evin hizmetkârlarını da çarpacak Çukurtat” (Bilbaşar, 2015b: 126).

Aynı romanda Yukarı Bozdok kervanı, yolculukları sırasında Canavar Boğazı’na vardıklarında sel suları sebebiyle ilerleyemezler. Kervandakilerin bir kısmı “erkek delisi” Zızlan’ın yollarını kestiğini düşünür. Şiri Ana bu durumda yola devam etmelerinin mümkün olmadığını ifade ederek vakit kaybetmeden Zızlan’a gürbüz bir kölenin kurban edilmesi gerektiğini söyler: “... ‘Kervandan bir erkek almadıkça Zızlan’ın kudurmuşluğu yatışmaz. Var git, çocukları babasına söyle, nekeslik edip gürbüz bir köleyi esirgemesin ondan. Yoksa yiğitle-rimize de zararı dokanır o azgın perinin,’ dedi” (Bilbaşar, 2015b: 126).

Cemo’da da Mercan Gölleği ile Kevi’nin ruhunun su iyesi gibi bütünleştiği söylenebilir. Kevi, romanda hem güzel hem de masum ve günahsız bir kadın olarak anlatılır. Hayatına Mercan Gölleği’nde son verince Kevi’nin kızı Cemo, Mercan Gölleği’ni annesi yerine koyar. Bu noktada Kevi’nin koruyucu ve ceza verici görevi üstlendiği de görülür. Kevi’nin kocası Değirmenci Cano, Sorikoğlu adlı ağanın baskısı sebebiyle köylerinden göçmek zorunda kaldıklarında Kevi’nin ruhunun Sorikoğlu’nu çarpmasını diler: “Bunca insanı yerinden, yurdundan eden namert, senin de yurdun yıkıla; Zozana’dan kökümüz sökürsün, senin de kökün söküle! Benden ayrı düşende Kevi’nin ruhu seni çarpa!” (Bilbaşar, 2021a: 115).

3.9. Su ile sağaltma ve temizlik

Türk kültüründe suyun kutsal kabul edilmesinin sonuçlarından biri de hastalıkların, fizyolojik bozuklukların tedavisinde ve buna dair birtakım uygulamalarda kullanılmasıdır. Burada suyun bedensel faydalarının ötesinde bir durum söz konusudur. Zira bahsi geçen ritüeller, uygulamalar doğrudan doğruya suyun bedensel işlevleriyle veya vücuda faydalarıyla ilgili değildir.

Cemo'da Şih Senem'in obası, Memo'yu uğradığı saldırı sonucunda yaralı hâlde bulunca onun iyileşmesi için Munzur Gözesi'ne adaklarda bulunur. Aslında adağın sebebi burada bulunan ziyaretgâhtır. Fakat halkın gözünde Munzur Irmağı ve ziyaretgâh bütünleşip kutsallaştığı için İrmak, hastalık da dâhil olmak üzere her sorunda başvurulmuş ve çare aranan ilk yer olmaktadır.

Memo'da Munzur Irmağı'nın temizlik/arınma için de önemli ve kutsal bir mekân olduğu anlaşılır. Şih Senem ilk âdetini gördükten sonra Azbet Ağası Huso'nun isteğiyle Munzur Irmağı'nda yıkanıp evleneceği adamı görmek umuduyla rüyaya yatar. Yukarıda da ifade edildiği üzere *Cemo*'da çocuk sahibi olamayan Cemo, Veysel Karani Türbesi'nin suyundan; *Yeşil Gölge*'de ise aynı dertten muzdarip kadınlar Dölyunağı adlı göletin suyundan şifa aramaktadırlar.

Çerkeslerin yaşayışını konu edinmekle birlikte *Kölelik Dönemeci*'ndeki lokman hekim Agunda Nine, Şiri Ana'yı iyileştirmek için uyguladığı ritüelde kullandığı kömür, sarımsak, tuz kalıntılarını Obur Çayı'na dökmek üzere hazırlar. Kalıntıların çöpe atılmayıp veya toprağa gömülmeyip suya dökülecek olması dikkat çekicidir: "Agunda Nine, kara afsun sırasını kaz kanadıyla temizleyip kömür, sarımsak, tuz kalıntılarını Obur Çayı'na dökmek üzere bir çanağa topladıktan sonra mutfağa gitti" (Bilbaşar, 2015b: 132). Aynı romanda Agunda Nine, Sataya'nın çocuklarını nazardan korumak için Anadolu'daki kurşun dökme âdeti gibi suda köz söndürür. Bu işlem sırasında nazar değdiren kişilerin alevinin de aynı şekilde sönmelerini diler. Çanaktaki köz söndürülmüş su ise şafak sökerken dışarıya dökülecektir.

Son olarak *Zühre Ninem*'de, Zühre Nine'nin gelini Hatice, doğacak çocuğunu gül suyu katılmış suda yıkamanın hayalini kurar: "Liyene ılık su doldururuz. İçine a'cık gülsuyu gatarız. Sabunu köpürtüp bi güzel yuvarız. Miskler gibi gokan yavrımı emzirip doyurdum mu, salıncağına yatırırız" (Bilbaşar, 2015d: 109). Burada çocuğun temiz olmasının ve hoş kokmasının amaçlandığı açıktır. Fakat gül suyunun İslâmiyet açısından dinî önemini olduğu da bilinmektedir. Hatta Kâbe'nin gül suyu karıştırılan zemzem suyuyla yıkanması söz konusudur. Su ve gül suyu birlikte düşünüldüğünde çocuğu yıkama işleminin kutsallıkla ilgili bir çerçevesinin olduğunu da kabul edilebilir.

3.10. Su ve bereket

Kemal Bilbaşar'ın romanlarında bu başlığa dâhil edilebilecek yalnızca bir örnek vardır. *Bedoş*'ta, Bedia'nın babası Memduh Efendi ve annesi Başo Hanım yeni bir ev alırlar. Perşembe günü ikinci vakti göçülen ve Memduh Efendi'nin besmeleyle kapısını açtığı bu eve ilk olarak Bedia ve kardeşi Leman girer. Leman elinde bir ekmeğin tutar. Bedia'nın ise bir elinde ayna öbür elinde su dolu küçük bir testi vardır. Memduh Efendi ekmeği parçalayarak herkese birer lokma verir. Başo Hanım birer tutam tuzla Bedia'nın taşıdığı testiden bir bardak su dağıtır. Aile bu şekilde bir çeşit eve giriş ritüeli gerçekleştirir. Söz konusu ritüelin amacının bolluk, bereket, huzur, saadet, sağlık gibi beklentiler olduğu söylenebilir: "Kadınların değer verdiği geleneğe

uygun olarak Bedia, bir elinde su dolu küçük bir testi, öteki elinde ayna; Leman ise kocaman bir somun ekmeği kucaklamış olarak girdiler eve” (Bilbaşar, 2015a: 161). Suyun buradaki fonksiyonu da diğer unsurlarla birlikte bereket arzusunun bir parçası olmasıdır.

Sonuç

İncelemenin bütünündeki örneklerden de anlaşılacağı üzere Türk su kültü ile ilgili konular Kemal Bilbaşar’ın romanlarında kurgu unsuru olarak nicelik ve içerik bakımından önemli bir yere sahiptir. Yazar, her kültürel malzemede olduğu gibi Türk su kültü ile ilgili konuları kurguya aktarırken hem iyi bir sanatçı hem de dikkatli ve sabırlı bir araştırmacı kimliğiyle hareket etmiştir. Bu tavrı genel olarak bütün halkbilimi unsurlarının/folklorik öğelerin ve kültürel hayata dair bütün meselelerin işlenişinde görebilmekle birlikte Türk su kültü çerçevesinde yapılacak tematik ve dikkatli bir okumada da açıkça gözlemleyebilmek mümkündür.

Kemal Bilbaşar’ın romanlarında Türk su kültü ile ilgili unsurlar rastgele ve tek yönlü olarak kurgulaştırılmamıştır. Çalışmadaki başlıklarda da görüleceği üzere çeşmeler, kaynak suları, kutsal sayılan sular, su ve yemin ilişkisi, doğum, ölüm, yas, rüya, rivayetler/kıssalar, su iyisi, hastalıkların iyileştirilmesi, temizlik, su ve bereket ilişkisi gibi meseleler çerçevesinde ele alınmıştır. Söz konusu meseleler arasında “Çeşme, Kaynak Suyu, Kutsal Sular”, “Su ve Yemin/Ant”, “Doğum”, ve “Ölüm” bahislerinin ayrıcalıklı bir yerinin olduğu görülür. “Su İyesi” ile ilgili anlatım hariç tutulursa diğer bütün başlıklarda su kültü ile ilgili dikkat çekilen unsurlar ise daha çok âdet ve gelenekler şeklinde belirlemektedir. Fakat değerlendirilen ve ortaya konulan neredeyse bütün uygulamaların doğrudan veya dolaylı olarak kutsallıkla yakın ilişkisinin olduğu kesindir.

Burada bir hususu belirtmek gerekir. Kemal Bilbaşar’ın neredeyse bütün romanlarında genel olarak su ve yeryüzündeki su kaynakları ile ilgili anlatıma ayrı bir önem verilmiştir. *Denizin Çağırışı*’nda kahraman, denizden şifa aramak için İzmir’e gelir. Romanda İzmir’den bahsedilen kısımlarda şehrin güzelliği ifade edilirken çoğunlukla denize vurgu yapılır. Kahraman, romanın sonunda babası gibi denize atlayarak intihar eder. *Ay Tutulduğu Gece*’de esas mekân Ege’deki bir sahil kasabasıdır. Burada sık sık denizin güzelliği anlatılır. Tasvirlerde sözün mutlaka denize getirildiği görülür. Romanın konularından biri ise kasabanın su sorununun çözülmesi meselesidir. *Cemo*’da Değirmenci Cano, kızı Cemo’yu büyütürken buzu kırıp suyun içine bastırır. Memo’nun çancı dayısı onu çancı ustası olarak yetiştirip kendisinden ayıracağı zaman Murat Suyu’nu arada sınır kabul eder. Memo, Şih Senem’i su başında görüp âşık olur. Dicle Irmağı tasvirler açısından da Şih Senem’in intihar ettiği söylendiği yer olması açısından da önemlidir. Memo, Şih Senem’de olduğu gibi Cemo’yu da bir derenin kenarında görüp âşık olur. *Memo* romanında Memo, karakoyun efsanesindeki şekilde tuz yalattığı keçileri mey üfleterek Munzur Irmağı’ndan geçirir. Şih Senem’in obasının yaşadığı yer Munzur Irmağı ve çevresidir. Ayrıca obanın hayatının merkezinde Munzur Irmağı vardır. *Yeşil Gölge*’de geniş mekân Karadeniz kıyısındaki B... kasabası olduğu için -bölgenin su bakımından zengin olması sebebiyle- deniz, ırmak ve dere tasvirlerine önem verilir. *Yonca Kız*’da su kültü ile ilgili bir vurgu olmasa da yine mekân tasvirlerinde suyun ayrı bir yeri vardır. Zira romanın başkişisi Yonca ve ailesi küçük bir kasabadan İzmir’e taşınır. Roman-

daki anlatımda İzmir demek, deniz demektir. Özellikle Yonca, denizi büyük bir hayranlıkla seyrederek. *Başka Olur Ağaların Düğünü*'nde köy çeşmesi insanların sosyalleştiği bir toplanma alanıdır. Köylü kızlar çeşmenin etrafında bir araya gelerek sohbet etmekte, gündelik meselelere dair dedikodu yapmaktadırlar. Romanda genç kızlar, köye dışarıdan gelen delikanlıların dikkatini çekmek için kendilerini suya atıp boğulma taklidi yaparlar ve delikanlılar tarafından kurtarılmayı beklerler. *Kölelik Dönemeci*'nde olayların geçtiği yer Karadeniz kıyısında bulunan Soğucak'tır. Bu sebeple romanda deniz ve denizcilikle ilgili geniş bir anlatım vardır. Bununla birlikte eserde ırmak, göl, dere ve benzeri su kaynakları/birikintileri ile ilgili tasvirsel ifadelerle rastlanır. Yazarın eşinin biyografisinin kurguya yansıtıldığı *Bedoş* ve kendi hayatının kurgulandığı *Zühre Ninem* ise diğer romanlar ile karşılaştırıldığında bu konuda daha zayıftır. İki eserde de daha çok vaka eksenli bir anlatım öne çıkmaktadır.

Dolayısıyla Kemal Bilbaşar'ın romanlarındaki Türk su kültürü ile ilgili anlatımın, genel olarak bütün romanlarındaki su unsuru ile ilgili anlatımın alt başlığı olduğu düşünülebilir. Başka bir deyişle Kemal Bilbaşar romanlarında suyu âdeta ayrıcalıklı bir konu olarak ele almıştır. Romanlara halk bilimi/folklorik unsurlar açısından bakılırsa *Cemo*, *Memo* ve *Kölelik Dönemeci*'nin diğerlerine göre daha zengin bir malzeme sunduğu görülür. Türk su kültürü çerçevesinde ise *Cemo* ve *Memo* romanları hiç şüphesiz ki ayrı bir yerde durur.

Romanlar bir bütün olarak düşünülürse Türk su kültürü ile ilgili ifadelerin çokluğu göze çarpmaktadır. Bu durum Kemal Bilbaşar'ın romanlarındaki farklı kültürel unsurlar için de geçerlidir. Söz konusu noktada romanlardaki diğer kurgu malzemesinin/unsurlarının araştırılması ve değerlendirilmesi yazarın edebî şahsiyetinin aydınlatılmasında fayda sağlayacağı gibi, kurgusal bir türün dayanak noktalarının gösterilmesinde de katkı sunacaktır. Ayrıca buna benzer tematik çalışmalar, Kemal Bilbaşar örneğinde hayatın ve kültürel hayatla ilgili ayrıntıların didaktizme kaçmadan Türk edebiyatı için yeni sayılabilecek roman türünde nasıl ve ne şekilde sentezlenebileceğini de ortaya koymaktadır.

Notlar

- 1 Burada Kemal Bilbaşar'ın Marksist-sosyalist çizgideki toplumu gerçekçilerden olmadığını belirtmek gerekir. Müberra Bağcı'nın da vurguladığı gibi Kemal Bilbaşar, "eserlerinde ele aldığı toplumsal sorunlarla, iyiler-kötüler, ezenler-ezilenler, güçlüler-güçsüzler şeklindeki klişe kategorilerle toplumu gerçekçi yazarlara yakın durur. Bununla birlikte eserlerinde toplumu gerçekçi yazarlar gibi belirgin bir devrim fikri veya sosyalist düzen özlemi görülmez" (2008: 7).
- 2 Bu durumu özellikle 1977 yılında yayımlanan *Kölelik Dönemeci*'nde görmek mümkündür. Eserde 18. yüzyılda, Soğucak'ta yaşayan Çerkeslerin hayatları kurgulanır. Yazar romanda Çerkesleri konuşturduğu kısımlarda onların dilini stilize ederek birçok Çerkesçe kelime kullandığı gibi, Çerkeslerin kültürel hayatlarına ve geleneklerine dair çok fazla unsura yer verir. Çerkesçe kelimelerin ve kültürel hayatla ilgili vurguların çokluğu okurun kafasını karıştıracağı ve okura nitelikli bir ansiklopedik araştırmayı veya ön hazırlığı gerektireceği için roman yayımlanırken zorunlu olarak birkaç sayfadan oluşan küçük bir sözlük eklenmiştir.
- 3 *Cemo* ve *Memo*'da Türk su kültürü ile ilgili unsurları değerlendirmeye geçmeden önce bir hususu belirtmek gerekir. Her iki romanda da esas mekân Tunceli ve çevresidir. Kemal Bilbaşar bu bölgede Türk kültürünün egemen olduğunu âdeta leitmotiv gibi sık sık vurgulamakta, bölge halkının Türklerle aynı kökenden geldiğini; yani bölgede yaşayanlar ile Türklerin soy birliği taşıdığını dile getirmektedir. Dolayısıyla her iki romanda da su kültürü ile ilgili tespit edilen malzeme bütünüyle Türk kültürü içerisinde değerlendirilmelidir. *Cemo*'da, *Memo*'nun dayısı ona öğüt verirken kendilerinin de Osmanlı ile aynı soydan; Süleyman Şah'ın soyundan, Kayı'dan geldiklerini ifade eder: "Kayılarla Osmanlılar bir ananın yavrularıdır. (...) Bu suyu geçende boğulan Süleyman Şah, hepimizin büyük dedesidir. Hepimiz aynı soydanık" (Bilbaşar 2021a: 50). *Memo*'da, Şiş Senem'in dayısı Seyit Raşo, Şeyh Said'e karşı çıkar ve isyan çıkarılmasını istemez. Çünkü kendisinin ve orada yaşayan halkın

Süleyman Şah'ın torunu olduğunu söyler: “Dilimize bakıp biz Dersimlilere Kürt demek gelenek olmuşsa da biz Zazalardan değil. Kürt olan obalarımız varsa da, çoğumuz Süleyman Şah'ın torunlarıyık. Osmanlı ile bir atanın evlatlarıyık” (Bilbaşar 2021b: 39). Memo, her ikisinin de aynı soydan geldiklerini düşündüğü için Türkler ile Tunceli'de yaşayanlar arasındaki gerilimin artmasından endişe duyar: “... ‘Aynı ağacın iki dalı birbirine düşman ola? Dersimli de Kayı kökünden değil mi?’” (Bilbaşar 2021b: 257).

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

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

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

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

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

Kaynakça

- Acıpayamlı, O. (1978). *Halkbilim terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Akman, E. (2016). Türk ve dünya kültüründeki su kültü üzerine düşünceler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 10 (1), 1-10.
- Artun, E. (2006). *Anonim Türk halk edebiyatı nesri*. Kitabevi.
- Aycan, İ. (1994). Ebû Süfyan. *Türkiye diyanet vakfı İslâm ansiklopedisi*, 10. (230-232) Türkiye Diyanet Vakfı.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler-maddenin imgelemi üzerine bir deneme* (O. Kunal, Çev.) Yapı Kredi.
- Bağcı, M. (2008). *Kemal Bilbaşar'ın hikâyeleri, romanları ve tiyatroları üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış doktora tezi] Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bars, M. E. (2014). Türk kültüründe ağaç kültü ve Şor kahramanlık destanlarına yansımaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 27, 379-398.
- Baysal, N. (2020). *Türk halk kültüründe su*. Gece.
- Baysal, N. (2020). İnanç sistemi merkezli bir bakış ile Türk doğum geleneğinde su. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 9 (3), 1106-1124.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük* (E. Ercan, Çev.) Yurt.
- Bilbaşar, K. (2015a). *Bedoş*. Can.
- Bilbaşar, K. (2015b). *Kölelik dönemeci*. Can.
- Bilbaşar, K. (2015c) *Yeşil gölge*. Can.

- Bilbaşar, K. (2015d). *Zühre ninem*. Can.
- Bilbaşar, K. (2020). *Ay tutulduğu gece*. Can.
- Bilbaşar, K. (2021a). *Cemo*. Can.
- Bilbaşar, K. (2021b). *Denizin çağırışı*. Can.
- Bilbaşar, K. (2021c). *Memo*. Can.
- Çam, E. (2020). Ziyaret mekânlarında derdin dermanı su. E. Gürsoy Naskali (Ed.) *Su kitabı* (475-490) Kitabevi.
- Dilek, İ. (2020). Kült kavramı ve söz kültürü. *Bilgi*, 95, 47-77.
- Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi-inançlar ve ibadetlerin morfolojisi* (M. Ünal Çev.) Serhat. Enginün, İ. (2007). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. Dergâh.
- Eren, M. (2022). *Ulubey (Ordu) yöresinden örneklerle Türk halk kültürü*. Gece.
- Freud, S. (2022). *Totem ve tabu* (S. Pişkinsoy Çev.) Olimpos.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya inançları sözlüğü*. Remzi.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. Dergâh.
- İnan, A. (2010). Türklerde su kültürü ile ilgili gelenekler. (Ed. yok) 60. *doğum yılı münasebetiyle Fuad Köprülü armağanı*. (249-403) Türk Tarih Kurumu.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm-materyaller araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu.
- Karataş, A. İ. (2013). Türk İslâm kültüründe su. *III. Uluslararası Bursa Su Kongresi ve Sergisi*.
- Lukács, G. (2014). *Roman kuramı* (C. Soydemir Çev.) Metis.
- Özdemir, B. (2021). Eski çağda su kültürü. *Türkiye Klinikleri ve Tıp Etiği-Hukuku-Tarihi Dergisi*, 29 (1), 119-125.
- Roux, J.P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini* (A. Kazancıgil Çev.) İşaret.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu efsanesi*. Damla.
- Savran, H. (2020). Türklerde suya saygı ve su kültürü, E. Gürsoy Naskali (Ed.) *Su kitabı* (391-403) Kitabevi.
- Stevick, P. (2004). *Roman teorisi* (S. Kantarcıoğlu Çev.) Akçağ.
- Tekataş, S. (2018). *Kemal Bilbaşar'ın toplumsal romanlarında folklorik unsurlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu.
- Türkiyılmaz, A. (2013). İslamiyet öncesi Türklerde su kültürü ve günümüze yansımaları. *Bilim ve Kültür-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4, 83-100.
- Uçar, H. (2020). Bir kültürün özellikleri: Türklerde su kültürü. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 7, 24-47.
- Ülken, H. Z. (2021). *Anadolu kültürü üzerine makaleler*. Doğu Batı.
- Yıldız Altın, K. (2019). Kült ve kültür arasında: yeni bir kült tanımlamasına doğru. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 12 (28), 1052-1068.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Mitolojik Mirasın Araştırılması: Rusya Halklarının Folklorunda Şürelî İmgesinin Analizi ve Yorumu

Research into the Mythological Heritage:
Analysis and Interpretation of the Image of the
Shureli in the Folklore of the Peoples of Russia

Lialia Mingazova*
Yücel Gelişli**

Öz

İnsanlar geçmişten günümüze dünyayı anlamlandırmaya, sayısız doğa olayına somut açıklamalar getirmeye çalışmıştır. Bu anlatımlar kuşaktan kuşağa sözlü ve yazılı edebiyatla aktararak günümüze kadar ulaşmıştır.

Bu makalenin amacı, Rusya Fedarasyonu halklarının sözlü edebiyatında yer alan Şürelî ve benzeri mitolojik varlıkların karşılaştırmalı analizini yapmaktır. Makale-

Geliş tarihi (Received): 18-06-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Prof. Dr., Filoloji ve Kültürlerarası İletişim Enstitüsü Kazan Federal Üniversitesi. Kazan-Tataristan/Institute of Philology and Intercultural Communication Kazan Federal University.leila.kfu@inbox.ru. ORCID ID: 0000-0001-5116-1419

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü Eğitim Programları ve Öğretim Anabilim Dalı. Ankara-Türkiye/Gazi University Gazi Education Faculty Department of Education Sciences. gelisli@gazi.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-2816-3621

de, Tatar, Rus, Çuvaş, Udmurt, Mari ve Başkurt kültürlerindeki Şürelî ve benzeri imgelerin kültürel hayattaki anlamlarını karşılaştırarak, bu anlatımların bu kültürlerde hangi biçimlerde yer aldığı ve toplum nasıl etkilediği ortaya konulmuştur. Ayrıca Şürelî ve benzeri mitolojik varlıkların günümüz kültürler hayatıyla ilişkileri ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda makale, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeliyle desenlenmiştir.

Şürelî figürü ve benzeri yaratıklar, günlük yaşam, gelenekler ve folklorik hayat aracılığıyla aktarılan yaygın bir mitolojik figürdür. Ancak bu mitolojik figüre yüklenen anlam, modern edebiyat ve sanatın etkisiyle toplumlarda farklı bir dönüşüme uğramıştır. Şürelî mitolojik dönemlerde halkın ürettiği diğer efsanelerde olduğu gibi uzun zamandan beri korunan hayali mitolojik bir varlıktır. Şürelî'nin Rusya Federasyonun'da yaşayan birçok halkın folklorunda, mitlerde ve masalarda sıkça karşılaşılan, kültürlere göre farklılaşan bir mitolojik figür olduğu sonucu elde edilmiştir.

Anahtar sözcükler: *mitoloji, mitolojik aktarım, efsane, mitolojik efsaneler, Şürelî*

Abstract

People have tried to make sense of the world and to provide concrete explanations for countless natural events from the past to the present. These narratives have been passed down from generation to generation through oral and written literature and have reached the present day.

The aim of this article is to make a comparative analysis of the mythological beings such as Şürelî and similar in the oral literature of the peoples of the Russian Federation. In the article, the meanings of Şürelî and similar images in the cultural life of the Tatar, Russian, Chuvash, Udmurt, Mari and Bashkir cultures are compared, and the forms in which these narratives are present in these cultures and how they affect society are revealed. In addition, the relationships between Şürelî and similar mythological beings and today's cultural life are revealed. In this context, the article is designed with the case study model, which is one of the qualitative research methods.

The figure of Şürelî and similar creatures are a common mythological figure transmitted through daily life, traditions and folkloric life. However, the meaning attributed to this mythological figure has undergone a different transformation in societies under the influence of modern literature and art. Like other legends produced by the people in mythological periods, Şürelî is an imaginary mythological being that has been preserved for a long time. It has been concluded that Şürelî is a mythological figure that is frequently encountered in the folklore, myths and tales of many peoples living in the Russian Federation and varies according to culture.

Keywords: *mythology, mythological transmission, legend, mythological legends, Shureli*

Extended summary

People have tried to make sense of the world from the past to the present and to provide concrete explanations for countless natural events. These narratives have been passed down from generation to generation through oral and written literature and have reached the present day.

Mythological beings are figures that have been preserved for a long time in the legends that emerged from the daily lives of the people in the early centuries and have reached the present day. The common point of the definitions of mythology given in local and foreign sources is that myths are the product of a primitive consciousness and a rich subconsciousness arising from the need of people living in prehistory to comprehend and explain the universe in the face of the universe.

The purpose of this article is to make a comparative analysis of the mythological beings of the people of the Russian Federation and similar ones in their oral literature. In this article, the meanings of the images of the Shureli and similar ones in the cultural life of the Tatar, Russian, Chuvash, Udmurt, Mari and Bashkir cultures are compared, and the forms in which these narratives take place in these cultures and how they affect society are revealed. In addition, the relationships of the mythological beings of the Shureli and similar ones with today's cultural life are revealed.

In this context, the article is designed with the case study model, which is one of the qualitative research methods.

In this study, it is aimed to comparatively examine the folkloric interaction of the mythological image of Shureli of the peoples of the Russian Federation. In this context, qualitative research is a phenomenological research of its types. The data in the article were obtained and interpreted through a literature review. The basis of the research is a comparative and qualitative analysis of the expression of a mythological being in literary texts.

The Shureli mythology spread among the Bashkir, Chuvash and Tatar peoples under the names of Shureli and Shureli. The word "Sureli" has been the subject of different views on its origin and meaning. Some sources associate the meaning of Shureli with the image of a malevolent spirit. For example, in the old Turkish language, the word "Şer" meant evil or harm. It is believed that the word "Şer" was formed by combining the suffixes "Şer" with the suffix "el" and "li", meaning "evil hand". G. Gilmanov proposes to investigate the etymology of the name Arsuri, a relative of the Chuvash people Shureli, in the ancient Turkic language and to associate its meaning with the term "sur" ("sur", "shur"), meaning evil. The origin of the mythological creature Shureli and its family is based on the ancient beliefs of the people. It is widely accepted that ancient people had an animistic worldview, which is clearly evident in their folklore, myths and beliefs. People believed in powerful beings with mysterious powers and unlimited abilities. Therefore, it can be concluded that the origin of Shureli, a semi-zoomorphic and semi-anthropomorphic image, also comes from the period of animistic representations. Shureli, perceived as a living organism, began to be perceived in a zoomorphic and somewhat anthropomorphic image over time. Thus, the semi-zoomorphic and semi-anthropomorphic image of the forest lord (Shureli) was formed.

Among the peoples of Russia, myths and legends about Shureli often complement each other. As the famous folklorist of the Tatar people F. Urmanche wrote in one of his works, Shureli resembles people in appearance, especially men. In Tatar and Russian folklore, the character of Shureli is usually depicted as a woman with short hair, body hair and large breasts placed on her shoulders. In one of the stories, an old man sees a girl named Shureli sitting on a horse, with hair falling out, horns on her forehead, very ugly skin and large breasts. Another story tells of a haired woman named Viryava, the lady of the forest. To give a clear picture of the character and appearance of Shureli, he adds new details or repeats them. In many fairy tales and mythological stories, the forest is the habitat of such legendary beings. The forest is depicted as the primary abode of Shureli and similar creatures. However, some sources describe the appearance of these legendary creatures in the fields, mountains and near water.

There are different tales and stories about Shureli in the folklore of the peoples of Russia. In Tatar tales such as “Shureli”, “The village that Shureli cursed”, “Why is Shureli afraid?” Shureli is usually depicted as a malevolent creature that brings misfortune to those it encounters. It is said that it has a tendency to tickle and kill people, and that the victim dies from being tickled. This depiction of Shureli is a clear example of the tendency of folklore to include supernatural elements in stories.

According to researcher L. Mingazova, a negative belief in Tatar tales about Shureli is particularly striking, “A person or group of people who harms Shureli will never live happily.” Such beliefs are emphasized in some works with the motif of a curse. In Tatar folk tales such as “The village cursed by Shureli”, “Six houses will not pass, seven houses will not reach”, “Shigaliy” (the name of the village), the curse of Shureli falls on the village. When Şüreli dies, he curses your village so that it does not exceed six houses or reach seven. If the number of houses in the village reaches seven, then according to legend, a fire breaks out in the village and only six houses remain out of sixty. According to legend, it is said that the number of houses in the cursed villages still does not exceed six.

The figure of Şüreli and similar creatures are a common mythological figure transmitted through daily life, traditions and folkloric life. However, the meaning attributed to them has undergone a different transformation in societies under the influence of modern literature and art. Şüreli, like other legends uttered by the people, is an imaginary mythological being that has been preserved for a long time. It has been concluded that Şüreli is a mythological figure that is frequently encountered in the folklore, myths and tales of many peoples living in the Russian Federation and varies according to cultures.

Giriş

Mitolojik varlıklar erken yüzyıllarda halkın günlük yaşamından ortaya çıkan efsanelerde uzun zamandan beri korunarak günümüze ulaşan figürlerdir (Berklı & Topal, 2022: 2). Yerli ve yabancı kaynaklarda yer verilen mitoloji tanımlarının ortak noktası; mitlerin, tarih öncesinde yaşayan insanların evren karşısında, evreni kavrama ve açıklama gereksiniminden doğan ilkel bir bilinçle zengin bir bilinç altının ürünü olmasıdır (Sütçü, 2021: 151).

Mitolojik varlıklar gerçekte mitlerde ve peri masallarında bulunabilir. Bu makalenin konusu olan Şürelî’de mitolojik bir varlıktır. Rusya Federasyonu’nda yaşayan halkların folklorunda sıklıkla atıfta bulunulan tamamen hayali bir karakterdir. Şürelî’nin Rusya Federasyonu’nda yaşayan halkların ortak kültürel motifleri olmasının yanı sıra, önemli farklılıkları da vardır. Rusya Federasyonu halkları Şürelî’yi kendilerine özgü bir şekilde ifade eder. Bu doğrudan halkların millî kültürlerine ilgilidir. Tatar, Rus, Başkurt, Çuvaş, Mordva, Mari, Moğol ve diğer Türk halklarının sözlü edebiyatında kullanılan Şürelî (benzer mitolojik varlıklar – Leşiy, Yarımıtık, Arşuri (Arsyuri), Alida (Nülesmurt, Palesmurt), Vir-ava (Viryava, Targıltış) gibi isimlerle bilinen mitolojik varlıkların kökeni, elbette, halkların eski inançlarıyla ilişkilendirilerek incelenmelidir (Akgün, 2018: 16- 21).

Bu makalenin amacı, Rusya Fedarasyonu halklarının sözlü edebiyatında yer alan Şürelî ve benzeri mitolojik varlıkların karşılaştırmalı analizini yapmaktır. Makalede, Tatar, Rus, Çuvaş, Udmurt, Mari ve Başkurt kültürlerindeki Şürelî ve benzeri imgelerin kültürel hayatıdaki anlamlarını karşılaştırarak, bu anlatımların bu kültürlerde hangi biçimlerde yer aldığı ve toplum nasıl etkilediği ortaya konulmuştur. Ayrıca Şürelî ve benzeri mitolojik varlıkların günümüz kültürler hayatıyla ilişkileri ortaya çıkarılmıştır.

Metodoloji

Rusya halklarının edebiyatlar arası karşılaştırması da dahil olmak üzere ulusal edebiyat ve folklor arasındaki ilişki sorununun, Konrad (1972: 560), Neupokoeva (1976: 360), Zhirmunsky (1979: 497), Alekseev (1983: 450), Veselovsky (2010: 688), tarafından yapılan araştırmalarda teorik yazımları ve analizleri yapılarak temel teorik önermeleri geliştirilmiştir. Rusya halklarının folklor ve edebiyat ilişkisinin incelenmesinde, Neupokoeva (1976: 360) tarafından yapılan ve yayınlanarak bilim dünyasına kazandırılan “genel tipolojik seri” ve “edebi dönem” kavramlarına dayanan tipolojik yaklaşım hakimdir. Tipolojik çalışmalar, her şeyden önce homojen folklorun edebi fenomenlerinin ve süreçlerinin oluşum ve gelişim koşullarının belirlenmesini açıklamaktadır (Konrad, 1972: 560).

Dil, folklor ve edebiyat ilişkisini içeren araştırmalar dillerin, edebiyatın, sanatın sistemli bütünleşik, beşeri ve sosyal bilimler çalışmalarının entegrasyonu çerçevesinde incelenir. Bu çalışmalar sosyal bilimlerin çeşitli alanlarına özgü kavramsal çalışmalar, metodolojiler ve araştırma teknikleriyle etkileşim bağlamında ele alınır (Zhirmunsky, 1979: 497).

Bu çalışmada Rusya Federasyonu halklarının Şürelî mitolojik imgesinin folklorik etkileşiminin karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda araştırma nitel araştırma, türlerinden durum çalışması modeliyle desenlenmiştir. Makalede veriler literatür taramasıyla elde edilmiş ve doküman incelemesiyle analiz edilerek yorumlanmıştır. Araştırmanın temelini, mitolojik bir varlığın edebi metinlerdeki anlatımının karşılaştırmalı ve niteliksel bir analizi oluşturmaktadır. Aynı zamanda diğer edebi kurgu parçalarıyla tipolojik benzerliği belirlemek için tarihsel gelişimin mitolojik süreçlerini (zaman dikeylerini) dikkate alarak kültürlerarası (edebiyatlar arası) ilişkilerini ortaya çıkarmamıza olanak tanıyan karşılaştırmalı tarihsel, tipolojik, işlevsel, öznel ve mitolojik özellikler taşıyan nitel bir araştırmadır. Bakhtin’in (1979: 423) kültürler arasındaki diyalog teorisine göre, tarihsel gelişim sürecinde her ulusun, etnik grubun kültürünün ve edebiyatının diğer kültürlerle etkileştiği ve

bunun sonucunda yeni anlamların ve biçimlerin oluştuğu bir var olma biçimi vardır. Bu var olma biçimi karşılaştırmalı nitel araştırmalarla incelenebilir.

Bulgular ve yorum

Şürelî kelimesinin kökeni ve anlamı

Şürelî mitolojisi, Şürelle ve Şürali adlarıyla Başkurt, Çuvaş ve Tatar halkları arasında yayılmıştır (Bayram, 2012: 210-2014). “Şürelî” kelimesi kökeni ve anlamı konusunda farklı görüşlere konu olmuştur. Bazı kaynaklar Şürelînin anlamını kötü niyetli ruh imgesiyle ilişkilendirmektedir. Örneğin, eski Türk dilinde şer kelimesi, kötülük veya zarar anlamına geliyordu. Şürelî kelimesinin şer ile el ve li son ekinin birleştirilmesiyle oluştuğuna ve “Şür-el-li”, yani “kötü el” anlamına geldiğine inanılmaktadır (Zamaletdinov, 1979: 117). Gilmanov, Çuvaş halkı Şürelî'nin akrabası olan Arsuri adının eski Türk dilindeki etimolojisini araştırmayı ve anlamını kötülük anlamına gelen “sür” (“sur”, “şur”) terimiyle ilişkilendirmeyi önerir (akt: Gıylmanov, 1996: 153).

Eski pagan Bulgarlarda ölüm tanrısı “Alp Şürelî” olarak bilinirdi. Bu şeytani varlığın adının anlam olarak Çuvaş motifi “Arşuri” ile benzer olduğu ileri sürülmektedir (Bayram, 2012: 214). Her iki isim de tamamlanmamış anlamına gelen “çura-şura” köküne dayanmaktadır. Onların tamamlanmamışlığı demonolojik inançlarda şeytani alemle ilişkilendirilir. Bu anlamda değişken doğalarının ve eksikliklerinin ifadesi olan bu demonik ismi, ilk doğaları unutulduğu için değil, demonik bir doğaya sahip oldukları için almışlardır. Başka bir deyişle, onların doğası da bu isimde gizlidir. Bu nitelik onları, benzer mitolojik varlıklardan ve diğer mitolojik sistemlerden iyi bilinen “Yarımtık”, “Tepegöz” motiflerine benzetir. Bu tür motifler Türk ve Moğol mitolojilerinde önemli bir yer tutmuştur (Akgün, 2018: 16- 21).

Çuvaşlarda, Başkurtlarda, Udmurtlarda Şürelî, Arsuri, Yarımtık, Alida gibi orman mitolojik yaratıklarının isimleri ile tanımlanır ve temelde yarım anlamına karşılık gelir. Arsuri kelimesi farklı fonetik varyantlarda ortaya çıkar, örneğin Enderov'a göre ar-duri (ar-sori), ar-durri, ar-sorri, ar-churi, ar-chori gibi isimlerle tanımlanırdı. Gördüğü gibi, iki bileşenden oluşur: ar-“adam, erkek” ve surri- “yarım”, bu da “yarı insan, yarı erkek”, yani yarı erkek anlamına geliyordu (Enderov, 1984: 52).

Mitolojik yaratık şürelî'nin kökeni ve ailesi

Mitolojik yaratık Şürelî ve ailesinin kökeni halkların eski inançlarına dayanır. Eski insanların, folklorlarında, mitlerinde ve inançlarında açıkça görülen animistik bir dünya görüşüne sahip oldukları yaygın olarak kabul edilmektedir. İnsanlar gizemli güçlere ve sınırsız yeteneklere sahip güçlü varlıklara inanmışlardır. Bu nedenle, yarı zoomorfik ve yarı antropomorfik bir imge olan Şürelî'nin kökeninin de animistik temsiller döneminden geldiği sonucuna varılabilir. Canlı bir organizma olarak algılanan Şürelî, zamanla zoomorfik ve biraz da antropomorfik bir imgeyle algılanmaya başlamıştır. Böylece yarı-zoomorfik ve yarı-antropomorfik orman efendisi (Şürelî) imgesi oluşmuştur (Enderov, 1984: 52).

Şürelî, Fin-Ugor Mitolojisinde Vir-ava veya Viryava, olarak bilinir. Fin-Ugor Mitolojisi Şürelînin “Dünya Ağacına” bırakılan bir yumurtadan çıktığını söylemez”. Bazı inanışlara göre, Şürelîler ya bir yeraltı cadısının evliliğinden ya da ağır suçlar işlemiş kişilerin birleş-

mesinden doğmuştur. Fin-Ugor mitolojisinde, Leşiy (Şürelî), su ve ev ruhları gibi mitolojik figürlerin, Tanrı'nın yeryüzüne gönderdiği şeytanlar arasında yer alır (Petrukh, 2005: 293).

Rus halkının efsanesine göre, ilk başta dünyada sadece Tanrı ve şeytan vardı. Tanrı insan yaratırken, şeytan da insan yaratmaya çalıştı ancak başarısız oldu ve yerine bir şeytan yarattı (Madlevskaya, 2005: 318). Kaynaklara göre, Tanrı, şeytanın birkaç şeytan yaratmasına kızdı ve Başmelek Mikail'e şeytani ve tüm kötü ruhları cennetten kovmasını emretti. Mikail bu görevi başarıyla yerine getirdi. Ormana düşenler Leşiy, suya düşenler su annesi, bir evin üzerine düşenler ise evin ruhu oldu (Madlevskaya, 2005: 318).

Başkurt halk geleneğinde Yarımıtık'ın (Şürelî) kökeni şöyle aktarılır: “Yarımıtık”, bir zamanlar köyde yaşayan bir adamdı. Üzerine büyü yapıldı ve köye dönemedi. Sonrasında çeşitli bitkiler yiyerek, saçsız ve çıplak bir varlık olan Yarımıtık haline geldi (Yuhma, 1998: 283). Başkurt halk geleneğinde Şürelî bir orman varlığı olarak tanımlanmıştır. Benzer şekilde Tatar efsanelerine göre de Şürelî'nin karanlık ormanlarda yaşadığı ve birbirine sıkı sıkıya bağlı aile grupları halinde yaşadığı söylenir (Gıylmanov, 1996: 66).

Fin- Ugor Folklorunda Şürelî'nin ailesiyle ilgili açıklamalar vardır. Şürelî'nin köy kızlarıyla evlenmesiyle ilgili motifler ve örnekler bulunmaktadır. Örneğin, Vir-ata (Şürelî) kadınları ve genç kızları ormana götürür ve Vir-avalar (Viryava) kadınları ayartır ve onlardan çocuk sahibi olurlardı. Bir erkeğin Şürelî'nin kızıyla evlenmesiyle ilgili anlatımlarda bu motiflerde yer almaktadır (Petrukh, 2005: 321). Bu örnekler muhtemelen Şürelî'nin efsanevi gücünü yitirdiği döneme ait olarak algılandığı daha sonraki bir döneme aittir. Bir erkek ve Şüreliden doğan çocukların hem iyi hem de kötü işler yapma potansiyeline sahip olduğu öne sürülmüştür. Örneğin, Vir-ava kaybolmuş bir kişiye ormandan çıkmasında rehberlik edebilir ya da ona zarar verebilir, hatta ölümüne neden olabilir (Petrukh, 2005: 321).

Rusya'nın halk masallarında sıklıkla rastlanan konulardan biri, ormanda yolunu kaybeden ya da ailesinin üzerine lanet düşmüş genç kadınların, Şürelî adı verilen gizemli bir varlıkla evlenmeleridir. “Korkusuz Avcı” masalında, bir papazın kızı ailesinden habersiz ormana girer ve kaybolur. Bu ormanda yaşayan Şürelî, hikâyenin ilerleyen kısımlarında belirir. Bir avcı, ormanda Şürelî'yle karşılaşır ve onu vurarak yaralar. Şürelî'nin evine vardığında, ağlayan bir kız bulur ve kızın gelecekte kimi koruyucu olacağını düşünür. Kızı kurtarıp ailesine geri getirir (Krasnova, 1999: 123). Rus halk hikâyeleri, çeşitli konuları kapsar. Şürelî masalı, onun bir köy kızıyla evliliğini anlatır. Keçi derisi çizmeler, kırmızı bir gömlek ve bir palto giymiş, bir tüccar ya da Peter zamanından bir yazman gibi görünür. Cüzdanından köyün ihtiyaçlarını karşılayacak kadar para çıkarır. Yanında ise kardeşi ve annesi bulunur (Krasnova, 1999: 128). Altı hafta sonra kız, babasının evine gece döner, haçını iade eder ve mutlu bir yaşam sürdürdüğünü söyler. Fakat orada dua edemediğini ifade eder (Krasnova, 1999: 128). Mari halk masallarında Targıltş ve Adam dikkati çeker: ve o gölde Targıltş ile annesi şeytan yaşamış (Aktsorin, 1984: 218-220). Bu masalda, Leşiy'nin annesi şeytan olarak ve göl kenarında yaşadıkları belirtilir. Öyküde, adamın Şürelî ve şeytandan daha zeki olduğu, onların adamın küçük bir hilesini bile tahmin edememeleri sonucu, adamın eve altın ve gümüşlerle döndüğü anlatılır (Mingazova, 2019: 132). Böylelikle, incelenen bölge halklarının, insanlar ile öbür dünyanın varlıkları arasındaki karmaşık ilişkileri yansıtan birçok farklı masal bulunmaktadır.

Her bir halkın anlatıları, benzersiz kültürel öğeler ve kendi geleneklerine özgü motiflerle zenginleştirilmiş, bu mitolojik figürün kökenine dair çeşitlilik gösteren versiyonlar sunar. Bu çeşitlilik, söz konusu mitolojik figürün, bölgedeki farklı kültürler arasında nasıl farklı şekillerde yorumlandığını ve işlendiğini gösterir, böylece bu figürün çok yönlülüğünü ve hikâyelerin kültürel bağlamdaki önemini vurgular.

Şürelî'nin imajı ve yaşam alanı

Rusya halklarında Şürelî hakkındaki mitler ve efsaneler genellikle birbirini tamamlar. Tatar halkının ünlü folkloristi F. Urmanche'nin eserlerinden birinde yazdığı gibi, Şürelî görünüş olarak insanlara, özellikle de erkeklere benzer (Urmanche, 2010: 172). Tatar ve Rus folklorunda Şürelî karakteri genellikle kısa saçlı, vücut kılları ve omuzlarına yerleştirilmiş büyük göğüsleri olan bir kadın olarak tasvir edilir (Nadirov, & diğerleri, 1978: 277). Hikâyelerden birinde yaşlı bir adam at üzerinde oturan, saçları dökülmüş, alnında boynuz olan, çok çirkin bir teni ve iri göğüsleri olan bir Şürelî kızı görür (Nadirov, & diğerleri, 1978: 277). Bir başka hikâyede ise Viryava adında, ormanın hanımı olan saçlı bir kadın anlatılır (Samorodov, 2006: 28). Şürelî'nin karakteri ve görünüşü hakkında net bir resim vermek için yeni ayrıntılar ekler veya bunları tekrarlar.

Gösterilen örneklerde açıkça belirtildiği üzere Tatar mitolojisine göre Şürelî şu özelliklere sahiptir;

İnsanlara dikkate değer bir şekilde benzemekte ve insan diliyle iletişim kurabilme kapasitesine sahiptir. Uzun kolları vardır, dizlerine ve ayak bileklerine kadar ulaşır ve sivri pençeleri ormanın toprağını kazacak güce sahiptir. Ayaklarının parmakları tüysüz olup, sayısız kırıklıkla doludur. Genellikle tüysüz veya kısa tüylerle kaplıdır. Küçük başlara, büyük gözlerle ve sarkık göğüslere sahiptirler. Metinde bahsedilen varlık, yoğun orman ortamına uyum gösteren ince ve uzun bir yapıya sahiptir (Nadirov, & diğerleri, 1978: 269).

Tatar mitolojisinde ve folklorunda, Şürelî'nin (ya da diğer adıyla orman koyununun) özellikle büyük göğüslerle tasvir edilmesi yaygındır. XIX. yüzyılda, Qayum Nasiri döneminin mitolojik tasvirlerinde olduğu gibi Şürelî'nin bu özelliğine dikkat çekmiştir. "Kazan Tatarlarının Hayatında İslamiyet'in Etkisi Haricindeki İnançlar ve Gelenekler" adlı çalışmasında Nasiri, şu ifadelerle yer verir: "Şürelî Rusya'nın Leşiyene oldukça benzer... Göğüsleri son derece büyüktür, bir göğsü sağ omuzunun üzerinde, diğeri ise sol omuzunun üzerinde bulunur" (Nasiri, 1975: 58). Benzer şekilde, Mordva halkının anlatılarında da Viryava'nın betimlemesi bulunur: O (Viryava) uyurken göğüslerini bir ayak tabanı gibi kullanır (Petrukh, 2005: 158). Çuvaş dilinde Şürelî'nin karşılığı Arşuri ve Upate kavramlarıdır. Arsuri yarı insan, Upate de maymun anlamına gelir. Arsuri normal bir adam, gri sakallı yaşlı, dev gibi çeşitli insan formlarında yada hayvan olarak gösterilir (Bayram, 2012: 214).

Udmurt mitolojisinde de Şürelî'ye benzer bir varlık bulunur. Bazı kaynaklara göre, bu varlık Alida, oldukça büyük boyutta bir erkek ve dişiden oluşur (Kralina, & diğerleri, 1986: 202). Udmurt mitolojisinde bazen çimlerin arasından geçerken çimlere eşitlenir bazen de ormanlarda koşarken ağaçların boyutlarıyla eşleştirilirler. Bazen Alida'nın tek bacakla büyük bir göz ve insanları boğma amacıyla kullanıldığı iddia edilen büyük bir göğüsle tasvir edilirler (Kralina, & diğerleri, 1986). Udmurt mitolojisinde Şürelî sağ tarafında kıvrımlı bir çüppe taşıyan ve ayağında ayakkabı

bulunan sade bir adam olarak betimlenir. Gözlerinin yeşil bir ateşle yandığı söylenir ve saçları, Leşi'ninkine benzer şekilde uzun ve gri-yeşil renklidir (Kralina, & diğerleri, 1986: 202).

Rus folklorunda, Şureli "Leşiy" olarak yer alır. Genellikle uzun boylu bir figür olarak betimlenir, sık sık yüksek otların içinde veya bir çam ağacının yanında durur (Mingazova, 2019: 133). İlginç bir şekilde, kaşsız veya kirpiksiz olması dikkat çekicidir. İnsan görünümüne rağmen, vücudu tamamen tüyle kaplıdır. Bu özellikler ve anlatılar, Tatar ve çevresindeki halkların zengin mitolojik dünyasını ve doğaüstü varlıklara dair inançlarını yansıtır.

F.Urmanche, Şureli'yi, bir insandan daha uzun, tüyle kaplı bir bedene, ince ve uzun parmaklara sahip, insanlara fısıldamayı seven mitolojik bir varlık olarak tanımlar (akt:Urmanche, 2010: 172). Görüldüğü gibi, Şureli genellikle bir insan olarak tasvir edilse de (iki ayak üzerinde yürüten, konuşan, şakacı vb.), aynı zamanda hayvansal niteliklere de sahiptir: tepeden tırnağa tüyle kaplı, kuyruklu, genellikle boynuzlu, ormanda yaşayan ve benzeri özelliklere sahiptir. Rus mitolojisinde neden tüyle kaplı olduğu ilginç bir şekilde açıklanır: Görünüşte bir insana benziyor, sadece kanı insanlardaki gibi açık değil koyu. Leşiy sivri kafalı, tüylüdür. Bizim iklimimizde yaşamak için herhangi bir primatın ya bir kürke ya da kendi tüylülüğüne ihtiyacı vardır (Madlevskaya, 2005: 128).

Bilindiği gibi, çeşitli mitolojilerde yarım bedenli, tek kollu ve tek bacaklı varlıklara rastlanmaktadır. Tatar Şureli örneği üzerinden L. Zamaletdinov, yakın zamanlarda halk arasındaki temsillerde "yarım beden" kavramının, tek boynuzlu at biçimindeki eski temsilinden geriye kalan ipuçları haricinde büyük ölçüde silikleştiğini ifade etmektedir. İnsanlar, entelektüel evrimleri süresince eski düşünceleri yeniden yorumlayarak orman şeytanını bir yarım bir bütüne evriltilmişlerdir (Zamaletdinov, 1979: 118). Bu bağlamda, R.G. Akhmetyanov'un gözlemlerine dayanarak bir örnek daha sunulmaktadır. Akhmetyanov'a göre, yarım vücut efsanelerinin ortaya çıkışının tarihsel temeli, vücutlarının yarısına dövme yapma geleneği olan bazı orman kabileleriydi (Akhmetyanov, 1981: 152).

Birçok masal ve mitolojik hikayede orman bu tür efsane varlıkların hayat alanıdır. Şureli ve benzeri yaratıkların birincil meskeni olarak orman tasvir edilir. Bununla birlikte, bazı kaynaklarda bu efsanevi yaratıkların tarlalarda, dağlarda ve su yakınlarında ortaya çıktığını anlatılmaktadır. Örneğin, bir anlatıda yaşlı bir adam küçük bir nehre ulaşmış ve Viryava'nın yaşadığı söylenen küçük bir delik fark etmiştir (Samorodov, 2006: 28). Mari halkı arasındaki Viryava ve Başkurtlar arasındaki Yarımıtık imgeleri hem ilginç hem de çelişkilidir. Başkurtlar göre ormanın efendisi Yarımıtık'ın Serbein gölünde yaşadığına ve sazlıklar arasında bir evi olduğuna inanılır (Sulaimenov, & diğerleri (1997: 51).

Şureliyle ilgili masalarda anlatımlar

Rusya halklarının folklorunda Şureliyle ilgili farklı masal ve hikâyeler vardır. "Şureli", "Şureli lanet okuduğu köy", "Şureli neden korkuyor?" gibi Tatar masalarında Şureli genellikle karşılaştığı kişilere talihsizlik getiren kötü niyetli bir yaratık olarak tasvir edilir (Nadirov, & diğerleri, 1978: 376). İnsanları gıdıklama ve öldürme eğilimi olduğu, kurbanın gıdıklanmaya karşı koyamayarak öldüğü söylenir. Şureli'nin bu tasviri, folklorun hikâyelere doğaüstü unsurları dahil etme eğiliminin açık bir örneğidir.

Mari halkının Targılıtış (Viryava) ile bağlantılı, diğer halkların eserlerinden farklı masalları vardır. Bu masallardan birinin adı “Targılıtış’ın Görünmez Giysileri”dir (Aktsorin, 1995: 52-54). Bu masala göre, Marili bir erkek köylü olan ana karakter ormanda avlanmaya gider ve orada Targılıtış’la karşılaşır. Targılıtış’ı silahla öldürür, derisini yüzer ve alır. Ertesi gün, derinin gizemli doğası ortaya çıkar, deriyle temas eden canlı veya cansız herhangi bir nesne görünmez hale gelir. Marili köylü deriyi kullanarak bir servet kazanır ancak bu lüks hayat kısa sürer. Targılıtış’ın arkadaşları ondan intikam alır ve evlerini ateşe verir (Aktsorin, 1995: 52-54). Bu masala göre, Şürelî ile karşılaşmak kimseye başarı ya da mutluluk getirmez.

Halk inanışlarına göre Şürelî kandırılrsa bile onu kandıran kişi büyük acılar çeker, hastalanır ve hatta öldürdü (Gıylmanov, 1996: 148). Bu nedenle Tatar, Mari, Rus, Udmurt, Başkurt, Mordva halklarının “Şürelî”, “Mari ve Targılıtış”, “Yaşlı adam ve Viryava”, “Şürelî ailesi”, “Şürelî ve İnsan” gibi bazı masallarında ve mitolojik hikayelerinde Şürelî ve benzeri yaratıklar genellikle olumsuz bir şekilde korkuyla anlatılır. Ancak insanlar zamanla Şürelînin gerçek olmadığını anlamalarıyla birlikte korkuları da ortadan kalkardı. İnsanlar bu tür varlıklara karşı üstünlüklerini gösterme eğilimine girerler ve sonuç olarak da Şürelî ile çatışma durumunda, insanın üstünlüğü vurgulanmaya başlar. Yani, Şürelî aşağı bir ruh olarak görüldüğü için, insanlar kendilerini ondan üstün görür ve ondan kurtuluş yollarını öğrenebilirdi. Örneğin, efsaneye göre Şürelî ile karşılaşıldığında dişlerin gösterilmemesi gerekir. Şürelî bir insanın kendisiyle ilgili güldüğünü düşünürse onu gıdıklamaya başlayabilir ve onu öldürebilirdi. Efsaneler Şürelî’nin yolda karşılaştığı herkese sorular sormayı sevdiğini aktarır. Ondan sadece bir soru sorarak kurtulabilirsiniz, çünkü Şürelî sorgulanmaktan hoşlanmaz. Ormanda yürürken bir köpekle yürümeniz gerekir, Şürelî köpeklerden korkar. Köpek yoksa, Şürelî’yi korkutmak için bir köpek gibi havlamak gerekir. Şürelî’nin “chuh-chuh”, tel ve kırbaç, “acı” kelimesinden gelen tuz ve sudan da korktuğu anlatımlarda yer alır. Büyük göğüsleri nedeniyle derisi etine kadar sürülür. Eğer tuza değerse ölür. Bu yüzden ormanda onu korkutmak için insanlar birbirlerine “tuz getir” derler (Gıylmanov, 1996: 149).

“İslam dini ile bağlantılı bir motif de Tatar mitolojik hikâyelerine ve Şürelî anlatımlarına girmiştir”. Bu hikayelerden biri, Şürelî’nin davetine aldanıp ormanda kaybolan köylü yaşlı bir adam hakkındadır. Kocası uzun süre ormandan köye dönmeyince, karısı dua etmesi için mollayı çağırır ve yaşlı adam sağ salim dönerse yüklü bir adak vaat eder. Ertesi gün yaşlı adam bir battaniye kadar beyaz, rengi solmuş, zayıf olarak geri döner (Nadirov, & diğerleri, 1978: 173). Bu anlatımda molların efsaneye girmesi İslam’ın Tatarlara nüfuz etmesi ve İslami öğretilerin etkisiyle ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir. Şürelîni Rus varyantında Hıristiyan diniyle ilgili motifler de vardır: Ormanın ortasında yulaf lapası yiyen bir oduncu ailesiyle karşılaşan bir Rus dede, onların oduncu olduğunu tahmin etti ve İsa’nın duasını yaptı. Kötü ruhlar ortadan kayboldu (Krasnova, 1999: 78). Burada da dua ile dini motiflerin Şürelî efsanelerine girdiğini görüyoruz.

Bazı masalarda da Şürelî’nin güçsüzlüğü konu edinilmiştir. Örnek olarak Mordovya halkının sözlü sanatından “Kahraman Perya” masalı da Şürelî’nin “güçsüzlüğü” motifini ön plana çıkarır. Masalda, Şürelî köylüler için birçok sorun yaratır: hayvanlarını çalar, Şürelî’nin öfkesinden korkan insanlar avlanamaz, ormana gidemez vb. Onunla arkadaş olmak için insanlar ona pastalar ve hediyeler verirler, ancak hiçbir şey işe yaramaz. Sonunda halk yardım için Kahraman Perya’ya başvurur. Sihirli fantastik masallarının karakteristik

özelliği olarak, çeşitli maceralarla dolu bu masalda kahraman Şürelî'yi aşar. Kahraman Perya "kocaman, başı ormandan daha yüksek" olarak tanımlanan, uyuduğunda "iğneler parçalanmış ve burnundan kıvılcımlar çıkan" korkunç Şürelî'yi kurnazlıkla yener. Hikâyeye göre, Kahraman Perya basit bir hile ile Şuraley'i yenmiştir (Petrukh, 2005: 173).

Efsanelere göre kurnazlıkla, çoğu zaman atının sırtında katranla yakalanan Şürelî, köylüler tarafından çeşitli şekillerde cezalandırılır, dövülür, kanı yere akması diye yakılırdı, çünkü insanlar bir damla kandan daha fazla Şürelî çıkacağına inanırlardı. Halk bilimci F. Urmanche'ye göre, bu tür hikâyeler "... bir şeyi unuttur: Şürelî başka bir dünyanın temsilcisidir. Bu nedenle, iki dünya arasındaki ebedi uyumu korumak için insanlar Şürelî'ye farklı bir şekilde bakmalıdır" (Urmanche, 2010: 73).

Rus masallarında da benzeri güçsüzlük anlatımları vardır. Leşiy ve Asker masalındaki çatışmanın konusu ve çözümü bunlardan biridir. Asker, Leşiy'nin yaşadığı evde uykuya dalar: "... Aniden rüzgar gürlür, kulübenin her yanı sallanır... Beyazlar giymiş, orta boylu bir adam kulübeye girer" ve konuşmaya başlar, Asker onun Leşiy olduğunu anlar ve ona mülkleri hakkında sorular sorarak onu kandırmaya başlar. Leşiy "Biz asla ölmeyiz, sadece ormanlarda, evlerde dolaşırız. Ama ayağımızın altına bir iğne batarsa, iğneye bastığımız anda ölürüz"; "15 atı bile koşumla bağlasanız, bedenlerimiz onları asla dışarı çıkarmaz! Bir süngerin üzerine bir tavukla bir horoz bağlayın, onları korkutun, sürükleyip götürürler; rüzgâr eserse de bir şey olmaz" der. Asker öğrendiklerini daha sonra Leşiy'e karşı silah olarak kullanır ve onu alt eder (Krasnova, 1999: 217). Farklı örneklerde görüleceği üzere Şürelî'nin insan karşısındaki güçsüzlüğü motifi de Rusya Federasyonunun halklarının masallarında yer alır. Şürelî zekadan yoksun olarak algılanır ve insanlarla olan etkileşimlerinde genellikle başarısızdır (Gıylmanov, 1996: 148). Genel olarak, Şürelî insan karşıtı olarak tanımlanır, mitolojik yasalara göre hiçbir koşulda birbirlerine yardım etmezler ve masalarda her iki tarafın güçlü ve zayıf yanları üzerine anlatım şekillenir.

Şürelîyle ilgili olumsuz inanışlar

Araştırmacı L.Mingazova'ya göre, Şürelî hakkındaki Tatar hikâyelerinde olumsuz bir inanış özellikle dikkat çekicidir, "Şürelî'ye zarar veren bir kişi veya bir grup insan asla mutlu yaşamaz" (Mingazova, 2004: 114). Bu tür inançlar bazı eserlerde lanet motifiyle vurgulanır: "Şürelî'nin lanetlediği köy", "Altı ev geçmez, yedi eve ulaşmaz", "Şıgalıy" (köyün adı) gibi Tatar halk masallarında Şürelî'nin laneti köyün üzerine düşer. Şürelî öldüğünde, köyünüz altı evi geçmesin, yedi eve ulaşmasın diye beddua eder. Köyde ve sayısı yediye ulaşırsa efsaneye göre köyde sonra bir yangın çıkar ve altmış evden geriye sadece altı ev kalır. Rivayetlere göre lanetlenen köylerde hane sayısının hala altı haneyi geçmediği anlatılır (Nadirov, & diğerleri, 1978: 281).

Başka bir anlatıma göre, Şürelî'yi kızdıran köy asla altı ya da yedi evden fazla olamaz. Sovyet iktidarı yıllarında yazılmış olan Arsuriyi Yakalamak adlı Çuvaş masalında bu efsanevi inanışa göre bir köy lanetlenmiştir. Masala göre Arabuzi köyü zenginleşsin ve Çekurovo köyü yok olsun, inanışı vardır ancak inanışı gerçekleşmemiştir. Folklor çalışmaları Sovyet iktidarının kurulmasından sonra Çekurovo'da canlanmaya başlamış ve hayali Arabuzi'ye yakında ulaşılacağı ifade edilmektedir (Yuhma, 1998: 283).

Farklı toplumların kültür kaynaklarında, Şürelî efsaneleriyle ilgili çeşitlilik gösteren yorumlar vardır. Bunlardan biri Şürelînin ölümüyle ilgili olmaktadır. Bu yorumlar genel olarak, Şürelî'nin, doğal nedenlerle ölmeyip, geleneksel cenaze ritüellerine tabi tutulmamış kişilerin ruhları olduğu konusunda birleşir. Örneğin, Mari mitolojisine göre, Targıltı (yani Şürelî), normal olmayan koşullarda ölen kişilerin tek gözlü ruhlardır (Enderov, 1984: 50; Samorodov, 2006: 28). Geleneksel cenaze törenlerinin uygulanamaması, özellikle doğal olmayan şekillerde ölen kişilerin bedenlerinde canlanır ve belirli inanışlarla ilişkilendirilir. Mordvaların Hristiyanlaşması sonrasında gelişen efsanelerde, orman ruhları Tanrı tarafından lanetlenmiş kişiler olarak görülür. Bu ruhlara, hayatlarını kaybettikten sonra ne gök ne de yer tarafından kabul edilmediği için ormanlarda, göllerde ve bataklıklarda dolaşır hale gelirler (Petrukh, 2005: 303).

Şürelî'nin tuhaf nitelikleri

Tatar kaynaklarında “Şürelî”, oynamayı seven biridir ve karşısına çıkan herkese, oyun oynamayı teklif eder. Birey bu teklifi kabul eder ve oyuna katılmayı kabul ederse, deneyim güçlü bir duygusal tepki ortaya çıkar. Oyunun amacı, gıdıklama ile ilişkilendirilen oyunda Şürelî'nin acı ve ölümden sorumlu olduğu fikrini vurgulamaktır. Bu yorum, uzak geçmişte efsanelerde oyunun ölüm getiren bir motif olduğunu düşündürmektedir (Gıylmanov, 1996: 157).

Mordva peri masalı Viryavada Şürelî'nin iplik eğirme motifi vardır. Bu motifin ev perisi doğasında olduğu iyi bilinir; “Ev perisi iplik eğirir, ama görünmez” (Nadirov, & diğerleri, 1978: 181). Viryava da öyledir; Viryava oturur ve iplik eğirir. “Bu işi nereden biliyor? İpliği nereye koyduğunu, ne işe yaradığını kimse bilmez. Kendisinin ayakkabısı yok, elbisesi yok... İsrırgan otlarını alır, buruşturur, elleriyle öğütür ve iplik haline getirir” (Vardugin, 1996: 170). Tatar “Gece Buluşması” mitinde Şürelî imgesine diğer halklara özgü olmayan bir motif daha eklenir “Çarık Tamir Ustası”; Görünüşe göre bu Şürelî'nin çarığı var. Bir ağacın altında oturmuş, çarığı tamir ediyor (Nadirov, & diğerleri, 1978: 81). Gölde Şürelî ve Targıltı'nın varlığını açıklamak mümkün olmadığı gibi, bu tür motifleri açıklamak da oldukça zordur.

Başka bir inanışa göre, Şürelî'nin ailesinin yaşadığı topraklarda ataları tarafından bırakılmış bir hazine vardır. Zor duruma düştüklerinde insanlara bu hazineden para ve altın aldıkları inanışı vardır (Gıylmanov, 1996: 69).

Bazı inanışlara göre de Şürelî hayatı boyunca birkaç kez parmaklarını değiştirmiş, değişen parmakları orman yollarında bulan kişi şanslıdır. Çünkü bu parmaklar iyi bir alamet olarak kabul edilir (Gıylmanov, 1996: 69).

Sonuç

Bu çalışmada, Şürelî efsanesi hakkında yazılmış eserler ve sözlü anlatımlar incelenmiş, aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Şürelî ve benzeri efsanevi yaratıkların imgesine Rusya Federasyonun'da yaşayan halkların folklorunda farklı biçimlerde olsada sıkça rastlandığı ve farklı özellikleriyle efsanelerde yer aldığı tespit edilmiştir.

Efsanelerde Şürelî başlangıçta doğanın ruhani güçlerini, yani ormanın ruh-efendisini temsil ediyordu ancak daha sonra bu figür zooantropomorfik bir varlığa dönüştüğü görülmüş-

tür. Bu biçimsel dönüşümde doğal olmayan ölümlerle ölenlerin kültü de imgenin yaratılmasında önemli rol oynadığı belirlenmiştir. Efsanelerde Şürelî'nin aynı zamanda yarı insandır. Yarı insan imajı, ilk insanların insansı varlıklar olarak özelliklerini yansıtmaktadır. Daha sonra insanların entelektüel gelişimleriyle birlikte insanlar Şürelîyle ilgili eski tanımlamalarını yeniden yorumlamış ve Şürelî “yarım insan”dan “tam insan”a dönüşmüştür.

Rus folklorunda Şürelî iki ana şekilde tasvir edildiği görülmüştür. Şürelî bir yandan korkutucu ve güçlü bir efsanevi yaratık oluşu diğer yandan ise sınırlı ve naif, kolayca kandırılabilen bir varlık olduğudur. Bu çelişkinin Şürelî'nin imajının Rusya Federasyonu halklarının zaman içinde entelektüel ve kültürel gelişimleri sonucu ortaya çıktığıyla açıklanabilir. Şürelî'nin kötü ve tehlikeli bir yaratık gibi bazı nitelikleri kaybolurken yeni yönleri ortaya çıkmıştır.

Tarihsel süreçte insanoğlunun mitolojik yaratıklar üzerinde üstünlük kurma arzusu, sözlü gelenekler (efsaneler) ile evren ve tabiat üstü varlıklar üzerindeki hakimiyetini anlatmaya dönüşmüştür. Efsaneler insanoğlunun gücünü vurgulamaya başlamıştır. Şürelî imgesi karmaşık ve senkretik bir imgedir ve insanların çevrelerini algılamalarına bağlı olarak gelişmiştir. Bu imgenin oluşmasında ataların çevreyi canlı bir varlık olarak görmelerinden ve yaşamı kavrama çabalarından kaynaklandığını belirtmek önemlidir. Saifulina'ya göre “... mitoloji yalnızca kolektif halk hafızasının koruyucusu değil, aynı zamanda mucizevi ve bilinemez görünen olayları anlamının sürekli yeniden üretilen bir yoludur” (Sayfulina, 2010: 208).

Mitolojik figürler, her bir toplumun kültürel değerlerini, doğa ile olan ilişkilerini ve insanın evrendeki yerini anlamlandırma çabalarını simgeler. Şürelî ve benzeri mitolojiler, milletlerin geçmişini, insanın doğa ile uyum içinde yaşama arzusunu ve evrenin gizemlerine duyulan merak gibi evrensel temaları içerir. Mitolojik yaratıklar, halk hikâyeleri ve efsaneler aracılığıyla nesilden nesile aktarılarak, kültürel mirasın korunması ve nesiller arası iletişimini sağlar.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu çalışma Kazan Federal Üniversitesi Stratejik Akademik Liderlik Programının uygulanması kapsamında gerçekleştirilmiştir.

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

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This paper is performed as part of the implementation of the Kazan Federal University Strategic Academic Leadership Program.

Contribution rates of authors to the article: First author %50, second author %50.

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

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

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

Kaynakça

Akgün, H. C. (2015). Tatar halk efsanelerinde Şürelî tipi Üzerine. *Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 14-23.

- Akhmetyanov, R.G. (1981). *Orta Volga bölgesi halklarının manevi kültürünün genel sözlüğü*. Nauka.
- Aktsorin, V. A. (1995). *Mari folkloru. Mari Dağı masalları*. Mari Kitap.
- Aktsorin, V. A. (1984). *Mari halk masalları*. Mari Kitap.
- Alekseev, M. P. (1983). *Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları*. Nauka.
- Bayram, B. (2012). Çuvaş edebiyatında folklor-edebiyat ilişkisine bir örnek: Mihail Fedorov'un "Arşurli" manzumesi ve arşuriler, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 197, 207-226.
- Bakhtin, M. M. (1979). *Sözel yaratıcılığın estetiği* (C. G. Bocharov ve ark. Ed.) Ripol Klasik Sanat.
- Bekli, Y., & Topal, Y. (2022). *Traditional traces of fantastic figures in Turkish mythology*. Art Time, (2), 1-21.
- Endorov, V. A. (1984). Çuvaş folklorunda leshy imgesi. *Cheboksary: Çuvaş folkloru üzerine çalışmalar*. Çuvaş Kitap, 168, 49-73.
- Gıylmanov, G. (1996). *Tatar Mişları: İyeler, işanular, ırımnar, fallar, im-tomnar, sınamişlar, yolalar*. Tatarstan Kitap Nashriiaty.
- Konrad, N. I. (1972). *Batı ve Doğu*. Nauka.
- Kralina, N. P., & diğerleri.(1986). *Udmurt halkının mitleri, efsaneleri ve masalları*. Udmurtya.
- Krasnova, M. A. (1999). *Rus folkloru*. Olympus.
- Madlevskaya, E.L. (2005). *Leshy. Rus mitolojisi*. Ansiklopedi. Eksmo, MIDGARD.
- Mingazova, L. I., Galimullin, F.G., Galimullina, A.F. (2014). Folk heroes in the poetry of the people of the Volga and Ural regions, *Journal of Language and Literature* (Baky, Azerbaijan), 5(4), 252-555.
- Mingazova L. I. (2019). Volga-Ural bölgesi halklarının folkloru: mitolojik imgelerin yansımaları. Mevcut aşamada ulusal edebiyatlar: bilimsel kavramlar ve hipotezler. *G. İbragimov ANRT'nin adını taşıyan Dil, Edebiyat ve Sanat Enstitüsü'nün kuruluşunun 80. yıldönümüne adanmış sempozyum*, 1, 128-134.
- Nadirov, I. N. ve diğerleri. (1978). *Tatar halkının yaratılışı: Masallar*. Tatarstan Kitap Nashriiaty.
- Nasiri, K. (1975). *Seçilmiş eserler* (2. Cilt) Tatarstan Kitap Nashriiaty.
- Neupokoeva, I. G. (1976). *Dünya edebiyatı tarihi. Sistem ve karşılaştırmalı analiz problemleri*, Nauka.
- Petruxh, V. Y. (2005). *Fin-Ugorların mitleri*. Nauka.
- Samorodov, K. E. (2006). *Mordva halk masalları*. (2. Baskı) Mordovya Kitap.
- Sayfulina, F. (2010). *Tatar Ortaçağ edebiyatında manevi ve ahlaki sorunlar*. D.I. Mendeleyev TSPA.
- Sulaimenov, A., & diğerleri (1997). *Başkurt halkının yaratıcılığı: Hikâyeler, efsaneler*. Dümdüz Kitap.
- Şurtakov, S. İ. (1984). *Çuvaş masalları* (2. Baskı) Çuvaş Kitap.
- Sütçü, G. (2021) Türk ve Rus mitolojisinde hayvan mitleri, KARE- *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat, Tarih ve Düşünce Dergisi*, Özel Sayı, 150-171.
- Urmanche, F. (2010). *Tatar mitolojisi: Ansiklopedik bir sözlük* (3. Baskı) Magarif.
- Vardugin, V. I. (1996). *Antik Volga Mitleri: Antik çağlardan günümüze kadar büyük nehrin kıyısında yaşayan halkların mitleri, efsaneleri, masalları, yaşamları ve gelenekleri*, Saratov.
- Veselovsky, A. N. (2010). *Favoriler. Tarihsel şiiire giden yolda*. Nauka.
- Yuhma, M. (1998). *Mitler ve masallar*. Nauka.
- Zamaletdinov, L. (1979). «Şürelî» masalının mitolojik temeli üzerine. G.Tukay: Şairin doğumunun 90. yıldönümüne adanmış bilimsel konferans ve yıldönümü kutlamalarının materyalleri. Tatarstan Kitap Nashriiaty.
- Zhirmunsky, V.M. (1979). *Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları*. Doğu ve Batı.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Ahmet Ümit'in *Bir Aşk Masalı*'ni Campbell'in Monomit Kuramı Üzerinden Okumak

Analyzing Ahmet Ümit's *Bir Aşk Masalı* Through Campbell's Monomyth Theory

Özlem Bay Gülveren*

Öz

Sözlü kültür ortamında nesilden nesile aktararak varlığını sürdürmüş ve yazılı kültüre geçiş ile birlikte yeniden üretilmeye başlanmış olan masallar bugün çağdaş edebiyatımızda da yerini ve önemini korumaktadır. Günümüz yazarları, masalın biçim ve içerik özelliklerinden ve bunların sağladığı imkânlardan yararlanarak -tanımlar çeşitli de olsa- adına sanat masalı diyebileceğimiz modern anlatılar yaratmaktadırlar. Metin merkezli bu çalışmada, söz konusu çağdaş anlatılara örnek olarak Ahmet Ümit'in *Bir Aşk Masalı* adlı eserini, içerdiği masal ve mitoloji unsurları sebebiyle Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eserinde ortaya koyduğu ve "Yola Çıkış-Erginlenme-Dönüş" başlıklarıyla özetlenebilecek Monomit Kuramı çerçevesinde inceledim. Makalede öncelikle masal, geleneksel halk masalı ve sanat masalı hakkında kısa bilgiler verip daha sonra Campbell'in Monomit Kuramını Jung'un "arketip" kavramı ile bağlantılı olacak şekilde özetlemeye çalıştım. İnceleme kısmında sırasıyla "Yola Çıkış", "Erginlenme" ve "Dönüş" baş-

Geliş tarihi (Received): 18-02-2024 Kabul tarihi (Accepted): 04-9-2024

* Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. Ankara-Türkiye/ Assist. Prof. Dr., Baskent University, Faculty of Education, Department of Turkish and Social Sciences Education. bayozlem@baskent.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-8328-2434

lıkları altında masalın içeriğine dair değerlendirmelere yer verdim. Yaptığım inceleme sonucunda, Ahmet Ümit'in yarattığı büyü kurgunun, Campbell'ın Monomit Kuramı'nın ana başlıklarıyla uyumlu olduğunu ancak bazı alt başlıkları tam olarak karşılamadığını bazılarını ise döngünün farklı aşamalarına taşıdığını saptadım. İncelediğim bu modern masalda Campbell'ın ortaya koyduğu döngünün tamamlanmamasının ve kahramanların geri dönüş evresinin hiçbir alt başlığını gerçekleştirilememesinin dikkat çekici olduğu görüşündeyim. Yazar gerçek aşk arayışıyla yolculuğa çıkan ve döngünün ilk aşamalarını tamamlayan kahramanların her birini son aşamalarda aynı sebepten başarısız kılmayı tercih etmiştir. Egolarından sıyrılmamış karakterlerin “kahramanlaşması” beklenemez. Yazarın geleneksel masal kahramanlarından farklı olarak birer anti-kahraman yarattığını söylemek yanlış olmaz. Bu modern masalda, erginleşerek nihai ödülle yurduna dönen geleneksel masal kahramanlarının hikâyesinin yerini tersine hareket ederek hırslarına yenilen ve yurduna asla geri dönemeyecek olan kahramanların hikâyesi almıştır.

Anahtar sözcükler: Ahmet Ümit, masal, Campbell, monomit, arketip

Abstract

Fairy tales, which have survived from generation to generation in oral culture and have been reintroduced with the transition to written culture, continue to hold their place and importance in contemporary literature. Today's writers create modern narratives, which we can call literary fairy tales - though definitions may vary -, by utilizing the form and content characteristics of fairy tales and the possibilities they offer. In this text-immanent study, I examined Ahmet Ümit's work *Bir Aşk Masalı* as an example of contemporary narratives, due to its inclusion of elements of fairy tales and mythology, within the framework of Joseph Campbell's Monomyth Theory, which he outlined in his work *The Hero with a Thousand Faces* and can be summarized under the headings of “Departure-Initiation-Return”. In the article, I first provided brief information about fairy tales, traditional folk tales, and literary fairy tales, and then attempted to summarize Campbell's Monomyth Theory in connection with Jung's concept of “archetype”. In the analysis section, I evaluated the content of the tale under the headings of “Departure”, “Initiation”, and “Return” respectively. As a result of my examination, I found that the enchanting narrative created by Ahmet Ümit aligns with the main headings of Campbell's Monomyth Theory but does not fully meet some subheadings and shifts others to different stages of the cycle. In the modern tale I examined, I find it noteworthy that the cycle Campbell presented is not completed, and the heroes fail to achieve any subheading of the return stage. The author chose to make each of the heroes, who embarked on a journey in search of true love and completed the initial stages of the cycle, fail in the final stages for the same reason. The characters who have not managed to detach themselves from their egos cannot be expected to “become heroes.” It would not be inaccurate to assert that the author has created anti-heroes, divergent from the conventional heroes found in traditional fairy tales. In this modern tale, the story of traditional fairy tale heroes who return home with the ultimate reward after maturing has been replaced by the

story of heroes who, moving in the opposite direction, succumb to their ambitions and will never return home.

Keywords: Ahmet Ümit, fairy tale, Campbell, monomyth, archetype

Extended summary

Fairy tales are literary works equipped with images reflecting the collective consciousness of societies. They have inspired other literary genres in almost every era with their gripping plots and heroes with surreal characteristics. Authors have sometimes used the fairy tale as a literary form, and sometimes have engaged in rewriting within the context of intertextual relationships. For example, the Brothers Jacob and Wilhelm Grimm compiled and transcribed the fairy tales that the German people kept alive by passing them down from generation to generation in the oral cultural tradition. Similarly, Charles Perrault is one of the prominent figures who transcribed the fairy tales that the French people continued to keep alive in the oral cultural tradition by making some changes and arrangements. However, the point that should not be overlooked in these examples is that both the Brothers Grimm and Perrault engaged in a form of rewriting. Because the collected fairy tales were not recorded exactly as they were, the authors put their creative-artistic skills and sometimes made interventionist modifications. These written fairy tales, derived from folk tales, are also called composite fairy tales.

Fairy tales, which have been reproduced in various forms with their transition to written form, preserve their place and importance in contemporary Turkish literature. Contemporary authors, by utilizing the form and content characteristics of fairy tales and the opportunities provided by them, create modern narratives expressed as art fairy tales/literary fairy tales/modern fairy tales (the terms are varied and controversial). One of the most recent examples of this fairy tale genre in contemporary Turkish literature is by Ahmet Ümit. The author, who has made a name for himself with his detective fiction and is often mentioned among the best-selling authors, has gone beyond the usual detective fiction genre with his work *Bir Aşk Masalı* (A Love Tale), published in 2022, and presented a fiction that invites readers to a mysterious adventure in the magical atmosphere of the fairy tale world full of extraordinary things in order to think about “love”. The author has chosen time and place as an indefinite setting in this work, remaining faithful to the structural elements of classical fairy tales. The heroes are again members of high society. Kings, princes, soldiers as their assistants and wise guiding figures are accompanied by goddesses familiar from mythology. Here, functional motifs that form the foundation of the fiction such as conflicts arising from contrasts, magical-symbolic objects and dreams, which are frequently encountered in classical fairy tales, are also seen. Traces of myths as well as fairy tales can be seen in this last work of Ahmet Ümit, which he finds appropriate to call a fairy tale. For example, one of the gods/goddesses who hold the strings of the fate of human beings (mortals) is included as a part of this fiction by assuming very important functions. Fairy tale heroes start a journey for the realization of their desires. As in myths and classic fairy tales, they have to overcome many difficulties and struggle against various extraordinary powers during their journey. Extraordinary powers and events that will

guide them and lend a guiding hand are also included in the fiction. The author supports this extraordinary fiction with an allegorical language. This allegory becomes much more evident in the country/place names he chooses for the universe he designs as a storyteller.

In this text-centered study, Ahmet Ümit's *Bir Aşk Masalı* is analyzed in the context of the Monomyth Theory, which can be summarized under the titles of "Departure-Initiation-Return" put forward by Joseph Campbell in his work *The Hero with a Thousand Faces*, due to the fairy tale and mythological aspects it contains. Campbell investigated similar motifs-symbols in myths and folktales from all over the world and discovered some similarities. Campbell attempted to make sense of these elements, which he called "symbolic language", with the possibilities of psychoanalysis. At this point, in order to have a better understanding of his monomyth theory, C.G. Jung's concepts of "collective unconscious" and "archetype" should also be evaluated.

According to Jung, archetypal images encountered in narratives are elements of the collective unconscious and what is intended to be described with them are actually psychological states. These archetypes are no separate from the symbols seen in dreams. Each one expresses a symbolic thought-emotion or a symbolic movement-situation. In Campbell's monomyth theory, one of these archetypes, the "quest archetype" comes to the fore. The monomyth is a cycle in which the narrative protagonist sets out on a journey of challenging missions for a purpose and returns triumphantly from this journey. According to Campbell, this cycle is analyzed in three basic stages; respectively, "Departure-Initiation-Return".

The archetype of "quest archetype" is also quite prominent in *Bir Aşk Masalı*, which is analyzed in this study. While the fact that all five heroes have the same dream on the same night and pursue the girl in this dream corresponds to the "journey" stage of the monomyth, the tasks they undertake and the obstacles they encounter during the journey correspond to the "Initiation" stage. When the whole work is examined in the context of Campbell's monomyth theory, it is seen that some of the sub-headings appear at different stages than in the theory (such as the whale's belly heading immediately after the path of exams, not after the first threshold is crossed), while some headings do not find a place in the tale at all. There is no doubt that Campbell's monomyth theory will provide a clearer overlap with the plots of traditional stories, legends, tales and myths. That's because the monomyth offers a complete cycle. The hero is called to adventure, with help he crosses the first threshold, struggles for the sake of his goal (quest), at the end of these struggles he returns home (to his country) with a reward, stronger and more wise than before. Each stage has various sub-phases within itself. However, in *Bir Aşk Masalı*, this cycle is not completed. Since the heroes succumb to their ambitions, none of the sub-headings of the return phase can be accomplished. Ahmet Ümit prefers to make each of his heroes, who start their journey in search of true love, fail for the same reason. This is because they forget the fact that "love is freedom" and behave selfishly. It cannot be expected that characters who cannot get rid of their egos will become "heroes". This is also same in *Bir Aşk Masalı*. In contrast to the heroes we are accustomed to encounter in classical fairy tales, it can also be said that Ahmet Ümit has created anti-heroes who act in the opposite direction of the cycle in the monomyth theory (they defeat their egos by polluting their pure and clean hearts with ambition and arrogance).

Giriş

Zaman ve mekânın belirsiz veya hayalî, kahramanların ise çoğunlukla adları ve memleketleri belli olmayan soylu kişiler veya olağanüstü özelliklere sahip canlı-cansız varlıklar olduğu masallar, en genel ifadeyle, anlatanın ve dinleyenin hayalî olduğunu baştan kabul ettiği, gerçek dünyadan farklı, büyümlü bir atmosferde gerçekleşen maceraların sunulduğu edebi bir türdür. Türkiye’de masal araştırmaları alanının önemli isimlerinden Saim Saka-oğlu, masalların inandırma amacı gütmemesinin dinleyici açısından göz ardı edilebildiğinin altını çizerek masal tanımına “(...) hayal mahsulü olduğu halde dinleyenleri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür” ilavesini yapmıştır (2002: 4). Masalı hikâye ve destandan ayıran en önemli özellik hayal ürünü olağanüstü unsurları barındırmasıdır (Bilkan, 2009: 16). Pertev Naili Boratav bu olağanüstü unsurları, masalın kendine has mantığı içinde, dinleyici ve okur tarafından önceden kabul edilmiş imkânları olarak değerlendirmiştir (2021: 16).

Sözlü kültür ortamında nesilden nesile aktararak varlığını sürdürmüş olan masallar, yazılı kültür ortamına geçiş ile birlikte yeniden üretilmiştir. Bunlar, kaynağını halk masallarından alan yazılı masallardır. Özellikle 19. yüzyılda Avrupa’da, sözlü gelenekte yaşama-ya devam eden masalların derlenip yeniden biçimlendirilerek okura yazılı olarak sunulduğu görülür. Grimm Kardeşler ve C. Perrault gibi isimler yazılı masalların ilk örneklerini vermişlerdir. Ancak yazıya aktarılan söz konusu masalların halk masalı sayılıp sayılmayacağı tartışmalı bir durumdur. Zira bu masallar artık sözlü değildir ve “geliştirilmek” adına dönüştürülmüşlerdir. Bunlara kompozit masal da denmektedir (Dundes, 2023: 213).

Her ne kadar literatürde tanımlar çeşitlilik arz etse de gelişen ve değişen dünyada, masal tanımlarının güncellenmesi ve bu doğrultuda masalların yeni bakış açılarıyla ele alınması önemlidir (Oğuz, 2008: 1). Bu güncel bakış açılarına kapı aralayacak masal tanımlarından birine Mustafa Ruhi Şirin’in *Masal Atlası* (2019) adlı eserinde rastlanmaktadır. Şirin, burada masal edebiyatının bir başka kolu olarak nitelediği “sanat masalı”ndan bahseder. Bu yeni tür, üretim amacı ve şekli bakımından yazılı halk masallarından ayrılır. Şirin’e göre romantizmin doğuşu bir bakıma, dinlemek için anlatılan masaldan okunmak için yazılan masala geçişi sağlamıştır. Bu masalların yazarı ve yazılış tarihi bellidir. Bu bakımdan, sanat masalına – özellikle Batı’da- modern masal da denmektedir. Şirin, bu terimin sanat masalının romana benzemesiyle de ilgili olduğunu belirtir (2019, 40-41). Yazarı belli olan ve okunmak için yazılan bu modern masalların sözlü edebiyat geleneğinin ürünü olan klasik halk masallarından ayrılan yönleri olmakla birlikte, benzerlikleri de oldukça fazladır:

Sanat masalında bütün klasik masal unsurları geçerlidir. Tipler değişebilir, motifler farklı olabilir ama işlevleri hemen hemen aynıdır. Sanat masallarının daha gerçekçi, günlük yaşantıyla daha iç içe olduğu söylenebilir. Sanat masalı yazarı bu yönü ile çağına ve yaşadığı hayata tanıklık eder. Gerçeği açıkça değil, kendi anlatımı ile dolaylı bir şekilde anlatmış olur. Bunu yaparken sanat masalında ifade özel bir konuma yükselir. Dolayısıyla sanat masalı bir yazarın eseridir. (Şirin, 2019: 42)

Şirin’in tanımlamaya çalıştığı sanat masalının çağdaş Türk edebiyatındaki en güncel örneklerinden birini de Ahmet Ümit vermiştir. Polisiye kurgularla adından söz ettiren ve sıklıkla çok satan yazarlar arasında anılan yazar, 2022 yılında yayınladığı

Bir Aşk Masalı adlı eseriyle, alışlagelmış polisiye türünün dışına çıkmış ve okurlarını “aşk” üzerine düşünmek adına, masal dünyasının olağanüstülüklerle dolu büyülu atmosferinde gizemli bir serüvene davet eden bir kurmaca sunmuştur. Yazar, bu eserinde klasik masalların yapı unsurlarına sadık kalarak, zaman ve mekânı belirsiz bir uzam olarak seçmiştir. Kahramanlar klasik masallarda olduğu gibi yüksek zümreden kişilerdir. Krallara, prenslere, onların yardımcıları görevindeki askerlere ve yol gösterici bilge kişilere bir de mitolojiden tanıdık gelen tanrıçalar eşlik etmektedir. Burada, yine klasik masallarda sıklıkla karşımıza çıkan zıtlıklardan doğan çatışmalar, büyülsimgesel nesnelere ve rüya gibi işlevsel motiflere de rastlanmaktadır Ahmet Ümit’in adına masal demeyi uygun bulduğu bu son eserinde masalların yanı sıra mitlerin de izleri görülebilmektedir. Örneğin insanoğlunun (ölümlülerin) kaderlerinin iplerini tutan tanrı/tanrıçalardan biri de bu kurguya çok önemli işlevler yüklenerek dâhil edilir. Masal kahramanları, arzularının gerçekleşmesi için bir yolculuğa çıkarlar. Mitlerde ve klasik masallarda olduğu gibi, bu yolculuklar süresince birçok zorluğu aşmak, çeşitli olağanüstü güçlerle mücadele etmek zorundadırlar. Onlara yol gösterecek ve yardım eli uzatacak yine olağanüstü güçler ve olaylar da kurguya dâhil edilmiştir. Yazarın bu olağanüstü kurguyu, alegorik bir anlatımla desteklediği görülür. Masal anlatıcısı olarak, tasarladığı evren için seçtiği ülke/yer adlarında bu alegori çok daha belirgin hâle gelir. Tüm bunlar, Ahmet Ümit’in *Bir Aşk Masalı* eserini, Campbell’ın monomit kuramı ile okumaya elverişli hale getirmektedir.

Kişilerin eylemlerini masalların temel bölümleri olarak gören ve bunun üzerine, hem masal incelemelerine hem de yapısal anlatıcı çözümlemelerine yöntemsel bir yenilik kazandıran Vladimir Propp (1985: 7) gibi Campbell da anlatı kahramanlarının eylemlerine odaklanmış ve adına monomit dediği bir döngüyü ortaya koymuştur.

Mitolojinin Gücü (*The Power of Myth*-1988) adlı eserinde, neredeyse tüm mitlerin temel motiflerindeki ortaklığa dikkat çeken Campbell (Sivri & Akbaba, 2018: 54), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (*Hero With o Thousand Faces* -1940) eserinin ön sözünde de “bu kitap benzerlikler üzerinedir” (2020: 10) der. O, dünyanın her bir yanından mit ve halk hikâyelerindeki (zaman zaman masallardaki) benzer motiflersembolleri araştırmış ve bazı ortaklıklar keşfetmiştir. Campbell “simgesel dil” dediği bu unsurları psikanalizin imkânlarıyla anlamlandırmaya çalışmıştır. Mitolojiyi nasıl bir aklın hangi ihtiyacı karşılamak için ürettiği gibi soruların cevaplarını psikanalistlerin çalışmalarında görebileceğimizi düşünen Campbell “(...) mitin mantığının, kahramanlarının ve yararlarının modern zamanlara dek canlı kaldığının çürütülmez biçimde gösterdiler” (2020: 14) derken S. Freud ve C.G. Jung’u öne çıkarmaktadır. Bu noktada, onun monomit kuramını daha iyi anlayabilmek için, Jung’un “kolektif bilinçdışı” ve “arketip” (ilk örnek) kavramlarından da söz etmek yerinde olacaktır.

Yazılı ve sözlü anlatılarda rastlanan arketipsel imgeler için “fiziksel olayların sezgisel kavramlarıdır” (2006: 170) ifadesini kullanan Jung, bunları kolektif bilincin görünümleri olarak düşünür: “Bir arketip, bir model, gerek biçim gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesinlikle belli bir düzendir.

Katıksız mitolojik motiflere, masallardan, mitlerde, efsanelerde ve folklorda rastlamaktayız.” (Jung, 1998: 51). Jung’a göre, ilk örnek sayılabilecek bu imgeler kolektif bilinç-dışının öğeleridir ve onlarla anlatılmak istenenler aslında psikolojik durumlardır.

Jung ve ondan hemen önce James G. Frazer, Joseph Campbell, Northop Frye ve Mircae Eliade gibi araştırmacıların ortaya koyduğu çalışmalar, 20. yüzyılda “arketipçi eleştiri”nin doğmasına öncülük eder (Gümüş, 2021, 134). Berna Moran, esere yönelik eleştiri yöntemlerinden biri olarak arketipçi eleştiriye, metinlerde yer alan çok eski çağlara ait ölümsüz arketipleri tespit ederek onların anlamlarını araştıran bir yöntem olarak tarif eder. Mit, efsane, masal, romanslar ve hatta modern romanlarda karşımıza çıkan “arama arketipini” buna örnek olarak verirken de Campbell’a gönderme yapar:

Joseph Campbell, *Hero With o Thousand Faces* (1940) adlı kitabında bu ayinleri anlatan çeşitli mitosları, mitos parçalarını, folkloru incelediğinde bunların bir tek ana mitos altında toplanabileceğini gösterdi. Bu temel mitosun kahramanı, ayrılma-sınav-dönüş aşamalarından oluşan bir serüven yaşıyordu. Mitos kahramanı bir nesneyi bulmak için yola çıkar (ayrılma); türlü engellerle karşılaşır ve bir ara yeraltı dünyasına iner orada karanlık güçlerle çarpışır (sınav); istediğini elde eder ve dönüşe geçer. Bu arama yolculuğunun başarıyla sonuçlanması toplumun refahı demektir. (...) bu üç aşamalı olay örgüsü çeşitli anlatı türlerinde, eposlarda, masalarda, romanslarda ve hatta romanlarda görülebilir. (2004: 222-223)

Mit, efsane ve masal kahramanlarının çıktığı söz konusu yolculuk, bir nevi “bireyin ruhunu arama yolculuğudur” (Koçak& Demirlikan, 2018: 17). “Arama/arayış” arketipi, monomit kuramının da başlangıç noktasıdır. Monomitin temsil ettiği döngü şu başlıklar altında ele alınmaktadır:

- **Yolculuk** (maceraya davet- çağrının reddedilişi- doğaüstü yardım- ilk eşiğin aşılması-balinanın karnı)
- **Erginlenme** (sınavlar yolu-tanrıça ile karşılaşma- baştan çıkarıcı olarak kadın-babanın gönlünü alma- tanrılaştırma- nihai ödül)
- **Dönüş** (dönüşün reddedilişi- büyülu kaçış- dışarıdan gelen kurtuluş-dönüş eşiğinin aşılması- iki dünya ustası-yaşama özgürlüğü)

Campbell, kimi anlatılarda bazı başlıkların (aşamaların) diğerlerine göre daha ayrıntılı işlenebileceğini, bazılarının ise değişebileceğini, birleşebileceğini ve hatta tamamen yok olabileceğini hatırlatmaktadır (2020: 222). Arkaik izlerin zamana uydurulması ya da unutulması, değişimlerin en olası nedenidir. Bununla birlikte geleneksel hikâyelerin yeniden anlatımlarında, yer değiştirmelerin, çıkarmaların ve eklemelerin kaçınılmaz olduğu da kabul edilmelidir.

Bu açıdan bakıldığında, Ahmet Ümit’in *Bir Aşk Masalı* - modern zamanda yazılı olarak üretilmiş bir eser olarak- geleneksel anlatılardaki arkaik arayış-yolculuk macerasının sayısız yeniden anlatımından biridir. Bu nedenle Campbell’ın tespit ettiği ve kuramsal bir bağlama oturttuğu bu arkaik izlerin/simgelerin birçoğuna bu eserde de rastlanmaktadır. Söz konusu masalın monomit döngüsünün hangi aşamalarını nasıl yansıttığını inceleyebilmek adına öncelikle eserin içeriğinden bahsetmek gerekmektedir.

Bir Aşk Masalı: “özgürlük yoksa aşk da yoktur”

Bir Aşk Masalı, ana ekseninde “aşk” olan ancak bu aşka ulaşma yollarının ve elde edilmediğinde ortaya konan tutum ve davranışların eleştirisini masal formunda, alegorik bir dil ve anlatımla ele alan modern bir masaldır. Yazarın söyleşilerinde de birçok kez belirttiği gibi modern çağın kadın-erkek ilişkilerinde ve aşka bakış açısında bazı sıkıntılı durumlar vardır. Bu eserin kurgusunda da insanoğlunun özelde aşk genelde ise doğa ve evrene verdiği zararların birincil sebebinin “bencillik” olduğu görüşü hâkimdir. Yazar bu görüşte olduğunu henüz masalın başındayken okurla paylaşır. Masal, klasik masalların alışıl gelmiş, kalıplaşmış ifadeleriyle başlamaktadır:

Evvel zaman içinde kalbur zaman içinde, cinler cirit oynarken eski hamam içinde, develer tellalken pireler berberken ben annemin beşiğini tıngır mıngır sallarken, insanlar az; ırmaklar, göller, denizler, ormanlar ve öteki canlılar çokmuş. Ne toprak bu kadara çorak, ne gökyüzü böyle puslu, ne denizler bu kadar kirli, ne kentler bu kadar çirkinmiş. (Ümit, 2022: 11)

Görüldüğü üzere masala girişte kullanılan ifadeler, insanın doğa ve evren karşısındaki yıkıcı tutum ve davranışlarını özetler niteliktedir. Bu durum masalın ilerleyen bölümlerinde, insanlığı temsil eden beş prens ve onların aşka bakış açısı üzerinden tekrar tekrar işlenmektedir.

Masal yeryüzündeki beş kıtada bulunan, birbirlerine hiç benzemeyen ancak barış içinde yaşayan beş ülkenin prenslerinin aşkı arayış yolculuklarını konu edinir. Buz Ülkesi, Kum Ülkesi, Su Ülkesi, Rüzgâr Ülkesi ve Dağ Ülkesi’nin beş prensi de aynı gece aynı rüyayı görürler. 5. ayın 5. gecesinde görülen bu rüyada, prensler kendilerini antik bir kentte yürürken bulurlar. Burada beş rakamının seçimi tesadüfi değildir. Zira “Etil 3 ile dişil 2’nin bölünmez birleşimi olarak 5, saf matematiksel nedenlerle, erkek ve kadının birliğini ifade eden uygun bir sayıdır” (Schimmel, 2000: 119). Dolayısıyla yazarın bu rakamı, kurguladığı anlatının ana teması olan aşkı temsil etmesi bakımından bilinçli olarak seçtiği anlaşılmaktadır.

Rüyadaki kent karanlıklar içindedir ve her sokak bir meydana çıkmaktadır. Meydanların ötesinde ise kentin dışına açılan beş kapı vardır. Prensler bu tekinsiz kentten bir an önce çıkmaları gerektiğini düşünseler de içlerinde kalmaları gerektiğine dair bir duygu belirir. Bu duyguya kulak veren prensler, tekrar kendilerini kentin sokaklarında dolaşırken bulurlar. Hepsi küçük bir meydana ulaşır. Burada bir çeşme vardır. Çeşmenin ortasında da aşk tanrıçası Venüs’ün heykeli bulunmaktadır. Tanrıçanın sağ elinin parmaklarından süzülen suyu görünce hepsi birden susadığını hisseder: “Suyu içtikçe bedenleri dinçleşmiş, zihinleri açılmış, gözleri ışıkla dolmuş[tur]” (Ümit, 2022: 14). Saat kulesinin çanı çalmaya başladığında kentin sokaklarında kimsenin olmadığını fark ederler. Peşinden ince bir rüzgâr eser ve etrafı enfes bir koku sarar: “İşte o anda görmüşler ışıklar içinde süzülen o muhteşem hayaleti” (Ümit, 2022: 15). Bu güzeller güzeli bir kızdır. Ondan yayılan ışık beş prensin de aklını başından alır. Kıza yaklaştıkça kız ürker ve onlardan kaçmaya başlar: “Böylece beş rüyanın beşinde de bu kadim şehrin karanlık bir labirenti andıran sokaklarında amansız bir koşturmaca başlamış” (Ümit, 2022: 16). En sonunda kız kentin dışına açılan kapılardan dışarı çıkarak kaybolur. Aynı anda prensler de rüyalarından uyanır. Rüyanın devamını görmek için tekrar uykuya yatmaya ni-

yetlenseler de bu mümkün olmaz. Sabah erkenden, beşi de rüyayı yorumlatmak üzere kendi ülkelerinin kâhinlerine danışmaya giderler. Bu arada veliahtlarını sarayda bulamayan krallar telaşlanır. Ancak oğulları gelip rüyayı anlatınca, telaşlarının yerini bu kez merak ve şaşkınlık alır. Kâhinlerin “Bu rüya senin kaderindir” (Ümit, 2022: 23) yorumu kralları iyice sinirlendirir. Tahtı ve ülkelerinin kaderini emanet edecekleri oğullarının böyle boş hevesler uğruna maceralara atılmalarını istemezler. Kâhinleri zindana atarlar. Ancak prenslerin söz konusu kadim kenti ve güzel kızı bulma konusundaki ısrar ve cesaretleri, kral babalarını kararlarından döndürür. Kâhinler prenslere üç gün boyunca üç farklı fal bakarlar. Önce tapınakta buluşup bulutlardan fal bakılır. Ertesi gün ise nehir kenarında sudan fal bakılır. Üçüncü gün ise kutsal bir dağın tepesinde çıkıp yıldızlardan fal bakılır. Bu falların prenslere, kadim kentin ve güzel kızın yerini bulmada yardımcı olması beklenmektedir. Ertesi gün falların anlamını sormak için prenslerin her biri kendi ülkelerindeki aşk tanrıçasının tapınağına giderler. Ancak onları kâhinler değil tanrıçanın kendisi karşılar ve prenslere, çıkacakları bu uzun ve zorlu yolculukta akıllarından çıkarmamaları gereken beş öğüt sıralar:

- 1- Kararlılık: Asla vazgeçme.
- 2- Cesaret: Cesur ol, kendine güven.
- 3- Tutku: Arayışına tutku ile bağlan.
- 4- İyilik: O kızı sana iyilik bağlayacak.
- 5- Özgürlük: Kimsenin özgürlüğünü elinden alma.

Sonrasında kâhinler, prenslere rüyalarındaki kızı bulmak için gerçekleştirmeleri gereken görevleri anlatırlar:

- Buz Ülkesi prensi: Öfke Mağarası’nda beyaz devin esir tuttuğu kızı kurtarmalıdır.
- Kum Ülkesini prensi: Cesaret Vahası’ndaki savaşçı kızı yenip onu kendine âşık etmelidir.
- Su Ülkesi prensi: Yalnızlık Körfezi’ndeki Siren’in büyüüne kapılmadan onu kendine âşık edip insana dönüştürmelidir.
- Rüzgâr Ülkesi prensi: Adalet Şatosu’nun sahibesine kendini beğendirmeli, eşlerini kendi seçen bu kızı kendine âşık etmelidir.
- Dağ Ülkesi prensi: Çare Irmağı’ndaki cüzzamlı kızı iyileştirebilmek için Zümrüdüanka’nın sırtında Umut Dağı’na çıkmalı ve alaca kartalın yumurtasını alıp onu göl kenarında yetişen siyah güllerle karıştırarak bir iksir hazırlamalıdır.

Kâhinler, bu yolculukta prenslerin yanlarına kendileriyle birlikte ancak beş kişi alabileceklerini söylerler. Krallar bunu öğrenince, oğullarının yanına en güvendikleri askerleri verirler. Tüm bu görevleri oldukça cesur bir şekilde yerine getiren prensler mücadelelerinin sonunda umduklarını bulamazlar. Ne devin esir tuttuğu kız ne Adalet Şatosu’nun sahibesi ne cüzzamlı kız ne körfezdeki siren ne de savaşçı kız, onların rüyalarındaki kız değildir. Prenslerin hayal kırıklığını gören tanrıça, onları yeniden umutlandırır ve vazgeçmemeleri gerektiğini hatırlatır. Beş gün beş gece durmadan yol alan prensler, beşinci gece yine aynı rüyayı görürler. Bu kez rüyanın onlara verdiği mesaj, aramaları gereken şeyin kız değil kent olduğu mesajdır. ”Böylece beş prens, beş ayrı kıtada terk edilmiş beş ayrı kente doğru yola koyulmuşlar” (Ümit, 2022:

211). Ancak her biri de vardıkları kentin rüyalarındaki kent olmadığını görünce yine büyük bir hayal kırıklığı yaşarlar. Yılmayan prensler bu kez de aradıkları kenti bulmak için, kendi ülkeleri dışında kalan diğer dört ülkeyi araştırmaya karar verirler. Böylece beşinin yolları da beş kıtanın (ülkenin) keşiştiği küçük bir kent olan Araf'a düşer. Prensler burada bir handa konaklarlar. Dostluk Denizi'ne bakan bu Mucize Han'ında, beş prens ve yardımcıları akşam yemeğinde aynı masada toplanırlar. Önce yolculukları için farklı sebepler sunar ve gerçeği gizlerler Ancak durumu fark eden hancı onlara şarap içirince gerçekler ortaya dökülür. Prensler birbirlerini dinledikçe aradıkları kentin beş kıtada da bulunmadığını anlayarak hüzne kapılmışken, ihtiyar hancı onlara bambaşka bir öneri ile gelir: "O kent şimdi yok ama olabilir. Öyle tuhaf tuhaf bakmayın yüzüme, evet, rüyanızdaki o kent gerçekten var olabilir ama siz yaparsanız." (Ümit, 2022: 226). Prensler bu fikri beğenirler ve rüyalarındaki kızı bulabilmek için öncelikle rüyalarındaki o kenti inşa etmek zorunda olduklarını anlayıp işe koyulurlar. Araf Ülkesi'ndeki Anlamsızlık Ovası'nda kurulacak olan bu kentin inşasında, sanatkarlar, ustalar, mimarlar, işçiler ile birlikte beş prens ve onların yardımcıları da çalışmaya başlar. El birliğiyle sürdürülen kent inşası esnasında, prenslerin başyardımcıları efendilerine gidip, akıllarına takılan bir düşünceden bahseder: "Hiç düşündünüz mü, kız geldiğinde ne olacak? Siz beş kişisiniz o ise tek" (Ümit, 2022: 231). Bu soru, prenslerin her birinin içini kemirir ancak hepsi de önceliği kentin yapımına vermeye karardır. Nihayet beş yıllık bir çalışmanın ardından kent tamamlanır. Kentin yapımından çalışanların hepsini kentin dışına çıkararak prenslerin her biri, kendi ülkelerini temsil eden kapılardan kente girerek rüyalarındaki kızı beklemeye başlarlar. Tıpkı rüyalarındaki gibi kentin meydanında, çan seslerinin ardından hafif bir rüzgâr eser ve büyüleyici güzellikteki kız ışıklar içinde onlara görünür. Ancak prenslerin içinde artık o rüyalarındaki gibi temiz, saf ve masum hisler değil, kazanma-elde etme hırsı vardır. Hepsini birden, rakiplerini geride bırakmayı hedefleyerek kıza doğru koşar. "Beş âşık koşarken birbirlerini iteklemeye, çelme takmaya, düşürmeye çalışmışlar. Sanki o iyi huylu vicdanlı ve nazik prensler gitmiş, yerlerine benlikleri kabalık ve kıskançlık tarafından ele geçirilmiş zorba adamlar gelmiş" (Ümit, 2022: 241). Prensler kovaladıkça kız korkar ve her seferinde farklı bir ülkeyi temsil eden kapılardan kentin dışına çıkmaya çalışırlar. Ancak başaramazlar. Çünkü prenslerin her biri- birbirlerinden habersiz- kendi ülkesinin kapısını kilitlemiştir. Korkudan titreyen kız beş prensin ortasında kalakalır. Durumu içler acısıdır. Tam o sırada çok güçlü bir ses duyulur. Bu, hancı kılığına girmiş olan aşk tanrıçasının sesidir. Zavallı kızın haline acıyıp olaya müdahale eder. Kızı bir güvercine dönüştürür ve kentten uçarak kurtulmasını sağlar. Daha sonra da prenslere, yolculuğa çıkmadan önce tapınakta verdiği beş öğüdü hatırlatır. "Sevmek için insanın hür olması gerekir, anlayın artık, özgürlük yoksa aşk da yoktur" (Ümit, 2022: 245). Ardından tanrıça, seçimi kadına bırakmak adına beş prene tek bir sevgili gönderdiğini açıklar. İnsan denen noksan mahlûk için bir ümit beslediğini ve bu son ümidinin de prenslerin bu bencil davranışları nedeniyle yitip gittiğini anlatır. En sonunda da geldiği gibi bir anda gözden kaybolur. Prensler artık kendi kurdukları bu kentte yapayalnızlardır. Kapıları kendi istekleriyle kilitledikleri için isteseler de kentin dışına çıkamayacaklardır.

Görüldüğü üzere masal türünün en belirgin motiflerine *Bir Aşk Masalı*'nda da rastlanmaktadır. Kahramanlar soylu kişilerden oluşur (krallar ve prensler). Rüya motifi yine ge-

lecekten haber verme işlevindedir (bu rüya senin kaderin). Bu masalda da bir eksiklikten doğan “arayış”(kadim kenti ve kızı) ve bunun için kahramanın çıkacağı bir yolculuk (Öfke Mağarası, Cesaret Vahası, Yalnızlık Körfezi, Adalet Şatosu ve Çare Irmağı’na gitmek) anlatılmaktadır. Hemen her klasik masalda olduğu gibi bu yolculukta kahramanı bekleyen zorlu mücadeleler (devi ve savaşçı kızı yenmek, sirenleri ve Adalet Şatosu’nun sahibesini kendine âşık etmek ve cüzzamlı kızı iyileştirmek) ve bu mücadeleler esnasında ona yardımcı olacak olağanüstü varlıklar (tanrıça, balina, hancı vb.) bulunmaktadır. Tüm bu tespitlerin ışığında, bir sonraki başlıkta söz konusu masalın temelini oluşturan “arayış” ve ”yolculuğun” Campbell’ın monomit kuramının hangi başlıklarıyla uyumlu olduğu ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

1. Yola çıkış

Bir masalın kahramanı olabilmek için kahramanlık sergilemek gerekmektedir. Bu durum, içinde bulunulan, bilindik dünyanın dışına adım atmaya ve bilinmeyenlerle mücadele etmeyi gerektirir: “Bir hata-görünüşte yalnızca tesadüf- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pek iyi anlaşılmayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir” (Campbell, 2020: 54). Yola çıkışı tetikleyen, hazırlayan, haber veren unsuru Campbell, bir kader işareti olarak yorumlar ve maceraya çağrının “benliğin uyanması[ını]” (2020: 55) ifade ettiğini de ekler. Özetle bir dönüşüm-değişim yaşanmalıdır. Bunun için de ilk eşiğin atlanması-aşılması gerekmektedir.

“Maceraya Davet” yola çıkışın ilk aşamasıdır. Davetin kimden ya da neyden geldiği ve nasıl geldiği değişebilir. Macerayı müjdeleyen-haber veren karanlık, tiksindirici, korkunç bir varlık olabileceği gibi, bastırılmış içgüdüleri temsil eden “esrarlı bir figür (...) bilinmeyeni temsil eden bir canavar” (Campbell, 2020: 56-57) da olabilir.

Bir Aşk Masalı’nda, maceraya davet bir “rüya” ile gelir. Beş prensin beşi de aynı gece aynı anda aynı rüyayı görürler. Hikâyenin sonunda, bunun nedeni anlaşılacaktır ancak hikâyenin başında, prenslerin çıkacağı yolculuğu haber veren, gördükleri rüya ve içerdiği esrarlı mesajlardır. “İster rüya ister mit olsun, bu macerada yaşamda yeni bir dönemi, aşamayı belirterek birden bire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğu görülür” (Campbell, 2020: 58). Gerçekten de prenslerin gördüğü rüyanın atmosferi ve özellikle de tanrıça heykeli ve ışıklar içindeki güzel kız, prenslere yaşamlarında yeni bir aşamaya geldiklerini hissettiren ve bu yolculukta onlara rehberlik edecek olan büyüleyici unsurlardır.

Campbell’a göre bu ilk aşama kahramanın kaderini belirtir (2020: 60). *Bir Aşk Masalı*’nda, benzer bir ifadeyi prenslerin rüyasını yorumlayan kâhinler kullanır: “Bu rüya senin kaderindir. Nasıl ki insan kaderinden kaçamazsa, sen de bu rüyadan kaçamazsın” (Ümit, 2022: 23).

Bununla birlikte monomitin bu aşamasında, çağrıların reddedilemeyecek hâle gelene dek tekrarlanıp durması da söz konusu olabilmektedir (Campbell, 2020: 59). Ancak incelenen eserde böyle bir durum söz konusu değildir. Prensler rüyadan uyandıkları andan itibaren yolculuğa çıkıp rüyadaki kızı bulmaya gönüllü olurlar. Dolayısıyla çağrı reddedilmez, aksine anında karşılığını bulur.

Bu başlıktaki bir sonraki aşama “doğa üstü yardım” dır. Masalda, prenslerin ilk yardımcıları kâhinlerdir. Çünkü kâhinler prenslerin rüyalarını yorumlayarak ve sonrasında fal bakarak kahramanlara çıkacakları yolculukla ve üstlenecekleri görevle ilgili ipuçları sağlarlar. Bununla birlikte Campbell’ın kuramındaki başlığa uygun olarak asıl doğaüstü yardımcı, aşk tanrıçasıdır. Yolculuğa çıkmadan önce prensleri karşılaşılabilecekleri zor durumlar ile ilgili uyararak onlara yardımcı olmuştur: “Sana uyman gereken beş şarttan söz edeceğim, inanman gereken beş hikmetten, unutmaman gereken beş kelimadan. O kelimalar ki aklını diri tutar, yüreğini temizler, ruhunu tamamlar, bedenini güçlü kılar. Rüyadaki o kıızı ancak bu beş hikmet sayesinde bulabilirsin” (Ümit, 2022: 45). Avrupa peri masallarından da tanıdık bir figür olan koruyucu tanrıça ile ilgili Campbell bir duruma daha dikkat çeker ki o da, eşik geçişlerinde ve yaşam uyanışlarında herhangi bir tehlike olduğunda, koruyucu tanrıçanın yeniden devreye gireceğidir (2020: 72). *Bir Aşk Masalı* eserinde bu durumun örneği bulunmaktadır. İlk eşiği ve hatta erginlenme yolundaki sınavları da başarıyla geçen ancak buna rağmen hayal kırıklığına uğrayan prenslerin yardımına yine aşk tanrıçası yetişir ve onları yüreklendirip tekrar yola koyulmaya ikna eder.

İlk eşiğin aşılması, yolculuğa çıkış başlığının son aşamalarından biridir. Campbell bu ilk eşikleri, güç bölgesinin girişindeki muhafızlar olarak betimler. Bu muhafızlar, kahramanın yaşam alanının sınırlarıdır (2020: 76). Bu sınırların dışında ise kahramanın erginlenmek üzere adım atacağı tehlikeli ve bilinmez diyarlar vardır. Masalda, rüyadaki kent ve onun içindeki güzel kıızı arama yolculuğundaki ilk eşik, prenslere kâhinler tarafından bildirilen beş zorlu görevi yerine getirmek için yola çıkan prens ve yardımcılarının henüz görev yerine ulaşamadan yolda karşılarına çıkan ilk zorluk-mücadeledir. Beş prensin her birinin aşması gereken ilk zorluklar farklıdır ve şöyle sıralanabilir:

- Buz Ülkesi Prensi: Depremle parçalanmış buzulları geçebilmek.
- Kum Ülkesi Prensi: Çölde yaşayan iki kabile (Mor Peçeliler-Boz Develiler) arasında adaleti sağlamak.
- Su Ülkesi Prensi: Yavru balınayı kaçak balıkçılardan kurtarmak.
- Rüzgâr Ülkesi Prensi: Handa kavgaya eden iki genci ayırmak.
- Dağ Ülkesi Prensi: Zümrüdüanka kuşunu kendi yaptığı zindandan kurtarmak.

Bu ilk eşiğin aşılmasını temsil eden görevler sırasında, yine prenslerin olağanüstü varlık ve nesnelere yardımını aldığını da belirtmek gerekmektedir (kutup ayısı, balina, yılan, Zümrüdüanka kuşu vs.). Yani masalda, olağanüstü yardımcı motifi sadece yolculuğun başında değil, diğer aşamalarında da tekrarlanmaktadır.

Bununla birlikte ilk eşik olarak, prenslerin yolculuğa çıkmasını özellikle ülkelerinin geleceği için tehlikeli bulan kralların (babaların) ikna edilmesi de düşünülebilir. Çünkü prenslerin içinde buldukları sınırların dışına çıkmaları ve bilinmeyen diyarlara adım atabilmelerinin önü kral babalarının izniyle açılabilir. Ancak bu ikna süreci kayda değer bir mücadele içermediği için yukarıda sıralanan ilk mücadeleler Campbell’ın “ilk eşiğin aşılması” başlığına daha uygun düşmektedir.

Monomitin bir sonraki başlığı “balina karnı”dır. Mitolojik eserlerde ve dini içerikli metinlerde balina tarafından yutulmak ve oradan kurutulmak sıklıkla işlenen kadim bir motiftir. Jung, kolektif bilincin arketiplerinden söz ettiği *Analitik Psikoloji* adlı eserinde bu motiften ve psikolojideki anlamından şöyle bahseder:

Kahraman-mitosu ile paralellik çarpıcıdır. Çoğu kez, kahramanın canavar (bilinçdışı içerik) ile tipik karşılaşması su kenarında, belki de bir sığılda yer almaktadır. Bu, Longfellov’un Hiavvatha’sının sayesinde öğrendiğimiz Kızılderili mitosları için geçerlidir. Bu kesin savaşa, kahraman Yunus Peygamber gibi, mutlaka canavar tarafından yutulur. Frobenius bol ayrıntılarla göstermiştir bunu. Ama canavarın içine girdi mi bir kez, canavar yanında onunla birlikte doğan güneşe doğru yürerken, kahraman canavarla kendi yöntemi ile hesaplaşır. İç organlarını, örneğin yüreğini, ya da canavarın yaşamak için onsuz edemeyeceği hayati organlarından birini (bilinçdışı hareketi getiren değerli enerjisi) keser. Böylece canavarı öldürür; canavar karaya doğru sürüklenir, orada kahraman doğaüstü işlev sonucu (Frobenius buna «geceleyin deniz yolculuğu» demektedir) yeniden doğan ve bazen canavarın daha önce yuttuklarıyla birlikte dışarı çıkar. Bu şekilde, enerjisinden olan bilinçdışı, artık baskın pozisyonunu yitirmiş olduğu için, durum normale döner. (2006: 173)

Balina karnı Campbell’ın kuramında da benzer şekilde yorumlanır. Kahramanın dönüşüm geçireceği ve yeniden doğacağı yerdir. Çünkü balina karnı, yeniden doğumun simgesi olan ana rahmini temsil etmektedir (Campbell, 2020: 86). Bu aynı zamanda psikolojik bir evredir ve kişinin bilinçdışıyla yüzleşmesini ifade eder (Kasımoğlu, 2017: 64). Masalda bu başlığı, Campbell’ın sıralamasından biraz daha farklı olarak ilk eşğin aşılmasından sonra değil, erginlenme yolundaki sınavlardan hemen sonra belirir. Balina karnı dönüşümün yaşandığı yerdir. Masalda bu aşama görevlerini yerine getirmelerine rağmen tatminsizlik yaşayan prenslerin bir an için kendilerinden ve hedeflerinden şüpheye düştükleri an ile özdeşleşmektedir:

Ne yapıyorum ben! Bir rüya için ailemi üzdüm, kendimi tehlikelere attım, az kalsın yanımdaki adamların ölümüne neden olacaktım, şimdi de masum bir genç kızın kalbini kırdım. Ne yapıyorum ben? İnsan bir rüya için bütün hayatını mahveder mi? Ne büyük bir hata! Ülkeyi yönetmesi için umut bağlanmış bir prens nasıl böyle bir sorumsuzluk yapar? (Ümit, 2022: 133)

Alıntıdaki kahramanın ruh durumu, Campbell’ın “kaybolma” olarak nitelediği durumla benzerlik taşır. Kaybolma durumu kahramanın kim olduğunu hatırlamasına yardımcı olur. Campbell bunun için balina karnını ve tapınakları örnek mekânlar olarak gösterir (2020: 89). Bu mekânlar kahramanın dönüşüm geçireceği yerlerdir. Masalda kahramanların bu dönüşümü, saplanıp kaldıkları “rüyadaki kıızı bulma” fikrinden, “rüyadaki kenti kurma” fikrine evrilişi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla buradaki dönüşüm düşünce dünyasındaki bir dönüşümdür ve bir anda gerçekleşir. Hancının verdiği tavsiye ile kahramanlar yeni ve asıl hedeflerini bulurlar.

2. Erginlenme

Bu aşama, maceranın doruk noktasına ulaştığı aşamadır. Zorlu sınavlar, engeller ve engelleyiciler okurun/dinleyicinin karşısına bu aşamada çıkar. Campbell bu aşamayı şöyle özetler:

Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin rüya dünyasında ilerler. (...) Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcılardan önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım al-

maktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada fark edebilir. (2020: 93)

Masalın kahramanları beş genç prenstir. Bu durum, monomit kuramındaki erginleşme aşaması için önemlidir. Prenslere genç oldukları için hayat tecrübesinden yoksun olmakla birlikte özellikle masalın ana teması olan “aşk” ile ilgili de deneyimsizlerdir. Prenslerin erginlenmeleri gerekmektedir. Nitekim aşk tanrıçası tarafından seçilme nedenleri de tam olarak budur:

Çünkü aşkı bilmiyorsun. İşte tam da bu yüzden aşka layıksın. Çünkü bedeninin henüz o benzersiz ürperişin tadını tatmamış, kalbin henüz lekelenmemiş, aklın henüz hakikatin kalın duvarları arasına hapsolmemiş. Alçaklık, kurnazlık, sinsilik henüz ele geçirmemiş ruhunu. Çünkü henüz bu riyakârlıkları öğrenecek kadar çok yaşamadın. Zaten bu yüzden seçildin, bu yüzden bu rüyayı gördün, o gizemli kentte dolaştın, o kıza âşık oldun. Ama onu bulabilecek misin emin değilim. Çünkü insansın; aklın karışık, yüreğin karanlıklarla dolu, ruhun tamamlanmamış. (Ümit, 2022: 44)

Ruhun tamamlanmamış olması önemli bir vurgudur. Tamamlanabilmesinin yolu türlü sınavlardan geçmek ve başarılı olmaktır. Dolayısıyla döngünün bu aşamasının ilk alt başlığı “sınavlar yolu”dur. *Bir Aşk Masalı*’nda, prenslerin rüyalarındaki kıızı bulmak adına çıktıkları yolculukta, başarmak zorunda oldukları görevler işte bu başlıktaki sınavlardır. Buz Ülkesi prensi, Öfke Mağarası’nda Beyaz Dev’in esir tuttuğu kıızı kurtarır. Kum Ülkesini prensi, Cesaret Vahası’ndaki savaşçı kıızı yenip onu kendine âşık eder. Su Ülkesi prensi, Yalnızlık Körfezi’ndeki Siren’in büyüüne kapılmadan onu kendine âşık eder. Rüzgâr Ülkesi prensi, Adalet Şatosu’nun sahibesine kendini beğendirerek eşlerini kendi seçen bu kıızı kendine âşık eder. Tüm bu sınavları geçerken onlara yardım eden açık-gizli yardımcıları bulunmaktadır. Ancak en büyük yardımı, özellikle de sınavların sonunda başarılı olmalarına rağmen aradıklarını bulamayıp umutsuzluğa kapıldıkları anda, aşk tanrıçasından alırlar. Masaldaki aşk tanrıçası, Campbell’in bahsettiği iyi kalpli güçtür ve gerçekten de kahramanı her yerde ve aşamada desteklemiştir. Prenslere amaçlarını ve bu amaç uğrunda cesur ve ümitli olmaları gerektiğini hatırlatmıştır. Masalın bu aşaması, Campbell’in “sınavlar yolu” başlığının hemen ardından gelen bir başka alt başlık olan “tanrıça ile karşılaşma” başlığına denk düşmektedir. Ancak buradaki karşılaşma yüz yüze bir karşılaşma değildir. Prenslere tanrıçanın sadece sesini duyarlar.

Erginlenme aşamasında, kahramanın egosunu yenmesi önemli bir motiftir (Campbell, 2020: 101). Gerek ilk sınavlarında gerekse peşinden gelen “rüyadaki kenti inşa etme” sınavında, prenslerin zaman zaman kendileriyle çeliştikleri, kendilerini sorguladıkları, içlerindeki iyi-kötü çatışmasında zorlandıkları görülür: “Bir rüya için genç bir kadını kabilesinin önünde rezil ettim. Değer miydi buna? Ya üzdüğüm, acı çektiğim annem babam, tehlikeye attığım yol arkadaşlarım? Ne kabahati var onların? Saçma sapan bir hayal uğruna ülkemin geleceğiyle oynadım” (Ümit, 2022: 108) diye düşünen kahraman prens, aşk tanrıçasının uyarılarıyla kendisine gelir ve kutsal amacını hatırlar: “Bağışlayın güzel tanrıçam! Bir yanlışlık yaptım, lütfen bağışlayın! Hayır, geri dönmeyeceğim” (Ümit, 2022: 109). Burada aynı zamanda Campbell’in zihnin arınması ve dengelenmesi sağlayan mitolojik evrensel anne figürü olarak nitelendirdiği tanrıçanın, tam da işlevine uygun olarak kahramanın zihnindeki karışıklığı giderdiği görülmektedir: “Cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın duygusal maceranın yüce zirvesine götüren

rehberdir” (2020: 109). Masalda aşk tanrıçası prenslere ilk olarak rüyada görünmüş ve onları cezbetmiştir. Daha sonra ise yolculuklarında onlara rehberlik edecek öğütler vermiş ve vazgeçmeyi düşündüklerinde onları yeniden ayağa kaldırmıştır. Ancak Campbell’ın da vurguladığı üzere kahraman, tanrıçanın arzusuna uyarsa zincirlerinden kurtulabilecektir. Nitekim masalda prensler aşk tanrıçasının onlara verdiği öğütlerden en önemlisini (kimsenin özgürlüğünü elinden alma) unutup bencilce davrandıklarında, kendilerine zincir vuran yine kendileri olmuştur.

Kuramın sonraki başlıkları olan “baştan çıkarıcı olarak kadın” ve “babanın gönlünü alma” başlıkları, masalda Campbell’ın tanımladığı sıralamaya uygun olarak yer almasa da bulunmaktadır. Baştan çıkarıcı kadın motifi, prenslerin görevleri esnasında birkaç yerde görünür. Ancak en belirgin hali, Su Ülkesi prensinin macerasındaki sirendir: “Deniz kızları bir şarkıya başlamışlar. Sesleri öyle güzel söyledikleri şarkı o kadar etkileyiciymiş ki, baş kaptan dâhil dört denizcinin dördünün de akılları başından gitmiş, elleri ayakları tutulmuş, oldukları yerde öylece kalmışlar” (Ümit, 2022: 130). Babanın gönlünü alma motifi ise, prenslerin babaları olan kralları yolculuğa ikna etme sürecinde kendini göstermektedir. Masaldaki prensler ülkelerinin gelecekteki krallarıdır. Kralların oğullarını bu tehlikeli yolculuğa çıkmaktan vazgeçirmeye çalışmalarının nedeni budur. Çünkü Campbell’ın de belirttiği gibi “baba oğlu için gelecekteki görevinin işaretidir” (2020: 129). Gencin erginleşmesi, üstlendiği görevlerdeki başarısıyla, ebeveyn ilişkilerini yeniden düzenleyebilmesine bağlıdır. Prensler her ne kadar yolculuğa çıkmadan önce babalarıyla çatışmamak adına onları ika ettilerse de masalın sonunda amaçlarına ulaşamayarak başarısız olmuşlardır. Dolayısıyla babalarıyla olan ilişkilerini yeniden düzenleyerek erginlenme aşamasını tamamlamaları mümkün değildir. Özetle başarısızlıkları bu olasılığı ortadan kaldırmıştır. Böyle olunca Campbell’ın erginlenmenin son alt başlıkları olarak sıraladığı “tanrılaşma” ve “nihai ödül” başlıkları da bu masalda bulunmamaktadır.

Campbell’ın nihai ödülü “topluluğun, ulusun, gezegenin ya da binlerce dünyanın yenilenmesine katkıda bulunabilecektir” (2020: 179). Buradan bakıldığında masalda nihai ödülün ne olduğu belirgindir. Aşk tanrıçası, insanoğluna aslında gerçek aşkı vaat etmektedir. Bunun için de insanlığın aşkın ne olduğunu hatırlaması ve ona gereken değeri/özeni vermesi gerekmektedir. Eğer kahramanlar (prensler) bu görevde başarılı olabilselerdi, ülkelerine bu ödülle, yani “aşk” ile dönecekler ve sadece kendilerini değil tüm toplumu ödüllendirmiş olacaklardı. Ancak tanrıça daha bu zorlu görevi verirken bile başarılabilceğinden emin değil, hatta umutsuzdur: “Siz insanlar hep hayal kırıklığı yaşattınız bana (...) hiç inanmasam da başaracağınıza, nedense böyle düşünüyorum” (Ümit, 2022: 44). Masalın sonunda, aşk tanrıçasının önsezileri doğru çıkar ve nihai ödül elde edilemez.

3. Dönüş

Campbell’ın kuramına göre, “yola çıkış-erginlenme-dönüş” döngüsünün tamamlanabilmesi için kahramanın yolculuktan başarı ve ödülle dönmesi gerekmektedir. Ancak bir üst başlıkta da belirtildiği üzere, masalda bu gerçekleşmemiştir. Tüm görev ve sınavları başarıyla tamamlayan prensler, son sınavda başarısız olurlar. Aşk, özgür olmak ister ancak prensler sevdikleri kızın özgürlüğünü elinden almaya kalkınca döngü bozulur. Erginleşme yani bireyin dönüşümü gerçekleşemez.

Bu masalda “dönüşün reddedilmesi” başlığı bulunmamaktadır. Aksine dönüşü reddetmek değil, dönüşü gerçekleştirilememesi durumu söz konusudur. Prenslar kendi kazdıkları kuyuya düşmüştür. Rüyalarındaki kızı inşa ettikleri kente hapsedmek isterken, sonsuza dek kendileri hapsolmüştür. “Büyülü kaçış” başlığı ise kuramdakinden biraz farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Campbell kahramanın ödülünü muhafızın karşı çıkışına rağmen alması durumunda neler olacağını şöyle ifade etmiştir: “O zaman mitolojik çevrimin son aşaması hareketli, genellikle gülünç bir takip olur. Bu kaçış büyülü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir” (2020: 182). Masalın son sahnelerinde de tam olarak böyle bir takip-kovalamaca yaşanmıştır. Prenslar sevdiklerin kızı rakiplerine kaptırmamak adına amansız bir kovalamaca başlatırlar. Kız ürker ve kentten çıkmak için kapılara yönelir. Ancak prensler kapıların her birini kilitletiğinden dışarı çıkamaz. Bu aşamada, Campbell’ın bahsettiği büyülü kurtulma motifi belirir. Ancak bu kurtarılmaya, kahramanlar için değil onların ödülü olan kız için söz konusudur. Tanrıça güvercine dönüştürdüğü kızı kentten çıkarır. Büyülü engelleme motifi ise kahramanlar için ortaya çıkar. Kapılar yine tanrıça tarafından büyü ile kilitlenmüştür. Bu da prenslerin kentten çıkışını ve ülkelerine dönüşünü engeller.

Masalda, monomit kuramının son evresinde yer alan “dışarıdan gelen kurtuluş”, “dönüş eşliğinin aşılması”, “iki dünya ustası” ve “yaşama özgürlüğü” alt başlıklarına denk gelecek olaylar bulunmamaktadır. Çünkü bu başlıklar kahramanın bilinen dünyaya dönüşüyle ilgilidir. Oysa bu masalda kahramanlar inşa ettikleri rüya kentte- yani bilinmeyen dünyada- hapsolmüştür durumdadırlar. Ancak yine de Campbell’ın “dönüş”ün son evresi olarak ifade ettiği “yaşama özgürlüğü” başlığı, *Bir Aşk Masalı*’nın kahramanlarının monomitin tam döngüsünü neden gerçekleştiremediğini gösterebilmek adına önemlidir. Campbell bu alt başlıkta, insanın özgürleşmesi için bağıllıktan ve bencillikten kurtulması gerektiğine vurgu yapar. Buna “kişisel egosunda ölecek, benlikte diril[mek]” (2020: 220) de demiştir. İşte masalın kahramanları (beş prens) bu ölüp-yeniden dirilme eylemini gerçekleştiremezler. Çünkü egolarına yenik düşerler.

Sonuç

Ahmet Ümit’in *Bir Aşk Masalı* adlı eseri, aşkı aramak üzere çıkılan bir yolculuğu konu edinen kurgusu ile okurlarını özgürlük, adalet, azim ve cesaret gibi kavram ve erdemler üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Eser, özellikle beş rakamı üzerine kurulan alegorik anlatım ve yaratılan hayali (rüya) atmosfer ile dikkat çekmektedir. Beş kahramanın da aynı gece aynı rüyayı görüp bu rüyanın peşine düşmeleri, bu yolculukta üstlendikleri görevler, bu görevler esnasında karşılarına çıkan engelleyiciler, bu engelleyicilerden kurtulabilmeleri için onlara yardım eden olağanüstü güçler gibi daha birçok durum, olay ve unsur bakımından geleneksel masallara çok yaklaşan eser, sonu itibarıyla onlardan oldukça farklılık göstermektedir.

Söz konusu masal Campbell’ın monomit kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, bazı başlıkların kuramdakinden farklı aşamalarda karşımıza çıktığı (balina karnı başlığının, ilk eşik atlandıktan sonra değil, sınavlar yolundan hemen sonra yer alması gibi) bazı başlıkların

ise masalda kendine hiç yer bulamadığı görülür. Campbell'ın monomit kuramının, geleneksel öykü, efsane, masal ve mitlerdeki olay örgüleriyle daha net bir örtüşme sağlayacağı muhakkaktır. Çünkü monomit tam bir döngü sunar. Kahraman maceraya çağrılır, yardım alarak ilk eşiği atlar, hedefi (arayışı) uğruna mücadeleler verir, bu mücadeleler sonunda eskisinden daha güçlü-bilinçli bir şekilde ödülle evine (ülkesine) döner. Bu her bir aşamanın kendi içinde çeşitli alt evreleri de bulunmaktadır. Ancak *Bir Aşk Masalı*'nda bu döngü tamamlanmaz. Kahramanlar hırslarına yenik düştükleri için geri dönüş evresinin hiçbir alt başlığı gerçekleştiremez. Ahmet Ümit, gerçek aşk arayışıyla yolculuğa çıkan kahramanlarının her birini aynı sebepten başarısız kılmayı tercih etmiştir. Bu sebep ise "aşkın özgürlük" olduğu gerçeğini unutup bencilce davranmalarıdır. Egolarından sıyrılmamış karakterlerin "kahramanlaşması" beklenemez. *Bir Aşk Masalı*'nda da durum böyledir. Ahmet Ümit'in klasik masalarda görmeye alışık olduğumuz kahramanlardan farklı olarak monomit kuramındaki döngünün tersine hareket eden (saf ve temiz olan kalplerini hırs ve kibir ile kirleterek egolarına yenilen) birer anti-kahraman yarattığı da söylenebilir.

Buradan hareketle eserin daha çok masal formunda kaleme alınmış modern bir anlatı görünümünü çizdiğini dolayısıyla da modern masal veya sanat masalı olarak nitelendirilebileceğini söylemek yanlış olmaz. Nitekim çağımızın aşk algısı üzerine eleştirel bir ileti sunmaktadır. Özellikle masal kahramanlarından biri olan aşk tanrıçasının ağzından verilen ve çoğunlukla kadının özgürlüğü ve eşini seçme hakkı üzerine yoğunlaşan ifadeler buna örnektir. Bu yönüyle eser, toplumsal cinsiyet bağlamında yeni bir okumaya elverişli görünmektedir. Böyle bir çalışma, klasik masalların, "aşk-evlilik-kadın-erkek ilişkisi" gibi konularda, ataerkil anlayışı destekleyen ve sürdüren iletilere sahip oldukları savı üzerine yoğunlaşan son dönem eleştirel masal okumaları arasında yerini alabilir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu çalışma orijinal veriler içeren bir araştırma makalesi olup daha önce yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere başka bir mecraya gönderilmemiştir. Yazar araştırma sürecinde etik ilke ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

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

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

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

Kaynakça

- Bilkan, A.F. (2009). *Masal estetiği*. Timaş.
- Boratav, P.N. (2021). *Zamana zaman içinde*. İmge.
- Campbell, J. (2020). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (6. Baskı) İthaki.
- Dundes, A. (2023). Halk bilimsel bakış açısından masallar (N. Baykal, Çev.) *Millî folklor*, 139(18), 213-220.
- Gümüş, H. (2021). Arketipsel eleştirinin temel kaynakları. *Genç Akademisyenler Birliği Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1): 133-148.
- Jung, C.G. (1998). *Analitik psikolojinin temel ilkeleri* (K. Şipal, Çev.) Cem.
- Jung, C.G. (2006). Ortak bilincin arketipleri. *Analitik psikoloji* (E. Gürol. Çev.) içinde. (165-185). Payel.
- Kasımoğlu, S. (2017). Şehriyar'ın bin bir masal gecesi balinanın karnı sembolünün bir örneği olarak masal diyarı. *folklor/edebiyat*, 23(90), 59-72.
- Koçak, A. & Usta Demirlikan, Y. (2018). Kadın kahramanın yolculuğu: Hasanboğuldu hikâyesi örneği. *folklor/edebiyat*, 24(96), 13-28.
- Moran, B. (2004). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İletişim.
- Oğuz, Ö. (2008). Masal üzerine. *Masallar* içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi* (M. Rifat, Çev.). Bilim Felsefe Sanat.
- Sakaoğlu, S. (2002). *Gümüşhane Bayburt masalları*. Akçağ.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların gizemi*. Kabalıcı
- Sivri, M. & Akbaba, C. (2018). Dünya mitlerinde yılan. *folklor/edebiyat*, 24(96), 53-64.
- Şirin, M.R. (2019). *Masal atlası*. Uçan at.
- Ümit, A. (2022). *Bir aşk masalı*. Yapı kredi.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Latîfî'nin *Evsâf-ı İstanbul*'undan Hareketle 16. Yüzyıl İstanbul'unun Çevresel Özellikleri

The Environment of 16th-Century Istanbul
as Portrayed in Latîfî's *Evsâf-ı İstanbul* and Beyond

Şeyma Benli*

Öz

Osmanlı Devleti'nin başkenti olarak İstanbul, yüzyıllar boyunca edebî eserlerde çeşitli vesilelerle adından söz ettirmiştir. Tarihî nitelikteki eserleri ve şiirleri bir kenara bırakacak olursak İstanbul'u hemen her yönüyle ele alan ilk müstakil edebî eser, Latîfî'nin *Evsâf-ı İstanbul*'udur. 16. yüzyıl Osmanlı edebiyatının önemli ediplerinden biri olan Latîfî, kaleme aldığı bu mensur eserle İstanbul'u görmeyen insanların görmüş gibi olmasını hedeflemiştir. Bu gaye, hem o güne kadar dolaşımında olan bilgileri bir arada bulmamıza hem de müellifin kendi deneyimlerini canlı tasvirler eşliğinde okumamıza olanak sağlamıştır. Ne var ki söz konusu eser hakkında yapılan çalışmalar oldukça sınırlı düzeyde kalmış, dolayısıyla içerdiği bilgiler yeteri kadar dolaşıma girememiştir. Bu makale *Evsâf-ı İstanbul*'u çevre perspektifinden değerlendirerek bu eksikliği, yalnızca bir yönüyle de olsa gidermeyi amaçlamaktadır. İstanbul'un coğrafi konumu, topografyası, havası, suyu, toprak

Geliş tarihi (Received): 20-04-2024 Kabul tarihi (Accepted): 04-10-2024

* Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi İslam Tarihi ve İslâmî Türk Edebiyatı Bölümü, İstanbul-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Istanbul Medeniyet University, Faculty of Theology Department of History of Islam and Islamic Turkish Literature. seyma.benli@medeniyet.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-9870-5479

mahsulleri, hayvan habitatu ile yapılaşmasına dair sunduğu verileri, Latîfî'nin çağdaşı olan şairlerin eserlerinden ve tarih çalışmalarından getirdiği şahitlerle destekleyerek konuyu daha geniş bir çerçevede ele almaktadır. Böylelikle edebî eserlerin çevre tarihi araştırmalarında destekleyici bir unsur ya da ilham veren bir kaynak olarak kullanılabilmesine dikkat çekmektedir.

Anahtar sözcükler: 16. yüzyıl İstanbul'u, 16. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, edebî metinlerde İstanbul, İstanbul çevre tarihi, Latîfî

Abstract

As the capital of the Ottoman Empire, Istanbul has been mentioned in literary texts throughout the centuries. Apart from historical works and poems, Latîfî's *Evsâf-ı İstanbul* is the first standalone literary work that handles nearly every facet of Istanbulite life and lore. Latîfî uses his prose not only to compile the wealth of material written on Istanbul into a single work but also to inspire in readers who had never set foot in Istanbul the feeling that they have toured the city's various neighborhoods. Latîfî's vivid descriptions enable us to deduce common conceptions of Istanbul in circulation thitherto as well as the author's first-hand experiences in the city. Nevertheless, given the paucity of studies dealing with this work, the narratives and details it offers have not been widely disseminated. In this article, I evaluate *Evsâf-ı İstanbul* from an environmental vantage point in an endeavor to fill in one aspect of the aforementioned gap. I analyze the material Latîfî writes about Istanbul concentrating on the metropolis' geographical location, topography, air and water quality, soil-grown entities, animal habitats, and urban development. I shall further provide supporting evidence and explanatory insights from the works of Latîfî's contemporaries as well as historical studies with the intent to discuss the matter over a wider spectrum, thereby drawing attention to the potential usage of literary works as auxiliary sources of inspiration for environmental history studies.

Keywords: 16th-century Istanbul, 16th-century Ottoman literature, environmental history of Istanbul, Istanbul in literary texts, Latîfî

Extended summary

Following the Turkish conquest of Constantinople, known now as Istanbul, Ottoman literature began to eulogize this watershed moment at various venues. In addition to historical works narrating how the city fell to the Turks, Ottoman poets began composing a plethora of poems praising this beautiful metropolis. Apart from short poems, Latîfî (d. 990/1582), a sixteenth-century man of letters renowned for his biographies of poets, penned the first voluminous work devoted exclusively to the everyday life, society, and culture of Istanbul. This article seeks to shed light on how a poet residing in the newly conquered Ottoman capital perceived and described the city's natural landscape during the first quarter of the sixteenth century.

Countless articles have explored depictions of Istanbul in fifteenth- and sixteenth-century works of literature. Hatice Aynur published several articles discussing representations of

Istanbul in Ottoman poetry in general spanning from the city's conquest until the eighteenth century and, more specifically, in Tatavlı Mahremi's *Şehnâme*. Ümran Ay, on the other hand, examined Istanbul in historical-anecdotal *mesnevis* while Aslı Niyazioğlu illustrated the city's character by comparing the writings of two anecdotal historians and two poets from the fifteenth and sixteenth centuries.

Studies on Latifi's *Evsâf-ı İstanbul*, however, unfortunately remain few in number. Nermin Suner published the full text of this work for the first time in Istanbul in 1977, summarizing its content and adding a glossary to her edition. However, Günay Kut, Hatice Aynur, and Cemal Kafadar criticized this edition for the many textual oversights it contained and were all of the opinion that a new edition needed to be published to remedy these shortcomings. More than two decades after Suner's initial publication, Stéphane Yerasimos published a translation of *Evsâf-ı İstanbul* in French in 2001. Nihat Öztoprak wrote a popular article about the work and Günay Kut presented a paper on the daily life of Tahtakale based on accounts found in *Evsâf-ı İstanbul*. Evidently, the substantial material contained within this work has yet to achieve the recognition it deserves. This article constitutes my attempt to fill a portion of this gap in the literature. As such, I will quote relevant parts from Latifi's work and compare them both with other contemporaneous literary and historical works as well as with modern studies.

Moving to Istanbul at an early age after having been born in Kastamonu, Latifi worked as a scribe in Istanbul, Belgrade, Rhodes, and Egypt throughout his life. He wrote *Evsâf-ı İstanbul* while in Istanbul in 931/1524–5. He edited it for the second time between 982–990/1574–1582, after which he presented it to Sultan Murad III. By his own admission, the reason he penned this work was because the literati had failed to showcase this beautiful city to those who had never been to Istanbul. After revealing his purpose for writing this work, Latifi goes on to chronicle the history of Istanbul beginning with its foundation by the Byzantine emperor Constantine I and names the Ottoman sultan Mehmed the Conqueror the city's second founder. He then depicts Topkapı Palace, the Hagia Sophia, Fatih Mosque, the *Sahn-ı Seman* madrasas, and a kitchen serving food to poor people, all of which were commissioned by Mehmed II. He finally describes the neighborhoods of Tahtakale, Galata, Tophane, Kâğıthane, and Eyüp as well as their bazaars and residents.

The first piece of information that Latifi mentions when discussing Istanbul's environment is the city's geographic location. Muslim geographers used to divide the livable parts of the world into seven climes. According to this distinction, Latifi writes that Istanbul was located at the end of the fifth clime. He illustrates the topography of Istanbul as being established on seven hills surrounded by seven towers. He also depicts Kâğıthane's topography as being surrounded by high mountains and gardens reminiscent of those in Paradise. As for Istanbul's weather, Latifi details three specific locations: Topkapı Palace, Tophane, and Kâğıthane. He writes that Topkapı Palace, located in Sarayburnu, was blessed with winds from the north that refreshed the souls of men, that Tophane's pleasant weather resembled that of Paradise, and that Kâğıthane was never without spring. Kâğıthane also had very clean water—so much so that it resembled a flawless mirror. Latifi lists agricultural products grown in the garden

of Topkapı Palace, pointing out that this garden boasted a wide array of fruits and flowers throughout the year, including peaches, cherries, and pomegranates. He additionally touches upon Kâğıthane's animal habitat, stating that it was filled with numerous birds. To conclude, Latifi addresses urban development in the city. He states that Istanbul attracted people from all corners of the globe regardless of their religion or ethnic origin. This is due to its status providing its inhabitants access to whatever they sought. In fact, he described Istanbul as being so densely populated that not even a pinpoint's worth of empty space could be found and that the countless buildings of all sizes enumerating the skyline prevented fresh air from blowing into the city.

Ottoman literature in general has the potential to offer new insights into environmental history because authors chose their words carefully. The nature of literature, namely its penchant for exaggeration and bias, however, requires one to approach it with caution. After extracting the material from literary works, one should compare them with other sources. Taking it into consideration, this article demonstrates how Latifi's descriptions are corroborated by other sources. In fact, these sources not only corroborate but complement one another when read simultaneously. Moreover, literary works such as Latifi's *Evsâf-ı İstanbul* provide nuanced insight into how inhabitants of a certain place perceived their environment and urban development.

Giriş

İstanbul, Osmanlı döneminde sadece yönetimin değil, edebî üretimin de merkezi konumundaydı. Devletin başında ve önemli mevkilerinde bulunan kişilerin etrafında gelişen himaye kültürü, İstanbul'u şairler için bir cazibe merkezi hâline getirmişti. Hâlihazırda İstanbul'da yaşayan ya da İstanbul'a gelerek bir şekilde kendini göstermeye çalışan şairlerin eserlerinde bu şehirden bahis açmaları elbette olağandı. Fetihden sonra artan bir ivmeyle kaside, gazel, mesnevi, şehrengiz gibi şekil ve türlerde ve dahi hikâyelerde İstanbul bir mekân olarak yerini almaya başladı. Söz konusu eserlerde İstanbul'un nasıl ele alındığına dair yapılan çalışmalar bulunmakla birlikte, makalenin sınırları ve kapsamı gözetilerek burada sadece 15-16. yüzyıllarda yazılmış edebî eserlerde bir bütün olarak İstanbul'un izini süren araştırmalara değinilecektir.

Bu konuda ilgili döneme dair en çok yayın yapan isimlerin başında Hatice Aynur gelmektedir. Aynur, ilk olarak 13. CIEPO sempozyumunda "İstanbul in Divan Poetry: 1435-1600" başlıklı bildirisini sunmuş (1998), daha sonra bu bildiriye yayımlamıştır (1999: 43-50). İstanbul'u merkeze alan ilk şiir örneklerini tanıttığı bu çalışmayı, "Şehri Sözle Resmetmek: Osmanlı Edebî Metinlerinde İstanbul XV-XVIII. Yüzyıllar" başlıklı makalesiyle genişletmiştir. Bu makalede, edebiyatta İstanbul'u inceleyen çalışmaları tanıtmış, İstanbul'u müstakil olarak işleyen eserleri sıralamış ve bu eserlerde İstanbul'a dair ilk anlatıları, imgeleri ve temaları muhtelif başlıklar altında birer örnekle açıklamıştır (2015: 128-145). "Representations of Istanbul as a Literary and Cultural Space in Ottoman Texts (1520-1566)" başlıklı makalesinde ise bazı tezkire ve mesnevilerden hareketle Kanûnî döneminde İstanbul'da şairlerin bir araya geldiği

mekânlara odaklanmış; bu bağlamda İstanbul'un saray ve patron konaklarını, bahçelerini, medrese ve hankâhlarını, dükkânlarını, meyhanelerini, hamamlarını, çeşmelerini ve kahvehanelerini mercek altına almıştır (2018a: 245-256). Son olarak Tatabırlı Mahremî'nin *Şeh-nâme*'sinden hareketle önce sur dışı (2018b: 43-68) sonra sur içi İstanbul'u ele almıştır (2020: 143-150).

Ümran Ay, "15-16. Yüzyıllar Tarihi-Menkıbevî Mesnevîlerde İstanbul'a Dair Ayrıntılar" başlığını taşıyan çalışmasıyla, farklı kaynaklar kullanarak literatürü başka bir yönden ikmal etmiştir. İncelediği eserlerde İstanbul'a dair söylenenleri her bir esere ait başlıkta alıntılanmış ve değerlendirmiştir (2015: 289-330). Aslı Niyazioğlu, 15 ve 16. yüzyıllardan iki divan şairi ile iki menakıpname yazarının sunduğu İstanbul portrelerini karşılaştırmalı olarak ele almış ve bir şehrin algılanışında ideolojik ve siyasi faktörlerin oynadığı rolü gözler önüne sermiştir (2021: 655-671).

Evsâf-ı İstanbul üzerinde yapılan çalışmalar ise son derece sınırlıdır. İlk çalışmalar Nermin Suner (Pekin) tarafından yapılmıştır. İlk olarak 1974 yılında Kubbealtı Akademi Mecmuası'nda *Evsâf-ı İstanbul* hakkında bir tanıtım yazmış, akabinde İstanbul Fetih Cemiyeti'nin 1953'ten itibaren İstanbul'u konu edinen kitaplar yayımlama gayretinin (Tanyeli, 2010: 269) bir ürünü olarak eserin tamamını 1977'de Latin harfleriyle neşretmiştir. Başında bir özetle ve sonunda bir sözlükle birlikte yayımlanan eser ne yazık ki o günün imkânlarıyla erişilen az sayıda yazma nüsha ile hatalı okumalar nedeniyle akademik kullanıma da doğru anlamaya da uygun değildir. Bu duruma Kut (2010: 356), Aynur (2015: 141) ve Kafadar (2021: 31) da dikkat çekmiş ve bu kıymetli eserin yeniden neşredilmesi gereğine işaret etmişlerdir.¹

Suner'in çalışmasından sonra 2000'li yıllara kadar eserle ilgili hiçbir çalışmaya rastlanmamaktadır. Fakat 2000'li yıllarda -yeterli düzeyde olmasa da- bir farkındalık oluştuğu gözlemlenmektedir. Uzun süren sessizliği ilk bozan Stéphane Yerasimos olmuştur. Yerasimos, *Evsâf-ı İstanbul*'u Fransızcaya tercüme ederek yayımlamıştır (2001). Günay Kut, "Latîfi'nin *Evsâf-ı İstanbul* Adlı Eserinde Tahtakale'de Günlük Hayat" başlıklı bir bildiri sunmuş (2007) ve bu bildiriye daha sonra yayımlamıştır (2010: 351-357). Nihat Öztoprak da popüler bir dergide "Evsâf-ı İstanbul: Latîfi'nin İstanbul'u" başlığıyla eseri tanıtan bir yazı kaleme almıştır (2008). Görüldüğü üzere başta yeni bir neşir olmak üzere, son derece zengin malzeme sunan bu eseri farklı açılardan inceleyecek çalışmalara ihtiyaç vardır.

1. Latîfi ve *Evsâf-ı İstanbul* adlı eseri²

Türk edebiyatında daha ziyade şura tezkiresiyle önemli bir yer tutan Latîfi, Kastamonu'da doğup büyür ve ilk eğitimini burada alır. Gençlik yıllarında İstanbul'a göç ederek kâtip olur. Bu hâl üzereyken 931/1524-5'te -ki bu tarihte 35 yaşında olduğunu söyler (1977: 77)- *Evsâf-ı İstanbul*'u yazar. Rıdvan Canım, bu eseri Kanûnî Sultan Süleyman'a sunduğunu söylemekteyse de (Latîfi, 2000: 12) eserde buna dair bir ibare tespit edilememiştir. Fakat III. Murad'ın (saltanatı: 1574-1595) tahta çıkmasının ardından eseri tekrar gözden geçirip bazı ilavelerle 982/1574-5'te sultana takdim ettiği, İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda bulunan nüshadaki açık ibarelerle sabittir (Latîfi, 1977: 79-80).

Latîfî, bahar mevsiminin tasvirinden oluşan bir risale kaleme alarak Defterdar İskender Çelebi'ye (ö. 941/1535) sunar ve karşılığında Belgrad İmaretî'ne yine kâtip olarak tayin edilir. İskender Çelebi, defterdarlık görevini 1525-1534 yılları arasında yürütmüş (Sevgi, 1990: 47), Latîfî de Şevval ve Zilhicce 939/Mayıs ve Temmuz 1533 yılına ait in'âmât kayıtlarında sultana sunduğu kaside karşılığında in'âm almıştır (Erünsal, 1984: 16). Dolayısıyla Latîfî ya 1525-1533 ya da 1533-1534 aralığında İstanbul'dan ayrılmış olmalıdır. 950/1543'te İstanbul'a tekrar dönen Latîfî üç yıl sonra tamamlayıp Kanûnî Sultan Süleyman'a sunduğu tezkiresiyle Ebu Eyyûb el-Ensârî Vakfî kâtipliğine tayin edilir. Rodos ve Mısır'da da mesleğini icra eden Latîfî, Mısır'dan Yemen'e yaptığı gemi yolculuğu sırasında geminin batması nedeniyle 990/1582'de hayatını kaybeder (Sevgi, 2003).

Latîfî, gelenek olduğu üzere okuyuculardan hayır dua almak maksadıyla eseri kaleme aldığını belirtir (1977: 8). Ancak asıl sebep-i telif, söz konusu gayeye ulaşmak için yazdığı eserde neden İstanbul'u konu edindiğinde gizlidir. Latîfî bu noktada kendi kişisel deneyimine dayanan bir anlatı inşa eder. Buna göre herkesin temaşa etmek için can attığı bu meşhur şehri gezme sevdası gençlik çağında onun da içine düşer. Uzak yolları nice zahmetlerle aşarak İstanbul'a ulaşır ve görür ki burası eşi benzeri olmayan, cennete denk güzellikte bir yerdir (1977: 7). Fakat buna rağmen şair ve münşiler, dünya üzerinde bu güzel şehri görememiş kimselere ışık tutacak, onlara bu şehri tanıttak manzum ya da mensur bir eser kaleme almamışlardır (1977: 7). Bu eksikliği gören Latîfî, gerçekten de Türk edebiyatında İstanbul'a hasredilmiş, bu hacimde müstakil bir eser kaleme alan ilk müellif olur. Eser telifindeki yöntemini “Bî-nâm u nişân bu evrâk-ı perîşânî cem' ü tertîb itdükte terâkîb ü elfâzın mezâyâ vü lelâyif üzere bast itdüm” (? : 4^a-4^b; 1977: 8) sözleriyle açıklayan Latîfî, yaptığı işin aslında İstanbul'a dair dağınık hâlde yazılmış şeyleri bir araya getirip yüksek bir dil ve aynı zamanda keyifli bir üslupla şehri uzun uzun anlatmak olduğunu belirtir.

Latîfî'nin okuyucuların büyülediği ve okurken lezzet aldığı bir metin ortaya koyma gayretinde olduğunu ifade eden sözleri (1977: 7-8), hem hayatı hem de edebî kariyeri göz önünde bulundurulduğunda farklı bir boyut kazanır. Zira kendisi de İstanbul'a göç etmiş ve burada tutunmaya çalışan biri olarak çocukluğundan beri ünsiyet kazandığı ve çokça yazdığı şiiri, dönemindeki şair enflasyonunu ve onların arasından sıyrılmanın zorluğunu gerekçe göstererek bırakır ve inşa alanına yönelir (Latîfî, 2000: 486). Fakat inşa ya da yenilik getirip bir üslup oluşturmaya, böylelikle tanınan, önemli bir sima hâline gelmeye çalışır. Necâtî'nin şiirini darbimesellerle ördüğü gibi o da inşayı darbimesellerle süslemeyi ve anlaşılır bir inşa üslubu yaratmayı hedefler (Benli, 2023: 56). Bu üslupla yazdığı eserlere örnek olarak Türk edebiyatında en çok bilinen eseri ve şair biyografilerini hâvî *Tezkiretü's-Şu'arâ* ile Makbul İbrahim Paşa'yı her yönüyle ele alan *Enîsü'l-Füsehâ*, dört mevsimde yaşanan değişimleri anlatan *Fusûl-i Erba'a* ve nihayet *Evsâf-ı İstanbul* adlı eserlerini verir (Latîfî, 2000: 487). Yazdığı şair tezkiresi Anadolu sahasındaki ilk tezkirelerden biridir. İbrahim Paşa, dört mevsim ya da İstanbul konuları diğer şairlerin de şiirlerinde çeşitli ölçülerde işlediği konular arasındadır. Fakat Latîfî'nin bunları ilk kez müstakil birer eser hacminde ve Necâtî üslubuyla mensur olarak işleme, bilinen konuları okuyucuya biraz daha farklı sunma gayretinde olduğunu gösterir.

Peki Latîfî tamamiyle İstanbul'a hasrettiği bu kitapta İstanbul'un hangi yönlerine, ne kadar temas eder? Öncelikle eser klasik tertibe uygun bir görünüm arz eder. Besmele, hamd, tevhid ve naattan sonra ve eserin tertibini açıklar. Altı ana bölümden oluşan eserin ilk bölümünde eseri yazma gerekçesini açıklayıp İstanbul'un kuruluşunu, kurucusunu, kuruluş sebebinin ve ikinci fatihini anlatır. İkinci bölümde İstanbul'un bolluğundan, şöhretinden ve nimetlerinden bahseder. Üçüncü bölümde Topkapı Sarayı ve ona bağlı birimleri; dördüncü bölümde Ayasofya ve Fatih camilerini, Sahn-ı Seman medreselerini ve Fatih'in imaretlerini tanıtır. Beşinci bölümde çarşı, pazar ve dükkânları; altıncı bölüm ise Tahtakale, Galata, Tophane, Kâğıthane, Eyüp semtlerini ele alır. Nasihatvari bir hatimeyle eseri sonlandırır (1977: 6-7).

Latîfî'nin verdiği bu başlıklar aslında eserin zengin içeriğini tam anlamıyla yansıtmaya yetmez. Satır aralarında ya da alt başlıklarda İstanbul halkının duygu ve düşünce dünyasını, tutum ve tavırlarını iyi bir gözlemler ve çoğu zaman eleştirel bir üslupla eserine aksettirir (1977: 65-73). Bunun yanı sıra her müşkülü halleden ama çok kimseyi dinden çıkaran Sarı Papaz'ın hikâyesine yer verir (1977: 19-21); Hz. Eyyüb el-Ensârî'yi tanıtır ve kabrinin Akşemseddin tarafından bulunduğunu anlatır (1977: 61-64). Tekkelerdeki gerçek Allah dostları ile riyakârlardan (1977: 37-39), İstanbul'un güzellerinden, devletlilerinden, acuzelerinden, muradına erememişlerinden (1977: 44-51) bahseder. Ayrıca eseri ikinci kez hazırlayarak III. Murad'a sunduğu nüshaya Ayasofya'nın inşasına dair anlatıları da ilave eder (1977: 81-84).

Abdülkadir Özcan (2013), bu eserin Osmanlı yazımında ilk şehir tarihi kitabı sayılabileceğini söyler (279). Aynur (2015), *Evsâf-ı İstanbul*'un "konusu ve tarzıyla ilk ve tek" olduğuna dikkat çeker. Bu eserin o güne kadar İstanbul'a dair bilinenleri derleyen bir kitap olduğunu, öncüllerinden Tahtakale ve Tophane anlatılarıyla ayrıldığını vurgular (141). *Evsâf-ı İstanbul*, aynı zamanda, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde TÜBİTAK desteğiyle yürütülen "Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Yazılı Mimari Eserlerinin Alternatif Bir Epistemolojinin Arayışı Bağlamında Analizi/Yorumlanması" başlıklı projenin bir çıktısı olan Osmanlı Mimarlık Metinleri Arşivi'nde mimari metinler başlığında incelenenler arasındadır. Eserin şehir rehberi niteliğine vurgu yapılan analizde, iç ve dış mekân ile anıtsal ve gündelik yapıların eserde bir arada verildiğine, şehrin tüm boyutlarıyla ele alındığına değinilir. Diğer taraftan, eserin eleştirel üslubunun insan ile çevrenin çok boyutlu etkileşimine dair sunduğu bilgilerin son derece önemli olduğu ifade edilir (2018).

2. *Evsâf-ı İstanbul*'a göre İstanbul'un çevresel özellikleri

2-1. Coğrafi konumu

Latîfî, İstanbul'un coğrafi konumuna dair o dönemde Müslüman coğrafyacıların benimsediği sınıflandırmalardan biri olan yedi iklim (ekâlim-i seb'â) anlayışına göre bilgi verir. Hakikî iklimler olarak da anılan bu anlayış, ekvordan kuzey kutbuna kadar dünyanın yaşanabilir yerlerini yedi kısma ayırır (Sipâhîzâde, 2019: 56). Latîfî bu anlayış çerçevesinde İstanbul'un beşinci iklimde bulunduğunu belirtir: "İklîm-i seb'adan iklim-i pencümde bulunmuşdur" (? : 7^b-8^a; 1977: 12). Bu bilgi dönemin coğrafya literatüründeki bilgilerle de uyumludur. Nitekim Latîfî'nin çağdaşı Osmanlı coğrafyacılarından olan Sipâhîzâde Mehmed

(ö. 997/1589) *Evzahu'l-Mesâlik* adlı eserinde, İstanbul'un "iklîm-i hâmis evâhırında" olduğunu ifade eder (2019: 431). Sipâhîzâde, beşinci iklimin özelliklerini şöyle sıralar: "İklîm-i hâmisün uzun günü on beş sâ'atdür ve uzunluğu iki bin beş yüz elli yedi fersahdur. Enlülüğü seksen iki buçuk fersahdur ve bunda otuz dağ ve on beş ırmağ vardır, ekser ehlinün levni beyâzdur." (2019: 229)

2.2. Topografyası

Latîfî, İstanbul'un yedi kule ve yedi tepe üzerine kurulduğunu, "Binâ-yı mezbûrun mînâsı yedi 'aded kulle-i kûh ve heft cebel-i enbûh üzere vaz' olunmuş" (? : 7^b; 1977: 12) sözleriyle ifade eder. Âşık Mehmed (ö. 1006/1598'den sonra), *Menâzirü'l-Avâlim* adlı coğrafya kitabında, İstanbul'da yedi tepenin ve kulenin varlığını doğrulayarak tepelerin surlarla çevrildiğini (2007: 1054), kulelerin de şehrin kuzeyinde ve birbirine yakın vaziyette konumlandığını haber verir (432).

Evsâf-ı İstanbul'da Kâğıthane'nin topografyasına da değinen Latîfî, etrafının gökyüzüne uzanan yüksek dağlar ve civarının cennetlerin cenneti gibi olduğunu söyler: "Havâlfî-yi 'âliyesi felek-rif'at dağlar ve cevânibi cennet-i cennât bağlardur" (? : 47^b-48^a; 1977: 60). Tâcî-zâde Câfer Çelebi (ö. 921/1515) de 1493'te tamamladığı *Heves-nâme* adlı mesnevisinde Kâğıthane'yi çok benzer şekilde tasvir eder. Etrafı dağlarla çevrili; ağaçlık, yeşillik ve gül bahçeleriyle dolu geniş bir ova: "Geniş sahrâsı çevre yanı kûhsâr / Dırahtistân ü sebzistân u gülzâr" (685.beyit, Sungur, 1998: 263).

2.3. Havası

Bu konuda Latîfî, İstanbul'un genel havasından ziyade belirli üç noktasına işaret eder: Sarayburnu olarak teşmil edebileceğimiz Topkapı Sarayı'nın bahçesi, Tophane ve Kâğıthane. Topkapı Sarayı bahçesinin ruhlara rahatlık veren güzel kuzey rüzgârları güzergâhında bulunduğu belirtir:

Ol dâyire ki derûnî reyâhîn-i tayyibe ile müzeyyen, kusûr-ı 'âliye ve kâh-ı pür-gâliyenün her biri güzergâh-ı nesîm-i şimâlde vâkî' olup dîde-i manzarası deryâya nâzır ve çeşm-i revzenesi gurfe-i Adn'e münâzır. Ne riyâh-ı râhatü'l-ervâh ki cihetinden hubûb ide fevkinde hevâdârı ve ne schâb-ı müşgîn-nikâb ki hevâda hüveydâ ola firkatinde kafâdârı. (? : 19^a; 1977: 25)

Şeh-nâme adlı eserinde Mahremî (ö. 942/1535), Latîfî ile benzer şekilde, Topkapı Sarayı'nın misk kokulu rüzgârlarının, zaferan kokulu toprağının ve cana can katan havasının olduğunu (Aynur, 2020: 148), ilaveten Galata'nın havasının amberden daha hoş olduğunu ifade eder (Aynur, 2018b: 47). Latîfî, İstanbul halkının mesire yerleri olan Tophane ve Kâğıthane hakkında da bu bölgelerin havasının cennet gibi güzel ve hoş olduğunu söyler:

"Ol kûşe-i zîbâ vü bu câygâh-ı cennet-hevâ ki cânib-i Tophânedür ve mesire-i rindânedür." (? : 44^b; 1977: 57)

"Sıfat-ı Kağıthane. Ol fezâ-yı hoş-hevâ ve sâha-geh-i cân-fezâ ki tamâm şehri Sitânbûl'a teferrüçgâh-ı bî-bahâne beyâz-ı safha-i cihânda cânib-i Kağıdhânedür." (? : 47^a; 1977: 59)

Kâğıthane bahsinde Latîfi, ayrıca buranın bir an bile bahardan mahrum kalmadığına dikkat çeker: “Anun eksük degül bir dem bahârî / Semen-bûlarla pürdür sebze-zârî” (? : 47^b-48^a; 1977: 60).

Kâğıthane, yapılan bilimsel çalışmalara göre bir geçiş iklimi özelliği göstermektedir. Yazın sıcak olması Akdeniz’e, kışın çok yağmur alması Karadeniz’e benzer. Bununla birlikte sıcaklığı Akdeniz’den az, Karadeniz’den fazladır. En fazla sıcaklık ortalaması, temmuz ayına aittir ve 23,4 derecedir. Rüzgâr daha ziyade kuzey ve kuzey doğudan estiği için serinletici etki yapar. Mart-ekim ayları arasında yaz mevsimi özelliği gösterir (Irmak, 2018: 78, 80) ki 7 aylık bu dönem Latîfi’nin eserinde “Anun eksük degül bir dem bahârî” mısraıyla ifadesini bulur.

Devrin diğer şairleri ise genel olarak İstanbul’un havasıyla ilgili birbirlerine oldukça yakın şeyler söyleyerek beğenilerini dile getirirler. Örneğin, Sa’dî-i Cem’e (ö. 887/1482?) göre İstanbul’un havası cana can katar ve havanın letâfetinden meyveleri amber gibi kokar:

Anberîn-bûdur havâ lutfından anda mîveler

Âbı rûh-fezâ çü meydür meyleri reyhânîdür

...

Cânlara suyından olmuşdur havâsı sâzkâr

Âferin âb u hevâsına ki cânlar cânıdır (Aynur, 1999: 46)

Tâcî-zâde Cafer Çelebi, İstanbul’un ferahlatan, ruhu besleyen bir havasının olduğunu söyler: “Hevâsı dil-güşâ vü rûh-perver / Suyı mâ-verd ü hâki müşk ü ‘anber” (108.beyit, Sungur, 1998: 194).

Mâşî-zâde Fikrî Çelebi (ö. 982/1575) de 1566’da yazdığı *Ebkâr-ı Efkâr* adlı mesnevisinde, mutedil havadan kastın ne olduğunu açıklayarak bu özelliğin halk üzerindeki etkisine değinir. Mâşî-zâde’ye göre İstanbul’un havası ne soğuk ne sıcaktır, yani ılıman bir iklime sahiptir ve bu yüzden İstanbullular soğuk ya da sıcak zahmeti çekmezler:

Mu’tedildür hevâ ne germ ne serd

Ne gam-ı lây u gil ne renciş-i berd

Dil-güşâ vü latîf âb u hevâ

At Meydânı bir güzelce fezâ (876-7.beyitler, Özyıldırım, 2017: 376)

Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî (ö. 991/1583) de *Şehrengîz-i İstanbul* adlı eserinde bu şehrin mutedil bir iklime sahip olduğunu belirtir: “Latîf ü mu’tedil âb u hevâsı / Güzellerle safâdur muktezâsı” (84.beyit, Eren, 2012: 219).

2.4. Suyu

Latîfi, İstanbul’un suyundan sadece Kâğıthane özelinde bahseder. Ona göre Kâğıthane’nin suyu tıpkı bir ayna gibi sureti gösterecek berraklıktadır: “Fezâsı cân-fezâ vü mâsî meskûb / Suyı sûret-nümâ âyîne-üslûb” (? : 48^a; 1977: 60).

Gerçekten de Kâğıthane, suyunun kalitesi ve güzelliğiyle meşhurdur. Kâğıthane’nin hem suyuna hem havasına Osmanlı şairlerinin şiirler yazdığını belirten Evliya Çelebi³ (ö. 1098/1687’den sonra) suyunun temizliğini vurgulamak için Kâğıthane deresinde çamaşır yıkayanların sabun kullanmadığını, iki kez suya sokmakla kıyafetlerin beyaz bir gül yaprağına benzediğini söyler. Bunun yanı sıra hazmı kolay ve lezzetli bir su olduğunu da ekler:

Karadeniz Boğazı'na karîb Levend Çiftliği nâm derelerden gelüp cereyân eder bir âb-ı hoş-güvârdır kim cümle câme-şüyân anda varup destâr ve kamîs [ü] serâvîllerin gasl edüp aslâ sâbûn sürmezler. İki kerre gasl edüp beyâz gülberk-i ter-misâl olur gâyet lezîz sudur. Ba'zı Hind tüccârları metâ'in bu Kâğızhâne'ye getirüp birer kerre suya batırdıkları kifâyet eder. (2006: 238)

Mahremî, Galata'nın suyunu (Aynur, 2018b: 47), Cemâlî ise genel olarak İstanbul'un suyunu âb-ı hayât olarak niteler: "Dahı var ol şehirde nice hammâm / Suyu âb-ı hayât eğlencesi câm" (83.beyit, Eren, 2012: 219).

Menâkıb-ı Sultan Süleyman Han adlı eserinde Eyyûbî (ö. 972/1564'ten sonra), İstanbul'un su ihtiyacını karşılamak üzere Kanûnî'nin su yolu yaptırdığını, fakat daha yapımı tamamlanmadan fırtına ve sel felaketi yaşandığından su kemerinin yıkıldığını anlatır. Padişahın tamirat için yeni kişiler görevlendirmesiyle kemerin yapımı 1564 yılında tamamlanır ve İstanbul suya kavuşur. Bundan sonra İstanbul'da su bolluğu yaşanır: "Şu denlü gark-ı âb oldı Sitânbul / Serâb iken sir-âb oldı Sitânbul" (1288.beyit, Ay, 2015: 306-308).

Eserini ilk olarak 1524-5'te yazan Latîfî, doğal olarak bu önemli hadiseye yer vermemiştir. Fakat eserini bu olaydan sonra hükümdar olan III. Murad'a sunduğu versiyona da ilave etmemiştir. Eyyûbî'nin eserinin odağında Kanûnî yer aldığı için onun tasarrufuyla gerçekleşmiş bir hizmeti zikretmesi ve onu övmek için yakaladığı bu fırsatı değerlendirmesi beklenen bir durumdur. Latîfî'nin ise eserini farklı bir padişaha sunduğu için bu olaydan bahsetme gereği duymadığı düşünülebilir.

2.5. Toprak mahsulleri

Latîfî, İstanbul'da yetişen sebze, meyve ve bitkiler hakkında elbette ansiklopedik bilgiler vermez. Fakat Topkapı Sarayı'nın bahçesinde yetiştirilen ürünlerden satır aralarında bahseder. Bu da bize en azından İstanbul'da hangi ürünlerin yetişmeye elverişli olduğuna ve aktif olarak hangi ürünlerin ekildiğine dair bir fikir verir. Latîfî en başta Topkapı Sarayı bahçesinin yaz-kış demeden, bol miktarda ve envaiçeşitte çiçeklere ve meyvelere ev sahipliği yaptığını belirtir:

Reyâhîn ü ezhâr ve fevâkihe vü esmâr bî-hadd ü bî-şumârdur. (...) Her ne var ise anda mevcûd ve her nev'î gayr-ı ma'dûd. Beyit:

Dürlü ezhârı riyâzında kış u yaz açılır

San İrem gülşenidür gülleri turmaz açılır (? : 19^b-20^a; 1977: 25)

Ardından biraz daha detaya giren Latîfî, söz konusu yerde dört mevsimde de meyvelerin eksik olmadığını, canlara can bahşeden şeftali, kiraz ve nar yetiştirdiğini anlatır:

Vakt-i bahâr u şitâda tâbistânî ve zemistânî mîveleri müstemerr ü mütevalî, lâ-yenkatı u hâlî degüldür. (...) Beyit

Cân bağışlar büse-i cânâne-veş şeftâlûsı

Cevher-i cânâda yer itmîş gâlibâ cân âferîn

Ve la'l-fâm ve 'akîk-endâm ter kirâsları ve gülnâr-ı yâkût-iltibâsları ki her biri yâkût-ter bir gûşvâre veya tabak-ı varak-ı zümürüdîn içre bir la'l-pâredür ki 'ıkd-ı pervîn ve âvîze-i çarh-ı berîn olmağa yarar. (? : 20^a-20^b; 1977: 26)

Bir saray bahçesi olarak Topkapı Sarayı'nın bahçesi, elbette son derece ihtimam gösterilen bir yerdi. Nurhan Atasoy'un (2015) verdiği bilgilere göre bu sarayı yaptıran Fatih Sultan Mehmed 1458-1467 yılları arasında başta selvi olmak üzere muhtelif ağaç türlerinden saray bahçesine yirmi bin kadar ağaç diktirmiştir. Kanûnî Sultan Süleyman ise çiçeklere duyduğu özel merak nedeniyle değişik bölgelerden farklı türde çiçekler aldirarak Topkapı Sarayı'nın bahçesine diktirmiş ve bir çiçek üslubunun oluşmasına ön ayak olmuştur. Bu nedenle Atasoy, Kanûnî dönemini Osmanlı'da var olan bahçe ve çiçek kültürünün en parlak dönemi olarak nitelemektedir (536-537). Latîfi'nin *Evsâf-ı İstanbul*'u bu dönemde yazdığı düşünülürse hayatında bildiği belki de en renkli bahçeye değinmeden geçmek istemediği anlaşılır.

Latîfi'nin şeftali, kiraz ve nar yetiştirdiğini söylediği Topkapı Sarayı'ndan başka, Matrakçı Nasuh'un (ö. 971/1564) 1537'de yazdığı *Menâzil-nâme*'sindeki Galata tasvirlerinde armut, kiraz ve nar ağaçları yer alır (Atasoy, 2015: 537). Mahremî'nin *Şeh-nâme*'sinde de Rumelihisarı ve bilhassa İstinye'nin kirazıyla meşhur olduğu haber verilir (Aynur, 2018b: 51). Böylece bahsi geçen eserlerden farklı olarak Latîfi'den İstanbul'da o dönemde şeftali ağaçlarının yetiştirdiğini⁴, aynı zamanda üç farklı eserden kirazın üç farklı yetiştirilme alanını öğrenmiş oluruz.

Kâğıthane'yi bu bağlamda da ele alan Latîfi, yemyeşil zemininin gönül cezbeden bir örtü gibi, renkli reyhanlarla süslü ve bahçelerinin yasemin kokularıyla dolu olduğunu söyler:

Zemîn-i sebze-zâr-ı nat'-ı dilkeş
Reyâhîn-i mülevvenle münakkaş
Anun eksük degül bir dem bahârî
Semen-bûlarla pürdür sebze-zârı (? : 47^b-48^a; 1977: 60).

Mahremî, benzer şekilde Kâğıthane'yi içinden ırmaklar akan yeşillik bir yer olarak tasvir ederken İrem bağlarından daha güzel olduğunu ifade eder (Aynur, 2018b: 53). Yaklaşık bir yüzyıl sonra Evliya Çelebi, bahsedilen yeşilliklerin nelerden mürekkep olduğuna dair daha detaylı bilgi verir:

[Kağıthane'deki] Bu nehrin iki cânibinde niçe bin **çınâr** ve **kavak** ve **bîd-i** sernigûnlar ile müzeyyen bir çemenzâr vâdîdir kim giyâhâtında **tirfil** ve **yonca** ve **ayrık** ve **levşe** (?) makulesi ve **Kâğızhâne çiçeği** ve **lâlesi**yle zeyn olmuş bir çemenzâr-ı koyah ve sâyedâr dirahıtları ile müzeyyen bir teferrücgâhıdır. (2006: 238)

2.6. Hayvan habitatu

İstanbul'un hayvan habitatına dair Latîfi'nin verdiği bilgi, Kâğıthane'nin adeta bir kuş bahçesi olması ve her köşesinde çeşit çeşit kuşların bulunmasından ibarettir: “Bir murg-zâr-ı huld-âsârdur ki her kûşesinde hezâr murg-ı zâr zâr olup...” (? : 47^a; 1977: 59). Evliya Çelebi (2006) de Kâğıthane deresi boyunca çınar ağaçlarının bulunduğunu, her bir ağacın dallarına “nice yüz bin balıkçıl kuşları”nın yuva yaptığını (239) belirterek Latîfi'yi destekler.

Kâğıthane, İsfendiyaroğlu ve diğerlerinin (2022) belirttiğine göre kuş gözlemcilerinin sıklıkla takip ettiği bir yerdir (34). Zira yazın bir eğlence mekânı olarak kullanılan bu mahal, kış vakti kuşların mekânı olurdu (38). Bu nedenle Kâğıthane'de görülüp kayıt altına alınan pek çok kuş türü bulunmaktadır (126, 863). Bütün bunlar Latîfi'nin verdiği bilgiler ile örtüşmekte ve Kâğıthane'deki kuş habitatının tarihsel olarak -en azından Türkçe kaynaklarda- 1500'lü yılların başına kadar geriye götürülebileceğini ortaya çıkarmaktadır.

2.7. Yapılaşma

Latîfi, *Evsâf-ı İstanbul*'u ilk yazdığı dönemde fethin üzerinden henüz yüz yıl bile geçmemişti. Fetihden sonra II. Mehmed, o sırada hayli azalmış nüfusuyla harap bir vaziyette olan İstanbul'u ihya ve bir imparatorluk başkentine yakışır şekilde inşa etmek için bir yandan imar faaliyetlerine girişirken bir yandan da Anadolu ve Rumeli'de yaşayan Müslüman, Yahudi ve Rumları bazı maddi kazanımlarla teşvik ederek İstanbul'a yerleştirmişti (Öz, 2015: 469). Devlet eliyle gerçekleştirilen bu planlı göç hareketi, İstanbul'un hem imparatorluğun yönetim merkezi olması hem de fiziki yapısı ve konumundan dolayı her şeye erişilebilen bir yer olması nedeniyle kendiliğinden devam etti. Nitekim kendisi de Kastamonu'dan İstanbul'a göç etmiş birisi olarak Latîfi, İstanbul'un nasıl bir cazibe merkezi olduğunu şöyle açıklamaktadır:

Şehr-i İstanbul'a hezâr ahsenet
Zib-i bî-ğâye zîneti vâfir
Fi'l-misâl kuş sūdün dahı dilesen
Misl-i Ankâyiken yine hâzır
Misl-i cennet ne ârzû itsen
Bulınur anda hâzır ve vâfir⁵
Hâssaten ki berr ü bahrın ne kadar 'acib ü garîb matlûb-ı nazar ve mergûb u mu'teber
semîn ü sengîn yâdigâr u kıymet-dârı varsa anda gelüp kıymet ü rağbet ve bahâ vü 'izzet
bulur ve cihân bâzârının bâyi' vü müşterisi hep anda cem' olur. (? : 32^b-33^a; 1977: 42)

Latîfi, efsanevi Anka kuşu gibi gerçekte olmayan kuş sütünün bile İstanbul'da bulunabileceğini söyleyerek mübalağa yoluyla burada çok sayıda nimetin bulunduğunu ifade etmeye çalışır. Ona göre insanın canı ne istese, tıpkı cennette olduğu gibi, İstanbul'da bolca ve hazır bir şekilde bulur. Karada ve denizde ne kadar kıymetli nesne varsa değerini ve rağbetini İstanbul'da bulur. Çünkü dünya pazarının satıcısı ve müşterisi hep orada toplanmıştır.

Dünyanın her yerinden insanlar gelip İstanbul'a yerleşmekte, bir köşeyi tutmuş her türden zanaatkâr zanaatını icra etmekte, çeşit çeşit mallar satılmakta ve bu mallar Hindistan'dan gelenlere tercih edilmektedir:

İçinde envâ'-ı hîrfet ve yetmiş iki millet temekkün ü tavattun idüp her gûne hîref bir taraf tutup her biri bir işde ve dürlü dürlü cünbişde her kûşede bir gûne metâ' ve bir tarafı bâzâr-ı minâ gibi mahall-i ictimâ' olup kârda diyâr-ı Hind'e râcîh ve ednâ yeri nice memleketden vâzîh. (? : 5^b; 1977: 9)

İstanbul'un kalabalık olmasını bu şekilde temellendiren Latîfi, nüfus yoğunluğunu yine mübalağa ile anlatır. Ona göre İstanbul'da her milletten türlü türlü insan yaşamaktadır. Şehrin her tarafı mahşer meydanı ya da Mekke'de hacıların vakfe yeri olan Arafat gibidir. Bu izdihamdan köpekler, sahiplerinin kim olduğunu bilmez. İnsan tanıdıklarını tanımadıklarından ayırt edemez, evlat ana-babasını seçemez. Hatta Hz. İsa gökten inecek olup İstanbul'a girmek istese kalabalıktan iğne atacak yer bulamaz ve gökyüzünde dönen minareden başka yerde duramaz:

Envâ'-ı ecnâs-ı nâs ve esnâf-ı ümem ü ünâs ile her tarafı 'arsa-i 'arasât ve mevkıf-ı 'arafâta dönüp izdihâm-ı enâm ve mezâhime-i hâs ü 'âmmdan it ıssın bilmez ve evsâf-ı metn-i metîni dillerle şerh olmaz. Eger Hazret-i İsâ aleyhi's-salât ve't-tahiyye ve's-senâ sû-yı semâdan nüzûl ve bu şehre duhûl itmek murâd idinse kesretinden iğne birağacak

yer bulmaya ve menâr-ı felek-medârından gayrı yerde olmaya idi. (...) Kesret-i nâs ve vefret-i ecnâsdan yâr u ağyârı birbirin teşhîse iktidâr yokdur. Yâd u biliş birbirinden temyîz olup oğul atasın seçmez. (? : 8^b-9^b; 1977: 13)

Edebî hüviyetinden dolayı sanatlarla bezeli bu ifadenin üzerinden somut verilerle geçecek olursak o günkü şartlarda İstanbul'un gerçekten de büyük bir ivmeyle nüfusunun artmakta olduğunu görebiliriz. Fethin ilk yıllarında İstanbul'da 33 -ki burada İstanbul'la kas-tedilenin sur içi olduğunu hatırlatmakta fayda var- Galata'da 23 olmak üzere 56 mahalle bulunuyordu. Bu sayı Fatih döneminin sonlarında, 1477'de İstanbul'da 181, Galata'da 61 ve ilaveten Eyüp'te 8, Kasımpaşa'da 2, Boğaziçi'nde 7, Üsküdar'da 3 mahalle olmak üzere 262'ye yükselmiştir (Öz, 2015: 470-471). *Evsâf-ı İstanbul*'un ilk versiyonunun yazıldığı 1524 yılına gelindiğinde bu sayının daha da artmış olduğunu söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. *Evsâf-ı İstanbul*'un ikinci edisyonunun yapıldığı 1574-5'e oldukça yakın bir tarihte, 1577'de yapılan sayıma göre ise İstanbul'da 485 cami, 4.494 mescit, 743 kilise, 1.653 ilk okul ve 11.143 cadde ve sokak bulunuyordu. Doğan Kuban (1970), Kanûnî devri sonlarında nüfusun yarım milyonu aştığını aktarırken (33), 1577'deki sayımdan hareketle Kılıç ve diğerleri (2022), her sokak ve caddede ortalama 100 kişinin bulunduğu bir senaryoda şehrin nüfusunun bir milyonu geçebileceğine dikkat çekerler (106).

Latîfî'nin işaret ettiği bu husus, bazı şairlerin dilinde teşbih ve hüsnüalil ile ifadesini bulmuştur. Latîfî'nin çağdaşı Cemâlî, Mâşî-zâde ve müellifi bilinmeyen fakat Kanûnî döneminde yazıldığı düşünülen bir İstanbul şehrengizi, İstanbul'un bu kadar insan çekmesini onun velayetine, yani Allah katındaki yüce mertebesine bağlarlar. Böylece İstanbul halkını zımnen müritlere benzetmiş olurlar:

'Aceb şehri-i latif ü nakş-süret

O denli halk cem olmak velâyet (Cemâlî, 59.beyit, Eren, 2012: 217)

"Şehr dime ulu vilâyetdür

Sâhib-i cezbe vü kerâmetdür" (Mâşî-zâde, 862.beyit, Özyıldırım, 2017:375)

İder halk-ı cihân dâ'im ziyâret

Olupdur san bu şehri ehl-i velâyet (Anonim şehrengiz, 52.beyit, Çelik, 2019: 12, 25;

Tıglı, 2020: 131, 389)

İstanbul'a sonradan yerleşen bu kadar insanın ilk ihtiyacı elbette barınma olacaktır. Bu da hızla artan nüfusa, hızla artan yapılaşmanın eşlik etmesi demektir. Nitekim Latîfî de bu noktaya temas etmeden geçemez. Şöhreti günden güne artan bu şehrin her tarafının acayip ve garip binalarla dolu olduğunu, parmak ucu kadar boş yer kalmadığını, içinde yaşayan insanların sayısına had hudut bulunmadığını belirtir:

Ol zamândan bu âna dek şeref ü şöhreti yevmen fe-yevmen mütezâyid ve mütezâ'if olmadadır ve her cânibi ebniye-i acibe vü garibe ile tolmakdadur. Her ne cânibe nazar ve ne tarafa güzer itsen bir mertebe memlû vü mâlîdür ki ser-i engüşt denli câyî hâlî bulunmaz...

Ne derûnunda emâkine had ve ne emâkin içre sevâkine aded var. (? : 8^b-9^a; 1977: 13)

Metinde geçen *acibe vü garibe* kelimeleri, daha önce görülmemiş, duyulmamış, hayret ve şaşkınlık uyandıran, tuhaf şey gibi anlamlara gelir (Şemseddin Sami, 1317: 929, 966). Latîfî'nin acayip ve garip binalardan tam olarak ne kastettiğini diğer şairlerin eserlerin-

den hareketle tahmin etmeye çalışalım. Mesela Tâcî-zâde Cafer Çelebi, *Heves-nâme*'sinde İstanbul'da lâlenin ortasındaki boşluk kadar bile boş yer kalmadığını, içinin de kat kat binalarla dolu olduğunu söyler: "İçi kat kat binadur gonçe-âsâ / Miyân-ı lâle denlü yok tehî câ" (141.beyit, Sungur, 1998: 198).

Taşlıcalı Yahya (ö. 1582), 1537'de yazdığı *Şâh u Gedâ* adlı eserinde İstanbul'un inci gibi dizilmiş, tamamı süslü ve bakımlı, kat kat kusursuz evler ve binalarla dolu olduğunu ifade eder. Yer yer kurşundan kubbeleri olan binaların da varlığından haberdar eder:

İçi ebyât ile müzeyyendür
Sanki dîvân-ı nazm-ı rûşendür
Cümle beyti musanna' u ma'mûr
Bulmaz bir yirinde kimse kusûr
Kurşun örtülü kubbeler yir yir
Yelken açmış gemilere benzer
Sakf-ı eflâki gibi dünyânun
İçi kat kat binâ durur anun (543-546.beyitler, 2023:s.y.)

Öncelikle üçüncü beyitte kurşunla kaplı kubbelerden bahsetmesi, kurşunun o dönemde İstanbul'da çatı malzemesi olarak kullanıldığını gösterir. *Menâzirü'l-Avâlim*'de Âşık Mehmed (2007), İstanbul'daki cami kubbelerinin, medreselerin ve diğer binaların çatılarının kurşunla kaplı olduğunu belirterek Taşlıcalı'nın söz konusu beytini alıntılar ve bu gerçeği şiire taşıdığına dikkat çeker (1091).

Tâcî-zâde ile Taşlıcalı'nın birleştiği noktaya odaklanacak olursak, ikisi de çok sayıda ve çok katlı binaların varlığı konusunda mütefikler. Bu şairlere Zaîfî'yi (ö. 1557'den sonra) de ekleyebiliriz. Zaîfî'nin 1543 tarihli *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî*'sinde Işkî adlı kahramanın İstanbul'a girdikten sonra gördüklerini tasvir ettiği kısım, Latîfî'nin kullandığı acayip ve garip tanımlamalarının içeriğine dair daha kuvvetli bir ipucu verir: "Bir kapusundan içerü girdi gördi ki bu şehrin içinde 'acib saraylar ki sakfı hevâ-yı fenâda ve garîb kasrlar ki ferşinün tabâkât-ı 'arşü fevka'l-'ûlâda" (Serdaroğlu-Coşkun, 2013: 176).

Öyle anlaşılıyor ki Zaîfî, *acib saraylar* ve *garîb kasrlar* ile çok katlı ve çatısı gökyüzüyle bütünleşmiş gibi algılanan yüksek binaları kastetmektedir. Bu durum diğer şehirlerde İstanbul'daki kadar görülüyorsa -ki öyle olması kuvvetle muhtemeldir- Latîfî'nin kastettiği acayip ve garip nitelemesinin altında yatan sebeplerden en azından birinin yüksek binalar olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bahsedilen bina yüksekliği ve kat sayısı gibi unsurların, dönemin şartlarına göre değerlendirilmesi gerektiğini hatırlamak gerekir. 16. yüzyıl şer'îye sicilleri üzerinde yapılan araştırmalar, bu dönemde İstanbul'da tek ya da üç katlı evlerin⁶ de varlığını göstermekle birlikte genellikle iki katlı evlerin tercih edildiğini, fakat kat sayısının yavaş yavaş artma eğiliminde olduğunu ortaya koymaktadır (Açık & Düzenli, 2015: 254, 258, 262, 263). Aynı kaynakta geçen, 16. yüzyıl müelliflerinden Kınalı-zâde'ye (ö. 979/1572) atıfla evlerin yüksekliğinin altı ziraya ulaşabildiği bilgisi de ayrıca zikredilmeye değerdir (263). Osmanlı döneminde mimaride kullanılan zira ölçüsü 73,3333 santimetreye tekabül ettiğinden (Erkal, 1991), Kınalı-zâde'nin referans verdiği değer yaklaşık olarak dört buçuk metre karşılık gelmektedir.

Son olarak insan nüfusuna paralel bir şekilde artan yapılaşmanın, rüzgârın esiş hızını ve yönünü de doğal olarak etkilediği bilinmektedir. Latîfi bu durumu, insanların izdihamından havanın kendisinin bile nefes darlığı çektiği, sabah rüzgârının diriltici nefesinin kuş gibi kafeste hapsediği şeklinde betimler: “Hattâ kesret-i nüfûsdan havâ zayyiku’n-nefes ve nefha-i sabâ mânenî-i mürg habs-ı kafes olup hülâsa ferec bulmayup terâküm (?) dem ve tezâhüm-i âdemden nefes alamaz” (? : 9^b; 1977: 14).

Sonuç

Modern öncesi dönemde doğa ve çevrenin nasıl olduğunu elbette yazılı kaynaklar, haritalar, gravürler ve birebir gerçekçi olmasalar da minyatürlerden öğrenebiliyoruz. Kelimelerle resim çizen Osmanlı ediplerinin her bir kelimeyi titizlikle ve bilinçli bir şekilde seçtiğini bildiğimizden çevre tarihi ya da ilgili olabilecek diğer alanlarda sunabilecekleri veri potansiyelini değerlendirmek yararlı olacaktır. Bununla birlikte edebî dilin doğası gereği türlü benzetmelerle mübalağalar barındırması, bu türden metinlere dikkatli yaklaşmayı da gerekli kılmaktadır. Mübalağanın özünde bir hakikate işaret ettiği gerçeğinden hareketle, edebî metinlerde öze odaklanmak, veri çıkarmak ve onları diğer edebî eserlerle, tarih kaynaklarıyla birlikte okumak birkaç açıdan fayda sağlayabilir. Öncelikle edebî eser kanalıyla dönemin çok farklı hususiyetlerine dair bir fikir sahibi olunabilir. *Evsâf-ı İstanbul*’u çevre merkezli okuyan biri, 16. yüzyılda Kâğıthane’nin topografyasını, berrak suyunu, bir kuş cenneti oluşunu ya da Topkapı Sarayı’nın bahçesinde yetiştirilen meyve ve çiçeklerin neler olduğunu öğrenebilir.

Bir edebî eserden elde edilen bulguların, gerçekliği ne kadar ve nasıl yansıttığına dair okurda oluşacak merak, onu aynı dönemde yazılmış diğer edebî ve tarihî kaynakları okumaya sevk edecektir. Bu makalede yapılan da aslında budur. Bu noktada Latîfi’nin işaret ettiği kimi hususlar hakkında çağdaşlarının da hep birbirini destekler nitelikte bilgiler vermeleri ve sonuçta hemen hepsinin tarihsel verilerle örtüşmesi ayrıca dikkate değerdir. Edebiyat ve tarih kaynakları arasında kurulan diyalog, mevcut bilgilerin doğruluğunu sağlama ve yeni detaylarla açma görevini üstlenmektedir. Mesela Latîfi’nin şehrin acayip ve garip binalarla dolu olduğu yönünde verdiği bilgi, bahsi geçen eserlerle hem teyit edilebilmekte hem de *acibe vü garibe* ifadeleriyle ne kastetmiş olabileceği hususu açıklığa kavuşturulabilmektedir.

Mezkûr diyalog, aynı zamanda yeni düşünme biçimlerine de kapı aralayabilir. Örneğin, 16. yüzyılda İstanbul nüfusunun ne kadar ya da hangi aralıkta olduğunu *Evsâf-ı İstanbul* ya da başka bir edebî eserden öğrenmek pek mümkün görünmemektedir. Bu bilgi daha ziyade tarihî kaynaklardan elde edilir. Fakat bu nüfus yoğunluğunun, o şehrin sakini olan bir edip tarafından nasıl algılandığı ve deneyimlendiği, yazdığı edebî eserden öğrenilebilir ki bu da mevcut durumun farklı bir perspektiften yorumlanabilmesine imkân sağlar. İstanbul’un farklı milletlerden pek çok insanı kendine çekebilene, her şeye erişilebilene, bu sebeple hayli kalabalık olan, çok sayıda ve çok yüksek binalar barındıran, nüfus ve yapı yoğunluğundan rüzgârın serinletici etkisinin hissedilemediği bir şehir olduğu gibi hususlar, birinci elden ve muhababından duyulur.

Görülüyor ki kaynakları birlikte okumak, okurun zihninde daha kapsamlı ve daha sağlam bir resim çizebilir. Bu resmin parçaları, birbirlerini destekleme ve açmanın da ötesinde yeni araştırmalar için bir fikir verme potansiyeline de sahiptir. Bu makalenin odak noktası olan Osmanlı edebiyatı ve çevre özelinde konuşulacak olursa, Osmanlı çevre tarihi araştırmalarında edebî eserlerin de göz ardı edilmemesi gereken kaynaklar olduğu söylenebilir.

Notlar

- 1 Bu makalede, kolay erişilebilirliği nedeniyle bu neşre gönderme yapılmakla birlikte, alıntılar orijinal nüshadan yeniden okunmak suretiyle verilmiştir.
- 2 Latîfî hakkında bugüne kadar her yerde erişilebilir pek çok şey yazıldığı için hayatı mümkün olduğunca kısa bir şekilde özetlenmiştir.
- 3 Makale boyunca kullanılan birincil kaynaklar hep 16. yüzyıldan seçilmekle birlikte önemine binaen Evliya Çelebi'den de yer yer alıntılar yapılmıştır.
- 4 *Evsâf-ı İstanbul*'un telifinden yaklaşık bir asır sonra, Bahtî mahlasıyla şiir yazan Sultan I. Ahmed (ö. 1026/1617) bir gazelinde Edirne'nin ayvasına karşılık İstanbul'un sulu şeftalisini tercih ettiğini söyler (Kayaalp, 2019: 54). Bu da Latîfî'nin sözlerini destekler mahiyettedir.
- 5 Vezindeki çok sayıda aksaklık, bu kısmın zamanla aslından uzaklaştığı düşüncesini doğurmaktadır. Bu da eserin iyi bir edisyon kritiğe ihtiyaç duyduğunu gösteren bir başka delildir.
- 6 Üç katlı evlere örnek olarak 16. yüzyıldan bir görsel için bkz. Necipoğlu 2021: 207.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Makalenin taslak hali, Kapadokya Üniversitesi'nin 25-26 Temmuz 2023'te düzenlediği II. Ulusal Çevreci Beşeri Bilimler Konferansı'nda "Latîfî'nin *Evsâf-ı İstanbul* Adlı Eserine Çevreci Bakışlar" başlığıyla sözlü olarak sunulmuş ve özeti yayımlanmıştır. Bu makale söz konusu bildirinin gözden geçirilmiş ve yeniden yapılandırılmış halidir ve etik kurallar gözetilerek yazılmıştır.

Yazarın makaleye katkı oranı: Makalenin yazarı, yazım aşamalarının tümünü tek başına yürütmüştür.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: A draft version of this article, "Latîfî'nin *Evsâf-ı İstanbul* Adlı Eserine Çevreci Bakışlar," was presented orally at the 2nd National Conference of Environmental Humanities held by Cappadocia University on July 25-26, 2023, at which time the article's abstract was published. This article is a revised and restructured version of that paper and was written in adherence to prevailing ethical principles.

Author contribution: The author independently composed the entirety of the article.

Ethics committee approval: This study does not require approval from an ethics committee.

Financial support: This study received no financial support whatsoever.

Conflict of interest: There are no known conflicts of interest in this study.

Kaynakça

- Açık, T. & Düzenli, H.İ. (2015). XVI-XVII. yüzyıl İstanbul evlerine dair. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. (8). İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Kültür A.Ş., 244-263.
- Âşık Mehmed. (2007). *Menâzırü'l-avâlim* (III). (M. Ak, Haz.). Türk Tarih Kurumu.
- Atasoy, N. (2015). İstanbul bahçeleri. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. (4). İSAM ve İBB Kültür A.Ş., 534-571.
- Ay, Ü. (2015). 15-16. yüzyıllar tarihî-menkıbevi mesnevilerde İstanbul'a dair ayrıntılar. *Osmanlı İstanbulu III*. (F. M. Emecen, vd., Ed.). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi ve İBB, 289-330.
- Aynur, H. (1999). Istanbul in divan poetry: 1453-1600. *Acta Viennensia Ottomanica, Akten des 13. CI-EPO-Symposiums (Comité International des Etudes Pré-Ottomanes et Ottomanes) vom 21. bis 25.*

- September 1998. (M. Köhbach, vd., Ed.) Wien: Institut für Orientalistik, 43-50.
- Aynur, H. (2015). Şehri sözle resmetmek: Osmanlı edebî metinlerinde İstanbul (XV-XVIII. Yüzyıllar). *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. (7). İSAM ve İBB Kültür A.Ş., 128-145.
- Aynur, H. (2018a). Representations of Istanbul as a literary and cultural space in Ottoman texts (1520-1566). *An Iridescent Device: Premodern Ottoman Poetry* (C. Czygan, S. Conermann Ed.) Bonn University, 245-256.
- Aynur, H. (2018b). Tatavlı Mahremî'nin (ö. 1535) *Şehnâme*'sinde sur dışı İstanbul'u. *Osmanlı İstanbulu-V*. (Ed. Feridun M. Emecen, vd.) İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi ve İBB, 43-68.
- Aynur, H. (2020). Tatavlı Mahremî'nin *Şehnâme*'sinde suriçi İstanbul'u. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, (2), 143-150.
- Benli, Ş. (2023). Necâtî üslubunu nesre uyarlama örneği olarak Latîfî'nin Fusûl-i Erba'a adlı eseri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (30), 54-85.
- Çelik, B. (2019). Müellifi bilinmeyen bir İstanbul şehrengizi. *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature*. 5 (1), 12-31.
- Eren, A. (2012). *Defterdâr-zâde Ahmed Cemâli'nin Metâli'-i Cemâli ve Şehr-engiz-i İstanbul adlı eserleri (inceleme-metin)*. [Yayımlanmış yüksek lisans tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkal, M. (1991). Arşın. *TDV İslam Ansiklopedisi*. TDV. 4.4.2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/arsin>
- Erünsal, İ. (1984). Türk edebiyatı tarihinin arşiv kaynakları II: Kanunî Sultan Süleyman devrine ait bir in'âmât defteri. *Osmanlı Araştırmaları* (IV), 1-17.
- Evliya Çelebi. (2006). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi I. kitap: Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 numaralı yazmanın transkripsiyonu-dizini* (Robert Dankoff, vd., Haz.) Yapı Kredi.
- Irmak, H. (2018). *İlk çağdan günümüze Kâğıthane*. Kâğıthane Belediyesi.
- İsfendiyaroğlu, S. vd. (2022). *İstanbul'un kuşları*. İBB.
- Kafadar, C. (2021). The city opens your eyes because it wants to be seen: The conspicuity and lure of early modern Istanbul. *A Companion to Early Modern Istanbul* S. Hamadeh, Ç. Kafescioğlu (Ed.) Brill. 25-60.
- Kılıç, D.A., vd. (2022). *Osmanlı arşiv belgeleri ışığında çevre, şehir ve insan*. T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı.
- Kuban, D. (1970). İstanbul'un tarihî yapısı. *Mimarlık: Metropoliten Planlama*, 8 (5), 25-48.
- Kut, G. (2010). Latîfî'nin Evsâf-ı İstanbul adlı eserinde Tahtakale'de günlük hayat. *Süleymaniye Şehir ve Medeniyet Ulusal Sempozyumu*. Kocav. 351-357.
- Latîfî. (1977). *Evsâf-ı İstanbul* (N., Suner [Pekin], Haz.) Baha Matbaası.
- Latîfî. (?). *Evsâf-ı İstanbul*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, No. 3751.
- Latîfî. (2000). *Tezkiretü 'ş-şu'arâ ve tabsiratü'n-nuzamâ (inceleme-metin)*. (Rıdvan Canım, Haz.) AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Lâtîfî. (2001). *Eloge d'istanbul suivi du Trait  de l'invective* (S., Yerasimos, Çev., Haz.) Actes Sud-Sinbad.
- Necipoglu, G. (2021). Volatile urban landscapes between mythical space and time. *A Companion to Early Modern Istanbul*, S. Hamadeh, Ç. Kafescioğlu (Ed.) Brill. 197-232.
- Niyazioğlu, A. (2021). Poets, sufis, and their city tours. *A Companion to Early Modern Istanbul*, S. Hamadeh, Ç. Kafescioğlu (Ed.) Brill. 655-671.
- Osmanlı Mimarlık Metinleri Arşivi. 12.4.2024. <https://omma.itu.edu.tr/veri-detay/189>

- Öz, M. (2015). İstanbul nüfusu: Fetihden XVIII. yüzyıl sonlarına kadar. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* (3). İSAM ve İBB Kültür A.Ş., 468-486.
- Özcan, A. (2013). Osmanlı tarihçiliğine ve tarih kaynaklarına genel bir bakış. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* (1), 271-293.
- Öztoprak, N. (2008). Evsâf-ı İstanbul: Latîfî'nin İstanbul'u. *Yüzakı Aylık Edebiyat Kültür Sanat Tarih ve Toplum Dergisi*. 12.4.2024. <https://www.yuzaki.com/2008/05/evsaf-i-istanbul-latifinin-istanbulu/>
- Özyıldırım, A. E. (2017). *Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr 'ı: On altıncı yüzyıldan sıradışı bir aşk hikâyesi*. Dergâh.
- Pekin, N. (1974). Evsâf-ı İstanbul. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (3), 57-62.
- Serdaroğlu Coşkun, V. (2013). "Sergüzeştüm güzel hikâyetdür": Zaîfî'nin *Sergüzeştname'si*. 2.basım. İSAM.
- Sevgi, A. (1990). Latîfî'nin gözden kaçan bir risâlesi yahut İskender Çelebi'ye sunduğu bahâriyye. *S.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, (5), 47-54.
- Sevgi, A. (2003). Latîfî. *TDV İslam Ansiklopedisi*. TDV. 22.3.2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/latifi>
- Sipâhîzâde Mehmed. *Evezahu'l-mesâlik ilâ ma'rifeti'l-büldân ve'l-memâlik*. (İlhami Danış, Haz.) TÜBA.
- Sultan I. Ahmed. (2019). *Bahtî dîvânı* (İ. Kayaalp, Haz.) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sungur, N. (1998). *Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'si (inceleme-tenkitli metin)*. [Yayımlanmış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şemseddin Sami. (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. İkdâm.
- Tanyeli, U. (2010). İstanbul'u yazmak: Cumhuriyet dönemi tarih metinlerinde eski başkent. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* (8/16), 259-275.
- Taşlıcalı Yahya. (2023). *Şâh u gedâ*. (M. E. Harmanlı ve G. Tanrıbuyurdu, Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tıgılı, F. (2020). *Türk edebiyatında şehrengizler* [Yayımlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Capitalism and Ecological Disasters: An Eco-Socialist Reading of Caryl Churchill's *Escaped Alone*

Kapitalizm ve Ekolojik Felaketler: Caryl Churchill'in
Escaped Alone Adlı Oyununun Ekososyalist Okuması

Yalçın Erden*
Abdul Serdar Öztürk**

Abstract

This study aims to analyse *Escaped Alone* by Caryl Churchill from an eco-socialist perspective. The devastating consequences of the impairment of ecological balance are considerably felt in the contemporary world, and several literary works are not indifferent to current ecological predicaments that constitute an existential threat to humanity. *Escaped Alone* is no exception, and the play presents potential ecological and social risks awaiting humanity unless eco-indifferent capitalist practices are halted. Accordingly, this essay examines the eco-catastrophic incidents such as

Geliş tarihi (Received): 11-11-2023 Kabul tarihi (Accepted): 10-05-2024

* Lecturer, Ph.D. Gendarmerie and Coast Guard Academy School of Foreign Languages. Ankara-Türkiye/ Öğr. Gör Dr. Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi Yabancı Diller Yüksekokulu. Ankara-Türkiye. YALCIN. ERDEN@jsga.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-6790-6486

** Prof. Dr. Karabük University Faculty of Letters Department of Western Languages and Literatures. Karabük-Türkiye/ Prof. Dr. Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Karabük-Türkiye. asozturk@karabuk.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-7780-7107

rockfalls, aridity, chemical leaks, pandemics, and unstoppable fires that ravage both humans and nonhumans in *Escaped Alone* to discuss the role of the capitalist system in ecological crises. After demonstrating the basic tenets of eco-socialism by referring to noteworthy critics, the study displays how capitalism exacerbates social inequality and devastates planetary resources by scrutinising the systematic overexploitation of nature, the unlimited desire for profit, eco-indifferent mass production and consumption processes, and humans' lost bond with nature in the play. It seeks to argue that ecological crises are not independent of socioeconomic problems triggered by the capitalist system. Most importantly, it highlights that the eco-catastrophic narration prevalent in the play not only enables the playwright to demonstrate the source of ecological problems but also prompts the eco-indifferent audience to gain eco-consciousness.

Keywords: *eco-socialism, ecological disasters, Caryl Churchill, dystopia*

Öz

Bu çalışma Caryl Churchill'in *Escaped Alone* adlı oyununu eko-sosyalist bir perspektiften incelemeyi amaçlamaktadır. Günümüz dünyasında ekolojik dengenin bozulmasının yıkıcı sonuçları ciddi manada hissedilmekte ve insanlık için varoluşsal bir tehdit oluşturan çeşitli ekolojik çıkmazlara birçok edebi eser yer vermektedir. *Escaped Alone* isimli tiyatro eseri de bir istisna değildir. Bu eser ekolojiyi dikkate almayan kapitalist uygulamalar durdurulmadığı ve ekolojik bilince sahip olunmadığı takdirde insanlığı bekleyen olası ekolojik ve sosyal riskleri gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda bu çalışma kapitalizmin ekolojik krizlerin oluşmasındaki rolünü tartışmak adına kayaların kayması, kuraklık, kimyasal sızıntı, pandemi ve söndürülemeyen yangınlar gibi hem insanları hem de insandışı varlıkları tahrip eden ekolojik felaketleri incelemektedir. Bu makale eko-sosyalizmin temel özelliklerini ifade etikten sonra tiyatro eserindeki doğal kaynakların sistematik sömürsünü, sınırları olmayan kâr arzusunu, ekolojiyi dikkate almayan kitlesel üretim ve tüketim süreçlerini ve insanların kapitalist sistemle birlikte yitirdikleri doğayla olan bağlarını mercek altına alarak kapitalizmin sosyal eşitsizliği nasıl daha da derinleştirdiğini ve gezegene ait kaynakları harap ettiğini ortaya koymaktadır. Bu çalışma ekolojik krizlerin kapitalist sistem tarafından tetiklenen sosyoekonomik problemlerden bağımsız olmadığını vurgulamaya çalışmaktadır. En önemlisi de bu çalışma tiyatro eserindeki ekolojik felaketlerle dolu anlatımın ekolojik sorunların kaynağını ortaya koymaya ve çevre bilinci olmayan seyircinin bilinçlenmesine önemli bir katkı sunduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar sözcükler: *eko-sosyalizm, ekolojik felaketler, Caryl Churchill, distopya*

Introduction

The earth is confronting a major and fatal disease. What has not been experienced for thousands of years in the earth's ecological system seems to have peaked within this century. Most importantly, most of these abnormal changes are triggered by humanity, and the ecological balance of the planet appears to be disrupted irreversibly due to the irresponsible deeds of humanity. As Paul J. Crutzen (2006) emphasises, humanity is experiencing an epoch called the Anthropocene in which "human beings have become a significant global geophysical force,

causing massive environmental problems across the planet” (13-18). Humans’ meddlesome role, then, has become more troublesome in line with their ability to harness science and technology in the Anthropocene, and various ecological disasters humanity has witnessed and is still suffering from are clear proof of it. Accordingly, several disciplines, including climatology, have endeavoured to detect the source of ecological problems and offered solutions to retain a liveable world. Likewise, eco-anxiety resulting from the overwhelming threat of ecological calamities has found a significant place in literary theories and literary studies recently. A literary theory called ecocriticism that scrutinises literary texts from an ecocentric perspective to raise ecological awareness, for instance, has become one of the most prominent literary theories with various subfields, ranging from ecofeminism to eco-socialism.

Focusing on published major literary texts, Glotfelty (1996) emphasises that it was possible to observe that various issues such as class, race, and gender were largely employed in literature, whereas environmental threats were mostly disregarded in literary texts until the end of the 20th century (xvi). Thus, compared to many other literary theories such as Marxism, ecocriticism is a newly-born literary theory of the new century. It mainly flourished in the 1990s as a result of acutely felt environmental problems and raised voices against extreme exploitation of the earth. In ecocriticism, the interaction between society and nature is one of the most significant focal points, and the barriers that cloud this interaction are traced. Ecocriticism strives to reshape the perspectives of humans with the aim of rectifying this interaction. As Oppermann (1999) notes, “ecocriticism is directly concerned with both nature (natural landscape) and the environment (landscape both natural and urban)” (30). Thus, ecocriticism does not only examine nature itself but also interrogates how nature and the environment are shaped by humans. In this way, the problematic aspects of the prevalent human and nature interaction resulting in severe ecological threats are unearthed.

Ecocritical studies aim to encourage the masses to face the environmental problems of the century and to awaken humanity against the current ecocide put on stage by humans. Despite her reservations concerning a literary text’s transformation into a political tool, Opperman (1999) also acknowledges that “ecocriticism actually launches a call to literature to connect issues of today’s environmental crisis” (30). Accordingly, ecocriticism, similar to other politically fed literary theories such as postcolonialism, adopts a didactic and highly political strategy with the aim of informing the masses and prompting them to avoid the catastrophic end that awaits the planet.

The awareness-raising function of ecocriticism prevails, yet the focal point of ecocriticism shifts over time considering various waves of ecocriticism outlined by several critics, such as Lawrence Buell and Scott Slovic. Moreover, there are diverse approaches regarding the reasons for the environmental problems in ecocriticism, and eco-socialism is one of these significant approaches. It fundamentally correlates the current ecological problems with the capitalist system, and it attempts to raise awareness about the hazards of the capitalist system to the planetary resources, as will be discussed further before reading the play closely in this article.

Ecological disasters and eco-anxiety triggered by those disasters have not only led to the rise of ecocritical approaches but also triggered an increase in the number of dystopian works that lean on ecological problems both in novels and theatrical plays of Western literature. To illustrate, many plays ranging from *Pastoral* (2011) by Thomas Eccleshare and *Ten Billion* (2012)

by Stephen Emmott to *Oil* (2016) by Ella Hickson and *The Children* (2016) by Lucy Kirkwood have been on stage for the last decade to raise ecological awareness by drawing the audience's attention to varied potential eco-catastrophic results of humans' ecologically irresponsible deeds.

Escaped Alone by Caryl Churchill, initially performed at the Royal Court in 2016, can be regarded as a prominent example of unorthodox eco-dystopian plays in which the characters' conversations about mundane matters such as shopping clash with catastrophic visions indicated by one of the characters in the play called Mrs Jarret. Churchill mainly highlights throughout the play that humanity is heading towards irreversible ecological disasters, which she directly or indirectly associates with the capitalist system. Worst of all, none of the characters except for Mrs Jarret is conscious of this acute fact. Nonetheless, Churchill's eco-socialist voice that regards the overthrow of the capitalist system as a solution to the current ecological problems resonates in all the scenes of the play, and this voice fosters the audience to gain eco-consciousness.

1. An Eco-Socialist Approach to Ecological Crises

Eco-socialism, different from other eco-centric approaches such as deep ecology, does not renounce the human-centred perspective. Human life is still prioritized in eco-socialism. Nevertheless, it acknowledges the fact that the current insurmountable ecological crises are the result of humans' deeds in the Anthropocene. As can be discerned from the term eco-socialism, it is highly interconnected with Marxism. In particular, the perspective of Marxism on nature and humans plays a significant role in eco-socialism. According to Marx (1867/1976), the capitalist production cycle exploits and devalues not only the labourer but also the earth (637-638). Nature is, then, commodified according to the Marxist perspective. Additionally, Marx (1867/1976) points out that "capitalist production... disturbs the metabolic interaction between man and the earth," which ultimately alienates humans from nature (637). Although the dominion of humans on nature is not denied or demonized in Marxism, nature, as the shelter of humanity, is highly respected and the overexploitation of nature for the sake of capitalist goals is rejected. Consequently, Marxist criticism of the capitalist system reappears from an environmental perspective in eco-socialism (Löwry, 2018: 1-5; Pepper, 2010: 34; Foster, 2000:158). In other words, eco-socialist critics form and manifest their principles based on the Marxist contention that capitalism disrupts the close connection between nature and humans and that it constantly overexploits natural resources. Accordingly, various environmental problems such as "global warming, destruction of the ozone layer, removal of tropical forests, . . . extinction of species, loss of genetic diversity, the increasing toxicity of our environment and our food, desertification, shrinking water supplies, lack of clean water, and radioactive contamination" are attributed to capitalism (Foster, 2002: 12). Thus, the negative impact of capitalism on the ecological balance of the earth and social justice is extensively questioned in eco-socialism.

Capitalism, the global economic system, deteriorates the ecological balance of the earth in many ways. Firstly, it is argued in the eco-socialist approach that the capitalist mode of production that exalts "surplus value" over "use value" is one of the fundamental agents that trigger the current ecological crises (Kovel, 2007: 142). Furthermore, it is underlined that it deepens the anthropocentric mentality by constructing barriers between nature and humanity. Not only nature itself but also the perception of nature in people's minds is thought to have

changed drastically through capitalist indoctrination. Humans are disconnected from nature through capitalist lifestyles in urban residential areas, the meaning of nature is transformed into a source to be exploited for surplus value, and the binary between humans and nature is fortified. Consequently, human-nature interaction is hampered, and humanity is forced to be alienated from nature, according to several eco-socialist critics (Foster, Clark, and York, 2010: 18; Pepper, 1993: 91; Foster, 2002: 31). Therefore, capitalist operations are blamed for desensitising humans and aggravating the environmental crises cumulatively in eco-socialism.

Additionally, the class conflict apparent in the capitalist order is regarded as one of the factors that not only consolidates social inequality but also aggravates environmental problems for eco-socialists. Kovel (2007), for instance, underlines that while natural resources are exploited to satisfy “the affluent class,” the majority of the world suffers from the negative consequences by facing “debris” following the destruction of the earth (67). In other words, the ecological balance is disregarded for the sake of the capitalist minority’s desire for unlimited profit. Foster, Clark, and York (2010) also state that nature is sacrificed “for the sake of class-based profits and accumulation” (157). The class-oriented social system is, then, viewed as one of the prominent catalysts of ecological problems.

The constant desire to accumulate and to gather more surplus value in Marxist terms is the driving force of capitalism, yet this force retains detrimental impacts on the environment from the eco-socialist perspective. Several eco-socialist critics argue that the profit and expansion-oriented system disregards the ecological balance of the planet (e.g. Kovel, 2007: 121; Foster, Clark, and York, 2010: 17), and they consider this very basic mentality of capitalism to be another significant reason for ecological problems.

Eco-socialist critics not only display the source of the problem but also point out their solution suggestions to tackle the environmental aggravation. What eco-socialists desire is an egalitarian social order that does not impair the ecological balance. They are also aware of the fact that the first and probably the most significant step to be taken to achieve this order is raising consciousness. Most environmental efforts will be pointless without recognising capitalism as the primary agent of ecodestruction (Foster, 1999: 12; Foster, 2002: 9), without altering the conviction that capitalism is an innate system (Kovel, 2007: 121), or without persuading people to “create and maintain” an eco-friendly order (Pepper, 1993: 234). Hence, several eco-socialists, ranging from Pepper (1993) to Kovel & Löwry (2001), argue that the capitalist system cannot be rectified, and a new social structure needs to be constructed. In this sense, the replacement of capitalism with a communal system that values not only human welfare but also ecological welfare is considered to be the foremost viable step in the eco-socialist approach.

2. Interrogating Ecological Disasters from an Eco-Socialist Perspective in *Escaped Alone*

Caryl Churchill does not provide specific solutions to the prevalent social and ecological issues in *Escaped Alone*, as eco-socialist critics do. Nevertheless, she demonstrates the imminent future awaiting humanity. The playwright indicates through eco-apocalyptic visions in the play that humanity will be in great trouble unless the capitalist system is overthrown. Accordingly, she contributes significantly to the primary purpose of eco-

socialism by endeavouring to raise consciousness about environmental problems which are not independent of social ones. The playwright seeks to awaken the audience from eco-indifference, and the inclusion of an eco-catastrophic narration throughout the play carries considerable significance to this end.

Escaped Alone is set in Sally's backyard in a summer afternoon, and the plot is moved forward through the conversations of four women: Sally, Vi, Lena, and Mrs Jarret. Neither an action nor tension is witnessed throughout the play apart from women's ordinary dialogues. The women talk about their daily lives in eight short scenes. All the women in the play are over 70, and most of them suffer from profound psychological problems. To illustrate, Sally, a retired NHS worker, is terrified of cats, and her phobia affects even her quality of life. Cats can be everywhere for her, and she needs "someone to say there's no cats" (Churchill, 2016:26). Likewise, Lena, a former office worker, suffers from serious depression and agoraphobia. She wants to be far away from everyone and cannot even go shopping freely although she attempts to soften her phobia by saying "I do get out it's just difficult" (Churchill, 2016, 11). Vi is a woman who has killed her husband as an act of self-defence, but she also feels guilty for this act and for losing her son's affection. Her son never forgives Vi, and she laments for it. Mrs Jarret can also be described as a psychologically unsound character who repeats the phrase "terrible rage" (Churchill, 2016, 42) several times towards the end of the play. After the audience witnesses these four women's friendly conversations about varied but ordinary topics, Mrs Jarret leaves the garden, thanks for the never-served tea, and the play ends. In this way, the audience is left alone with an open-ended play in which resolution lacks.

The catastrophic incidents described in the play help Churchill to display the clash of two different realities vividly from the very beginning of the play. After Mrs Jarret arrives in Sally's backyard, the audience finds a chance to learn what matters to the characters in the play. As the typical individuals of contemporary society, Sally, Vi, Lena, and even Mrs Jarret seem to have plunged into mundane matters and pursuits that are not directly correlated to each other. They, for example, discuss where to put keys. Sally thinks that the ideal place to put keys is a "teapot," whereas Vi "hang[s] them on a nail" (Churchill, 2016, 6). In the fourth scene, they start to discuss the number of zeros in high numbers. Vi argues that "a billion has nine," but Sally counters her by saying "a billion has twelve" (Churchill, 2016: 18). In another scene, they express their kitchen preferences and talk about their kitchens:

LENA: I do love a kitchen

SALLY: my grandmother's kitchen

LENA: mine's more of a cupboard

SALLY: mine needs a coat of paint [. . .]

VI: I can't love a kitchen. (Churchill, 2016:40)

Their kitchen preferences or attitudes toward kitchens reveal some of the characters' traumas. Vi, for instance, is known to have killed her husband in a kitchen, and that's why she cannot love kitchens. Nevertheless, none of the topics that the characters discuss are related to the ecological disasters that Mrs Jarret describes in her long monologues. Lena, Sally, and Vi make neither positive nor negative comments on Mrs Jarret's eco-dystopian visions. They are totally indifferent.

The horrific incidents narrated by Mrs Jarret such as the burial of the current settlements as a result of a constructed landslide, dead bodies that provide nourishment for survivors, a new compulsory lifestyle under the ground, floods in the tunnels as a result of sudden and heavy rains, drowned innocents or psychologically unsound survivors are of no importance for Sally, Vi, and Lena who are in a safe sphere. The eco-apocalyptic world that Mrs Jarret indicates cannot be noticed or discerned by these characters sitting in the garden covered with fences, as is the case in contemporary human society. The juxtaposition of apocalyptic visions and mundane matters creates a contradiction, and this contradiction heightens the ironic tone of the play.

The characters' indifference prevails ironically throughout the play despite the eco-catastrophic visions reflected by Mrs Jarret. In the third scene, they talk about science fiction, TV series, and some solutions to Sally's fear of cats, but they are utterly unconscious of the chemical leaks that threaten human society. Mrs Jarret states at the end of the scene that neither humans nor nonhumans like foxes had the chance to live after "the chemicals leaked through cracks in the money" (Churchill, 2016: 17), but nobody asks when or how it happened. The women criticise the racist attitude of human beings in the next scene but know nothing about the widespread hunger that impairs the sufferers. Unfortunately, despite sparing some time to speculate about having superpowers, they never seem to be concerned about the wind created by property developers. Furthermore, they do not refrain from singing together or revealing their anxiety disorders and phobias such as agoraphobia but fail to notice the pandemic that occurred after the exploitation of nonhumans and the ravaging wildfires. Briefly, the clash of realities is observed throughout the play. Churchill displays that the characters are so busy with their mundane pursuits and personal problems that they are not able to realise the ecological disasters which are likely to devastate humanity. This paradox functions to mirror their pathetic state in the face of ecological disasters, and the ironic portrayal of this paradox underscores that the characters in the play are not different from most contemporary humans disregarding the imminent ecological crises.

The disasters narrated at the end of each scene also serve another significant purpose in the play. Unfortunately, it is observed that neither Sally nor Lena nor Vi hears Mrs Jarret's cry in the play. However, the successive disasters enable Churchill to make her eco-socialist voice heard by the audience. Churchill, who questions the systematic degradation of the planet under the capitalist system through varied catastrophic and apocalyptic speculations, actualises one of the most prominent goals of eco-socialism: raising consciousness. Although she cannot be heard by the majority of the characters in the play, her eco-socialist cry definitely resonates in the audience's mind. Thus, she takes a significant step to awaken the masses from their deep sleep and highlights that the agents of the capitalist order not only threaten the natural balance of the planet but also aggravate social crises, as eco-socialist critics put forward.

Caryl Churchill considers the current social and environmental problems interrelated. Accordingly, none of the disasters she describes in the play are natural; they are highlighted to have stemmed from social inequality triggered by capitalism. Similar to James O'Connor (1988) who highlights that the mechanism of capitalism leads to serious ecological problems and eventually damages human society (13), Churchill underlines that social injustice led by capitalism is responsible for ecological disasters. Furthermore, she indicates that these disasters

are likely to contribute to a massive catastrophe. For instance, various disasters, ranging from landslides and wildfires to floods and pandemics, in the play are highlighted to be induced by the decisions taken by politicians in favour of the capitalist market, the arrangements of capital owners, the profit-seeking mechanism of capitalism, or the unwise distribution of the planetary sources (Churchill, 2016: 8, 12, 28, 29, 37). Most importantly, the ecological disasters in the play are indicated to bring the doom of humanity nearer. As can be seen, the playwright does not isolate ecological problems from social predicaments and capitalist practices.

Capitalism is viewed in the eco-socialist approach as a destructive system that disregards the ecological or social cost of its operations because it is highly concerned with accumulating more profit. Foster (2002) clarifies this fact with these lines:

Capitalist economies are geared first and foremost to the growth of profits, and hence to economic growth at virtually any cost... This rush to grow generally means rapid absorption of energy and materials and the dumping of more and more wastes into the environment—hence widening environmental degradation. (10)

In the eco-socialist sense, humanity, then, faces the consequences of overlooking the ecological balance for the sake of economic growth. Furthermore, eco-socialists highlight that the negative impacts of capitalist operations are not limited to the ones on natural resources. As Harvey (1997) states, capitalism does not take “the social, political, geopolitical or ecological consequences” into consideration to “achieve an expansion of growth” (180). The capitalist system is blamed for devaluing all the planetary and social assets for the sake of exponential growth and for not taking any responsibility for the severe damage caused by its blind mechanism.

Churchill also draws the audience’s attention to this problematic system metaphorically at the very early stage of the play through Mrs. Jarret’s statement: “The chemicals leaked through cracks in the money” (Churchill, 2016: 17). The playwright symbolically employs the word “money” to indicate the capitalist system and underlines that chemicals stem from the use of capital. In other words, the capitalist system and its paradoxical dysfunction are highlighted to be the main reasons for the spread of detrimental substances. Furthermore, her choice of the verb “leak” can be considered intentional. She prefers to use this verb rather than a verb like spread or disseminate, and this verb reminds the audience of the contamination of the earth through the unconscious use of agricultural products and the release of industrial waste. It needs to be remembered that chemicals utilised to acquire more profit in the capitalist mode of production are one of the primary disruptors of the ecological balance. Carson (1964) exemplifies their impact as follows:

Chemicals sprayed on croplands or forests or gardens lie long in soil, entering into living organisms, passing from one to another in a chain of poisoning and death. Or they pass mysteriously by underground streams until they emerge and, through the alchemy of air and sunlight, combine into new forms that kill vegetation, sicken cattle, and work unknown harm on those who drink from once pure wells. (5)

As can be discerned, following the leak of chemicals into the earth, the wilderness is threatened. Consequently, the ecological balance of the planet is broken. Moreover, they harbour some “unknown” effects on both nonhumans and humans. Therefore, Churchill attempts to indicate how chemicals, which have leaked due to the contradictions or “cracks”

in the capitalist system, are likely to harm the planet and destroy human society. In other words, the playwright strives to highlight that the eco-indifferent and profit-oriented mentality of capitalism can potentially deteriorate the earth and devastate human life in the long run. Romero (2015) validates Churchill's implication by highlighting the fact that the use of chemicals seemingly has a positive impact on production processes, but these chemicals induce "the pollution and degradation of the ecosystem, harmful effects on consumers and farm workers, and large greenhouse emissions" (1). In this case, it is understood that the steps taken for the sake of advantageous consequences in the production and profit-making process result in devastation. Thus, the playwright associates the leak of chemicals with the cracks of the capital and cautions the audience against the imminent destructive consequences of it by narrating apocalyptic incidents.

The playwright implies the reason for the chemical leak with her choice of words but also provides various details concerning its ultimate impact on society as follows:

The first symptoms were irritability and nausea. Domestic violence increased and there were incidents on the underground. school absenteeism tripled and ninety-seven schools were taken into special measures. . . Miscarriages were frequent, leading to an increase of opportunities in grief counselling. Birth deformities outpaced the immigration of plastic surgeons. Gas masks were available on the NHS with a three month waiting time and privately in a range of colours. Sometimes the cancer began in the lungs. Sometimes on the fingerprint or laptops. The remaining citizens were evacuated to camp in northern Canada, where they were sprayed and victimised, And the city was left to six foxes, who soon abandoned it for lack of dustbins. (Churchill, 2016: 17)

She highlights that various physical health problems, such as birth miscarriages, deformities, and cancer, have occurred as a result of the use of chemicals that function as an indispensable ally of the capitalist production process. In this way, she describes the negative impact of capitalist practices on human beings. Furthermore, similar to Albritton (2019) who points out that a great number of people suffer from mental problems such as depression at alarming rates in countries like the USA ruled by the capitalist system (116-117), Churchill displays in the play that the impact of capitalism is not limited to the physical health of humans by indicating some prevalent psychological problems such as extreme rage. The negative effect of the chemical leak on human health might seem to be detached from its effect on nature. However, it should not be forgotten that humans cannot be separated from nature. Humanity is an indispensable part of nature. Accordingly, the disastrous impacts of capitalist practices on humans should be read as the ones on nature because humans, as one of the significant components of nature like nonhumans, both affect nature and are affected by it.

Additionally, Churchill unearths that capitalism does not take the environmental or social impacts of its agents into consideration and attempts to maintain a profit-making process. For instance, the playwright describes that the chemicals in the cracks of the capital leak into the earth and disrupt the ecological balance, and this disruption seems to be overlooked for the maintenance of the capitalist order no matter what the consequences are. After all, capitalism is notorious for turning destruction into a chance to acquire more profit (Kovel, 2007: 21). Thus, as a playwright who is aware of this fact, Churchill criticises this destructive mechanism of capitalism. She

indicates the increasing number of counsellors and plastic surgeons that provide new markets for the system even at the time of crisis. She demonstrates that the capitalist system is concerned with creating a mask business, but it is not interested in meeting people's essential mask needs. The playwright thereby reveals that capitalism not only engenders a health crisis resulting from its disregard for the ecological balance but also turns the crisis into an opportunity.

The playwright consequently points out through Mrs Jarret that the exploitative and profit-seeking desire of capitalism contributes to a sort of post-apocalyptic world in which nonhumans and humans will not be able to survive. The leak in the capital, which symbolises the detriments of the capitalist system on the ecological balance, firstly devastates humans' health and social life. Nonetheless, when the ecological balance is utterly disrupted, all the survivors are dislocated and ultimately massacred. Most importantly, Churchill displays that the chemical leak not only drives humans away from their habitats but also deprives nonhumans of their right to life. In this way, the playwright interrogates how the capitalist system paves the way for the disruption of the ecological balance through the excessive use of chemicals, and she masterfully draws the audience's attention to a probable chain of devastating ecological and social risks triggered by the capitalist mentality.

After exploring how Churchill associates the source of the ecological and social crises with "capital" and after clarifying her conviction that the capitalist system will devastate the planet and human society, it would be wise to discuss how Churchill demonstrates the role of capitalist agents and vehicles in aggravating the ecological and social balance. Both in Marxist and eco-socialist terms, the capitalist system is regarded as a system that not only regulates the vicious cycle of production and consumption but also controls how societies are governed. As Fraser (2009) highlights, capitalist markets commence subduing politics following the transition process of capitalism from a state-organised version to a neoliberal one (107). Governance systems are, then, thought to function as the enforcers of capitalist operations in today's world, where neoliberalism is celebrated. Therefore, eco-socialists do not expect these systems to act eco-consciously. On the contrary, 'the political forces committed to the capitalist "market economy"' are regarded as the source of the problem (Löwry, 2018: 7), and Churchill questions the role of pro-capitalist rulers in ecodestruction by presenting two distinct catastrophic events: a massive landslide and an unstoppable fire.

Following the characters' conversations about the trivia of everyday life such as lost keys, the children's problems, the choice of hats, and calculation skills, Churchill (2016) makes Mrs Jarret describe the landslide that she can see outside the fences providing women with a safe sphere:

Four hundred thousand tons of rock paid for by senior executives split off the hillside to smash through the roofs, each fragment onto the designated child's head. Villages are buried and new communities of survivors underground developed skills of feeding off the dead where possible and communicating with taps and groans. . . Time passed. Rats were eaten by those who still have digestive systems, and mushrooms were traded for urine. Babies were born and quickly became blind. . . Stories of those above the ground were told and retold till there were myths . . . Torrential rain leaked through cracks and

flooded the tunnels enabling screams at last before drownings. (8)

The apocalyptic incidents narrated by Mrs Jarret may seem irrelevant to the capitalist system, and one may argue that rulers' decisions cannot be attributed to capitalist operations. However, tracing the steps taken by "governmental agencies under the influence of capital's force field" is one of the most effective ways to unearth "capital's responsibility for the ecological crisis" (Kovel, 2007: 51). Therefore, the acts of the rulers within the neoliberal phase of capitalism cannot be viewed as independent of capitalist pressure. George W. Bush's withdrawal from the Kyoto Protocol, which aims to reduce carbon emission rates, for the sake of economic progress (Foster, 2002: 13; Kovel, 2007: 175) or Donald Trump's withdrawal from the Paris Climate Conference agreement which encourages countries to "reduce their greenhouse gas emissions" (Löwry, 2018: 7-8) can be given as significant examples that verify the capitalist market's influence on governors' eco-indifferent decisions. Likewise, the decision made by the "senior executives" cannot be regarded as an individualistic preference in *Escaped Alone*. It is indicated that they have bought "tons of rock," and their action not only devastates "the hillside" which represents the natural world but also exterminates the lives of innocent individuals after impairing their living quarters for the sake of satisfying the capitalist market. Thus, it is possible to argue that Churchill severely criticises the eco-destructive cooperation between governance and the capitalist market in the play.

Most importantly, Churchill reveals the close interrelation between social inequality and ecological crises, similar to eco-socialists. She highlights that the disaster experienced by these people is not natural but constructed. An unconscious decision made without considering ecological consequences by "senior executives" is indicated to trigger the landslide. Furthermore, the playwright displays that the decision which satisfies the capitalist market induces a devastating chain of social problems. The constructed landslide first forces people to abandon their habitual lifestyles. Then it causes deaths and inhuman life conditions under the ground. Finally, it leads to more catastrophic incidents when people are drowned after sudden and heavy rains. As humans are not independent of nature, such decisions affect their habitat and determine their fate. Therefore, it is possible to argue that Churchill displays that not only the ecological balance of the earth is threatened systematically but also human society is devastated due to the capitalist agents such as executives serving the capitalist market.

Churchill continues to question the interrelation between ecological and social problems through another disaster narrated by Mrs Jarret. She informs the audience about a "fire" that "broke out in ten places at once" and vividly displays that this disaster is also triggered by unnatural factors as follows:

Four cases of arson by children and politicians, three of spontaneous combustion of the markets, two of sunshine, one supposed by believes to be a punishment by God for gender dysphoria. It swept through saplings, petrol stations, prisons, dryads and books. Fires were lit to stop the fires and consumed squirrels, firefighters and shoppers. Cars sped from one furnace to another. Houses exploded. Some shot flaming swans, some shot their children. Finally, the wind drove the fire into the ocean, where salt water made survivors faint. The blackened area was declared a separate country with zero population, zero

growth and zero politics. Charred stumps were salvaged for art and biscuits. (37)

As is the case in the incident of the landslide, most of the fires are induced by human beings. She highlights that they are mainly caused either by the politicians or the markets. In other words, the representatives of the capitalist system are implied to be responsible for the disaster. In this way, she indicates the close connection between politics and capitalism, as she does while describing the aforementioned disaster. She thereby canalises the audience to question how the political actions taken under the control of capitalism have the potential to devastate the planet.

It is even possible to argue that the fires caused by “sunshine” cannot be considered natural. It is an undeniable fact that fire incidents, particularly wildfires, have started to occur more often all over the world as a result of climate change. The Climate Science Special Report prepared by Wehner, M.F., Arnold, J.R., Knutson, T., Kunkel, K.E., & LeGrande, A.N. (2017) shows that drying triggered by climate change increases wildfire risks considerably (para. 14). The bushfire that ravaged Australia in 2020 and the unstoppable fires in Türkiye, Greece, and the United States of America in 2021 can be given as concrete proof that verifies this fact. Undoubtedly, climate change paves the way for widespread fires, but it should also be acknowledged that humans have mainly led to such a change. As Wall (2010) states, “climate change and the other ecological problems that threaten us are, above all, products of economic growth” (15), and planetary limits are rarely taken into consideration in the capitalist system (Foster, 2000: 40). As a result, eco-socialists argue that excessive burden is systematically put on the earth through capitalist operations. Likewise, Churchill displays that the fire incidents that devastate the earth are directly or indirectly connected to capitalist agents. She indicates that the decisions made by politicians, the actions of capitalist markets, and the extreme heat resulting from eco-indifferent practices of humanity are responsible for the wildfire. Therefore, she draws a close connection between the practices driven by the capitalist market and the ravaging fire.

The playwright also reveals that the capitalist agents not only destroy humans’ social life and institutions but also impair ecological assets such as “saplings” and “squirrels” (Churchill, 2016: 37). The fire is described to be so tremendous and extreme that nonhuman beings such as “swans” and some humans’ children are “shot” to control it. In this way, the playwright highlights that humans and nonhumans are likely to suffer from capitalist practices profoundly. Despite all the efforts, survivors are eventually displaced and face a “blackened world” (Churchill, 2016: 37). Accordingly, Churchill masterfully points out the probable end awaiting the planetary system and human society as long as no immediate and eco-conscious action is taken.

Additionally, the last line Mrs Jarret articulates demonstrates how the system maintains its exploitative mentality even after an apocalyptic incident. One should remember that “the market sees forests, not as ecosystems, but as consisting of so many million or billion board feet of standing timber” (Foster, 2002: 33), and the playwright reveals this problematic mentality of capitalism by displaying how the burned trees are eventually regarded as functional tools to be commodified. To put it simply, Churchill signifies that the capitalist system engenders ecological disasters that will consequently destroy humanity, and she demonstrates how

capitalism attempts to turn such crises into a sort of profit-making opportunity. She thereby makes the audience conscious of the eco-destructive mindset of the capitalist market and leaves at least a little spark in the conscience of the masses.

Eco-socialism advocates questioning capitalist organisations leading to environmental problems rather than the individuals' roles in ecodestruction. According to the eco-socialist perspective, the ecological responsibility is attempted to be loaded on individuals by encouraging them to alter their consumption habits, yet "a green lifestyle" will not be as effective as anticipated since "corporations" that cause much of the ecocide are the real agents responsible for the ecological threats (Wall, 2010: 38). These corporations should not be viewed as merely commercial organisations. In fact, these capitalist corporations are so powerful within the current world that they may intimidate various countries in Europe and the US into aligning with their demands (Pepper, 2010: 36-37). Therefore, it is possible to conclude that the world is mostly controlled by capital owners whom Kovel (2007) calls "the capitalist class" (48). The playwright is likewise aware of this class and considers their decisions to be one of the catalysts of ecological destruction. Therefore, she decides to describe how the preferences of the wealthy class lead to a severe disaster through Mrs Jarret's narration:

The wind developed by property developers started as breezes on cheeks and soon turned heads inside out. The army fired net to catch flying cars but most spun by with dozens clinging and shrieking, dropping of slowly. Buildings migrated from London to Lahore, Kyoto to Kansas City, and survivors were interned for having no travel documents. Some in the whirlwind went higher and higher, the airsick families taking selfies in case they could ever share them. Shanty towns were cleared. Pets rained from the sky. A kitten became famous. (Churchill, 2016: 28)

As can be observed, the wind turns into a storm, and it is so powerful that it ruins people's lives and hurls not only cars but also buildings across the world. Most importantly, the wind is not natural; on the contrary, it is constructed by a group of people who trade properties or decide on building sites. All these details, thus, signify that the ecological balance is ignored by the intervention of a circle of capital owners, and above all, the ecology of the earth is sacrificed for the sake of economic profit when their profession is taken into consideration. No matter how ironic or funny statements are utilised, such as survivors' obsession with "taking selfies" and their being "interned for having no travel documents" (Churchill, 2016: 28), the gravity of the problem is underlined successfully by the playwright. In particular, she draws attention to the chaos induced by this constructed wind by highlighting buildings in motion and swirling individuals. She metaphorically underlines that the ecological and social order will possibly be disrupted if the eco-indifferent desire of the capitalist class is not hampered. Above all, the playwright achieves to demonstrate how capitalist operations which may look like a "breeze" result in massive "whirlwinds," and she finds an opportunity to highlight the systematic impairment of the earth from another aspect.

Capitalism never takes human or nonhuman life into account. It needs to be remembered that "capital must expand without end in order to exist" even if it damages "the conditions of its own production" (Kovel, 2007: 38). Therefore, all the assets of the planet are prone to be overexploited within the capitalist system. Wall (2010) also highlights how the obsession of capitalism with

growth and obtaining more profit impairs social and ecological balance as follows:

We need no more proof of the barbarity of capitalism, the parasitical system that exploits humanity and nature alike. Its sole motor is the imperative toward profit and thus the need for constant growth. It wastefully creates unnecessary products, squandering the environment's limited resources and returning to it only toxins and pollutants. Under capitalism, the only measure of success is how much more is sold every day, every week, every year – involving the creation of vast quantities of products that are directly harmful to both humans and nature, commodities that cannot be produced without spreading disease, destroying the forests that produce the oxygen we breathe, demolishing ecosystems, and treating our water, air and soil like sewers for the disposal of industrial waste. (120)

Like Wall, Churchill attempts to reveal that the nonhuman world and humanity are threatened by the capitalist production process. She draws attention to a pandemic caused by the exploitation of monkeys for the sake of capitalist goals with the help of the Cassandra figure^{***}, Mrs Jarret:

The illness started when children drank sugar developed from monkeys. Hair fell out, feet swelled, organs atrophied. Hairs blowing in the wind rapidly passed round the world. When they fell into the ocean cod died and fishermen blew up each other's boats. Planes with sick passengers were diverted to Antarctica. Some got into the bed with their dead, others locked the doors and ran till they fell down. Volunteers and conscripts over seven nursed the sick and collected bodies. Governments cleansed infected areas and made deals with allies to bomb each other's capitals. Presidents committed suicide. The last survivors had immunity and the virus mutated, exterminating plankton. (Churchill, 2016: 29)

The playwright displays that neither the lives of the members of the nonhuman world such as monkeys nor human health is valued when capitalist goals are involved. In fact, what the playwright reveals is not a secret, particularly both for the ones who are exposed to the COVID-19 pandemic and for the sufferers who are aware of the gradual negative impact of the food industry on human health and the environment. As the report published by The Food and Agriculture Organisation of the United Nations (2017) indicates, mass production, indeed, leads to a chain of disasters that are similar to the extreme ones described by the playwright:

The evolution of food systems has both responded to and driven changing dietary preferences and patterns of overconsumption, which is reflected in the staggering increases in the prevalence of overweight and obesity around the world. Expanding food production and economic growth have often come at a heavy cost to the natural environment. Almost one half of the forests that once covered the Earth are now gone. Groundwater sources are being depleted rapidly. Biodiversity has been deeply eroded. Every year, the burning of fossil fuels emits into the atmosphere billion of tonnes of greenhouse gases, which are responsible for global warming and climate change. (4)

As can be observed, humanity is already in the middle of an ecological disaster, but it prefers to ignore this reality like the characters in the play. Nevertheless, the playwright

^{***} Cassandra is a mythological figure in Greek mythology, but the term is used to refer to a person who cautions people against impending disasters even if she is not believed.

unearths the source of the problem by implying the mass production cycle and extreme exploitation of the nonhuman world. The product acquired through the exploitation of monkeys is firstly indicated to harm human health. However, the following pandemic, which initially devastates humans' lives, ultimately devastates the ecological balance because humans cannot be detached from nature or the greater ecology. Ocean life is exterminated as a result of the pandemic, and this destruction upsets the lives of humans in turn. Churchill also intensifies the severity of the disaster by making the audience imagine a pandemic that results in dramatic death cases, bombarded cities, and irreversible contagion. Accordingly, Churchill highlights the essential interdependence between humans and nature, and she illustrates how catastrophic consequences are experienced when one of these components is disregarded. Most importantly, depicting catastrophic incidents triggered by the exploitation of nonhumans, the playwright cautions humanity that unless the capitalist mode of production is disrupted, the planet and humanity are likely to confront apocalyptic destruction.

Churchill continues to interrogate the eco-destructive consequences of the excessive use of planetary sources through another disaster that sweeps away all the recreational institutions and products:

First the baths overflowed as the water was deliberately wasted in a campaign to punish the thirsty. Swimming pools engulfed the leisure centers and coffee ran down the table legs. . . . Yawls, ketches, kayaks, canoes, schooners, planks, dinghies, lifebelts and upturned umbrellas, swimming instructors and lilos, rubber ducks and pumice stone floated on the stock market. Waves engulfed ferris wheels and drowned bodies were piled up to block doors. Then the walls of water came from the sea. (Churchill, 2016: 12)

The playwright attributes the reason for the massive flood to the intentional wasting of water and highlights that the capitalist mentality eventually causes ecological disasters. The indicated reason for the disaster may seem weird. Nonetheless, according to a report by WHO, UNICEF, and World Bank (2022),

An estimated two billion people, one quarter of the world's population, still go without [safely managed drinking water]. Unsafe drinking water is a driving factor behind the more than 1.5 million people who die every year from diarrhoea, most of them infants and small children. (8)

As can be discerned, whereas a limited number of people enjoy the resources of the earth, a great number of people cannot meet their basic needs. Most importantly, such social inequality is likely to induce an environmental crisis, as Churchill implies. After all, capitalist practices mostly disregard the risks that might disrupt the ecological balance. Hence, the playwright's depiction of a flood that stems from wasting water intentionally in a capitalist order enables her to indicate how socially unjust practices under the rule of the capitalist market have the potential to cause ecological disasters and how these emergent ecological problems threaten the future of humanity.

Conclusion

The consequences of the disruption of the ecological balance have been severely

experienced since the start of the Anthropocene, and more ecological calamities are likely to happen unless the degradation of the ecological balance is avoided or at least decelerated. Consequently, not only literary works that attempt to raise ecological awareness but also ecocritical approaches that question the current and impending ecological threats have started to become prevalent since the 20th century. Several perspectives such as eco-socialism under the umbrella of ecocriticism have strived to detect the reasons for ecological issues and offer solutions to prevent further ecological catastrophes. Likewise, dystopian works that caution the masses against impending ecological disasters have started to take an important place in literary studies, and Caryl Churchill's *Escaped Alone* can be regarded as one of the prominent examples of these works.

This article scrutinised the role of social injustice and capitalism in disrupting the ecological balance and devastating human lives after outlining the fundamental principles of eco-socialism. Eco-socialism regards the capitalist system as an agent that deteriorates social inequality and devastates planetary resources. The systematic exploitation of natural resources, the relentless pursuit of profit, and eco-indifferent mass production and consumption processes in the capitalist system are considered the main factors that induce the disruption of the ecological balance. This study argued that eco-catastrophic visions in *Escaped Alone* underline the role of capitalism in environmental degradation. In this sense, it analysed Churchill's play from an eco-socialist perspective and alleged that Churchill's eco-socialist voice resonates throughout the play.

The study underscored that the inclusion of various eco-catastrophic events, such as landslides, floods, pandemics, devastating storms, and unstoppable fires, serves two main purposes. Firstly, the ecological disasters narrated by Mrs Jarret are juxtaposed with the mundane pursuits of characters like Lena, Vi, and Sally throughout the play. This juxtaposition consolidates the ironical tone of the play. In this way, contemporary humans' tragicomic indifference in the face of grim ecocatastrophic realities is criticized. Furthermore, it is demonstrated in the play that all the aforementioned ecological disasters directly or indirectly are induced by capitalist actions, which highlights the role of capitalism in damaging the ecological balance and aggravating the existing ecological crises. Therefore, ecological disasters included in the play not only function to reveal the current eco-indifference ironically but also serve to interrogate capitalism as a leading agent of ecological degradation.

The study demonstrated that capitalist goals and practices are the primary reasons for the ecological disasters witnessed in the play. The landslide that leads humans to a subterranean lifestyle and death is not natural but constructed by the senior executives to meet the demands of the capitalist market. The unstoppable fire that ravages not only humans but also nonhumans is implied to have resulted from the indifferent acts of pro-capitalists. The wind that destroys residential areas and exterminates the lives of nonhumans living in the forests is developed by capital owners. The pandemic that destroys marine ecosystem outbreaks as a result of the overexploitation of nonhumans for the capitalist goals. The flood occurs as water resources are not properly managed, and hunger becomes prevalent as a result of the unequal distribution of food supplies. All these details underscore that there exists a close

connection between ecological problems and capitalist practices, and the article argued that submissive executives, the profit-oriented mentality of capitalism, the prevalent production and consumption cycle, and social injustice stemming from the capitalist system are all responsible for ecological disasters witnessed in Mrs Jarret's eco-apocalyptic monologues. Consequently, the study highlighted that capitalist practices depicted in the play trigger long-term environmental and social disasters despite offering some short-term benefits, and that the playwright takes a significant step towards awakening the unconscious masses through her catastrophic narration in *Escaped Alone*.

Araştırma ve yayım etiği beyanı: Bu makale, yazarın *Eko-Kıyamet Habercileri* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Thomas Eccleshare, Stef Smith, Caryl Churchill ve Lucy Kirkwood'un Seçilmiş Oyunlarına Ekoeleştiril Bir Yaklaşım (2023) başlıklı doktora tezine dayanmaktadır.

Yazarların makaleye katkı oranları: Birinci yazar %60, ikinci yazar %40.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This paper is based on the corresponding author's PhD dissertation titled *Eco-Apocalyptic Harbingers: An Ecocritical Approach to Selected Plays by Thomas Eccleshare, Stef Smith, Caryl Churchill, and Lucy Kirkwood* (2023).

Author contribution: The author independently composed the entirety of the article.

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %60, second author %40.

Ethics committee approval: This study does not require approval from an ethics committee.

Financial support: This study received no financial support whatsoever.

Conflict of interest: There are no known conflicts of interest in this study.

References

- Albritton, R. (2019). Conclusion: "Time and tides wait for no one". *Eco-socialism for now and the future*. Palgrave Macmillan, Cham. Retrieved from https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-05183-9_9
- Carson, R. (1964). *Silent spring*. Fawcett Publications. (Originally published 1962).
- Churchill, C. (2016). *Escaped alone*. Nick Hern Books Limited.
- Crutzen, P. J. (2006). Albedo enhancement by stratospheric sulfur injections: a contribution to resolve a policy dilemma? *Climate Change*, *77*, 211–219. <https://doi:10.1007/s10584-006-9101-y>
- FAO. (2017). *The future of food and agriculture: Trends and challenges*. Food and Agriculture Organisation of the United Nations.
- Foster, J. B. (1999). *The vulnerable planet: A short economic history of the environment*. Monthly Review Press.
- Foster, J. B. (2000). *Marx's ecology: Materialism and nature*. Monthly Review Press.
- Foster, J. B. (2002). *Ecology against capitalism*. Monthly Review Press.
- Foster, J. B., Clark, B., & York, R. (2010). *The ecological rift: Capitalism's war on the earth*. Monthly

Review Press.

- Fraser, N. (2009). Feminism, capitalism, and the cunning of history. *New Left Review*, 56, 97-117.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis. In C. Glotfelty & H. Fromm (Eds.) *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology* (pp. xv- 2). University of Georgia Press.
- Harvey, D. (1997). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Blackwell.
- Kovel, J., & Löwry, M. (2001, September). An ecosocialist manifesto. *Environment and ecology*. Retrieved from <http://environment-ecology.com/political-ecology/436-an-ecosocialist-manifesto.html>
- Kovel, J. (2007). *The enemy of nature: The end of capitalism or the end of the world*. Zed Books.
- Löwry, M. (2018, October). Why ecosocialism: For a red-green future. *Great Transition Initiative*. Retrieved from <https://greattransition.org/publication/why-ecosocialism-red-green-future>.
- Marx, K. (1976). *Capital* (Vol. 1). Vintage. (Original work published in 1867).
- O'Connor, J. (1988). Capitalism, nature, socialism a theoretical introduction. *Capitalism Nature Socialism*, 1(1), 11-38, <https://doi.org/10.1080/10455758809358356>
- Oppermann, S. (1999). Ecocriticism: Natural world in the literary viewfinder. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 29-46.
- Pepper, D. (1993). *Eco-socialism: From deep ecology to social justice*. Routledge.
- Pepper, D. (2010). On contemporary eco-socialism. In Q. Huan (Ed.) *Eco-socialism as politics: Rebuilding the basis of our modern civilisation* (pp. 33-44). Springer.
- Romero, A. M. (2015). The alchemy of capital: Industrial waste and the chemicalization of United States agriculture. *UC Berkeley*. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/2rh0d4df>
- Wall, D. (2010). *The rise of the green left: Inside the worldwide ecosocialist movement*. Pluto Press.
- Wehner, M.F., Arnold, J.R., Knutson, T., Kunkel, K.E., & LeGrande, A.N. (2017) Droughts, floods, and wildfires. In Wuebbles, D.J., D.W. Fahey, K.A. Hibbard, D.J. Dokken, B.C. Stewart, & T.K. Maycock (Eds.) *Climate Science Special Report: Fourth National Climate Assessment*. Retrieved from <https://science2017.globalchange.gov/chapter/8/>.
- WHO, UNICEF, World Bank. (2022). *State of the world's drinking water: an urgent call to action to accelerate progress on ensuring safe drinking water for all*. World Health Organization. Retrieved from <https://www.who.int/publications/i/item/9789240060807>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2024; 30(4)-120. Sayı/Issue - Güz/Fall
DOI: 10.22559/folklor.2707

Araştırma makalesi/Research article

Toplumsal Paradoksun Nesnesi Olarak Klasik Türk Şiirinde Sakal

The Beard as An Object of Social Paradox in
Classical Turkish Poetries

Özge Özbay Kara*

Öz

Anatomik ve fizyolojik yapısı, bu yapının sunduğu/sunamadığı imkânlar ile sakal insanın karakter ve statü oluşturmada, cinsiyetin toplumsal yapısını kavramada etkin bir var oluş göstergesidir. Sakal ilk çağlardan itibaren fizyolojik bir unsur olmanın ötesinde erillik göstergesi, imaj faktörü, teolojik bir sembol, sınıfsallığın ifade biçimi yahut insana bilgelik, yaşlılık gibi sıfatlar addeden bir kavram olarak kültür tarihinin parçası olmuştur. Üstelik varlığı kadar yokluğu da toplum içindeki insanı inşa etmede paradoksal biçimde etkindir. Örneğin, köselik erillik anlamında bir eksiklik olarak nitelenirken bazı tasavvufi zümrelerde maddi âlemden arınmayı temsilen traş ritüeli uygulanır. Bu araştırmanın çıkış noktası, klasik Türk edebiyatı metinleri içerisinde sakal bırakma üzerine düşürülen tarih manzumeleri sayısının çokluğudur. Klasik Türk şiirinde şairlerin önemli gördükleri hadiseler tarih düşür-

Geliş tarihi (Received): 11-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2024

* Arş. Gör. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Bartın-Türkiye/Assist. Dr., Bartın University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature Department of Classical Turkish Literature. oozbay@bartin.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-5476-8096

me geleneği çerçevesinde sakala atfedilen değerin uyandırdığı merakla yola çıktığım bu çalışmada; dilde temsil ettiği değerlerden başlamak suretiyle cinsiyet, siyaset, din ve tasavvuf, sınıfsallık, estetik ve kültür düzlemlerinde sakalın Osmanlı dünyasındaki yerini tespit etmeyi amaçladım. İçerik analizi metoduyla klasik Türk şiiri metinleri ve arşiv belgelerinin tanıklığından istifade ederek sakalın geçmişten günümüze kültür tarihimizdeki serüvenini ortaya koymaya çalıştım.

Anahtar sözcükler: *sakal, klasik Türk edebiyatı, tarih düşürme, kültür tarihi, paradoks*

Abstract

The beard is an effective indicator of identity, status and understanding of social gender roles. Its anatomical and physiological structure, and the possibilities offered by this structure, enable the wearer to convey a sense of character and status. The beard has been an integral part of cultural history, not only as a physiological element, but also as a symbol of masculinity, an image factor, a religious symbol, a form of class expression or qualities attributed to a person, such as wisdom and old age. Moreover, its absence as well as its presence paradoxically construct the human being in society. For example, while the beardness is characterised as a deficiency of masculinity, some Sufi circles practice the ritual of shaving to represent purification from the material world. With the curiosity aroused by the value attributed to the beard within the context of the tradition of chronogram for important events in classical Turkish poetry, I began this research. Starting with its origin and the values it represents in our language, I aimed to explore the place of the beard in the Ottoman world on the planes of gender, politics, religion, mysticism, class, aesthetics and culture. In this study, starting from the curiosity aroused by the value attributed to the beard in this study, I aim to identify the place of the beard in the Ottoman world on the levels of gender, politics, religion and mysticism, class, aesthetics and culture, starting from its origin and the values it represents in our language. With the content analysis method, I tried to reveal the adventure of the beard in our cultural history from past to present by making use of the testimony of classical Turkish poetry texts and archival documents.

Keywords: *beard, classical Turkish literature, chronogram, cultural history, paradox*

Extended summary

The beard, which is a manifestation of male physiology, has also become a symbol of assuming the masculine gender role, observance of religious obligations, occupational and class distinction, or carrying adjectives such as wisdom and old age, as well as protecting the face from external impacts and threats since the early ages, thus gaining a cultural depth. In society, the presence as well as the absence of a beard, which has different representations in terms of colour, shape, density, aesthetic appeal and aesthetic quality, plays a significant role in constructing the self, both in terms of his appearance and his role in society. What

determines this construction process is that it is the transmitter of visual communication as a part of mass applications beyond individual preferences. This cultural accumulation, of which the beard is the carrier, has also found its counterpart in language and literature. The starting point of this research is the quantity of beard chronograms in classical Turkish poetry. When we look at the chronograms in the divans, we see that the poets set dates for various events that they deemed important, such as the enthronement, birth, teething, weddings, circumcision, deaths, tawjih and honouring, conquests and victories, the activities of the ban, the first arrow, javelin or rifle shot, reciting the Qur'an and New Year's congratulations. In addition to these events that are considered important and worth remembering, the value attributed to the beard as a sign of appointment, transition to adulthood, performance of religious rituals or masculinity indicates that the beard contains many cultural elements in the Ottoman period and classical Turkish poetry. The purpose of this study is to establish the significance of the beard in the Ottoman cultural world on the planes of gender, politics, religion, mysticism, class, aesthetics, and culture, by starting from its origin and the values it represents in our language.

In the study conducted with the content analysis method; First of all, all words related to beard were scanned through the Polish application, then all accessible divan editions, including the National Thesis Center of the Council of Higher Education, were examined, and edicts and documents related to beard were identified in the catalogs in the Ottoman Archives of the State Archives of the Republic of Turkey. Dergipark, TR Index, Turkish Articles Bibliography and Turkish History, Literature, Culture and Art History Articles Database were searched, and it was seen that most of the sources reached were analyses on the axis of language and history. In this article, beardedness or beardlessness is culturally analyzed on the basis of language, dream, aesthetics, qualities attributed to appearance, masculinity identity structuring, qualities associated with status, religion, and mysticism. The aim of the study is to make a sociocultural evaluation based on the reasons for the use of beards in classical Turkish poetry rather than determining their metaphorical value and meaning relations. Therefore, in this study, the beard is handled as an indicator that symbolizes the values that its physiological structure gains and loses to men, and the paradox of the social roles it constructs with its presence and absence is revealed.

From ancient Turkish customs to the adoption of Islam and from then to the present day, the practices and beliefs about the beard offer a cultural reserve. Its appearance, absence or disappearance on the male body gives an idea about the roles that society assigns to men based on their biology. Growing or cutting the beard is subjected to certain rituals in line with certain times, places or principles, and this adds folkloric quality to its symbolic value. These rituals constitute a contract of acceptance and participation of the man on the masculine, religious, class and social plane.

In the classical Turkish poetry texts analyzed, the beard symbolizes concepts such as masculinity, power, piety, experience, authority, freedom with its presence, while the values represented by its absence vary according to whether it is a choice or a deprivation. Deprivation disrupts the construction of masculine identity; choice implies image, purification or spiritual

isolation. Growing a beard not only carries certain meanings on its own, but also provides information about the religion, ideology, status, economy and class position of the individual according to its shape. The blackness of the beard can identify a man as young, criminal or non-Muslim, while the whiteness of the beard brings experience, dignity and old age. While the beard is often considered to be in accordance with the male nature, it is sometimes seen as an element that overshadows masculine beauty. These convictions are embedded in the community, period and mentality of the person making the assessment. The diminishing place given to him in contemporary Turkish poetry can be explained by the fact that the cultural values he represents have been largely stripped of their role.

Giriş

Türk kültüründe sakalın serüveni takip edildiğinde onun varlığı ve yokluğunun yanı sıra görünümü, biçimi ve rengi ile de erkeğin kimlik inşa etmesinde aracı bir rol üstlendiği görülmür. Sakal erkeğe sunduğu yahut sunamadığı imkânlarla bir erillik göstergesi, makyaj ve imaj unsuru, teolojik/ideolojik bir sembol, örfî değer taşıyıcısı, statü ve sınıfsallık imgesi olarak bünyesinde pek çok temsil barındırır. Onu arkaik dönemlerden itibaren kültür tarihinin bir simgesi yapan, bireysel tercihlerin ötesinde kitlesel uygulamaların bir parçası ve sözsüz görsel iletişimin tanığı olmasıdır.

Bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan husus, klasik Türk şiirinde düşürülen lihye tarihlerinin niceliğidir. Taranan metinler arasında en çok lihye tarihi düşüren şairlerin yirmi üç manzume ile Fennî Mustafa (öl. 1158/145-46) ve on manzume ile Sürûrî (öl. 1229/1814) olduğu tespit edilmiştir. Ulaşılabilen tüm lihye tarihleri incelendiğinde erişkinliğe geçiş mahiyetinde sakalın çıkışı, bir mansıp tevcihiyle ve otoritenin buyruğuyla sakal bırakma, bir devlet büyüğünün veya dostun sakal bırakışına tarih düşürme gayesiyle kaleme alındıkları görülmür. Bu dikkatle yola çıkılan çalışmada, klasik Türk şiiri metinleri tanıklığında Türk kültüründe sakalın temsil ettiği değerler ve anlamlar bütünüünün tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Makalede sakalın dildeki seyrinden başlanarak kendisine yüklenen estetik standartlar tartışılacak, eril kimlik inşasındaki rolü tespit edilecek, statüye attığı vasıflar değerlendirilecek, dinî ve tasavvufî muhitlerdeki temsilleri ortaya konulacak ve tıraş edilmesinin gerekçeleri üzerinde durulduktan sonra bu uygulamalarda simgelediği paradoksal değerler tartışılacaktır. Makalenin amacı, klasik Türk şiirinde sakalın mazmun değerini tespit etmekten ziyade sosyokültürel bir okuma yapmaktır. Bundan hareketle sakal, fizyolojik yapısının erkeğe kazandırdığı ve kaybettirdiği değerleri ortaya koyan bir gösterge olarak ele alınacaktır.

Sakal dile düşünce

Yapılan etimolojik araştırmalar sakal sözcüğünün kökenine ve ilk kullanım alanlarına dair veriler sunmaktadır. Mesut Şen, sakalın Türkçe çene anlamına gelen *sakak* sözcüğünden geldiğini ve ilk izlerine Uygur metinlerinde rastlandığını söyler (2004: 30). Sümeyra Alan ise

sakal sözcüğünün etimolojisi üzerine yapılan tespitleri tarihî Türk metinlerinin tanıklığı ile birlikte sunarak sözcüğün “bir nesnenin parçası, asılan bir parça, tüy” anlamlarındaki *sak-ga al+ı* ibaresinden geldiği görüşünü destekler (2023). Klasik Türk edebiyatı metinlerinde *lihye*, *rîş* ve *hatt* sözcükleri ile de ifade edilen *sakal* etrafında bir terminoloji oluşmuştur. Alay etme, bıyık altından gülme anlamında *rîş-hand* (bk. Yılmaz, 2021); kaba sakal görünümünü ifade eden *belme-rîş* ve *hilûfe*; yeni tüylenen, henüz çıkan sakal için kullanılan *müzellef*; saç sakalı ağarmış kimseler için *âmize-müy*; yeni çıkmış gri, mavi ve yeşile çalan sakal için *hatt-ı sebz* veya *hatt-ı nev-hîz*; sakalı henüz çıkmaya başlayan genç anlamında *hat-ber-âver*; köse, sakalı çıkmayan veya seyrek sakallı kimseleri kasteden *kûsec/kûse/kösec*, *teng-rîş* ve *sünât/sinât*; sakal taramaya yarayan *şâne* ve *tarak*; tıraş etmekten sorumlu esnafı temsil eden *perûkâr* ve *berber* sözcükleri bu terminolojinin ürünleridir.

Atasözü ve deyimlerde varlığı ve rengi itibarıyla zekâ, vakar, bilgelik, tecrübe, itibar ve gücü sembolize eden sakal; dağınık ve kaba görüldüğünde bakımsızlık, fukaralık ve perişanlığı olmaması durumunda ise zayıflık ve acziyeti ifade etmektedir. Atasözlerinde sakalın varlığı ve yokluğu; insanın statüsünü, ilişkileri ve ilişki biçimlerindeki tercihlerini, mizah anlayışını ortaya çıkarır. İnsanın sakalla alışkanlık haline getirdiği mimiklerin tasvirini içerir. Örneğin yaşın gerektirdiği zekâ ve olgunluğa erişemeyen kimseler için “*Akıl olmayınca ne yapsın sakal?*”; sakalın kişiye itibar, bilgelik veya saygınlık kazandırmayacağına ithafen ortaya konup mizah barındıran “*Sakalda keramet olsa keçi şeyhlik ederdi/Keçide de sakal var*” veya “*Sakalla olsaydı kişi, keçiye danıştırlardı her işi*” sözleri vardır. Deyimlerde ise sakalın fizyolojik bir gösterge olduğu unutulmaz. Sakalın rengi, şekli vasıtasıyla veya sakal mimikleri kullanılarak gündelik yaşamda, anlık durumların tespiti ve tasviri yapılır. Sakalını uzatmak, sakalını tıraş etmemek anlamına gelen “*sakal bırakmak*”, yaşlanınca eski kuvvet ve itibarını yitirmek anlamında “*ak sakaldan yok sakala gelmek*”, bir şeyin sürüncemede kalması manasında “*sakalı bitmek*” ifadeleri deyimlerin kalıp anlam oluşturmasında bir nesne yahut olgu olarak sakalın önemine işaret eder.

Klasik Türk şiiri, sakalın literal anlamı ve kalıp yargılardaki rolünü belleğinde tutarak estetize eder. Kendi doğasına uygun içkinlikle teşbih, istiare ve kinayelerle sakalın etimolojik varlığını imler. Zâtî (öl. 954/1547), kendisini sevgilinin hasret dağında gam bulutundan düşen dert/eziyet karının altındaki toprak olarak tasavvur ederek ağaran sakalının beyazlığını buna bağlar.

Saç sakal agardı sanma küh-ı hecr-i yârda

Ebr-i gamdan berf-i mihnet yağdı ben hâk üstine (G. 1311/10) (Çavuşoğlu ve Tanyeri, 1987: 196)

Sünbülzâde Vehbî (öl. 1224/1809) ise şeyhin aksakalına bakmayarak dünya nimetleri ile iştiğalini şu mısralarla eleştirir:

Mey-i gül-gûn içermiş bir siyeh perçemli dilberle

Ne dersin şeyh efendiye utanmaz ak sakalından (G. 205/6) (Yenikale, 2017: 446)

Şairler kimi zaman da *sakal*, *lihye* ve *rîş* sözcüklerini kaleme aldıkları manzumelerin muhtevası ile ilişkilendirmek suretiyle redif olarak tercih etmişlerdir. Karamanlı Nizâmî (öl.

874-878/1469-73)'nin divanındaki “*Sakal ey vây sakal vây sakal ey vây sakal*” mısrasının tekrarlandığı mütekerrir murabbası, Amasyalı Nebzî (XVIII. yy.)'nin Zühdi Efendi'nin Hz. Muhammed'in sünnetini icra etmek üzere sakal bırakmasını konu edinen *lihye* redifli bir tarih kıtası ve Siyâhîzâde Tab'î Ali Efendi (öl. 119-1204/1785-1789)'nin divanında İbrahim Efendi'nin mevkufat görevine gelmesiyle sakal bırakması üzerine düşürülmüş *rîş* redifli tarih manzumesi bu şiirlere örnek teşkil eder (İpekten, 2020: 232-233; Okumuş, 2007:217; Kaya, 2009: 175-176). Klasik Türk şiirinde *rîş* ve *lihye*ye ilaveten *hatt* sözcüğü de sakalın dil ve anlam bütünlüğü içinde bir mazmun olarak kullanıldığı anahtar kelimelerdendir (bk. Şentürk, 2022: 263-279).

Divanlardaki lihye tarihleri incelendiğinde bu metinlerin büyük bir kısmının dua ile tamamlandığı görülmektedir. Bu dualarda “*ömrin füzûn idüp hatını ide yümnâk*”, “*hat-ı nev-hîzin etsin Hak mübârek hem ola müzdâd*”, “*hattını Hilmi Beg'in Hak eyleye sa'd u sefid*”, “*hattunun görsün tüyince hayrını*”, “*rîş-i pür-nûrın sefid ide anun Rabb-i Rahîm*”, “*vâlidine lihyesin göstere Mevlâ sefid*” gibi ifadeler ile sakalın çok, mübarek, mesut ve beyaz; maliki-nin ömrünün uzun ve ailesinin bu saadete tanık olması temenni edilmektedir (Taş, 2017: 241; Kurtoğlu, 2017: 250; Arslan, 2018: 98; Demirkazık, 2022: 444, 464, 490).

Arkaik ve klasik dönemden bugüne dek sakalın dil içindeki konumu sosyolojik anlamına göre değişimlere uğramıştır. Bugün argoda yer bulan sakal; rüşvet, bahşiş veya siftah parası vermek anlamında *sakal atmak*, uydurma, yalan söz anlamında *asma sakal*; erkeklik organı anlamında *sakallı*; birkaç tiryakinin bulunduğu yerde, ortaya esrar vb. çıkarmak, başkalarına esrar vb. uyuşturucu ikram etmek anlamında *sakal yapmak* gibi ifadelerle karşımıza çıkmaktadır (Aktunç, 2014: 255). Bunlara ilaveten Türk sofrâ kültüründe de gerek biçimsel benzerliği gerekse yerken gıdanın sakal ile temasına istinaden adını sakaldan alan yemekler vardır. İçindeki eriştelerin uzunluğu ve yerken sakala değmesi dolayısıyla bu adı alan *sakala çarpan/sarkan çorbası*, şekil benzerliğinden ötürü *sakallı poğaçâ*, yerken kadayıf parçalarının sakala dökülmesi nedeniyle *sakal kaldıran tatlısı* bunlara örnektir.

Sakalın semantik yolculuğu, sosyolojik bir gösterge olarak kazanıp kaybettiği anlamlara göre süregelmiştir. Osmanlı dönemi ve klasik edebiyat metinleri bu süreçte sakalı, anlam ve işlevini de ortaya koyan bir değer olarak yansıtır.

Sakal düşe girince

Mitoloji, din, tarih ve edebiyatta kehanet, haber, endişe, mutluluk vb. motifi olarak kabul gören rüya; psikolojinin bağımsız bir bilim olarak kabul edildiği dönemlerden itibaren bilinçaltının uyarıcı olarak tanımlanmıştır. Sakal, rüyalarda modernleşme dönemlerine kadar iktidar sahiplerinin de iradesini yönlendiren bir dinamik olarak yer edinmiştir.

Klasik Türk edebiyatında tabir-nâme ve hâbnâme olarak adlandırılan metinler, uyku ve rüya odağında kimlik kazanmış edebi türlerdir. Sakal bu metinlerde büyük ölçüde kehanet motifi olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Ahmed-i Dâ'î (öl. 824/1421?)'nin *Tercüme-i Kitâbü'î-Ta'bir* adlı eserinin ‘Düşde sakal bıyık görse anı bildürür’ başlıklı otuz üçüncü babında rüyada sakal ve bıyık görmenin yorumlarına yer verilmektedir. Buna göre rüyada kendi

sakalını uzun görmek mevki ve itibarının yükseleceğine; göbeğine dek uzun sakal görmek sıkıntı yaşayacağına; sakalını makasla kesmek dostlarından yardım isteyeceğine; sakalını boyamak boya tutarsa amelini gizlemeye, tutmazsa sırrının ortaya çıkacağına; sakalının yolundugunu görmek malını, köse olduğunu görmek itibarını kaybedeceğine; kara sakalını kızıl görmek itibara, ak görmek vakarının artacağına fakat ululuğunu kaybedeceğine; sakalını başkalarının elinde görmek malını onlara kaptıracağına; kendi sakalını kesmek hanımının vefat edeceğine; hastalıktan sakalının döküldüğünü görmek ölüme yahut korku içinde kalacağına; başkası sakalını tararken sakallarının döküldüğünü görmek bu kişiden hayır göreceğine; sakalın süslendiğini görmek hayra; sakalın köşelerini uzun görmek mevki ve saadetinin artacağına; sakalı olmayan birinin kendini sakallı görmesi berekete ancak bu sakalın ak olması tasa ve endişeye düşeceğine delalettir (Çebi, 2021: 224-225). Bursalı'ya göre ise sakal görmek zenginlik, şeref ve izzete; sakalı kesmek borçtan kurtulma, şifa bulma ve kederden azat olmak şeklinde yorumlanır (Bursalı, 1993: 512). Klasik edebiyat metinlerinde sakal aitlik ve sahip olma, kazanma ve kaybetme, iktidar gibi odaklarla yorumlanmıştır. Dikkat edilirse bu algının ve anlam aralığının hemen bütün klasik metinlerde devam ettirildiği görülür.

Sakalı değirmende ağartanlar: İhtiyar ve bilgiler

Türk örfünde sakal ekseriyetle tecrübe, olgunluk, vakar ve saygınlık alameti olarak görülmüştür. Osmanlı döneminde sakal bırakmak dinî bir mesuliyet olarak addedildiği gibi belli bir yaşa ve olgunluğa erişmenin de göstergesi olmuştur. Özellikle ilmiye sınıfında itibarı temsil etmesinden ötürü sakal bırakma teşvik edilmiş, hatta zaman zaman simasını daha olgun göstermek isteyenler tarafından sakalı ağartmak için ödağacı tütsüsüne başvurulduğu kaynaklarda aktarılmıştır (Arısan ve Arısan-Günay, 1995: 98).

Gelibolulu Âlî (öl. 1008/1600), sakalın ağarmasının kişiye vakar getirdiği inancını tabiata uyumlu bir tasvirle anlatmıştır: Koca karı soğuğu zamanı gelmiş, yerlere kar yağmış, felek ihtiyarının sakalı ağarıp vakar bulmuştur.

Zamân-ı berd-i 'acüz oldı yağdı yirlere kar

Agardı pîr-i sipihrûn sakalı buldı vakâr (G. 209/1) (Aksoyak, 2018: 606)

Hayrabolulu Hasîb (öl. 1199/1784-85) ise tarih manzumesinde sakal bırakmanın kişiye şeref kazandırdığını söyler:

Mustafâ Hâfız Efendi-i ma'ârif-perver

Zâtına lihye-i pâkîze ile virdi şeref (G. 79/1) (Ekinci ve Donuk, 2015: 135)

Kesik Baş Destanı'nda geçen bu beyitte ise aksakalın kişinin yüzüne mehasin ve nur getirdiği inancına yer verilmiştir:

Ak sakalı var sanasın nûr akar

Nûra batâr her ki yüzine bakar (Mes. 10) (Taşkesenlioğlu, 2020: 365)

Kimi zaman da aksakallı olmanın idealize edilen kimliği temsil etmediğine dikkat çekilmektedir. Sâbit (öl. 1124/1712), şeyhin ak sakalı ile kendini ajite edip öte yandan hileler planladığını söyler:

Sakalum ağına bak diyü aglar ammâ kim

İder o riş-i sefid ile şeyh dâm sana (G. 3/2) (Karabey, 1991: 352)

Revânî (öl. 930/1523-24), sofu olmasına rağmen kendisinden beklenen dindarlık ve olgunluk yerine hâlâ dünyevi zevkler peşinde koşanları şöyle eleştirir:

’İşk bâzârında sūfî cân virür her dil-bere

Sakalı ağarmış ammâ dahî oğlan arturur (G. 111/3) (Avşar, 2017: 240)

Görüldüğü üzere sakal, kişinin yüzüne güzellik ve nur getirdiği gibi karakter özellikleri hakkında da fikir vermektedir. Çoğunlukla ağırbaşlılık, şeref, itibar, mütedeyyinlik, olgunluk, kalp temizliği gibi olumlu vasıflar yüklenen sakal, kimi zaman da kendisine atfedilen değerleri karşılamaması dolayısıyla manzumelere konu edilmiştir.

Ak sakaldan yok sakala gelenler: İtibarını yitirenler

Sakalın kişiye saygınlık, şeref, bilgelik gibi vasıflar yüklemesinin yanında bazen de şekli veya rengi dolayısıyla yaşlılık, itibarsızlık ve cehaletle ilişkilendirildiği görülür. Sakalın ağarması yaşlılık, yaşlılık ise itibar kaybı yahut ölüm ile bağdaştırılır. Zâtî (öl. 954/1547), sakalın ağarması ile ölümün adım adım yaklaştığını ve ecelin ansızın kapıyı çalabileceğini şöyle dile getirir:

Gözün aç ey kara günli agarubdur sakalun

Seni penbeyle bogar şeb gibi subh-ı ecelün (G. 701/1) (Çavuşoğlu ve Tanyeri, 1987: 174)

Abdî'nin (XVI. yy.) *Gül ü Nevrûz* mesnevisinde yaşlılık, dişlerin dökülmesi ve sakalın ağarması şeklinde tasavvur edilir. Sakalın ağarmasıyla itibarın ve bilginin de kişiyi terk ettiği düşünülmektedir.

Dökülüp diş ağarmışdır sakalun

Cehâlet birle gitmiş yâl ü bâlün (Mes. 34/6) (İnce, 2008:84)

Sakalın rengi, şekli ve hacmi de kişinin itibarı ile ilişkilendirilmektedir. Hayretî (öl. 941/1535), sakalın seyrek olmasının itibara hâle getirdiğine işaret eder. Sofunun cennet temennisiyle ettiği duaların kabul olmayışı sözüm ona sakalının seyrek olmasındandır:

Duâlar eyleyüp sık sık Hudâdan cennet istersin

Sözün geçdiydi olmasa sakalun sofiyâ seyrek (G. 201/4) (Çavuşoğlu ve Tanyeri, 2023: 174)

Kendisine yüklenen dinî ve örfî değerler dolayısıyla sakal kesmek, manevî ve sosyal bir ceza işlevi de görmektedir. Bu cezalar, suçluların yüzlerinin boyanması saç ve sakallarının kesilmesi, hayvanlara bindirilerek dolaştırılmaları, suçlarının münadi tellâller vasıtasıyla halka ilan edilmesi gibi muhtelif şekillerde uygulanmış veya infaz edilmiştir (Arık, 1995: 47). Bu uygulamalar, örfün sakal üzerinden inşa ettiği hukuksal yapılanmaya işaret eder.

Sakal yolu gözleyenler: Eril kimlik inşasında sakalın işlevi

Erkeklerin testosteron hormonu salgılanmasının görünür sonuçlarından biri olan sakal, eril kimliğin inşasında önemli rol oynar. Çünkü vücuttaki testosteron sentezine verilen tepki,

sakalın ortaya çıkışını, miktarını ve yoğunluğunu belirlemektedir. Eril kimliğin inşası, Osmanlı toplumunda iki temel ritüele bağlanmaktadır: Bunlardan ilki sünnet edilme, ikincisi ise sakal bırakmadır. Öte yandan Osmanlı hanedanının sürekliliğini sağlayacak olan şehzadelerin sünnet merasimleri gösterişli düğünler ile kutlanırken sakal bırakmalarına müsaade edilmiş, sakal bırakmak cülus ile ilişkilendirilmiş ve sultan için tehdit olarak addedilmiştir. Tahta çıkan şehzade yaşı münasip ise *irsâl-i lihye* veya *tesrih-i lihye* adı verilen bir merasimle sakal bırakmış, bu merasimin ise Hırka-ı Sa'âdet Dairesi'nin önünde yapılmasına özen gösterilmiştir (Bozkurt ve Yavaş, 2020: 114).

Erkek belli bir yaşa erişince toplumun kendisinden beklediği eril kimlik inşasını sakal bırakarak devam ettirir. Sakal bırakmanın Türk toplumunda hem gücü ve masküleniteyi (erilliği) temsil eden erkek makyajı oluşu hem de sünneti icra ederek dinî yükümlülüklerin yerine getirilişi bakımından değeri vardır. Sermed Feyzullâh (öl. 1202/1787) yaşı gelen erkekte bu vazifenin beklendiğini anlatır:

Kemâle irdiğinde sinni itdi lihyesin irsâl

Müzeyyen kaldı rûyın sünnet-i pâk-i habibullâh (Tar. 45/2) (Ergün, 2004: 92)

Bir gencin erişkinliğe geçişini gösteren *irsâl-i lihye* gelişigüzel icra edilmez, bir ritüele tabi tutulur. Bu ritüel için belirli bir zaman ve mekân seçilir, dua okunarak sakal berber tarafından düzeltilir, akabinde çeneye zezem suyu sürülür, yere düşen kıllar atılmayıp gömülür. Ritüelin tamamlanması için büyüklerin eli öpülüp hayır duaları alınarak etrafa bahşış ve sakal bırakan gence hediyeler takdim edilir. Genç sakal bırakmasını takip eden ilk Cuma Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyaret eder, fukaraya sadaka verir (Arısan ve Arısan-Günay, 1995: 99).

Osmanlı toplumunda sosyal hayatın homojen bir yapı teşkil etmesi ve kadınların daha çok iç mekânda yer edinmesi, cinsiyetler arasında zuhur etmesi beklenen münasebetin yönünü değiştirerek erkekler arasında yoğun iletişimi zorunlu kılmıştır. Bu noktada, sakalı çıkmayan veya kesilen erkekler, sosyal hayatta saki, köçek, zenne figürleri ile kadının yerini almıştır. Sakiler sakalsız, güzel ve içki servisinden mesul kimseler olarak yer bulurken zenne ve köçekler saçlarının uzunluğu, tüysüz oluşları, vücutlarının kadına özgü görülen esnek ve estetik figürleri sergilemesiyle eğlence hayatının aranılan yüzleri olmuşlardır. Özgen Felek, kıyafetnamelerde özellikle erkek bedenine odaklanıldığını, aslında sakalın kadın erkek ayrımından ziyade kültürel estetiğe göre idealize edilmiş erkek tipolojisini ifade ettiğini söyler (Felek, 2019: 254). Kimi zaman sakalsız bu erkekler homofobiye uzanan bir erillik algısıyla değerlendirilmiş ve erkeğe yakışanın sakal olduğu vurgulanmıştır.



Resim 1. Sûr-ı hümayûnda raks eden çengiler (Doğanay; 2017: 65)

Rumelili Za'îfi (öl. 964/1557 sonrası), maskülenitenin önemli bir unsuru olarak tanımlandığı sakalın nasıl şekillendirilmesi gerektiğini de ifade eder:

Sakal olur yaraşuğı ger erün

Bir dutamdan ziyâdesin giderün (Müf. 12) (Akarsu, 2011)

Gelibolulu Âlî (öl. 1008/1600), delikanlının sakal bırakmasıyla artık yiğit vasfı kazandığına işaret eder:

Yigit oldum diyü hattın kodı gögsin gerdi

Nev-cevânım bana ya 'ni ki sakal gösterdi (Mat. 39) (Aksoyak, 2018: 1385)

Sakalın Allah'ın erkeğe bahşettiği bir ikram olduğu düşünülmektedir. Sarı Müderris olarak bilinen Şeyh Sinan (öl. 880/1475 sonrası) şu beytinde Allah'ın Hz. İsa'yı beşikte henüz köseyken konuşturmasında şaşılacak bir şey olmadığını, sakalı da erkeğe lütfedenin Allah olduğunu ve o istemezse kaba sakalı olanın da köse ile aynı kaderi paylaşacağına işaret eder.

Mehdde Mesîhi söyleden söyletse tan mı köseci

Hakdan 'atâ olmaz ise nidi-virür kaba sakal (G. 179/5) (Sessiz, 2014: 309)

Ancak Allah'ın sakal nimetini kime bahşedeceği meçhuldür. Bu lütuftan nasibini alamayan köseler, klasik Türk edebiyatı metinlerinde *kûse*, *kûsec*, *kösec*, *sinât* sözcükleriyle ifade edilmektedir. Eril kimlik perspektifinden sakalın peyda olup kesilmesi ile hiç var olmaması arasında önemli bir fark vardır. Köselik, gerçekleştirilemeyen maskülete sebebiyle acziyet ve noksanlık olarak addedilmiştir. Osman Nevres (öl. 1293/1876)'in mısralarında köseliğin hastalık gibi çare bulunması gereken bir illet olduğuna inanıldığı görülmektedir:

Tutalım çeşme-i hayvân imiş âb-ı Dicle

İllet-i tehlike-i kûsecine çâre nedir (G. 41/3) (Kaya, 2020: 205)

Âşık Çelebî (öl. 979/1572), *Meşâ'irü 'ş-Şu'arâ*'sında Me'âlî'nin biyografisini anlatırken onun köseliğinden de söz etmiş, erilliğinin kadınlar tarafından sorgulandığını söyleyerek ilmiye mensubu bir şair olmasına karşın köseliği hasebiyle kendisine müderrislik verilmediğini aktarmıştır:

Me'âlîyi görüp didi karılar

Abu bizden dahı kâzî olurmuş

...

Denedi tâli'-i nahsın Me'âlî

Dahı mansıb diyü agzını açmaz

Ne yüz ile dilesün mansıbtı ol

Ki seyrekdür sakalı sözi geçmez (Kılıç, 2018: 326)

Fizyolojik bir eksiklik olarak görülen köseliğin paradoksal biçimde kişinin karakter özelliklerine dair olumlu izlenimler verdiği görülmektedir. Tezkire müellifleri, şairlerin fiziksel özelliklerden söz ederken sakallarının olup olmayışına da yer vermiş ve bununla kişinin vasıfları arasında bir münasebet kurulmuşlardır. *Meşâ'irü 'ş-Şu'arâ*'da Me'âlî ve Zârî'nin biyografileri verilirken "*Kendi keyyis u kûsec idi, kûsecliği kiyâsetine dâldür*" ifadeleriyle köseliğin feraset ve zekâyâ işaret ettiği vurgulanmıştır (Kılıç, 2018: 248, 322). Bu değerlendirmeler büyük olasılıkla feraset ve kıyafet ilimlerinden ortaya çıkmıştır.

Osmanlı döneminde kişinin fiziksel özelliklerinin karakterini yansıtmaya düşüncesinden peyda olan kıyafetnameler siyaset, hukuk, tıp, memur alımı, köle ve cariyeye seçimi gibi pratiklerde kullanılmış, firaset ilminin getirdiği bu değerlendirmeler karar aşamalarında belirleyici olmuştur (Sarıçiçek, 2014). Bu eserlerde sakal ile ilgili de malumatlar bulunmaktadır. Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdî (öl. 909/1503), *Kıyâfetnâme*'sinin *Sıfat-ı Lihye* başlığı altında sakal şekillerinden hareketle yaptığı karakter tahlillerinde sakalın uzunluğunun ahmaklığa, gür ve kalınlığının sakilliğe, yuvarlak ve gürlüğüünün ağırbaşlılığa, köseliğin hilekârlığa, seyrek oluşunun ve inceliğinin anlayışa delalet ettiğini söyler (Çelebioğlu, 1979: 329). Günümüzde sakala atfedilen değerler değişmiş olsa da sakalın eril dünyada sembolik varlığını koruduğu, estetik sektörü içerisindeki varlığından da anlaşılmalıdır. Sakal ekimi uygulamalarına olan rağbetin kadim patriyarkal, geleneksel veya hiyerarşik gerekçelerle olmasa da erkeğe biçilen estetik standartlar dolayısıyla arttığı söylenebilir.

Erkeğin makyajı olarak sakal yahut sakalsızlık

Sakal, kimi zaman bir güzellik unsuru olarak görülürken kimi zaman da güzelliği gölgeleyen dahası çirkinleştiren bir faktör olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla sakalın erkeğin şanını ve heybetini artıran bir makyaj olmasının yanı sıra tıraşın erkeğin güzelliğini ortaya çıkardığına dair görüşler de mevcuttur. Dürrî Ahmed (öl. 1135/1722), şair dostu Behcetî'nin sakal bırakmasına tarih düşürürken sakalın Behcetî'nin yüzüne güzellik kattığını söyler:

Bâreka 'llâh nev hat-ı zibende kim

Virdi hüsn-i Behcetî'ye zîneti (Tar. 61/1) (Vural, 2020: 216)

Sakal, gerekli özen ve bakımın gösterilmesi, hijyenin sağlanması koşuluyla bir güzellik unsuru olabilir; özensiz uzatma var olan güzelliği de ortadan kaldıracaktır. Handân mahlaslı şairin (öl. 830/1426-27) saçının ve sakalının karşılıklığundan ötürü Şâh Handân-ı Jülde-mûy olarak tanındığı aktarılmaktadır (Kadioğlu, 2018: 352). Hâtif (öl. 1239/1823) ise Şehzade Sultan Mahmut'un tıraşına düşürdüğü tarih kıtasında yukarıdaki görüşlerin aksine tıraşı yüze güzellik getiren bir eylem olarak addetmiştir. Ayın yüzeyindeki siyah noktaların temizlenmesi ile mutluluk güneşinin yüzü hayalin ışığı ile gülümser:

Siyâhî-i güleף yıkandı mâhın çarh-ı garrâda

Yüzi hurşid-i şevkin güldi envâr-ı tecelliden (Kt. 2/5) (Önal, 2010: 165)

Ahmed Paşa'nın (öl. 902/1497) *Der-Tırâşiden-i Hatt-ı Mahbûb* başlıklı manzumesinde (G. 9) sakal tıraşını anlatırken sakalı karanlık, karga, Firavun, küfür gibi benzetmelerle yüzün güzelliğini gölgeleyen bir unsur olarak betimlemiştir (Tarlan, 1966: 128-129). Dolayısıyla sakal varlığıyla da yokluğuyla da güzellik unsurları arasında yerini almaktadır.

Klasik Türk edebiyatı metinlerinde sakal yeni çıkmakta ise gri, yeşil gibi renklerde; erişkin erkek sakalı siyah, ihtiyarlık ve bilgelik alameti olarak ise beyaz renk ile tasvir edilir. Sakalın gerektiği zaman çıkmayışı gibi gereğinden önce ağarması da erkekler için estetik kaygılar yaratmış, kına veya boya ile sakalın renklendirilmesi yoluna gidilmiştir. Topgül, Hz. Muhammed'in sünnetine dair rivayetleri incelediği çalışmasında siyah renk haricinde sakal boyamanın sünnet ve müstehap addedildiğini ve bazı kesimlerce dindarlık göstergesi olarak

benimsendiğini ileri sürer (2018: 112). Dinî kaidelerin siyah renk haricinde sakal boyamaya muhalefet etmeyişi, renginden rahatsızlık duyan erkekler için bir çıkış noktası olmuştur.

Tezkire müellifleri ekseriyetle biyografilerine yer verdikleri şair ve münşilerin fiziksel özelliklerinden söz ederken sakalının varlığına, şekline, rengine ve hacmine dair bilgiler vermeye özen göstermiştir. Sadece bu bilgi dahi toplumdaki idealize erkek tipolojisinin sakal ile ilintisine tanıklık eder. Şairin doğup yaşadığı yer, eğitimi, görevleri kadar fizyolojik özellikleri arasında sakalının olup olmayışı ve hatta buna dair anekdotlar anlatılmaktadır. 15. yüzyıl şairlerinden Çâkerî'nin (öl. 900/1495 sonrası) sakalı çektiği üzüntüden mütevellit genç yaşta ağarmış olup şairin sakalını boyadığını gören Sultan Bayezid kendisine neden suçlular gibi aksakalını karaya boyayıp yüzünü karanlığa bürüdüğünü sorar. Şair de nükteli bir üslupla beyazın aydınlık olduğunu ancak yaşını olduğundan büyük göstermek hususunda yalan söylediğini, kendisinin de intikam olarak sakalını suçlular gibi teşhir ettiği yanıtını verir (Canım, 2018: 166-167). Bu anekdot; sakalın estetik kaygılar ile boyandığı, aksakalın yaşlılıkla özdeşleştirildiği ve suçluların sakalının karaya boyanarak teşhir edildiği bilgilerini bir çırpıda sunmaktadır. Nâmî Mehmed Efendi (öl. 1012/1604) de aynı gerekçe ile sakalını siyaha boyar, yarenlerine ak sakalıyla kalsa kendisini aralarına almayacaklarından dem vurur (Sungurhan, 2017: 834). Şair, akranlarından yaşlı görünmesinin sosyal konumuna hanel getireceğinden çekinmiştir. Bu isimler dışında Rusçuklu Fazlî (öl. 1327/1909), Aşçıbaşızâde Meylî (öl. 1120-22/1708-11) gibi isimlerin de sakalını boyadıkları kaynaklarda zikredilmektedir. Kişisel tercihlerin şahısların lakap ve ünvanlarına da yansdığı görülmektedir. Fatih Sultan Mehmet'in hocası Abdülkadir Hamidî'nin sakalına kına yakması hasebiyle onun soyundan gelenler Kınalızâdeler (Hinnâvîzâde) olarak tanınmıştır (Aksoy, 2022: 416).

15. asır şairlerinden Ahmed Paşa'nın (öl. 902/1497) sakallarını yolması üzerine Fatih Sultan Mehmet kendisini bu alışkanlıktan vazgeçirmek için birkaç gün ellerinin bağlanmasını buyurmuş, elleri bağlıyken ona neden yöneticilikten kaçındığını sormuş ve “*Sakaluma icrâ-yı hükümetimi emr ederseniz kulunuzu yeni başdan çerâğ ü ihyâ buyurursunuz*” cevabını almıştır (Kutlar-Oğuz, 2012: 454). Sakalın tahrif edilmesi hoş karşılanmadığından sultan, şaire yaptırım uygulamak durumunda kalmıştır.

Sakalın görünümünün yanı sıra hijyeni ve bakımı da önem arz etmektedir. Temizlenmesi, yıkanması, kokusu ve taranması noktasında da bazı âdetler uygulanmaktadır. Şeref Hanım (öl. 1277/1861) sakalın zemzem suyu ile yıkandığını söyler:

Kıldı icrâ sünneti farzı dahı itsin edâ

Yıkasın zemzemle hatt-ı vechin ol zât-ı reşîd (Tar. 26/3) (Arslan, 2018: 69)

Sakalın bakımlı görünmesi ve hijyeni için taranması da önem arz etmektedir. Bu işlev için tasarlanmış kısa dişli sakal tarakları mevcuttur. Hac ve umre dönüşü kutsal ziyaretgâhdan hediye getirmek âdettendir. Emrî (öl. 983/1575), “*Ey sevgili, karanfil yaprağı beninde kıl görürüp sakal sanarak ona sakal tarağı getirdi.*” diyerek sakalın güzel kokması ve gürleşmesi için karanfil sürme ve sakal tarağı ile tarama uygulamasına göndermede bulunmaktadır:

Benünde mûy görürüp anı hat sanup cânâ

Getürdi berg-i karanfîl sakal tarağı ana (Emrî, G. 29/1) (Saraç, t.y.: 27)

Hız Muhammed'in de sakalının bakımına ve temizliğine dikkat etmesi hasebiyle sakal bakımı için yapılan uygulamalar sünnet addedilmiştir. Kolay taranması için gül suyu sürüldüğü, çeşitli itriyat ve yağlar ile güzel kokmasına özen gösterildiği bilinmektedir. Ayvansarâyî Affî (öl. 1226/1811-12) Ali Ağa'nın çerağı üzerine sakal bırakması vesilesiyle düşürdüğü tarihinde gül suyunun sakalın taranmasını kolaylaştırdığını ve ona güzel kokular verdiğini söyler:

Hoşâ nev lihye kim şevkile 'anber-dûd-ı âh-âlûd

Gül-âb ile tarandıkca sulanur agzı şeb-bûyun (Tar. 34/5) (Kaya-Yiğit, 2018: 69)

Sakalın varlığı, kişiye onu sağlıklı ve hijyenik bir şekilde muhafaza etme yükümlülüğü vermektedir.

Sakalı olup sözü geçenler: İktidar ve itibar sahipleri

Patrimonyal bir devlet olan Osmanlı'da iktidarın en belirgin göstergelerinden biri olan sakal, hiyerarşik zeminde de otoriteyi ve siyasi erki temsil eden bir unsur olmuştur. Padişah tasvirlerine bakıldığında istisnai olarak üçü dışında tüm hükümdarların sakallı resmedildiği görülür. Bu tasvirler sadece dinî, millî yahut örfî bir sembol değil güç, hürriyet ve maskülenite ikonografisidir. Otoriteye sadakat ve liyakat göstergesi olarak şehzadelerin sakal bırakmasına müsaade edilmemiş; iktidarda değilken sakal bırakmak itaatsizlik yahut başkaldırı gibi addedilmiştir. Şehzade cülus ettiğinde ise yaşı münasip ise ilk icraati sakal bırakmak olmuştur. Hacı Mehmed Şehrî (öl. 1195/1781 sonrası), bu geleneğin icrasını I. Mahmut'un tahta çıkışını takiben sakal bırakmasına tarih düşürürken şöyle anlatır:

Tahta iclâs-ı hümayunda kânûn olmuş

Çekilür hüsn berâtına o hatt şâhâne (Tar. 22/3) (İnan, 2022: 255)

Ceyb-i Hümayun defterinde III. Selim'in cülusunu takiben sakal bıraktığı ve bu kutlu hadise üzerine ihsanlarda bulunduğu kaydedilmiştir (TS.MA.d / 116). Bu inam ve bahşişler hem tahta çıkışı hem de sakal bırakışı nedeniyle dağıtılmıştır.

Osmanlı hiyerarşisinde sakal bırakmanın bir adabı olduğu görülmektedir. IV. Mehmet devrinin önemli şahsiyetlerinden ve aynı zamanda bir mühtedi olan Ali Ufkî Bey (öl. 1086/1675?), sarayda ne denli yaşlı olursa olsun hiç kimsenin sakal uzatma özgürlüğüne sahip olmadığını, sakalın hürlüğü sembolize ettiğini ifade eder (Yerasimos ve Berthier, 2012: 47). Aynı dönemlerde İngiliz seyyah Covel (öl. 1135/1722), izlenimlerini aktarırken vezirin sık bir sakalı olduğunu ancak hükümdarın sakalından daha kısa tutmaya özen gösterdiğini ifade eder (2017: 135). Devlet görevinde bulunan veya çerağ edilen kimsenin hükümdarın hatt-ı hümayunu yahut tensibi olmadan sakal bırakmasına müsaade edilmez. Nâbî (öl. 1124/1712), IV. Mehmet'in damadı ve mahmisi olan Musahip Mustafa Paşa'nın vezaret tevcihinin ardından hatt-ı hümayun ile sakal bırakmasına izin verilmesi üzerine tarih kıtası yazar ve sakal bırakmanın sünnet oluşuna da değinir:

Koyup izn-i hümayûn ile hatt-ı 'âlem-ârâsın

Serây-ı dîn-i pâkim sünnet üzre eyledi bünyâd (Tar. 2/2) (Bilkan, 2011: 180)

Osmanlı'da bir mansıp elde eden devlet erbabı kendisine tevcih edilen mevkinin itibarını ve şerefini korumak için sakal bırakmayı bir mesuliyet addedmiştir. Ancak sakal, toplumun her ferdine tanınan bir hürriyet olmadığı gibi gelişigüzel bir şekilde de bırakılamaz. Bunun gerçekleşmesi için bir merasim tertip edilir ve bu kadim merasimin işleyişi şu şekilde gerçekleşir:

Sakal merasimle bırakılır, dualar ziyafetler tertip edilirdi. Hele devlet dairelerinde, şeyhülislâm kapısında memuriyeti yüksek dereceyi bulanlar, ihraz ettikleri makamın şerefini, haysiyetini muhafaza etmek için mutlaka sakal koyvermek mecburiyetini hissederdiler. Böyle mevkide bulunanlar için sakal bırakmak dinî bir vecibe, feragat ve ihmali gayr-i caiz bir içtimâî âdetti. (Pakalın, 1993: 81)



Resim 2. İlmiyede sakal teamülleri (URL 1)

Dil, din, tasavvuf, maskülenite, estetik gibi diğer alanlarda olduğu gibi mesleki statü noktasında da sakal teamülleri bir paradoks içindedir. Sakal, ilmiyede mesleğin itibarını muhafaza eden bir yükümlülükken askeriyede istisnai durumlar haricinde menedilmiştir. Yeniçerilerin sakal bırakmaması bir yasaya bağlanmış olup sadece subay ve emeklilere bu konuda müsaade edilmiş, sakal bırakanlar da onun hijyen ve bakımına ihtimam göstermiştir (Mahmud Şevket, 1983: 17). Dolayısıyla ilmiye için statü belirleyici bir işlev gören sakal, askeriyede sınıfsallığı ortadan kaldıran ve ayniyeti sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da bize zümrelerin kendi imajlarını yaratmak ve temsil etmek adına estetik standartlar gözettiğini göstermektedir. Günümüzde de askeriyede sakal tıraşı olma zorunluluğu bu standartların teamüle dönüştüğünü gösterir.

İlmiye sınıfı, devletin üç önemli mekanizmasının işleyişinden sorumludur: Eğitim, adalet ve diyanet. Murat Çelik, ulemanın otoritesi ile sakal bırakmaları arasındaki ilişkiyi irdelediği makalesinde, talebe ve müderrislerin sakal bırakma mecburiyetini, ulema defterlerinde öğrencilerin fiziksel özelliklerinden bahsederken sakal durumlarının beyan edildiğini, sarık ve cübbe gibi sakalın da bu zümrenin bir sembolü olduğunu beyan eder (Çelik, 2022: 182). İlmiye sınıfının fetva makamını da temsil etmesi onlara meslekî statülerinin görünüşleri ile örtüşmesi mesuliyetini yüklemektedir. Bu nedenle ulemanın sakallı olması, kendisinden başlamak üzere İslamiyet'in vecibelerini yerine getiren ve imajıyla topluma emsal teşkil eden bir zümre olmasının yansımasıdır. Bu zümrenin en üst mercisinde bulunan şeyhülislamın sakallı olması beklenmekte hatta itibar, tecrübe ve bilgeliği bünyesinde bütünleştirmek üzere ak sakallı olmalarının makbul görüldüğü bilinmektedir. İmam ve öğretmenlerin çene altında en çok üç parmak uzunluğunda dairesel bir sakal bırakması, öğrencilerin ise *müzellef* adı verilen yeni çıkmakta olan sakal formunu uygulaması münasip görülmüştür (Perk, 2017: 13).

Sürûrî (öl. 1229/1814), Yusuf Ağazâde Sadık Bey'in sakal bırakmasına düşürdüğü tarihte bu hadisenin müderrislik vesilesiyle oluşuna işaret eder:

Cenâb-ı Yûsuf Ağa zâdedür şimdi hat-âver kim

Tarîk-i 'ilme kulmuş Hak müderrislikle zîb-efzâ (Tar. 109/1) (Güzeller, 2007: 103)

Sarık ve cübbe, ilmiye sınıfının itibarını temsil eden başat sembollerdir. Sakal da bu itibarın tamamlayıcı göstergesi olmuştur. 16. yüzyıl şairi Mostarlı Hasan Ziyâî (öl. 992/1584), müderrisliğin sakal ve sarık ile olmadığının, cehaletten uzak durup çalışmak lazım geldiğinin altını çizer:

Dilâ kesb-i kemâl it fâriğ ol ' örf ü izâfetden

Ki dâ 'i 'l-cehli dâ 'un muhlikün ve 'l- 'ilmü keşşâfi

Müderreslik olaydı ger sakal u taylasân ile

Keçi lâzım gelirdi kim diye tefsîr-i Keşşâfi (Kt. 56) (Gürgendereli, 2017: 241)

Ancak 16. asırdan itibaren ilmiye sınıfında yozlaşma ve dejenerasyon (bozunum) baş göstermiş; 17. asırda liyakatsizlik, rüşvet, nüfuzun suistimali, beşik ulemalığı, müfredatın değişmesi, müderrislerin niteliği gibi gerekçelerle had safhaya ulaşmıştır (Zilfi, 2008). 18. asırda Sultan III. Ahmet ilmiye sınıfının yaşadığı itibar kaybını sembolik olarak değiştirebilmek adına bir hatt-ı hümayun buyurmuş, ulemanın “ırzını sıyanet eylemek” üzere onların hizmetinde bulunanların da sakalsız ve tıraşsız olmasını menetmiştir:

Sen ki kaymakamsın müfti efendi dâimiz ile söyleyesin cümleye tenbîh eylesün ulemâ tâifesi gerek hânelerinde ve gerek atları yanınca sakalsız ve tıraş hizmetkâr istihdâm itmesünler sakallı hizmetkâr kullansunlar ulemânın ırzını sıyânet eylemek dîn ü devl-time lâzımdır. (Sekmen, 2019: 50)

Özlem Düzlü, *Seyyid Vehbî Dîvânı*'nda yer alan *Târîh-i İrsâl-i Lihye Huddâm-ı 'Ulemâ Bâ-Hatt-ı Hümayûn*” başlıklı tarih manzumesi üzerine kaleme aldığı bir makalesinde, bu manzumeden yola çıkarak ulema çocuklarının sakal bırakması hakkında sultanın ferman buyurduğu şeklinde bir sonuca varmıştır (2020). Ancak hatt-ı hümayun esasen *ulemanın sakalsız hizmetkâr bulundurmaması* üzerinedir. Bu ferman, sakalın sınıfsal bir ayrımın simgesi olduğunu bir kez daha göstermektedir. Hizmetkâr ve köleler, otorite buyurmadıkça sakal bırakma hürriyetine sahip değildir. Dolayısıyla sakalın özgürlük ve esaret bağlamında da ayrıştırıcı bir işlevi bulunmaktadır.

Osmanlı döneminde ilmiye sınıfında kurumsallığı sembolize eden sakal, Cumhuriyet döneminde zıttına dönüşmüş; 2022 yılına dek devlet kurumlarında sakal tıraşı zorunlu hâle getirilmiş ve kurumsallığın çehresi değişmiştir. Bugüne gelene kadar kurumsallaşmanın imaja dayalı görüntüsü olan sakalın şimdilerdeki varlığı yahut yokluğu bireyselleşmenin getirdiği öznel tavrın bir parçası olmuştur. İslamiyet öncesi ve sonrası Türk geleneklerinde sakal Türkler için şeref ve haysiyetin de simgesi olmuştur. 17. asırda İstanbul'da bulunan Thévenot (öl. 1078/1667), seyahatnamesinde Türklerin saçlarını kazıttıklarını, şeytanın saça yuva yapacağına inandıklarını, sarayda görev alanların dışında herkesin sakal ve bıyık uzatabildiğini, sarayda ise sadece hükümdar ve bostancıbaşının sakal bırakabildiğini, sakala itibarın büyük olduğunu, sakal çekmenin büyük hakaret olduğunu, sakal üzerine yemin edildiğini ve öpme gerekçesi dışında sakalı tutmanın hoş karşılanmadığını aktarır (2014: 64). Atfedilen bu anlam ve değerler onun toplum nezdinde itibarını teşkil eder. Tanzimat döneminin önemli şahsiyetlerinden biri olan İbrahim Şinâsî sakalını kestiği için azledilmiş, Abdülhamit'in adliye nazırı Abdurrahman Paşa sakalsızlara memuriyet vermemiştir (Pakalın, 1993: 81). Şinasi'nin daha sonra sağlık nedenleri ile kestiği anlaşılınca görevine iade edildiği arşiv belgelerinde kayıtlıdır (A.MKT.MVL/87-67).

Türk örfünde en güçlü yeminlerden biri sakal üzerine ant içmek olduğu gibi temsil ettiği değerlerin tahrif edilmesi dolayısıyla sakala yapılan hakaret ve saygısızlık da cezalandırılması gereken bir eylem olarak görülmektedir. Sakalın kesilmesi, kanunnamelerde bir ceza maddesi olarak yer almakta ve itibarın yok edilmesi yoluyla alternatif bir ölüm cezası olarak

karşımıza çıkmaktadır (Bozok, 2023: 288). Sakalın yolunmasının en ağır cezai yaptırımlardan biri olduğuna işaret eden Hisâlî (öl. 1061-62/1651-52), sevgilinin yanağındaki taze ayva tüyelerine öykündüğü için şekil itibarıyla sakala benzetilen çimenin tel tel yolunmakla cezalandırılması gerektiğini ifade etmiştir:

Hatt-ı sebz-i ruhuna öykinüp itmiş taklîd

Sakalın tel tel idüp yolmalı imiş çemenün (G. 259/3) (Ercan, 2008)

Uygulanan cezalar fizikî olabildiği gibi suçluların sakalının siyaha boyanması gibi teşhir yahut sosyal tecrit mahiyetinde manevî yaptırımlar şeklinde de olabilir. Osmanlı arşivlerinde Avlonya'da halka eziyet ederek onların sakallarını kesenlerin şikâyet edilmesi üzerine bunu yapanların hapse mahkûm edildiğine dair bir belge tespit edilmiştir (A.DVNSMHM.d 46/491).

Ümmetin sakalı

Millî ve örfî dayanakları da olmakla beraber İslamiyet'in kabulü ile sakal bırakmak dinin şiarı ve Hz. Muhammed'in sünneti olarak mütedeyyin kesimin vazgeçilmezi olmuştur. Sakal sözcüğü, Kuran-ı Kerim'de emir ve hükmüne dair bir ibare bulunmamakla beraber Taha suresinin 94. ayetinde geçmektedir. Hadis kitaplarında Buhari'nin Libas, Müslim'in Taharet bahislerinde ise sakal bırakmanın fitrata uygunluğu, gayrimüslimlerden ayrışmayı sağlayışı, siyah renge boyamanın menedildiği, avuçla tutulduğunda arta kalan kısmının kesildiğine dair bilgiler de verilir (Yalçın, 2009: 1). Fakihler de bu bilgi ve pratiklerden yola çıkarak karşı cinsten görünüş itibarıyla farklı görünmek, Allah'ın yarattığı surete müdahale etmemek gibi gerekçelerle hüküm vermişler; görüşlerini sakal bırakmanın dinî bir vecibe olduğu, İslam'ın şiarlarından birini teşkil ettiği, hükmün emir kipiyle bildirildiği gibi hususlara dayandırmışlardır (Baysa, 2017). Mezkûr gerekçelere istinaden sakal bırakmanın sevap olduğu düşüncesi klasik Türk edebiyatı metinlerinde de yer bulmuştur. Klasik Türk şiirinde sakal bırakma; sevap, güzellik, fitrata uygunluk değerlendirmeleriyle estetize edilmiştir. Örneğin Sükkerî (öl. 1097/1686), Allah'ın bahşettiği fitrata ve güzelliğe atıfta bulunarak sakalın erkeğin yüzünü süslediğini söyler:

Sakalunla seni zeyn itdi Hudâ

Luft-ı Mevlâya gel ikrâr eyle (Tar. 8/2) (Erol, 1994: 262)

Dinî kaynak ve otoritelerin sakala atfettiği anlam zaman zaman batıla varan bir anlayışın parçası olarak pratiğe dökülmüştür. Osmanlı döneminde önemli bir eylemin gerçekleştirilmesinden önce en uygun zamanın belirlenip hayırla sonuçlanması için müneccimbaşıya danışılması âdettedir. Şeref Hanım (öl. 1277/1861)'ın Nebî Efendi için düşürdüğü tarihinde sünnet kabul edilen irsal-i lihye için müneccimbaşıya eşref saatinin danışıldığı bilgisi verilmektedir:

Şeref sâ'atde mahdüm-ı müneccim başı yümn ile

Mübârek-bâd bu yıl sünnet icrâ itdi ol âgâh (Tar. 74/1) (Arslan, 2018: 98)

Rehâyî (öl. 1109-10/1698)'nin

Receb ayının evvel cum'asında

İrûpdür sünnet-i Mahmûda ikbâl (Tar. 3/4, s. 128) (Yerdemir, 2007: 128)

Sürûrî (öl. 1229/1814)'nin

Mu'ammer ola 'İsmet Beğ Efendi-zâde kim kıldı

Şeb-i Mi'râcda irsâl-i lihye sünnetin ihyâ (Tar. 107/1) (Güzeller, 2007: 103)

beytinde görüldüğü gibi sakala atfedilen bu öneme binaen birtakım teamüller oluşmuş, uğur getireceği düşüncesiyle dinî ve mübarek günler bu ritüellerin uygulanması için özellikle tercih edilmiştir. Mevlid, Miraç ve Berat geceleri, Recep ayının ilk cuması, Ramazan ve Şaban ayları, Kurban Bayramı, cuma günleri bu kutlu zamanlardandır. Abdülaziz Bey, bu mukaddes günlerde ve dualar eşliğinde sakal bırakma ritüelinin sonrasında gencin sünneti icra edildiği için ailesi ve yakınları tarafından tebrik edildiğini, çevresinden gelen hediyeleri kabul ettiğini ve iki üç gün boyunca imkânları elverdiği müddetçe sadaka dağıttığını aktarmaktadır (Arısan ve Arısan-Günay, 2002: 98-99). 19. asır şairlerinden Şâkir Mehmed (öl. 1252/1836) de III. Selim'in sakal bırakmasına düşürdüğü tarih manzumesinde sultanın sakal bırakmasının ardından bahşişler dağıttığına işaret etmektedir:

Şimdi ez-cümle idüp riş-i şerifin irsâl

Eyledi bay u gedâya hele hep bezl-i nukûd (Tar. 42/15-16) (Yanbal, 2009: 595)

Hz. Muhammed ve sahabelerine ait eşyaları, sınırları içinde bulundurmamak devletler için siyasi bir erk alameti olarak görülmüştür. Hz. Muhammed'in hırkası, tıraş olurken kesilen saç ve sakalından numuneler gibi kutsiyet atfedilen bu eşyaların muhafazasına ihtimam gösterilmiş, bunlar devlet erkânı tarafından cami, mescit, tekke, dergâh, türbe gibi ibadetgâhlara vakfedilmiş yahut bazı önemli şahsiyetlerin konaklarında muhafaza edilmiştir (Çevrimli, 2019: 188). Bozkurt, Türkiye'de 422 tanesi İstanbul'da olmak üzere 1818 lihye-i şerif bulunduğunu bildirmektedir (2009: 3). *Lihye-i şerif*, *lihye-i saadet*, *sakal-ı şerif*, *lihye-i nebeviyye*, *lihye-i mübâreke-i peygamberî* veya *mûy-ı mübâreke* adıyla camilerde bulundurulmuş mukaddes emanetler mübarek günlerde halkın ziyaretine açılmıştır. Hac farızasını ifa ederken ihrama giren kişi de tıraş olmayı bırakır ve ibadetini tamamlayıp hacı ünvanını aldıktan sonra sakal bırakmaya ihtimam gösterir. Bu bağlamda sakal, arınma ve yeniden başlangıç sembolize eden bir geçiş ritüeli olarak yorumlanabilir.

Ramazan ayının on beşinden sonraki gecelerde ve diğer mübarek gecelerde sakal-ı şerif bohçaları ziyaretçilerin hep birlikte okuduğu tekbir ve salât-ı ümmiye eşliğinde açılır, mahfazalar cemaatin yoğunluk derecesine göre ya önünden geçerken salavat getirilerek ya da öpülerek tâzim edilir. Sakal-ı şeriflerin ramazan gecelerinde camiler arasında dolaştırılması da âdettir. (Bozkurt, 2009: 3)

Şâkir Mehmed (öl. 1252/1836) mezkûr âdet üzere lihye-i şerifin mescitte muhafazasını ve cemaatin ziyaretine sunulmasını şu mısralarla anlatır:

Alup vaz' eyledi bu mescide züvvâr için lillah

Görünce lihyeteynin mazhar-ı esrâr-ı levlâkın

...

Didim ehl-i dile târîh-i tâmmün Şâkirâ ben de

Ziyâret kıl habibü'l-kibriyânın lihye-i pâkin (Tar. 75/3,8) (Yanbal, 2009: 628)

Şeyhinin sakalı altına girenler: Sufizmde sakal

Sakal, dinî veya toplumsal gerekçelerle ümmet için vazgeçilmez kılınmışsa da bazı mutasavvıf zümrelerde sünnet akaidinin uygulandığı, bazılarında sakalın arınılması lazım gelen dünyevi bir unsur olarak addedildiği, bazılarında ise intisap merasiminin bir parçası olarak sembolik bir kesim yapıldığı görülmektedir. Mevlevî usul ve erkânına göre tarikata intisap eden müri-

din saç, bıyık, sakal, kaşından ya da iki kaşının ortasından birkaç kıl kesildiği ve bu merasimin Kalenderîlerden sirayet ettiği, Sührevî ve Bektaşîlere de buradan geçtiği aktarılmaktadır (Gölpınarlı, 2006: 178-179). Kalenderîler işi daha da ileri götürerek dünyanın geçiciliğini vurgulamak ve kendilerini bu âlemin tüm varlıklarından arındırmak amacıyla vücutlarındaki saç, sakal, kaş ve bıyıklarını tıraş etmiş, bu uygulama *çehâr-darb* veya *çâr-darb* adını almış, bu ritüel dolayısıyla Cavlâkî olarak anılmışlardır. Ancak kendi içinde de kollara ayrılan bu zümrede çehâr-darbın her zaman dört bölgenin de tıraş edilmesini kapsamadığı, Haydârîlerin bıyıklarını kesmedikleri ve başlarında bir tutam saç bıraktıkları, *terk ü tecrîd* ile her türlü alakadan mücerret olmanın sembolize edildiği, bu nedenle bu zümrelerin şeriata ve sünnete aykırı davrandıkları iddia edilerek ağır eleştirilere maruz kaldıkları bilinmektedir (Ocak, 1999: 161-165). Bektaşîler, Ahmet Yesevî'den itibaren tıraş erkânını merasimin muhtevasına göre uygulamışlardır. Bekar salikin ikrarı saç, sakal ve bıyığın kesilmesiyle gerçekleştirilirken halifelik merasiminde bunlara kaş ve kirpikler de eklenerek çehâr-darb uygulanmaktadır (Noyan, 2010). Nakşibendîler ise aksine sünnet akaidini sürdürmüş ve sakal bırakmayı prensip edinmişlerdir. Sakal bırakma ve kesme noktasında tarikatların farklı usulleri benimsemesi tarikatların birleştiği yahut ayrıştığı noktalara da işaret eder. Kimi tarikatlar dinin emir ve hükümlerini fıkıh çerçevesinde benimserken kimileri öte dünya mefhumunu esas alarak kendilerini dünyaya ait her türlü unsurdan soyutlamayı benimsemişlerdir. Hurûflükte ise bütün dinî hükümlerin insan yüzündeki hatlarda tecellî ettiği inancı vardır. Buna göre insan yüzü yedişer hattan oluşan kaş, saç ve kirpiklerin meydana getirdiği hutût-ı ümmiyye ile erkeğin ergenlik çağında yüzünde beliren iki taraflı sakal, burun, bıyık ve alt dudaktaki enfeka kıllarının oluşturduğu hutût-ı ebiyyeden müteşekkildir. Bu hatlar, bunlarla ilişkilendirilen harfler ve bunların sayı değerleri yirmi sekiz ve otuz iki sayılarına tatbik edilerek insan yüzü ile kelime-i ilahi arasında bağlantı kurulur (Aksu, 1995: 278).

Âşık Paşa (öl. 733/1332), *Fakr-nâme*'sinde tasavvuf yolunda seyr-i süluk eden saliki kâh köhne giysilerle dünyayı dolaşan kâh saçını sakalını kesen bir sufi olarak tanımlar:

Kimi bir köhne geyür gezer cihân

Kimisi sac ü sakal kalmış nihân (Mes. 140) (Levend, 1953: 234)

Ancak sufi için sakalını uzatmak yahut tıraş etmek mizaç ve davranışla desteklenmediğinde amaca hizmet etmemektedir. Bosnalı Sâbit (öl. 1124/1712), şeyhin yaşlılığından dem vurarak öte yandan hile ve riyakârlık yaptığını şöyle anlatır:

Sakalum agına bak diyü aklar ammâ kim

İder o riş-i sefid ile şeyh dâm sana (G. 3/2) (Karacan, 1991)

Klasik Türk şiirinin sufiyane tavrını inşa eden dinamiklerden biri, bir ilahi felsefeye intisap etme, tarik belirlemedir. Sakalın varlığı ya da yokluğu, bu benimsenen anlayışın görünür yanlarından biridir. Bu bakımdan sufizm, erkeklik algısını ardında barındırarak sakalın anlamını daha soyut bir düzleme çekmiştir.

Sakala inen darbe: Tıraş

Sakalın kültürel hacmi, varlığının yanı sıra kesilmesi ve tıraşlanması ile de bütünleşik değerlendirilmelidir. Nasıl sakalın çıkmaması erillik inşası bakımından bir anlam ifade ediyorsa, var olan sakalın tercihi veya zorunlu olarak tıraş edilmesi de farklı anlamlar barındır-

maktadır. Tıraş, günümüzde estetik imaj oluşturmaya ve modayı takip etmeye imkân tanırken öte yandan sağlık ve hijyenin korunması, dinî emirlere riayet etme, tasavvuf yolculuğunda arınma yahut sosyo-politik duruşun bir temsili olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıdaki başlıklarda açıkladığım üzere sakal din, otorite, statü ve toplumsal normlara riayetin göstergesi olduğu için tıraş ilkin aykırı bir tutum olarak görülmüştür. İstisnai durumlar haricinde sakalın kesilmesi münasip bulunmamıştır. Bu istisnalar, çoğunlukla sufi ritüelleri ile uygulanan cezai yaptırımlarda görülmektedir. Yüksel, tarikatlara girişte veya hac ibadetinin bitiminde müritlere ve hacılara uygulanan gönüllü dinî amaçlı tıraş ile mahkumlara, kölelere, esirlere uygulanan cebri tıraş arasında onur kırmak, gurur ve bencilliği törpülemek gibi bir ilişki olduğuna dikkat çeker (2018: 86). Şâhidî'ye (öl. 957/1550) atfedilen Farsça *Tırâş-nâme* mesnevisinde ise tıraş edilen bölgenin sufi dünyasında temsil ettiği değerler şöyle açıklanmıştır: “*Tıraş, dört vuruştur: Birincisi sakal, sonra bıyık, sonra baş, sonra da kaş. Her birisinin bir manası var. Sakal tıraşı, dünya sevgisini terk etmiye, bıyığı tıraş etmek, benlikten geçmiye, kaş tıraş etmek, Tanrı sevgisinden başka bütün sevgileri gönülden çıkarmıya, saç tıraşı da erler önünde ayak toprağı olmiya işarettir*” (Gölpınarlı, 2006: 182). Rüsûhî (öl. 1041/1631) bu ritüelin sabah, kuşluk, yatsı ve gece namazlarından sonra üç biner kez Allah adını anmak ile tamamlanması gerektiğini söyler (Gölpınarlı, 2006: 184). Haydarî ve Câmîler ise saç ve sakallarını kesmelerine rağmen bıyıklarına dokunmazlar (Karamustafa: 2007: 29). Sufilerin sakal ile münasebetinin anlatıldığı bölümde zikredildiği üzere tarikata intisap veya mürşide biat merasimlerinde sakalın kesilmesi bir ritüel mahiyetindedir.

Sakal bırakmada olduğu gibi tıraş için de münasip görülen veya menedilen zamanlar vardır. Vahyî (öl. 1130/1718), Muharrem ayında sakal tıraşının haram addedildiğini hatırlatır:

Muharrem içre tırâş-ı hatun harâm idüp

Sâhife-i dile yazdı hat-ı peşimânî (Tar. 18/4) (Taş, 2017: 245)

Caferilerde ise ölümün ardından kırk gün süren yas ve matem sürecinde sakalın kesilmediği bilinmektedir (Ataibiş, 2019: 61).

Nebzî (öl. 1176/1762 sonrası) ise sakalını kesmesi dolayısıyla duyduğu pişmanlığı dile getirerek sakal bırakışına tarih düşürmüştür. Bu tarih kasidesinde, bir zamanlar peygamberin sünnetine riayet etmeyip cahilce sakalını kestiğini, aksi takdirde insanların sakallı halini görüp kendisini eleştireceğini düşündüğünü ancak şimdi Allah'ın bu düşünceleri gönülden uzaklaştırdığını ve sakalın erkekliğin şanından olduğunu anlayarak sakal bıraktığını anlatır:

Câhilî gayretle her dem kat' iderdim mûlarım

Eylemezdim ol Resûlün sünnetiyle istinân

Havf idüp tu yüzine olmuş senin dirler diyü

Kesdirirdim şa'rımı şimşir ile ben her zamân

Şimdi ammâ düş olup tevfik-i Rabbânî bana

Ol fesâd-endişeler dür oldi dilden bî-gümân

Ceng iderken mûy-ı rüyumla kesüp başın kamu

Dest-i berberde mübâriz gibi ol tîg-i bürân ... (K.11/4-7) (Okumuş, 2007: 193)

Osmanlı'da tıraşın icracısı berberler ve perûkârlardır. Berberler bugünkü mesuliyet alanlarından çok daha geniş bir kapsamda hizmet vermektedir. Kan almadan dişçiliğe, sünnetten

hacamat ve sülük tedavisine pek çok uygulama ile birtakım hastalıklara müdahale etme pratikleri de bulunmaktadır. Perûkârlar ise daha ziyade alafranga berberlik olarak tanımlanmakta, berberlerin mesul olduğu diğer görevlerle iştiğal etmek yerine sadece saç kesimi, tıraş, peruk yapımı ve satımından sorumludurlar (Gündoğdu vd., 2011: 278). Thévenot, seyahatnamesinde Türklerin hamam kültüründen bahsederken tıraşın burada gerçekleştiğinden söz eder (2014: 66). Hamamda tıraş, masaj ve yıkama için ayrı görevliler bulunmaktadır (And, 2019: 218). Türk masallarının girişinde yer alan tekerlemelerde geçen “*evvel zaman içinde kalbur saman içinde develer tellal iken pireler berber iken anam beni beşiğinde tıngır mungır salları iken...*” tellal ve berber ifadelerinin birlikte kullanılması da kuvvetle muhtemel hamam kültürünün ürünüdür. Klasik Türk edebiyatının en çok şiir yazan sultan şairlerinden Muhibbî (öl. 974/1566), o dönemde tıraşın hamamda gerçekleştiğini şu mısralarla dile getirir:

Hammâma girüp yâr eger gelse tırâşa

Ben olsam ana kâşki berber dahı nâzûk (G. 1897/4) (Yavuz-Yavuz, 2016: 996)

Nâbî (öl. 1124/1712), sakalın başka bir berberin eline teslim edilmesinin uygun bulunmadığını, bunun berberler nezdinde ayıp karşılandığını söyler:

Egerçi 'aybdur teslîmi dest-i digere rîşin

Bu ma'nâ nâ-müsellemdür velî berber husûsında (G. 774/3) (Bilkan, 2011: 1041)

Tıraş bahsini konu edinen şiirler klasik Türk şiirinde *berbernâme/tıraşnâme* türü adı altında toplanmıştır. Sâbit (öl. 1124/1712) ve Mehmed Belîğ'in (öl. 1174/1760-61) *Berbernâmeleri* bu türde kaleme alınmış eserlere örnek gösterilebilir. Osmanlı toplumunda ve klasik şiirde sakalın tıraş edilmesi, bir yanıyla temizliğin ve arınmanın diğer yanıyla maskülen kimlikten uzaklaşmanın göstergesi olmuştur.

Sonuç

Varlığı, yokluğu, yokken peyda olması, varken terk edilmesi ile görünümünün ardında paradoksal bir kültür rezervi bahşeden sakal, Türkler için İslamiyet öncesinden günümüze dek farklı gerekçelerle kendine yer edinmiştir. Dilden başlamak üzere toplumsal cinsiyet rollerinde, imajda, siyasette, dinde, tasavvufta bu zıtlık üzerinden farklı kimlikler inşa etmiştir. İhtiyarlıktan bilgeliğe, zekâdan otoriteye, alaydan tehdiye, mizahtan argoya varan bu paradoksal göstergeler, sakalın taşıdığı değerlerin inşasında klasik Türk edebiyatı belleğinde de varlık bulmuştur.

Varlığıyla erillik, güç, dindarlık, tecrübe, otorite, özgürlük gibi kavramları sembolize eden sakalın yokluğunun temsil ettiği değerler, bunun bir tercih mi yoksunluk mu oluşuna göre değişir. Yoksunluk ise eril kimliğin inşasını sekteye uğratar; tercih ise imaj, arınma yahut manevi tecridi ifade eder. Sakal varlığı ve yokluğu kadar şekli, rengi, yoğunluğu ve estetiği ile de sembolik değerler kazanır. Şekli itibarıyla dindarlık, ideoloji ve statü alameti olduğu gibi estetiğiyle de sefalet, refah ve sınıfsallığın görüngüsüdür. Siyah oluşu kişiyi gayrimüslim yahut suçlu ilan ederken beyazlığı yaşlılık, itibar veya aidiyet göstergesidir. Çoğunlukla erkeğin fitratına uygun olup ona güzellik katan bir unsur olarak nitelendirilirken kimi zaman da tıraşın eril güzelliği ortaya çıkardığı üzerinde durulmuştur. Bu kanaatler, değerlendirmeyi yapan kişinin içinde bulunduğu zümre, dönem ve zihniyet ile bağlantılıdır.

Sakalın örfi, dinî değerler ve erkeklik rolleri bakımından taşıdığı baskın rol büyük ölçüde güce, saygınlığa, güzelliğe işaret eder. Bununla birlikte din, örf ve erkekliğin kendi sistematiği içinde örtülü ikilemler barındıran bir nesne olduğu da göz ardı edilemez. Sakal bu belirleyici dinamiklerin içinde barındırdığı bütün imaj çelişkilerini ortaya çıkarır. Sakalın Osmanlı toplumunda kabul görme ve klasik Türk şiiirine yansıma biçimlerine dair genelleme yapmanın da önünü açar. Her şiiirsel ve toplumsal değer, ilişkilerin doğasına uygun çelişkilerle bir bütün oluşturur. Bu bütün toplumlarda norm, âdet, örf; şiiirde tema, imge, mazmun olarak belirir. Günümüz Türk şiiirinde edindiği yerin azalması, sakalın kültürel değerlerin taşıyıcısı ve aktarıcısı olma rolünden büyük oranda sıyrılmasıyla ilişkilidir. Metroseksüel imajın, beden özgürlüğünün ve kurmaca bedenler oluşturmanın parçası olarak yer bulan sakal, büyük ölçüde imaj ve erkeklik rollerinin konumlandığı bir nesnedir.

Temsil ettiği değerlerin icrası noktasında sembolik ve folklorik bir gösterge olarak karşımıza çıkan sakalın belirmesi veya kesilmesi bazı ritüellere tabidir. Bu ritüeller, erkeğin eril, dinî, sınıfsal, toplumsal düzlemde kabul ve iştirakinin akdi mahiyetindedir. Sakalın bu sosyo-kültürel temsillerinin izlerini klasik Türk edebiyatı metinlerinden takip etmek mümkündür.

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

Yazarların Katkı Düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal Destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

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

Authors' Contributions: The article is authored solely by one individual.

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

Financial Support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of Interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Akarsu, K. (2011). *Rumelili Za'îfi Dîvânı (tenkidli metin)* Berikan.
- Aksoy, H. (2022). Kınalızâde Ali Efendi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, 25, 416-417.
- Aksoyak, İ.H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âli Dîvânı*. KTB.
- Aksu, H. (1995). Fazlullah-ı Hurûfî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, 12, 277-279.

- Aktunç, H. (2014). *Büyük argo sözlüğü (tanıklarıyla)* YKY.
- Alan, S. Tarihi Türk dillerinde 'sakal' kavramı ve etimolojisi üzerine bir değerlendirme. *Journal of Old Turkic Studies*, 7 (2), 293-328.
- And, M. (2019). *16. yüzyılda İstanbul: kent-saray-günlük yaşam*. YKY.
- Arık, F.Ş. (1995). Eski Türk ceza hukukuna dair notlar I: Suçlar ve cezalar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, 17 (28), 1-50.
- Arısan, K. ve Arısan-Günay, D. (hzl.) (1995). *Abdülaziz Bey, Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri: Âdât ve merâsim-i kadime, tabirât ve muamelât-ı kavmiye-i Osmaniye*. Tarih Vakfı Yurt.
- Arslan, M. (hzl.) (2018). *Şeref Hanım, Divan*. KTB.
- Ataış, S. (2019). *Caferiliğin inanç-ibadet esasları ve Türkiye'de Caferiler*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Avşar, Z. (2017). *Revânî Dîvânı*. KTB.
- Baysa, H. (2017). Sakal uzatma ve bıyık kısaltmanın hükmüne ilişkin görüşlerin değerlendirilmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 273-289.
- Berktaş, A. (çev.) (2014). *Thévenot Seyahatnamesi*, S. Yerasimos (Ed.) Kitap.
- Bilkan, A.F. (2011). *Nâbî Dîvânı*. Akçağ.
- Bozkurt, N. (2009). Sakal-ı şerif. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, 36, 2-3.
- Bozok, E. (2023). Türk kültüründe bir ceza söylemi olarak sakal kesmek ifadesi. Ü. Çevik Şavk vd. (Ed.) *Cumhuriyetin yüzüncü yılında Süer Eker çağdaş Türkolojinin izinde içinde* (s. 277-290). Grafiker.
- Bursalı, M.N. (1993). *Büyük İslami rüya tabirleri ansiklopedisi*. Çelik.
- Canım, R. (hzl.) (2018). *Latîfî, Tezkiretü 'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü 'n-Nuzamâ*. KTB.
- Covel, J. (2017). *Bir papazın Osmanlı günlüğü: saray, merasimler, gündelik hayat*. (N., Özmelek. Çev.) Dergâh.
- Çavuşoğlu, M.-Tanyeri, M.A. (1987). *Zâtî Divanı (edisyon kritik ve transkripsiyon)*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Çavuoğlu, M.-Tanyeri, M.A. (hzl.) (2023). *Hayretî, Divan (tenkidli basım)*. KTB.
- Çebi, İ.S. (hzl.) (2021). *Ahmed-i Dâ'î, Tercüme-i Kitâbü 'l-Ta'bir rüya tabirleri kitabı*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Çelebioğlu, Â. (1979). Kıyâfe(t) ilmi ve Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdî ile Erzurumlu İbrâhim Hakkı'nın Kıyâfet-nâmeleri. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi, Ahmet Caferoğlu Özel Sayısı*, 2 (11), 305-347.
- Çelik, M. (2022). The facial hair: a symbol of authority in the Ottoman ilmiye class. *TBY Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 34 (34), 160-186.
- Çevrimli, N. (2019). Vakfiyelerde mukaddes emanetlerin izleri ve lihye-i şerifler. *Diyanet İlmî Dergi*, 55, 183-195.
- Demirkazık, H.İ. (2022). *Mustafa Fennî Divanı (inceleme-tenkitli metin)* DBY Doğanay, S. (2017). *TSMK, A. 3593 no'lu surnâme-i vehbî'den seçilmiş minyatürlerin kompozisyon ve renk açısından incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fatih Sultan Mehmet Vakfı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Düzlü, Ö. (2020). Ferman padişahındır: III. Ahmed'in sakal fermanına dair bir tarih manzumesi. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, 6 (13), 345-358.

- Ekinci, R.-Donuk, S. (2015). *Hayrabolulu Hasib Dîvânı*. Serüven.
- Ergün, E. (2004). *Sermed (Feyzullâh) Divânı (edisyon-kritik, inceleme)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erol, E. (1994). *Sükkerî hayatı, edebî kişiliği ve divanı*. AKM.
- Felek, Ö. (2019). The human body as a mirror in Ottoman literature. *Mukaddime*, 10 (1), 249-284.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Melânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İnkılâp.
- Gündoğdu, R. vd. (2011). *Kâmus-ı Türkî Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat - Şemseddin Sami*. İdeal.
- Gürgendereli, M. (2017). *Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divânı*. KTB.
- Güzeller, Ö. (2007). *Sürûrî Divanı'ndaki manzum tarihler (sayfa 250-322)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnan, Ö. S. (2022). *Hacı Muhammed Şehrî ve Dîvânı (İnceleme-Metin)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İpekten, Haluk. (2020). *Karamanlı Nizâmî Divânı*. KTB.
- Karacan, T. (1991). *Bosnalı Alaeddin Sâbit Dîvân*. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Karamustafa, Ahmet T. (2007). *Tanrının kuraltanımaz kulları: İslam dünyasında derviş toplulukları (1200-1550)* (Ruşen Sezer, Çev.) YKY.
- Kaya, B.A. (hzl.) (2020). *Osman Nevres Dîvânı*. KTB.
- Kaya, N. (2009). *Tab 'î, hayatı, edebî kişiliği ve Divânı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya-Yiğit, B. (2018). *XVIII. yüzyıl hattat divan şairi İstanbul Ayvansaraylı Afif Efendi ve Divanı*. Akçağ.
- Kılıç, F. (hzl.) (2018). *Es-Seyyid Pîr Mehmed bin Çelebi, Meşâirü'ş-Şu'arâ*. KTB.
- Kurtoğlu, O. (2017). *Diyarbakırlı Lebîb Dîvânı (inceleme-tenkitli metin-sözlük)* KTB.
- Kutlar-Oğuz, F.S. (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmi Dîvânı*. KTB.
- Levend, A.S. (1953). Âşık Paşa'nın bilinmeyen iki mesnevisi Fakr-nâme ve Vasf-ı Hâl. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1, 205-284.
- Mahmud Şevket. (1983). *Osmanlı askeri teşkilatı ve kıyafeti*. Ankara.
- Noyan, B. (2010). *Bütün yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Ardıç.
- Ocak, A.Y. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda marjinal sûfilik: Kalenderîler (xiv-xvii. yüzyıllar)* TTK.
- Okumuş, S. (2007). *Nebzî Divanı (inceleme-metin)*. [Doktora tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pakalın, M.Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü II*. MEB.
- Perk, H. (2017). *Mahalleminin ilk sağlıkçıları berberler: Halûk Perk ve Ahmet Yamaç koleksiyonu*. Halûk Perk Müzesi.
- Saraç, M.A.Y. (t.y.). *Emrî Dîvânı*. KTB.
- Sekmen, V. (2019). *Sultan III. Ahmed'in hatt-ı hümayûnları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sessiz, E. (2014). *Sarı Müderris Şeyh Sinan ve Divanı (inceleme-metin-dizin)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sungurhan, A. (hzl.) (2017). *Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkiretü'ş-Şu'arâ*. KTB.
- Şen, M. (2004). Tarihî metinlerde saç ve sakal kültürü. *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi*

Araştırmaları, 28 (2), 23-46.

Şentürk, A.A. (2022). *Osmanlı şiiri kılavuzu*. DBY, C. 6.

Tarlan, A.N. (1966). *Ahmed Paşa Divanı*. MEB.

Taş, H. (2017). *Vahyî Dîvânı*. KTB.

Taşkesenlioğlu, L. (2020). Kesikbaş Destanı'nın tespit edilen yeni bir nüshasına dair değerlendirmeler. *3.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiri Tam Metin E-Kitabı* (Kayseri, 29-31 Ocak 2020) Sonçağ. 363-373.

Thévenot, J. (2014). *Thévenot Seyahatnamesi*. (Ali Berktaç, Çev.) Kitap.

Topgül, M.E. (2018). Hicri 3. asrın başlarında sünnete sarılmak: “Saç-sakalını da boyardı!”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 59 (1), 87-116.

Vural, R. (2020). *Dürrî Ahmed Efendi Dîvânı (inceleme-metin)*. KTB.

Yalçın, İ. (2009). Sakal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, 36, 1-2.

Yanbal, S. (2009). *Şâkir Mehmed Efendi Divânı (metin-inceleme)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yavuz, K.-Yavuz, O. (2016). *Muhibbî Dîvânı: bütün şiirleri*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Yerasimos, S. ve Berthier, A. (hzl.). (2012). *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Bey'in anıları: Topkapı Sarayı'nda yaşam*. (Ali Berktaç, Çev.) Kitap.

Yerdemir, F. (2007). *Rehâyî Divanı inceleme-metin-dizin*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, O. (2021). Klasik Türk ve Fars şiirlerinde ortak bir deyim: Rîşhand (sakalina gülmek) Gıyasî Babaarslan vd. (Ed.) *M. Fatih Köksal armağanı* içinde (s. 1235-1246). DBY.

Yüksel, H. (2018). Tarihî kayıtlarla doğuda toplumsal ve dinsel bir ritüel olarak tıraş. *Millî Folklor*, 30 (119), 86- 99.

Arşiv Kaynakları

BOA. (28.02.2024). *Bâb-ı Asafî Mühimme Defterleri*, A.DVNSMHH.d. 46/491.

BOA. (28.02.2024). *Sadaret Meclis-i Vâlâ*, A.MKT.MVL. 87/67.

BOA. (28.02.2024). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşiv Defterleri*, TS.MA.d. 116.

Elektronik Kaynaklar (Minyatürler)

http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=156, Erişim Tarihi: 29.05.2024.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

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



Facing the Absurd “without Hope”: The Sisyphean Absurdity in Harold Pinter’s *The Dumb Waiter*

“Umutsuzca” Absürtle Yüzleşmek: Harold Pinter’in
Git-Gel Dolap Oyununda Sisifosçu Absürdite

Mehmet Akif Balkaya*

Abstract

Harold Pinter’s (1930-2008) *The Dumb Waiter* (1957) focuses on the tensions experienced by two hitmen, Ben and Gus, as they wait for their next order in a closed basement. The complex interactions of these characters represent the existential anxieties emerging in an indifferent, and absurd universe of human existence. In this work, Pinter emphasizes lack of communication and alienation through the dialogues and silences between the characters. This theme is also explored in Albert Camus’s (1913-1960) *the Myth of Sisyphus* (1942), where, after explaining concepts such as absurdity, suicide, and the absurd man, the story of Sisyphus endlessly rolling a rock up a hill, only to see it roll back down, is described. Camus uses this myth as a metaphor for the existential struggle of humanity. Both works serve as metaphors for the relentless human effort in an absurd universe filled with indifferent, repetitive actions, exemplified by waiting for an unknown task

Geliş tarihi (Received): 11-12-2023 Kabul tarihi (Accepted): 10-06-2024

* Assist. Prof. Dr. Selçuk University Faculty of Letters Department of English Language and Literature. Konya-Türkiye/Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü mehmetakif.balkaya@selcuk.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-6094-2292

and pushing the rock. This in mind, this article argues that Pinter's *the Dumb Waiter* aligns with and parallels Camus's principles of absurdism, as Pinter's play is examined as an interpretation of Camus's philosophy. This article also explores how Ben and Gus resonate with the concept of 'absurd man' defined by Camus. The analysis emphasizes that both works, through their parallels and themes of searching for meaning in human existence represent the place of humanity and search for meaning in an absurd universe.

Keywords: *Harold Pinter, the Dumb Waiter, Albert Camus, Sisyphus, existentialism*

Öz

Harold Pinter'in (1930-2008) *the Dumb Waiter* (Git-Gel Dolap: 1957) adlı oyunu, iki tetikçi Ben ve Gus'ın etrafında, kapalı bir bodrumda bir sonraki emirlerini beklerken yaşadıkları gerilimleri ana odağa alır. Oyun, bu kapalı alanın getirdiği baskı ve bekleyişin psikolojik etkisini ele alır. Bu karakterlerin karmaşık etkileşimleri, insan varlığının kayıtsız, absürt bir evrende ortaya çıkan varoluş kaygılarını temsil eder. Pinter, bu eserinde karakterler arasındaki diyalog ve sessizlikleri kullanarak, iletişim eksikliğini ve yabancılaşmayı vurgular. Bu tema, Albert Camus'nün (1913-1960) *the Myth of Sisyphus* (Sisifos Söyleni: 1942) adlı eserinde de işlenir, burada absürdite, intihar ve absürt adam gibi kavramlar açıklandıktan sonra Sisifos'un sonsuz bir döngüde bir kayayı tepeye itip, tekrar aşağı yuvarlanmasını izlemesi anlatılır. Camus, bu miti, insanın varoluşsal mücadelesinin bir metaforu olarak kullanır. Her iki eser de bilinmeyen bir görevi beklemenin ve kayayı itmenin, kayıtsız, tekrarlayan eylemlerle dolu absürt bir evrende insanlığın durmaksızın çabası için bir metafor olarak işlev görür. Bu bağlamda, makale Pinter'in *the Dumb Waiter* oyununun, Camus'nün absürdizm ilkelerine uygun ve paralel olduğunu ve Pinter'in oyununun Camus'nün felsefesinin bir temsil yorumu olduğunu savunur. Ayrıca, bu makale Camus tarafından tanımlanan 'absürt adam' kavramı ile Ben ve Gus karakterlerinin nasıl uyumlu olduğunu da incelemektedir. Makale karakterlerin eylemleri ve diyalogları üzerinden bu uyumu detaylandırır. Bu inceleme, her iki eserin paralelliklerini ve insan varoluşunun anlam arayışı temalarını detaylı bir şekilde ele alarak, Pinter ve Camus'nün eserlerinin, insanın absürt evrende yerini ve anlam arayışını betimleyen güçlü örnekler olduğunu vurgular.

Anahtar sözcükler: *Harold Pinter, Git-Gel Dolap, Albert Camus, Sisifos, varoluşçuluk*

Introduction

Harold Pinter's *the Dumb Waiter* (1957) represents the human condition within ambiguities, and the futile repetitive pursuits through the absurdity of life. In a parallel manner to Sisyphus' unending struggle of rolling a rock uphill in Albert Camus's *the Myth of Sisyphus* (1942), Ben and Gus find themselves entangled in a mysterious, repetitive, and seemingly purposeless situation, as they wait for instructions of an unknown task. While waiting for it, Ben and Gus' actions parallel with that of Sisyphus, who similarly achieves nothing (O'Donohoe, 2007: 123). The analogy,

however, serves to emphasize the underlying existential problem of humanity's encounter with an indifferent universe. Gus' continual questioning regarding their work may be considered a revolt of the human desire to comprehend, and attribute significance to existence. Such a questioning resonates the existential nothingness suggested by Camus. The absurd is the unease that lingers in the gap between our quest for meaning and the emptiness that ridicules this quest (Berthold, 2013: 138). The cyclical nature of the hitmen's tasks, comparable to the repetitive labour of Sisyphus, illustrates the recurring, and potentially fruitless essence of human pursuits. It, therefore, emphasizes the repetitive cycle of existence devoid of significance. Furthermore, although Camus proposes that Sisyphus would find happiness in his never-ending work, Pinter's play raises the idea that people might reveal moments of happiness even in the most repetitive and/or pointless circumstances. Keeping this in mind, the article examines *The Dumb Waiter* from a Camussian viewpoint with the aim to present the idea that both Camus' and Pinter's works symbolize a parallel quest for purpose in an indifferent world within an absurd existence.

1. Camus's absurd reasoning, and suicide

For Camus, suicide is a "serious philosophical problem", as "judging whether life is or is not worth living amounts to answering the fundamental question of philosophy" (1979: 11). He illustrates the contrast between existential action, and philosophical reasoning, as he points out that decisions reflect the depth of one's beliefs. For Camus, suicide is an action that is conceived in "the silence of the heart", just as a masterpiece is crafted (1979: 12). For Camus, the choice of suicide was linked to the existential inquiry into our existence. He viewed this choice as "more than a right"; in his perspective, it epitomized the essence of our existence (Leenaars, 2003: 140). Camus stresses the cause behind such a decision by noting that the worm resides within the heart, as it is the place where it must be searched for (1979: 12). For him, while humans seek ways to manage with the absurdity of life, their urges often precede existential reflections (1979: 13-14).

When one thinks of Ben and Gus' circumstances, and routine tasks that make them Camusian absurd men, their depicted world is "not so clean or well- lighted", and it is often chaotic and many of us continue to persevere, even when overwhelmed by gloom (Brosio, 2000: 161). Camus clarifies the tendency of individuals to rely on "hope" as a means of avoiding a realization of the absurdity of existence (1979: 17). He offers an analysis of the notion that a life lacking meaning is devoid of value to emphasize that the recognition of the absurd might occur suddenly. Related to that, Camus says that "at any street corner", the sense of absurdity can suddenly confront anyone (1979: 17). Camus integrates the absurdity of existence with unexpected incidents, as he posits that while the intentions of an individual may remain hidden, they express themselves in apparent actions. Within the hidden intentions under the unknown task in *the Dumb Waiter*, Ben and Gus seem to be "stranger[s] in a strange land of Existence" (Jodar, 2006: 45). For Camus, through an exploration of the complex nature of meaning, or potential absence of existence, one questions whether human beings are compelled towards optimism or suicide (1979: 18). For Camus, an authentic response to the absurd requires a determined struggle to stay within the limits of reason. Therefore, within such a struggle, an existential thought may limit the capacity of an individual to understand life and its purpose (1979: 18-19).

Like Beauvoir and Sartre, Camus regards the contemporary crisis of judgment as a crisis within human consciousness or as an issue affecting the human condition (Mrovlje, 2019: 83). For him, the universe is full of “denseness and strangeness” which leads him to feel that “the world is the absurd” (1979: 20). This feeling brings forth an existential anguish, as he asserts that between the firm belief in his own existence and the meaning he attempts to assign to that conviction, the void will always remain unfilled (Camus, 1979: 24). This gap may lead the absurd man to feel nausea, anguish, and despair (Laskar, 2004: 409). Camus identifies an absurdity of the universe by drawing a contrast between intellectual capacity and absurd reasoning. This contrast brings forth the feeling and idea of absurdity regarding which he says that “what is absurd is the” clash between the irrational and the intense desire for clarity that resounds “in the human heart” (Camus, 1979: 26). This confrontation puts forth a difficulty of reconciling human comprehension with the mysterious nature of the universe (1979: 27-28).

Camus, related to the existential problem of human existence, remarks that the absurd arises from this conflict “between the human need” for understanding and the irrational “silence of the world” (1979: 32). As Camus puts emphasis on the difference between the feeling, and the idea of the absurd, he writes on the contradiction within the concept of the absurd through acknowledging that “The absurd is essentially a divorce. It lies in neither of the elements compared; it is born of their confrontation” (1979: 33). Therefore, the concept of the absurd arises from the clash between the hopes of human beings and the indifferent, and repetitive structure of the universe, as he remarks, “The absurd has meaning only in so far as it is not agreed to” (1979: 35). Thus, Camus argues that: “If there is an absurd, it is in man’s universe” (p. 38) to suggest that a rejection of rationality in favour of “irrationality” distorts the authentic essence of the absurd (1979: 37-38). Camus, therefore, examines the interaction between reason and irrationality as their combination leads to the emergence of the absurd. He emphasizes the significance of acknowledging the coexistence of both areas within the human experience, related to which he asserts, “the absurd man ... knows simply that in that alert awareness there is no further place for hope” (1979: 39).

2. Camus’s absurd freedom, and absurd man

Theatre of the absurd, with only minor differences, shares similarities with the existentialist philosophy of Sartre and Camus (Duran, 2009: 982). Camus examines existential struggles of human beings who seek purpose in the chaotic nature of universe, to which the idea of suicide may be a reaction. Yet, he claims that facing the absurd directly rather than turning to suicide as a means of escape is a confrontation with the meaninglessness of life: “living is keeping the absurd alive. Keeping it alive is above all contemplating it” (1979: 53). The act of revolt is a factor that demands both accepting and opposing the concept of the absurd, as he remarks, “One of the only coherent philosophical positions is thus revolt” (1979: 53). Suicide, for him, is an “acceptance at its extreme” (1979: 54) that evades the tension of human existence. Instead, Camus believes in the pursuit of knowledge despite the ambiguous existence, as he writes, “To a man devoid of blinkers, there is no finer sight than that of the intelligence at grips with a reality that transcends it” (1979: 54).

Camus examines the complex relationships among freedom, revolt, and consciousness within the absurdity of life. The absurd man, however, comes to the realization that despite his perceived sense of freedom, he is not truly free (Santoni, 2008: 796). At this point, the understanding of the absurdity of existence acts as a catalyst for resistance as opposed to submission. Related to that view, Camus notes, “The absurd is his extreme tension which he maintains constantly by solitary effort” (1979: 55). Such a tension may deepen in case one recognizes the hopelessness within life, as “death is there as the only reality...I am ...a slave, and above all a slave without hope...” (Camus, 1979: 56). By the time the absurd man realizes that everything collapses into nothingness in this “limited universe”, he gains endurance from the endless, indifferent universe through experiences. Yet, this takes place on condition that the absurd man realizes freedom in embracing the uncertainties of life without illusions (1979: 58).

For Camus, the meaning of life is not derived from subjective judgments but rather from the experiences, as they may challenge the established value systems depending on the value of existence. On this Camus comments: “what counts is not the best living but the most living” (1979: 59). As one accepts the absurd, s/he participates in all the experiences of life through ignoring the social judgments and going beyond the accepted restrictions. This is what Camus expects of the absurd man to pursue a life full of experiences, even if they may not have any existential significance (1979: 59-60). However, realizing the absurd requires a continuous need to rebel against the chaotic meaninglessness that pervades human existence (Dern, 2004: 94).

Living through wisdom requires an active resistance to lack of meaning within life. The absurd emerges when our quest of significance clashes with the indifference of the universe (Mikics and Zaretsky, 2013: 203). Therefore, emerging from his analysis of the concept of absurdity, Camus outlines three distinct consequences: “revolt, freedom, and passion” (1979: 62), and rejects the idea of “suicide” (1979: 62). Camus embraces the absurd to confirm the nature of existence, as opposed to viewing it as an end. Drawing on Nietzsche’s concerns, he praises the value of “art, music, the dance, [and] reason” (1979: 62) which give life a varied complexity. Thus, both agree that life is to be embraced with “passion” and meaningful commitment even though it does not have a unique meaning (1979: 62).

Camus places the absurd man beyond the sphere of unending desires and inside the realm of temporal life. He claims that the idea of the absurd man involves a lack of need for and reliance on other points of view. The central idea of this philosophical viewpoint is his interpretation of ethics. He asserts that the ethical system of the absurd man is formed not from codified and established norms but rather from a feeling of integrity, as “integrity has no need of rules” (1979: 64). Thus, one who embraces the absurd finds himself drawn to “illustrations and the breath of human lives” showing an inclination to the knowledge within lived experiences (1979: 65).

3. The myth of Sisyphus

The Myth of Sisyphus presents the human condition within a struggle against the challenges and hardships of existence. Sisyphus is represented as a figure that presents both wisdom and recklessness, as evidenced by his historical endeavours to challenge the gods and thus limit the power of death because of “his hatred of death” (1979: 108). However,

such acts of resistance result in his eternal punishment, as he is condemned to endlessly push the rock. In addition to this effort, Sisyphus becomes “the absurd hero”, as “He is, as much through his passions as through his torture” (1979: 108). However, Sisyphus becomes apparent during his decline, in which he is neither actively involved in his effort nor observing its subsequent rejection.

Camus, however, examines the impact of consciousness on Sisyphus’ repetitive and endless struggle. His understanding of the absurdity in his struggle functions as both a cause of suffering and a mechanism for overcoming the physical obstacles he faces. He remarks, “Sisyphus, proletarian of the gods, powerless and rebellious, knows the whole extent of his wretched condition; it is what he thinks of during his descent” (1979: 109). Therefore, Sisyphus exhibits a state of powerlessness and rebellion, possessing an understanding of his condition. Camus, therefore, relates happiness and absurdity to one another to emphasize their connection within the human condition. Through examining Sophocles’ *Oedipus, the King*, Camus states that anguish may lead to a paradoxical achievement, as demonstrated by Oedipus’ confession: “Despite so many ordeals, my advanced age and the nobility of my soul make me conclude that all is well” (1979: 109). He confesses this “from the moment he knows” his fate, and “his tragedy begins” there (1979: 109).

Based on this exemplary examination, Camus remarks that the individuals experience a notion of freedom when they confront the absurd in its whole. Such an experience leads to satisfaction or an acceptance of their predetermined destiny. Such an acceptance is embodied in the realization that “His fate belongs to him. His rock is his thing” (1979: 110). Therefore, the concept of the absurd man involves recognizing the value of the contradictions of life and maintaining a determination within an endless nothingness (1979: 109-110). That is why, for Camus, “happiness and the absurd are two sons of the same earth” since “the feeling of the absurd springs from happiness” (1979: 109). The outcome lies in Camus’s conclusion: “One must imagine Sisyphus happy” (1979: 111) which refers to the idea that among the difficulties and lack of progress within a repetitive world, there exists a source of happiness and contentment (1979: 111). Thus, one might attain a distinct kind of freedom and happiness, even in the presence of unavoidable death although Camus attributes part of the absurdity of human existence to death (Plant, 2009: 116).

4. A Sisyphian Dumb Waiter

The Dumb Waiter was first staged at the Hampstead Theatre, and then at the Royal Court Theatre in 1960. The play represents various dichotomies, including but not limited to life and death, rationality and absurdity, authority, and “the abuse of authority” (Prentice, 2000: xxi). Pinter’s plays illustrate power dynamics by exploring themes of “dominance, control, exploitation”, subjection, and victimization (Adamowicz-Pospiech, 2018: 83). However, the play conveys elements of tension and absurdity using pauses, silences, and the dialogues between Ben and Gus. *The Dumb Waiter* serves as an example to the Theatre of the Absurd, linking everyday activities with absurdity. That kind of link goes parallel with Albert Camus’s concept of the absurd as represented through Sisyphus’ action. For the Theatre of the Absurd,

Greenfield and Carlo remark that “Martin Esslin more or less inducted Pinter into the Theatre of the Absurd, initially in 1961 as one of a dozen emerging “proselytes” and subsequently as England’s premiere absurdist” (2017: 150). Therefore, Pinter, just like Camus, is aware of the absurd existence. Camus celebrates facing the absurdity of existence with significance, despite the void that ultimately meets one in death (Wong, 2013: 6). Such an absurd existence in search of meaning is represented through the dialogue in the beginning between Ben and Gus that captures such a trivial, yet significant interaction to illustrate the absurdity, repetition, and disjointedness in human communication, and actions as a central theme within the Theatre of the Absurd. And this absurdity “can strike any man in the face” (Camus, 1979: 17). Camus’ observation is reflected by Gus’s efforts to engage in meaningful dialogue through questioning the situation they are in. Yet, it is continually deferred by Ben’s focus on trivial and unrelated matters. For example, Ben’s reading the news about a child killing a cat or the malfunctioning of the water tank exemplifies how the mundane may eclipse meaningful communication, which parallels with the absurdity of existence Camus describes. When Gus asks about the tank, Ben dismissively replies, “It’s got a deficient ballcock, that’s all” (Pinter, 1996: 55), a reply which parallels with the endless, repetitive toil of Sisyphus. His reply emphasizes the pointlessness of their conversation within a larger existential predicament.

Furthermore, the discussion about the desirability of a window, with Ben questioning, “What do you want a window for?” (Pinter, 1996: 55) stresses their physical and psychological confinement which strengthens the exploration of isolation and the human struggle to find meaning in an indifferent world. This aspect of the play is parallel with Camus’ statement: “The absurd is essentially a divorce. It lies in neither of the elements compared; it is born of their confrontation” (1979: 33). This notion of the absurd as a ‘divorce’ or a clash between different elements is evident in the characters’ interaction. Gus tells Ben that a window “whiles away the time” (Pinter, 1996: 56), a reply that not only presents their different perspectives on life and coping mechanisms but also reflects the theme of seeking purpose or distraction in an absurd and confined existence.

Ben’s involvement in hobbies such as woodworking and model boat building, along with his statement, “I’m never idle. I know how to occupy my time, to its best advantage”, demonstrates his ability to find a sense of purpose within an absurd existence (Pinter, 1996: 56). This utterance contrasts with Gus, whose lack of direction and preoccupation within their current situation seem to embody the essence of Camus’s thought: “A man devoid of hope and conscious of being so has ceased to belong to the future” (1979: 56). In Camussian terms, despite the absurdity of their situation, Ben tries to find a way to assert his existence and generate a sense of purpose. On the other hand, Gus’ lack of engagement and hopelessness reflect another existential crisis in which, from a Camussian perspective, the future no longer holds meaning or relevance.

The abrupt shift in the dialogue when Gus questions why Ben stopped the car earlier, brings to the fore the underlying tensions between them and a lack of clear communication. This point in the play not only emphasizes the difference in their ways of dealing with the absurdity of life but also emphasizes the fragmented character of human communication

within an existential context. Their differing reactions to the same circumstances echo Camus's existential philosophy, especially regarding the search for personal methods to navigate through an absurd life. Therefore, this contrast in their dialogue emphasizes the varied approaches individuals can take in confronting the absurdity of existence. Ben's ambiguous reply, "We were too early", and Gus's puzzled response, "Too early for what?" (Pinter, 1996: 56) emphasize the play's exploration of miscommunication and the struggle to find meaning and purpose in their directionless existence. The confusion and lack of understanding between Ben and Gus reflect another existential disharmony, as rightly framed by Camus's statement: "It is essential to consider as a constant point of reference in this essay the regular hiatus between what we fancy we know and what we really know..." (1979: 23). This gap between perception and reality, what is supposed to be known and what is actually known, is a central theme in both Camus' philosophy and Pinter's *the Dumb Waiter*. Therefore, the ambiguous dialogue between Ben and Gus serves as a microcosm of the human condition as described by Camus, for whom the search for meaning often leads to more questions than answers.

Once again, however, the dialogues are interrupted by pauses and silences, related to which Marrouchi notes that they "seem... to introduce another form of resistance; another way of refusing the brutality of the other: the power of the other" (2019: 123). Therefore, the play is "structured around pauses, short silences, and long silences" leading to characters "hopelessly entrapped in their relationships and [to be] gradually submerged in it" (Ghasemi and Tavassoli, 2011: 43-44). Absorbed in reading the paper, Ben exclaims, "Listen to this!...a man of eighty-seven...crawled under a lorry" to which Gus responds, "It's unbelievable... Incredible..." (Pinter, 1996: 54). The dialogue represents the absurdity within the ordinary, a theme that resonates with Camus' perspective, as he observes, "There can be no question of holding forth on ethics. I have seen people behave badly with great morality and I note every day that integrity has no need of rules" (1979: 35). Camus puts emphasis on the paradoxical nature of human behaviour and morality, as such scenes set the tone for the representation of the absurdity of human existence and communication (1979: 54-56). Camus's statement, "But it is just as natural that he should strive to escape the universe of which he is the creator" (1979: 35), suggests a human tendency to both create and seek escape from their own absurd realities. Therefore, as Camus put it, "one does not separate consciousness from the absurd" (1979: 29). This view is relevant within the context of Ben and Gus's dialogues. The absurdity they encounter is not an external force; rather, it is a part of their existence and consciousness which emphasizes how the absurd is mixed with the fabric of their daily lives and dialogues.

However, the absurdity increases with the arrival of unusual food orders through the dumb waiter (p. 61), which "increas[es] the absurd humour" (Paschen, 2012: 78). This absurdity is related to the plot, and the dumb waiter through its disruption of the plot exemplifies a key aspect of the Theatre of the Absurd, as many of the "Absurd plays lack conventional plots" (Wong, 2013: 5). The represented disjointedness in the play, where characters engage in meaningless dialogues, puts forth the absurdity described by Camus. And it reflects the typical structure of Absurd plays where "time and chronology are often disjointed" (Wong, 2013: 5). The "conventional plot", therefore, lacks through such orders, among others, as "Two braised

steak and chips. Two sago puddings. Two teas without sugar” (Pinter, 1996: 61), that stress the surreal humour, and the unpredictability of life. However, pauses and silences keep going on any time the dumb waiter comes and goes. Camus, in *the Myth of Sisyphus*, related to such silences remarks, “there are absurd...silences” (1979: 33). Therefore, the tension rises each time through absurd dialogues, as if they were reasonable. To such situations, Camus says, “the feeling of absurdity ... bursts from the comparison between a bare fact and a certain reality” (1979: 33). However, Pinter’s depiction of reality and fact in his plays is critical, as Pinter “simply did not believe there was anything definite to say about the world”, therefore he was careful “not to pretend he knew more than what transpires from his plays” (Hevesi, 2011: 59). Thus, the juxtaposition of presence and absence, and consequently, the theme of isolation, are primarily illustrated in Pinter’s works (Kingery, 2010: 48).

The ambiguity throughout the play is “often left unresolved” (Alkan, 2022: 9). Furthermore, this is also illustrated in the characters’ confusion about where they are with what purpose. For instance, when Gus inquires, “What town are we in?” and Ben replies, “I’ve told you. Birmingham” (Pinter, 1996: 57), it illustrates their detachment from reality and the effective yet ambiguous use of language. In absurdist plays, language generally suggests an absence of self-identity, and in Pinter’s play, communication reflects “a conditioned involuntary reflex ...” (Crawford, 2003: 138). Such a disorientation may be one of the reasons why communication between the two is disrupted by silences and pauses within the play. Through this form of problematic communication, “the impossibility of communication” is presented (Wong, 2013: 2).

Ben and Gus’ discussion about lighting ‘the kettle’ also represents the disconnect and frustration within their communication. The represented lack of communication and/or miscommunication reflects Camus’s concept of the absurd because of the clash between the human quest for meaning and the unresponsiveness of the universe. Camus’ statement, “The absurd enlightens me on this point: there is no future” (1979: 57), brings forth the futile repetitiveness and existential dread in their interactions. Furthermore, Gus’s statement, “I wonder who it’ll be tonight” followed by a silence and his attempt to ask Ben something, only to be met with irritation, “Oh, for Christ’s sake” exemplifies their state of uncertainty and anticipation which is akin to Sisyphus’ struggle, and the existential questioning that defines human existence (Pinter, 1996: 59). The miscommunication about lighting the kettle characterizes this situation, where Ben’s instruction, “Go and light the kettle” leads to an unsolved exchange that emphasizes the breakdown in communication, and the absurdity of language (59). This aspect aligns with Camus’ statement: “What follows is the gradual return into the chain or it is the definitive awakening” (1979: 19) which suggests a cyclical, repetitive nature of their actions and dialogues. They present a constant return to the starting point, much like the absurd cycle in Camus’s philosophy, and ‘absurd man’. Additionally, as an example of the theatre of the absurd, Pinter’s use of language may be associated with the characteristics of such plays, as Pinter’s skill is “celebrated and performed all over the world with notable frequency, [as] Harold Pinter is a master technician in the use of language” (Yerebakan, 2014: 156). That kind of use of language reflects the thematic elements of absurdism, as emphasized in Camus’s philosophy, where language and communication often deepen the sense of absurdity in human existence.

Pinter's characters, however, tend to suffer from self-delusion and exhibit a significant detachment from reality. Through such representations of unreliability, distancing from the reality, and absurdity, the play has similarities with Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (Roy, 2007: 336). Furthermore, the waiting for Wilson, as expressed in the lines "You'll have to wait. What for? For Wilson. He might not come. He might just send a message. He doesn't always come" parallels the process of waiting in Beckett's play (1979: 60). In both, the characters are caught in a repetitive state of waiting for someone who may never arrive. This uncertain waiting reflects the Sisyphean task of seeking purpose, and comprehension in a world where such actions often seem fruitless (1979: 60). Both plays represent characters in a constant sense of waiting, participating in repetitive behaviours and routines similar to Sisyphus, as they obediently follow instructions without fully comprehending their purpose. This situation reflects the absurdity and futility that Camus associates with the existence of Sisyphus. Wilson in *the Dumb Waiter*, like Godot in Beckett's play, never appears onstage. Therefore, both Pinter's and Beckett's plays "...display many absurdist features" (İzmir, 2017: 79). This feature is further supported by Dyer's comment on the similarities of the two plays: "many critics at the time noted [Pinter's] admiration for Beckett" (2015: 149).

As realized, the relationships among incidents, place, time, and character are absurdly intertwined on an irrational basis because, in an unknown waiting period as in Beckett's *Waiting for Godot*, the characters' perceptions of time, and space seem to be lost and are represented as such. Pinter encapsulates the themes of disorientation, and the surreal nature of time and space, which are central to the Theatre of the Absurd. Therefore, the dynamics within the play are continually driven by the failure to reconcile past and present self-perceptions, as well as the inability to resolve internal conflicts, and subjective divisions in the present (Owens, 2010: 65). Thus, the above-quoted dialogues represent a sense of dislocation, and confusion about their environment which is compounded by Gus's remark about the day of the week, and place indicating a loss of connection within the passage of time.

The sudden appearance of an envelope sliding under the door, however, introduces an element of the unexpected and unexplained, adding more to the surreal atmosphere of the play. Ben's query, "Where did it come from?" (Pinter, 1996: 57) stresses their state of uncertainty, and the mysterious nature of the circumstances with its abrupt, and unexplained occurrence that exemplifies the absurdist notion that life is filled with inexplicable events and that human existence is often governed by forces beyond comprehension or control. The following pause allows the weight of this absurdity to settle, emphasizing the characters' and, by extension, the audience's/reader's, confrontation with the inexplicable (Pinter, 1996: 57). For example, as Ben says, "You never used to ask me so many damn questions. What's come over you?" Gus replies, "No, I was just wondering" and Ben's curt "Stop wondering" (Pinter, 1996: 60) presents a sense of existential angst, and the futility of seeking answers in an indifferent, and repetitive world. This echoes Camus' portrayal of the human condition as a constant search for meaning in a universe that offers no clear answers, representing Sisyphus' ceaseless, meaningless, and repetitive task which is also similar to that of Ben and Gus' repetitive actions to kill someone within each task.

Suggesting a disconnection from the perception of time and space, as if drifting in a meaningless void, Gus utters: “All these menus coming down and nothing going up. It might have been going on like this for years” (Pinter, 1996: 63). It is unclear how long and where they have been waiting, and as can be discerned from Gus’ questions, both characters seem to be lost and trapped within a time and space they do not truly understand. This is again evident in Gus’ utterance: “Why doesn’t he get in touch? I feel like I’ve been here years” (Pinter, 1996: 63). Apart from the dumb-waiter, they encounter a “speaking-tube” whose origin is also unknown: “GUS. How long has that been there? / BEN. Just the job. We should have used it before, instead of shouting up there. / GUS. Funny I never noticed it before” (Pinter, 1996: 63). Ben begins to speak to an unknown someone on the tube, and the sense of meaning deteriorates even further. He conveys to Gus what he hears, and understands: “No, all we had we sent up.... The chocolate was melted.... The biscuits were mouldy....” (Pinter, 1996: 64). Ben’s directive, “Let me give you your instructions. When we get the call, you go over and stand behind the door. If there’s a knock on the door you don’t answer it” and Gus’ repetition of these instructions, “Stand behind the door. If there’s a knock on the door I don’t answer it” (Pinter, 1996: 64) while listening to the unseen instructor, echoes the existential theme in both the play and Camus’ philosophy. This repetitive action where Gus is simply repeating and following orders without understanding the purpose or the source, reflects the human condition as depicted by Camus - endlessly striving for meaning and direction in an indifferent and obscure universe.

Ben’s actions and answers, as he listens and responds to the unknown voice in the speaking tube – “Yes... Understood. Repeat. He has arrived and will be coming in straight away. The normal method to be employed. Understood...” (Pinter, 1996: 68) - reflect the obedience to the unknowable authority. This adherence to orders without understanding the reason echoes Camus’ concept of the absurd, where individuals seek meaning and structure in a world that offers little explanation or purpose. The moment Gus re-enters, “stripped of his jacket, waistcoat, tie, holster and revolver” (Pinter, 1996: 68) and the long silence and stare shared between the two, intensifies the existential themes. Gus’ tangled appearance and the suspenseful standoff with Ben evoke the existential shock and the confrontation with an absurd reality, much like the revelation experienced by Sisyphus in Camus’ philosophy. This scene can also be paralleled with the themes in Beckett’s *Waiting for Godot* in which the characters wait for a moment of revelation or resolution that never truly materializes. The ending with Ben pointing his revolver at Gus, and their mutual stare, leaves the audience in a state of unresolved tension, emphasizing the exploration of the futile repetitiveness, and absurdity of human existence, a condition where clear answers and resolutions are often elusive (Pinter, 1996: 68). Gus confronts himself as the target, an action to which he can only react through pause, and silence. As he faces the bare fact of being the target himself, Gus does nothing but feels the absurdity within that reality. This curtain scene where Ben points a gun at Gus (Pinter, 1996: 67-68) reveals the betrayal and power dynamics within the play. There, Ben becomes the dominant one, as internal anxieties illustrate the dismal condition of a helpless individual surrounded by a threatening environment (Zeeshan Ali, 2020: 89; Çelik, 2013: 120). Furthermore, the recurring theme centres around a battle for control, dominance, exploitation, and oppression, as the atmosphere is similarly engulfed by a sense of fear and intimidation (Doğan, 2012: 406). As in the example of Ben, through such represented power dynamics in Pinter’s plays,

there seems to be a character who exerts control over the room and those within it (Nyuszstay, 2015: 158). Ben's pointing his gun at Gus also symbolizes the absurdity of their situation which aligns with Camus's view of the absurd "particularly at the level of the individual" (Illing, 2015, p. 219). However, the entire plot of *the Dumb Waiter* revolves around the dynamic between two characters tasked with assassinating whoever next enters through the door (Quigley, 2001: 15). Such an action emphasizes the fragile nature of trust, as the play ends in an ambiguous way.

Conclusion

The Dumb Waiter, through its portrayal of trivial activities, absurd dialogues, and the theme of ambiguity, reflects the themes of the Theatre of the Absurd. The play also exemplifies Camus's philosophy, in which individuals are confronted with a universe that ignores rational comprehension, characterized by difficulties in communication and power dynamics. Pinter's play resonates with Camus's existential philosophy by exploring themes of uncertainty, the quest for significance, the repetitive, and ambiguous nature of life. It illustrates the essence of human struggle within a senseless, and irrational universe. These themes emphasize the absurdity of the human situation, and the continuous struggle to find significance in an indifferent universe.

Therefore, the play serves as a representation of the human condition, capturing the nature of the Theatre of the Absurd by presenting routine events, and complex dialogues marked by ambiguity. The characters in Pinter's plays, who are trapped in a confined environment, represent existential conflicts. Their dialogues exemplify the challenges of conveying messages in an environment marked by concealed power dynamics, and existential unease. Hence, *the Dumb Waiter* not only embodies the concepts of the theatre of the absurd, but also functions as an examination of the quest for meaning and comprehension in a purposeless environment, a theme also explored in Camus's *the Myth of Sisyphus*. The structure of the play encourages the audience/reader to consider his/her personal experiences with absurdities of life within the immense and mysterious condition of the universe.

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

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

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

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

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

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

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Adamowicz-Pospiech, A. (2018). Harold Pinter's screenplay of Conrad's "Victory" and its BBC Radio 4 adaptation. *The Conradian*, 43(1), 81-93.
- Ali, Z. (2020). The real and the absurd in Harold Pinter's the Dumb Waiter. *The IUP Journal of English Studies*, 15 (2), 89-96.
- Alkan, H. (2022). A structuralist approach to Harold Pinter's The Dumb Waiter. *Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Social Sciences*, 23(42), 1-15. DOI: 10.21550/sosbilder.1034570
- Berlin, N. (2008). Traffic of our stage: Pinter's "The Homecoming". *The Massachusetts Review*, 49 (3), 385-392.
- Berthold, D. (2013). Kierkegaard and Camus: either/or?. *International Journal for Philosophy of Religion*, 73(2). 137-150. DOI:10.1007/s11153-013-9400-y
- Brosio, R. A. (2000). Existentialist contingency, we may just be on our own-and Camus's solidarity. *Counterpoints*, 75, 161-194.
- Camus, Albert. (1979). *The myth of Sisyphus* (Trans. Justin O'Brien) Penguin Books.
- Cohn, R. (1965). The absurdly absurd: Avatars of Godot. *Comparative Literature Studies*, 2(3), 233-240.
- Crawford, N. (2003). Stating authorship: Pinter's No Man's Land and Shepherd's True West. *The Comparatist*, 27, 138-164.
- Çelik, N. (2013). Cuckoldry as a dramatic motive in much ado about nothing. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 117-126.
- Dern, J. A. (2004). "Sin without God": Existentialism and "The Trial". *Interdisciplinary Literary Studies*, 5(2), 94-109.
- Doğan, B. (2012). Review of Harold Pinter's the Dumb Waiter. *The European Legacy*, 17(3), 405-406.
- Duran, R. (2009). "En attendant Godot" or 'le suicide philosophique': Beckett's Play from the Perspective of Camus's "Le Mythe de Sisyphe". *The French Review*, 82(5), 982-993.
- Dyer, R. (2015). Class and anticolonial politics in Harold Pinter and Joseph Losey's the Servant. *Journal of Modern Literature*, 38(4),147-167. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.38.4.147>
- Ghasemi, P. and Sara T. (2011). Influence of August Strindberg on Harold Pinter: Entrapment in relationships. *CLA Journal*, 55(1), 43-69.
- Greenfield, T. A. and Erin M. C. (2017). Strange stage fellows? Arthur Miller and Harold Pinter. *The Arthur Miller Journal*, 12(2), 150-158. <https://doi.org/10.5325/arthmillj.12.2.0150>
- Hevesi, M. A. (2011). Remembering the present: Ersatz possible worlds as alternative realities in Harold Pinter's "Theatre of Absence". *Hungarian Journal of English and American Studies*, 17(1), 59-70.
- Illing, S. (2015). Between nihilism and transcendence: Camus's dialogue with Dostoevsky. *The Review of Politics*, 77(2), 217-242. DOI:10.1017/S0034670515000042
- İzmir, S. (2017). The oscillation between dramatic and postdramatic theatre: Mark Ravenhill's "Shopping and F***ing". *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 41(1), 71-99.
- Jodar, A. R. (2006). A stranger in a strange land: An existentialist reading of Fredrick Clegg in "The Collector" by John Fowles. *Atlantis*, 28(1), 45-55.
- Kingery, E. (2010). Enactments of desire: Examining the text of Harold Pinter's monologue. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 43(1),47-55. DOI: 10.2307/41756573

- Lasker, B. (2004). Suicide and the absurd: The influence of Jean-Paul Sartre's and Albert Camus's existentialism on Stephen R. Donaldson's "The Chronicles of Thomas Covenant the Unbeliever". *Journal of the Fantastic in the Arts*, 14(4), 409-426.
- Leenaars, A. A. (2003). Suicide and human rights: A Suicidologist's Perspective. *Health and Human Rights*, 6(2), 128-148. DOI:10.2307/4065433
- Marrouchi, M. (2019). Silence in Pinter's Plays: Silence and the Dumb Waiter. *International Journal of Language and Literary Studies*, 1(3),112-125. <https://doi.org/10.36892/ijlls.v1i3.62>
- Mikics, D. and Robert Zaretsky (2013). From solitude and solidarity: How Camus left nihilism behind. *The Virginia Quarterly Review*, 89 (2), 201-204.
- Mrovlje, M. (2019). *Rethinking Political Judgement*. Edinburgh UP.
- Nyusztay, I. (2015). Infinite responsibility and the third in Emmanuel Levinas and Harold Pinter. *Literature and Theology*, 29(2), 153-165. <https://doi.org/10.1093/litthe/fru035>
- O'Donohoe, B. (2007). Sartre and Camus: "Les Mouches and Le Malentendu": Parallel Plays. *Sartre Studies International*, 13(2), 113-125.
- Owens, C. N. (2010). Mirrored stages: Monologues, split subjects, and the truth of the absurd. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 43(1),57-67. DOI:10.2307/41756574
- Paschen, R. V. (2012). Harold Pinter's the Dumb Waiter in German: What's missing in translation? *ELOPE*, 9 (1), 77-86. DOI: <https://doi.org/10.4312/elope.9.1.77-86>
- Plant, B. (2009). Absurdity, incongruity and laughter. *Philosophy*, 84(327), 111-134.
- Prentice, Penelope (2000). *The Pinter ethic: The erotic aesthetic*. Garland-Taylor & Francis.
- Quigley, Austin (2001). Pinter, politics and postmodernism (I). In *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Peter Raby (Eds.) Cambridge UP.
- Roy, E. (2007). G. B. Shaw's "Heartbreak House" and Harold Pinter's "The Homecoming": Comedies of Implosion. *Comparative Drama*, 41(3), 335-348. DOI:10.1353/cdr.2007.0037
- Santoni, R. E. (2008). Camus on Sartre's "Freedom": Another "Misunderstanding". *The Review of Metaphysics*, 61(4), 785-813.
- Verhulst, P. (2019). A thing I carry about with me. *Samuel Beckett Today*, 31(1), 114-129. DOI:10.1163/18757405-03101008
- Yerebakan, İ. (2014). Explicit language, radical tone: Harold Pinter's obscene words speak louder than action. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 39 (2), 155-173.
- Wong, J. Y. C. (2013). *Affirming the absurd in Harold Pinter*. Palgrave Macmillan.



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



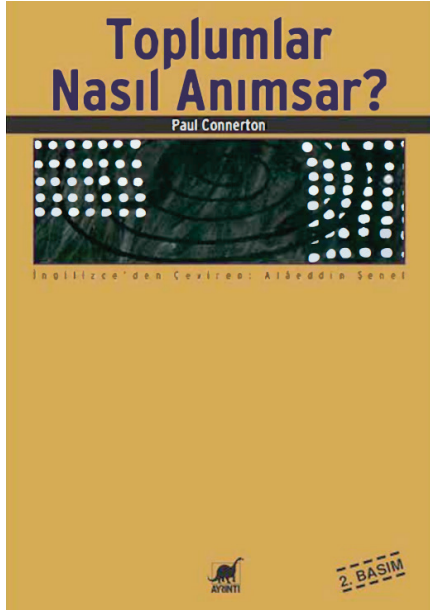
folklor/edebiyat - folklore&literature, 2024; 30(4)-120. Sayı/Issue -Güz/Fall

Kitap Tanıtımı / Book Review

Toplumlar Nasıl Anımsar? Connerton, Paul, İsmail Türkmen (Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019.

ISBN: 9755392454, Sayfa Sayısı: 160.

Zeynel Karacagil*



* Dr., Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Antropoloji Bölümü. Ankara-Türkiye/Ankara University Faculty of Language History and Geography Department of Anthropology. zeynelkaracagil@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6210-1534

Paul Connerton'ın *Toplumlar Nasıl Anımsar?* adlı eseri, toplumsal hafızanın bireysel hafızadan farklı bir yapıda olduğunu ortaya koyarak toplumların geçmişi nasıl hatırladığını, hafızayı nasıl sürdürdüğünü ve bu sürecin toplumsal yapılar üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu derinlemesine analiz eder. Kitap, toplumsal belleğin anma törenleri, ritüeller ve bedensel pratikler yoluyla nasıl şekillendiğini ve korunduğunu açıklar. Bu eserin ana tezi, bireysel belleğin ötesine geçen bir anlayışla, toplumsal hafızanın kolektif ve ritüellerle beslenen bir yapı olduğu fikrine dayanır. Connerton, toplumsal hafızanın toplumların kimliklerini nasıl koruduğunu ve şekillendirdiğini incelerken, belleğin hem bireyler hem de gruplar üzerindeki etkilerini geniş bir perspektiften ele alır.

Kitabın ilk bölümlerinde Connerton, toplumsal belleğin bireysel hafızadan nasıl ayrıldığını tartışır. Bireylerin hatırladıkları olayların yalnızca kendi yaşadıklarından ibaret olmadığını, bu hatıraların daha geniş bir sosyal bağlamda şekillendiğini savunur. Toplum, bireylere bir hafıza sistemi sunar ve bu sistem içinde bireyler kendi anılarını inşa eder. Bellek, bireylerin zihinsel süreçlerinden daha geniş bir kapsam taşır; toplumsal yapılar, grup dinamikleri ve kültürel normlar, hafızanın aktarımı ve sürekliliği üzerinde belirleyici bir rol oynar. Connerton, toplumsal hafızanın bir grup içinde, bireylerin sadece kendi yaşantılarından değil, aynı zamanda o topluluğun geçmişinden de beslendiğini ifade eder.

Bu bağlamda, toplumsal belleğin, bireyler arası bir iletişim aracı olmaktan daha fazlası olduğunu belirtir. Bellek, toplumun bir arada kalmasına, geçmişin korunmasına ve toplulukların kültürel miraslarının aktarılmasına hizmet eder. Toplumların, geçmişte yaşadıkları olayları hatırlama biçimi, onları sadece bugüne taşımakla kalmaz, aynı zamanda bu olayları güncel toplumsal ve politik yapılar içinde yeniden anlamlandırır. Bu nedenle, Connerton toplumsal hafızayı yalnızca bir hatırlama eylemi olarak değil, aynı zamanda bugünü biçimlendiren bir yapı olarak da tanımlar.

Connerton'ın kitabında toplumsal belleğin sürekliliği ve aktarımı konusundaki en kritik unsurlardan biri, anma törenlerinin rolüdür. Toplumlar, belirli ritüeller ve törenler aracılığıyla geçmişi hatırlar ve bu süreçte toplumsal belleği canlı tutar. Anma törenleri, belirli tarihsel olayların ya da figürlerin hatırlanmasını sağlayan bir araçtır ve bu törenler sayesinde toplum, hem geçmişle bağını korur hem de bu bağı geleceğe taşır. Connerton'a göre, anma törenleri sadece geçmişi hatırlatma amacını gütmeyiz; aynı zamanda bu geçmişin bugünkü toplumsal yapı üzerindeki etkilerini pekiştirir. Örneğin, ulusal bayramlar, zafer günleri, dini kutlamalar gibi anma etkinlikleri, toplumların kendi kolektif kimliklerini sürekli olarak yeniden üretme süreçleridir.

Bu bağlamda Connerton, anma törenlerinin toplumsal düzeni meşrulaştırma işlevine de dikkat çeker. Anma törenleri, sadece bir olayın hatırlanması değil, aynı zamanda bu olayın bugünkü toplumsal ve siyasal düzene olan etkilerinin de gözler önüne serilmesini sağlar. Bu ritüeller, toplumsal belleğin sürekliliğini sağlarken, aynı zamanda bu belleğin belirli ideolojik ve politik bağlamlar içinde korunmasına da katkı sunar. Connerton, anma törenlerinin toplumların kolektif hafızasında yer etmiş olayları sürekli olarak yeniden

canlandırdığını ve bu süreçte hafızanın sürekli güncellendiğini savunur. Bu açıdan, anma törenleri sadece geçmişin bir tekrarı değil, aynı zamanda bugünün anlamlandırılması sürecidir.

Connerton'ın kitabındaki en ilginç ve özgün bölümlerden biri, toplumsal belleğin bedensel pratikler yoluyla nasıl taşındığını ve sürdürüldüğünü incelemesidir. Bedensel pratikler, bir toplumun bireylerine nasıl hatırlamaları gerektiğini öğreten, zamanla kalıplaşmış davranış biçimleridir. Connerton, bedenün hafızayı taşımada ve aktarmada merkezi bir rol oynadığını savunur. Örneğin, belirli bir toplumda uygulanan dini törenler, halk dansları, askeri yürüyüşler gibi bedensel hareketler, o toplumun kültürel belleğinin önemli bir parçasıdır. Beden, toplumsal belleği taşıyan ve onu geleceğe aktaran bir araç olarak işlev görür.

Bedensel pratikler, sadece bir toplumun ritüellerini sürdürmekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin bu ritüellere katılarak o toplumun bir parçası haline gelmelerini sağlar. Bu süreçte, bedensel hafıza ile toplumsal hafıza arasında bir bağ kurulur. Bireyler, bedenlerinin tekrarladığı hareketlerle geçmişini hatırlar ve bu hatırlama eylemi, bireyin toplumsal kimliğinin bir parçası haline gelir. Connerton, toplumsal belleğin fiziksel olarak nasıl sürdürüldüğünü incelerken, bedenün bu süreçteki önemini vurgular. Bedensel pratikler, toplumsal hafızanın en güçlü ve kalıcı unsurlarından biridir, çünkü yazılı belgeler ya da sözel anlatılar gibi kaybolmaya ya da unutulmaya karşı daha dirençlidir.

Bu bağlamda, Connerton bedensel pratiklerin toplumsal belleğin inşasında ne kadar güçlü bir etken olduğunu vurgular. Beden, hafızayı taşımakla kalmaz; onu sürekli olarak yeniden üretir. Örneğin, bir toplumda nesiller boyu tekrarlanan bir dini tören, bu törene katılan bireylerin bedenleri aracılığıyla sürekli olarak yeniden canlandırılır ve böylece toplumsal bellek canlı tutulur. Bu, toplumsal hafızanın bireysel zihinlerde değil, fiziksel ve ritüel pratikler yoluyla taşındığı ve sürekliliğini koruduğu bir süreçtir.

Connerton, toplumsal bellek ile tarih yazımı arasında önemli bir ayrım yapar. Tarih, olayların belgelenmesi ve objektif bir şekilde yeniden inşasıyla ilgilenirken, toplumsal bellek, bir olayın topluluk tarafından nasıl hatırlandığı ve aktarıldığıyla ilgilidir. Connerton'a göre, toplumsal bellek, tarihsel olayları olduğu gibi yansıtmaz; aksine, bu olayların toplumsal yapıya uygun bir biçimde hatırlanmasını sağlar. Tarihçiler, belgeler ve kanıtlar aracılığıyla bir olayın nesnel gerçekliğini ortaya koymaya çalışırken, toplumsal bellek daha çok bu olayın toplum tarafından nasıl hatırlandığına odaklanır. Bu nedenle, toplumsal bellek ve tarih her zaman örtüşmez.

Connerton, tarihsel olayların toplumsal bellek tarafından yeniden şekillendirildiğini ve bu olayların hatırlanma biçimlerinin, toplumsal yapıların korunması ve meşrulaştırılması amacıyla kullanıldığını savunur. Örneğin, devrimler, savaşlar ya da ulusal bayramlar, toplumsal bellekte belirli bir anlatı doğrultusunda yeniden şekillendirilir ve bu anlatılar, toplumsal düzenin devamını sağlamada kritik bir rol oynar. Bu bağlamda, Connerton, toplumsal belleğin toplulukların kendilerini yeniden inşa etme ve kimliklerini sürdürme süreçlerinde nasıl etkili olduğunu detaylandırır. Tarihin bir belgeleme süreci olarak

işlev görmesine karşın, toplumsal bellek bu belgeleri yorumlayarak, toplumun bugünkü kimliğiyle ilişkilendirir.

Connerton'ın kitabında toplumsal belleğin politik ve sosyal yönleri de önemli bir yer tutar. Bellek, sadece geçmişi hatırlamakla ilgili değil, aynı zamanda bugünkü toplumsal ve politik yapıların korunması ve sürdürülmesiyle de ilgilidir. Toplumsal bellek, siyasal erk için önemli bir araç haline gelir ve belirli olayların nasıl hatırlandığı ya da unutulduğu, iktidar yapılarının devamı için kritik bir strateji olabilir. Connerton, özellikle totaliter rejimlerde, toplumsal belleğin kontrol altına alınmasının toplumsal düzenin devamını sağlamak için önemli bir araç olduğunu belirtir.

Totaliter rejimler, toplumsal belleği kontrol ederek belirli olayların unutulmasını veya yanlış hatırlanmasını sağlayabilir. Bu strateji, toplumsal hafızayı manipüle ederek, toplumun belirli bir ideolojik çerçevede içinde hareket etmesini sağlar. Connerton, belleğin politik bir güç olduğunu ve siyasal yapılar tarafından nasıl şekillendirildiğini ele alırken, toplumsal hafızanın bu süreçteki önemini vurgular. Totaliter rejimler, geçmişin doğru bir şekilde hatırlanmasını engelleyerek, toplumun gelecekteki yönelimini kontrol etmeye çalışır.

Bu bağlamda, Connerton, toplumsal belleğin bireyler üzerindeki etkisini ve politik yapılarla olan ilişkisini derinlemesine analiz eder. Bellek, bireylerin sadece geçmişi hatırlamalarını değil, aynı zamanda bugünkü toplumsal düzenin korunmasına nasıl katkı sunduklarını da belirler. Bu nedenle, toplumsal bellek, sadece geçmişin bir yansıması değil, bugünün ve geleceğin de şekillendiricisi olarak görülmelidir.

Paul Connerton'ın *Toplumlar Nasıl Anımsar?* adlı eseri, toplumsal hafızanın bireysel hafızadan çok daha karmaşık bir yapı olduğunu ortaya koyarken, bu hafızanın ritüeller, bedensel pratikler ve anma törenleri yoluyla nasıl sürdürüldüğünü açık bir şekilde ele alır. Connerton, hafızanın toplumsal yapılarla nasıl iç içe geçtiğini ve bu yapıların korunmasında nasıl etkili olduğunu tartışarak, toplumsal belleğin toplumlar için ne kadar önemli olduğunu gösterir. Bu bağlamda kitap, bellek çalışmalarına katkı sağlayan önemli bir eser olarak öne çıkmaktadır.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr