

MİLLÎ FOLKLOR

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

HAN OYUNU

KINIK VE TROYAN SERAMİKLERİ

ERZİNCAN'IN DÜĞÜN GELENEĞİNDE MÜZİK

**AZİZ GEORGE VE HIZIR ÖZDEŞLİĞİNİN OSMANLI BELGELERİ
TÜRLERİN KÖKENİ OLARAK HALK ŞİİRİNİN ÇOK BOYUTLULUĞU
KAZAKİSTAN'DA AV “KAPAN”LARI: TÜRLERİ VE KULLANIMLARI**

**KELKİT ÇAYININ KÖTÜCÜL KADINLARI: ALKARISI VE KILLIKIZ
YAŞAYAN KÜLTÜR DİJİTAL OYUN ANLATILARI: NEVER ALONE**

GÉRARD BOUCHARD VE TOPLUMSAL MİTLER TEORİSİ

ÂŞIK VEYSEL'İN ŞİİRİNDE VEYSEL VE SAZI

TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE PAZUBENT

TANITIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Zehra KIMIŞOĞLU
Prof. Dr. Adem BALKAYA
Arş. Gör. Fatma Elif TAYGUR
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN
Prof. Dr. Bilginer ONAN
Prof. Dr. Nezir TEMUR
Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ
Prof. Dr. Perihan ÖLKER
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün AYDIN

Dr. Açelya OĞUZ EKİCİ
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Boğaç EVREN
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül DİNÇ
Dr. Öğr. Üyesi Levent ÜNLÜ
Prof. Dr. Tattigül KARTAEVA
Prof. Oya AŞAN YÜKSEL
Suna PAŞAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Moldır BULUT
Dr. Öğr. Üyesi Gözde TEKİN



MİLLÎ FOLKLOR

Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

Revue Internationale et Trimestrielle d'Études Culturelles

Cilt/Volume/Tome: 19 Yıl/Year/Année: 37 Sayı/Number/Nombre: 146

ISSN 1300-3984 • Hakemli Dergi.

• **Kurucuları/Founders/Fondateurs:** Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ - Necdet İLHAN - Prof. Dr. Türker EROĞLU • **Sahibi/Owner/Possesseur:** Geleneksel Yayıncılık Eğt. San. Tic. Ltd. Şti. adına M. Öcal OĞUZ • **Baş Editör/Editor in Chief/Rédacteur en Chef:** Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (ocal.oguz@hbv.edu.tr) • **Baş Editör Yardımcısı/Deputy Editor in Chief/Rédacteur en Chef Adjoint:** Doç. Dr. Tuna YILDIZ (tuna.yildiz@hbv.edu.tr) • **Editör Yardımcıları/Deputy Editors/Rédacteurs Adjoints:** Prof. Dr. Selcan GÜRCAYIR TEKE (selcan.teke@hbv.edu.tr-Yayın İnceleme) - Doç. Dr. Haydar YALÇIN (haydar.yalcin@ike.edu.tr-Bilgi ve Belge Yönetimi) - Dr. Öğr. Üyesi Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhanozdemir@ksu.edu.tr-Yayın Takip) • **Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Consultants:** Prof. Dr. Metin EKİCİ (mekici@yahoo.com-İngilizce) - Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com-Fransızca) - Prof. Dr. Günül Özlem AYAYDIN CEBE (gunulcb@gmail.com-İngilizce) • **Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/Directorate of Editorial Affairs:** Doç. Dr. Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) • **Yayın Kurulu/Editorial Board/Comité d'Édition:** Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com) - Prof. Dr. Ekrem ARIKOĞLU (ekrem.arikoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Halit ÇAL (halit.cal@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Armağan COŞKUN (armaganclci@hotmail.com) - Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL (hulya.kasapoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nurettin DEMİR (demir@hacettepe.edu.tr) - Prof. İsmet DOĞAN (idogan@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Hamiye DURAN (hamiye@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Tuba İşnusu İŞEN DURMUŞ (tidurmus@etu.edu.tr) - Prof. Dr. R. Gülin ÖĞÜT EKER (eker@hacettepe.edu.tr) - Prof. Dr. Pervin ERGUN (pervin.ergun@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Ruhi ERSOY (ruhi.ersoy@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Cenk GÜRAY (cenk.guray@hacettepe.edu.tr) - Prof. Dr. Melike KAPLAN (mkaplan@ankara.edu.tr) - Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (orhan.kurtoglu@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Muhtar KÜTLÜ (mkutlu@ankara.edu.tr) - Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT (ezgimetinbasat@gmail.com) - Prof. Dr. Evrim ÖLÇER ÖZÜNEL (evrim.ozunel@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT (nazim.polat@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Fırat PURTAŞ (firat.purtas@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ (mgöz@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Hale ŞİVGİN (hale.sivgin@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Nezir TEMUR (ntemur@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Ali YAKICI (yakici@gazi.edu.tr) - Prof. Dr. Naciye YILDIZ (naciye.yildiz@hbv.edu.tr) - Prof. Dr. Emine ÇAKIR (eminecakir.tbh@gmail.com) - Prof. Dr. Pınar KASAPOĞLU (pkasapoglu@ankara.edu.tr) - Doç. Dr. Dilek TÜRKİYİLMAZ (dilek.turkiyilmaz@hbv.edu.tr) - Doç. Dr. Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Bahar AKARPINAR (1964-2022)

Yrd. Doç. Dr. Himmet BİRAY (1958-1995) - Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Yerke ÖZER (yerkozer@gmail.com) - Dr. Öğr. Üyesi Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr) - Öğr. Gör. Dr. Tuba SALTİK ÖZKAN (tuba.ozkan@hbv.edu.tr).

• **Düzeltilme/Redaction:** Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhanozdemir@ksu.edu.tr) - Dr. Öğr. Üyesi Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr) - Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr) - Nizamettin KORKMAZ (nizamettin.korkmaz@hbv.edu.tr)

• **Dizgi/Typesetting:** Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhanozdemir@ksu.edu.tr)

• **Sorumlu Müdür v.s.:** Tuna YILDIZ (tuna.yildiz@hbv.edu.tr)

• **Halkla İlişkiler:** Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr)

Editörlük/Editorial: AHBVÜ Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Somut Olmayan Kültürel Miras Derneği (Kurumsal editörlük işleri AHBVÜ THBMER, AHBVÜ GSOMER ve SOKÜM Derneği tarafından yürütülmektedir. / The Institutional Duties of Editorial Board Carried by AHBV University and Society of ICH)

• **Yazışma Adresi/Correspondance Address/Adresse de Correspondance:** Gazi Mah. Şenol Cad. No: 29/1 Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE

• **E-Mail:** <https://dergipark.org.tr/pub/millifolklor> (yazı gönderimi için / for article) - geleneksel@yahoo.com (yazılar ve dergiyle ilgili diğer konular / articles and other issues related to the journal) - geleneksel@yahoo.com (abonelik için / for subscription)

• **Web Sayfası:** <http://www.millifolklordergisi.com> / <https://dergipark.org.tr/pub/millifolklor> • **Tele:** 0533 776 8890

• **İdare Yeri/Managing Office/Adresse d'Administration:** Gazi Mah. Şenol Cad. No: 29/1 Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE

• **Fiyat/Price/Prix:** 250 TL / \$25 • **Yurt İçi Abone Bedeli/Domestic Subscription Fee/ Frais d'abonnement nationaux:** Yıllık dört sayı için toplamda 1000 TL ücret alınır. (Öğretim elemanı, öğretmen, öğrenci, KTB folklor araştırmacılarına tanıtım ve teşvik amacıyla %50 indirimli (500 TL), kargo ücreti ise sabittir.) • **Yurt İçi Kurumsal Abone Bedeli/Domestic Institutional Subscription Fee/Frais de souscription institutionnels nationaux:** Yıllık dört sayı için 1000 TL ücret alınır. Toplu aboneliklerde kargo ücreti her bir abone için ayrı talep edilir. • **Yurt Dışı Abone Bedeli/International Subscription Fee/Frais d'abonnement internationaux:** Yıllık dört sayı için 100 \$ alınır. (Yurtdışı aboneliklerde mesafeye göre ayrıca kargo ücreti ilave edilir.) / Milli Folklor is published four times a year, in winter, spring, summer, and autumn./La revue de Milli Folklor paraît quatre fois par an: en printemps, en été, en automne et en hiver. • **Abone Şartları/Subscription Terms/Paiement:** Abone olacaktır, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesinde Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti. adına açılan 4286 0258016 numaralı hesaba (IBAN No: TR460006400000142860258016) Abone Bedeli'nin yattırıldığını ve dekontunu tarayarak e-posta adresimize gönderdikleri takdirde dergimiz bir yıl süreyle adreslerine gönderilecektir. (Dergimizin dağıtımı yalnızca abonelerimize yapılmaktadır.)/Payments must be charged to the account number 4286 0258016 of Geleneksel Yayıncılık Limited Company and TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası, Gazi Mahallesi-Ankara Şubesi/TÜRKİYE, the receipt of the payment should be sent to the correspondence address./Le versement doit être payé sur le compte bancaire de Geleneksel Ltd. Numero: 4286 0258016 ou TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesi Ankara-Türkiye, ou au compte postal de Geleneksel Yayıncılık Ltd. -1911533. Pour la réception des numéros publiés le reçu scanné doit être envoyé à l'adresse de correspondance par e-mail.

AKADEMİK TEMSİLCİLER/CORRESPONDING EDITORS/LES EDITEURS CORRESPONDANTS

YURT İÇİ/Turkey/En Turquie: •ADANA - Prof. Dr. Rıfye OKUŞLUK ŞENEN - ADIYAMAN - Doç. Dr. Sunay AKKAYA - Doç. Dr. Fadime TİKBAS •AKSARAY - Dr. Öğr. Üyesi Ergin ALTUNSAHAK - Dr. Öğr. Üyesi Çetin YILDIZ - AMASYA - Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR - ANTALYA - Doç. Dr. Nagehan ÇETİN - Doç. Dr. Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL - ARDAHAN - Dr. Öğr. Üyesi Nina PETROVİÇ - BALIKESİR - Prof. Dr. Satı KUMARTAŞLIOĞLU - Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN - BARTIN - Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ - BOLU - Prof. Dr. Meral OZAN - BURDUR - Prof. Dr. Kadriye TÜRKAN - BURSA - Prof. Dr. Hülya TAŞ - ÇANAKKALE - Doç. Dr. Handan KASIMOĞLU - ÇANKIRI - Prof. Dr. Abdulselam ARVAS - Dr. Ahmet Serdar ARSLAN - DENİZLİ - Prof. Dr. Mehmet Sürur ÇELEPİ - DİYARBAKIR - Prof. Dr. Muhammed Abdülbasit SEZER - EDİRNE - Prof. Dr. Ahmet GÜŞEN - Doç. Dr. Selma SOL - ELAZIG - Doç. Dr. Birol AZAR - Doç. Dr. Ebru ŞENOKACI - Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAS ŞÜME - ERZURUM - Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ - Prof. Dr. Ömer YILAR - ERZİNCAN - Prof. Dr. Necdet TOZLU - ESKİŞEHİR - Prof. Dr. Zülfikar BAYRAKTAR - Prof. Dr. Adem KOÇ -GAZİANTEP - Prof. Dr. Mehmet EROL - Prof. Dr. Behiye KÖKSEL - Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN - Prof. Dr. Cevdet AVCI -HATAY - Prof. Dr. Bülent ARI -İSPARTA - Prof. Dr. Halil Altay GÖDE -İSTANBUL - Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ - Doç. Dr. Meriç HARMANCI -İZMİR Prof. Dr. Nurgül BEGİÇ -Prof. Dr. Selami FEDAKAR - Prof. Dr. Mehmet ERSAL - Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR -KAHRAMANMARAŞ - Prof. Dr. Yılmaz IRMAK - Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ERŞAHİN -KARAMAN - Doç. Dr. Hüseyin AKSOY - Doç. Dr. Onur AYKACI -KARS - Prof. Dr. Adem BALKAYA - Dr. Öğr. Üyesi Erkan ASLAN -KASTAMONU - Doç. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI -KAYSERİ- Prof. Öğr. Üyesi Zeliha Nülfer NAHYA - Dr. Saim ÖRNEK -KIRIKKALE - Prof. Dr. Bilgehan Atsız GÖKDAG - Prof. Dr. Aktan Müge YILMAZ -KIRŞEHİR - Prof. Dr. Salihaddin BEKİK - Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT -KOCaeli - Prof. Dr. İslam ALTUN -KONYA - Prof. Dr. Sinan GÖNEN - Doç. Dr. Turgay KABAK -KÜTAHYA - Doç. Dr. Erdal ADAY -MANİSA - Doç. Dr. Savaş ATLI - Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN -MARDİN - Doç. Dr. Hatice Kübra UYGUR -MERSİN - Prof. Dr. Nilgün CIBLAK COŞKUN - Doç. Dr. İmrhan GÜNDÜZ ALPTÜRKER -MUĞLA - Dr. Öğr. Üyesi Ali Abbas ÇINAR (1960-2023) - Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA -MUŞ - Prof. Dr. Canser KARDAŞ -NEVŞEHİR - Prof. Dr. Adem ÖGER - Dr. Öğr. Üyesi Yücel ÖZDEMİR -NİĞDE - Prof. Dr. Nedim BAKIRCI - Prof. Dr. Hatice İÇEL - Dr. Öğr. Üyesi Namık ASLAN -SAKARYA - Doç. Dr. Selçuk Kırsad KOCA - Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN -SAMSUN - Prof. Dr. Cafer ÖZDEMİR - Recep DEMİR -SİRT- Prof. Dr. Rezan KARAKAŞ -SİNOP - Prof. Dr. Songül ÇEK -SİVAS - Doç. Dr. Adil ÇELİK -UŞAK - Doç. Dr. Derya ÖZCAN - Doç. Dr. Mustafa DUMAN -YOZGAT - Prof. Dr. Tuğçe ERDAL

YURT DIŞI/Abroad/L'Étranger: •AZERBAIJAN - Prof. Dr. Muharrem KASIMLI -FRANSA - Prof. Dr. Laurence-Donia KOTOBİ, Dr. Ferya ÇALIŞ MİNKAN •GÜRCİSTAN - Prof. Dr. Marika JIKKA -HOLLANDA - Mehmet TÖTÜNCÜ -JAPONYA - Missuko KOJIMA -KAZAKİSTAN - Prof. Dr. Tatigül KARTEYEVA, Prof. Dr. Sakir İBRAHEV, Dr. Öğr. Üyesi Bekarys NURİMANOV •KORE CUMHURİYETİ - Prof. Dr. Eunhyung OH •MACARİSTAN - Dr. Julia BARTHA •NAHCIVAN M. C. - Doç. Esker GADIMOV -ÖZBEKİSTAN - Prof. Dr. Cabbar İŞANKUL •POLONYA - Doç. Dr. Danuta CHMIELOWSKA •SLOVAKYA - Dr. Xenia CELNAROVA •UKRAYNA - Doç. Dr. Tadora ARBAUD

Millî Folklor AHCİ, CSA, EBSCO, GENAMICS JOURNAL SEEK, SCOPUS, IBSS, MLA, TA, UPD ve TÜBİTAK/ULAKBİM/TR DİZİN tarafından kaydedilmektedir / Milli Folklor is abstracted in AHCİ, CSA, EBSCO, GENAMICS JOURNAL SEEK, SCOPUS, IBSS, MLA, TA, UPD and TÜBİTAK/ULAKBİM/TR DİZİN

Baskı/Press/Imprimerie: Grafikler Ofset, +90 312 384 00 18

İÇİNDEKİLER / Contents / Sommaire

Danışma Kurulu / Advisory Board / Comité de Conseillers..... 3

Birkaç Söz / Foreword / Par l'éditeur 4
M. Öcal OĞUZ

MAKALELER / ARTICLES / LES ARTICLES

Sözel Doku, Mekân-İcra ve İcracı Bağlamında Yerelden Geleneğe: Karagöz'ün Han Oyunu /
From Local to Tradition in the Context of Verbal Texture, Place-Performance and
Performer: Play Han of Karagöz 5-16
Dr. Öğr. Üyesi Zehra KIMIŞOĞLU
Prof. Dr. Adem BALKAYA

Aziz George ve Hızır Özdeşliğinin Kökeni, Sürekliliği ve Osmanlı Belgelerindeki İzleri / The
Origin, Continuity of The Identity of St. George And Khidr and Their Traces in Ottoman
Documents 17-28
Arş. Gör. Fatma Elif TAYGUR

Gérard Bouchard ve “Toplumsal Mitler” Teorisi / Gérard Bouchard and His Collective
Imaginaries Theory 29-40
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN

Türlerin Kökeni Olarak Halk Şiirinin Çok Boyutluluğu Üzerine Bir İnceleme / A Study on
The Multi-Dimensionality of Folk Poetry As The Origins of Species 41-53
Prof. Dr. Bilginer ONAN
Prof. Dr. Nezir TEMUR

Âşık Veysel'in Şiirinde Veysel ve Sazı / Veysel and His Instrument in Âşık Veysel's Poetry
..... 54-65
Doç. Dr. Dilek TÜRKİYILMAZ

Türk Halk Kültüründe Kutsalla İlişkisi Bağlamında Pazubent / Pazubent (Armband) in the
Context of Its Relationship With The Holy in Turkish Folk Culture 66-76
Prof. Dr. Perihan ÖLKER
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün AYDIN

Kelkit Çayının Kötücül Kadınları: Alkarısı ve Kılıkız / Evil Women of The Kelkit Stream:
Alkarısı and Kılıkız 77-87
Dr. Açılya OĞUZ EKİCİ

Digital Game Narratives as Living Culture: Never Alone / Yaşayan Kültür Olarak Dijital
Oyun Anlatıları: Never Alone 88-99
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Boğaç EVREN

The Musical Practices In The Wedding Tradition of Erzincan and The Changing Repertoire Over Time / *Instrumental Musical Heritage of the East Turkistan Kazakhs*..... 100-109
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül DİNÇ
Dr. Öğr. Üyesi Levent ÜNLÜ

Kazakistan'da Av "Kapan"ları: Türleri ve Kullanım Özellikleri / *Hunting Traps in Kazakhstan: Types and Use Features* 110-126
Prof. Dr. Tattigül KARTAEVA

Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Kınık ve Troyan Seramik Kültürünün İncelenmesi / *Intercultural Interactions in the Context of Kınık and Trojan Study of Ceramic Cultures* 127-142
Prof. Oya AŞAN YÜKSEL
Suna PAŞAOĞLU

TANITMALAR / BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

Qobilandi Batır. Jeti Tomdıq (Kobilandi Batır. Yedi Ciltlik), Baş Redaktör K. Matjanov, Almatı: Smart University Press, 2023 143-145
Dr. Öğr. Üyesi Moldır BULUT

Evrinm ÖLÇER ÖZÜNEL, Gelecekte Ödünç Almak: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sürdürülebilir Kalkınma, Ankara: Grafiker Yayınları, 2023 146-149
Dr. Öğr. Üyesi Gözde TEKİN

Millî Folklor-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri / *The Publication Principles/ Principes de publication* 150-160

DANIŞMA KURULU

Advisory Board/Comité de Conseillers

Prof. Dr. Ziyad AKKOYUNLU (1946-2013) (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN (1953-2019) (Türkiye)

Prof. Dr. İşıl ALTUN Kocaali Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK Ardahan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa ARSLAN Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sevin ARSLAN Çağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulsalam ARVAS Çankırı Karatekin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erman ARTUN (1948-2016) (Türkiye)

Prof. Dr. Ensar ASLAN (1944-2025) (Türkiye)

Prof. Dr. Sarah G. Moment ATIS University of Madison-Wisconsin (A.B.D.)

Prof. Dr. Gülhan ATNUR Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pakize AYTAÇ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nedim BAKIRCI Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhan BALI (1936-2008) (Türkiye)

Prof. Dr. İlhan BAŞGÖZ (1923-2021) University of Indiana (A.B.D.)

Prof. Dr. Bülent BAYRAM Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Salihaddin BEKİ Ahi Evran Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dan BEN-AMOS (1934-2023) University of Pennsylvania (A.B.D.)

Prof. Dr. Hendrik BOESCHOTEN Johannes Gutenberg Üniversitesi (Almanya)

Prof. Dr. Mustafa CEMİLOĞLU Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Armağan COŞKUN İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Songül ÇEK Sinop Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali ÇELİK Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmet ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nilgün ÇİBLAK COŞKUN Mersin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Faruk ÇOLAK Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. George DEDES School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Habib DERZİNEVİSİ Yakın Doğu Üniversitesi (1944-2021) (KKTC)

Prof. Dr. İbrahim DİLEK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet DOĞAN Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Jean-Pierre DUCASTELLE La Maisen des Géant d'Ath (Belçika)

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

Prof. Dr. Ali DUYMAZ Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dilafer DÜZGÜN Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülin ÖGÜT EKER Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin EKİCİ Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şükür ELÇİN (1912-2008) (Türkiye)

Prof. Dr. Gürbüz ERGİNER (1945-2009) (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ERGUN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pervin ERGUN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet EROL Gaziantep Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruhi ERSOY Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selami FEDAKAR Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Laszlo FELFÖLDİ Ass. for the European Centre for Trad. Culture (Macaristan)

Prof. Dr. Henry GLASSIE Indiana Üniversitesi (ABD)

Prof. Dr. Halil Altay GÖDE Süleyman Demirel Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Cengiz GÖKŞEN Osmanlı Korkut Ata Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sinan GÖNEN Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmail GÖRKEM Erciyes Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nevzat GÖZAYDIN (1938-2023) (Türkiye)

Prof. Dr. Hamdi GÜLEÇ (1949-2020) (Türkiye)

Prof. Dr. Umay TÜRKÜŞ GÜNAY Gıme Amerikan Üniversitesi (KKTC)

Prof. Dr. Şeyma GÜNGÖR İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mihaly HOPPAL (Macaristan)

Prof. Dr. Tuğçe İŞIKHAN ERDAL Bozok Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şakir İBRAYEV Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Hatice İÇEL Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alimcan İNAYET Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Marc JACOBS Flemish Centre for the of Popular Culture (Belçika)

Prof. Dr. Ali KAFKASYALI Giresun Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin KARADAĞ Türk Folklor Araştırmaları (Türkiye)

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Tatlıgül KARTAEVA El Farabi Kazak Milli Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Muharrem KASIMLI Azerbaycan Devlet Üniversitesi (Azerbaycan)

Prof. Dr. Muhsin KAYA Mimar Sinan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Süleyman KAYIPOV Kargız Türk Manas Üniversitesi (Kırgızistan)

Prof. Dr. Chérif KHAZNADAR La maison des cultures du monde (Fransa)

Prof. Dr. Cemile KINACI BARAN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Adem KOÇ Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aynur KOÇAK Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Sabri KOZ YKY (Türkiye)

Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhtar KUTLU Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI Kastamonu Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Wolfgang MIEDER Vermont University (ABD)

Prof. Dr. Gülay MİRZAÖĞLU Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Töre MİRZAYEV Bilimler Akademisi (1936-2020) (Özbekistan)

Prof. Dr. Oksana MYKYTENKO Ukrayna Millî Bilim Akademisi (Ukrayna)

Prof. Dr. Kamil V. NERİMANOĞLU (1946-2023) (Azerbaycan)

Prof. Dr. James P. LEARY University of Madison-Wisconsin (ABD)

Prof. Dr. Meral OZAN Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hasan ÖZDEMİR Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Hayrettin RAYMAN Bozok Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Karl REICHL University of Bonn (Almanya)

Prof. Dr. Bengisu RONA School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mila SANTOVA Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü (Bulgaristan)

Prof. Dr. Uli SCHAMİLOĞLU Nursultan Nazarbeyev Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU (1941-2014) (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmed SKOUNTI Institut National des Sciences du Patrimoine (Fas)

Prof. Dr. Rieks SMEETS University of Leiden (Hollanda)

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Maher ŞAUL Illinois Üniversitesi, Urbana-Champaign (ABD)

Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN Çukurova Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK Fırat Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya TAŞ Bursa Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdeljelil TEMİMİ Temimi Vakfı (Tunuseli)

Prof. Dr. Mehmet TEMİZKAN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nezir TEMUR Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali TORUN K. Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nüket TÖR Kastamonu Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. F. Ahsen TURAN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Laurier TURGEON University of Laval (Kanada)

Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN İzmir Ekonomi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Tülay UĞUZMAN ER Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali YAKICI Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nerin YAYIN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ömer YILAR Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dursun YILDIRIM (1946-2024) (Türkiye)

Prof. Dr. Naciye YILDIZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kemal YÜCE (1952-2016) (Türkiye)

BİRKAÇ SÖZ

Foreword / Par l'éditeur

Merhaba saygıdeğer okur,
38. kuruluş ve 37. yayım yılımızın ikinci sayısında basılı ve elektronik nüshalarımızla sizlerleleyiz. Yaz 2025 tarihli 146. sayımızı on bir “öz”lü yazı ve iki tanıtım yazımızla takdirlerinize sunuyoruz.

Yeni Web Sayfamız

Dergimizi e-millifolklor olarak açık bilim ilkemiz gereğince hiçbir ücret talep etmeksizin dünyanın her yerinden okurlarımızın hizmetine sunduğumuz www.millifolklor.com adresimiz maalesef bu tür adreslerde yakaladıkları boşlukları fırsat bilen “marka” hırsızları tarafından çalınmış; iadesi için dergimizin ödemesi mümkün olmayan miktarlar talep edilmiştir. Bu nedenle yeni ve kalıcı Web adresimiz www.millifolklordergisi.com olmuştur. Yeni sayılarımıza ve ilk sayıdan başlayarak bütün koleksiyonumuza buradan ücretsiz olarak erişebilirsiniz.

Alan Dışı Yazılara Mecburen Kapalıyız

Öncelikle ülkemizden ve dünyadan yazarlarımızın dergimize gösterdikleri ilgiye teşekkür ederiz. Pek çok farklı disipline mensup akademisyenlerden dergimize yazı gönderiliyor ancak üzülererek ifade etmeliyiz ki bu yazıların pek çoğu Yayın Kuruluna sunulmadan ve Hakemlere gönderilemeden daha “ön inceleme” safhasında veya “editörler kurulu”na “alan dışı” bulunarak yazarına iade ediliyor. Dergimizin sayfaları ele aldığı konudaki folklor birikiminden haberdar olan ve bu birikimi sorgulayan disiplinler arası çalışmalara açık olmakla birlikte diğer disiplinlerin kendi iç dinamiklerine göre hazırlanmış yazılara yer veremiyoruz.

Aynı Sonucu Tekrar Eden Yazılar

Dergimiz elinizdeki 146. sayı ile yaklaşık 30.000 sayfa tutarında folklorun pek çok alanında araştırma ve inceleme yazısı yayımlamıştır. Gerek editörlerimiz ve Yayın Kurulumuz gerekse hakemlerimiz değerlendirmelerini bu koleksiyonu da dikkate alarak yapmakta ve aynı konuda daha önce dergimizde yer alan makalelerle benzer sonuçlara ulaşan yazıların yayımını gerekli görmemektedir. Böylesi durumlarda yazarlarımızın mutlaka dergimizde daha önce yer alan makaleleri incelemeleri, kendilerinin alana katkılarını ve özgünlüklerini açık bir dille ortaya koymaları beklenmektedir.

Makale Değerlendirmede “Dörtlü Körlük” Kuralımız

2002 yılından beri SCOPUS, 2007 yılından beri A&HCI ve 2009 yılından beri de TR DİZİN tarafından kaydedilen Milli Folklor, her türlü öznellikten kaçınmak için bütün inceleme ve değerlendirme süreçlerini “Kör Editörlük”, “Kör Yayın Kurulu”, “Kör Hakemlik” ve “Kör Yazarlık” şeklinde “Dörtlü Körlük” olarak adlandırdığı bir yöntemle sürdürmektedir. Böylece Editörlerin, Yayın Kurulunun ve Hakemlerin makalelerin yazarlarını; yazarların da hakemlerin kim olduğunu öğrenmeleri engellenmektedir. Yazarlarımızla yazışma yaparken, her türlü temas kurarken bu kurala harfiyen uymakta olduğumuzun bilinmesini isteriz.

Yayın İlkelerimiz

Basılı ve elektronik nüshamızda yer verdiğimiz Türkçe, İngilizce ve Fransızca Yayın İlkelerimize Web sayfamızdan da erişebilirsiniz. Yazarlarımızın iade ve düzeltmelerle iş yükünü arttırmamak ve olası gecikmeleri önlemek için dergimize gönderecekleri makaleleri mutlaka “Yayın İlkelerimiz”e göre hazırlamaları gerekmektedir. Yazarlarımızın özellikle Yayın İlkelerimiz ve Makale Yazım Kurallarımız hakkında www.millifolklordergisi.com adresimizdeki açıklama ve duyurularımızı dikkatlice okumalarını öneririz.

Uluslararası Dillerde Makale

Dergimiz Latin harfli olmak kaydıyla başta İngilizce olmak üzere uluslararası dillerde de makale kabul etmektedir. Ancak konu özgün ve önemli olsa bile dil ve anlatım bakımından yetersiz olan makalelere yer veremiyoruz. Bu tür makaleleri iyi bir yazım ve redaksiyon sürecinden geçmesi ve tercihan ana dili İngilizce olan ve alanı iyi bilen biri tarafından yeniden kontrolü için yazarlarına iade ediyoruz. Yazarlarımızın olumsuzluklar yaşamamak için azami özeni göstereceklerini umuyoruz.

Eylül 2025'te yayınlanacak 147. sayımızda buluşmak dileğiyle...

M. Öcal OĞUZ
Editör/Editor/Éditeur

SÖZEL DOKU, MEKÂN-İCRA VE İCRACI BAĞLAMINDA YERELDEN GELENEĞE: KARAGÖZ'ÜN HAN OYUNU*

**From Local to Tradition in the Context of Verbal Texture,
Place-Performance and Performer: Play Han of Karagöz**

Dr. Öğr. Üyesi Zehra KIMIŞOĞLU
Prof. Dr. Adem BALKAYA*****

ÖZ

Gölge oyununun görüldüğü toplumlarda bu sanatın ilkin sözlü bellekte yaratılmış olması gölge oyununun dünyada ilk kez nerede ve kaçınıcı yüzyılda doğduğuyla ilgili sorunsalları da beraberinde getirmiştir. Bu konuyla ilgili çeşitli teoriler ortaya atılmış fakat köken meselesinde öne sürülen güçlü tezler dahi kesin bir şekilde netlik kazanamamıştır. Anadolu'da ise söylencelere dayanan geçmişle birlikte çok eski tarihlere dayandırılabilen karagöz sanatının Anadolu'daki ortaya çıkış tarihi ve yerinin tespitini yapmak da şifahi ortamın yarattığı belirsizliklerden dolayı oldukça güçleşmiştir. Karagöz sanatı, 1517'de devlet kanalıyla dönemin başkenti İstanbul'a getirilmiş ve böylece Anadolu'da halkın belleğinde zaten var olan bu oyun, bu tarihten itibaren resmî bir kimliğe de bürünmüştür. Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sonrası beraberinde getirdiği Mısırlı karagöz sanatçıları ve bu kişilerin oyun icra şekilleri çok geçmeden yerini İstanbul'da yetişen karagöz ustalarına bırakmış ve kendi öz kimliğinde şekillenen karagöz, Anadolu'nun küçük bir profili olarak İstanbul'u ve İstanbul insanını anlatır olmuştur. Karagözün Bursa'da ortaya çıktığına dair söylenen rivayetler ve zamanla İstanbul'u aşan popüleriteyle pek çok farklı şehirden yetişen karagöz ustaları, bu oyunun sadece İstanbul'da değil Anadolu'nun pek çok şehrinde icra edildiğinin bir göstergesidir. Karagöz oyununun sahnelendiği şehirlerden birisi de Kars şehri olup bu yörede yetişen karagözcüler sayesinde bu sanat dalı kendisine önemli bir temsil alanı bulmuştur. Bu çalışmada Z. Mahir Baranseli ve İlhan Başgöz tarafından 1967 yılında Kars'ın Kaleiçi mahallesinde Yedigâr Şimşekoğlu'ndan derlenen ve Kars Eli dergisinin Şubat-Haziran 1968 tarihleri arasında 43, 44, 45, 46 ve 47. sayısında olmak üzere 5 dizi halinde yayınlanan "Karagöz'ün Han Oyunu" adlı metin incelenmiştir. Oyun, karagöz sanatının genel çizgilerini yansıtmakla birlikte Şimşekoğlu'nun üslubu ve diliyle mahallî özellikler kazanmış ve yöreye ait pek çok öge bu oyuna taşınmıştır. Karagöz ustasının kendi bildiği oyunlardan ilham alarak sentezlediği olay örgüsünde başkışiler olan Karagöz ve Hacivat dışındaki diğer tipler de tamamıyla yerel tipler şeklinde kurgulanmış oyunun tekniği ve müziği de yerel çizgide ilerlemiştir. Çalışmada Kars'ın son karagöz ustası Yedigâr Şimşekoğlu'nun icra ettiği "Karagöz'ün Han Oyunu"nda sözel doku, mekân-icra ve icracı unsurları Performans Teori bağlamında ele alınmıştır. Oyunun doku özellikleri, mekân-icra etkileşimi, icracının yetiştiği sosyo-kültürel ve ekonomik ortamın icra üslubuna yansımaları ve seyirci kitlesinin yaş, eğitim, cinsiyet, vb. dinamiklerinin icra ve icracının performansı üzerindeki etkileri üzerinde durulmuş ve yerel bir oyun olan "Karagöz'ün Han Oyunu"nun karagöz geleneğindeki yeri tartışılmıştır. Ayrıca oyunun olay örgüsü, bölümleri, kişileri, tekniği ve müziği icra bağlamında ele alınmış ve bu oyunun bünyesinde taşıdığı karagöz sanatının geleneksel ve yöresel unsurları tespit edilerek bu unsurların karşılaştırılmasına çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz'ün Han Oyunu, sözel doku, mekân, icra, icracı.

ABSTRACT

In societies where shadow play has been performed, the creation of this art in oral memory has raised the question of where and when shadow play was first introduced to the world. Several theories have been raised on this subject, but even the strong arguments that have been asserted about its origin have not been conclusively clarified. In Anatolia, it has become very difficult to establish the date and place where the art of Karagöz appeared which can be traced back to ancient times with its history based on myths, due to the uncertainties brought about by oral environment. The art of Karagöz was brought to Istanbul—the capital of the time—by

* Geliş tarihi: 15 Ağustos 2023 - Kabul tarihi: 10 Mart 2025

Kımışoğlu, Zehra; Balkaya, Adem. "Sözel Doku, Mekân-İcra ve İcracı Bağlamında Yerelden Geleneğe: Karagöz'ün Han Oyunu", *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 5-16

** Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kars/ Türkiye, zehra_kimisoglu@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2029-9321.

*** Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kars/ Türkiye, adembalkaya81@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1309-6406.

the Empire in 1517, and so this play, which already existed in the memory of the people in Anatolia, adopted an official identity as of this date. After the Egyptian expedition led by Sultan Selim I to Egypt, the Egyptian Karagöz masters and their performance styles were soon replaced by Karagöz masters trained in Istanbul, and Karagöz, which was shaped by its own identity, portrayed Istanbul and the people of Istanbul as a small profile of Anatolia. The rumors that Karagöz appeared in Bursa and the Karagöz masters who were trained in many different cities with the popularity of Karagöz that surpassed Istanbul over time indicate that this play was not only performed in Istanbul but also in many cities of Anatolia. One of the cities where the play Karagöz was staged was Kars, and this art branch has found an important representation area for itself due to the Karagöz performers trained in this region. This study examined the script “The Play Han of Karagöz,” which was compiled by Z. Mahir Baranseli and İlhan Başgöz from Yadigâr Şimşekoğlu at the Kaleiçi neighborhood of Kars in 1967 and published in five series between February and June 1968 in the 43rd, 44th, 45th, 46th, and 47th issues of the magazine—Kars Eli. Although the play reflects the general lines of the Karagöz art, it has acquired local characteristics with the style and language of Şimşekoğlu, and many elements pertaining to the region have been added to it. Except for Karagöz and Hacivat—the main characters in the plot—synthesized by the Karagöz master by inspiration from the plays he knew, other characters were completely fictionalized as local figures, and the technique and music of the play also progressed along local lines. This study discussed the elements of verbal texture, place- performance, and performer in the Play Han of Karagöz performed by Yadigâr Şimşekoğlu—the last Karagöz master of Kars—in the context of Performance Theory. The texture characteristics of the play, the place-performance interaction, the reflections of the socio-cultural and economic environment in which the performer was raised on his performance style, and the effects of the dynamics of the audiences, such as age, educational background, gender, etc., on the performance, as well as the performer’s performance were emphasized, and the place of the Play Han of Karagöz, a local play, in the tradition of Karagöz—was discussed. Furthermore, the plot, episodes, characters, technique, and music of the play were discussed in the context of performance, and the traditional and local elements of the art of Karagöz, embodied by this play, were identified, and these elements were compared.

Keywords

Play Han of Karagöz, verbal texture, place, performance, performer.

Giriş

Uzun tarihî seyri içerisinde Türk gölge oyunu icra edildiği dönem ve icra ortamına göre şekillenerek varlığını sürdürmüştür. Döneminin sosyo-kültürel, siyasi vb. örüntülerini yansıtan karagözde işlenen konular başlangıcından günümüze kadar değişen dinamikler doğrultusunda sürekli güncellenmiştir. Kâr-ı kadim ve nev icad oyunlarda karagöz sanatının ilk ürünleri klasik tarzda verilmiş ve bu ürünler karagözün geleneksel icrasının oluşmasında büyük bir rol oynamıştır. Yazılı kaynaklarda geçmeyip sadece sözlü kültür ortamında bulunan erken dönem sayılabilecek karagöz oyunları da kâr-ı kadim başlığı altında kabul görmesine rağmen elde mevcut olmayan bu oyunların dışında sayısı 27’yi bulan klasik karagöz oyunu bulunmaktadır.

Karagöz perdesinde geleneksel tarzda sahnelenen oyunlar Meşrutîyet’le birlikte oynatım tekniği, icra ve konuları açısından birtakım değişikliklere uğramıştır. “Yeni bulguları kapsayan gölge oyunu XX. yüzyıl karagöz ustalarından Kâtip Salih, gölge oyununda geleneksel malzeme kullanma yerine çağın gereklerine uygun bazı yenilikler yaptı. Gergi yerine buzlu cam, mum yerine lamba kullandı ve tasvirleri alışlagelmiş boyutlarından daha büyük olarak perdeye getirdi. Konularda da bazı yenilikler yaptı. Karagöz’ü işçi tulumu ve davulla perdeye çıkardı. Ayrıca o dönemin roman ve hikâyelerinden senaryolar hazırlayarak yeni fasıllar oluşturdu” (Düzgün 2004: 511). Bu dönem karagöz oyunlarının konularında olduğu gibi teknik mekanizma üzerinde de yenilik çalışmalarının yapıldığı bir evre olarak görülebilir. Karagöz oyununun yapısında gerçekleştirilen yenilik çalışmaları sonucunda “Karagöz ve Hacivat kılığına girmiş aktörler elleriyle sakallarını tutarak yahut tek ellerini sallayarak Karagöz ve Hacivat gibi sanki hayal perdesi üzerinde yürüyorlarmış gibi” (Baltacıoğlu 2005: 230-231) canlı temsiller yapmışlar ve cansız karagöz suretlerini farklı yorumlamışlardır.

Cumhuriyet döneminde Türkiye’deki folklor çalışmalarının hız kazanmasıyla birlikte karagöz sanatına olan ilgi de artmış ve bu alandaki çalışmalar yoğunlaşmıştır. 1939 yılında Fuad Köprülü’nün başkanlığında toplanan Halkevleri danışma komitesinin kararlarında karagözle ilgili daha fazla çalışmanın yürütülmesi gerektiği vurgulanmış ve “Kukla-Karagöz halk terbiyesi bakımından bu şubenin çalışmaları içine alınmalıdır” (Erol 2021: 91) maddesiyle karagöz çalışmalarının daha sistematik bir şekilde yürütülmesinin üzerinde durulmuştur.

Bu dönemdeki çalışmaların daha sistemli bir hale gelmesi için yarışmalar düzenlenerek modern karagöz oyunlarının yazılması sağlanmış ve kaleme alınan bu oyun metinlerinin sadece geleneksel icra ortamlarında değil modern tiyatro binalarında da gösterimine başlanmıştır. Geleneksel çizginin dışına çıkılarak yazılan karagöz oyunları arasında İ. Hakkı Baltacıoğlu’nun “Karagöz’ün Köy Muhtarlığı” ve “Köylü Evlenmesi”; Rahmi Balaban’ın “Keloğlan”, “Dağ Deviren”, “Deli Dumru”’l; Hayali Küçük Ali’nin “İyilik Eden İyilik Bulur”, “Tayyare Safası” (Karagöz II 1941: 6) gibi senaryolar yer alır. Daha gerçekçi ve çağına uygun bir şekilde modernize edilmiş Cumhuriyet dönemi karagöz oyunlarında içerik kadar teknik yapı da değişime uğramıştır. Modern tiyatro metinlerinde karşılaşılan perde kavramı karagöz metinlerinde oyun bölümü anlamında kullanılmış ve oyunun bağlamıyla çoğu zaman ilintili olmayan göstermelikler de konuyla ilgili görüntülere dönüşmüştür.

“Karagöz’ün Han Oyunu” ise her çağda büyük bir değişim ve dönüşüm geçiren karagöz sanatının yerel bir kimlikle icra edilen İstanbul dışındaki ilk basılı metnidir. Bu bakımdan önem taşıyan oyun bünyesinde taşıdığı yerel unsurlarla gelenek dışı özellikler taşımakta ve karagöz oyun repertuarının özel bir konumunda bulunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, “Karagöz’ün Han Oyunu”nun yazılı metnini esas almakla birlikte karagöz ustasının oğlu Yücel Şimşekoğlu’yla 13.11.2020 tarihinde gerçekleştirilen ve görüşme yöntemiyle elde edilen bulgulara dayanmaktadır. Şimşekoğlu kendisiyle yapılan görüşmede elinde oyuna ait herhangi bir video veya ses kaydının bulunmadığını belirterek bu materyallerin araştırmacılar tarafından oluşturularak incelenmek üzere İstanbul’a taşındığını belirtmiştir. Aile albümünden temin ederek tarafımıza ilettiği üç adet fotoğraf ise çalışmanın kapsamı dışında kaldığından bu fotoğrafların çalışmada kullanılması tercih edilmemiştir. Gerçekleştirilen görüşmede Şimşekoğlu’ndan karagöz ustasının hayatı, sanatı ve “Karagöz’ün Han Oyunu”nu seyreden hayattaki tek kişi olarak oyun hakkındaki izlenimleri üzerine ayrıntılı bilgiler edinilmiştir. Oyundaki unsurlar yazılı kaynakların yanı sıra bu bilgiler doğrultusunda yorumlanmaya çalışılmış ve oyun metni üzerinde Performans Teorinin temel dinamiklerine göre doküman analizi yapılarak sistematik bir çalışma yapılması amaçlanmıştır.

1. Sözel Doku, Mekân-İcra ve İcracı Bağlamında Yerelden Geleneğe: Karagöz’ün Han Oyunu

Halk bilgisine ait bilimsel yönelimler Avrupa’da geç sayılabilecek bir tarihte başlamış ve yüzyıllardır görmezden geline bu alanda ancak XIX. yüzyılda bilimsel bir bakış açısı geliştirilebilmiştir. Yeniçağda başta Avrupa olmak üzere dünya genelinde değişime uğrayamaya başlayan özellikle siyasi ve ekonomik alandaki dinamikler Avrupa toplumlarının sosyal yaşamlarında o zamana kadar yabancı oldukları kavramlarla karşılaşmalarına neden olur. Ticari ilişkiler sonucunda kıtalar arası farklı kültürlerle tanışan Avrupalılar ulaştıkları bölge halklarının yerel kültürlerini yakından görme fırsatı bulmuşlar ve

böylece folklor disiplini tarihî seyir içinde yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. Kendi özlerini halkın yarattığı ürünlerde arayan toplumlarda sorgulanan ilk unsur ‘halk’ kavramı olmuş ve uzunca bir süre zihinleri ‘halk kimdir’ sorusu meşgul etmiştir.

Halk kavramının değişen tanımlaması ve halka yeni bakış açılarının geliştirilmesiyle birlikte bağlam merkezli halk bilimi kuramları da ön plana çıkmıştır. Metnin biçim ve içerik özelliklerine odaklanarak salt eldeki metni değerlendiren metin merkezli kuramlardan farklı olarak sözlü anlatı türlerinin olduğu pek çok sosyal şart ve unsuru dikkate alan bağlam merkezli halk bilimi kuramları bu halk anlatılarını çeşitli perspektiflerden inceler.

İşlevsel Halk Bilimi ve Sözlü Formül Kuramı gibi bağlam merkezli yöntemlerin kuramsal çerçevesinde yapılan dil çalışmalarının büyük bir etkisinin olduğu görülür. Dilin sosyal işlevsel özellikleri üzerinde duran İşlevsel Halk Bilimi kuramcılarıyla Homer meselesinde yazılan şiirlerin Homer’e ait olup olmadığını sorgulayan ve sözlü-yazılı kültür meselesini tartışan teorisyenler daha sonraki dönemlerde gelişen Performans Teorinin kuramsal altyapısının oluşumunda katkı sağlamışlardır.

Performans kavramı icra terimiyle de karşılanmakta ve “Bu yeni anlayışa göre folklor, anlatan ve dinleyen arasında geleneksel bir anlatı yoluyla kurulan iletişim biçimi olarak ele alınmakta ve sosyal bir olay olarak folklorun canlı icraları incelenmektedir” (Çobanoğlu 2005: 272). Dan Ben-Amos, Kenneth Goldstein gibi birçok önemli isim bu teorinin ilerlemesinde katkı sağlamış ve Alan Dundes ise sözel doku (texture), metin (text) ve bağlam (context) olmak üzere üç başlıkta geliştirdiği dinamiklerle Performans Teorinin çizgilerini daha net belirlemiştir.

Folklor ve dil arasındaki organik bağ kuramcılarının kültürü oluşturan dil üzerine yoğun bir şekilde yönelmelerine ve karşılaştırmalı dilbilim çalışmaları yapmalarına olanak sağlamıştır. Performans Teorinin ortaya çıkış noktasında da sürdürülen dil kaynaklı çalışmalar yer alır. Sözel doku, teoride sözlü anlatıyı yaratan dil ve özelliklerini kapsayan üç ana unsurdan biri olarak ele alınır. Dilin sözlü halk anlatısında özel bir forma büründüğü tüm fonem ve morfemler dokuyu oluşturan dil öğeleridir. (Dundes 1998: 108) Bir dili diğer dillerden ayıran en önemli faktörlerden biri olan ses ve sese ait özellikler ve kelimelerin yapısı o dile özgü kültürel kodları da bünyesinde barındırır.

Halk bilimcilerin genel bağlamda kuramsal çerçevede en çok üstünde durdukları konu sözlü anlatının bizzat kendisi olmuş ve metin üzerinden yapılan değerlendirmeler çoğu zaman yeterli görülümüştür. Diğer unsurlara göre daha ulaşılabilir ve çözümlenebilir bir konumda bulunan metni çeşitli yaklaşım tarzlarına göre yapısal ve içerik yönünden tahlil etmek kuram çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturur. Performans Teoriye göre “Bir folklor ürününün metni (texti) esasî itibarıyla bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır” (Çobanoğlu 2005: 280). Sözel doku ve bağlamdan ayrı olarak ele alınabilen metnin her iki unsurla da yoğun bir etkileşim içinde olduğunu söylemek mümkündür.

Bağlam sözcüğüyle Türkçe’ye çevrilen context kavramı ise sözlü anlatı türünün içinde olduğu sosyal durum ve koşulları ifade eder. Halk bilimciler tarafından ihmalî en çok yapılan bağlam tahlili, sözlü anlatının gerçek değerinin anlaşılmasında vazgeçilmez bir unsur olarak Performans Teoriyi diğer kuramlardan farklı kılan bir niteliğe sahiptir. Bağlamsal kuram adıyla da bilinen bu teorinin temelinde kültürden kültüre farklılık gösteren sosyal koşullar ve durumların bağlamı doğrudan etkilediği ve sonuçta her toplumun sözlü yaratılarındaki bağlamın kendine has özellikler barındırdığı düşüncesi bulunur. Anlatıcı-dinleyici/seyirci ekseninde anlatıcının kimliği, tavrı, yaşı, cinsiyeti, eğitimi, yetiştiği sosyo-kültürel ortam aynı şekilde dinleyici kitlesinin de sahip olduğu özellikler ve

zaman-mekân gibi sosyal şartları belirleyen dinamikler bağlam kapsamında değerlendirilmektedir.

Türk halk anlatı geleneğinde özellikle usta-çırak ilişkisine bağlı olarak gelişen türler ve karagöz sanatı Performans Teorinin uygulama pratiğinin geniş olduğu bir alandır. İlk kurulduğu günden beri icracı ve seyircinin var olduğu hayal perdesinde icra geleneği bu iki unsurun karşılıklı etkileşimi sayesinde devam eder. Performans Teorinin ana dinamiklerinden olan icracı-seyirci gözlemi karagöz oyunlarında canlı bir şekilde izlenirken bağlamın icra esnasında tespit edilmesi ise teorinin en önemli yönünü oluşturur.

1.1. Sözel Doku

Dil aracılığıyla aktarımı gerçekleştirilen sözlü anlatının kullanıldığı dilin yapısı ve özelliklerini içeren doku etmenlerini diğer tüm etmenlerden bağımsız olarak değerlendirmeye imkânı mevcuttur. Karagöz oyunlarındaki genel dil özellikleri incelendiği zaman sözlü-yazılı kültür ve dijital ortamda İstanbul Türkçesinin oyun dili olarak kullanıldığı gözlemlenir. Karagözün tarihi kaynaklarda geçen İstanbul'a gelişi ve Anadolu'ya bu merkezden yayılması dil kullanımını da etkilemiş ve İstanbul Türkçesini kullanmak geleneğin bir parçası haline gelmiştir. Karagöz ustaları dili kullanırken kendi yetenekleri doğrultusunda sade ve akıcı bir dil veya yabancı sözcüklerin daha çok yer aldığı bir üslubu benimsemişlerdir. Karagöz oyununun doğal yapısında bulunan yansıma ses, ikileme, tonlama, vurgu, ünlem, kafiye ve secili sözcükler gibi dilsel göstergeler karagözün ironik dil yapısını aktarmada başarıyla kullanılmış ve tüm bu unsurlar karagöz oyunlarındaki söz komiğinin gerçekleşmesinde rol oynamıştır.

"Karagöz'ün Han Oyunu" sözel doku bakımından karagöz oyunlarının genel yapısından farklılık arz eder. Oyun metnindeki dil kullanımı karagöz oyun repertuarında benzersiz özelliklere sahiptir. Yöresel bir oyun olarak "Karagöz'ün Han Oyunu" bünyesinde barındırdığı pek çok mahallî malzemenin yanı sıra oyun metninde kullanılan dil ve ağız özellikleriyle de tamamıyla bölgesel unsurlar içerir. Kars coğrafi konumu itibarıyla çeşitli etnik grupların yaşadığı bir merkez olmuş ve bölgede yaşayan toplulukların çeşitli dil yapıları zengin bir kültürel zemin yaratmıştır. "Kars ili; gerek etnik, gerek diyalektik bakımdan Azerbaycan'ı Türkiye'ye bağlayan bir halkadır. Bu halkanın bir ucu Erzurum, Çoruh ve hatta Orta Anadolu'ya bağlanırken diğer ucu Bakü, Nahçıvan, Erivan, Akbaba, Ahılkelek, Tiflis, Kazak, Borçalı ve Ahıska'ya uzanmaktadır" (Ercilasun 2020: 145). Bu denli geniş bir coğrafi etkileşim alanı içerisindeki yörede Ardahan Posof ve Kars yerlilerinin, Türkmenlerin, Kars Terekeme ve Kars Azerilerinin konuştuğu çeşitli 'ağız'lar türemiştir.

Kars yerli ağzının hâkim olduğu oyunda ise iki esas tipin yanı sıra diğer tiplerin de aynı ağız kullandıkları saptanır:

"Karagöz: Efendi ben birez annıyamırım Yavaş yavaş dee ben de anniyim" (Baranseli 1968d: 8).

"Karagöz: Gıdıyhleri guvalırım, dedim ya" (Baranseli 1968b: 8). Karagöz'ün şimdiki zaman ekini –ir şeklinde kullandığı görülür.

"Karagöz: Yoh ola Hacivat, ben dedim ki iki been, bir seen" (Baranseli 1968b: 11). Birinci ve ikinci tekil şahıs zamirlerindeki yaklaşma ekinin söylenişi, Kars yerli ağız ses özelliklerinin örnekleri arasında yer alır. Durum eklerinin genelinde bu duruma rastlanır.

"Karagöz: Ola, Hacivat, beş bene, heç sene dedim. Daha neye gelmiş bennen para istiyirsin" (Baranseli 1968c: 8).

Karagöz yabancı kökenli sözcükleri de kendi dilince ifade eder:

"Karagöz: Hacivat, ikimizin de barabar. Ehlemdürüllah altı aydır yüzüme su değme-miştî" (Baranseli 1968c:10).

İnsanların birlikte sosyalleşip eğlendikleri her ortam düğünler ve sünnet düğünleri, evler, bahçeler vb. perde kurulup şem'a yakılan mekânlar olmuştur. Halka açık yerlerde sergilenen karagöz diğer taraftan sarayda padişaha, vezir konaklarında ise vüzerâ heyetine hitap etmeyi başarmıştır. Zaman-mekân ve icracı-seyirci uyumu sonucunda karagöz pek çok mekânda gösterim imkânına erişmiştir denilebilir.

Karagözün somut bir mekânda tiyatral bir sahnede sergilenişi oyunlarda iki düzlemde gerçekleşen mekân algısının oluşmasına neden olur. Seyircinin bulunduğu ortam açık ve geniş alanlar olabileceği gibi genellikle dar ve kapalı alanlar ön plana çıkar. Erkek kitlesine yönelik oyunların kahvehanelerde genel kitleye açık oyunların ise ev, konak gibi oyunu seyretmek için gelen herkesin bulunabileceği yerlerde sergilendiği görülür.

Karagöz İstanbul'da farklı mekânlarda toplumun her kesiminden seyircisiyle buluşurken Anadolu'da da benimsenmiş ve halkın eğlence vasıtası haline gelmiştir. 1960'ların sonlarında Kars'ın Paytoncular durağındaki Yanıklar Kırâathanesi olarak da bilinen Kafkas ve Bakırcılar Caddesindeki Kar Kazım'ın Kahvehanesi şehrin o dönemlerdeki sosyalleşme ortamları olduğu gibi kültürel etkinliklerin de düzenlendiği mekânlarıdır. Kars'ta Aşık kahvehanesinin bulunmadığı o dönemlerde Posoflu Müdâmi, Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova bu mekânda program düzenlerlermiş. Çobanoğlu, bir tepsinin üzerine vala (ince başörtüsü) atarak aşıklar için bahşiş toplar ve Şimşekoğlu'ndan dinlediği hikâyeleri not edermiş (KK-1). Aşıkların sahne aldığı ve karagöz oyunlarının sergilendiği sosyo-kültürel bu ortamlardan Kafkas Kahvehanesinde "Karagöz'ün Han Oyunu" derlenerek kayıt altına alınmıştır.

Günümüze ulaşamayan kahvehanede icra edilen oyunun iç-dış ölçüleri belirtilmeyen patiskadan yapılmış karagöz perdesi, icracının oyunu kurgulayıp yönettiği oyun mekânı halini alır. Karagöz oyunlarında 'perde' dünya hayatını anlatan temsili bir mekân olarak görülür. Seyirci seyrettiği oyunun hakikatinin bilincindedir. Perdede yansıyan her karagöz figürü mekânın geçiciliğini vurgulamak için sahnede bulunur.

Karagöz perdesi genel itibarıyla 3 metre boyunda ve 2.5 metre genişliğinde ölçülere sahiptir. Ayna adıyla bilinen oyunun sergilendiği asıl kısım hakkında "Karagöz'ün Han Oyunu"nda herhangi bir bilgi bulunmaz. Tenekeden yapılmış ve hareket yetenekleri kısıtlı olan figürler de mekânın tekdüzeliğini artırır. Karagöz oyunlarının mukaddime kısmında seyircileri oyuna hazırlamak için perdenin arka fonunda bulunan ve çeşitli görüntülerden oluşan göstermelik ise oyunlarda mekânsal izleği yaratmada yardımcı öge konumdadır. "Kanlı Kavak" oyununda arka planda yer alan kavak ağacı, "Kayık" oyununda iskele ve kayık, "Aşçılık" oyunundaki aşçı dükkânı vb. oyunlarda nesnelerin faslın konusuyla bağlantılı olması seyircide somut gerçekçi bir algıyı kurgusal bir mekân üzerinden tanımlama gayesini taşır. "Karagöz'ün Han Oyunu", Metin And'ın ifadesiyle "İstanbul karagözünden çok değişik metinler" (And 1969: 147) den biri olup bu farklılık oyunun mekân algısını yaratan göstermelik unsurunda daha net bir şekilde görülür. Mukaddime denebilecek kısım, marş ve oyun havalarıyla başlar ve sırasıyla "Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa, Laleler (Azeri şarkı), Ondört, Kentvari" (Baranseli 1968a: 9) oyunları çalınır. Adet olduğu üzere davul ve zurnayla Köroğlu çalındıktan sonra sahnede iki atlı belirir. Atlılardan biri Kızıroğlu ve bir diğeri de Karagöz'ün kendisidir. Oyunda göstermelik işlevini gören nesnelerin sahnede beliren iki atlının olduğu söylenebilir. Oyunun giriş kısmında "Karagöz: Ola atları yahu. Kafamda beynimde idare goymadı. Böğün hep dırıltıynan getdi meydan yahu" (Baranseli 1968a: 9). İfadelerinden şehir meydanının oyun mekânı olarak tasarlandığı görülür. Olaylar bu meydana başlar, gelişir ve ilerler. Karagöz ve Hacivat'ın tüm aksiyonları bu geniş alanda gerçekleşir.

Kars kent meydanının olayların yaşandığı ana merkez olmasında seyirci kitlesinin günlük yaşam rutinlerini bu alanda gerçekleştirmesinin büyük bir payı vardır. İcracının ana kurgusunu yerel dinamiklerden seçtiği oyunda mekân seyircinin sosyal morfolojisinin uygun olduğu bir ortam arasından seçilerek oyuna kendine özgü yerel bir üslup kazandırılmaya çalışılır. İkinci ve diğer olayların gelişiminde de icracı mekânın işlevselliğini kullanarak olaylar dizisini birbirine bağlar ve karagöz oyunlarındaki mekânsal sınırlamayı bu şekilde aşmayı dener.

1.3. İcra (Gösterim)

Karagöz sanatında perdeye yansıtılan gösterinin kendisi Performans Teori açısından metin içeriğinde yer alırken bu icranın doğal ortamında gözlemlenerek kayda geçirilmesi büyük bir önem taşır. Bu bağlamda seyircilerin önünde doğal icra ortamında kaydı yapılan tek yerel metnin “Karagöz’ün Han Oyunu”nun olduğu söylenebilir. Bu oyun, M. Fahrettin Kızıoğlu’nun değindiği: “Karagöz ile Hacıbat”, “Tuzsuz Ağa ile Kızıroğlu”, “Deli Çeçen ile Kökkopardan”, “Sihirler Dağı”, “Memiş Ağa”, “İstanbul Kayıkçı”, “Kızların Meclisi/Kırmalı Hanım Oynar” (Kızıoğlu 1958: 1789) adlı icralar arasında yer almaz. İcracının sergileyip fakat adını bilemediği bu oyunda Memiş Ağa tipinin oluşu ve olaylarda etkin rol alması “Karagöz’ün Han Oyunu”nun aslında Kızıoğlu’nun bahsettiği “Memiş Ağa” adlı oyun olma ihtimalini güçlendirmektedir. Ayrıca gösterilerini bir anda da sergilediği bilinen icracının bu durumdan esinlenerek böyle bir tercihte bulunduğu düşünülebilir. İcracı oyunun gerçekliğini ve sürdürülebilirliğini artırabilmek için seyircinin yakından tanıyıp bildiği bir mekânı seçerek icra-mekân birlikteliğini kurmaya çalışır.

İstanbul karagözcüleri kâr-ı kadim ve nev-icad oyunlarda karagöz sanatının geleneksel icra üslubunu yansıtır. Bu oyunlarda İstanbul hayatı farklı karagözcüler tarafından aynı geleneksellik içinde işlenir. İstanbul ve çevresinde gelişen karagöz sanatının icrası yerel görünümde ise apayrı bir forma bürünerek oyunların yapısal özelliklerinden içeriğine kadar karagöz genel karakterinden farklı özellikler yansıtır. Klasik tarzda oynanan bir karagöz oyununda giriş bir dizi geleneksel icra kurallarıyla gerçekleşir fakat uzun ve detaylı bir giriş bölümü, “Karagöz’ün Han Oyunu”nda bulunmadığı gibi bu bölümün tespitini yapmak da güçtür. Kızıroğlu’nun sadece girişte at sırtında görünüp kaybolması iki atlının göstermelik işlevinde kullanıldığı ve çalınan havaların ise mukaddime kısmındaki müzikal öğeleri karşıladığı kabul edilirse Karagöz’ün:

“Ya ha... Şaraba ..ptım, perde kurdum merhaba. Bögün ben bir dünya gördüm bey ağalar merhaba. Kulda kusur çok olur, effeder efendiler. Eyvallah... Eyvallah... Eyvallah...” (Baranseli 1968a: 8-9) sözlerini de Hacivat’ın okuduğu perde gazeline benzetme amacıyla Karagöz tarafından söylendiği düşünülebilir.

Karagöz ve Hacivat’ın diyaloglarının başladığı “Karagöz’ün Han Oyunu”nun muhavere bölümünde icracının yöresel ilençlerini Hacivat’ın kullandığı görülür ve icracı bazı yerlerde kullandığı ifadeleri tekrarlayarak oyunda hareketliliği ve ahengi sağlamaya çalışır. Konu gereği Karagöz ve Hacivat haricinde 10 tipin daha katıldığı oyunda bu sayının yarısını erkek tipler yarısını da zenneler oluşturur. Olaylar İstanbul Üsküdarlı Memiş Ağa’nın hanımlarının meydanda oyun havası çaldırıp oynama isteğiyle başlar ve Hacivat’ın Karagöz’e iki kez aracılık ettiği iş nedeniyle ilerler. Hacivat’ın bu tutumu diğer karagöz fasıllarındaki Hacivat tipinin davranışlarıyla benzerlik gösterir ve pek çok karagöz oyununda Hacivat’ın işsiz güçsüz olan Karagöz’e komisyon karşılığında iş bulduğu görülür. Birinci işte Karagöz turşu satıcısı, ikinci işte ise kahve dövücüsü olur fakat iki işte de karakterinden ötürü kararlılık gösteremez.

Oyunun fasıl kısmında gelişen olaylar, karagöz oyunlarından “Tahmis” (Kudret 1970: 245) adlı karagöz oyunuyla benzer noktalar içermekle birlikte karagözcü bu İstanbul oyununu yeniden kurgulayıp yerel dinamiklerle yorumlamıştır denilebilir. Olay örgüsünü bildiği ve duyduğu karagöz oyunlarını yerel unsurlarla örüntüleyip geliştiren icracı oyunun son kısmını “Büyük Evlenme” (Kudret 1968: 327) adlı karagöz oyununun konusuyla ilişkilendirir. “Büyük Evlenme” oyununda Karagöz ve Hacivat arasında geçen diyaloglar, “Karagöz’ün Han Oyunu”nda Karagöz ve karısı arasında geçer.

Tüm icranın yerel unsurlarla gerçekleştirildiği “Karagöz’ün Han Oyunu”nda yer alan tipler de yerel özellikleriyle ön plana çıkar. İracı Karagöz’ü diğer oyunlardaki genel özelliklerine uygun bir görünümde çizer. Hacivat ise diğer karagöz oyunlarında rastlanmayan bir tipolojide seyircinin karşısına çıkartılır. Görgülü, nazik davranışlardan, ağır ve süslü ifadelerden çok uzak tutumlar sergileyen Hacivat bu oyunda Karagöz benzeri bir üslup benimser. Oyundaki Karagöz ve Hacivat dışındaki diğer tipler de yine mahallî bir görünümde sunulur. Olayların odağında bulunan en önemli ikincil tip Memiş Ağa’dır. Kars’ın Teley köyünden Karagöz’ün ablasıyla aynı yöreden mahallî bir tip olarak çizilen Memiş Ağa İstanbul’dan Kars’a ailesiyle birlikte memleket ziyaretinde bulunan çok eşli biridir. Oyunda icracının seyircinin ilgisini çekebilmek ve beklentisini karşılayabilmek için oyun tiplerini tamamıyla yerelleştirdiği gözlemlenir. İracı özellikle Cevdet Kudret’in derlediği oyunlarda görülen Suluca Yayla Çayırı, Dillice Çeşme (Kudret 1968: 332) gibi olağan dışı isimlere benzer şekilde Hendek Atlamaz ve Dolma Yutmaz adlı tipleri de oyuna dahil eder.

Her tipin cansız figürlerle sahnelendiği karagöz oyunlarında müzik perdenin canlılığını ve ahengini sağlar. Konuların zamanla çeşitlenmesi ve İstanbul şehir hayatının çok kültürlü bir yapıya sahip olması farklı tarzlardaki müzik çeşitlerini de beraberinde getirmiştir. Karagöz oyunlarında sahnede ve sahne arkasında çalınan çalgı aletleri birbirinden farklı ve çok geniş bir kapsama sahiptir. Konularına göre genellikle bölüm başı veya sonlarında çeşitli havalarda çalınan veya söylenen müzik parçaları aynı zamanda karagöz oyun bölümlerinin en temel unsurlarındandır. “Karagöz’ün Han Oyunu”nda müzik icrası ise geleneğin dışına çıkılarak yöresel havalarla yapılır. İracı karagöz müzik geleneğini bozarak tiplerin sahneye gelişinde herhangi bir çalgı kullanmaz. Tiplerin sahneye gelişleri sade bir tarzda gerçekleşir. Müzik ancak oyunun giriş, fasıl ve bitiş bölümleri arasında bir geçiş işlevi görür. Girişte Kars halkının çok severek benimsediği ve 1924’te Atatürk’ün Kars’a gelişini kutlamak için yazılan ‘Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa’ adlı marş ardından da bir Azeri şarkı olan ‘Laleler’ adlı eser çalınır. Bu iki parça sözlü olmasına rağmen icrası sözsüz gerçekleşir. Kars yöresinde, ‘Kentvari’ oyun havası olarak da bilinen ‘Beş Açılan/Baş Açılan’ havası ile ‘Ondört’ adlı parça sözsüz (çalgısal) eserler arasında (Uluman 2019: 19) olup oyunda davul ve zurna eşliğinde icra edilir. Dört hareketli parçanın ardından metinde “Yine davul-zurna Köroğlu’nu çalıyor” (Baranseli 1968a: 9) ifadelerinden maksadın yörede sıklıkla icra olunan Köroğlu dairesinden ‘Kızıroğlu’ parçasının olduğu anlaşılmaktadır. Oyunun giriş kısmındaki peş peşe çalınan eserlerden sonra muhavere kısmında da müzikal öge bulunmaz. Fasılda Karagöz, 4 kadınla beraber yine davul ve zurnanın çaldığı ‘Kars’a Gidelim Kars’a’ adlı bar eşliğinde meydana oynar. Diğer kâr-ı kadim ve nev icad oyunlara göre müziğin yoğun olarak yer almadığı bu oyunda fasıldaki müzik de konu gereği bulunur. Oyunun bitiş kısmı ise ‘Atlı’ havasıyla yapılır.

Sahneye müzik olmadan yansıyan tiplerin tasvirleri ise karagöz figürlerinin canlı renklerini taşımaz. Karagöz Ragıp’tan kalan tasvirler deri iken “Bundan 10-15 yıl önce Kızıroğlu Mehmet Fahrettin bunları bozdurarak tenekeden figürler yaptırmış. Bunun için

figürlerin hareket kabiliyeti azdır ve renk yoktur” (Baranseli 1968a: 9). İcracının kendisinin yaptığı bu tasvirlerden Karagöz, ‘üç çubuk’la oynatılması bakımından diğer karagöz figürlerinden ayrılır. Karagöz oyunları ile özdeşleşmiş nareke hakkında ise oyunda geçen herhangi bir detay yer almaz. Aydınlatma geleneksel bir araç olan mumla yapılır. Oyunun girişi ve bitiş kısmındaki teknik işlemlerde kullanılan çalgılar ise sadece davul ve zurnadır. Karagözün sahne arkasındaki karmaşık teknik yapının sosyo-ekonomik şartlar nedeniyle bu oyunda geleneğe göre kurulamadığı ve oyunun mevcut imkânlarla icra edildiği gözlemlenir. Perde, profesyonel bir düzlemde ziyade karagözcünün kendi emek ve imkânlarıyla hazırladığı mahallî bir düzenekten oluşur.

1.4. İcracı

Karagöz sanatı göstermeciliğe açık biçim tiyatrosu türünün bir örneğidir ve bu sanatın açık bir alanda tasvirler eşliğinde doğaçlama olarak sergilenmesi oyunlarda icra kadar icracının da önemini ortaya çıkarır. İcracı/anlatıcı bireyi olduğu toplumun halk bilgisini büründüğü çeşitli kimliklerde görünür kılar. Bireysel-sosyal ve sözel üç boyutlu kuramsal bir modelde (Ben Amos 2007: 238) karagöz gösterisinin bireysel boyutundaki icracı gösterisinin sosyal boyutunu oluşturan seyirciye göre sözel boyutu (icra) belirler.

Gösteri sanatlarında icracının yetiştiği aile, sosyo-kültürel çevresi, kişiliği, kimliği, yetenekleri vb. doğrultusunda şekillenen sözel boyut her icracının üslubunda yeniden yorumlanır ve anlam kazanır. Aynı karagöz oyununun farklı karagözcüler tarafından icrası gerçekleşirken oyunun bağlamı da sosyal çevre ve koşullara göre şekillenir.

İstanbul karagözcülerinin yanı sıra Türkiye’nin birçok şehrinde yetişen karagöz ustaları geleneğin aktarımında en önemli etken olmuşlardır. “Karagöz’ün Han Oyunu”nun icracısı Yedigâr Şimşekoğlu da geleneği yerelde temsil eden bir isim olarak 1918’de Kars merkezde dünyaya gelir. Babası Kars’ın yerli ailelerinden Mehmet Bey ve annesi ise Kars Terekemelerinden Gülizar Hanımdır. Bir ablası ve bir de ağabeyi bulunan Yedigâr Şimşekoğlu’nun babası kendisi henüz dünyaya gelmeden vefat eder. Zor bir çocukluk evresi geçiren Yedigâr Usta, 1935’te Tamaşa Hanım’la evlenir ve bu evlilikten beş çocukları olur. Asıl mesleği bekçilik olan Şimşekoğlu sonraki dönemlerde ise ticarete atılır ve duvar ustalığı yapmaya başlar (KK-1). İcracının yetiştiği aile ortamı ve ebeveynlerinden gelen epigenetik kodların yanı sıra ailesinden aldığı dilsel kalıtım gibi kültürel miras kodları da sanatının şekillenmesinde belirleyici güç olur.

Okur-yazarlığı olan Yedigâr Usta Kars’ta 1970’lerde ilk folklor ekibini kurarak bir süre eğitmenlik yapar. Sarı Gelin ve Oy Maral türküsü ile çeşitli barların Erzurum TRT repertuarına kazandırılmasında da rolü olur (KK-1). Yerel çapta kültürel faaliyetler sürdüren Yedigâr Usta gençlik yılları olan 1933 ve sonraki dönemlerde sosyal çevresinden etkilenecek karagöz sanatına ilgi duymaya başlar ve dayısı Muhittin Usta’dan bu sanatın inceliklerini öğrenerek 35 yıl boyunca ustasıyla birlikte Kars-çevresi ve Artvin yöresinde karagöz oyununu icra eder (Baranseli 1968a: 8). Yücel Şimşekoğlu ise Z. Mahir Baranseli ve İlhan Başgöz’ün Yedigâr Usta’nın dayısı olarak bahsettikleri Muhittin Usta’yla herhangi bir akrabalık bağlarının olmadığını ifade eder. (KK-1) Muhittin Usta’nın ustası ise “93’ten sonra kalan şehir yerlileri arasında Karagöz Ragıp adlı büyük halk sanatkarı, en iyi türkölü ve saya (nesir) hikâyeleri söyler, en iyi karagöz oyunlarını oynatmış” (Kırzioğlu 1958: 1789). Şimşekoğlu sadece kahvehanelerde ve düğünlerde değil ayrıca Kars Halk Eğitimi Merkezi ve kendi evinde de ustasından öğrendiği karagöz oyunlarını icra ederek hikâyeler anlatır (KK-1). Usta-çırak geleneğinde yetişen Yedigâr Şimşekoğlu Kars’ın son karagöz ustası olup kendisinden sonra geleneği yerel bağlamda temsil eden herhangi bir icracının yetişmediği görülür. Bu durumda icracının kendi çocuklarının karagöz sanatıyla ilgilenmemeleri etken olduğu gibi icracının asıl mesleğinin karagözcülük

olmayışının da büyük bir payı vardır. İcrasını meslek erbabı olarak gerçekleştirmeyen Yedigâr Usta kendisinden sonra bu geleneği sürdürecektir olan bir çırak yetiştirmemiş ve içe kapanık mizacının etkisiyle de sanatını kendisi icra etmiştir denilebilir.

Birçok kez İstanbul'da bulunan Yedigâr Şimşekoğlu büyük şehirde karagözün icra mekânlarını dolaşmış ve İstanbul karagözünü asıl ortamında gözlemleme olanağı bulmuştur. Usta malî oyunlar sergileyen icracının geleneksel karagöz oyunlarını yetiştirdiği yerel ortamın sosyo-kültürel ve ekonomik şartlarına göre yeniden inşa ederek yerel icra tavrını benimsediğini söylemek mümkündür. İcracı oyunda zaman-mekân, seyirci kitlesi ve bu kitlenin yaş, cinsiyet, aile, sosyal çevre vb. dinamiklerini dikkate alarak kendine özgü bir icra geleneği oluşturur. Bir karagöz oyunu ve icrasının bünyesinde bulunan tüm dinamiklerin bu oyunda yerel bir kimlikle işlendiği görülür. Oyunun bölümleri, olay örgüsü, tipleri, dili, üslubu, tekniği ve müziği özgün bir şekilde yorumlanarak icra edilir.

Oyunun icra ortamı, seyirci kitlesinin cinsiyet, yaş, eğitim seviyesi gibi unsurlar dikkate alındığında icracının karagöz oyunlarının genel karakterinde bulunan kaba ve argo üslubu Karagöz'ün Han Oyununda da rahatça kullanmasına neden olduğu söylenebilir. Kadınlara ve çocuklara sergilenmeyen bu oyunda "Küfür genelde şakalaşmanın bir ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunu şöyle açıklamak mümkündür. Ciddi durumlarda küfür hiç de hoş karşılanmayan hatta pek başvurulmayan bir şey olmasına karşın şaka yollu söğüşme sırasında bol bol yararlanılan bir araç (!) durumundadır" (Ertuğ 2007: 95). İcracının kendi eğitim seviyesinin ve bulunduğu ortamın da bu durumda etken bir rol oynadığı tahmin edilebilir. Uzun yıllar boyunca karagöz oyunlarını kendine has üslubuyla yeniden yorumlayan karagöz ustası 1996'da 78 yaşında memleketi olan Kars'ta vefat eder.

Sonuç

Karagöz sergilendiği her çağın sosyal şartlarına uyum sağlayarak kadim bir geçmiş inşa eden bir gösteri sanatı olarak ön plana çıkar. "Karagöz'ün Han Oyunu" da sergilendiği sosyo-kültürel ortamın dinamiklerine göre şekillenerek karagöz sanatının yerel bir temsili niteliğinde icra edilmiştir. Yedigâr Şimşekoğlu geleneğin bir devamı olarak kahvehanede icra ettiği oyunun dil yapısını tamamıyla yerel unsurlarla örmüş ve birçok kez İstanbul'da bulunup karagöz sanatının icra ortamlarına katılmış olmasına rağmen kendi oyununda bulunduğu ortamın ve seyircinin sahip olduğu sözel dokuyu yansıtmayı tercih etmiştir.

İcra bağlamında oyunun olay örgüsünün klasik karagöz oyun metinlerinden esinlenerek kurgulandığı fakat oyun bölümlerinin ise net çizgilerle saptanamadığı görülür. İcra-icracı düzleminde oyunun iki ana tipi ve diğer tiplerin de yerel bir kimlikle oluşturulduğu ve teknik yapı ve müzik icrasının da yine oyunun genel bağlamına uygun bir şekilde gerçekleştirildiği saptanır. Oyunun icra edildiği ortam ve bu ortamın sosyal gereksinimleri ve koşulları, icrayı yönlendiren seyirci kitlesinin özellikleri, icracı-seyirci arasındaki etkileşim ve aradaki etkileşimin sağlıklı olmasını sağlayan sözel doku "Karagöz'ün Han Oyunu"nda mekân, icra-icracı birlikteliği bağlamında gözlemlenir.

"Karagöz'ün Han Oyunu"nın özgün ve yerli bir oyun olmasının yanı sıra elde mevcut bulunan tek ve tam yazılı metni ve bünyesinde barındırdığı dinamiklerle sergilenecek diğer yerel karagöz oyunlarına örnek teşkil edebilecek bir dinamîğe sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca 2009 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesine geleneğin sürdürülebilirliği ve korunması açısından dahil edilen karagöz sanatının yerel bir çeşitlemesi olan "Karagöz'ün Han Oyunu" bu geleneğin Anadolu'nun en uzak şehirlerinden birine kadar ulaşarak kısmen de olsa korunduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

NOTLAR

1. Yedigâr Şimşekoğlu'na ait bilgiler, oğlu Yücel Şimşekoğlu'nun onayı ile bu makalede kullanılmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %60, İkinci Yazar %40.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada Kafkas Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu'nun 20.10.2021 tarihli ve 23 sayılı etik komite onayı bulunmaktadır.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

KK-1: Yücel Şimşekoğlu, Erkek, 72, Kars, serbest meslek, ilkokul mezunu.

KAYNAKÇA

- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Orta Oyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Baltacıoğlu, İ. Hakkı. "Karagöz Nasıl Dirilir?". *Karagöz Kitabı* (Haz. Sevgül Sönmez). İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2005: 227-233.
- Baranseli, Z. Mahir. "Kars Karagözü". *Kars Eli* 43 (Şubat 1968a): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 44 (Mart 1968b): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 45 (Nisan 1968c): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 46 (Mayıs 1968d): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 47 (Haziran 1968e): 12-13.
- Ben-Amos, Dan. "Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmalar ve Beklentiler" Çev. Metin Ekici. *Milli Folklor* 76 (Kış 2007): 232-243.
- Çobanoğlu, Özkul. *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Dundes, Alan. "Doku, Metin ve Konteks" Çev. Metin Ekici. *Milli Folklor*. 38 (Yaz 1998):106-119.
- Düzgün, Dilaver (2004). "Nev-İcat Hayal". *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, C.IV. Ankara: AKM Yayınları, 2004: 511.
- Ercilasun, Ahmet Bican. *Kars İli Ağzları Ses Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları, 2020.
- Erol, Türker. *Karagöz ve Halkevlerinde Karagöz Folkloru*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2021.
- Ertuğ, Mehmet. *Anılar ve Alıntılarla Geleneksel Kıbrıs Türk Seyirlik Oyunları Karagöz, Meddahlık, Orta Oyunu, Kukla ve Diğerleri*. Lefkoşa: Ertuğ Yayınları, 2007.
- Karagöz II İki Mukaddeme ve Yedi Senaryoyu Havidir*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, 1941.
- Kırzioğlu, Mehmet Fahrettin. "Kars Şehrinde Karagöz Oyunu Adları ve Döşemeleri". *Türk Folklor Araştırmaları*, 5/112 (Kasım 1958):1789-1790.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz cilt III*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz cilt I*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Uluman, Şermin "Kars Yöresi Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzikal Analizi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2019.

AZİZ GEORGE VE HIZIR ÖZDEŞLİĞİNİN KÖKENİ, SÜREKLİLİĞİ VE OSMANLI BELGELERİNDEKİ İZLERİ*

The Origin, Continuity of The Identity of St. George And Khidr and Their Traces in Ottoman Documents

Arş. Gör. Fatma Elif TAYGUR**

ÖZ

Anadolu Orta Çağ dönemi akınlar ve savaşlar kadar, Osmanlı'ya değin uzanan dini ve kültürel etkileşimlere de tanıklık etmiştir. Anadolu'yu yurt edinen ilk beyliklerden olan Danişmentliler, Sivas, Tokat, Amasya, Kayseri-Kapadokya bölgesine yerleştiklerinde Türk-İslam inancına ait ritüel ve sembollerle, Hristiyanlığa ait olanlar arasında ilk benzerlikler kurulmaya başlanmıştır. Bu benzerlikler arasında dikkat çekici olanlardan biri Hızır ile Aziz George arasında kurulandır. Hızır, adını Arapça yeşillik anlamına gelen hıdr/hadr kökünden almıştır çünkü bastığı yerlerin yeşillendiği ve çiçeklendiğine inanılır. Bu inanış sebebiyle Hızır bahar/yazla özdeşleşmiştir. Hızır'ın diğer özelliği Türk destanlarında da karşılaşılan "yardım eden kişi" olmasıdır. Erken Türk-İslam dönemindeki bu destanların içeriğine bakıldığında Hızır kurtarıcı bir kahraman olarak farklı isimlerle anılır. Bu inanışlara göre Hızır hem baharı getiren kişi hem de kahramandır. Kahramanlık ve bahar temaları Anadolu asker azizler Aziz George ve Aziz Theodore'da da ortaktır. Aziz Theodore Amasyalı, Aziz George ise Kapadokyalıdır ve ikisinin de at üstünde mızrakla ejder öldürdükleri tasvirleri başta Kapadokya kiliseleri olmak üzere Anadolu'nun farklı bölgelerinde görülür. Bu tasvirler kahramanlık temasını öncelese de baharla da ilişkili olduğu düşünülmektedir. Aziz George'a adanmış kiliseler ve Hızır makamları karşılaştırıldığında, bölgelerin yakınlıkları dikkat çekicidir. İki ayrı inanışın kutsal figürleri ve onlara adanmış bölgelerin benzerliği üzerinden kurulabilecek olan Aziz George ve Hızır'ın farklı dinlerde aynı temsile sahip olmaları, seyahatname-lerde, yerli halkın yaşayışında ve hatta Osmanlı belgelerinde kendine yer bulmuştur. Bu kapsamda Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecinde önemli rol oynadığı bilinen "kolonizatör Türk dervişlerinin" ve Ortodoks Müslümanlıktan uzak tarikatların, başta Alevi-Bektaşî kültürü olmak üzere etkilerinin önemli olduğu düşünülmektedir. Hızır ile ilgili Alevi inanışlarına bakıldığında, Alevilerin Hızır günlerinin kışın en sert geçen ocak-şubat aylarına tekabül etmesi ve Hızır'ın 21 Mart'ta dünyaya gelip asasını vurarak doğayı uyandırması anlatısı, Ergenekon Destanı'ndaki demir dağın eritip kurtuldukları gün olan Nevruz'la paralellik gösterir. Aziz George ve Aziz Theodore tasvirlerinden yola çıkılarak ejder öldürme temasının kahramanlık hikâyeleriyle birlikte bereketle de özdeşleştirildiği görülür. Çalışma kapsamında ejder figürünün iyicil ve kötücül anlamları üzerinde durulmuştur. Gılgamış Destanı'ndan Orta Çağ'ın kahramanlık hikâyelerine kadar ejderin öldürülmesinin ışığın karanlığı yenmesi veya kuraklığın bitirilmesi temalarında kullanıldığı görülür. Bununla ilgili bir anlatı Hititler'in Purulliya Bayramı kutlamalarında karşımıza çıkar. Hitit metinlerine göre Purulliya mart-nisan aylarından hazirana kadar süren ve kralların kült gezilerine çıktıkları bahar bayramıdır. Purulliya'nın kutlandığı şehirlere bakıldığında, Aziz George'a adanmış kiliselerin ve Hıdırlıkların bulunduğu Tokat, Amasya, Çorum ve Yozgat'ın her üç inanışta da yer aldığı görülür. Ejder görünümüne sahip ve kuraklığa sebep olduğu düşünülen Illuyanka'nın Fırtına Tanrısı tarafından öldürülüp, kuraklığın bittiği, bereketin ve baharın geldiğine inanılır. Anlaşılmaktadır ki ejderin öldürülmesi Hititler'de baharın gelişyle özdeşleştirilir.

Anahtar Kelimeler

Hızır, Aziz George, Purulliya, ejder, bahar.

ABSTRACT

The medieval period of Anatolia witnessed raids and wars, as well as religious and cultural interactions dating back to the Ottoman Empire. When the Danishmends, one of the first principalities to make Anatolia their homeland, settled in Sivas, Tokat, Amasya, Kayseri-Cappadocia region, the first similarities began to be established between the rituals and symbols of the Turkish-Islamic belief and those of Christianity. One of the most striking of these similarities is the one established between Khidr and St. George. Khidr took his name from the Arabic root hıdr/hadr, meaning greenery, because it was believed that the places he stepped on turned green and blossomed. Because of this belief, Khidr is identified with spring/summer. Another characteristic of Khidr is that he is the "helper", which is also encountered in Turkish epics. When we look at the content of

* Geliş tarihi: 29 Ocak 2024- Kabul tarihi: 14 Ekim 2024
Taygur, Fatma Elif. "Aziz George ve Hızır Özdeşliğinin Kökeni, Sürekliliği ve Osmanlı Belgelerindeki İzleri", *Millî Folklor* 146 (Yaz 2025): 17-28

** Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara/Türkiye, eliftaygur@hacettepe.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3034-0084.

these epics in the early Turkish-Islamic period, Khidr is mentioned with different names as a savior hero. According to these beliefs, Khidr is both the person who brings spring and the hero. The themes of heroism and spring are also common in the Anatolian soldier saints, St. George and St. Theodore. St. Theodore is from Amasya, St. George is from Cappadocia, and depictions of both of them slaying dragons with spears on horseback are seen in different regions of Anatolia, especially in Cappadocia churches. Although these depictions prioritize the heroic theme, they are also thought to be related to spring. When the churches dedicated to St. George and the shrines of Khidr are compared, the closeness of the regions is striking. The fact that St. George and Khidr have the same representation in different religions, which can be established through the similarity of the sacred figures of two different beliefs and the regions dedicated to them, has found its place in travelogues, the lives of local people and even in Ottoman documents. In this context, it is thought that the “colonizer Turkish dervishes” who are known to have played an important role in the process of Turkification and Islamization of Anatolia and the sects that are far from strict Islam, especially the Alevi-Bektashi culture, have had significant effects. When we look at the Alevi beliefs about Khidr, the fact that the days of Khidr of the Alevis correspond to the harshest months of winter, January and February, and the narrative of Khidr coming to the world on March 21 and waking up nature by hitting his staff, shows parallels with Nevruz, the day they melted the iron mountain in the Ergenekon Epic and were saved. Based on the depictions of St. George and St. Theodore, it is seen that the theme of killing the dragon is identified with abundance along with heroic stories. The study also focuses on the benign and malevolent meanings of the dragon figure. It is seen that from the Epic of Gilgamesh to the heroic stories of the Middle Ages, killing the dragon is used in the themes of light defeating darkness or ending drought. A narrative about this occurs in the Hittites’ Purulliya Festival celebrations. According to Hittite texts, Purulliya is a spring festival that lasts from March-April to June and during which kings go on cult journeys. When we look at the cities where Purulliya is celebrated, we see that Tokat, Amasya, Çorum and Yozgat, where there are churches dedicated to St. George and Hıdırlık are present in all three beliefs. It is believed that Illuyanka, who has a dragon-like appearance and is thought to cause drought, was killed by the Storm God, ending the drought and bringing abundance and spring. It is understood that the killing of the dragon is identified with the arrival of spring in the Hittites.

Keywords

Khidr, St. George, Purulliya, dragon, spring.

Giriş

Aziz George ile Hızır’ın benzeştirilmesi bazı ortak özellikleriyle ilgilidir. İki figürü bir araya getiren benzerlikler dört maddeyle sıralanabilir: ejder öldürme, bahar ve bereketle ilişkilendirilme, dilek dilenmesi ve bunlara bağlı olarak ikisine de atfedilen kutsal mekânların kültürel dönüşüm ve süreklilik içerisinde birbiriyle büyük ölçüde örtüşmesidir.

Anadolu’da Hristiyan topluluklarla Müslüman Türkler arasındaki ilk temaslar 1071’den önceye dayansa da esas etkileşim 1071’den itibaren görülmüştür. Hızır ve Aziz George arasındaki benzerliğin sürekliliği XIX. yüzyıl belgelerinde dahi karşımıza çıkar.

Dünyanın hemen her yerinde yılanlara ve yılanlardan türetilen ejderlere iyicil ya da kötücül olarak benzer özellikler atfedildiği görülür. Bereket, doğum, ölüm, yenilenme, şifa, bahar temalarının yanında kahramanlık hikâyelerinde öldürülmesi gereken düşman teması da atfedilen özellikler arasındadır. Hızır ve Aziz George arasındaki ilişkinin kurulmasından önce ejderin, eski inanışlarda düalist olarak iyicil ve kötücül özelliklere sahip olduğu bilinmektedir.

Gılgamış Destanı’nda (İ.Ö.2100) yılanın deri değiştirmesi bahsine göre, Gılgamış, “Yaşlı Adam Genç Adam Olur” isimli bir bitkiyi ararken, bir su kaynağının yakınlarında bitkinin bir yılan tarafından yendiğini ve yılanın deri değiştirdiğini görür böylece Gılgamış’ın ölümsüz olmaya dair umudu kalmaz (Gılgamış Destanı XI. Tablet URL: 1). Ölüm-süzlük temasında bir figüran olarak görülen yılanın başrol olduğu bir hikâyeye ise Yunan mitolojisindeki Gorgonlara dayanır. Tanrıça Athena yılan saçlı canavar Gorgon’u öldürdüğü zaman sağ damarlarından akan şifalı kanı Asklepion’a vermiş ve Asklepion şifacılığının yanında ölüleri de diriltmeye başlamıştır (Erhat 2006: 62-63). Yılan/ejderlerin şifa özelliklerinin Orta Çağ’da da devam ettiğinin bir kanıtı, *Kitâb el-Tiryâk*’ta yer alan, yılan

zehirlerinin panzehir olarak da kullanıldığına ilişkin metinler ve resimlerdir (Pancaroglu 2001: 155-172). Doğurganlık ve yeraltıyla ilişkilendirilen bir anlatı Sümer tanrılarında Ningizzida'ya atfedilir. Ningizzida, yılanla tasvir edilmiş bir yer altı ve doğurganlık tanrısı olarak karşımıza çıkar. “İyicil” özelliklere sahip olsa da zaman içinde şeytanlaştırıldığı görülür (Van Buren 1934: 65). Çin, Göktürk ve Uygur mitolojilerinde yeraltında yaşayan ejderin gökyüzüne çıkmasıyla baharın geldiği kabul edilir. Uzak Doğu’da şehir veya kralların koruyucusu olarak da görülen ejderlerin, Uygurlar’da tanrısal varlıklar olduğu inanışı da görülür. Çin ve eski Türklerin inanışlarında iyicil anlamlara sahip olduğu anlaşılan ejderin, baharla ilişkisi de öldürülmesiyle değil, yeraltından gökyüzüne çıkmasıyla kurulmuştur. (Aral Bahtiyarogulları 2021: 88-92). Gılgamış Destanı’ndaki ölümsüzlük temasını karşılayan bitki, İndo-İran mitolojisinde “haoma” adıyla karşımıza çıkar. Onu kullananın iyileşeceğine ve ölümsüz olacağına inanılır. Bitkinin, hırsızlar, katiller ve ejderlerle mücadelede yardımcı olduğu düşünülmektedir (Hinnels 1997: 33). Bu anlatıya bakıldığında ejderle mücadele ederken, kahramana ölümsüzlük katacak canlı ya da cansız bir unsura ihtiyaç duyulmaktadır. Haoma bitkisinin Hint mitolojisiyle ilişkisi kuraklık getiren Vritra’yı, bir topuzla öldüren ve insanlara hayat veren suyun (yağmurun) yeniden akmasını sağlayan Tanrı Indra’ya dayanır. Tanrı Indra, İran mitolojisinde, hayat veren bitki Haoma’yı hazırlayan Tanrı Thirita ve ejderle mücadele eden Tanrı Thraetaona ile karşılık bulmaktadır (Hinnels 1997: 39-40; Coomaraswamy 1944: 104-112). Hızır’ın âb-ı hayat’tan içerek sahip olduğu ölümsüzlüğün karşılığının hem Gılgamış Destanı’nda hem de İndo-İran mitlerinde bir bitki aracılığıyla sağlandığı anlaşılır. İndo-İran mitlerinde aynı zamanda ölümsüzlük bitkisinin ejder gibi bir düşmanı öldürmede kullanılması gerektiği, ölümsüz ve doğayla özdeşleştirilmiş Hızır ile ejder öldüren Aziz George arasında bir ilişki kurulmasına olanak sağlar.

Çalışmada tartışılan bir diğer konu da Hititler’deki ejder tasavvurudur. Hititler’de ejder, kış ve kuraklıkla ilişkilendirilmiş ve onun öldürülmesiyle baharın geldiğine inanılarak *purulliya bayramı* kutlanmıştır. Purulliya, baharın ve yeni yılın kutlandığı, kült gezileri düzenlenen, 38 gün süren bir bayramdır. Yılanla ilişkilendirilen efsanesine göre, yılan/ejder Illuyanka’yla Fırtına Tanrısı bir savaşa girer ve Illuyanka galip gelir. Fırtına Tanrısı’nın yardım isteğine yalnızca Tanrıça Inar cevap vererek Illuyanka için bir tuzak hazırlamaya başlar. Bu tuzakta yardımcı olarak bir insana ihtiyaç duyar ve ölümlü Hupasiya’yı seçer. Oyuna göre Inar içkili bir ziyafet sofrası hazırlar ve Illuyanka’yla tüm ailesini davet eder. Ziyafette Illuyanka ve ailesi sarhoşluktan kovuklarına geri dönemeyecek hale geldiklerinde Hupasiya gelip Illuyanka’yı bağlar ve Fırtına Tanrısı gelip onu öldürür. Purulliya ile ilgili yazılı tabletlerden biri Kapadokya bölgesinde bulunmuştur (Sir Gavaz 2012: 73-83; Ünal 2003: 172-173). Ejderler, Gılgamış Destanı’nda ölümsüzlüğü kazanan ejder anlatımından, Hititler’de baharın gelişini engellediği için öldürülmesi gereken bir figür haline dönüşse de ejderleri yalnızca baharla ilişkilendirmemek gerekir. Tıpkı İndo-İran mitlerinde görüldüğü üzere kahramanlık hikayeleriyle de bağlantılı bir figürdür. Bu hikâyelerde ejderlere doğayla ya da doğaüstü güçlerle ilişkilendirilen anlamlar yüklenmiştir. Ejderlerin üstlendiği rol, “kahramanın ödüle ulaşmasında karşısına çıkan engel” olmuştur. Eski Mısır’da *Ölüm Kitabı*’na göre Tanrı Ra’nın bir yılan/ejder olarak tasvir edilen Apophis ile mücadele etmesi, yılan/ejder temasının yeraltıyla ilişkilendirildiği kadar, öldürülmesi gereken bir canavar temasıyla da ilişkilendirilmesine yol açar (Ed. Foy Scalf 2015: 136). Bu tema, Antik Yunan’da, Fars mitolojisinde ve Hristiyanlık’ta benzer olay örgüleri içinde görülür.

Bu temanın Antik Yunan’daki hikâyelerinden biri, Cadmus efsanesidir. Zeus tarafından kaçırılan kız kardeşini bulmak için çıktığı yolda yaşadığı bir dizi olaydan sonra,

yoldaşlarını öldüren ejderhadan intikamını onu öldürerek alır. Athena Cadmus'a, ejderhanın dişlerini toprağa dikmesini öğütler ve bunlardan "Spartoi" isimli savaşçılar çıkar (Mattievich 2012: 7-11). Diğer hikâye "Spartoi"ler, Argonatlar ve liderleri Jason'un efanesidir. Iolkos kralı Jason, kardeşine kaptırdığı tahtını geri almanın tek yolu kanatlı bir koçun altın postunu ele geçirmek olduğu için yoldaşlarıyla beraber Karadeniz'e doğru yola çıkarlar. Aziz George için de önemli görülebilecek bir yer olan Gürcistan'ın batısında, Karadeniz'in en doğu ucunda yer alan Kolkhis'e vardıklarında Jason, Kral Aietes'ten postu ister. Kralın kızı Medeia Jason'a âşık olur ve büyücülük yetenekleriyle babasını, postu Jason'a vermesi için ikna eder. Ancak kral, bir ejderi öldürmesini, ateş püsküren tunç ayaklı iki boğayı zapt edip, ejderin dişlerini toprağa ekmesini ve Spartoi savaşçılarının çıkmasını istediğini söyler. Medeia, Jason'a eşi olmak kaydıyla yardım edeceğini söyler ve Jason bu teklifi kabul ettikten sonra Jason için, bir gün boyunca ölümsüz olabileceği bir merhem hazırlar. Kral Aietes postu vermekten caysa da Medeia'nın kurduğu bir oyunla postu alırlar ve geri dönüş yolculukları başlar (Erhat 2006: 51-54). Bu iki hikâye, bereketin ya da baharın gelmesi için öldürülen ejder hikâyelerinden farklı olarak kahramanlık hikâyesi temasına sahiptir. Sasani hükümdarı Behrâm-ı Gür'ün avlanmak için ejder öldürmesi; Rüstem'in Kral Kavus'u kurtarmak için doğaüstü güçleri olan bir ejderle mücadele etmesi kahramanlık temalarına örnek olarak, Aziz George'un ejder öldürmesiyle de benzeşmektedir (Hollis 1945: 85-89; Omidssar 2001: 263-273).

1. Anadolu'nun Ejder Öldüren Azizleri: Aziz Theodore ve Aziz George

Kahramanlıkla ilişkilendirilen ejder öldürme ikonografisi, Anadolu'da iki asker azizin hayatında da görülür: Aziz Theodore ve Aziz George.

Amasya yakınlarında doğduğu ve 306'da burada öldüğü kabul edilen Aziz Theodore'un "Strataletes" olarak anılması 319'a tekabül eder.

Kapadokya'da doğduğu ve 23 Nisan 303 yılında İzmit'te öldüğü kabul edilen asker aziz Aziz George'a atıfta bulunan "passion" metinleri V. yüzyıla tarihlenir. Bu metinlerde Aziz George'un gördüğü işkenceler ve şehitliği anlatılır.

Aziz Theodore ve Aziz George'un at üstünde ejder öldürdükleri tasvirlerin ortaya çıkışları ve hangi dönemden itibaren yaygınlaştıkları tartışmalıdır. Aziz Theodore'un ejder öldüren ilk asker aziz olabileceği öne sürülmüştür (Walter 1999: 173). Mızrakla ejder öldürme sahnelerinde ilk olarak Aziz Theodore'un tasvir edildiği görülür. Araştırmalar, erken örneklerin Akdamar Kilisesi'nden (X. yy.) öncesine, Kapadokya kiliselerine dayandırılabilirliğini göstermektedir. (İmanidze 2014: 97-99). Mızrakla ejder öldüren atlı aziz ikonografisi daha sonra Aziz George için de kullanılmaya başlamıştır. Aziz Theodore ve Aziz George'un birlikte ejder öldürdükleri sahneler Kapadokya kiliselerinde sıklıkla tasvir edilmiştir. Ejder öldüren at üstündeki asker aziz tasvirleri zaman içinde Aziz Theodore'dan ziyade, Aziz George ile özdeşleşmiştir (Pancaroglu 2004: 152-154).

Aziz George'un, "ejder öldüren kahraman" anlatısıyla ilk olarak karşımıza çıkması XI. yüzyıla ait bir Gürcü elyazmasındadır (Tuite 2022: 60-62). Hikâyede Aziz George, bir ejderha tarafından korunan bir kaleye hapsedilmiş olan prensesi kurtarır (Tuite 2022: 63-67). Ancak XI. yüzyıldan önce Gürcistan'da Aziz George tasvirleri görülmektedir ve ejder yerine bir insan öldürürken tasvir edilmiştir (İmanidze 2014: 100-104).

Aziz George'un adı aynı zamanda "çiftçi" anlamına gelmektedir (Morabita 2011:147). Aziz, asker ve şehit olmasının yanında, tarlalarla uğraşan bir din adamı profili de sergilemektedir. Bu durum, konu bağlamında önemlidir. Hristiyan ikonografisinde kahraman olan Aziz George, adının anlamı sebebiyle de İslam inanışındaki Hızır'ı çağ-

rıstırmaktadır. Başka bir deyişle Aziz George, antik dönemlerden itibaren süregelen “ejder öldüren kahraman” figürüyle, “bereketi engellediği için öldürülmesi gereken ejder” ikonografisini beraber taşımaktadır.

Anadolu’nun Türk döneminde sikkelerde, elyazmalarında, madeni eşyalarda, kabartma rölyeflerde ejder öldüren atlı tasvirlerinin yer aldığı görülür. Her ne kadar bu tasvirler, Bizanslı sanatçıların yoğun faaliyetlerine dayandırılmış (Uyar 2015: 215-235) olsa da Türk destanlarında da ejder öldürme teması sıklıkla karşılaşılan bir anlatıdır. Örneğin Dede Korkut Destanı’nda Salur Kazan, gökten inip insanları yutan bir yılanı öldürür (Ögel 1993: 258). Benzer bir anlatı Er-Töstük’ün hikâyesinde görülür. Er-Töstük büyük bir ağaca tırmanıp, her yıl ağaca yuva yapan kartalın yavrularını yiyen bir ejder görüp onu öldürür. Kartal yuvaya geldiğinde Er-Töstük’ü görüp onu yutar. Ancak kartalın yuvadaki yavruları gerçeği anlatınca Er-Töstük’ü tükürür ve Er-Töstük genç, diri bir adam olur (Ögel 1993: 546-547). Er-Töstük’ün bu hikâyesinin kendisine yer bulduğu Anadolu öyküleri de vardır. Er-Töstük’ün kuş tarafından önce yenilip sonra tükürüldüğünde daha genç ve güçlü bir adam olmasının sebebi, kuşun hayat ağacı üzerinde yuva yapmış olmasıdır (Ögel 1993: 541). Dolayısıyla ejder öldüren kahraman figürünün Selçuklu Anadolu’sundaki yegâne kaynağının Bizanslı sanatçılar olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır.

2. Circis Nebî, Hızır ve İlyas

Aziz George, Circis Nebî, Hızır ve İlyas’ın birbiriyle ortak olan özellikleri vardır. Circis ile Aziz George’un her ikisi de Hz. İsa’ya inandıkları ve çevrelerindeki de buna davet ettikleri için çeşitli işkencelerle öldürülmeleri sebebiyle Anadolu’da aynı kişi olarak görülmüş ve *Kur’ân-ı Kerîm*’de Circis’in adının geçmemesine rağmen her ikisi de peygamber olarak algılanmış, hatta Hızır makamlarından önce Circis denen bölgeler kutsal sayılmıştır (Ocak 1991: 667). Circis’in peygamber olarak görülmesinin sebebi, Hz. İsa ile Hz. Muhammed arasındaki dönemde yaşayıp, insanları dine davet etmeye çalışmasıdır (Tümer 1993: 26). Taberî’nin, *Târîhu’r-rusûl ve’l-mülûk* isimli kitabında Circis Nebî, Musul ya da Suriye’de hüküm süren Kral Dadan’ı, kraliçeyi ve tüm halkı putperestlikten vazgeçirip dine inanmaya çağıran ancak türlü işkencelere maruz kalan, üç kez öldürülüp üç kez Tanrı tarafından diriltilen, dördüncü işkencesinden sonra kendi isteği üzerine Tanrı tarafından tekrar diriltilmeyerek şehitlik mertebesine ulaşan kişidir. (Taberî 1991: 943-964). Benzer bir hikâyenin Aziz George için de anlatıldığı bilinmektedir. Bir anlamda Aziz George ile Hızır özdeşliğinin basamağının Circis olduğu düşünülebilir. Hatay’da Müslümanların, Hristiyanların ve Alevi Nusayrilerin dini ritüellerinde Aziz George ve Hızır’a atfedilen kutsal günlerin birbirlerine yakın dönemlere karşılık gelmesi, Circis Nebî’nin yaşadığına inanılan Musul ya da Suriye’nin Hatay’a olan coğrafi yakınlığıyla ve bölgenin, İslamiyet’in yayılmasından itibaren yerleşik Hristiyan halk ile Müslümanların etkileşim halinde bulunmalarına elverişli bir kültürel ortama sahip olmasıyla açıklanabilir (Türk 2010: 138-140).

İlyas’ın ölümsüzlüğüyle ilgili Circis Nebî’ninkine benzer bir hikâye anlatılsa da İlyas, Hızır’la birlikte ab-ı hayattan içtiği için ölümsüz olmuştur (Hindi Mahmud 2013:943-964). İlyas’ın Circis Nebî ile benzerlikler taşıyan hikâyesi yine Taberî’den rivayet edilir: Kral Aheb ve Kraliçe Isabel’in zamanında yaşayan İlyas, yöneticileri ve halkı putperestlikten vazgeçirmek için uğraşması nedeniyle türlü işkencelere maruz kalır. İlyas, Tanrı’dan ölüm dilediyse de kabul edilmez ama kendisine Tanrı tarafından 3 yıl yağmura hükmetme hakkı verilir. İlyas halkı putperestlikten döndürebilmek için 3 yıl yağmur yağdırmaz. Putların imdatlarına yetişemediği kuraklıktan bitap düşen halk çareyi İlyas’tan

yardım istemekte bulur. İlyas bunun, putperestliği bırakmaları için yeterli olduğunu düşünerek yağmuru yağdırır. Ancak halk yine putlara tapınmaya devam eder. Bunun üzerine İlyas, Tanrı'ya onlardan kurtulmak istediğine dair yalvarır ve gökten inen bir atla göğe çekilir (Taberi 1991: 943-964).

Hızır'ın ölümsüzlüğünün kaynağı ab-ı hayattan içmesidir. Hızır'ın adı *Ku'rân-ı Kerîm*'de geçmez ancak Kehf Sûresi'nde, Musa Peygamber'in beraber yolculuk ettiği kişi olduğu, hadislerde yer almaktadır [Kehf Sûresi 62-82. Ayetler] (Ocak 1999: 27). “Hızır” bir isim değil, Arapça yeşillik anlamına gelen “hıdr/hadr” kökünden gelen bir sıfattır. Bu ismin verilmesinin sebebi, bastığı yerlerin yeşillendiğine inanılmasıdır. Bu inanç ve isimlendirmeyeyle, Hızır'ın baharla ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Bastığı yerler yeşillenen Hızır'ın karadakileri, yağmuru kontrol edebilen İlyas'ın denizdekileri koruduğuna ve her yıl 5 mayısı 6 mayısa bağlayan gece Hızır ile İlyas'ın “iki denizin birleştiği yerde” buluştuğunda dileklerin kabul olduğuna inanılır. 6 Mayıs itibarıyla “Hızır Günleri” adı verilen bahar/yaz mevsimi başlar. Hızır ile ilgili pek çok hikâye sözlü gelenekte yerini almıştır. Sözlü gelenek dışında yazılı olarak İskender'in hayatının anlatıldığı metinlerde karşımıza çıkar. Bunlardan en bilineni *İskendernâme*'dir. *İskendernâme*'de Büyük İskender'in hayatı efsaneleştirilmiş şekilde anlatılır ve pek çok yönden, Kur'an-ı Kerîm'de adı da geçen Zülkarneyn ile benzeşir [Kehf Sûresi 83.-98. Ayetler]. İskender'in ab-ı hayatı araması ancak bulamaması, buna paralel Hızır'ın ab-ı hayat'tan içmiş bir kimse olarak tasvir edildiği görülür.

Hızır inancı İslamiyet öncesi Türk inanışlarında da farklı isimlerle görülmüştür. Ancak Türk kavimlerinin Hızır imgesinde İslamiyet'in rolü olduğu anlaşılır (Ögel 1995: 89-99). Hızır'ın ata binmesi, giyinişi ve asası Türkmen dervişlere benzetilmiş; Hızır'ın ateş yakılarak davet edilebileceği ve ondan istenen dileklerin gerçekleşeceği inancı kabul görmüştür (Ögel 1995: 92-99).

Yaygın olmasa da Alevi-Bektaşî inançlarında Hızır'ın ejder öldürdüğü efsaneler mevcuttur (Ocak 2000: 226-227). *Vilâyetnâme-i Hacı Bektaş-ı Velî*'de yer alan bir menkıbeye göre, Hacı Bektaş-ı Velî'nin kılıç kuşandırıp Rumeli'ye İslamiyet'i yaymak amacıyla gönderdiği Sarı Saltuk, Kaligra Kalesinde bir ejderhayla karşı karşıya gelir ve ona oklar atar. Ejderha ölmez ve Sarı Saltuk'u yakalar. Aklına belindeki kılıcı kullanmak gelmeyen Sarı Saltuk, o sırada Hızır'la sohbet eden Hacı Bektaş'ı yardıma çağırır. Hacı Bektaş, Hızır'dan yardım ister. Kale'de beliren Hızır, Sarı Saltuk'a kılıcını kullanmasını söyler ve Sarı Saltuk kılıcıyla ejderi öldürür (Ocak 2002: 48). Sarı Saltuk'un ejder öldürmesiyle ilgili diğer iki menkıbe ise *Vilâyetnâme-i Otman Baba ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'nde yer alır. Bu iki hikâyede Hızır'a yer verilmemişse de *Seyahatname*'deki anlatıda Sarı Saltuk'un Dobruca ilinde, kente musallat olmuş ejderi öldürdüğü ve içini otla doldurarak oradaki bir kiliseye koyarak kiliseyi de kendisine zaviye yaptığı anlatılır. Dobruca hükümdarı ve halkının ise bu hadiseden sonra Müslümanlığa geçtikleri belirtilir (Ocak 2002: 46-47). Hükümdarın ve halkın Müslümanlığa geçmiş olması Circis Nebî ve İlyas ile ilgili anlatılan hikâyelerle benzeşmektedir. Sarı Saltuk'un kiliseyi zaviye yapması ise Balkanlar'ın fethinde Müslüman Türkmen dervişlerin nasıl rol oynadıklarını göstermesi bakımından önemlidir. Günümüzde Balkanlar'da Sarı Saltuk hikâyesi hâlâ anlatılagelmekte ve Sarı Saltuk tekkeleri bulunmaktadır. Alevi inanışlarında Hızır efsanelerine bakıldığında Hızır günlerinin, kışın en sert geçtiği zamanlara, ocak-şubat aylarına tekabül ettiği görülür. 13-15 Şubat tarihlerinde Hızır bayramı yapılır ve baharın gelişiyi ilişkilendirilir. Nitekim Kazaklar'da 21 Mart itibarıyla Hızır dünyaya gelip asasını vurarak doğayı uyandırır (Çınar 2020: 64-65). 21 Mart aynı zamanda Eski Türk destanlarından biri olan Ergenekon Destanı'yla beraber düşünülmalıdır. Ergenekon Destanı'nda Türklerin

mahsur kaldıkları demir dağı eritip kurtuluşa ermelerinde bir kurt yardımcı olmuştur. Bu durumda yol gösterici kurt figürünün, Türk-İslam döneminde “yardıma yetişen” Hızır’la sağlandığını düşünmek mümkündür. (Duman 2012: 195-197). 21 Mart’ın İslamiyet öncesi dönemde bahar bayramı olarak kutlanmasının, İslamiyet’le birlikte Alevi kültüründe Hz. Ali ve Hızır birlikteliği kurularak sağlanmaya çalışılmış olduğu görülür. Hızır kültürünün Alevilerdeki yeri ve önemine bakıldığında “Ya Ali Ya Hıdır” deyişlerinin Hatay Hristiyanlarınca da kullanıldığı bilinmektedir. (Türk 2010: 139).

3. Aziz George ve Hızır’ın Özdeşleştirilmesi

Aziz George ile Hızır arasındaki ilişkinin Orta Çağ Anadolu’sunda kurulduğunu söylemek mümkün görünmektedir ki Danişmendli sikkeleri bunun somut kanıtlarından biridir. Danişmendliler (1071-1178), Anadolu’da yerleşik düzene geçen ilk Türk beyliğidir. İslamiyet’i benimsemiş bir kavmin, Hristiyan nüfusun çoğunlukta olduğu bir coğrafyaya yerleşmesi sebebiyle ortaya çıkabilecek kültürel ve sosyal anlaşmazlıklar karşılıklı olumsuzluklardan biri olmalıdır. Danişmendliler, Amasya, Kayseri, Sivas, Niksar, Tokat civarına yerleştiklerinde, Amasya, Kayseri ve Kapadokya’da, çoğunluğu Hristiyan olan bir nüfusa karşılaşmışlardır. Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecinde ilk kurulan beyliklerden biri olarak, Hristiyan inanışları ve kültürüyle, Danişmentliler’in sahip olduğu Türk-İslam inanışı arasında bağlantılar kurulması kaçınılmaz olmuştur. Aziz George ve Hızır birlikteliğinin Anadolu’ya yerleşmesi ve Osmanlı’da İstanbul’da ve devamında Balkanlar’da görülmesinin bir alt yapısı olmalıdır ki bunun için Anadolu’nun İslamlaşmasında büyük faaliyetleri olduğu düşünülen “Horasan Erenleri” yani “Abdalân-ı Rûm” adıyla bilinen dervişleri anlamak gereklidir. Bu dervişler, İran’ın doğusundan, İran’dan ve Irak’tan gelen Türkmen kabileleri içinde yol gösterici öğüt ve telkinlerde bulunan ve savaşlara katılan kişilerdir (Barkan 2020: 155-156). Anadolu’daki faaliyetleri sırasında, askerî fetihlerden önce, Hristiyan bir toplumun kültürel olarak fethedilmesinde ve doğudan gelen Türkmenlerin iskânında, tekke ve zaviyeleriyle önemli bir rol oynamışlardır (Barkan 2020: 159). Nitekim Anadolu’da Mevlevilik, Kalenderilik, Yesevîlik gibi pek çok Horasan kökenli tarikat kurulmuş ve yayılmıştır (Özcan 2006: 48). 1240 yılında yaşanan Babâî Ayaklanmasının başı olan Baba İlyas-ı Horasânî de adından da anlaşılacağı üzere Horasanlıdır (Ocak 1991: 268). Babâî Hareketi ile Bektaşiliğin ortaya çıkışı paralel seyretmiştir (Ocak 1992: 373). Baba İlyas, Tâcû’l-ârifin Seyyid Ebû’l-Vefâ el-Bağdâdî’nin (ö.1107) kurduğu Vefâiyye Tarikatı’nın Anadolu’daki şeyhidir (Ocak 1991: 268) Amasya yakınlarındaki dergâhında, İslamiyet öncesi Türk inanışlarıyla, İslami anlayışın bir sentezini, tasavvuf yoluyla aktarmıştır ve diğer Horasanî dervişlere de barınma imkânı sağlamıştır. (Ocak 1992: 373-374). Bu yönüyle Anadolu tarikatlarının, İslami geleneğin cihat ve yağma gibi emir ve haklarına nazaran daha ılımlı bir yaklaşım sergiledikleri düşünülmelidir. Örneğin, Babâî Hareketiyle temelleri atılan, XV. yüzyılda Hacı Bektaş Velî’nin öğütleriyle “kurumsallaşp” yaygınlaşan Bektaşilik, Ortodoks Müslümanlıktan daha uzak bir gelenekle sürmüştür. Sarı Saltuk’la ilgili anlatılan hikâye bu bağlamda önemlidir. Dikkat çekici olan nokta, Hıdırlıkların veya Hızır anlatılarının, Anadolu’da Alevi-Bektaşî dergâhlarına yakın ya da Alevi-Bektaşîlikle ilgili kişilerce aktarılması, korunması hususudur. Balkanlar’ın iskân ve İslamlaşma sürecinde yine Bektaşîler’den büyük destek alınmıştır. İlâveten, Balkanlar’da Hıdırellez ve Hızır inanışının yaygınlığı, Bektaşîlik – Hızır ilişkisi için paralellik göstermektedir. Kuzey Makedonya ve Türkiye’de kutlanan Hıdırellez, UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Miras konularından biridir.

Anadolu’da Hızır -Aziz George özdeşliğinin kurulması en erken Danişmentliler’e dayanıyor olmalıdır. Türkmen dervişler, katı bir İslam anlayışından daha farklı bir yaklaşım sergilemeleri sebebiyle, Türklerin, Hristiyan nüfusun yoğun olduğu Anadolu’ya yerleşmesi sürecini kolaylaştırmış ve kültürler arasında etkileşim ve paylaşım kurulmasına olanak sağlamışlardır.

Aziz George ve Hızır’ın özdeşleştirilmesinde değinilmesi gereken bir nokta da: bahar ve bereketle ilişki kurulmasıdır. Yukarıda özetlendiği gibi Aziz George’un ejder öldürdüğü ilk anlatılar kahramanlık hikâyeleri olarak karşımıza çıkar. Ejder öldürerek baharı getirmek ise Hititlerin Purulliya Bayramı’nda görülür. Purulliya ile ilgili tabletlerden bir kısmı Kapadokya’da ortaya çıkmıştır ki Aziz Theodore ve Aziz George’un birlikte ejder öldürdüğü çok sayıda tasvir buradaki kiliselerde yer almaktadır. Purulliya’nın kutlandığı bazı bölgelerle, Aziz George’a adanmış kiliseler ile bazı Hıdırlıkların (Hızır Makamları) çakıştırılmasıyla bu daha iyi ortaya çıkacaktır.

Purulliya’nın kutlandığı Hitit kentleri şunlardır: Nerik (Samsun, Vezirköprü), Tavi-niya (Merzifon ile Boğazköy arası), Kastama (Kastamonu veya Amasya), Warkatawi (Yozgat), Zippalanda (Yozgat Sorgun, Uşaklı Höyük), Arinna (Çorum, Alacahöyük) (Sir Gavaz 2012: 73-83; Ünal 2003: 172-173).

Aziz George ile ilişkilendirilen bölgeler ise Kapadokya, Sinop, Kastamonu, Bilecik-Osmaneli, Çorum, Tokat, Sivas, Amasya, Merzifon, Edirne, İzmir (Foça, Çeşme), Antalya, İznik ve İstanbul’dur (Gülten 2017:89-94). Aziz George ile ilgili anılan bu bölgelerin yanında Yozgat Akdağmadeni’nde bulunan Aya Yorgi isimli bir kiliseden de söz edilmektedir (BOA ŞD.1355-3).

Hıdırlık veya Hızır Makamı olarak anılan yerler Çorum, Tokat, Yozgat, Sivas, Afyon, Bingöl, Hatay, Edirne, Denizli, Amasya, Merzifon, Sinop, Antalya, İzmir (Foça) ve İstanbul’dur (Gülten 2017: 89-94). Evliya Çelebi’nin kaydettiği Hıdırlıklar arasında bunlardan farklı olarak Ankara Kalesi, Aksaray İrembağları Hıdırlık Mesireleri ve Aksaray Hıdırlık Türbesi’dir (Evliya Çelebi 2013: İkinci Kitap 289, Üçüncü Kitap 150-151).¹

Yukarıda adı geçen şehirlere bakıldığında Hititler, Aziz George ile ilişkilendirilen bölgeler ve Hıdırlıklarla ilgili ortak olan kentler dikkat çekmektedir. Merzifon, Amasya, Çorum ve Yozgat her üç inanın için de ortak bölgelerdir. Aziz George kültüyle ilişkilendirilen yerlerle Hızır makamlarının ortaklığı daha geniştir. Tokat, Amasya, Sivas, Çorum, Merzifon, Sinop, Antalya, İzmir, İstanbul, Edirne’de, İslamiyet öncesi Ortodoks Hristiyan inanç merkezleriyle, Türk-İslam döneminin Hıdırlıklarının hemen hemen aynı bölgelerde yer alması, Aziz George-Hızır ilişkisinin her iki dine mensup kişiler tarafından benimsenmiş olduğunu göstermektedir. Bu şehirler içinde Çorum, Tokat, Amasya ve Sivas Danişmentlilerin hüküm sürdükleri bölgeler olması bakımından önemlidir. Aziz George’un ejderhayı kılıçla öldürdüğü sahneler Danişmentlilerin hâkim olduğu Tokat ve çevresinde bulunan, günümüzde Tokat Müzesi’nde yer alan tarihsiz bir ahşap ikonada karşımıza çıkar. Adı geçen bölgelerin yanında Hatay ve İskenderun da Hızır ve Aziz George’un özdeşleştirildiği görülen yerleşimlerdenidir. Alevilik ile ilişkilerine bakıldığında yine Hatay, İskenderun, Tokat, Amasya, Sivas, Çorum öne çıkmaktadır. Bu durum Aziz George ile Hızır’ın özdeşleştirilmesinde Alevi-Bektaşî inanç ve ritüellerinin önemini göstermektedir.

Bir başka benzerlik, Gregoryen Takvim’deki 6 Mayıs’ın, Julien Takvim’deki 23 Nisan’a karşılık gelmesidir. 23 Nisan, halkın dilekler dilediği Aziz George Günü olarak kutlanır. Büyükkada’da yer alan Aya Yorgi Manastırı, her yıl 23 Nisan’da ziyaretçi akınına uğrar. Manastır’a çıkan yokuşun karşısında bir başka yokuş da günümüzde askeri bölge sınırları içinde kalan Hızır Makamı’na çıkmaktadır. Yine İstanbul’dan bir örnek de Yoros

Kalesi'dir.¹ Beşiktaşlı Yahya Efendi, Hızır Makamları arasında Yoros Kalesi'nin de adını zikreder (Şahin 2013: 243). Sözlü aktarıma dayanan bir rivayet ise Yoros Kalesi'nin Aziz George ile de ilişkili olduğu yönündedir. Bu aktarımın kökeninde Argonatlar ve Jason hikâyesinin olduğu düşünülmektedir. O hâlde Yoros Kalesi özelinde, Anadolu'daki bahar ilişkisinden farklı olarak "bir kahraman olarak ejder öldürme" alt yapısının kullanıldığını söylemek mümkündür.

Aziz George ile Hızır'ın özdeşliğinin ilginç sayılabilecek örnekleri ise Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde yapılan araştırmalar sonucu tespit edilen belgelerdir. Söz konusu belgelerden, bu özdeşliğin XIX. yüzyılda dahi kabul edildiği ve hem resmî yazışmalarda hem de halk arasında yaygın olarak kullanıldığı anlaşılr. Rumi 1323 tarihli bir belgede 23 Nisan'dan "Ruz-ı Hızır" yani 6 Mayıs'a tekabül eden "Hızır Günleri" olarak söz edilmiştir. Bu durum, 23 Nisan Aziz George gününün, Osmanlı toplumunda, Hıdırellez'le de özdeşleştirilmiş olduğunu göstermektedir (BOA ZB.65-3).

Aziz George ve Hızır'ın aynı kişi olarak anıldığına üç örnek, Edirnekapı'da, Fener'de ve Balat'ta yer alan üç kilisedir. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde yer alan belgelere göre, H.1142/1729-30 tarihinde bölgede gerçekleşen büyük bir yangın sebebiyle papazların tamir talepleri üzerine yapılan keşiflerin engellenmemesi kararı verilmiştir. Edirnekapı'da yer alan kilisenin asıl adı Hagios Georgios Kilisesi, Balat'ta yer alan kilisenin asıl adı Hagios Georgios Potiras Kilisesi ve Fener'de yer alan kilisenin asıl adı Hagios Georgios Patrikhane Kilisesi olmasına rağmen her üç kilise de arşiv belgelerinde "Hızır İlyas Kilisesi" adıyla yer almıştır (BOA DVNSMHM.d 137-461; BOA DVNSMHM.d 137-463; BOA DVNSMHM.d 137-465; Aleksandru 1996: 107-109, 119-124; Byzantios 1862: 827).

Hızır ile Aziz George özdeşliğiyle ilgili dikkate alınması gereken belgelerden bir grubu da Tuna Nehri'nin seyrüseferinin denetlenmesi için kurulan Tuna Avrupa Komisyonu'nun yaptığı yazışmalardır. Komisyon üyeleri Avusturya, Rusya, Fransa, İngiltere, Prusya, Sardunya ve Osmanlı Devleti olmuş, 1857'de hazırlanan bir tüzükle Tuna'daki trafiğin denetlenmesi Osmanlı Devleti'ne bırakılmıştır (Vurgun 2022: 264-265). Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde en erken tarihli 1855, en geç tarihli 1873 olan 29 yazışmada, Komisyon'un Tuna Nehri üzerinde gerçekleştirmek istediği kanal açma, liman kurma gibi faaliyetler ve masraf dökümlerinin Osmanlı yetkililerine yazıldığı görülr ki bu görevlilerden biri de Ömer Fevzi Paşa'dır.³ Söz konusu belgeler Fransızca yazılmış olup belgelerde yer alan kanallardan biri Aziz Georges adıyla anılmaktadır. Ömer Fevzi Paşa'nın, kanalın açılmasıyla ilgili hususu İstanbul'a arz ettiği ve konuyla ilgili tespit edilen Osmanlı Türkçesi ile yazılmış tek belgede Ömer Fevzi'nin mührü bulunmakta ve kanaldan "Hıdr İlyas Boğazı" olarak bahsedilmektedir (BOA HR.İD.954-31-2). 1859 tarihli bu belge göstermektedir ki Aziz Georges ile Hızır-İlyas'ın XIII. Yüzyılda Anadolu topraklarında varlığını bir inanç motifi olarak gösteren özdeşliği ve kültürel geçişliliği, XIX. yüzyılda devletlerarası diplomatik yazışmalarına da nüfuz ederek sürdürmüştür.

Sonuç

Tarih boyunca birçok farklı devletin kurulduğu, geçiş yolu üzerinde olması sebebiyle farklı kültürlerin de kesişim noktası olan Anadolu coğrafyası, XII. yüzyıl başından günümüze değin uzanan dinsel ve kültürel bir benzerliğe ev sahipliği yapmaktadır. Bu benzerlik Hristiyan asker aziz Aziz George ile Hızır'ın benzerliğidir. Her iki dini figür de kahramanlık ve bahar/bereket temalarını birlikte taşımaktadır. Hızır'ın İslamiyet'teki bahar/bereket ilişkisi, Türklerin kahramanlık anlatılarıyla birleşerek, Hristiyanlık'ta Aziz George'a atfedilen özelliklerle ilişkilendirilmiş ve her iki dine mensup kişiler tarafından

birbirleri yerine kullanılmaya başlanmıştır. Bu ilişkinin kurulmasında Danişmentliler'in ve Horasanî tarikatların etkili olduğu düşünülebilir. Ancak ikili arasındaki ilişkinin yüzyıllar içinde de devam ettiğini gösteren bazı yazılı veriler bu ilişkinin yalnızca Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecindeki mecburi olarak ifade edilebilecek dini, siyasi, demografik ve sosyolojik temellerden uzaklaştığını gösterir. Aziz George ve Hızır özdeşliği ilerleyen yüzyıllarda yalnızca iki ayrı dinin ortak paydalarda buluşturulan azizleri olarak görülmemiş, birbirlerinin yerine geçen isimlendirmeler olarak da kullanılmışlardır. Aynı bölgeye yabancılar Aziz Georges adını verirken Osmanlı'daki adlandırması Hızır-İlyas olmuştur. XIX. yüzyılda resmi yazışmalarda dahi kullanılan bu adlandırma, belirli amaçlarla başlayan bu birlikteliğin yüzyıllar içinde yalnızca toplum nezdinde değil, diplomatik dilde de kabul edildiğini yansıtmaları bakımından önemlidir. Hızır ile Aziz George'un birbiri yerine kullanıldığı örnekler Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde yapılan araştırmalarla tespit edilmiştir. Devletin resmî yazışmalarında, Tuna Nehri üzerinde açılan kanaldan Osmanlı bürokrasisi Hızır-İlyas Boğazı olarak bahsederken, Fransa, Avusturya, İngiltere gibi ülkelerin de üye olduğu komisyonda bulunan diğer devletlerin yazışmalarında St. George Boğazı olarak adlandırıldığı görülmektedir. Halk kullanımında ise Aziz George ismini taşıyan kiliselerin Hızır-İlyas Kilisesi olarak adlandırılması ve bunun yine resmî yazışmalarda kendine yer bulması önemlidir. Aziz George ile Hızır benzerliğinin basamağı olarak Circis Nebi ile Hızır görülür. Circis Nebi ile Aziz George'un ortak özelliğinin işkencelere maruz kalarak ölmüş olmaları; Circis Nebi ile Hızır'ın ortak özelliğinin ise ölümsüzlükleri olmasıdır. Circis Nebi hem ölümlü hem ölümsüz bir figür olarak, ölümlü Aziz George ve ölümsüz Hızır arasında köprü görevi görmektedir. İki dini figürün benzeştiği bir diğer nokta, Hızır ile İlyas'ın bulunduğu, Anadolu'dan Balkanlar'a uzanan geniş bir coğrafyada Hıdırellez olarak kutlanan ve halk arasında "Hızır günleri" olarak bilinen bahar/yaz aylarının başladığı 6 Mayıs tarihiyle, Gregoryen Takvim'de Aziz George'un şehit edildiği ve baharla ilişkilendirilen yortusunun günü olan 23 Nisan'ın aynı güne tekabül etmesi ve her iki günde de dilek dilenmesidir. Aziz George, Hristiyan inancında bahar/bereketten ziyade kahramanlık öyküleriyle ilişkilendirilir. Ejder öldürme anlatısı Aziz George ile Hızır'da beraber görülür. Ejder öldürme temasının kökenlerine bakıldığında kahramanlık hikayelerindeki kötücül figür olarak ya da baharın/bereketin önündeki engel olarak görülmesinin yanında, Gılgamış Destanı'nda ve Yunan mitolojisinde ölümsüzlükle de ilişkilendirilmiştir. Hititler'in bahar bayramı olan Purulliya, Fırtına Tanrısı'nın kanatlı bir ejdere benzeyen Illuyanka'yı öldürmesiyle mart-nisan aylarında başlayıp haziran ayında son bulur. Hızır ve Aziz George benzerliğinin kökenlerine ayrı ayrı bakıldığında Hızır hem baharla ilişkilendirilen hem de ejder öldüren kahraman temasına uyan bir dini figür karakterindedir. Aziz George ise ejder öldüren kahraman imgesinin yanında ölüm tarihi dolayısıyla bahar/yaz/bereket temalarına işaret eder. Hızır ve Aziz George'a atfedilen özelliklerin temelinde eski Anadolu ve Mezopotamya mitleri ve efsaneleri yer alırken; ikisi arasında benzerlik kurulması Anadolu'nun Türkleşme ve İslamlaşma sürecinde başlamış olmalıdır.

NOTLAR

1. Ayrıca söz konusu şehirler dışında hem Hıdırlıklar hem de Aziz George'a adanmış bölgeler için adı sayılan Konya, Beyşehir, Akşehir gibi farklı yerler de bulunmaktadır.
2. Yoros Kalesi, bir Hızır Makamı olarak kabul edildiği için, Argonatlar ve Jason efsanesinde de bahsinin geçmesi dikkat çekicidir. Çalışmanın bir diğer konusu Hızır makamları/Hıdırlıklar olduğu için Jason ve Argonatlar hikâyesindeki kahraman olarak ejder öldürme teması önemlidir.
3. Tuna Avrupa Komisyonu'nun başkanıdır. Sicill-i Osmani'de bu göreviyle ilgili bilgi yer almasa da çalışmada sözü edilen 29 belge içinde Ömer Fevzi'nin Fransızca olarak yazıp imzaladığı belgeler yer almaktadır.

dır. (Örn: BOA HR.İD. 954-13) Arşiv’de yapılan taramalar sonucunda tespit edilen 71 belgede Ömer Fevzi’nin Tuna Avrupa Komisyonu başkanı olduğu anlaşılmaktadır. (Örn: BOA HR.SYS.1605-10).

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

ARŞİV KAYNAKLARI

BOA DVNSMHM.d. 137-461

BOA DVNSMHM.d. 137-463

BOA DVNSMHM.d. 137-465

BOA HR.İD. 954-13

BOA HR.SYS.1605-10

BOA HR.İD.954-31-2

BOA ŞD.1355-3

BOA ZB.65-3

TETKİK ESERLER

Aleksandru, Evangelia. *19. Yüzyılda İstanbul Rum Ortodoks Kiliseleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996.

Aral Bahtiyaroğulları, Beyza. *Orta Asya Uygur Resim Sanatında Biçim ve Anlam*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2021.

Barkan, Ömer Lütfi. *İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri (Nüfus ve İskân Meselelerine Dair Toplu Çalışmalar)*. (haz. Yahya Kemal Taştan). İstanbul: Ötüken Yayınları, 2020.

Book of the Dead Becoming God in Ancient Egypt, (Ed.Foy Scalf), Oriental Institute Publications 39, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2015.

Byzantios, D. Tous Skarlatos, *Η Κωνσταντινουπολις Περιγραφή Τοπογραφική, Αρχαιολογική Και Ιστορική*, Atina, 1862.

Coomaraswamy, Ananda K. “Sir Gawain and the Green Knight”, *Speculum*, 1944 (19): 104-125.

Çınar, Ali Abbas. “Alevilerde Hızır Kültü ve Ritüelleri”. *Milli Folklor*, 2020 (S.126): 63-74.

Duman, Mustafa. “Bozkurttan Hızır’a Türk Halk Anlatımlarında Kılavuz”. *Milli Folklor*, 2012 (S.96): 190-201.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

Evliya Çelebi. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. (haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı), C.1, İkinci Kitap ve Üçüncü Kitap, İstanbul: YKY Yayınları, 2013.

Gülten, Sadullah. “Hızır-İlyas Zaviyeleri, Aya Yorgi ve Bektâşiler”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 2017(83): 81-100.

Hindî Mahmûd. *Kıyas-ı Enbiyâ Peygamber Kıssaları, İnceleme ve Tenkitli Metin*. (der. Ahmet Karataş), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013.

Hinnels, John R. *The Library of The World's Myths And Legends Persian Mythology*. London: Chancellor Press, 1997.

Hollis, Howard. “Bahram Gur Slays a Dragon”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1945 (Vol.32, No.6): 85-86.

Iamanidze, Nina. “The Dragon-Slayer Horseman From Its Origins to the Seljuks: Missing Georgian Archaeological Evidence”, *Byzanz und die Seldschuken in Anatolien 11. bis zum 13. Jahrhundert, Byzanz zwischen Orient und Okzident*, 2014: 97-110.

Mattievich, Enrico. “Cadmus Slays The Serpent Part 1” *Discovery of Brazil By Cadmus*, Brasil, 2012.

Morabita, Pasquale Maria. “Saint George and the Dragon: Cult, Culture, ana Foundation of the City”. *Contagion: Journal of Violonce, Mimesis and Culture*, 2011 (18): 135-153.

Ocak, Ahmet Yaşar. “Baba İlyas”. *TDVİA*, C.4, İstanbul, 1991: 368.

—. “Bektâşilik”. *TDVİA*, C.5, İstanbul, 1992: 373-379.

—. “XIII.-XV. Yüzyıllarda Anadolu’da Türk-Hristiyan Dini Etkileşimler ve Aya Yorgi (Saint Georges) Kültü”. *Belleten*, LV/214, 1991: 661-673.

—. *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*. Ankara:Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1999.

—. *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2012.

—. *Sarı Saltık Popüler İslâm’ın Balkanlar’daki Destanı Öncüsü (XIII. Yüzyıl)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002.

- Omidşalar, Mahmoud. "Rostam's Seven Trials and the Logic of Epic Narrative in the Shahnama", *Asian Folklore Studies*, Vol.60, No.2, 2001, Ss.259-293
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. C.1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.
- . *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. C.2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995.
- Özcan, Koray. "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekânsal Kademelenme (1)". *METU JFA*, 2006 (2): 21-61.
- Pancaroglu, Oya, "Socializing Medicine: Illustrations of the Kitâb Al-Diryâq". *Muqarnas*, 2001 (18):155-172.
- . "The Itinerant Dragon Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia", *Gesta*, 2004 (43/2): 151-164.
- Sir Gavaz, Özlem. *Hitit Krallarının Kült Gezileri Ayinler, Ziyaret Merkezleri, Yollar ve Lokalizasyonla İlgili Yeni Gözlemler*. Çorum: TEKOFSET Tekmatsan Matbaacılık, 2012.
- Şahin, Haşim. "Yahyâ Efendi, Beşiktaşlı". *TDVİA*, C.43, İstanbul, 2013: 243-244.
- Taberî. *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi III*. (çev. Zahir Kadiri Ugan, Ahmet Temir), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.
- Teoman, Betül ve Teoman Gültekin. "Malatya'da Basılmış Danişmendli ve Anadolu Selçuklu Sikkeleri". *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2016 (5/1): 49-66.
- Tuite, Kevin. "The Old Georgian Version of the Miracle of St. George, the Princess and the Dragon, I: Text, Commentary and Translation", *Sharin Myths, Texts and Sanctuaries in the South Caucasus: Apocryphal Themes in Literatures, Art and Cults From Late Antiquity to the Middle Ages (Studies on Early Christian Apocrypha, 19)*, 2022, 60-94.
- Tümer, Günay. "Circis". *TDVİA*. C.8, İstanbul, 1993.
- Türk, Hüseyin. "Hatay'da Müslüman Hristiyan Etkileşimi: St. Georges ya da Hızır Kültü". *Millî Folklor*. 2010 (85): 138-147.
- Uyar, Tolga. "Thirteenth-Century 'Byzantine' Art in Cappadocia and the Question of Greek Painters at the Seljuq Court", *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*, Ashgate Publ., England, 2015, 215-235.
- Ünal, Ahmet. *Hititler Devrinde Anadolu II*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2003.
- Van Buren, E. Douglas. "The God Ningizzida". *Iraq*, Nisan 1934, 1/1, Ss.60-89.
- Vurgun, Mehmet. "Tuna'da Seyrüseferin Yönetilmesinin Süreci". *Akademik İncelemeler Dergisi*, Ekim 2022 (17/2): 261-284.
- Walter, Christopher. "Theodore, Archetype of the Warrior Saint". *Revue des études Byzantines* 1999 (57): 163-210.

İNTERNET KAYNAKLARI

URL: 1 <http://www.ancienttexts.org/library/mesopotamian/gilgamesh/tab11.htm>, Erişim Tarihi: 17.10.2023.

GÉRARD BOUCHARD VE “TOPLUMSAL MITLER” TEORİSİ*

Gérard Bouchard and His Collective Imaginaries Theory

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN**

ÖZ

Mit araştırmalarının ilkel toplum üzerine yapılan çalışmalara indirgenemeyeceği; çağdaş toplumsal düzenin çözülmesi ve kültür ile toplumsal yaşam kodlarının tanımlanmasında da mitlerin rol üstlendiği düşüncesini *Toplumsal Mitler ve Kolektif İmgelemler (Social Myths and Collective Imaginaries)* adlı çalışmasında sistemleştiren Gérard Bouchard, mitler üzerine yapılan kuramsal çalışmalar ve gerçekleştirdiği ampirik gözlemlerden hareket ederek bir model geliştirir. Kolektif imgeleri, toplumsal dinamiklerin temel devindirici unsuru olarak gören ve süreklilik arz eden inanç ve eylemlerin arka planında bu ortak düşünüşü bulan Bouchard’a göre mitler sosyal ve kültürel üretim süreçlerinin başat unsurlarıdır. Bouchard’ın yaklaşımına göre halk eylemleri ve üretimleri kadar, iktidarlar tarafından sağlanan otoritede de mitlerin etkisi büyüktür. Bouchard, kolektif imgelemin yalnızca normlar, anlatılar ve geleneklerle örülmediği, sembolik yapılarla kurulan mitsel bağların da bu süreçte etkili olduğu tezinden hareketle kolektif imgelemin belirlediği alanları altı başlıkta tasnif eder: mekân temsilleri, zaman temsilleri, sosyal temsiller, benlik temsilleri, ötekilik temsilleri, geçmiş temsiller ve gelecek temsilleri. Toplumsal mitler teorisine göre mitlerin bu bağlamlarda etkin bir rol üstlenmesi bilinçli bir mitleştirme sürecinin sonucudur. Toplumsal mitlerin doğuşunu determinist bir bakış açısıyla çözümleyen Bouchard, mitleşme sürecinin ilk aşamasında mitolojik söylemin kime ait olduğunun tespit edilmesi gerektiğini ifade eder ve bu süreci sistemleştirir. Sosyal aktörler, güç ilişkileri ve sosyal değişimin mitleşme sürecinde etkili olduğunu savunan teoride uzak ya da yakın geçmişte gerçekleşen travmatik bir olay “çapa” metaforuyla açılır. “Çapa”lar aracılığıyla bilinçte kalıcı ve derin bir duygu biçimini alan deneyimlerin devreye sokulduğu savunulur. Bouchard’ın “damga” olarak adlandırdığı bu duygular, kolektif aktörler tarafından sürdürülebilme ve stratejik amaçlar doğrultusunda kullanılabilir duruma gelmektedir. Duyguların “ethos” a dönüşmesiyle birlikte beliren değer ve standartların kutsallaştırılması sonucunda kolektif imgelemde bilişsel bir değişim ortaya çıkar. Toplumsal bağın sürdürülebilmesi için kutsallaştırmanın kaçınılmaz olduğunu ifade eden Bouchard, kutsallık kazanan bileşenlerin bir dizi sembolün doğuşunu sağladığını belirtir. Toplumsal mitlerin kolektif imgelemdeki sürekliliği mitlerin doğuş sürecinde olduğu gibi bilinçle yönetilecek bir sürece bağlıdır. Herhangi bir toplumun geçmişi, duyguları, özelemleri ve idealleriyle oluşan tanımlayıcı kimliğin sürekliliği; yorumlama, seçme ve yüceltme ile sağlanır. Kolektif belleği canlı tutan toplumsal mitlerin değişen bağlam ve kitlelerde karşılık bulması için görselleştirme, figürleştirme, retoriğe yaslanan hitabet ile gerçekleştirilen anlatım ve ideolojik söylemi temel stratejiler olarak yorumlayan Bouchard’a göre bu stratejilerle ideolojilerin ve kamusal tartışmaların daha iyi anlaşılması sağlanmakta, yaygınlaşan deneyimlerle mit ve kimliklerin inşası kuvvetlenmektedir. Bouchard’ın bu yorumu, mitleşme sürecinin kültür araştırmaları, ideolojik söylem çalışmaları ve dilbilimin uygulama alanları kapsamında ele alınabileceğini göstermektedir. Böylesine bir teorik yaklaşımın toplumsal mitleri folklor perspektifinde biçimsel olduğu kadar işlevsel bakımdan da daha iyi konumlandırılmaya, toplumun imgesel yoldan yarattığı mitlerin onun gerçeklik algısını nasıl biçimlendirdiğini ya da en azından ne şekilde etkilediğini daha derinlikli kavramamıza olanak sağlayacağı düşünülebilir. Toplumsal hareketliliğin bir parçası olan toplumsal mitlerin nasıl üretildiğini ve kolektif imgelemdeki yerinin kültürel üretimlerde nasıl bir rol üstlendiğini irdeleyen bu teori, üretilen toplumsal mitlerin kolektif imgelemde nasıl tutunduğunu ve süreklilik gösterdiğini açıklamakta; değer ve inanç sistemlerinden kültürel üretime uzanan pek çok olgunun tanımlanmasında toplumsal mitlerin etkisini çözümlemektedir. Bouchard’ın işaret ettiği üretim süreci ve yapılar aracılığıyla mitik bir görünüm yüklenilen yapay zekâ, sağlıklı yaşam, iklim değişikliği gibi olguları veya Zuckerberg, Musk, Assange gibi modern zaman kahramanlarını çözümlemek mümkündür. Bu noktadan hareketle çalışmanın amacı, genelleştirici bir tutumla çağdaş toplumların kültürel üretimleri ve değer sistemlerinin şekillenişinde mitlerin rolünü vurgulayarak mitlerin yalnızca geçmişin değil bugünün anlamlandırılmasında da etkili olduğunu savunan “toplumsal mit” kavramını irdeleyerek bu kavramın kolektif imgelemin doğuşu ve sürekliliğindeki etkisini Gérard Bouchard’ın kuramsal bakış açısıyla ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler

Mit, toplumsal mit, kolektif imgelem, kültür üretimi, Gérard Bouchard.

* Geliş tarihi: 26 Nisan 2024- Kabul tarihi: 2 Aralık 2024

Üstün, Koray. “Gérard Bouchard ve “Toplumsal Mitler” Teorisi”, *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 29-40

** Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, korayustun@hacettepe.edu.tr, Ankara/Türkiye. ORCID ID: 0000-0003-1033-5966.

ABSTRACT

G rard Bouchard, in his work *Social Myth and Collective Imaginaries*, systematizes the idea that mythological studies cannot be reduced to studies of primitive societies alone; myths also play a role in analyzing contemporary social order and defining the codes of culture and social life. Drawing on theoretical studies on myths and empirical observations, Bouchard develops a model that sees collective imaginaries as the fundamental driving forces of social dynamics, identifying shared thinking behind persistent beliefs and actions. According to Bouchard, myths are central elements in social and cultural production processes. Bouchard's approach highlights the significant influence of myths not only in popular actions and productions but also in the authority provided by governments. He categorizes the domains in which collective imaginaries manifest into six areas: representations of space, time, society, self, otherness, and representations of the past and future. According to the Theory of Social Myths, the active role of myths in these contexts is the result of a conscious mythologization process. Bouchard, who analyzes the emergence of social myths from a deterministic perspective, argues that identifying the origin of mythological discourse is crucial in the initial phase of the mythologization process. In his theory, Bouchard posits that social actors, power relations, and social change play a role in the mythologization process, interpreting a traumatic event from the distant or recent past through the metaphor of an "anchor." These "anchors" are said to evoke experiences that leave a lasting and profound emotional imprint on collective consciousness. The emotions that Bouchard refers to as "stamps" can be sustained by collective actors and strategically utilized. With the transformation of emotions into "ethos," the sacralization of emerging values and standards leads to cognitive changes in collective imaginaries. Bouchard asserts that sacralization is essential for maintaining social bonds, and the elements that gain sanctity give rise to a series of symbols. The continuity of social myths in collective imaginaries, like their emergence, depends on a process that is consciously managed. The continuity of a society's defining identity, formed by its past, emotions, aspirations, and ideals, is ensured through interpretation, selection, and glorification. Bouchard interprets visualization, figurativization, rhetoric-based oratory, and ideological discourse as the main strategies for ensuring that social myths, which keep collective memory alive, resonate with changing contexts and audiences. According to Bouchard, these strategies help better understand ideologies and public debates, strengthening the construction of myths and identities through widespread experiences. Bouchard's interpretation suggests that the mythologization process can be considered within the scope of cultural studies, ideological discourse studies, and linguistics. Such a theoretical approach could allow us to better position social myths in both formal and functional terms within a folkloric perspective and help us more deeply understand how myths, created through a society's imaginative processes, shape or at least influence its perception of reality. This theory, which examines how social myths, as part of social mobility, are produced and what role they play in cultural productions within collective imaginaries, explains how these myths are sustained and perpetuated within collective imaginaries. It analyzes the impact of social myths on the definition of various phenomena, from value and belief systems to cultural production. It is possible to analyze phenomena like artificial intelligence, healthy living, and climate change, which are endowed with a mythical appearance through the production processes and structures pointed out by Bouchard, as well as modern-day heroes like Zuckerberg, Musk, and Assange. From this point of view, the aim of the study is to examine the concept of "social myth," which argues that myths are not only influential in making sense of the past but also the present, by emphasizing the role of myths in the shaping of cultural productions and value systems in contemporary societies. The study seeks to reveal the impact of this concept on the emergence and continuity of collective imaginaries from Gérard Bouchard's theoretical perspective.

Keywords

Myth, social myth, collective imagination, cultural production, Gérard Bouchard.

Giriş

Arkaik dönemlerden günümüze dek mitlere yüklenilen anlam ve değerler ile kültürel koşulların zaman içerisinde farklılaşması söz konusudur. Yanılsatan, aldatan, tehlikeli ve sahte niteliklerinin yerine süreklilik arz eden bir  retimın başlatıcısı olarak değerli, anlamlı ve tanınır kabul edilen mitler günümüzde modern yaratım ve davranış biçimlerinde kendini göstermektedir. Bununla birlikte kolektif bilinci belirleyen mitlerin, somut ve maddi unsurlara yüklenilen metafizik anlamların tanınması ve yeni inşa edilen düzenlere yüklenilen işlevlerin kavranmasındaki rolü ve etkisi büyüktür. Bu bağlamda mitler artık yalnızca etnologlar, toplumbilimciler ya da din tarih lerinin ilgi alanlarıyla sınırlı bir malzeme değildir. Modern yaratım ve davranış biçimlerinin doğuşuna etkileriyle  aędař

sanat ve toplum incelemelerinin ve folklor araştırmalarının¹ da nesnesi olan mitler, kolektif imgelemin akislerini barındıran üretim süreçlerinin çözülmesinde belirgin işlevleri yerine getirmektedir.

Bilindiği gibi, özellikle XIX. yüzyılda mitler; “fabl”, “uydurma”, “kurmaca” olarak ele alınırken XX. yüzyılda mit kavramının algı zeminindeki görünüşleri değişmiş, mitler “arkaik toplumlarda anlaşıldığı biçimiyle benimsenmiş ve gerçek bir öyküye işaret etmeye başlamış, kutsal sayılıp örnek oluşturduğu için anlamlılık niteliği kazanmıştır (Eliade, 1993: 9). Özellikle kutsal örnek oluşu bağlamında insan davranışları için model teşkil etmesi ve insan yaşamına değer kattığının düşünülmesiyle mitler artık çağdaş toplum yapılarının açıklanmasını olanaklı kılmıştır. Rasyonalite ile kurulan düzenin yanı başında varlık gösteren ve toplumsal boyutu kadar psikolojik boyutuyla da bir paradoks görünümü oluşturan mitsel yapıların davranış biçimlerini şekillendirmesi modernitenin içinde doğan yeni bir sentezin göstergesidir. Bir yanıla kutsal olarak nitelendirilirken öte yandan kurmaca ile ilişkilendirilen eylemler, her seferinde icrası tekrarlanan bir ritüele dönüşmekte; beraberinde bireylerin mikro-evrenlerinin yeni baştan düzenlenişi gerçekleşmektedir. Mitler, modernite ile birlikte sistemleştirilip kurumsallaştırılan yapıların içinde, mekanik süreçlere dâhil olmak istemeyen bireylerin sığınağı olur, değer ve güven ilişkisi yeni koşulların etkisiyle dönmüş mitlerle birlikte kurulur, çünkü mitler aynı zamanda kolektif davranış biçimlerini etkileyen bir sistemin parçalarıdır.

Kolektif davranış biçimlerinin doğuşu, değer buluşu ve kutsallık kazanışı kültür ile toplum arasındaki ilişki içinde mitlerin işlevlerini daha da belirginleştirmektedir. İmgelemede kolektif temsilleri harekete geçiren gücün kaynağının ne olduğu sorusu, bu bağlamda teorisyenler için bir problem olmuştur². Farklı toplum yapılarında güçlü bir mekanizma olarak varlığını koruyan mitlerin nasıl şekillendiği, güçlerini nereden aldığı ve değişen bağlamlarda nasıl bir tepki verdiği sorularına yanıt arayan teorisyen Gérard Bouchard, M. Weber ve E. Durkheim gibi mitlere toplumsal bir perspektiften yaklaşan, mitlerin ve kolektif imajların -ve dolayısıyla davranışların- toplumsal hareketliliğe etkisine odaklanan düşünürlerdendir³. Modern yaratım ve davranış biçimlerinde mitlerden doğan arketiplerin kendini gösterdiği düşüncesinden hareketle kolektif imgelemin köklerini mitlerde gören Bouchard, kültür ile toplum arasındaki ilişkide mitlerin işlevine eğilerek imgelemede kolektif temsilleri harekete geçiren gücün kaynağını sorgulamaktadır.

1. Toplumsal Mitlerin Bilişsel Rolü

Toplumsal bellekteki değer ve idealleri aksettiren rol, davranış, meslek vb. göstergeleri üstlenen durum ya da kişilerden bazıları silinirken bazıları zamana direnmekte hatta bu süreçten “efsaneleşerek” çıkmakta ve uzun vadede geniş bir etki alanı kazanmaktadır. Kutsallaşan bu alanda yer tutan göstergelerin zamanla bir otoriteye dönüşerek kimlikleri beslemesi, kamusal tartışmaları yönlendirmesi hatta devlet politikalarına etki edecek ölçüde güç kazanması söz konusudur. Bu durum, Eliade’nin mitlerin öğrenilmesiyle ulaşılan gücün modern toplum yapılarında da kendini gösterdiğine işaret eder. Eliade’nin “mitleri anımsamakla, onları yeniden gerçekleştirme aşamasına getirmekle arkaik toplum insanının, Tanrıların, kahramanların ya da araların başlangıçta yaptıkları şeyleri yineleme gücüne sahip olmasıdır. Mitleri bilmek demek, nesnelerin kökenindeki sırrı öğrenmek demektir. Bir başka deyişle, yalnızca nesnelerin nasıl var olma aşamasına geldiğini değil ama aynı zamanda ortadan kaybolduklarında nerede bulunacakları ve nasıl yeniden ortaya çıkabilecekleri de bu yolla öğrenilebilir”. (1993, s.19) cümleleriyle vurguladığı mit bilgisi sahip olmanın sağladığı yücelik, ters bir okuma ile toplumsal mit üretimini de anlamlı kılmaktadır. Eliade’nin altını çizdiği köken mitlerine vakıf olduğu için “egemen olmayı başaran” insanın modern toplumdaki tutumu farklı değildir. Bu paralellikten hareketle

toplumsal davranış ve yaklaşımlara sirayet eden kolektif bilincin köklerini, başta Jung ve Freud olmak üzere Bachelard, Eliade, Corbin, Coillois, Levi-Strauss, Frye ve Durand gibi düşünürlerin izinde mitsel bir doğuşla tanımlayan ve mitin, derin ve sembolik yapılarının sosyolojik ve antropolojik bir perspektiften gören Gérard Bouchard, mitlerin kutsallık işlevini kazanarak bilinçte yer tuttuğuna işaret etmekte ve günümüz kitlesel hareketlerinin mitsel köklerini tartışmaktadır. Miti, kültürel sosyolojinin alanına çekerek sosyolojik bir mekanizma olarak kuramsallaştıran Bouchard, mitlerin ortaya çıkışı, işlevleri ve yeniden üretimi kadar iktidar stratejilerindeki rolüne odaklanarak birey ve gruplar için kazandığı anlamın arka planına da eğilmektedir.

Teorisini somutlaştırma adına Kanada Quebec'te yaptığı karşılaştırmalı tarih araştırmalarıyla bölgedeki Fransız toplumuna odaklanan ve araştırmaları sonucunda ABD ve İngiltere'deki mikro bölgelerle demografik, ekonomik, sosyal ve kültürel ortaklıklar yaşılayan Bouchard; çalışmasının ikinci ayağında ABD, Avusturalya ve Yeni Zelanda'daki ulusal kimlik ve kültürün oluşumuna eğilmiş ve aynı şekilde benzer farklılıklara ve ortaklıklara ulaşmıştır. Bu çalışmaların sonunda bir toplumun temsil alanlarına çarpıklık, yanlışlık ve çelişkilerin eklenebileceği çıkarımında bulunan Bouchard; kolektif imgelemin oluşumu, yapısı ve yeniden üretimi sürecinde ortaya çıkan bu durumu kendi lehine kullanan toplumsal aktörlerin etkisine odaklanarak mitlerin iktidar alanlarının sürdürülebilirliği için nasıl yeniden üretildiğine dikkat çekmiştir.

Kolektif imgelemin normlar, gelenekler ve anlatılarla birlikte sembolik yapılarla kurulan bağ ile doğduğu varsayımından yola çıkan Bouchard'a göre bu ortak düşünüş bir topluluğun önemli deneyimlerinden ve rasyonel olmayan köklerinden oluşan temsillerinden oluşmaktadır. Kendinden önceki teorisyenlerin birikimleri ve kendi araştırmalarının neticesinde kolektif imgelemin dört seviyesi olduğunu ifade eden Bouchard, birinci boyuta; psikanalizin ilgi alanına giren korku, kaygı, cinsel arzu, tahakküm isteği, kusur duygusu, dürtüler, içgüdüler ve haz ilkesini; ikinci boyuta arketiplere yaslanan bilişsel alt katmanları; üçüncü boyuta değişim-kararlılık, kopukluk-süreklilik, özdeşlik-ötekilik, kutsallık-sekülerlik, merkez-çevre, dâhil etme-dışlama gibi analitik kategorileri; dördüncü boyuta ise toplumsal olarak üretilen ve bağlamsal etkiyle doğan, tasarlanmış ideolojik yapıları da içeren kültürel kalıpları yerleştirir. Bu boyutlandırma kolektif imgelemin bir parçasını anlamlar, semboller ve imajlarla yapıya; anlam üretimi ve sürece yayılmasıyla söyleme yaslayan Bouchard, kolektif imgelem kavramıyla psişeden normlara, geleneklerden sosyal dinamiklere kadar kültür evreninin birçok boyutunu bir arada değerlendirmektedir. Bouchard bu yaklaşımla Bourdieu'nun Alanlar Teorisiyle Tourine'nin Sosyal Eylem Teorisinin temel unsurlarını kavrama dâhil etmiştir.

Kolektif imgelem, kültürün oluşumunda ve yeniden üretilerek sürekliliğinde akla yaslanmakla birlikte mitsel nitelik atfedilen unsurlardan beslenmekte ve gelenek, kod, davranış modeli gibi bilginin yaslandığı öğeler kadar klişeler, kalıp yargılar, söylentilerle de ilgilidir. Bu bağlamda Bouchard, kolektif imgelemin sekiz farklı noktada temsilinin olduğunu iddia eder: Mekân temsilleri, belirli bir coğrafi birimin insanlaştırılması ve dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkar. Bu mekânlar; yaşanılan, gezilesi, hayal edilip anlatılan yerlerdir. Zaman temsilleri, ölüm, aşk, tatil vs. ile ilişkilendirilerek kutsallaştırılır. Toplumsal temsiller, bireye saygınlık, otorite ve statü sağlamakta; bireylerin akralarına, sosyal yapıya, kurumlara ve otoritelere ilişkin algılarını içerir. Benlik ve ötekinin temsilleri, çeşitli sembolik işaretlere dayanan ve kimlik dinamiğinin temelini oluşturan biz-onlar ilişkisi içinde kendini gösterir. Toplamların kendilerine aidiyet ve saygı duygusuna izin veren geçmiş temsilleri, bilimsel tarih, müzeler, tarihi yerler, belgeseller, medya, anma ritüelleri vb. kanallar aracılığıyla inşa edilen anlatılarla beslenen kolektif bellekte

belirir. Geleceğin temsilleri, hedefler, kolektif projeler, ütopyalar, distopyalar aracılığıyla görünmekte; kolektif ya da ilahî görev duygusu bu temsillerde ortak bir figürdür⁴. Mille-tin veya toplumun bir bütün olarak ona meşruiyet sağlayarak onu tarihin bir parçası olarak gördüğü temsiller ile bireylerin varlıklarını anlamlandırdıkları evren, yaşam, ölüm, dünya ve ahiret temsilleri yine bu bağlamda ilişkiler sisteminin bir parçasıdır.

Hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği bir kültürel bağlamın içinde doğan imgelemin sosyal aktörlerin konumlandırılması ve kolektif kurumların varlık gösterebilmesi için gerekli ol-duğu düşüncesinden hareketle kültürel imgelemin bilişsel stratejilere yaslanmadan yal-nızca mitsel bir kaynağa dayanamayacağını ifade eden Bouchard, mitsel ve inanış özlü eylemlerin açılanmasını akla yaslarken stratejik ve pratiğe dayalı işlerin mitik görü-nümlerden beslendiğini savunur. Bu yaklaşım onun kültürel imgelem teorisinin yalnızca sosyopolitik yönelimler ya da ideolojik tercihlerle ilgilenmediğini, aynı zamanda kitlesel eylemlerin tümüne yeni bir yaklaşım olanağı sunduğunu göstermektedir.

Mitleri toplumu en saf özgeciliğe kadar çok çeşitli yönle-re gönderme kapasitesine sahip bir mekanizma olarak gören Bouchard, mitlerin doğruluğu ya da yanlışlığına değil toplumsal işleyişine eğilmektedir. Bouchard'a göre mitlerin ko-lektif temsildeki rolü ve anlam yaratmadaki işlevlerinin arka planında arketipsellik, hib-ritlik, kutsallık, duygusallık, araçsallık ve anlatisallık açısından altı temel vardır. Temsil-lerin, arketipler üzerine inşa edildiğini savunan Bouchard, mitlerin gerçek ile kurgunun, akıl ile duygunun, bilinç ile bilinçsizliğin, doğru ile yanlışın eşit olmayan bir denge ile harmanlanışından ötürü karma bir doğası olduğunu belirtir. Bu yaklaşım, mitlerin doğru-luğunu ve yanlışlığını irdeleyen geleneksel bakış açısını reddetmektedir. Köklü bir mitin duygu odaklı oluşuna ve kutsallık atfedilişine dikkat çeken Bouchard, otoritenin sağlan-masında duygusallığın devreye girdiğini ifade etmektedir. Söylemsel stratejilerin merkezi rolünü iletişim, kültürleşme ve ikna süreçleri bağlamında mite yaslayarak araçsallığı ta-nımlayan Bouchard'ın sisteminde anlatisallığın varlığı ise toplumsal mitlerin genellikle geçmişe yapılan göndermelere yani özellikle önemli görülen ve çeşitli prosedürler ve ka-nallar aracılığıyla kaydedilen deneyimlere dayanması ile ilişkilidir. Bu temel niteliklerin ışığında, psişede kök salmış, stratejik olarak üretilmiş ve kullanılmış toplumsal mitlerin, belirli bir sosyal ve tarihsel çevrede şekillenen anlamların, değerlerin ve ideallerin açım-lanmasında bir araç olduğunu ifade eden Bouchard'ın bu çıkarımı siyasal, ekonomik ve toplumsal sonuçlara yol açan her eylemin arka planında mitselliğin olduğu düşüncesini barındırır.

Bouchard; mitleri toplumsal dinamiklerin bir parçası olarak konumlandırarak Durk-heim'la keşişmekle birlikte mitsel yapıların politik ve stratejik boyutlarını önemsemesi, duygular ve arketipsel yapıların rollerinin altını çizmesi ve kolektif temsillerin toplum tarafından aşkın bir varlık veya güç olarak küresel çapta üretildiği varsayımının aksine mitlerin toplumsal aktörlerle ilişkisini ön plana çıkarmasıyla özgün bir yaklaşım ortaya koyar. Bu bağlamda teorisyen; toplumsal olanın dışında sosyal toplumsal aktörlerin rol-leri, motivasyonları, dahil oldukları güç ilişkileri, stratejik operasyonları göz önünde bu-lundurup toplumsal olandan tamamen kopuk olmayan dört mit türü olduğunu iddia eder: İnanca ve doğaüstüne dayanan, yaşamın ve evrenin ilahi köklerini, seçilmişliği, Vaat Edilmiş Toprakları örnek olan ve otoritelerini doğaüstü bir gücün onayından alan **dini mitler**, ontolojik alana atıfta bulunan ve doğaüstü herhangi bir ön referans olmaksızın insanlık durumu, ölümü, iyi-kötü sorunu, bilgi koşulları ile ilgili rasyonel açıklamalar sunan **felsefi mitler** (Platon'un mağara metaforu, Hobbes'un *Leviathan*'ı, Kant'ın Ahlak yasası gibi.) sanat ve edebiyattan doğan, kurgu dünyasına ait, gizemin, harikanın, çirkin-liğin, umudun, korkunun, trajik ve komiğin sürdürdüğü imgelerden doğan **alegorik mitler**

(*Faust*, *Don Kişot*, Don Juan, Promete, Dracula gibi...). Bu mitlerle günümüz inanç ya da kültür turizmine önemli bir alan açılmaktadır. Titanic'in enkazına yönelik düzenlenen turlardan, Alcatraz'dan Mısır piramitlerine süren bu ilginin altında alegorik mitler vardır. Gerçeklik ve tutarlık testlerine tabi tutulan ve eleştiri ve marjinalleştirme vb. sansür mekanizmalarını incelemek için kullanılan **bilimsel mitler**. Bu tasnifle Bouchard, otoritenin kendilerine dokunulmazlık veren kutsallığa sahip oluşlarını ve kurumsal/güç statejilerini nasıl oluşturduklarını belirlemeyi amaçlar.

Mitler üzerinden kurduğu tipolojiyi Campell, Wunenburger, Hendy'nin tasnifleriyle mukayese eden Bouchard, kendi tasnifinin arka planını göstermek için mitler ile ideoloji, stereotip, klişe ve ritüeller arasındaki farkları ön plana çıkarır. Yapılan araştırmalardaki mit tanımlarında öne çıkan hususları sayısal olarak bölümleyen Bouchard, tanımların arkaik toplumların anlaşılmasında referans gösterildiğini vurgulayarak mit ve aklın uzlaşdırılacak bir çift olduğunu ifade eder ve miti düşüncenin temel bir bileşeni olarak görür ve onu eş-zamanlı bir uzama çeker. Antikiteden 20. yüzyıl düşünürlerine uzanan referanslarıyla akıl ile mit arasındaki paralelliğin altını çizer.

2. Mitleştirme Süreci

Toplumsal aktörler, güç ilişkileri ve toplumsal değişimdeki rolüne odaklanarak kolektif imgelemede yer eden mitlerin hangi mekanizmalar aracılığıyla ortaya çıktığına odaklanan Bouchard, onların doğuşunda sekiz temel ögenin rol üstlendiğini öne sürer. Sosyoloji, tarih ve iletişim alanlarındaki birikimin dışında ampirik gözlemlerden hareket eden Bouchard, böylelikle mitlerin psikolojik ya da arketipsel yönünün dışında toplumsal etki alanını vurgular.

Mitleştirme sürecinin ilk aşamasında “mitolojik söylemin kime ait olduğu” sorusu esastır, kimden bahsedildiği belirlendikten sonra travmatik olaylara ya da kazanımlara dayandırılan yakın ya da uzak geçmişte meydana gelen bir olayla kurulan ilişki belirlenir. Bouchard'ın “çapa” metaforuyla somutlaştırdığı bu ilişkide çapalar, belirleyici olarak görülen bir deneyime atıfta bulunmaktadır. Örneğin doğal felaketler, askeri yenilgiler ya da başarılar, dikta rejim süreçleri, sömürge baskısının sona ermesi, geniş kitleleri etkileyen reformlar üzerine düzenlenen anmalar, ulusal eylemlerin temel tetikleyicileridir. Bununla birlikte bu çapaların tümü gerçekleşmesinin hemen ardından toplumsal bir hareketin dinamizmini oluşturmak zorunda değildir, bazen uyuyan ve doğru bağlamını bulduğunda gündeme gelen çapalar da vardır. Asırlar önce kaybedilen bir kışanın yaşanan sınır gerilimleri sonucunda yeniden hatırlanması buna örnek gösterilebilir. Çapalarla kolektif bilinçte derin ve kalıcı bir duygu biçimini alan deneyimler acı, yas, güven, özsaygı, güç duyguları üretebilir. Bunlar “damga” olarak adlandırılır. Damgaya dönüşen duygu, toplumsal aktörler tarafından sürdürülebilir ve stratejik amaçlar için kullanılabilir. Halkın korku, öfke, utanç, hayal kırıklığı gibi duygularının tetiklenmesi ya da istismar edilmesinin altındaki güç bu kolektif temsillere ve davranışa dönüşen duygulardır. Duyguların “ethos”a dönüşmesiyle mitleşme bir sonraki aşamasına geçer. Özlemler, inançlar, ilkeler, değerler, standartlar, vizyon ve tutumlar damgaların “ethos”a dönmesiyle ortaya çıkmaktadır. Öyleyse bu süreçte deneyimleri “çapa”, duyguları “damga”, arayışları da “ethos” olarak adlandırıldığını söylemek mümkündür. Bir mitin inşası, yalnızca var olan güçler tarafından başlatılan tek yönlü bir işlem olmaz. Bir mitin kolektif bilince derinden kök salması için etkili aktörler tarafından ustaca formüle edilmesi ve iletilmesi gerekir. Ayrıca hedef kitlenin geçmişinde anlamlı, duygusal bir deneyime yaslanması şarttır. Bir sonraki aşama ise Bouchard'ın can alıcı bulduğu “kutsallaştırma” aşamasıdır. Bu aşamada bilişsel değişim söz konusudur. Toplumsal mitler; semboller, gelenekler, davranış modellerinin

içselleştirme süreciyle ilgilenir. Erken çocukluk döneminde başlayan kültürlenme sürecinin paralelinde bir ilerleyiş söz konusudur. Toplumsal bağın sürdürülmesi için kutsalların olması gerektiğini ifade eden Durkheim'ın çizgisine⁴ yaklaşan Bouchard'a göre her nesil yalnızca efsanelerin ve kahramanların değil acı ve ıstırapların da mirasçısıdır. Bu miras, insanın ideal ve mutlak olanın ne olduğu sorusuna bir yanıt sağlar. Öte yandan her toplulukta üyelerinin yüzleşmek istemediği ve bastırmayı tercih ettiği rahatsız edici, utandırıcı veya yıkıcı gerçeklerde vardır. Bu da bir tür ters kutsallaştırmayı besleyen bir tepki duvarı oluşturur. Mitleştirimin bir bileşeni olarak kutsallaştırma ile birlikte sonu bilişsel değişime varan bir dizi sembol ortaya çıkar.

Bu aşamaların tümü toplumsal mitlerin doğuş sürecine dairdir. Sıralı ve mantıklıdır. Bundan sonraki aşamalarda artık mitsel kurguyu sağlayan üreticiler rol üstlenirler. Kültürleşme süreci ve mesajın toplum tarafından anlaşılıp içselleştirilme sürecine girilir.

3. Toplumsal Mitlerin Devamlılığı

Toplumsal mitlerin devamlılığı için aktarılan sürecin tamamlanmasının yanında ritüele kayan anma törenlerinin gerekliliğini ifade eden Bouchard, bu törenlerin düzenlenmesindeki temel motivasyonunun sağlanması için anlatıların inşa edilmesini gerekli görür. Burada amaç, ethosu desteklemek için çağa ve damga ile ilişkili duyguyu hareket geçirmektir. Aidiyet duygusunu yaratmaya ve/ya yoğunlaştırmaya yönelik dramatisasyonlarla pekiştirilen soyut değerler ritüellerle gerçek deneyimlere dönüşür. Değerleri somutlaştıran sembollerin kurulduğu bu süreçte anlatı ikonografisi, tarihsel görüntüler, öyküler, romanlar, efsaneler vb. kanallar aracılığıyla belleğin inşa sürecini başlatır. İnşa edilen duygu durumunun bireyler üzerinde etkin bir rol üstlenmesi ise değerlerin tarihselleştirilmesiyle gelişir. Var olan tarihsel zafer ya da yenilgilerin hatırasını diri tutmak şarttır. Anlatı, bir toplumun geçmişinde yer alan ve sembolik mirasın çekirdeğini oluşturan değerlerin tarihselleştirilmesini sağlar. Bu durum, herhangi bir toplumun geçmişi, duyguları, özelemleri ve idealleriyle oluşan tanımlayıcı bir kimlik sürecini başlatır ve bu süreç süreklilik arz eden yorumlama, seçme ve yüceltme aşamalarıyla devam eder. Bouchard, bu sürece örnek olarak evrensel ve potansiyel bir soyut değer olan özgün ve tanıdık bir biçimde sunulmasından dolayı "fırsat eşitliği" kavramını örnek verir.

Kolektif belleğin inşa ve yayılma sürecini politik tavırla ilişkilendiren Bouchard ulusların kolektif kimliği güçlendirmek ve yeniden fetih arzusunu diriltmek için bu süreci diri tuttuklarını ifade etmektedir. Ona göre müzeler bu amacın bir tezahürüdür. Örnek olarak eski Sovyet cumhuriyetlerindeki müzelerin despotizmin dehşetini anılarda diri tutmak için kurulduğunu söyleyen Bouchard, duyguların bastırılıp örtülmesinin yerine toplumsal yaraların açık bırakılmasının bir tercih olduğu görüşündedir. Bu nedenle farklı anma biçimlerinin mitleştirme için vazgeçilmez olduğunu savunan teorisyen, anmaların ritüel içerdiğini ifade ederek kendinden önceki ritüel işlevlerine yeni bir yorum daha katar: Ritüeller aracılığıyla kişiler arasında özdeşimin kurulacağı ve performansın ürettiği duygu ile birlik ve dayanışma arzusunun içselleştirilmesi. Yerel şenliklerden uluslararası olimpiyatlara uzanan bağlamların tümünde bu değer ve duygunun doğması söz konusudur.

Bouchard'a göre mitin temel mesajını değişen zorluklara, kitlelere ve bağlamlara göre yeniden formüle etmek için birtakım ikna tekniklerinin bulunması gereklidir. Bu teknikler aracılığıyla mesajı topluma yaymak ve sonraki kuşaklara aşılacak mümkündür. Görselleştirme, figüre etme, retorikçe yaslanan hitabet ile gerçekleştirilen anlatım ve ideolojik söylem ikna etmek için başvurulan temel stratejilerdir. Bu stratejilerle ideolojilerin ve kamusal tartışmaların daha iyi anlaşılması sağlanmakta, yaygınlaşan deneyim-

lerle mit ve kimliklerin inşası kuvvetlenmektedir. Bouchard'ın bu yorumu, mitleşme sürecinde ideolojik söylem çalışmaları, kültür araştırmaları ve dilbilimin uygulama alanları kapsamında ele alınabileceğini göstermektedir.

Toplumsal Mit Teorisinde mitleşme sürecinin son unsuru; hükümetler, siyasal partiler, sendikalar vb. kurum ve kuruluşlarda kendini gösteren aktörlerin (göstergebilimdeki karşılığıyla söylersek 'eyleyenlerin') eylemleriyle oluşur. Genellikle toplumsal hareketlerin liderleri olan bu aktörler (eyleyenler); meşruiyetlerini tesis etmek, gündem belirlemek ve çıkarlarını korumak amacıyla mesajları diri tutmak amacındadır ve bu amaçları doğrultusunda mitleştirme sürecinin stratejilerini yönetirler⁵. Örnek olarak "Amerikan Rüyası" mitini veren Bouchard'a göre bu mit, toplumun iyiliği için sorumluluğu, başarıyı ve bireysel erdemlerin özgürce ifadesini yüceltmekle birlikte aynı zamanda göze batan eşitsizlikleri mazur gösterir ve toplumsal düzeni protestolardan koruma eğilimindedir. Bu noktada entelektüellerin nasıl bir rol üstlendiğini sorgulayan Bouchard, teknik süreci onların kurduğu ve ekonomik çıkarların devreye girdiğini ifade eder. Toplumsal mekanizmaları yürüten kurumların inanç, norm, kural ve gelenekleri taşıyıp korumasıyla birlikte mitleşme sürecinin tamamlanmaya yakın olduğunu savunan Bouchard, kültürel içeriğin üreticileri ve kullanıcıları arasında müzakerenin rolünü vurgulayarak kurumların buna ortam hazırladığına işaret eder.

Bir mitin yalnızca bir değer, ideal veya inanç olmadığı; değer, idealin veya inancın bir dolayım biçimi olarak kutsallaştırıldığını savunan Bouchard, mitleşme sürecinin kolektif bir temsil değeri kazanması için bu süreçlerin tümünü geçirdiği söyler. Ona göre bu süreç ile toplumsal hareketler arasında doğrudan bir bağ vardır⁶. Bir başlatıcı "çapa" ile demirlenerek genellikle travmatik bir iz bırakılır, bir bilinç oluşturmak ve aidiyet duygusunu desteklemek için duygularla oynanır. Bir eylem programıyla somutlaştırılan bir ahlaki sistem teşvik edilir ve ikna teknikleri yoğun biçimde kullanılır. Bütün hedeflerin görünür olması içinse güvenilir liderlere ihtiyaç duyulur. Bu süreç tamamlandığında toplumsal mitler, birbiriyle yakından ilişkili dört bileşenden oluşan kolektif dinamiğin bir parçasına dönüşürler: Arkemitlere ve mitlere yaslanan kolektif imgelem, üretim alanını kontrol eden sosyal aktörler, hedef kitle ve güç ilişkileri. Bu sürekliliğin sağlanmasında aidiyet duygusu ve bu duygunun kontrolünü üstlenen örgütler vardır.

4. Mitler Unutulur mu ya da Değişir mi?

Mitleşen sembollerle ifade edilen kutsallaştırılmış unsurların ortaya çıkışı ve yenden üretim sürecine kadar unutuluşu ya da değişimi de Bouchard'ın ilgi alanına girmektedir. Ulusal kimliğin dinden bağımsızlaşarak zamanla yeni bir alan üzerinde inşa edilmesini örnek vererek homojen yapıların kolektif imgelemdeki yerini sorgulayan Bouchard, mitleşme sürecinin bileşenlerinin ortadan kalkması ve sosyal bağlamla etkileşime girilmemesi sonucunda "çapa"ların artık duygu yaratamadığını ve sonunda sosyal aktörlerin güvenilirliklerini yitirdiklerini ifade eder. Evrensel anlamda karşılık bulan kolektif erdem sahibi istisnai ulus Japonya mitinin ya da sürekli kuşatma altında olan, ebedi görevine sadakatle bağlı İsrail mitinin artık ortadan kalktığını örnek veren Bouchard, bu değişimin altında daha iyi hizmet eden yeni mitlerin ortaya çıkışı olduğunu savunur. Artık yeni çapalarla yeni duygu yaratımı, etik çerçevelerin belirlenmesi ve yeni sosyal aktörlerin devreye girmesi söz konusudur.

Herhangi bir topluluğa aktarılan bir mesajın etki alanının, onu sunan sosyal aktörlerin gücüne ve mitleştirmeyi destekleyen sürecin etkinliğine bağlı olduğunu savunan Bouchard, bu etki alanının birtakım koşullarla uzun vadeli kılınabileceğini ifade etmiştir. Ona göre, mitleştirilen konunun ve etki alanının tutarlı bir tanımının yapılması ilk koşul-

dur. Demografik ve bölgesel terimlerle kurulan kimliğin sürekliliğini sağlayan ikinci husus ise arketipsel ve bilişsel bir temelin varlığıdır. Bazı arketiplerin, zihinleri harekete geçirme noktasında daha güçlü olduğunu ifade eden Bouchard, bir mitin güçlü bir arketiple yakından bağlantılı olduğunda ve çok çeşitli söylemsel repertuarları içerdiğinde bir etkiye sahip olduğunu söyler, ona göre mesajın çelişkilerden arınmış görünecek şekilde formüle edilmesi ve genellikle nüans veya doğruluk pahasına elde edilen netlik, basitlik ve güç imajını yansıtmaları gereklidir. Ampirik bir temelin varlığına işaret ederek bir mitin daha yakından incelendiğinde elde edilen veriler yanlışlıklarla dolu olsa bile, mitsel anlatının ilgili ve doğru olarak görüleceğini söyleyen Bouchard'ın dikkat çektiği bir diğer husus verilen mesajın çelişkili olmasa da farklı kitleleri etkileyecek farklı anlamlar taşımasının kolektif bir fikir birliğinin oluşturulması noktasında önemli olduğudur. Örnek olarak Kolakowski'den atıfla Marksizm'in mesaj çeşitliliği sayesinde başarı elde ettiğini belirten Bouchard, "Amerikan Rüyası"nı da bu bağlamda görür. Kitlelere sunulan mesajların çeşitliliği sayesinde bu düşünce evrensel bir toplumsal mite dönüşmüştür. Mitin çokanlamlılığından türeyen çokdeğerlilik, kolektif eylemleri ve değişimleri güçlü bir şekilde dönüştürebilen aktörlerle sağlanabileceğini ifade eden Bouchard, bu noktada toplumsal aktörlerin yetkinliklerinin de toplumca sınanarak ölçüldüğünü ve kimi durumlarda mitlerin birden fazla toplumsal aktör tarafından benimsenerek kolektif imgelemde bir yer tuttuğunu savunmaktadır.

Mitlerin birleştirmek ve harekete geçirmek için belirli bir nüfusun tanımlanarak biz-öteki sınırının çizildiğini ve böylece mesajın aktarmak istediği farkındalığın belirlenen kitleye ulaşabilmesi için daha uygun koşulların yaratıldığını söyleyen Bouchard, gerektiğinde bir düşman yaratılması ya da var olan düşmanın işlevini yitirmesi açısından da toplumsal mitin yaratacağı etkiyi ifade etmektedir.

Bouchard, mitlerle sembollerin birbirleriyle olan bağına işaret etmekle birlikte kavramların birbirlerinin yerine geçemeyeceğini ifade eder. Ona göre, mitle yüceltilen değerleri temsil eden bir figür veya sembol ortaya çıkar. Örneğin Nobel Ödülü bir mit, bu ödülü hak edenler de bu miti somutlaştıran sembollerdir. Bazı durumlarda bir sembol, çok sayıda otorite kazanıp mitsel bir figüre dönüşerek adına kutlamalar ve ritüeller gerçekleştirilebilir. Kutsallaşan ve mitleşen semboller bu noktada artık yalnızca söylemin ya da iktidarın temsili değil, aynı zamanda psişede kimlik, birlik, seferberliği etkin hale getiren; kolektif imgelemi belirleyen bir güce sahiptir. Bouchard; toplumsal mitlerin her şeyden önce, kamusal tartışmalarda, kurumların işleyişinde, sanat ve edebiyatta, çeşitli anma biçimlerinde ve özellikle ritüellerle tekrarlanan varlığıyla etkisinin kanıtlanabileceğini savunur. Toplumsal mitler, bireysel ve kolektif davranışlarda ortaya çıkan ve uyardığı aidiyet duygusu ve yarattığı enerji ile ölçülebilir. Kimlikte, değer sistemlerinde, anlatılarda ve dünya görüşlerinde yer bulan mitler, bir kriz anında kitlesel bir hatırlama/anma sürecinin nesnesine dönüşüyorsa ve değişik biçimlerde yeniden bir anlatı olarak ortaya çıkıyorsa o kadar güçlüdür.

Bouchard, toplumsal mitleri, piramitsel bir düzlemde iki başlığa ayırır. "Ana mitler" ve "türev mitler". Ana mitler, bir toplumun kültürünü yapılandıran ve diğer mitlerin oluşumu yöneten, iz bırakan "çapa"lar ve "damga"lar tarafından desteklenen ve bu nedenle toplumun en güçlü duygularını ifade eden mitlerdir. Ana mitlerin uzun vadeli bir oluşum süreci olmasından dolayı, değişmeye dayanıklı bir yapısı vardır. Bu mitler, değişen bağlamlar, yaşanan zorluklar ya da sorunlar sonunda anlam üretmeye devam edebilmek için türev mitleri ortaya çıkarır. Türev mitler, bir toplumun değişen şartlara uyum sağlamasına ve değişmesine izin verirken aynı zamanda ana mitlerin toplumun dengesini ve süreklili-

ğini sağlaması için gerekli gücü de verir. Ana mitler ile türev mitler arasında ayrım yaparak kolektif davranışlardaki değişikliğin kaynağını belirleyen Bouchard, türev mitlerde görülen değişikliklerin çatışma ve istikrarsızlık yaratabileceğini ancak ana mitlerde güçlü bir fikir birliğinin söz konusu olduğu ifade eder. “Amerikan Rüyası” mitiyle bu yargısını örneklendiren Bouchard’a göre özgürlük, sorumluluk, mülkiyet hakkı, eşitlik, etik gibi türev mitleri, “Amerikan Rüyası” ana mitini besleyen türevlerdir. Türev mitlerde toplumsal uzlaşa değişebilirken ana mit, kolektif bir birleşimin temel dayanağıdır.

5. Toplumsal Mitlerin Üretim Süreçleri: Çeşitlilikler İçinde Bir Örnek

Toplumsal yapının dinamikliği kadar sürekliliği de kültürel süreçlerle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle her kültürel hareketliliğin bir kökü ve bu kökten uzanan budakları vardır. Mitik dönemlere işaret eden pek çok yargı ve davranış bugün farklı biçimler yaşamakta; isyan, başkaldırı, günah-sevap, enstest yasağı vb. eylem ve değerler bugün de korunmaktadır. Bouchard’ın teorisine göre bu kökler ve budaklar arasındaki ilişkinin sürekliliğini toplumsal mitler sağlamaktadır. Toplumsal mitlerin kolektif imgelemde doğuşuna odaklanarak toplumsal, kültürel ve siyasal hareketliliğin temelini bu bağlamda değerlendiren Bouchard’ın teorisi, bugünün üretilen mitlerini köken ve işlev bakımından tanımlama noktasında başvurulabilir.

Bouchard’ın işaret ettiği üretim süreci ve yapılar aracılığıyla mitik bir görünüm yüklenen yapıyı zekâ, sağlıklı yaşam, iklim değişikliği gibi olguları veya Zuckerberg, Musk, Assange gibi modern zaman kahramanlarını çözümlemek mümkündür. Bu bağlamda geçtiğimiz yıllarda yerel değerleri şekillendirerek günlük yaşam pratiklerinden resmi politikalara varan etkisiyle bir eskatoloji mitine dönüşen koronavirüsün bir toplumsal mit olarak doğuşunda hangi aşamaların geçirildiği şöyle gösterilebilir: Koronavirüsün bir toplumsal mit olarak yaratımında “çapa”; dinî sistemlerde yer bulan “dünyanın sonu”, “kıyamet” vb. inançlardır⁷. Dünyanın sonuna işaret eden toplu ve ani ölümler bilinçte kurulan bu ilişkiyi güçlendirmektedir. Bu “çapa”dan “korku” ve “gelecek kaygısı” gibi duygu durumları -Bouchard’ın deyişiyle- “damgaları” ortaya çıkmış ve bu korku ve kaygı hâli, toplumsal aktörlerin stratejik amaçlar belirlemesine yol açmıştır. Korkunun karşısında beliren diriliş arayışını bilimsel çalışmalar somutlaştırmış ve her gün takip edilen aşı çalışmaları sonunda “ethos” a yani aşıya ulaşılmıştır. Aşı üzerine çalışanların da kutsandığı bu süreç; maske takma, toplu alanlarda sınırlama, uzaktan eğitim gibi süreçle ilişkilendirilebilecek pek çok figürün doğuşuna da yol açmıştır. Her gün aynı saatte yapılan ölü sayısı bildirimleri, sokağa çıkma yasakları, eğitim öğretim faaliyetlerinin uzaktan gerçekleştirilmesi vb. siyasal aktörler tarafından alınan kararların geniş kitleleri etkilemesi, mitleşme sürecini doğrudan etkilemiştir. Bu süreçte el yıkama aşamalarından selamlaşma formellerine kadar pek çok davranış yeniden tanımlanmıştır. Bugün koronavirüs bir tehdit olarak görülme de bir mit olarak kolektif imgelemde yerini almış gibidir. Gündemde yer bulan maymun çiçeği hastalığına dair haberlerin tamamında koronavirüse göndermeler yapılması, koronavirüsle ilişkili bilimsel figürlerin kültürel bir kalıp olarak yeniden belirmesi ve hastalığın yayılmasına dair önlemlerin koronavirüs üzerinden anlatılması, toplumsal mit sürecinin tamamlandığını göstermektedir. Mitik bilgiye sahip olmanın yarattığı güven, burada da söz konusudur. Kolektif imgeleme yerleşen bu toplumsal mitin başlangıcını bilmek, yeni hastalığa karşı daha serinkanlı bir yaklaşımı doğurmuştur.

Sonuç

Toplumsal mitleri analiz etmek için teorik literatür ve ampirik araştırmasını sentezleyerek özgün bir model öneren Bouchard, niteliği evrensel olan mitlerin toplumsal süreçlerdeki rolüne odaklanır. Toplumlari birleştiren değer ve inanç sistemlerinin nasıl kut-

sallaştırıldığı sorusundan hareketle kültür ile toplum arasında mitlerin doğuşuna ve kazandığı işleve eğilerek toplumların kolektif imgelemine göre birleşip ayrıldıklarını savunur. Kolektif imgelemin temel unsurlarının mitlerde olduğunu düşünen Bouchard, mitlerin nasıl doğduğunu ve sürekliliğinin nasıl sağlandığını ifade ederken ortaya çıkan toplumsal mitlerin toplumsal ilişkilerdeki rolünü de çözümleyerek mitlerin gücünün ve etkisinin arkaik sayılamayacağını kanıtlamıştır. Bouchard, hayali olanı rasyonel olmayanla sınırlamayıp kültür üretimindeki somut aşamaların köklerini soyut değer dünyasında bulur.

Toplumların ve kültürlerinin açınlanmasında rol üstlenen mitlerin yalnızca arkaik toplumların kutsalı görmeyen yeterli olmadığı düşüncesinden hareketle çağdaş toplumlarda mitsel yapıların toplumun farklı katmanlarında etkin bir gücü olduğu düşüncesinden hareket eden Bouchard, arketipsel yapıların yaratacağı yeni formlarla kültürel bağlamın ve toplumun anlaşılabilirliğini savunur. Söylemsel stratejilerle sosyal aktörler tarafından yeniden üretilen yapılara “toplumsal mit” adını vererek bu mitlerin kültürlerin yapılandırılmasında, bilincin şekillendirilmesinde ve bir toplumun kolektif rotasının benimsenmesinde etkili bir toplumsal olgu olduğunu ifade eder.

Kültürel kalıpların ortak kaynaklardan doğan ve paylaştıkça artan deneyimlerle oluştuğunu ifade eden Bouchard, kurum, sınıf ve sosyal aktörler arasındaki etkileşime de işaret ederek mit kavramını kültürel ve toplumsal çalışmaların merkezine alır. Mitlerin arketipsel tarafının dışında toplumsal yönünün altını çizerek kurgulanmış ve stratejik bir amaca sahip toplumsal mitlerin kolektif temsillerin arka planını oluşturduğu görüşündedir. Evrimsel ve yapısal mit tanımlarını reddetmeden yeni bir model sunan Bouchard’ın bu bağlamdaki temel iddiası, modernite öncesi toplumlarda daha fazla gerçekliğin, modern toplumlarda ise daha fazla mitin olduğudur. Mitlerin doğrulukları ya da içsel tutarlılıklarından çok yaratılan sembollerle edinilen kimliklerin ya da hemfikir olan toplumsal değerlerin çözümlenmesindeki rolü ile ilgilenmenin daha doğru olacağını düşünen Bouchard, mitleri toplumsal bir veri, doğal olarak kolektif imgelemin bir parçası olarak ele alır ve böylece antropoloji ve folklor başta olmak üzere pek çok kültür odaklı bilim sahası arasında çok disiplinli bir okuma olanağı sunar. Onun bu yaklaşımı, mitlerin devamlılığı, toplumsal yapıdaki senkretikliği ve sürekliliğinin incelenmesinde yeni açılım ve değerlendirmelere yol açacaktır.

NOTLAR

1. Mitoloji ile folklor arasındaki bağa ilişkin olarak bkz. Krappe, 2010.
2. Mitlerin kaynağı ve işlevlerine ilişkin farklı yaklaşımlar söz konusudur. Bu yaklaşımları Lauri Hanks (2003) ve Percy S. Cohen (2010) tasnif etmişlerdir. Cohen, “Miti Tanımlama Problemi” başlıklı yazısında mitin kavram alanından bahsederken modern mit teorilerini sınıflandırmış; mitlere yönelik yaklaşımları, tarihi, psikolojik, sosyolojik, yapısal ve bakış açısı odağında on iki başlık altında toplamıştır. Bouchard’ın teorisini Hanks’ın tasnifinde yer alan “sosyal kurumların yasallaştırılması”, “sosyal ilişkiler kurucusu olarak mit”, “sosyal yapının kültürün aynası olarak mit” başlıklarının kesişimine yerleştirmek mümkündür. Cohen ise “Mit Kuramları” başlıklı yazısında mit kuramlarını yedi başlık altında incelemiştir. Cohen’in tasnifindeki “toplumsal birlik ve bütünlük oluşturan ve korunmasını sağlama işlevi”, “toplumsal kurum ve pratikleri meşrulaştırıcı işlevi” ve “ritüellerle bağlantılı olarak toplumsal yapı hakkında sembolik ifadeler biçimi” başlıkları Bouchard’ın mitlere yaklaşımıyla paralellik taşımaktadır.
3. Weber ve Durkheim’in toplumsal yapılar, yaşam ve mitler arasındaki bağa ilişkin düşüncelerinin analizi için bkz. Ganowicz, 1990. Bouchard’ın teorisi ile Ernst Cassirer’in mitik bilinci çözümleyişi arasında da sistemlilik bağlamında paralellik görmek mümkündür. Mitik bilincin oluşumunu bir süreç çerçevesinde okuyan Ernst Cassirer, mitleri dünya deneyimleriyle ilişkilendirmektedir. Sembolik Formlar Felsefesi’nin ikinci cildini (2005) mitik düşünmeye ayıran Cassirer, mitlerin doğuşu konusundaki 19. ve 20. yüzyıl yaklaşımlarını eleştirerek mitik düşüncenin sistematik bir ilerleyişi olduğunu savunur. Miti, sembol üretici bir edim üzerinden değerlendiren Cassirer için mitik bilinç, mitsel anlam alanını üreten ve hisler, duygular,

düşünceler ve eylemlerle işleyen bir bilinç türüdür. Mitik bilincin çözülmesinde birtakım anahtar kavramlar belirleyen Cassirer; deneyim, ifade, temsil, saf anlam verme vd. gibi fonksiyonlardan söz eder. Cassirer'in mitik bilinç kavramının tahlili için bkz. Cohen, 2010 ve Avcı, 2022.

4. Durkheim'in dinsel mit-ritüel kuramına ilişkin bkz. Segal, 2012.
5. Eski mitleri bir propaganda aracı olarak yeniden yazmak bilinen bir pratiktir. Bu duruma örnek olarak bkz. Zengin, 2023.
6. Bouchard'ın altını çizdiği duruma örnek olarak güncel gelişmelerin mitik tanımlamaları verilebilir. Güncel olayların mitsel nitelik kazanmasına örnek çözümler için bkz. Aslan, 2019 ve Altunsabak, 2022.
7. Altunbasak (2022), koronavirüsü bir eskatoloji miti olarak değerlendirmiş; "Mitin toplumu düzenleme, yasağı koyma ve metafizik olana gönderme yapma gibi işlevleri ile virüsün bir ceza olarak nüksettiğine dair menfi düşünceler" (2022: 70) aracılığıyla virüse mitik bir rol biçildiğini ifade etmiştir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Altunsabak, Ergin. "Virüsün Eskatoloji Mitine Dönüşümü: Koronavirüs". *Millî Folklor* 135 (2022 Güz): 62-72.
- Aslan, Erkan. *Günümüz Kent Toplumunda Mitin Dönüşümü ve Sürekliliği: UFO Mitleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara, 2019.
- Avcı, Nil. "Cassirer'de Mitik Bilinç," *Temaşa Felsefe Dergisi* 17 (2022): 104-120. <https://doi.org/10.55256/temasa.1027822>
- Bouchard, Gérard. *Social Myths and Collective Imaginaries*. Toronto: Toronto Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Cassirer, Ernst. *Sembolik Formlar Felsefesi II: Mitik Düşünme*. (Çev. Milay Köktürk). Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- Cohen, Percy. "Mit Kuramları". (Çev. Evrim Ölçer Özünel). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır). Ankara: Geleneksel Yayınları, 2010.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. Simavi Yayınları, 1993.
- Ganowicz, Jacek. 'Ideology', 'Meaning', and 'Myth': Marx, Weber, and Durkheim on the Three Dimensions of Sacred Symbolism and Their Uses in Society. Doktora tezi. Syracuse Üniversitesi. 1990.
- Hanko, Lauri. "Miti Tanımlama Problemi". (Çev. Nezir Timur). *Millî Folklor* 59 (2003): 96-103.
- Krappe, Alexander H. "Folklor ve Mitoloji". (Çev. Umay Günay). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır). Ankara: Geleneksel Yayınları, 2010.
- Segal, Robert A. "Dinsel Mit-Ritüel Kuram". (Çev. Naim Atabağsoy). *Millî Folklor* 94 (2012): 173-187.
- Zengin, Erkan. "Nazi İdeolojik Söyleminde Folklorla Yapılan Göndermeler: Siegfried Miti". *Millî Folklor* 138 (2023): 67-74.

TÜRLERİN KÖKENİ OLARAK HALK ŞİİRİNİN ÇOK BOYUTLULUĞU ÜZERİNE BİR İNCELEME*

A Study on the Multi-Dimensionality of Folk Poetry as the Origin of Species

Prof. Dr. Bilginer ONAN**

Prof. Dr. Nezir TEMUR***

ÖZ

Farklı alanlarda 1990'lı yıllardan başlayarak yapılan bilimsel çalışmalarda monist (tekçi) bakış açısının yerine plüralist (çoklu) yaklaşım hâkim olmaya başlamıştır. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak, bir alana ait bilimsel bir kavramın izahı veya problemin çözümünde, farklı disiplinlerin verilerinden yararlanma anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış, yapılan bilimsel araştırmalara, ulaşıkları sonuçlar bakımından çok boyutlu ve yaratıcı bir nitelik kazandırmıştır. Zaman içerisinde, diğer alanlarda olduğu gibi edebiyat alanında da plüralist (çoklu) etkinin ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Öncelikle edebiyat gibi insanı her yönüyle kuşatan bir alan için interdisipliner yaklaşımın elzem olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle halk şiiri gibi dil, ses/söz esasında duygu ve düşüncenin sınırlarını zorlayan, düşüncenin dilden taşıdığı bir tür açısından bu durumun daha da önemli hâle geldiği düşünülmektedir. Aynı zamanda halk şiirinin farklı çağlarda, farklı kültürlerde üstlendiği işlevlerle gelenekli bir duygu ve söyleyiş temsil etmesi, sahip olduğu boyutları daha da çeşitlendirmesinin temel gerekçesi olarak gösterilebilir. Gerçekleştirdiği işlevler ve sahip olduğu bu çok boyutluluk, halk şiiri metinlerine farklı yaklaşımların penceresinden bakışı da zorunlu kılmaktadır. Alanlar arası bilgi alışverişinin öneminden hareketle bu çalışmada, edebî türlerin kökeni olarak kabul edilen halk şiiri, disiplinler arası bir bakış açısıyla dil bilim ve psikolojinin verilerinden yola çıkılarak analiz edilmiştir. Bu nedenle kadim bir edebî tür olan şiir, genel özellikleri bağlamında kavramsal düzeyde, çalışmanın temel hipoteziyle ilişkili bir çerçevede ele alınmıştır. Halk şiiri metaforik dil kullanımının odakta olduğu bir söyleyiş ve duygu özelliğine sahiptir. Bu niteliği, Noam Chomsky'nin halk bilimi çalışmalarına kazandırdığı performans kavramı ve yönlendirme kurallarıyla (project rules) ilişkilendirilerek izah edilebilir. Özellikle halk şiirinde icrânın gerçekleşmesini sağlayan temel parametrelerin kavramsal çerçevesini tanımlayan performans; ses ve anlamın birbirine yaklaşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Çalışmada ses ve anlam arasındaki bu güçlü etkileşim, fonosemi – fonestem kavramları çerçevesinde ele alınmıştır. Köken itibarıyla sözlü aktarımın esas olduğu halk şiirinde metaforun başka bir önemli işlevi, bellekte ikili kodlama yapmasıdır. Bu ikili kodlama sistemi, Milman Parry'nin başlattığı ve Albert B. Lord tarafından geliştirilen “Sözlü Formül Kuramı” çerçevesinde yapılan çalışmalarda sözlü kültür ortamında bellekte saklama, hatırlama, kalıplaştırma gibi yeniden şiiri inşa etme süreçleri ile ilişkilendirilebilecek bir niteliğe sahiptir. Benzetme vb. sembolik (figüratif) dil kullanımlarının iki boyutlu dil göstergesini nasıl üç boyutlu hâle getirdiği halk şiirinin üzerinde durulması gereken bir diğer boyutudur. Halk şiirinin bu dil bilimsel boyutları dışında önemli bir boyutunu da psikolojik unsurlar oluşturmaktadır. Bu nedenle halk şiirine, psikolojinin ağırlıklı olarak 20. yüzyılda ortaya koyduğu veriler çerçevesinde odaklanılmıştır. Bazı halk şiiri örneklerine, kişilerin kendi ve başkalarını nasıl algıladığına dair bir iletişim modeli olan ve bilinç düzeyini ölçmede kullanılan Joharry penceresi testi uygulanmıştır. Psikolojinin bellek konusundaki verilerinden yola çıkılarak halk şiirinde mısraların satır uzunlukları, kısa süreli belleğin kapasite aralığı ile karşılaştırılmıştır. Halk şiirinde ritimsel özellikler taşıyan kafiye vb. unsurlar, Gestalt yaklaşımın bellek konusundaki araştırmalarda öne çıkardığı “ritim” kavramı ile ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Çalışma kapsamında bu disiplinlere ait veriler, Türk halk şiirinden seçilen örneklerle desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Halk şiiri, performans, bellek, dilbilim, psikoloji.

ABSTRACT

In scientific studies conducted in different fields starting from the 1990s, a pluralist (multiple) approach began to dominate instead of a monist point of view. As a result of this approach, an understanding of using the

* Geliş tarihi: 4 Ağustos 2024- Kabul tarihi: 16 Aralık 2024

Onan, Bilginer; Temur, Nezir. “Türlerin Kökeni Olarak Halk Şiirinin Çok Boyutluluğu Üzerine Bir İnceleme”, *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 41-53

** Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Hatay / Türkiye, bilgineronan@gmail.com, ORCID ID: 0000 – 0002 – 1051 – 5329.

*** Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Ankara / Türkiye, ntemur@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000 – 0002 – 8052 – 1927.

data of different disciplines has emerged in the explanation of a scientific concept belonging to a field or in the solution of a problem. This understanding endows scientific research with a multi-dimensional and creative quality in terms of the results they achieve. Over time, the pluralistic impact became pronounced in the field of literature, as in other fields. Undoubtedly, an interdisciplinary approach is essential for a field that concerns people in every aspect, such as literature. It is particularly significant for a genre like folk poetry, which challenges the limits of emotions and thoughts in terms of language, sounds/words, and where thoughts overflow beyond language. Further, folk poetry represents a traditional sense and utterance through the functions it has undertaken in different eras and different cultures, which may be the main reason for its numerous dimensions. The functions of folk poetry and its multi-dimensionality bring the need to reflect on folk poetry texts from the perspective of different approaches. Recognizing the importance of interdisciplinary information exchange, this study focuses on folk poetry, which is considered to be the origin of literary genres, from an interdisciplinary perspective, based on the data of linguistics and psychology. For this reason, this study conceptually discusses poetry, which is an ancient literary genre, and addresses its characteristics in connection with the primary hypothesis of this study. Folk poetry has a style of expression and sense characterized by the use of metaphorical language. This can be explained based on the concept of performance and project rules introduced by Noam Chomsky to folk science studies. Performance, which defines the conceptual framework of the basic parameters that enable performance particularly in folk poetry, plays a major role in bringing sound and meaning closer together. To elaborate on this strong interaction between sound and meaning, this study focuses on the concepts of phonosemy – phonostem. Another key function of metaphor in folk poetry, where oral transmission is originally fundamental, is that it performs dual-coding in memory. This dual-coding system can be associated with the processes of reconstructing poetry such as storing in memory, recalling, and stereotyping in the oral culture environment, which are mentioned in the works based on the "Oral-Formulaic Theory" proposed by Milman Parry and then improved by Albert B. Lord. Another dimension of folk poetry is about how figurative language uses such as similes in folk poetry transform two-dimensional language signs into three-dimensional. Apart from these linguistic dimensions, psychological features also constitute a key dimension of folk poetry. For this reason, this study concentrates on folk poetry using the data revealed by psychology, mostly in the 20th century. This study applies the Joharry window test, which is a communication model about how people perceive themselves and others and intends to measure the level of consciousness, on some examples of folk poetry. Using the data of psychology on memory, this study compares the line lengths of the verses in folk poetry with the capacity range of short-term memory. This study also associates rhyme and similar elements with rhythmic features in folk poetry with the concept of "rhythm", highlighted by the Gestalt theory in research on memory. Data pertaining to these disciplines are supported in this study by the selected examples of Turkish folk poetry.

Keywords

Folk poetry, performance, memory, linguistics, psychology.

Giriş

Dünya genelinde 20. yüzyılın sonlarından itibaren yapılan bilimsel çalışmalarda monist (tekçi) bakış açısının yerine plüralist (çoklu) yaklaşım hâkim olmaya başlamış ve bu yaklaşımın sonucu olarak, bir alana ait bilimsel kavramların izahında veya bir problemin çözümünde, farklı çalışma disiplinlerinin verilerinden yararlanma anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış, başlangıçta pozitif bilimlerde yapılan bilimsel araştırmalara, ulaştıkları sonuçlar bakımından çok boyutlu ve yaratıcı bir nitelik kazandırmakla birlikte daha sonraları sosyal bilimler alanında da yayılmaya başlamıştır. Zaman içerisinde, diğer sosyal bilim alanlarında olduğu gibi edebiyat alanında da plüralist etkinin ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Öncelikle, edebiyat gibi insanı her yönüyle kuşatan bir alandaki araştırmalar için interdisipliner yaklaşımın elzem olduğunu belirtmek gerekir. Bilhassa şiir gibi, duygu ve düşüncenin dilden taşıdığı bir tür açısından bu durumun daha da önemli hâle geldiği görülmektedir. Şiir dilinin bu duygu ve düşünce yoğunluğunu nasıl karşıladığına yönelik gerekçelerin sadece edebiyat araştırmalarından elde edilen verilerle yeterli düzeyde izah edilemeyeceği düşünülmektedir. Bu düşünce aynı zamanda, çalışmanın hipotezini ve temel hareket noktasını da oluşturmaktadır.

Çalışmanın başlığında kullanılan *türlerin kökeni* ifadesi, şiirin kadim bir edebî tür olmasından kaynaklanmaktadır. Aristo'nun *Poetikası*'ndan günümüze gelinceye kadar

pek çok kimse şiiri tarif etmeye çalışmıştır. Şiir; dil, duygu ve düşüncenin sınırlarını zorlayan, duygu ve düşüncenin dilden taşma eğilimi gösterdiği kadim bir edebî türdür. Bunun bir sonucu olarak şiir, dil düşünce ve duygu ekseninde dil bilim ve psikolojinin de etki alanına girmektedir. Mevcut edebî türler içerisinde, yapısalcı dil bilim görüşüne göre dilin tözü olarak kabul edilen ses olgusuna en bağımlı türün şiir olduğu söylenebilir. Ses olgusuyla bu denli ilişkili olması sebebiyle şiirde sesi anlama yaklaştırma eğilimi başka bir deyişle fonosemi vardır. Yine, diğer türlerle kıyaslandığında şiirde, anlam yoğunluğu ve sözcük sayısı ilişkisi bakımından ters orantılı bir durum söz konusudur. Şiir, söz dîzimsel açıdan dilin sınırlarını zorlayan bir türdür. Özellikle devrik dizimin kullanımı açısından bu durum değerlendirilebilir. Şiir türünde, devrik cümle kullanımı açısından bir yoğunluk vardır. Bu durum, bağlamsal düşünce kavramıyla bir arada düşünülmelidir. Şiir, anlam yönünden de dilin sınırlarında gezen bir türdür.

Dil bilimsel açıdan olduğu kadar, psikoloji biliminin verilerinden yararlanarak da şiirin birtakım özellikleri açıklanabilir. Örneğin, şiir açısından son derece önemli olan *ritm* kavramının Gestalt psikolojisinin bellek deneylerinden elde ettiği verilerle izah edilebileceği düşünülmektedir. Yine, şiirin şekil özellikleriyle ilişkili olan hece ölçüsü kavramının ezber yoluyla aktarım bağlamında kısa süreli bellekle ilişkilendirilebileceği düşünülebilir. Bir edebî tür olarak duygu ve düşünce kavramlarının sınırlarını zorlaması, pragmatik yönden şiiri dil zekâsı kavramıyla da bir araya getirmektedir. Howard Gardner, *Zihin Çerçevesi* isimli kitabında ele aldığı çoklu zekâ kuramı çerçevesinde şiir türünü, en belirgin zekâ türü olarak tanımladığı dil zekâsının en üst göstergesi olarak ifade etmiştir. Yine, psikoloji bağlamında şiire kaynaklık eden bilinç alanları, Joharry penceresi testi ile analiz edilebilir. Böylece bir şiirin bilinç haritası oluşturulabilir.

Özetle şiir, duygu ve düşünceler bir yana, dil olgusunun sınırlarını her yapı düzeyinde zorlayan edebî bir türdür. Bilhassa halk şiiri gibi insan ve insanı kuşatan her şeyle etkileşim içinde olan bir şiir türü için farklı çalışma disiplinlerinin verilerinden yararlanmak, günümüzde artık bir zorunluluk hâline gelmiştir. Özellikle ilk dönemlerde sadece sözle üretim ve aktarıma tabi olması, kolektif belleği sözle muhafaza edip aktaran ve ritüelistik formda icra edilen halk şiirini farklı bakış açılarıyla ele almayı gerekli kılan bir başka husustur. Bu çalışma kapsamında yapılacak analizler, İslâmiyet'ten önceki ve günümüz halk şiiri örnekleri bağlamında dil bilim ve psikolojinin bir kısım verileriyle sınırlandırılmıştır.

Türk Halk Şiirinde Ses ve Sözü İfade Ediliş Biçimleri

Mehmed Fuad Köprülü, köken itibarıyla sözlü şiiri ve onun icrasını “Efsanevi bir raksın tamamlayıcı parçalarını teşkil eden terennümler...” (Köprülü1989: 52) şeklinde niteler. Bu tanımlama esasında, ses ve söz ile birlikte ritmin coşku verici bütünlüğünü içermektedir. Ancak icrayı oluşturan bu üç unsurun ortaya çıktığı bağlam ve gösterge dizgesinin işaret ettiği anlam dünyasının yaratıcısı ve muhatabı dinleyicinin, metin karşısındaki duyuşunu belirleyip bilinci harekete geçiren dilsel ve zihinsel etkenlerin neler olduğu büyük ölçüde bilinmemektedir. Bu bilinmezliği kısmen de olsa giderme noktasında dil bilimsel açıdan Türk halk şiiriyle ilişkilendirilecek ilk temas noktası, fonosemi ve fonestem kavramlarıdır. Bu iki kavram, sesletim açısından birbirlerine benzeseler de aralarında ince bir anlam farkı bulunmaktadır. “Fonosemi, ses ve anlam arasındaki ilişki demektir. Fonestem ise, sesin anlam telkin etmesi anlamına gelmektedir” (Dilâçar 1968: 8). Fonosemi, fonesteme göre daha genel bir anlam içermektedir. Çalışmayla doğrudan ilgili olan fonestem kavramıdır. Fonestem ses sembolizmiyle ilgilidir. Sesin anlam telkin etmesi aslında Antik Yunan döneminden beri, dil felsefesinde tartışılan bir konudur. “Batı lingüistik tarihinde dilin sistematik olarak ele alındığı ilk yer Antik Yunan Felsefesidir.

Dilin kaynağı, dil, düşünce ve gerçeklik arasındaki ilişki, ses ile anlam arasındaki ilişki gibi konular, ilk olarak Grekler tarafından ortaya konulmuştur. Greklerce dile ilişkin yürütülen bu tartışmalar, iki anahtar kavram üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bunlar physis (doğa) ile thesis (âdet – konvansiyon) kavramlarıdır. Physis ile thesis arasındaki zıtlık, Grek düşüncesinin bütün boyutlarında izlenebilmektedir” (Yavuz Demir 2018: 27). Genel anlamda Antik Yunan’da dil tartışmaları, dilde düzen sorununun bir sonucu olarak bu husus üzerine kurgulanmıştır. Bu sorun, Eflatun felsefesinde de önemli bir yer tutmaktadır. Eflatun’a göre, insan zihninden bağımsız iki gerçeklik vardır. Bu bağlamda, dilin gerçeklikle ilişkisi iki şekilde olabilmektedir. “Birinci olarak dil tıpkı aynanın yaptığı şekilde gerçekliği yansıtır ve gerçeklik değiştikçe o da değişir. Eflatun’un Cratylus diyalogunda geliştirdiği mimetik dil anlayışı budur. Mimetik dil görüşü, dil ile gerçeklik arasında tam bir mütakabiliyet olduğu varsayımına dayanmaktadır. Ad, objenin fonetik mimesisidir” (Yavuz Demir 2018: 29). Fonosemi ve fonestem kavramlarının temelinde bu görüş vardır.

Ses ve anlam arasındaki ilişki, edebî türler içerisinde özellikle şiir ve tiyatrodan ön plana çıkmaktadır. Şiir, ses ve anlamın birbirine en çok yaklaştırıldığı edebî türdür. Şiirde fonesteme başvurulmasının temel nedeni, sözcüklerin anlamsal gücünü artırmaktır. Bu süreçte, sözcüklerin sesletim özelliklerinden yararlanılmaktadır. Sınırlı yüzey yapı, etki oluşturma noktasında sözcük anlamını yetersiz kılmakta, buna bağlı olarak anlamı daha etkili ve algılanabilir kılmak için ses olgusunu ön plana çıkarmaktadır. Bu durum şiirde fonestemi zorunlu kılmaktadır. Anlam, fonestem yoluyla bir boyut daha kazanmaktadır. Sesin anlamla birleşmesi, bir noktada göstergeyi kısmen nedenli hâle getirmekte ve bir göreceli nedenlilik oluşturmaktadır. Ses ve anlam ilişkisinin güçlü olduğu halk türkülerinden alınan şu dizelerle fonestem olayını örnekletmek mümkündür:

Örnek 1

Şık şingıldar
Köstek belde *cılgıldar*
Şık şingıldar şık şingıldar
Zincir belde *cıngıldar*
Şık şingıldar şık şingıldar
Hançer belde *parıldar* (URL-1).

Örnek 2

Davul çalar *güm güm güm* herseler kaynar
Aslan kardaşlar ne güzel oynar
Şişeler *tin tin tin tin tin* ne güzel cınlar
Kızlar dizilmiş gelini tavlalar. (URL-1).

Bu örneklerde, italikle vurgulanmış sözcükler, yansıma sözcükler olup fonestem özelliği göstermektedir. Bu sözcükler, şiirdeki diğer sözcüklerle karşılaştırıldığında, işi-tim imgeleriyle anlamları arasındaki ilişkinin daha belirgin olduğu görülmektedir. Bir başka ifadeyle, bu göstergeler kısmî olarak anlamı temsil etmektedir. Ses, anlamı aktaran bir olgu olarak ön plana çıkmaktadır.

Halk şiiri metinleri aynı zamanda göstergebilim açısından figüratif metinlerdir. “Figüratif metinler; varlıkları, kavramları, dünyayı, kişilerarası ilişkileri, karakterleri, özne ve nesne arası, ya da kişi ve dünya arası bağıntıları biçimlendiren, canlandıran, yaşatan,

hareketlendiren yapıtlardır. Bu hareketlendirmeyi sağlayacak ya da gerçekleştirecek birimlerde figürlerdir” (Rifat 2019: 102). Türk halk şiirinde figüratif (estetik) dil kullanımı konusu ele alınırken öncelikli olarak bu dilin merkezindeki *mecaz/benzetme* kavramından hareket etmek gerekir. Halk şiiri, benzetme ve benzetmenin karmaşık bir uç değeri olan metafor (bu çalışmada alışılmamış bağdaştırma anlamında kullanılmıştır) kullanımı açısından zengin bir örnekleme sahiptir. Bütün edebî sanatların kökeninde doğrudan veya dolaylı olarak benzetme vardır denebilir. Benzetmenin kökeninde, dilin güdüsel bir işlevi olarak tanımlayabileceğimiz üç boyutlu hâle getirme çabası mevcuttur. Üç boyutlu dış gerçekliği ve bu gerçekliğin zihinlerde bıraktığı soyut izi, yani anlamı zihin ya da bağlantılı (kolektif) zihinlerde yeniden oluşturma çabası içindedir. Yeniden oluşturma (kurgulama) sürecinde tek boyutlu (lineer) sesletime sahip olan dilin imkânları sınırlıdır. Bu sebeple, dış gerçeklikten yardım almak zorundadır. Olay, durum, kavram, nesne, duygu ve düşünceyi en karakteristik şekilde temsil eden olgunun en çarpıcı özelliğini kullanır. Bu, daha önce de ifade edildiği gibi toplumsal güdünün (uzlaşımın refleksi) dile yansımalarıdır. Benzetme, bu yansımadan doğan bir etkileşimin ürünü olarak ortaya çıkar. Toplumsal güdünün dışında, uzlaşımın olmayan bireysel ürünler ise metaforların alışılmamış bağdaştırma denilen türünü oluşturur.

Sembolik dilin yani benzetmenin kendi içinde hiyerarşik katmanları vardır. Metafor (alışılmamış bağdaştırma), bu katmanların en uç noktasında yer almaktadır. Metaforun uzlaşımın olmayan türünde yani alışılmamış bağdaştırmalarda, sözcüklerin anlamca yan yana gelerek öbek oluşturmalarını sağlayan yönlendirme kurallarına aykırı bir durum vardır. Metaforlar, Türk şiirinin değişik tür ve dönemlerinde kullanıldığı gibi halk şiirinde de sıkça kullanılmıştır. Ezberi kolaylaştırdığı ve bellekte kalıcılığı artırdığına yönelik düşünceler, sözlü aktarımda niçin sıkça metafora başvurulduğunun gerekçesi olarak kabul edilebilir. 17. yüzyılın ünlü halk şairi Karacaoğlu’nın şu dizelerinde kullanılan metafor, halk şiirinde metafor kullanımına örnek olarak verilebilir.

Örnek 3

İncecikten bir kar yağar
Tozar Elif Elif diye
Deli gönül abdal olmuş
Gezer Elif Elif diye

Elif’in uğru nakışlı
Yavru balaban bakışlı
Yayla çiçeği kokuşlu
Kokar Elif Elif diye (Sakaoğlu 2004: 465)

İncecikten yağın ve Elif Elif diye tozuyan kar, Elif Elif diye gezen abdal olmuş deli gönül, Elif Elif diye kokan yayla çiçeği halk şiirindeki metaforların (alışılmamış bağdaştırmaların) güzel örneklerindendir. Şair burada yettiği medeniyet dairesinde birçok kültürel göstergesi içeren Elif’i, kullandığı metaforların merkezine konumlandırmıştır. Metaforların bilişsel açıdan en önemli işlevlerinden biri, bilgi işleme sürecinde ikili kodlama sistemine sahip olmalarıdır. “Pavio, deneysel ve teorik çalışmalara dayanarak metaforların oluşturulmasında ve anlaşılmasında dilsel ve görsel temsillerin bellekte ikili kodlama yaptığını ileri sürmektedir” (Dıraısma 2007: 38). Bu ikili kodlama, halk şiirinin sözle aktarımında önemli bir işlev üstlenmektedir.

Halk şiirinin dil bilimsel veriler çerçevesinde, analiz edileceği hususlardan biri de birbiriyle bağlantılı olarak anılan derin yapı ve yüzey yapı kavramlarıdır. “Derin yapı, yüzey yapının karşısı olup soyut olarak bir cümlelin anlam bilimsel boyutunu temsil etmektedir. Yüzey yapı ise bir cümlelin sentaktik olarak üretilmiş ve son hâlini almış şeklidir. Yüzey yapıdaki cümleler, nihaî olarak ifade edilmiş olup duyulmaya (kulağa) ve okunmaya (göze) hitap eder duruma gelmişlerdir” (Demirci 2013: 70). Dilbilimsel olarak bakıldığında şiir türünde yaygın olarak yüzey yapı daralması ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan derin yapı genişlemesi durumu mevcuttur. Bu durumun en tipik örneği, geleksel Japon şiirinin Haiku ve Tanaka adını alan örneklerinde, Doğu şiirinin rubailerinde, manilerde ve Çin şiirinin dörtler adı verilen türlerinde görülmektedir. “Japon şiirinin türlerinden Haikularda belli bir duygu, bir durum açıklanıp betimlenirken çok az sözle ama değişik tasarım ve duygu değerleri yaratan sözcükler seçilerek anlatıma gidilmekte, böylece okuyan ve dinleyende çeşitli çağrışımlara, bir tasarım zenginliğinin doğmasına yol açmaktadır” (Aksan 2021: 63). Bütün kültürlerde örneği olan bu tip şiirlerde sınırlı bir yüzey yapı örüntüsüyle kurgulanmış; çağrışım, imge ve duygu değerleriyle zenginleştirilmiş yoğun, açık uçlu anlamlar oluşturulmaktadır. Bilindiği üzere, dilsel anlatımlarda yüzey yapı daraldıkça derin yapı genişlemekte ve anlam daha açık uçlu bir hâle gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında şiir dilinde yüzey yapı ve derin yapı arasında ters orantı vardır denebilir. Ölçü gibi belli bir kalıba uygun olarak yazılan şiir türünde yüzey yapının sınırlı olması gayet doğal bir durumdur. Bu husus, Türkçenin söz dizimi yapısıyla da alakalıdır. Sınırlı yüzey yapıya bağlı olarak derin yapının genişlemesi durumu, özellikle eski Türk şiirinde (İslâmiyet’ten Önceki Türk Şiiri) sıkça başvurulmuş bir üslup özelliği olmuştur. Aprınçur Tigin’e ait olduğu ifade edilen ve Türk lirik şiirinin ilk numunesi olarak nitelendirilen aşağıdaki dizeler açık uçlu anlam için örnek gösterilebilir:

Örnek 4

Kasınçığımın ö(yü)
Kadgurar men
Kadgurduk[ça] kaşı körtlem
Kavışgsayur men
Yaruk tengriler
Yarlıkazunun
Yavaşım birle
Yakışpan adrılmalım

*Yavuklumu düşünüp
Hasret çekiyorum
Hasret çektikçe kaşı güzelim,
Kavuşmak istiyorum...
Nurlu Tanrılar
Buyursun
Yumuşak huylum ile
Birleşip bir daha ayrılmayalım (Arat*

1991:20-21)

Bu örnek dizelerde görüldüğü gibi şiir dilindeki anlam yoğunluğu, sınırlı yüzey yapıya bağlı olarak derin yapının genişlemesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sınırlı yüzey yapıya bağlı olarak şiirde soyutlama basamağının ilerlememesi, gösteren ve gönderge arasındaki ilişkiyi zayıflatarak boşluk oluşturmada, oluşan boşluk çağrışım, imge ve duygu değeri gibi unsurlarla doldurulmaktadır.

Türk halk şiirinin önemli teknik özelliklerinden biri de şairlerin sık sık *devrik dizime* başvurmalarıdır. Türkçede devrik dizimin en önemli işlevlerinden biri belki de en önemlisi, yüklemi odaklamasıdır. Dil bilimsel terminolojiyle ifade edersek yüklem, cümlede yönetici konumdadır. Diğer öğelerin yüklemle odaklanması, doğrudan doğruya cümlelin bilgi yapısı üzerinde etkili olmaktadır. Devrik dizim yoluyla cümle içerisindeki bilgi dağılımı daha algılanabilir hâle gelmektedir. Bellek yükünü artıracak iki bilgi kümesi, devrik dizim yoluyla bir bilgi kümesine dönüştürülür. Bu açıdan bakıldığında devrik

cümle yapısının bir bilişsel işlevi olduğu da söylenebilir. Devrik dizimin bu noktadaki temel işlevi, süren ezgi oluşturarak iki ayrı bilgi kümesini bir bilgi kümesine dönüştürmektir. Bu çerçeveden bakıldığında halk şiiri örneklerinin neden kolay ezberlenebilir olduğu da açıklanabilir. Sınırlı yüzey yapı içerisinde hareket eden şair, refleksif olarak yüklemi cümlelerin başına getirerek birden fazla bilgi kümesini süren ezginin yardımıyla tek bir çatı altında birleştirme eğilimi göstermektedir. Devrik dizimin kullanımına âşıkların piri olarak kabul edilen Koroğlu'na ait şu dizeler örnek olarak gösterilebilir:

Örnek 5

*Gider oldum beyler Haleb'e Hoy'a
Mevlam yetiştirsün düğüne toya
Bozdurun altını beyaz akçaya
Sarfedin beylere ha ben gelince* (Özgenç 1976: 8).

Örnek 6

*Yataktan kalkmış bir aslan
Gelir horlayı horlayı
Buluttan çıkmış ay gibi
Gelir parlayı parlayı* (Özgenç 1976: 35).

Bu örneklerde, *Bozdurun altını beyaz akçaya* ve *Buluttan çıkmış ay gibi gelir parlayı parlayı* mısralarında, devrik dizimin bilgi kümelerini birleştirici işlevi görülmektedir. Birinci mısradaki {*altın* (bilgi 1) ve *beyaz akça* (bilgi 2)} ve ikinci mısradaki {*buluttan çıkmış ay gibi* (bilgi 1) ve *parlayı parlayı* (bilgi 2)} bilgi birimleri, devrik dizimin etkisiyle oluşan süren ezgi sayesinde birer bilgi kümesine indirgenmiştir. Halk şiiri bağlamında devrik dizimle ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir diğer husus, Türkçenin öge diziliş sisteminden kaynaklanan bağlamsal düşünme tarzıdır. “Bir dilin cümle yapısındaki öge diziliş sistemi, o dilin karakteristik özelliğini yansıtan önemli bir unsurdur” (Onan 2014: 377). Yüklemden önce bağlamların verilmesi, edimsel olarak baştan itibaren ana dili Türkçe olan bireyleri bağlamsal düşünme tarzına yönlendirmektedir. Türkçe, bağlamsal düşünme tarzıyla oluşturulmuş bir dildir. Yazılı ve bilhassa sözlü anlatımlarda, (Türk halk şiiri sözlü anlatıma dayalı bir türdür) devrik dizim gibi ÖNY (Özne + Nesne + Yüklem) sisteminin dışına çıkılması, edimsel düşünme tarzının (bağlamsal düşünmenin) dışına çıkmak anlamına gelir. Bu durum bir farklılık olduğu için anlatımı da ilginç ve dikkat çekici hâle getirmektedir.

Psikoloji Alanındaki Veriler Çerçevesinde Türk Halk Şiiri: Fi Etkisi ve Joharry Penceresi

Çalışmanın bu bölümünde, Türk halk şiirindeki ifade biçimleri psikoloji biliminin verileri çerçevesinde ele alınmıştır. Verilerin kullanılacağı ilk kaynak, bu alanda ortaya çıkan Gestalt yaklaşımıdır. Gestalt yaklaşımı Max Wertheimer'in “Hareketin Görülmesi Üzerine DeneySEL Çalışmalar” isimli 1912 tarihli makalesiyle başlamıştır. Wertheimer'in yanı sıra kurucuları arasında Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka da vardır. Gestalt kuramcılarının en önemli kavramsal önermesi, bir bütünün içinde taşıdığı parçaları doğrudan etkilediği vurgusudur. Bütünün parça üzerindeki etkisi, şiir türünde sınırlı yüzey yapı çerçevesinde her sözcüğü önemli hâle getirmektedir. Şiirde yüzey yapı daraldıkça, bütünün (bağlamların) sözcük üzerindeki etkisi ve ağırlığı artmaktadır.

Gestalt yaklaşımının en önemli kavramı “fi etkisi”dir. “Yunancanın φ harfi kullanılarak bu isim verilmiştir. Yüz milisaniye arayla “a” görüntüsünden sonra “b” görüntüsü

sunulduğunda burada fenomenal olarak görünen “a sonra b” gibi peş peşe iki uyaran görüntüsü değildir. Görülen, Wertheimer’in ifadesiyle {aφb} dir. Yani tekil bir hareket bütünlüğüdür. Fi (φ) boyutu fiziksel uzamda mevcut olmayan ancak fiziksel uzamın özel koşullarıyla ortaya çıkan algısal bir durumdur. Artık ‘a’ ve ‘b’ birbiriyle fenomenal ve fizyolojik düzlemde bir bağlanma içine girmiştir” (Mungan 2023: 22). Gestalt yaklaşımının “fi etkisi” olarak tanımlandığı bu olayın Türk halk şiirindeki en somut örneği ulamadır. Ulama, ünsüz ile biten bir sözcükten sonra ünlü ile başlayan bir sözcük geldiğinde, birinci sözcüğün ikinci sözcüğe bağlanarak söylenmesidir. Bir sözcüğün sonundaki sessiz ünlü ile ardından gelen sözcüğün başındaki ünlü ses, fi etkisi (φ) oluşturmaktadır. Ulamada, ünsüz ve ünlü arasında, Gestalt yaklaşımın deyiimiyle fenomenal ve fizyolojik düzlemde bir bağlanma gerçekleşir. Bu durum aynı zamanda söyleyişe bağlı ezgilemeyi de sürekli hâle getirmektedir. Seslerin fonem değerlerinin aşınmasıyla tekil bir yapı oluşmaktadır. Bu tekil yapı yazı dilinden ziyade sözlü dilde ortaya çıkmaktadır ki âşğın sözlü üretimini ve icrasını kolaylaştırıcı bir etki yaratmaktadır. Ulama aynı zamanda halk şiirinde güçlü bir ritim ve ahenk unsuru da meydana getirmektedir. 19. yüzyılda Âşık Şenlik’e ait dizelelerde yukarıda ifade edilen ulama olayı şu şekilde örneklendirilmiştir:

Örnek 7

İster ihtiyar ol ister nevcivan
Bu dünyada bâkî kalan öğünsün
Meraksız fikirsiz gamsız her zaman
Her zaman şâd olup gülen öğünsün (Aslan 2007:57)

Bu örnekte, iki fonemin (ses birimin) ses değerleri arasında *fi etkisiyle* gerçekleşen bir sentezlenme (ulama) söz konusudur. Sözlü dilde fi etkisiyle oluşan bu ses birim, *fenomenal* bir nitelik taşımaktadır. Yine halk şiirinde kullanılan bazı birleşik sözcük ve isim tamlamalarının geri planında da bir “fi etkisinden” söz edilebilir. Bir kısım birleşik sözcük ve isim tamlaması örneklerinde iki ayrı gösterge bir araya gelerek ayrı bir gösterge oluşturmaktadır.

Türk halk şiirinde, sözcük anlamlarındaki çağrışımlar, özellikle de bireysel çağrışımlar, Gestaltçı yaklaşımdaki uyarıcı - tepki ilişkisinde organizmanın (insanın) fenomenal çevresine ya da gerçekliğine karşılık gelmektedir. Fenomenal çevre veya gerçeklik nedir? “Fenomenal çevre, hem o anki fiziksel uzam - zaman, hem de o canlının geçmiş deneyimleri ve o çevreyle ilişkileniş biçimi, odağı ve motivasyonu ile bağlantılıdır” (Mungan 2023: 63). Fenomenal gerçek, yani dili kullanan kişinin geçirmiş olduğu yaşantılar, sözcük anlamındaki çağrışımın kaynağıdır. Yaşantılar, sözcüğün gerçek anlamıyla “fi” ilişkisine girer ve gerçek anlamı ortadan kaldırarak imgeler vasıtasıyla çağrışımları ortaya çıkarır. Bu reaksiyonda oluşan tekillik, aslında iki yönlü (kaynak ve alıcı açısından) bir çağrışımdır. Aşağıda, Karacaoğlu’nın bir koşmasından alınan dörtlükte fenomenal gerçeklik bağlamında çağrışımsal anlamın tipik bir örneğine yer verilmiştir:

Örnek 8

Karac’oğlu gene coştı bunaldı
İnip aşkın deryasına dolandı.
Güzel gitti diye pınar ağladı
Acıdı yüreğim yandı pınara (Sakaoğlu 2004: 396)

Halk şirinin temel niteliklerinden biri olan âşığın değişen duygu durumlarını tabiatla özdeşleştirerek çağrışımsal anlamı ortaya koyması Türk halk şiirinin gelenekli yapısında sıkça karşılaşılan bir duyuş ve söyleyiş özelliğidir. Gestalt kuramında dile getirilen fenomenal gerçek, anlamın göreliliği görüşünü desteklemektedir. Bu bağlamda, çağrışımın anlamsal bir görelilik olduğu söylenebilir. Özetle, Gestalt psikolojisindeki fenomenal gerçeklik, Türk halk şiirinde anlamsal görecelik (çağrışım) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gestalt psikolojisinin bellek üzerine yaptığı deneysel çalışmalarda, “şekil - zemin” ilişkisi ve bununla bağlantılı “ritm” kavramları ön plana çıkmaktadır. “Bilimsel bir terim olarak ritm, hareket ettirici süreçlerin özel bir sunuluşu, düzenlenişi anlamına gelmektedir. Ritm, özel biçimde sunulmuş bir harekettir. Ritmik hareket dizede önce gelir. Ritmi, dizelerden yola çıkarak anlamak olanaksızdır ama dize ritmik hareketten yola çıkılarak anlaşılabilir” (Brik, 2021: 136). Gestaltçı yaklaşıma göre bellek, tekdüze olanın üzerinde durmamaktadır. “Ebbinghaus yaptığı deneylerde anlamsız hecelerin tekdüze bir seslendirmeye okunduğunda hiçbir şekilde öğrenilmediklerini fark etmiştir. 1895 tarihli kitabında, hecelerin belirli bir ritimle okunduğunda bu durumun değiştiğini ifade etmiştir. Ne yazık ki bu bilgi, diğer araştırmacıların dikkatinden kaçmıştır. Oysa bellek üzerinde çalışan her kişi, bu ritmik yapının bellek için ne kadar önemli olabileceğini, en basitinden insanlığın kültürel üretimi olan şiirler ve destanlar gibi ritmik anlatıları düşünerek tahmin edebilmektedir” (Mungan 2023: 85). Gestalt araştırmacılarının bellek üzerine yaptıkları çalışmalarda, ritmin dil verilerinin kalıcılığını artırdığına dair açık beyanları vardır. Bu durum aslında, sözlü olarak nesilden nesile aktarılan şiir ve destanların da durumunu açıklamaktadır. Bu türlere ait edebî ürünlerin nesilden nesile aktarılmasında ritmin payı büyüktür. Ritmin belleğin yükünü azalttığına dair deneysel çalışmalar yapmışlardır. Ritmin bu işlevi onun hangi özelliğinden kaynaklanmaktadır? Gestalt araştırmacılarının yaptıkları araştırmalara göre bellekte kalıcı olan zemin değil, şekildir. “Gestalt psikolojisiye göre ritm kavramı gruplaşma yaratır. Bir grup oluştuğu anda ise kendini zemine karşı ayırtılabilen ve dolayısıyla hatırlanabilirliğini artırabilen bir şekil oluşmuş olur” (Mungan 2023: 85). Şiirin yüzey yapısı dilbilimsel olarak zemin özelliği göstermektedir. Bu yapının bellekte kalıcı olabilmesi için şekil özelliği kazanması gerekir. Metaforlar, benzetmeler ve sapmalar (harf dizilimleri uzlaşımın dışına çıkan birimler), birer ifade biçimi olarak şiir metninin yüzey yapısına bellekte kalıcılığı sağlayacak şekil özelliği kazandırmaktadır. Prozodi ile bağlantılı olan ritim de bellekte kalıcılığı sağlayan ve ezberi kolaylaştıran fonolojik bir şekil unsuru olarak kabul edilebilir. Türk halk şiirinde kullanılan 7’li, 8’li ve 11’li hece kalıpları bu ritmik sistemi yüzey yapıda kontrol etmekte ve korumaktadır. 19. yüzyıl âşıklarından Erzurumlu Emrah’ın koşmasından alınan şu dördlükte yukarıda ifade edilen ritm unsurunun ön plana çıktığı görülmektedir:

Örnek 9

Sabahtan uğradım ben bir fidana

Dedim mahmur musun *dedi ki yok yok*

Ak elleri boğum boğum kınalı

Dedim bayram mıdır *dedi ki yok yok* (Güney, Güney 1944: 63).

Bu örnekte şair, *dedim*, *dedi ki*, *yok yok* göstergeleriyle bir ritm oluşturmuştur. Bu ritm unsurları, Gestaltçı yaklaşımın ifadesiyle sıradan bir sesletime sahip olan (zemin niteliği taşıyan) mısralara, bellek izi (engram) oluşturan bir şekil niteliği kazandırmıştır. Ritmin korunmasında yarım uyak ve cinasların da bellek izi oluşturma etkisi vardır. Hece

ölçüsü kavramının mantığı da ritim kavramı üzerinden şiirde bellek izi oluşturmaktır. Sonuç olarak Gestalt psikolojisinin bellek araştırmalarında şekil - zemin ilişkisi bağlamında öne çıkardığı ritim kavramı, Türk halk şiirinde hece ölçüsü, prozodi ve uyak unsurlarıyla ezgilenebilir bir nitelik kazanmaktadır. Halk şiirinin sözlü geleneğe bağlı olarak farklı bağlamlarda (ortamlarda) söyleniyor olması, performansla iç içe bir ritim boyutunu zorunlu hâle getirmektedir. Bu durum, Türk halk şiirini zaman içinde kolektif bilinç ve bellekte kaybolmayan anakronik bir mirasa dönüştürmüştür.

Bu çalışma kapsamında üzerinde durulacak hususlardan biri de Türk halk şiirinde yüzyıllardır kullanılagelen 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçülerinin bilgi işleme süreci ve ezberlenebilirlik açısından sahip oldukları bilişsel işlevlerdir. Türk halk şiiri külliyyatında yer alan şiirlerin genel olarak 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüleriyle söylendiği bilinmektedir. Bu ürünlerin ezberlenebilir olmasında, sahip oldukları hece ölçülerinin şiirdeki mısraları kısa süreli belleğin (KSB) potansiyel aralığında tutmasının önemli bir rolü olduğu düşünülmektedir. KSB, adından da anlaşılacağı üzere sınırlı miktarda bilgiyi kısa süreyle tutabilen bir bellek türüdür. Kapasitesi sınırlıdır. Miller'a göre 7 ± 2 birim kapasiteye sahiptir. Bir diğer ifadeyle, ortalama bir yetişkinin KSB genişliği 5 ile 9 birim aralığındadır. Burada birim sözcüğünün tercih edilmesinin nedeni, KSB'nin daha etkin kullanılmasını sağlayan kümeleme özelliğidir. "Kümeleme, birimleri benzerlik veya bazı düzenleme ilkelere dayanarak daha büyük birimler hâlinde birleştirip yeniden şekillendirmektir" (Kırpınar 2020: 73). Anlamsal bakımdan kümeleme, kısa süreli bellekteki bilgileri tutma yeteneğimizi artırır. Kümeleme yoluyla bir bütün, anlamlı birimlere bölünmektedir. "5 ile 8 sözcükten oluşan bir diziyi hatırlayabiliriz ancak sözcükleri aralarında güçlü bağlar oluşmasını sağlayacak şekilde anlamlı cümleler hâlinde düzenlediğimizde belleğin ölçüm aralığı 20 sözcüğe hatta daha fazlasına çıkabilir" (Goldstein 2013: 230). Halk şiirindeki mısralar, 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüleri sayesinde hem hece düzeyinde hem de sözcük düzeyinde kısa süreli belleğin kapasitesine uygun aralıkta kalmaktadır. Halk şiiri metinlerinin işlenmesi sürecinde kümeleme devreye girdiğinde KSB'nin kapasitesi daha da genişlemektedir. Bu durum, Türk halk şiiri metinlerinin ezberlenebilirliğini ve nesilden nesile aktarılmasını da kolaylaştırmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde ifade edildiği gibi, devrik dizim de bu süreci bilişsel anlamda desteklemektedir.

Joe Luft ve Harry Ingham tarafından ileri sürülen ve ismini bu kişilerin ön adlarından alan *Joharry penceresi*, psikolojide kendini açma ile ilgili bir davranış kuramıdır. Kendini açma davranışı ve halk şiiri arasındaki ilişki, psikoloji alanındaki veriler çerçevesinde üzerinde durulacak hususlardan bir diğeridir. Edebî tür olarak şiir, şairin kendini açma ve dünyayı keşfetme çabasının bir ürünü olarak düşünülebilir. Bu çaba, halk şiirinde farklı bilinç alanlarındaki duygu ve düşüncelerin söze dökülmesiyle somutlaşır. Duygu ve düşüncelerin söze dökülme sürecinde kaynak işlevi gören bilinç alanlarının psikoloji literatüründeki Joharry penceresi şemasından yararlanarak tespit edilebileceği düşünülmektedir. "Joharry penceresi, kişilerin kendileri hakkında bildikleri ve yine kişilerin başkaları hakkında bildiklerinden hareket eden, kişiler arası ilişkileri ve kendini açma boyutunu bunun üzerinden ele alan bir kuramdır" (Çetinkaya 2021: 154). Joharry penceresi aynı zamanda kişinin kendi ve başkaları hakkında bilip bilmediklerini gösteren bir tablodur. Bu tablo dört temel alandan oluşmaktadır. "Açık Alan: Bilinçli olarak yapılan davranış ve söylemlerdir. Bunlar hem kendimiz hem de başkaları tarafından bilinen özelliklerimizdir. Kör Alan: Kendimizin farkında olmadığı ancak başkalarının fark ettiği ve bildiği özelliklerimizdir. Gizli Alan: Kendimizle ilgili başkalarının bilmediği ama bizim bildiği-

miz duygu, düşünce, özlem ve yaşantılarımızdır. Karanlık Alan: Ne kendimiz ne de başkaları tarafından bilinen özelliklerimizdir. Bilinçaltımızda yatan, kendimiz ve başkaları tarafından bilinmeyen yönlerimizdir” (Çetinkaya 2021: 155).

Joharry penceresine göre tasnif edilmiş bu bilinç alanlarını kendini açma davranışı çerçevesinde şiirin iki ana öznesi olan şair ve okur/dinleyen açısından değerlendirdiğimizde karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır: Açık alanda ifade edilen duygu ve düşünceler, okuma sürecinde okur tarafından edimsel olarak işlenmektedir. Açık alanda, şairin mesajı okura doğrudan ulaşmaktadır. Şairle okur arasındaki göstergeler, ortak göndergeleri sahiptir. Aynı tasarımı oluşturmaktadırlar. Açık alanda aynı anlamsal kodlar üzerinden gerçekleşen bir iletişim vardır. Açık alanın yoğun olarak kullanıldığı şiirlerde şair ile okurun bilinç alanlarının uyumlu olduğu söylenebilir. Şair bu alanda bilinçli olarak duygu durumunu okura açma eğilimi gösterir. Gizli alanın yoğun olarak kullanıldığı şiirlerde şair sadece kendisinin farkında olduğu ama başkalarının bilmediği duygu ve yaşantılarını dile getirir. Bu alanda kendini açma davranışı örtük olarak gerçekleşmektedir. Gizli alanda örtüklüğü sağlayan unsurlar, uzak benzetmeler, yani mecaz ve metaforlardır. Şair bu alanda, duygu ve düşüncelerini perdelemek için söz sanatlarını ve imgeleri kullanabilir. Kör alanın hâkim olduğu şiirlerde, şair kendini açma davranışı göstermez. Okur, dilsel ipuçlarından (önvarsayımardan) ve bağlamla ilişkili sezdirim öğelerinden hareketle metni anlamaya çalışır. Bu bilinç alanında, sezdirim ve önvarsayımların yanına çağrışımlar da eklenebilir. Şairin kendini açmadığı bu bilinç alanında okur, kendi başına anlam üretmeye çalışır. Bu alanda örtülü bir dil kullanıldığı için okur farklı anlam ayrıntılarına yönelebilir. Karanlık alan olarak isimlendirilen bilinç alanı, ne şairin kendisi ne de okur tarafından bilinen özellikleri kapsamaktadır. Şairin bilinçaltında yatan duyguları bu alanda yer almaktadır. Bir şiirin bu alanda yazılıp yazılmadığını tespit etmek oldukça zordur. Bir şiirin Joharry penceresindeki bu alanlardan hareketle incelenmesi, şairin ruh durumu, samimiyeti ve metnin anlaşılabilirliği açısından son derece önemlidir. Bu noktada, şiirde kullanılan söz sanatlarının mevcut işlevlerine de bir ekleme yapılabilir. Şairler, söyledikleri şiirler vasıtasıyla dış dünyaya karşı bir kendini açma davranışı gösterirler. Söz sanatları yoluyla zaman zaman bunu örtülü olarak yapmak isterler. Şair kendini açma davranışını örtülü olarak yapmak istediği zaman ve bu duruma uygun bir bilinç alanı seçtiğinde refleksif olarak söz sanatlarına gidebilir veya bilinç alanları arasında geçiş yaparak bu araçları kullanabilir. Köroğlu’ndan, Pir Sultan Abdal’a; Karacaoğlu’ndan Erzurumlu Emrah’a; Yunus’tan Âşık Veysel’e uzanan gelenekli bir duyuş ve söyleyişte yukarıda ifade edilen bilinç alanlarının kullanımı somut bir şekilde görülmektedir. Bu ölçüte Pir Sultan Abdal ve Âşık Veysel’den alınan şu dörtlükler örnek verilebilir:

Örnek 10

Uzun ince bir yoldayım,
Gidiyorum gündüz gece,
Bilmiyorum ne hâldeyim,
Gidiyorum gündüz gece (Alptekin 2009: 61).

Örnek 11

Ben de şu dünyaya geldim geleli
Emaneten bir don giymiş döndüm
Sahibi çıktı da elimden aldı
Kuru yerde koyun yaymışa döndüm (Gölpınarlı, Boratav 2010: 94).

Bu dörtlüklerde, kendini açma davranışı çerçevesinde Joharry penceresindeki bilinç alanlarından *gizli alanın* kullanıldığı söylenebilir. Daha önce de ifade edildiği gibi gizli alan kişinin sadece kendisinin bildiği, diğerlerince bilinmeyen alandır. Âşık Veysel *Uzun ince bir yol*, Pir Sultan Abdal ise *Emaneten giyilen don*, ifadeleriyle gizli alanda belirli bir oranda kendini açma davranışı göstermişlerdir. Bu iki şair, duygularını gizli alanda tutmak için sembolik bir anlatıma başvurmuşlardır. Sembolik anlatımların yoğun olarak kullanıldığı şiirlerde kör alan, gizli alan ve karanlık alanın daha çok kullanıldığı düşünülmektedir. Sonuç olarak, Joharry penceresi her ne kadar psikolojide kendini açma davranışının izahı için yapılandırılmış olsa da edebiyat alanında bilhassa şiir çözümlemelerinde yararlanılabilecek bir ölçüt olarak da düşünülmelidir. Şairin bu davranışı ne oranda gerçekleştirdiğini ve duygu durumunu bilinç alanlarından yola çıkarak tespit etmek mümkündür.

Sonuç

Disiplinler arası yöntemin hızla yaygınlaştığı bilim dünyasında bu yöntemin özellikle sözlü edebiyat araştırmalarında da kullanılması son derece önemlidir. Bu çalışmada, edebî türlerin kökeni olarak kabul edilen halk şiiri, dil bilim ve psikoloji alanlarından seçilen 7 adet veriyile ilişkilendirilerek disiplinler arası bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler neticesinde şu tespitlere ulaşılmıştır:

Türk halk şiirinin söyleyiş özelliklerinden biri olan devrik dizimin halk şiirinde iki temel işlevi vardır. Birincisi, birden fazla bilgi birimi devrik dizim sayesinde tek bilgi birimine indirgenmektedir. İkinci işlevi, devrik dizim ÖNY dizilimini bağlamsal düşünme tarzının dışına çıkardığı için anlatımı zemin özelliğinden çıkarıp şekle dönüştürmesidir. Bu iki işlev de şiirin ezberlenebilirliğini ve kalıcılığını kolaylaştırmaktadır. Halk şiirinde yaygın olarak gerçekleşen ulama olayı, psikoloji alanındaki Gestaltçı yaklaşımın “fi etkisi” kavramı ile açıklanabilir. Yine, halk şiirinde yoğun bir şekilde başvurulmuş çağrışımlar, Gestaltçı yaklaşımdaki fenomenal çevre veya gerçeklik kavramlarıyla açıklanabilir. Halk şiiri metinlerinin kolay ezberlenebilir olması ve nesilden nesile aktarılmasında “ritim” kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Gestaltçı psikologların bellek üzerine yaptıkları deneylerde ritmin bellek yükünü önemli ölçüde azalttığına dair önemli bulgular elde edilmiştir. Halk şiiri, cinas ve uyak gibi bellek izi (engram) oluşturan enstrümanlara sahiptir. Türk halk şiiri külliyyatı genel olarak 7’li, 8’li ve 11’li hece ölçüleriyle söylenmektedir. Mısralar, 7’li, 8’li ve 11’li hece ölçüleri sayesinde hem hece düzeyinde hem sözcük düzeyinde kısa süreli belleğin kapasitesine uygun aralıktadır. Kümeleme söz konusu olduğunda bu kapasite daha da genişlemektedir. Edebî tür olarak şiir, psikolojik açıdan sınırlı bir yüzey yapıyı kullanarak şairin kendini açma davranışı olarak düşünülebilir. Şairin kendini açma davranışını somutlaştıran Joharry penceresi aracılığıyla şiir çözümlemelerinde dilimlenmiş ve farklı özelliklere sahip bilinç alanlarından yararlanılabilmektedir.

Gelenekli bir alanın ürünü olan halk şiiri, geçmişten günümüze dilin doğasındaki temel dinamik ve evrensel bilincin temel unsurlarını dolaylı veya doğrudan, açık veya örtük bir şekilde kullanmıştır. Düşüncenin dile sığmadığı bir edebî tür olarak halk şiirinin, sahip olduğu bu özellikler sebebiyle farklı disiplinlerin veri tabanlarıyla sentezlenerek ele alınmasının günümüzde bir zorunluluk hâline geldiğini söylemek mümkündür.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50, İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan. *Anlambilim*. Bilgi Yayınevi, 1999.
- Aksan, Doğan. *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Bilgi Yayınevi, 2021.
- Alptekin, Ali Berat. *Aşık Veysel*. AKM Yayınları, 2009.
- Arat, Reşit Rahmeti. *Eski Türk Şiiri*. TTK Yayınları, 1991.
- Aslan, Ensar. Çıldır Aşık Şenlik –Hayatı, Şiirleri, Karşılaştırmalı Hikâyeleri-. Maya Akademi Yayınları, 2007
- Brik, Osip. “Ritim ve Sözdizim”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Der. Çev. Tzvetan Todorov, Türkçe Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 2021.S
- Çetinkaya, Bünyamin. “Kişiler Arası İlişkiler ve İletişimde Kendini Açma”, *İnsan İlişkileri ve İletişim*, ed. Alim Kaya, Ankara: Pegem Akademi, 2021.
- Demirci, Demir. *Türkoloji İçin Dilbilim*. Anı Yayıncılık, 2013
- Dilâçar, Agop. *Dil, Diller ve Dilcilik*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1968
- Draaisma, Douwe. *Bellek Metaforları*. Metis Yayınevi, 2007
- Goldstein, E. Bruce. *Bilişsel Psikoloji*. Kaknüs Yayınevi, 2013
- Gölpınarlı Abdalbaki, Pertev Naili Boratav. *Pir Sultan Abdal*. Derin Yayınları, 2010
- Güney, Eflatun Cem, Güney Çetin Eflatun. *Erzurumlu Emrah Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul Maarif Kitaphanesi ve Matbaası, 1944.
- Köprülü, M. Fuad. *Edebiyat Araştırmaları I*. Ötüken Yayıncılık, 1989
- Kırpınar, İsmet. *Bilişsel Psikoloji*. Psikonet Yayınevi, 2020
- Mungan, Esra. *Geşalt Kuram*. Metis Yayınevi, 2023
- Onan, Bilginer. “Eklemleri Dil Yapısının Türkçe Öğretiminde Oluşturduğu Bilişsel (Kognitif) Zeminler”. *Mus-tafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6 (11) (2009): 237-264.
- Onan, Bilginer. *Anlama Sürecinde Türkçenin Yapısal İşlevleri*. Nobel Yayınevi, 2014
- Onan, Bilginer. “Derin Yapı Yüzey Yapı İlişkisi Bağlamında Temel Dil Becerileri Üzerine Bir Analiz Çalışması”. *Ana Dili Eğitimi Dergisi* 3 (2014): 91-110.
- Özgenç, E. . *Köroğlu'nun Hayatı ve Şiirleri*. Osmanbey Matbaası, 1976
- Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınevi, 2019
- Sakaoğlu, Saim. *Karacaoğlan*. Akçağ Yayınları, 2004.
- URL-1: <https://www.repertukul.com/SINESINE-SINESINE-BEN-GIDERIM-SINESINE-2125>, Erişim Tarihi: Yavuz Demir, Gökhan. *Dilin Belirsizliği*. Pinhan Yayınevi, 2018

ÂŞIK VEYSEL'İN ŞİİRİNDE VEYSEL VE SAZI *

Veysel and His Saz (Instrument) in Âşık Veyssel's Poetry

Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ**

ÖZ

20. yüzyıl Anadolu âşıklık geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Veyssel, sazıyla ve sözüyle yalnızca Türk kültürünü zenginleştiren bir ozan değil, aynı zamanda kendi ruhunu da iyileştiren bir âşiktir. Âşık Veyssel sazıyla ve sözüyle kendisini iyileştirirken aynı zamanda Türk kültürüne ve halk edebiyatına da ölümsüz eserler bırakmıştır. Halk edebiyatının derinliklerine dalarak, âşık edebiyatının önde gelen isimlerinden Yunus Emre, Karacaoğlu ve Pir Sultan Abdal gibi şairlerin izinden gitmiştir. Veyssel küçük yaşta geçirdiği çiçek hastalığı nedeniyle iki gözünü de kaybetmiştir. Görme engeli, onun yaşamını zorlaştırırken aynı zamanda içsel bir yolculuğa çıkmasına vesile olmuş ve sazı da bu yoldaki zorlukları aşmasına yardımcı olmuştur. Âşık Veyssel, çocukluk yıllarında ailesinin desteğiyle halk şiirine ve bağlamaya yönelmiştir. Babasının ona hediye ettiği saz, Veyssel'in hayatını şekillendiren en önemli araç olmuştur. Duygularını, acılarını, özlemlerini ve umutlarını sazının tellerinde buluşturmuştur. Âşık Veyssel'in sazı ve sözleri, onun yalnızlığını gideren, ruhunu besleyen ve kendisini ifade etmesine imkân tanıyan bir dost olarak sadece bir sanat biçimi olarak kalmamış, aynı zamanda bir sağaltım yöntemi olmuştur. Veyssel bu sayede acılarından kurtulmayı ve hayatın güzelliklerini keşfetmeyi öğrenmiştir. Âşık Veyssel, bir ozan olarak sadece kendi ruhunu iyileştirmekle kalmamış, aynı zamanda dinleyenlere de umut, teselli ve hayatı anlamlandırma imkânı sunmuştur. Bu, sanatın ve özellikle halk edebiyatının insana özgü en güçlü yönlerinden biridir: Acıyı paylaşarak azaltmak ve ona anlam katarak insanı iyileştirmek. Bu bağlamda Veyssel'in yaşamı, sanatın ve müziğin insanı iyileştiren gücünü anlamak açısından eşsiz bir örnektir. Veyssel, hayatının büyük bir bölümünü trajedilerle, kayıplarla ve zorluklarla geçirmiş bir ozan olmasına rağmen bu acılarla tükenmek yerine, bütün bu olumsuzlukları yaratıcılığını besleyen bir kaynağa dönüştürmüştür. Sazı ve şiirleri, acılarını anlamlandırdığı, hayata karşı direncini güçlendirdiği ve ruhunu onardığı bir sığınak olmuştur. Bu makalede Âşık Veyssel'in kendisi ve sazıyla ilgili olan şiirleri onun iç dünyasındaki derin acıları dışa vurma, bu acılarla yüzleşme ve nihayetinde bir tür "kendini iyileştirme" yöntemi olarak değerlendirilecektir. Bunlardan hareketle, Veyssel'in hayatta kalma mücadelesi, zorluklarla baş etme motivasyonu, yaralı ruhuna nasıl şifa bulduğu, şiirlerinin ve müziğinin içsel yolculuğuna ne şekilde rehberlik ettiği gibi konular üzerinde derlendirmeler yapılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Âşık Veyssel, travmatik anılar, Veyssel'in sazı, şiir, sağaltma.

ABSTRACT

As one of the most significant representatives of the 20th-century Anatolian minstrelsy tradition, Âşık Veyssel enriched Turkish culture not only through his mastery of the saz, a traditional stringed instrument, and his poetic expressions but also by healing his soul through his art. While healing himself with his instrument and words, Âşık Veyssel also left immortal works to Turkish culture and folk literature. Diving into the depths of folk literature, he followed in the footsteps of poets such as Yunus Emre, Karacaoğlu and Pir Sultan Abdal, the leading names of minstrel literature. Veyssel lost both of his eyes due to smallpox at a young age. While his visual impairment made his life difficult, it also led him on an inner journey and his saz helped him overcome the difficulties on this path. During his childhood, with the support of his family, Âşık Veyssel turned to folk poetry and the bağlama. The instrument his father gave him as a gift became the most important tool that shaped Veyssel's life. He brought together his feelings, pains, longings and hopes on the strings of his instrument. As a friend who relieved his loneliness, nourished his soul and allowed him to express himself, Âşık Veyssel's saz and lyrics were not only a form of art but also a method of healing. In this way, Veyssel learned to get rid of his pain and discover the beauties of life. As a minstrel, Âşık Veyssel not only healed his own soul, but also offered hope, solace and the opportunity to make sense of life to those who listened to him. This is one of the most powerful aspects of art, and especially of folk literature, that is uniquely human: to reduce suffering by sharing it and to heal by giving it meaning. In this context, Veyssel's life is a unique example understanding the healing power of art and music. Although Veyssel was a poet who spent most of his life in tragedy, loss and hardship, he transformed all these negativities into a source that nourished his creativity. His saz and poems became a

* Geliş tarihi: 9 Ocak 2025 - Kabul tarihi: 3 Mart 2025

Türkyılmaz, Dilek. "Âşık Veyssel'in Şiirinde Veyssel ve Sazı" *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 54-65

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, dturkyilmaz74@hotmail.com, dilek.turkyilmaz@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-0521-4086.

refuge where he made sense of his pain, strengthened his resistance to life and repaired his soul. In this article, Âşık Veysel's poems about himself and his saz will be evaluated to express the deep pains in his inner world, confronting these pains and finally as a kind of "self-healing" method. Based on this, we will try to evaluate on issues such as Veysel's struggle for survival, his motivation to cope with difficulties, how he healed his wounded soul, and how his poems and music guided his inner journey.

Keywords

Âşık Veysel, traumatic memories, Veysel's saz, poetry, healing.

Giriş

Âşık Veysel, saz çalma, mahlas alma, usta-çırak ilişkisi ve eserlerinde tarih belirtme gibi konularda âşıklık geleneğine büyük ölçüde bağlı kalmış, ancak rüyada pir elinden bade içme geleneğini yaşamamış, lebdeğmez, muamma ve "dedim-dedi" türünde şiirler söylememiş ve diğer âşıklarla atışma geleneği son derece sınırlı olan (Şimşek 2016: 125); bütün bunlarla birlikte ait olduğu bu geleneğin değerlerini kendi yorumuyla harmanlayan, sözlerinde derin anlamlar gizleyen ve herkese hitap eden sıcak, incelikli bir üsluba sahip, son yüzyılın unutulmaz âşıklarından biridir. Veysel'in âşıklık unvanını kazanmasında, ülkenin uluslaşma sürecindeki millî duruşunun temel etken olduğu da göz önünde tutulmalıdır (Oğuz 2010:6). Türküleriyle dilden dile dolaşan, şiirleriyle sevgi tohumları eken, insanları birlik ve beraberliğe davet eden ve bölücülüğü en büyük düşmanı sayan Veysel, şiirlerinde vatan sevgisi, doğa, birlik, çalışma, yardımlaşma ve idealizm gibi konuları derin bir duyarlılıkla ele alırken, yaşama sevinci ile hüznü, iyimserlik ile umutsuzluğu iç içe geçmiş bir şekilde yansıtmıştır.

Homeros gibi gözleri görmeyen bir ozan olan Veysel, evrensel değerleri hümanizmle harmanlayarak yüksek bir insanlık anlayışı ortaya koymuştur. Yokluk ve acıya rağmen her zaman güzeli dile getirmiş, güzellikleri insanlara sunmuştur. Belki de dünyadaki çirkinlikleri görmemek onun ruhsal derinliklere ulaşmasını sağlamıştır. Anlayıp kavradıkları yer, insanlığın ortak hayallerine ev sahipliği yapan bir dünyadır. Victor Hugo'nun, "Bedenin gözü kapandığında ruhun gözü açılır" sözü bu durumu etkileyici bir şekilde ifade etmektedir (Işık 2022: 457). Âşık Veysel Şatiroğlu'nun hayatı, talihsiz olaylarla başlamış ve bir süre boyunca çoğu insanın tek başına üstesinden gelmekte zorlanacağı travmatik deneyimlerle şekillenmiştir. 1894 yılında Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan köyünde dünyaya gelen Âşık Veysel, çocukluğunda o dönemde yaygın olan çiçek hastalığı nedeniyle hem iki kız kardeşini hem de bir gözünü kaybeder. Ümit Yaşar Oğuzcan, Âşık Veysel'in bu zorlu yaşam öyküsünü şu şekilde dile getirir:

Böylece yedi yaşına varmış. O yıl bir çiçek hastalığı salgını olmuş Sivas'ta. Küçük Veysel de yakalanmış. Sol gözünde çiçeğin beyi çıkmış kendi deyimiyle... Göz akıp gitmiş. Sağ gözüne de perde inmiş önceleri. Yalnız ışığı seçebiliyormuş bu gözüyle. Babasına "Çocuğu Akmağdeni'ne götür, orada bu gözünü açacak bir doktor var." demişler. Sevinmiş Ahmet Emmi. Gel gör ki talihsizlik yine yakasını bırakmamış Veysel'in. Bir gün inek sağarken babası yanına gelmiş. Veysel ansızın dönüverince; yakında bulunan bir değneğin ucu öteki gözüne girivermiş. O göz de akıp gitmiş böylece (Veysel 1971: 7).

Âşık Veysel, "Hayatım" adlı şiirinde zaman zaman kendi durumunu sorgulayarak yaşadığı duygusal zorlukları dile getirmiş ve bu içsel çatışmalarını mısralarında yansıtmıştır. Bu şiir, âdeta Âşık Veysel'in hayat hikâyesini özetlemektedir. Şiirde, çiçek hastalığına yakalanması küçük yaşta gözlerini kaybetmesi, çaresizliği, insanlara muhtaç olması, sazını en yakın dostu yapması, eşi tarafından aldatılması ve çocuklarının yetim kalması gibi zorlu yaşam deneyimlerine yer vermiştir:

Genç yaşında felek vurdu başıma

Aldırdım elimden iki gözümü

Yeni değmiş idim yedi yaşıma
Kayıbettim baharımı yazımı
(...)
Üç yüz onda gelmiş idim cihana
Dünyaya bakmadan ben kana kana
Kader böyle imiş çiçek bahana
Levh-i kalem kara yazmış yazımı
(...)
Veysel der dünyaya ben niye geldim
Her zaman ağladım ne zaman güldüm
Gönlüme teselli kendimde buldum
Sabır ile teskin ettim özümü (Veysel 1971: 257-258)

Veysel, yaşadığı zorlukları, çektiği acıları ve geçirdiği hastalıkları kaderin bir cilvesi olarak değerlendirir. "Levh u kalem"de yazılı olanın bu olduğunu ve "çark-ı devrân"ın böyle döndüğünü ifade ederek, kaderine karşı bir kabulleniş içinde olduğunu dile getirir. Şiirin ilerleyen dizelerinde, dünyaya neden geldiğini sorgular ve sürekli üzüntü içinde olduğunu belirterek bir tür kader muhasebesi yapar. Ancak şiirin sonunda, tüm bu yaşananlara sabır ve tevekkülle yaklaşarak kendisini teselli ettiğini ve aslında bütün bunların bir sınav olduğunu kabullendiğini hissettirir (Şişman 2023: 34). Âşık Veysel'in doğduğu dönem, toplumun birçok açıdan zorlu sınavlardan geçtiği, bireylerin yazgılarının âdeta "Levh-i mahfuz"da kara yazıldığı kaotik bir dönemdir (Bekki 2021:18). Bu karmaşa ve belirsizlik ortamı, Veysel'in hayatındaki talihsizliklerle birleşerek onun kaderini şekillendirmiştir. Daha çocukluk yıllarından itibaren acı dolu ve zorlu deneyimlerle karşılaşan Veysel, bu kaotik ortamın bireysel bir yansıması gibi, hem kendi ruhsal mücadelesini vermiş hem de yaşadığı travmaların derin izlerini taşımıştır. Onun hayatı, bu karmaşanın bireysel düzeydeki bir örneği olarak, toplumsal koşulların birey üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Zara (2011: 93), travmaya maruz kalan bireylerin, travma öncesinde, sırasında ve sonrasında verdikleri tepkilerin ve yaşadıkları deneyimlerin her birey için kendine özgü olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda, Âşık Veysel'in çocukluk yıllarında yaşadığı göz kaybı, kardeşlerinin ölümü ve salgın hastalıkların yarattığı derin travmalar, onun hem bireysel hem de ruhsal yolculuğunu şekillendiren kendine özgü deneyimler olarak dikkat çekmektedir. Bu olumsuz deneyimler, Veysel'in ruhsal bütünlüğü üzerinde tehdit oluşturmalarına rağmen, o kendisini yok oluşa değil, sazı ve sözü aracılığıyla varoluşu yeniden inşa etmeye yöneltmiştir. Bu tutumu, yaşadığı zorluklara karşı psikolojik dayanıklılık geliştirmesinde ve travmatik yaralarını sağaltmasında etkili bir rol oynamıştır. Bir olayın travmatik sayılabilmesi için, bireyde yoğun korku, dehşet veya çaresizlik gibi duygulara yol açması gerekmektedir. Ciddi nörolojik hasarı bulunmayan her insan, kişisel yaşam deneyimlerini hatırlama yetisine sahiptir. Özellikle şair ve yazarlar, kendi yaşamlarından esinlenerek kaleme aldıkları eserleriyle, bu deneyimlerini yansıtır (Erdal 2024: 28) Şu dördlük tam olarak bu duygu durumunu anlatmaktadır:

Ben bir adam olamazdım
Gerçek dostlar olmasaydı
Gerçek şair olamazdım
Çiçek gözüm almasaydı (Veysel 1971: 270)

Ezgi Yaz (2015: 22-23) çocukluk döneminde yaşanan travmaların, başkalarının desteğiyle iyileştirilemediğinde, bireylerin hayatta kalabilmek ve yaşamlarına devam edebilmek için kendi baş etme mekanizmalarını geliştirdiklerini söylemektedir. Bu baş

etme yöntemlerinden birinin güven duygusunun zarar gördüğü ya da kaybolduğu durumlarda, kişinin dışarıda bulamadığı desteği kendi içinde inşa ettiği bir gerçeklik alanı yaratması olarak ifade eder. Bu süreçte bireyin, kurduğu bu hayali dünyayı kontrol ederek ve sınırlarını belirleyerek yaralarını sarma çabası içine girdiğini ve yaratıcılığın tam da bu noktada devreye girdiğini, bunun da hem farklı bakış açılarıyla düşünebilme yeteneğini barındırdığını hem de birey için olası tehditlere karşı savunma aracı olduğunu söylemektedir. Yaz'a göre bu yönüyle yaratıcılık, kimi insanlar için hem tehlikelere karşı bilenen bir kılıç hem de koruyucu bir kalkan işlevi görmektedir. Bu bağlamda Veysel'in koruyucu kalkanı da babasının bir gün ona ekmeğini de kazandıracağını ümid ederek verdiği sazı olmuştur. Günay (1993: 21- 23), Âşık Veysel'in babasının saz şiirine olan ilgisinin yalnızca bireysel bir tercih değil, köklü bir geleneğin yansıması olduğunu, XVI. yüzyıldan itibaren Türk topraklarında şekillenen âşık edebiyatının İslamiyet'in, yerleşik medeniyetin ve dönemin kültürel birikiminin etkisiyle gelişerek, Türk şiirinin millî bir geleneği hâline geldiğini ve bu geleneğin yalnızca anlık heyecanları ifade eden şiirlerden oluşmayıp aynı zamanda sanatçı eğilimlerini belirli bir disiplin ve çerçeve içinde yönlendiren bir eğitim ve öğretim kaynağı olduğunu ifade etmektedir. Böylece yetenekli bireyler, bu sistem içerisinde kendi yollarını bulma fırsatı elde etmişlerdir. Sivas, bu geleneği canlı bir şekilde yaşatan önemli bölgelerden biri olarak dikkat çektiğinden Günay, Âşık Veysel'in babasının, körlüğü nedeniyle hayatını bağımsız bir şekilde sürdürmekte zorlanabilecek oğlunu saz şairliğine yönlendirmesinin, bir rastlantıdan çok bu kültürel atmosferin doğal bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Veysel'in yetiştiği dönemde ve bölgede âşık edebiyatı, yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda yaşam tarzını ve toplumsal değerleri şekillendiren bir yapı taşı durumundaydı. Bu ortamın etkisiyle Veysel, âşık toplantılarında bir dinleyici ve öğrenci olarak yer almış, yönlendirme ve eğitim sayesinde saz çalmayı ve şiir söylemeyi öğrenerek hem kendi ayakları üzerinde durmayı başarmış hem de topluma katkıda bulunan üretken bir birey hâline gelmiştir. Günay, âşık edebiyatı, yalnızca sanatçıları eğitmekle kalmamış, sıradan bireylere de düşünce ve duygularını ifade etme, kelime dağarcıklarını geliştirme ve kültürel değerlerini yaşatma imkânı sunmuştur ve âşık edebiyatı geleneğinin bireyler ve toplum üzerindeki etkileri, üzerinde daha fazla durulması gereken önemli bir olgudur sözleriyle geleneğin önemini vurgulamaktadır.

Bağlandım köşede kaldım bir zaman

Nice kimselere dedim elaman

On on beş yaşıma girince heman

Yavaş yavaş düzen ettim sazımı (Veysel 1971: 257)

Bir müzik aleti çalmak, türkü söylemek ve beste yapmak, varoluşa tutunmanın ve ruhsal bütünlüğü korumanın güçlü yollarından biridir. Müziğin yer aldığı bu faaliyetler, insanın sarsılan ruhsal dengesini yeniden sağlamasına yardımcı olur. Müzik, bireyi hem kendi iç dünyasıyla hem de dış dünya ve evrenle uyumlu bir hâle getirir, kişinin sezgisel boyutuyla bağlantı kurmasına olanak tanır. Gözlerini kaybeden Âşık Veysel, duyma yetisiyle evrenin seslerini algılayarak, bu sesleri kendi bestelerinde acılarıya harmanlamış ve kaybolan yaşam sevincini yeniden hissetmeyi başarmıştır. Travmalar nedeniyle bozulan ruhsal denge, müziğin iyileştirici ve destekleyici gücüyle yeniden tesis edilebilir. Müziğin bu terapötik işlevi, insan ruhunun derin yaralarını sarmakta ve hayata yeniden tutunmayı mümkün kılmaktadır (Yaz 2017: 284). Veysel gözlerini kaybettikten sonra karanlığa bürünen yaşamını, sazının açtığı gönül gözüyle aydınlatmaya çalışmış, acılarını ve hüznlerini sazının tellerine eşlik eden şiirlerle ve türkülerle ifade etmeye başlamıştır. Yaşadığı duygusal yükleri, varlığını ve hislerini türkülerle yansıtarak iç dünyasını açığa

vurmuş, böylece duygusal bir boşalım sağlamıştır. Sazı ve sözü onun ruhunun bir parçası olmuş, bu sayede yaralarını sarıp acılarıyla yaşamayı öğrenmiş bunu da şu sözlerle ifade etmiştir:

İnler Veysel arı gibi
Bülbüllerin zarı gibi
Turnalar katarı gibi
Türkü türkü çağırırız (Veysel 1971: 187-188)

Âşık Veysel'in âşıklık yolculuğunu şekillendiren pek çok olaydan söz edilebilir. Bunların başında, yaşadığı travmalar, kayıplar ve tabii ihanet gibi derin acılar gelmektedir. Yirmi beş yaşında Esmâ adlı bir genç kızla evlenen Veysel, bu mutluluğu kısa bir süre sonra üst üste gelen trajedilerle gölgelenmiştir. Önce annesini ve babasını kaybetmiş, ardından henüz on günlük olan ikinci çocuğunun ölümüyle sarsılmıştır. Bu kayıpların üzerine eşinin kendisini terk etmesi ve diğer çocuğunun bakımsızlık nedeniyle yaşamını yitirmesi, Veysel'in hayatını büyük bir kedere sürüklemiştir. Tüm bu zorlu deneyimlerin izlerini onun şiirlerinde bulmak mümkündür. Özellikle "Memlekete Destan Oldum" adlı şiiri, eşinin kendisini terk etmesinin ardından kaleme aldığı derin bir duygu yansımasıdır. Şiirin bütünlüğü dikkate alındığında Veysel'in, sadece eşinden değil, tüm hayattan eşten dosttan hatta çocukları (pür) tarafından da beğenilmediğini söyler. Şiirde de ifade ettiği gibi bu şiiri yazdığı sırada Gölköy Köy Enstitüsünde çalıştığı dönemdir ve ikinci eşiyle Gülizar hanımla evlidir. Bu şiirde ondan da şikâyet söz konusudur:

Memlekete destan oldum
Karım beni beğenmedi
Eşten oldum dosttan oldum
Yârim beni beğenmedi (Veysel 1971: 259-260)

Veysel, karısının yavaşmalarıyla birlikte kaçışını ve yaşadığı olayları kabullenmekte zorlanır, olup bitenlere anlam vermekte güçlük çeker. Bu derin acılar, iç dünyasında yankılanarak ses ve söze dönüşür. Veysel, yaşadığı sarsıcı deneyimleri ifade etmeye, anlamlandırmaya ve bu zorluklarla baş etmeye çalışırken sazına ve şiirine tutunur. Veysel, yaşadığı derin acılar karşısında önemli bir yol ayrımına gelir. Bu süreçte, ya yaşadığı zorluklara teslim olarak içe kapanacak ya da müzik ve sözleri aracılığıyla duygularını dönüştürerek kendini yeniden var edecektir. O, bireysel mücadelesini sanat yoluyla ifade etmeyi tercih etmiş ve böylece kültürel mirasa önemli katkılarda bulunmuştur. Çektiği acılar, yalnızca onu güçlü bir birey hâline getirmekle kalmaz, aynı zamanda evrensel bir değer kazandırır. İnsan, travmalarını sürekli olarak anlatarak, bu acılara karşı duyarsızlaşır ve kaybettiği kontrol duygusunu yeniden kazanır. Âşık Veysel de yaşamındaki zorlukları, ruhunun derinliklerinden çıkan türkülerle sıkça dile getirerek, travmalarının yaralarını iyileştirmiştir. Türkülerinde, sesin, ritmin ve sözlerin birleşimiyle, hem duygusal hem de zihinsel bir iyileşme sürecine girmiştir. Bu içsel uyum, ona hem acılarını hem de yaşadığı travmaları dönüştürme fırsatı sunmuştur. (Yaz 2017:284) "Güzelliğin On Par'etmez" adlı türküsünde, eşinin yaşattığı derin acıların, Veysel'i yok etmek yerine kendini bulmaya ve dünya çapında tanınan bir değer olmaya yönlendirdiği açıkça hissedilir (Yaz 2017: 281):

Güzelliğin on par'etmez
Şu bendeki aşk olmasa
Eğlenecek yer bulaman
Gönlümdeki köşk olmasa

Tâbirin sığmaz kaleme
 Derdin dermandır yâreme
 İsmi yayılmaz âleme
 Âşıklarda meşk olmasa
 (...)

Senden aldım bu feryâdı
 Bu imiş dünyanın tadı
 Anılmazdı Veysel adı
 O sana âşık olmasa (Veysel 1971: 95).

Âşık Veysel'in şiirleri, onun yalnızca bir ozan olarak duygu ve düşüncelerini ifade ettiği metinler değil, aynı zamanda kendi varoluşunu anlamlandırmaya çalıştığı derin bir içsel yolculuğu da yansıtır. Şiirlerinde sıkça görülen varoluşsal sorgulamalar, hem bireysel hem de evrensel boyutta insana dair temel soruları ele alır. Âşık Veysel, yaşamı boyunca karşılaştığı zorlukların ve acıların, kendisiyle yüzleşmesine ve kendi kimliğini derinlemesine sorgulamasına vesile olduğunu şiirlerinde sıkça dile getirir. "Yıllarca Aradım Kendi Kendimi" şiiri, bu varoluşsal sorgulamaların en güçlü örneklerinden biridir. Âşık Veysel, yaşadığı acıların ve kayıpların ardından, şiirlerinde kendisini bulma çabalarını ortaya koyar. Sazı, onun hem sırdaşı hem de varoluşsal yolculuğunda bir rehberdir. Duygularını sazıyla dile getirerek, kendisi ve hayatı hakkında daha derin bir anlayış geliştirmiştir. Şiirlerindeki varoluşsal sorgulamalar, onun yaşamı boyunca kendini ve hayatın anlamını arayışının bir yansımasıdır. Bu arayış, yalnızca kişisel değil, insanın evrensel yolculuğunu da yansıtır. Bu yönüyle Veysel, bireysel deneyimlerini şiirlerinde ustaca işleyerek, insanlık hâlinin ortak meselelerine dair derin bir bakış sunar. Onun varoluşsal sorgulamaları, bir halk ozanının ötesinde, felsefi bir derinliğe sahip olduğunu gösterir. Âşık Veysel, şiirinin üçüncü mısrasında yer alan "Hayal mıyım ürüya mı bilinmez" ifadesiyle, özne olarak kendi varlığının hakikatini sorgulamaktadır. Bu sorgulama, varlık olgusunun kesin bir sonuca ulaşamayacak kadar belirsiz ve tanımlanamaz olduğunu ortaya koyar. Veysel, varlığa dair bu epistemolojik belirsizlik üzerinden insanın kendi varoluşunu tanımlama ya da anlama çabasının sınırlarına dikkat çekmektedir. "Bu düşünce, felsefe tarihinde önemli bir dönüm noktasını oluşturan Descartes'ın görüşlerine benzerlik gösterir. Descartes da insanın varlığı hakkında şüphe ederken, rüya metaforu üzerinden dış dünyanın ya da kendi varlığının gerçek olup olmadığını sorgulamıştır. Veysel'in şiirindeki bu sorgulama, Descartes'ın "şüpheli" yaklaşımını hatırlatan bir düşünsel derinlik taşır" (Cengiz 2016: 43).

Yıllarca aradım kendi kendimi
 Hiç bir türlü bulamadım ben beni
 Hayal mıyım ürüya mı bilinmez
 Hiç bir türlü bulamadım ben beni (Veysel 1971: 263).

Âşık Veysel'in varoluşsal sorgulamalar yaptığı "Şu Dünyaya Geldim Ne Oldu Kârım" şiiri, Veysel'in kendisinin hayata geliş amacını ve yaşamı boyunca elde ettiği kazançları ya da kayıpları sorgulayan bir içsel hesaplaşmanın ifadesidir. Hayatın geçiciliğini, insanın dünya üzerindeki sınırlı süresini ve bu sürenin sonunda geriye ne kaldığını düşünmeye yönlendirir. Bu sorgulama, yalnızca bireysel bir deneyimi değil, evrensel bir insanı durumu da yansıtır, hayatın anlamını aramak. Âşık Veysel burada, dünyevi kazançların gelip geçici olduğunu, asıl önemli olanın hayatın özündeki derin hakikati bulmak olduğunu ima eder. Bu sorgulama, aynı zamanda tasavvufi bir perspektifi de hatırlatır, insanın bu dünyadaki varlığı bir yolculuktur ve bu yolculuğun gerçek değeri maddi kazançlarda değil, manevi bir uyanışta bulunabilir. Bu mısra, Veysel'in sade

ama derinlikli söyleyişinin hayatın anlamını irdeleyen bir örneğidir. “Geçirdim günümü gaflet içinde” mısrası ise, Âşık Veysel’in yaşamına dair pişmanlık ve farkındalığı aynı anda yansıtan bir iç hesaplaşmanın ifadesidir. Bu söz, insanın hayatın akışı içinde çoğu zaman farkında olmadan yaşadığı, derin anlamları gözden kaçırdığı ve bu nedenle gerçek bir uyanışa geç ulaştığı gerçeğini dile getirir. Buradaki “gaflet” kelimesi, bir tür bilinçsizlik veya ihmali temsil eder, hayatın değerini ve zamanın kıymetini idrak edememenin bir sonucudur. Veysel, bu mısrayla hem kendi yaşamını sorgulamakta hem de evrensel bir insan deneyimine dikkat çekmektedir. İnsanın günlük koşturmacalar içinde varoluşunun derin anlamını unutarak, aslında ne kadar değerli bir şeyin ellerinden kayıp gittiğini fark edemediğini vurgular. Bu, tasavvufi bir anlayışla da ilişkilendirilebilir, çünkü gaflet, insanın kendi özünü ve yaratılışını unuttuğu durumu tanımlayan önemli bir kavramdır. Bu mısra, aynı zamanda bir tür uyanış çağrısıdır. Veysel, bu farkındalıkla yaşamın derin anlamına ulaşma çabasını, kendini ve varoluşu sorgulamanın gerekliliğini ifade eder. Bu, geçmişe duyulan bir pişmanlık olsa da, geleceğe dair bir farkındalık ve bilinçle yaşama çağrısına dönüşür.

Şiirdeki “Geldi güz ayları erdi baharım” mısrası, Âşık Veysel’in hayat döngüsüne ve insanın ömrüne dair derin bir farkındalığı ifade eder. Burada “güz ayları” metaforu, yaşamın sonbaharını, yani ömrün ilerleyen dönemlerini temsil ederken, “baharım” ifadesi, gençlik ve tazelik dönemine, hayatın başlangıcındaki umut ve canlılığa işaret eder. Bu mısradaki, doğanın döngüsüyle insan hayatı arasında güçlü bir paralellik kurulmuştur. Âşık Veysel, doğanın mevsimleriyle insan ömrünü özdeşleştirerek, zamanın akışını ve hayatın geçiciliğini derin bir içsel değerlendirmeye ele alır. “Bahar” ın son bulması, gençlik hayallerinin, umutların ya da hayatın daha enerjik dönemlerinin geride kalmasını, “güz” ise olgunluk, tecrübe ve aynı zamanda kaçınılmaz bir sona yaklaşmayı simgeler. Bu ifade, insanın ömrünün geçiciliğine ve zamanın geri dönülmez bir şekilde akıp gidişine dikkat çeker. Mısranın tasavvufi bir yönü de vardır; baharın sona ermesiyle insan, dünya nimetlerine ve gençlik heveslerine duyduğu bağılıktan sıyrılarak, ömrün hakikati üzerine düşünmeye başlar. Bu, bir tür varoluşsal yüzleşmenin başlangıcıdır. Veysel’in bu derinlikli ifadesi, hayatın her evresinin kıymetini bilme ve her dönemi anlamlandırma çağrısı olarak da yorumlanabilir. Veysel’in kendisine dönük bu şiirleri yalnızca derin bir düşünce sürecinin ve varoluşsal sorgulamanın ürünü olmakla kalmaz, aynı zamanda onun ruhunu iyileştiren, acılarını dönüştüren bir araç hâline gelir.

Şu dünyaya geldim ne oldu kârım

Geçirdim günümü gaflet içinde

Geldi güz ayları erdi baharım

Geçirdim günümü gaflet içinde (Veysel 1971: 262).

Âşık Veysel’in en bilinen ve en etkileyici eserlerinden biri olan "Uzun İnce Bir Yoldayım", Veysel’in yaşam, ölüm, insanlık ve kader üzerine düşüncelerini sade ama derin bir şekilde yansıtan bir başyapıttır.¹ Şiir, sadece Âşık Veysel’in hayatına dair bir öz anlatım değil, aynı zamanda evrensel insanlık yolculuğunun da bir sembolüdür. Şiirin temel teması, insanın dünya üzerindeki varoluşu, bu süreçte karşılaştığı zorluklar ve nihayetinde ölümlü buluşan yolculuğudur. Veysel, bu yolda yalnız bir yolcu gibi hissederek; ancak yalnızlığı, her insanın kendi yazgısını yaşamak zorunda olduğu gerçeğine gön-derme yapar. Veysel’in bu şiiri bir anlamda insanın hayat karşısındaki çaresizliği ve bu çaresizlik içinde mücadele edişini işlemektedir. Veysel kendisinin ve aslında her insanın ömrünü "Uzun ince bir yoldayım" dizesindeki yolculuk metaforuyla anlatmaktadır. Yol, bir başlangıcı ve bir sonu olan, ancak bu iki nokta arasında iniş çıkışlarla dolu bir süreçtir. Veysel, bu uzun yolculuğu her bireyin kaçınılmaz kaderi olarak resmeder. Veysel’in bu

şiiirde sıkça işlenen bir diğer tema ise zamandır. Veysel, "Gidiyorum gündüz gece" diyerek zamanın durmaksızın akışını, yaşamın hızla geçişini ve bu süreçte insanın elinden hiçbir şeyin gelmediğini ifade etmektedir. Şairin vurguladığı bu sürekli ilerleyiş, bize hayatın durdurulamaz bir akış olduğunu gösterir. Veysel, bu yolculuk sırasında kendini arayan bir yolcu gibidir. Ancak bir yandan da hayatın geçiciliğine ve ölüme karşı bir teslimiyet hâli sezilir. Bu teslimiyet, kaderin kaçınılmaz olduğunu kabul eden bir bilgelik içindedir. "Uzun İnce Bir Yoldayım", sadece Âşık Veysel'in kendi yaşamını anlatmakla kalmaz; aynı zamanda insanlığın ortak kaderini yansıtan bir eser olarak geniş bir evrensel boyut kazanır. Yaşamın başlangıcı ve sonu arasında geçen bu yolculuk, her insanın paylaştığı bir gerçekliktir. Bu nedenle şiir, farklı kültürlerden ve coğrafyalardan insanları etkileyen bir güce sahiptir. Âşık Veysel'in bu şiiri sade ama güçlü bir anlatımla, insanın içsel arayışını ve hayatın geçici doğasını gözler önüne serer. "Uzun İnce Bir Yoldayım", Âşık Veysel'in sadece bir ozan değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine inebilen bir filozof olduğunu da kanıtlayan unutulmaz bir eserdir:

Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldeyim
Gidiyorum gündüz gece
Dünyaya geldiğim anda
Yürüdüm aynı zamanda
İki kapılı bir handa

Gidiyorum gündüz gece (Veysel 1971: 255).

Âşık Veysel'in kendisine ilişkin derin bir özlemi ifade eden ve ölümle yüzleştiği diğer bir şiiri "Dostlar Beni Hatırlasın"dır.² Şiir, yalnızca bir bireyin ölüm sonrası hatırlanma arzusunun dile getirmekle kalmaz, aynı zamanda insanların gönlünde bir yer edinme çabasını yansıtır. Veysel, yaşamının zorlukları ve acılarıyla birlikte bir anlam arayışındadır ve bu şiir, onun yaşamı ve ölüm hakkındaki düşüncelerini özetler. "Dostlar beni hatırlasın" mısrası, şairin ölümünden sonra da insanların onu anmasını istemesi, hayatında bir iz bırakmak ve ruhunun bir şekilde varlığını sürdürmesi dileğidir. Bu, bir tür ölümsüzlük arzusudur. Beden yok olsa da anıların, dostlukların ve paylaşılan duyguların kalıcı olmasını istemektedir. Veysel'in şiirlerinde ölüm, varoluş, acılar ve hatırlanma teması sıkça yer almaktadır. Bu şiir de, onun insan olarak yaşadığı acıları, mücadeleleri ve sevinçleri dostlarıyla paylaşma arzusunun bir yansımasıdır. Kendisiyle ilgili bir hesaplaşma, kendisini hatırlatmanın önemine dair bir çağrı ve yaşamın geçiciliğini kabullenme, bu şiirin temel teması olarak öne çıkmaktadır. "Ben giderim adım kalır" dizesi, bireyin ölümden sonraki durumunu kabullenme ve ölümden sonra hatırlanma isteğini açık şekilde ortaya koyar. Bu yaklaşım, Heidegger'in varoluşçuluğundaki "ölümle yüzleşme" kavramına benzer bir şekilde, bireyin kendi faniliğiyle hesaplaşmasını gösterir. "Ona göre insan varlığının en belirgin özelliği ölüm fenomenidir" (Karakaya 2003: 29). Ölüm gerçeğinin bilincinde olan Veysel'in bu hesaplaşması, kendi varlığını topluma sunma ve bu sunum aracılığıyla ölümsüzleşme çabasıyla sonuçlanır. Veysel'in başka şiirlerinde de yer alan ölüm, fanilik ve hatırlanma temaları, bireyin kendi varoluşuna anlam yükleme çabasını yansıtır. Anlam yaratma süreci, travmatik olaylarla başa çıkmada önemli bir faktör olarak kabul edilmektedir. Veysel, şiirinde ölümün kaçınılmazlığını kabul etmekle birlikte, ardından bıraktığı eserlerle toplumsal bellekte yaşayacağını vurgulayarak kendine bir ölümsüzlük algısı yaratmıştır. Bu süreç, onun ruhsal dayanıklılığını güçlendirmiş ve travmatik olaylarla başa çıkmasına katkı sağlamıştır. Şiirde tekrar eden "Dostlar beni hatırlasın" ifadesi, Veysel'in yalnızca bireysel değil, aynı

zamanda toplumsal bir bağlamda varlık göstermeye çalıştığını ifade eder. Toplumsal bağlılık, bireyin psikolojik dayanıklılığını artıran önemli bir faktördür. Veysel, dostları tarafından hatırlanma ve eserlerinin toplumda yaşaması düşüncesiyle, kendisini toplumsal bir bağlamda değerli hissetmiş ve bu değer algısı, onun sağaltıcı sürecinde temel bir rol oynamıştır. Bu şiir eserlerinin Veysel üzerindeki terapötik etkisinin somut bir örneğidir. Veysel, şiir ve müzik aracılığıyla kendi travmalarını estetik bir forma dönüştürmüş ve acılarını anlamlı bir ifadeye kavuşturmuştur. Bu süreç, bireyin buhranlarının kontrol edilebilir bir düzeye çekilmesine olanak tanımış ve ruhsal dengelenmesini sağlamıştır. Veysel'in bu şiirdeki ifadeler, bireyin yaşamındaki acı verici olayları kabullenme ve onlarla barışma sürecini destekleyen bir öz-diyalog niteliği taşımaktadır.

Veysel'in bu şiiri halk şiirinin sözlü kültür bağlamındaki işlevlerini yansıtan bir örnek olarak da değerlendirilebilir. Halk kültüründe şiirler ve türküler, toplumsal hafızayı canlı tutma işlevi görür. Şiirin anonimleşme potansiyeli, Veysel'in bireysel duygularının toplumsal bir değer hâline gelmesini sağlar. Bu durum, halk edebiyatının bireysel deneyimlerinin kolektif bir mirasa dönüştürme gücünü gösterir. Şiirin önemli bir özelliği de halk edebiyatına özgü didaktik bir mesaj taşımasıdır. Veysel, eserde yalnızca kendi ölümünden sonra hatırlanmayı istemekle kalmaz aynı zamanda insanlara geride iyi bir iz bırakmaları gerektiği mesajını da verir. Evrensel düzeyde ise bu şiir, insanın kendi ölümlülüğünü kabullenmesi ve bu durumla barışık bir şekilde yaşaması gerektiği mesajını taşımaktadır:

Ben giderim adım kalır
Dostlar beni hatırlasın
Düğün olur bayram gelir
Dostlar beni hatırlasın
(...)
Gün ikindi akşam olur
Gör ki başa neler gelir
Veysel gider adı kalır

Dostlar beni hatırlasın (Veysel 1971: 253-254).

Âşık Veysel'in "Sazıma" adlı şiiri, onun kendini iyileştirme sürecindeki önemli bir adımı temsil eder. Şiir, Veysel'in sazına duyduğu derin bağlılık ve bu enstrümanın onun ruhsal sağaltımında oynadığı terapötik rolü vurgular. Orta Asya kökenli olan saz, Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte kültürel yapının temel unsurlarından biri haline gelmiş ve bu topraklarda Türklerin Orta Asya'dan başlayan yolculuğunu anlamlandıran önemli bir enstrüman olmuştur. Kopuzun Anadolu'da saz ya da bağlama formuna dönüşmesiyle birlikte, halkın duygularını yansıtan türküler bu enstrümanla daha derin bir anlam kazanmıştır. Saz, Türk halk müziğinde yalnızca bir çalgı olmanın ötesinde, duyguların ifadesine aracılık eden bir anlatım dili ve kültürel kimlik sembolü olarak öne çıkar. İslamiyet öncesi dönemde destanların ve anlatıların ses bulduğu kopuz, Anadolu'da halk ozanlarının ellerinde saz olarak yeniden şekillenmiş ve hem şiirin hem de ezgilerin taşıyıcısı olmuştur. Bireysel acılardan toplumsal olaylara kadar geniş bir yelpazede duyguları ve deneyimleri ifade eden bu enstrüman, türkülerle olan derin bağını tarihsel yolculuğunda ortaya koyar. Saz, sadece müziğe eşlik eden bir çalgı olmanın ötesine geçerek acıyı, sevinci, ayrılığı, kavuşmayı ve toplumsal olayları güçlü bir şekilde dinleyiciye sunar. Bununla birlikte, saz yalnızca müzik üretimiyle değil, Türk kültürünü sembolize eden bir unsur olarak da büyük bir öneme sahiptir.

Saz, âşıklık geleneğinin de en önemli unsurlarından biridir ve âşıkla âdeta özdeşleşmiştir. Halk arasında dile getirilen "Sazsız âşık, kulpsuz testiye benzer." sözü, sazın âşığın hayatındaki yerini ve önemini net bir şekilde ifade eder. Bunun yanı sıra saz,

bâde içme geleneğinde de özel bir rol oynar. Rüyasında bâde içen âşık, baygınlık hâinden ancak bir sazın sesiyle kendine gelir. Bu olayın ardından âşık hem şiir söyleme yeteneği kazanır hem de saz çalmayı öğrenir (Şimşek 2016: 121). Böylelikle geleneğin bir üyesi olan âşık, hafızasında şekillendirdiği deyişlerini sazının ilhamıyla dışa vurur. Aynı zamanda saz, sadece duyguları ifade etme aracı değil, dinleyicileri eğlendirme ve meşgul etme işlevini de yerine getirir (Özarslan 2001: 170). Halk ozanlarının dünyaya ve hayata bakış açıları, sazın nağmelerinde yaşam bulur. Türk halk türkülerinin büyük kısmını yaratan âşıklar, sazlarıyla aşklarını, gözlemlerini ve yaşama dair duygu yoğunluklarını aktararak bu geleneği yaşatmışlardır. Saz, âşık edebiyatının vazgeçilmez bir parçasıdır ve sözlü kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynar. Anadolu'daki âşıklar, sazlarını yanlarına alarak köy köy dolaşıp türkülerle insanlara seslenmişlerdir. Bu durum, sazın âşık geleneğinde bir sırdaş ve yoldaş olarak görülmesini sağlamış, âşıkların yaşamlarında özel bir yer edinmiştir.

Şüphesiz Veysel için de sazı çok önemlidir. Âşık Veysel'in hayatında babasının aldığı saz, dönüm noktalarından biri olmuştur. Saz, onun için yalnızca bir enstrüman değil, acı dolu yaşamını anlamlandırdığı ve kendini ifade ettiği bir yol arkadaşı hâline gelmiştir. Hayatındaki bu önemli rolü nedeniyle Âşık Veysel, sazına ayrı bir anlam ve değer yüklemiştir. Bu duygularla yazdığı "Ben ölürsem sazım sen kal dünyada" dizesiyle başlayan şiiri, onun sazına duyduğu bağlılığı ve sazını bir nevi kendisinin devamı olarak gördüğünü yansıtır. Şiir, sadece sazla olan ilişkisini değil, aynı zamanda yaşamını, duygularını ve varoluşsal izlerini sonsuz kılma arzusunu da dile getirir. Bu durum, sazın Âşık Veysel'in hayatındaki hem kişisel hem de sanatsal önemini derinden ortaya koyar. Âşık Veysel'in, âdeti bir tedavi süreci gibi işleyen âşıklık yolculuğunda en büyük destekçisi ve yoldaşı sazı olmuştur. Sazıyla olan bağını daha iyi anlamak için Ahmet Kutsi Tecer'in aktardığı bir anıyı paylaşmak yerinde olacaktır:

"Bir gün beraberce bir yemeğe davetli idik. Ev sahibi masallardaki kadar çekici bir sofraya hazırlamıştı. Davetliler seçkin adamlardı ama sohbetlerinin bir çeşnisi, bir tadı yoktu. Ev sahibi de bundan üzülyordu. Veysel orada hazır, saz orada hazır, ses orada hazır... Fakat ne yapsın? Davetlilere, Veysel'e ait nakledilmedik bir şeyimiz kalmadı. Yazık ki bu misafirler Veysel'i hatırlamayacak kadar topluluktan uzak, avara, sökkük bir halde idiler. Ben de sıkılıyordum. Bir aralık Veysel'e hatırlama kabildinden sordum:

-Âşık nasılsın? Meclisin hali onu ne kadar rahatsız etmiş ki hemen cevap verdi:

-Biz yiyip içiyoruz ama saz acından ölüyor".

Özetle Veysel için saz, yanında taşıdığı kuru ve cansız bir eşya değildir. Sazı onun yoldaşıdır. Bir insan gibi sazın doyması da ancak onu çalmakla, söyletmekle mümkün olacaktır (Aksoy 2023: 818):

Ben gidersem sazım sen kal dünyada

Gizli sırlarımı âşikâr etme

Lâl olsun dillerin söyleme yâda

Garip bülbül gibi âh ü zar etme

(...)

Sen petek misali Veysel de arı

İnleşir beraber yapardık balı

Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı

Ben babamı sen ustanı unutm (Veysel 1971: 273)

Şiirin bütününe bakıldığında Âşık Veysel'in, sazını bir müzik aletinden öte görerek ona derin anlamlar yüklediği, onu bir hayat arkadaşı ve sırdaşı haline getirdiği

görülecektir. Ölümünden sonra hatırlanma arzusunu bile, kendisini âşık kimliğine kavuşturan ve eserlerini yarattığı sazı aracılığıyla ifade etmiştir. Veysel'in sazıyla kurduğu bağ öylesine güçlüdür ki, sesi sazın tellerinde yankılanmış, aralarında âdeta gizli bir dil oluşmuştur. Veysel'in hisleri sazına yansımış; onun acısıyla sazı da hüzünlenmiş, sevinciyle sazı da neşelenmiştir. Sazını çalarken onu kucağında tutuşu, bir annenin bebeğini sevgiyle sallamasına benzetilmiştir. Nasıl ki bir anne için evladı en değerli varlığıysa, Veysel için de sazı, yarım asırdan fazla süredir yanından ayırmadığı en kıymetli yoldaşı olmuştur. Sazının küçük bir dut filizinden büyük bir ağaca, oradan da bir sanat eserine dönüşmesine şahit olan Veysel, anlatamadıklarını hep sazına anlatmıştır. Bu bağlılığını da “Sazıma” adlı şiirinde açıkça dile getirmiştir. (Aksoy 2023: 821). Sazıma şiirinden başka tamamını sazı için yazdığı bir şiiri daha bulunmasına rağmen bu şiir çok bilinen bir şiir değildir. Köy Enstitüsü ziyareti esnasında, sazının kırılması sonucu üzüntüsünü dile getirdiği şiirinde, sazla kurduğu bağı bir daha göstermiştir:

Dilim tutmaz saz kırıldı demeyim
Sazım parçan gurbet elde kalmasın
Senden evvel gözlerimi yumayım
Sazım parçan gurbet elde kalmasın (Kaya 2011: 348)

Sonuç olarak Veysel, yaşamın zorluklarını, bireysel acılarını ve toplumsal meseleleri bir sanatçı duyarlılığıyla şiirlerine ve sazına yansıtmış; hem kendisi hem de dinleyenleri için iyileştirici bir güç üretmiştir. Kendi yaşamındaki zorluklardan beslenerek yazdığı şiirler, onun içsel dünyasındaki sancılara bir şifa kaynağı olurken, bu eserler aynı zamanda dinleyenlerin duygu dünyalarına da dokunmuş ve onları teselli etmiş, insanlık için âdeta evrensel bir iyileşme mesajı sunmuştur. Onun iç dünyasında yaşadığı dönüşüm ve okuyucusuna da aynı içsel yolculuğu ve iyileşme imkânını sunar. Bu nedenle Veysel'in şiirleri, yalnızca bireysel bir hesaplaşma değil, insanın kendiyi barışmasının ve hayatın anlamını bulmasının en güzel örneklerinden biridir. Kendi yaşamına dair yaptığı sorgulamalar ve hesaplaşmalar, sadece bireysel bir yüzleşmeyi değil, aynı zamanda bu yüzleşme aracılığıyla ruhsal bir iyileşmeyi de temsil eder. Şiirlerinde acıyı, yalnızlığı, hayal kırıklığını dile getirirken, aynı zamanda bu duyguları sanat yoluyla anlamlandırır ve kendini yeniden inşa eder. Bu süreç, Veysel'in güçlü bir birey ve evrensel bir değer hâline gelmesini sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Veysel'in sazına yüklediği anlam da onun şiirlerinde bir dost, sırdaş ve hayat arkadaşı olarak yer almasını sağlamış; bu bağ, sadece bir sanatçının enstrümanına duyduğu bağlılık değil, aynı zamanda varoluşsal bir dayanışmayı da ifade etmiştir. Yaz (2007: 285) müzik yapmanın, söz söylemenin yaratıcılığın bir ifadesi olup, ruh sağlığını korumada önemli bir rol oynadığını ve pek çok ruhsal sorunun iyileşmesine katkı sağladığını söylemektedir. Yaratıcılık, insanın ruhsal dengeyi sağlamasına yardımcı olur çünkü birey, acılarını yaratıcı bir şekilde ifade ederek onlarla arasına bir mesafe koyar. Bu süreç, duygusal yükleri hafifletir ve bireyin içsel dünyasında bir denge kurmasına yardımcı olur. Veysel'in eserlerinde, kendisiyle yaptığı iç hesaplaşmalar, varoluşsal sorgulamalar ve insan ruhuna dair derin gözlemler, sanatın birey ve toplum üzerindeki dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir. Sazı ve şiirleri aracılığıyla sadece kendi yaralarını sarmakla kalmamış, aynı zamanda insanlığa evrensel bir mesaj bırakmıştır: Acılar dönüştürülebilir ve sanat insan ruhunun iyileşmesinde en güçlü araçlardan biridir. Bu çalışma, Âşık Veysel'in sazı ve şiirleri üzerinden, sazın ve sözün bireyin kendi içinde sağaltıcı bir rol oynayabileceği ve aynı zamanda toplumsal bir iyileştirici güç olarak işlev görebileceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Onun sanatı, zamansız bir ilham kaynağı olarak, günümüzde de insanları derinden etkilemeye devam etmektedir.

NOTLAR

1. Bu şiirin ezoterik açıdan değerlendirmesi için bkz. (Sayar 2023); sembolik çözümlemesi için bkz. (Şimşek 2017)
2. Bu şiiri sosyolojik ve mistik bakımdan değerlendiren bir çalışma için bkz. (Akdoğan ve Duran 2023)

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, Mehmet ve Mehmet Duran. "Âşık Veysel'in "Dostlar Beni Hatırlasın" Adlı Şiirine Sosyolojik ve Mistik Bir Yaklaşım". *RumeliDe Dil ve Edebiyat Dergisi*. 34. (2023): 839-848.
- Aksoy, Hüseyin. "Âşık Veysel'in Vasiyeti: "Sazım Sen Kal Dünyada". *Folklor Akademik Dergisi*. 2(6). (2023): 815-823.
- Âşık Veysel. *Âşık Veysel* (Düzenleyen: Ümit Yaşar Oğuzcan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1971.
- Bekki, Salahaddin. *Halk Müziğinin Seyyar Radyosu Âşık Veysel*. İstanbul: Muhit Kitap. 2021.
- Cengiz, Ceyhan Akın. "Âşık Veysel'in 'Yıllarca Aradım Kendi Kendimi' Şiirinden Hareketle Felsefenin Türk Kültüründeki Yeri". *Dört Öge*. 10. (2016): 39-49.
- Erdal, Tuğçe. "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Otobiyoğrafik Bellek Bağlamında Travmatik Anıların İzleri". *Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*. 7(1). (2024): 28-48.
- Günay, Umay. "Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 10(1). (1993): 21-42.
- Işık, Caner. "Âşık Veysel'in Düşünce ve Anlam Dünyası". *Âşık Veysel* (Haz. Süleyman Şenel). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları. 2022.
- Karakaya, Talip. "Martin Heidegger Felsefesinde Ölüm Problemi". *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2003): 23-35.
- Kaya, Doğan. *Âşık Veysel*, Ankara: Akçağ Yayınları. 2011.
- Oğuz, Öcal. "Sözel Belleğin Tarihe Tanıklığı ve Âşıkların İnanılan Biyografileri". *Milli Folklor*. 87 (2010): 5-12.
- Özarslan, Metin. *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2001.
- Sayar, Elif. "Âşık Veysel'in 'Uzun İnce Yol'unda Ezoterik Dünya Algısının İzini Sürmek". *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*. Ekim (2023): 313-323.
- Şimşek, Esmâ. "Âşık Veysel'in Âşıklık Geleneği İçerisindeki Yeri Üzerine Bir Değerlendirme". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 9 (2016): 117-126.
- Şimşek, Esmâ. "Kültürümüzde Yol ve Bu Bağlamda 'Uzun İnce Bir Yoldayım' Adlı Şiirin Sembolik Çözümlemesi". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 13 (2017): 55-69.
- Şişman Bekir. "Âşık Veysel'in Şikâyetnâme Ve Öğütnâme Türünde Şiirleri". *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*. Ekim (2023): 30-47.
- Yaz, Ezgi. "Travmatik Yaşantıları Bağlamında Âşık Veysel ve Müzikle Terapi". *Art-Sanat*. 7 (2017): 277-289.
- Zara, Ayten. "Krizler ve Travmalar". *Yaşadıkça* (ed. Ayten Zara) Ankara: İmge Yayınevi. 2011.

TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE KUTSALLA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA PAZUBENT*

Pazubent (Armband) in the Context of Its Relationship With the Holy in Turkish Folk Culture

Prof. Dr. Perihan ÖLKER**
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün AYDIN***

ÖZ

Türk halk kültüründe eski ve ayrıcalıklı yere sahip olan pazubende; dirsek ile üst kol arasına bağlanan, giyim-kuşam kültüründe kişinin statüsünü de gösteren süs eşyası olmasının yanı sıra koruma, güç kuvvet verme özellikleriyle halk edebiyatı sahasında bazı türlerde tesadüf edilmektedir. Türk dünyasında kös, belək kösö; küş, bilek küşi; güç, kubat; küç, quvvât; qurçaq uyını; güäç, kuwwat; küç şekillerinde adlandırılan pazubent Anadolu ağızlarında da pazvant/pazvent şeklinde yerini almıştır. Özellikle halk anlatımlarında sıkça rastlanan ve kişiyi koruyup kutsama, güç kuvvet verme işlevlerine sahip dinsel, büyüsel, mitsel ve rituel nitelikteki arka plana sahip nesnelerden biri olan pazubentin kola takılmasının yanı sıra içinde bir dua metninin bulunması ‘söz’ün tüm bu arka planla kökensel bağ kuran önemli işlevini ortaya çıkarmaktadır. Pazubent önemli bir motif olarak divan şiirinde de kendine geniş yer bulmuştur. Evliya Çelebi ise bir süs eşyası olarak tarif etmiştir. Sözlü kültür ürünlerinde pazubentin takılma sebepleri arasında hastalıktan kurtulmak; padişah, şehzade ya da savaşıncının, doğacak çocuğuna onu seneler sonra tanıyabilmek için takması; bazuya kuvvet vermesi yer almaktadır. Ayrıca Anadolu’da pehlivanların güç, kuvvet vermesi için pazubent taktığı da görülmektedir. Thompson’ın motif indeksinde de pazubent (amulet) için yenilmez olmak, büyüye karşı korunmak, ölümden kurtulmak, hastalıkları iyileştirmek, kimliğini tanımak gibi fonksiyonlar sıralanmıştır. Özellikle koruyucu ve güç verici pazubentle ilgili olarak Fodor’un tespitleri neticesinde Hz. Ali’ye işaret edilmesi; büyü nüesinin kola takılarak kutsala atılması Hz. Ali’nin güç, kuvvetle özdeşleşen yanlarını birlikte düşündürmüştür. Hz. Ali Türk-İslam kültüründe savaşçı özelliğiyle yerini almıştır; cenknamelerde, destanlarda yığıtlerin duası neticesinde yardıma o yetişmektedir. Bu doğrultuda da savaşçılar kollarına içinde hem koruyucu bir zırh görevi üstlenecek hem de güç kuvvet verecek duayı taşıyan pazubendi bağlamaktadır. Bu türde güç verici ve koruyucu duaların, bilhassa fütüvvetname geleneği çerçevesinde, Çağatayca meslek risalelerinin bulunduğu mecmualarda yer aldığı görülmektedir. Fodor, Irak’taki savaşçılarda gördüğü kol muskalarını (amulet) tarif etmiş, pazubentlerde gördüğü kılıç ve aslan figürlerinin İslamiyet öncesi uygulamaların ve inançların İslamiyet sonrasına aktarımında Hz. Ali’nin sağladığı bağlantıya işaret etmiştir. Çalışmada, Konya Koyunoğlu Müze ve Kütüphanesi’nden temin edilmiş meslek risalesi ve koruyucu duaların yer aldığı bir nevi fütüvvetname olan mecmua içerisinde yer alan Çağatayca “Ed-du’a-yı bazubend-i hazret-i ‘Ali” başlıklı metin bahsi geçen bağlamda değerlendirilmiştir. Ayrıca benzer şekilde başka Çağatayca meslek risalelerinin yer aldığı mecmualarda da pazubent dualarının olduğu görülmüş ve çalışmada belirtilmiştir. Arapça duadan da hareketle Hz. Ali ve pazubent ile ilgili kaynaklardan ulaşılabilen bilgilere yer verilmiştir. Arapça duanın Türkçe tercümesi yapılmış, hem anlamsal/motifsel hem de dil malzemesi olarak dil-kültür birliğteği çerçevesinde bir çalışma ortaya konmuştur. Ruhaniğin/tanrısalığın İslami dönemdeki yansımasıyla bağlantılı olarak Türkiye Selçuklu Devleti’nde pazubent bir kimlik/künye bildiricisi göreviyle de hanedan üyeleri ve üst düzey memurlar için tiraz adıyla kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Hz. Ali, pazubent, Çağatayca, tılsım, tiraz.

ABSTRACT

The armband, which occupies privileged place in Turkish folk culture, is also encountered in some genres in the field of folk literature with its protective and strength-giving properties, as well as being an ornament that is worn in the area between the elbow and the upper arm in the clothing culture and shows the status

* Geliş tarihi: 31 Ocak 2024 - Kabul tarihi: 17 Şubat 2025

Ölker, Perihan; Aydın, Nilgün. “Türk Halk Kültüründe Kutsalla İlişkisi Bağlamında Pazubent” *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 66-76

** Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya/Türkiye, pakkus@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2603-3639.

*** Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya/Türkiye, naydin@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4444-6461.

of the person. Used in various forms such as *kös*, *beläk kösö*; *küş*, *bilek küşi*; *güç*, *kubat*; *küş*, *quvvät*; *qurçaq uyını*; *güaç*, *kuwwat* and *küc* in the Turkic world, the armband has also taken its place in Anatolian dialects as *pazvant/pazvent*. The armband, which is one of the objects with a religious, magical, mythical and ritual background that is frequently encountered in folk narratives and serves the functions of protecting and blessing the person and giving strength, is worn on the arm. In addition, the presence of a prayer text inside it, which establishes an original bond with this entire background, reveals its important function. Pazubent, as an important motif, also made its way into the divan poetry. Evliya Çelebi described it as an ornament. Reasons for wearing armbands in oral culture include the following: people wear it to get rid of an illness; the sultan, prince or warrior wears it on his unborn child so that he can recognize him after many years; it is also supposed to add power to the biceps. Wrestlers in Anatolia wear armbands to give them strength and power. In Thompson's motif index, functions such as being invincible, protection against magic, getting rid of death, healing diseases, and recognizing one's identity are listed for the pazubent, or the amulet. According to Fodor's findings, this magical object, i.e. the armband, is worn on the arm, referring to the sacred especially regarding the protective and strengthening powers of Ali (Prophet Muhammad's nephew and son-in-law), who is identified with power and gallantry. Ali took his place in Turkish-Islamic culture with his warrior characteristics. He comes to the rescue as a result of the prayers of the brave men in battles and epics. In this regard, warriors tie armbands on their arms, which contain the prayer that will act as a protective armor and give them strength. It is seen that this type of empowering and protective prayers are included in magazines containing professional treatises in Chagatai, especially within the framework of the *futuwwatname* (rules and regulations of Turkish-Islamic guilds) tradition. Fodor described the armbands he saw on the warriors in Iraq, and he pointed out the link provided by Ali with reference to the sword and lion figures he saw on the armbands in the transfer of pre-Islamic practices and beliefs to the post-Islamic period. In the present study, a text titled "Ed-du'a-yı bāzūbend-i Hazret-i 'Alī" (Ali's Prayer for Armband) in Chagatai language obtained from Konya Koyunoğlu Museum and Library in Konya was examined in the aforementioned context. The text was included in a magazine which laid down the rules and regulations of Turkish-Islamic guilds and contained professional treatises and protective prayers. In addition, it was observed that there were armband prayers in other magazines containing professional treatises in Chagatai language and these were also cited in the study. Based on the Arabic prayer, further information about Ali and armband obtained from other sources was included. The Arabic prayer was translated into Turkish, and a study was presented within the framework of language-culture unity, both semantically/in terms of motif and as language material. In connection with the reflection of spirituality/divinity in the Islamic period, in the Seljuk State of Turkey, armband was used as an identity/imprint indicator for dynasty members and high-ranking officials, called *tiraz*.

Keywords

Ali, armband, Chagatai, talisman, *tiraz*.

1. Giriş

İnsanoğlu var olduğu andan itibaren tabiatla ilişki kurmuş, doğayı anlayıp anlamlandırmaya çalışmış, mitler oluşturmuş kendi inancı temelinde çeşitli şekillerde ve işlevlerde kutsalla ilişki kurmuştur. Türk kültüründe bu ilişkinin seyri söz, müzik ve dansın iç içe olduğu ilk ayinlerden törenlere, hastalıkların şifalandırılmasından, tinsel varlıklardan ve doğa olaylarından korunmaya, kutsalla ilişkisi olan şaman, kam, bahşı gibi kişilerin kimi zaman bazı nesneleri kullanmaları ile ritüelistik pek çok uygulamada toplumsaldan bireysele çeşitli bağlamlarda farklı işlevlerle izlenebilmektedir. Yapılan arkeolojik kazılar ve bilimsel çalışmalar neticesinde eski çağlardan itibaren insanlığın tılsımlı nesneler hazırladığı; muhafaza ettiği veya taşıdığı tespit edilmiştir. Bu nesneler arasında çeşitli taşlar; bitkisel ve madeni -el, göz şekli verilmiş- nesneler; yazılı muskalar yer almaktadır. Bilhassa koruyucu olması için hazırlanan tılsımlar çeşitli figürlerle bezenmiş, bu figürlere yazılı dua da dâhil olmuştur. Bu tılsımlı nesnelerden kolun üst kısmına takılan pazubent taşınabilir nesne olarak koruyucu bir işleve sahiptir. Pazubent, Türk halk kültüründe masallarda, destanlarda, anlatılarda ve de gündelik hayatta kendisine önemli bir yer edinmiştir. Pazubentin tanınma, koruyucu olma, iyileştirme, güç verme gibi özellikleri vardır. Bu bağlamda, çalışmamızda pazubentin Türk halk kültüründeki yeri ve ona atfedilen kutsallığın kaynağı araştırılarak tüm yönleriyle değerlendirilmesi yoluna gidilecektir.

2. Türk Halk Kültürü ve Edebiyatında Pazubent

Türk halk kültüründe eski ve ayrıcalıklı bir yere sahip olan pazubent, Türkçeye Farsçadan geçerek (bâzû+bend), “belli bir amaçla kola geçirilen enli kuşak, kolçak; kol muskası” (GTS erişim: 17.11.2022) anlamında kullanılmıştır. Türk dünyasında da “kös, belök kösö; küş, bilek küşi; güç, kubat; küç, quvvât; qurçaq uyunı; güəç, kuwwat; küc” adlarıyla tanınmaktadır (TDEKTS 2001: 374). Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde kelime halk ağzında “pazvant/pazvent” şeklindedir (Büngül 1939: 44; Cafe-roğlu 1942: 272; DS 1993: 4641; Gemalmaz 1995: 256; Kırkkılıç 2022: 432; Kartallıoğlu 2022: 233).

Pazubent; kaynaklarda “üç köşe meşin, bez, ipek, altın yahut sahtiyandan olup saat büyüklüğünde zarif bir kutu veya keseden yapılmış” (TDEKTS 2001, s. 374), “üç köşe gümüşten yapılan ve içerisine muska konan kabartma ve telkari sanatlarla süslenmiş kutucuklar” (Büngül 1939: 44) şekillerinde tasvir edilmektedir.

Dirsek ile üst kol arasına takılan pazubendin takılması çeşitli sebeplere bağlıdır. Bunlar “hastalıktan kurtulmak, çocuğun yaşamasına çare olmak” (Büngül 1939: 44); “halk hikayelerinde padişah veya şehzadenin doğacak çocuğuna onu seneler sonra tanıyabilmek için takması” (TDEKTS 2001: 374) “bazuya kuvvet vermek” (Pakalın 1983: 183) şeklinde görülmektedir.

Çocuğunu seneler sonra tanıma bahsiyle bağlantılı olarak Koroğlu’nun doğmamış çocuğu için pazubent bıraktığı görülmektedir:

Koroğlu Karaman köylerinden birinde bir Türkmen kızını görür, beğenir ve evlenir. Karısına: “Çocuğum oğlan olursa şu pazubendi koluna bağla, şu kılınca beline kuşat, bana gönder. Kız olursa şu para ile geleceğini sağla!” diyerek çıkar gider...Yıllar sonra anası çocuğa “Oğlum, senin baban Koroğlu’dur. Al şu pazubendi koluna bağla ve şu kılınca kuşan. Şu ata bin, git babanı bul” der. Anasıyla helalleşen Hasan atına binip gurbet illere düşer...(Ural 1972: 42-43)

Pazubendin kuvvet vermesi bahsiyle bağlantılı olarak Surûrî’ye ait beyit (Mutlu 2019: 199) Büngül’de tanıklanmıştır: “Pehlivanın fendi var kıymetli bazı-bendi var / Sanmayın kim yeryüzünde misli var manendi var” (1939: 45). Yine Erzurum’da “pazvant dadaşların kola kuvvet vermek için pazılarına bağladıkları meşinden bağ”dır (Cafe-roğlu 1942: 272). Şemseddin Sami pazubendi “süs amaçlı ya da kuvvet vermesi için kola bağlanan içinde bir muska yahut sure bulunan mahfaza” (ty: 263) olarak tanımlamaktadır.

17. yüzyılda Evliya Çelebi *Seyahatnamesi*’nde bir süs eşyası olarak pazubendi anlatmaktadır:

“Bazûbend-i mufattallar ve kâmil doksan aded cevâhirli murassa’ kuşaklar çıkdı kim her biri birer Rûm harâcî değer” (Dağlı-Kahraman 2000 : 147). “Ve gerdenlerinde göğüsleri üzre birer ikişer vukıyye halhâl ve maftıllar ve bâzûbendler ve niçe gümüş âvânî tılsımatlar ile sîne-i bî-müyları müzeyyendir” (Kahraman-Dağlı-Dankoff 2003: 313).

Divan şairi Bâkî Ali Paşa’ya sunduğu Bahâriyye’de, zambakın guncasının, bağın içinde safran ile yazılmış koruyucu muskanın bulunduğu gümüş bâzû-bend olduğunu söylemektedir:

Zambakun guncasıdur bağa gümüş bâzû-bend

Za’ferân ile yazılmış ana hatt-ı tûmâr (Bâkî, K. 18/20)” (Kemikli 2007: 28)

Bu yolda Türk Giyim Kuşam Süslenme Sözlüğü’nden de pazubendin yalnızca sihirli bir motif olarak değil aynı zamanda süs eşyası ya da zorunlu hâllerde kullanılan bir eşya olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır:

Bâzûbend bir nusha (muska) olduğu zaman, yazılı kâğıt bir muşambaya sarılır, sonra bâzûbendin içine yerleştirilirdi. Altın, yükde hafif bahada ağır mücevherler de yine önce bir beze istif edilerek araları göz göz dikilir, sonra bâzûbendin içine konulurdu ve öylesine muhkem, girift düğümlerle bağlanırdı ki çalınmasına imkan bulunamazdı, ancak yollarda eşkiya eline düşüldüğü zaman ölüm tehdidi ile sahibinin gözü önünde gasbedilebilirdi. Kimlik olarak kullanılan bâzûbendler ise altın, gümüş, murassa, bir süs eşyası olurdu. Seyahate çıkmış bir zat, gittiği yerde bir çarşı hamamına girdiğinde soyunup da bâzûsunda böyle bir bâzûbend görüldü mü, kibarlığı, zenginliği derhal anlaşılır, hamamcılardan aşırı hürmetle hizmet görür idi (Koçu 1969: 32).

Fodor pazubendi kol muskası (=arm amulet, 1987-1988: 259) olarak tanımlamak-tadır. Pazubentler (=amuletler) Türk halk kültüründe tespit edilmiş kullanım sebepleriyle ilişkili olarak Thompson'ın motif indeksinde de *sağlığı korumak* (D1342.5.), *yenilmez olmak* (D1344.3.), *büyüye karşı korunmak* (D1385.24.), *iffeti korumak* (D1387.1.), *ölümünden kurtulmak* (D1392.1.), *hastalıkları iyileştirmek* (D1500.1.8.), *çocuk doğurmak* (D1501.6.), *kimliğini tanımak* (H96.) şekillerinde tasnif edilmiştir (Thompson 1966). “Amuletin, sahibini kötülükten; hastalıktan, felaketten, nazardan koruduğuna inanıldığı gibi onu bedensel ve ruhsal bakımdan güçlendirip yetenek ve becerisini de artırdığına inanılmaktadır” (Örnek 1988: 149).

3. Gücün Kaynağı Bağlamında Pazubent ve Hz. Ali

Dil/söz ve mitik-dini bilinç arasındaki kökensel bağa bakıldığında tüm sözel yapıların öncelikle mitik güçlerle donanmış mitik varlıklar olarak görünmelerinde ve ‘söz’ün gerçekte tüm varlıkların, unsurların, oluşların içerisinde doğduğu bir tür birincil kuvvet olmasında anlatım bulduğu görülmektedir. Ne kadar geçmişe gidilirse gidilsin mitik metinlerde mitlerin başta yaratılış işlevi olmak üzere ‘söz’ün bu üstün konumuna rastlanır (Cassirer 2018: 56). Çünkü ‘söz’ tüm kadim kültürlerde, büyük dinlerde evvela Tanrı ile bütünleştirilen bir mahiyete sahiptir. İptidai cemiyetlerden, çeşitli milletlere kadar ilk şiiirler ve şairler dinle, dâhil oldukları dini, kültürel alanın temsilcileri olarak ‘muskişinas, rahip, hekim, peygamber’, ‘rahip, büyücü, hikâyeci vb.’ sıfatlarını alan kişilerle çeşitli ayin, ritüel, tören gibi sosyal hadiselerin içinde müzikle iç içe bir görünüm arz etmiştir (Köprülü 2004a: 64-71).

Türk kültüründe bu yapıyı temsil eden ilk şairler olarak kabul gören kişiler ise “sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik” gibi pek çok vasfı taşıyan ‘ozan’, ‘şaman’, ‘kam’, ‘baksı’lardır. Onlar çeşitli zamanlarda ve mekânlarda muhtelif durumlar için düzenlenen ayinlerde, dinsel büyüsel uygulamalarda “istiğrak hâline gelerek birtakım şiiirler okur ve onları kendi musiki aletiyle çalar; beste ile beraber olan sihirli bir mahiyeti haiz sayılan bu güfteler[i]” okurlardı (Köprülü 2004b: 71-73). Türk şiiirinin en eski şeklini teşkil eden şiiirler çıkış noktası itibarıyla dinsel büyüsel nitelikte olmaları dolayısıyla ‘söz’ün kutsalla olan ilişkisini göstermektedir. Bir başka deyişle ‘söz’ yaratılışın en yücresi olan Tanrı ile “ya onun kullandığı bir alet olarak ya da geriye kalan varlık ve varlık düzeni kadar onun da bilfiil kendisinden çıktığı birincil kaynak olarak” aynı kümede görünür (Cassirer 2018: 57). Dolayısıyla ‘söz’ün başlangıçtan itibaren olan serüvenine bakıldığında Tanrı ve Tanrısallıkla içkin konumunda ve kadim zamanlardan bu yana insanın ait olduğu toplumun bir parçası olarak dâhil olduğu kültürün oluşumunda ürettiği, anlayıp anlamlandırdığı tüm kültürel unsurlarda büyük tesirinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Başta şiiirle başlayan sürecin ayinlerle iç içeliğinden dinsel büyüsel uygulamalara kadar çok geniş yelpazede örneklendirilip temellendirilebilecek pek çok unsurdan anlatılardaki motiflere, işlevlere bakıldığında ‘söz’ün kutsalla olan ilişkisini anlamak mümkündür.

‘Söz’ün kutsalla ilişkisinin yanı sıra nesnenin koruyucu bir işlevi olduğu inancının kökenlerini de eski Türk inanç sisteminde bulmak mümkündür. Nitekim Şamanların kıyafetlerinin üzerinde de totem, ongun, töz olarak kullandıkları sembolik anlamlara sahip çeşitli nesnelerin kıyafetlerinin üzerinde de olduğu görülmektedir. “Hayvan sembolizmi, ruh atası sembolizmi, iskelet sembolizmi, saldırı ve savunma sembolizmi, ay - güneş - evren sembolizminin öne çıkan unsurlar olduğu” tespit edilen şaman kıyafetlerinde “1. Şaman elbiselerine takılan gerçek hayvan parçaları (kürk, uzuv, tüy, vb.), 2) Hayvanların belli kısımlarını sembolize eden metal unsurlar (boynuz, pençe, vb.), 3) Metalden yapılmış hayvan figürleri, 4) Elbisenin hayvan şeklinde biçimlendirilmesi, 5) Hayvan unsurları içeren nakış işlemleri ve süslemeler[ji]” (Yardımcı 2017: s. 464) gibi unsur ve sembollerin her birinin derin bir inanç sisteminin izi, kutsalın nesneleşmiş izdüşümleri olduğunu söylemek mümkündür.

Türk kültüründe İslam dininin kabulü öncesi görülen şiirden müziğe, masal, efsane, destan gibi halk anlatmalarında görülen motiflerden, dinsel büyüsel nitelikteki sağıltma yöntemlerine kadar uygulama/icra ve uygulayıcı/icracı bakımından İslam medeniyeti dairesine girildikten sonra bu minvalde bir dönüşüm yaşandığı aşikardır. Bu bağlamda ‘pazubend’in kola takılmasının yanı sıra içinde bir dua metninin bulunması ‘söz’ün tüm bu arka planla kökensel bağ kuran önemli işlevini ortaya koymaktadır. Halk anlatmalarında sıkça rastlanan ve kişiyi koruyup kutsama, güç kuvvet verme işlevlerine sahip dinsel büyüsel nitelikteki nesnelere pazubent özelinde bakıldığında metinlerde Hz. Ali’ye işaret edilmesi, Allah’ın kelamının/sözün kola takılmasının yanı sıra kutsala atıfla Hz. Ali’nin güç, kuvvetle özdeşleşen yanlarıyla tılsım gibi takan kişi üzerinde tesiri olduğu görülmektedir. Osmanlı toplumu ve yöneticileri için hazırlanmış tılsımlı gömleklerdeki Zülfikar sembolü her türlü musibetin defedilmesinde Hz. Ali’den yardım istendiğini vurgular (Gruber, 2024: 53). Vebadan korunmak ya da kurtulmak için Hz. Ali’ye isnad edilen muskaların nasıl hazırlanacağı 18. yy.’da manzum eserlerle de anlatılmaktadır (Çakın, 2020).

Yukarıda söz edilen Hz. Ali etrafında tesir çerçevesinde pazubentle ilgili olarak dikkat çekici bilgilere ulaşılmaktadır. Fodor kol muskası olarak nitelendirdiği bazubendin, Irak/Mezopotamya sınırları içerisinde gördüğü örneklerini esas alarak, muskaların üzerlerindeki aslan ve güneş figürlerinden dolayı, İslamiyet öncesi inanç sistemleriyle ve antik Mısır Tanrılarıyla bağlantılı olduğunu düşünmüştür. Makalesinde Picatrix ve Hermes’e atıfla bazubendler üzerindeki aslan ve güneş figürlerini değerlendirmiş; bunun Arap büyü edebiyatı pratiğinde iyi bilinen ve Helenistik geleneği takip eden bir kullanımdan kaynaklandığını belirtmiştir. Öte yandan bu muskalardaki aslan ve kılıç figürünün Hz. Ali’yi sembolize ettiğini de söylemektedir. Yine Fodor, Süleyman’ın yedi mührünü Hz. Ali’nin sağ koluna bir tılsım olarak taktığını Necefli bir muska yazarından duyduğunu da anlatmaktadır (Fodor 1987-1988: 259-277). Hz. Ali’nin güneş ve aslanla simgeleştirilmesine Mélikoff da dikkati çekmiştir (2014). Fodor daha sonra yayınladığı başka bir makalesinde de yine Irak’taki bazı muska türlerinde gördüğü Hz. Ali ve Zülfikar figürünün muskayı taşıyanı kötü ruhlara karşı koruma görevi üstlendiğini belirtmektedir (Fodor 2014: 171-172).

Divan şiirinde de Hz. Ali ve Zülfikarla birlikte pazubent ilişkisi kurulmaktadır:

Müşahhar étmege gön'lüm diyârin
Temaşâ kıl kolında Zü'l-fekârın
‘Âlîlik eyle gel bir kerre bârî
Benüm boynuma şal ol Zü'l-fekârı
O bir kolında bâzû-bendi el-hâk

Şu üzere gonca-i nîlüfer ancak (Keklik 2014: 128)

Pazubendin Hz. Ali ile ilişkilendirilmesinin Hz. Ali'nin kültürel olarak konumlandırıldığı yer ile ilgili olup tüm bu güç verme, koruma işlevlerinin daha etkili olacağı düşüncesinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Türk ata sporu olan güreşte pehlivanların “pazubentleri hem nazar önleyen hem de güç veren fonksiyonları nedeniyle kullan[ması]” (Dervişoğlu 2012: 330), Hz. Ali'nin pehlivanların piri sayılmasıyla (Torun 1998: 134) birlikte düşünüldüğünde dikkat çekicidir.

“XV. ve XVI. yüzyıllardan itibaren ülkemizdeki Alevî/Bektaşî topluluklar arasında Vilâyet-nâme, Buyruk, Fütüvvetnâme ve Kumru gibi bazı yazılı kaynaklar ortaya çıkmış ve böylece kitabî bir kültür, oluşmaya başlamıştır. İşte bu süreçte ortaya çıkan eserlerden biri de, Hüsniye'dir” (Yıldız 2014: 7). Hüsniye'de Hz. Peygamber'e isnaden “Ali'nin Hendek savaşında vurduğu kılıcın bir darbesi, tüm insanların ve cinlerin itaat ve ibadetlerine eşittir” rivayetine de yer verilmiştir (Ünlüsoy 2020: 185).

İslami dönem Türk destan kahramanlarından birçoğunun nesli Hz. Ali'ye bağlanmaktadır (Çetin 2014: 196). Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkmenler arasında Hz. Ali, Hz. Ali'nin azatlı kölesi Kamber/Kambar, Batır, Hasan ve Hüseyin ve Ebu Hanife hakkında çeşitli anlatımlar ve inançlar teşekkül etmiştir (Çetin 2014: 197-198).

Bugün Türkmen, Özbek, Kazak, Uygur ve Karakalpak Türkleri arasında anlatılıp dinlenen Bozoğlan destanında (Arslan Erol 2008: 13) zindana düşen iki kardeşe, Yusuf ve Ahmet Beylere, Hz. Ali yanında kırk yoldaşıyla peyda olur. Bunlara kurtulmaları için el verir (Arslan Erol: 2008: 15). Bozoğlan destanı Uygurlarda Yusuf Beg-Ahmet Beg Destanı olarak da bilinmektedir ve destanda Hz. Ali, kahramanlara zorda kaldıklarında rüya motifi ile görünerek İsm-i Azam duasını okumalarını, okudukları zaman korunacaklarını, güçleneceklerini, engelleri aşacaklarını, tılsımın bozulacağı gibi açıklamalar yaparak telkin etmektedir (Serbest 2018: 19, 47, 60, 95, 814-815).

Hz. Ali Türk dünyasında cesaretin, yiğitliğin, kahramanlığın sembolü olarak halk şiirinde; efsanelerde, destanlarda, halk hikâyelerinde yerini bulmuştur. Çağatayca pazubentname Uygurlardaki fütüvvetname geleneğiyle bağlantılı olarak yazıldığı anlaşılan bir mecmuada Hz. Ali'ye isnat edilmektedir. Hz. Ali pazubentlerle sağaltıcı, koruyucu ve güç verici olmuştur.

4. Pazubent Duası

“İslam dünyasında VIII. yüzyılda Irak ve İran'da başlayıp zamanla tasavvuf çevrelerine ve mesleki teşekküllere nüfuz eden fütüvvet kavramını konu edinen ve giderek bu teşekküllerin bir çeşit nizamnamesi hüviyetine bürünen risalelere genellikle fütüvvetnâme adı verilmektedir” (Ocak 1996: 264). Bir mecmua içinde hem meslek hem de dua risalelerinin yer alması Çağatay Türkçesi sahasında oldukça yaygındır. “Yüzyıllarca sözlü gelenek aracılığıyla aktarılan geleneksel mesleklerin ve bunların yasası olarak tanımlayabileceğimiz risalelerin sayısı tam olarak bilinmemektedir” (Öger 2019: 6) Öyle ki çiftçilik, ayakkabıcılık, aşçılık, çobanlık, çömlekçilik, bakırcılık, demircilik, dokumacılık, fırıncılık, değirmencilik, kasaplık, keçecilik, sabunculuk, saraçlık, tüccarlık vb. pek çok meslekle ilgili risalelerin yer aldığı mecmualarda koruyucu, bereket arttırıcı nitelikte dualar da yer almış; böylece Çağatay Türkçesiyle yazılmış fütüvvetnameler ortaya çıkmıştır.

Meslek, mesleğe ait iş ve hususiyetler gibi risalelerin kendisi de meslek erbabları için büyük bir kutsiyeti haizdir ve risaleler âdeta meslek erbablarının kutsal kitapları hükmindedir. Risalelerin muhtevasında belirtildiği üzere meslek risalesine sahip olmak hem farz hem vacip hem sünnet hem müstehaptır. Risalelerde geçen mesleklere ait sünnetler, vacipler, meslek erkânı arasında risale sahibi olmak da yer alır (Tek 2016: 894).

Çiftçilik, hayvancılık ve marangozlukla ilgili risalelerin yanı sıra koruyucu ve bereket arttırıcı duaların da yer aldığı 1902 tarihli taş baskı Çağatay Türkçesiyle yazılmış mecmua Abidin Özer tarafından çalışılmıştır (2014). Çiftçilik ve hayvancılık risalelerinin yanısıra yine koruyucu ve baht açıcı duaların yer aldığı 1909 yılında Taşkent'te yayımlanmış taş baskı Çağatayca mecmua da Gulvira Darmenova (2021) tarafından ortaya konmuştur. 1911/1912 yıllarında hazırlanmış çiftçilik, kasaplık, marangozluk, berberlik, dokumacılık, demircilik, ayakkabıcılık risaleleri ile birlikte koruyucu, bereket arttırıcı dua risalelerinin yer aldığı mecmua da Homaira Dashti (2017) tarafından çalışılmıştır. Yine Konya'da A. R. İzzet Koyunoğlu Müze ve Kütüphanesi'nde tespit edilmiş Çağatayca mecmuada da koruyucu dua risalelerinin yanı sıra bakırcılık risalesi yer almaktadır (Ölker 2021, Ölker&Ölker 2022, Ölker&Ölker 2023, Ölker 2023).

Bahsi geçen tüm mecmuaların ortak özelliklerinden biri de pazubent duası içermeleridir. Özer tarafından Kırgızistan'da tespit edilmiş mecmuada da pazubent duası mevcuttur. Bu duayı okuyanın, dinleyenin tüm günahlarını Allah affedecek ve ne ihtiyacı varsa verecektir. Arkasından Arapça dua da verilmektedir. Duada Hz. Ali'ye bir atıf görülmektedir (Özer 2014: 98).

Dashti, Aftanistan/Tahar sınırları içerisinde yaşayan Buharalı bir Özbek Türkü'nden aldığı eserde pazubent duasını da tespit etmiş ve aktarmıştır. Burada duanın Hz. Muhammed (s.a.v.)'e dayandırıldığı ve Cebrail tarafından da faziletinin aktarıldığı görülmektedir. Duanın faziletleri arasında günahların affedilmesi yer almakla birlikte pek çok diğer faziletlerinin de Allah tarafından bilindiği belirtilir (Dashti 2017: 97). Ancak dua metninde Hz. Ali'ye bir atıf bulunmamaktadır. Sonunda Arapça dua da yer almaktadır.

Darmenova, Taşkent'te basılmış olmakla birlikte, Kazakistan'dan temin ettiği mecmua içerisinde pazubent duasını tespit etmiştir. Bu duada da Hz. Ali'ye herhangi bir atıf bulunmamakla birlikte duayı okuyanın dinleyenin günahlarının affolacağı ve duanın daha pek çok faziletinin bulunduğu belirtilmektedir (Darmenova 2021: 91).

Konya İzzet Koyunoğlu Müze ve Kütüphanesinde 13759 demirbaş numarasıyla kayıtlı talik yazıyla ortaya konmuş el yazması Çağatayca mecmuanın 84b-88a varakları arasında da bir pazubent duası tarafımızdan tespit edilmiştir. Dua metninin bulunduğu mecmuada yer alan Risale-i Misgerlik (bakırcılık risalesi) girişi itibarıyla Doğu Türkistan coğrafyasında yazılan tarikat-namelerle benzeşmekte; (Öger 2019: 5) İmam Cafer-i Sadık'ın nakline dayandırılarak soru-cevap tekniği ile başlamaktadır (Ölker 2021: 228). "İmam Cafer-i Sadık'ın soyu baba tarafından Hz. Ali'ye anne tarafından da Hz. Ebubekir'e ulaşmaktadır... Şii âlimler, Hz. Ali'nin Hasan ve Hüseyin'i kendisinden sonra imam tayin ettiği gibi Muhammed el-Bâkır'ın da oğlu Ca'fer'i imam olarak belirlediği görüşündedirler". (Öz 1993: 1). Dua metninin telif ya da istinsah tarihine dair bir kayıt mevcut değildir ancak bahsini ettiğimiz diğer pazubent dualarından farklı olarak burada Hz. Ali'ye bir atıf söz konusudur. Dua "Ed-du'â-yı bâzübend-i hâzret-i 'Alî / Hz. Ali'nin pazubent duası" olarak başlıklandırılmıştır. Dolayısıyla aynı mecmuada yer alan bakırcılık risalesindeki Cafer-i Sadık'a yapılan atıfla pazubent duasındaki Hz. Ali'ye yapılan atıf bu noktada birbiriyle uyushmaktadır. Esasında İmam Cafer-i Sadık'ın olduğu gibi Hz. Ali'nin de fütüvvet ilişkisi mevcuttur (Bekki&Yalçın, 2019).

Bir sözü/hadisî temellendirmek için anlatıcıların ve aktaranların sıralanması; rivayetin ilk söyleyene kadar götürülmesi literatürde isnad terimiyle karşılanır. Bir sözü ya da rivayeti ilk söyleyen Hz. Peygamber olabileceği gibi sahabelerden biri de olabilmektedir (Küçük, 2001). Elimizdeki Çağatay Türkçesiyle yazılmış metinde pazubent duasının isnadı ve önemi üzerinde durulmuş arkasından Arapça dua da eklenmiştir. Her ne

kadar Arapça, Kur'an-ı Kerim'in ve Hz. Peygamber'in dili olması nedeniyle - Nevayî'nin Muhakemetü'l-Lügateyn'de de belirttiği üzere "gâyet-i şeref ve uluvv-i menziledin" (Barutçu Özönder 1996: 169) - her türlü karşılaştırmadan uzak tutulmuş ve üstün kabul edilmiş ise de dinî metinlerin Türkçe yazılması ve söylenmesi ilk anda Doğu Türklüğü sayesinde mümkün olmuştur. Yesevî'nin İslam'ı Türkçe anlatması İslamiyet'in Türkler arasında yayılmasını hızlandırmış öyle ki "Medine'de Muhammed Türkistan'da Hoca Ahmed" (Kanabaev 2017: 156) ifadesi Yesevî döneminden günümüze kadar ulaşmıştır. Bu noktada pazubent dualarının ilk önce isnadının Türkçe verilmesi anlaşılabilir görünmekte, arkasından Arapça ayet ve dua sözleri de gelmektedir. Aşağıda Konya İzzet Koyunoğlu Müze ve Kütüphanesinde 13759 demirbaş numarasıyla kayıtlı, aslı Çağatayca olan ancak aşağıda Türkiye Türkçesine aktararak verdiğimiz pazubent duası görülmektedir. Bahsini ettiğimiz diğer Çağatayca pazubent duaları da aşağıdaki duanın varyantlarıdır:

Hız. Ali'nin Pazubent Duası

Bir gün Peygamber (a.s.) üzüntülü bir şekilde oturmuştu. Hız. Cebail (a.s.) vahiy getirdi ve dedi ki "Ya Muhammed yüce Allah selam söyledi ve selamdan sonra bu duayı gönderdi ve dedi ki 'Ya Muhammed senin ümmetin için hediye gönderdim. Senden önceki peygamberlere göndermemiştim. Onu kendi temiz nurumdan yarattım ve kudret elimle yazdım, senin için gönderdim. Mübarek koluna bağla. Ya Muhammed her kim ki senin ümmetindir bu pazubendin bereketinden tüm ümmetine rahmet edilir. Ya Muhammed bil ve farkında ol ki benim huzurunda bu pazubentten yüce pazubent yoktur.'"

Nitekim bu pazubendin özelliği daha çoktur ancak sözü kısa tuttuk. Her kim şüpheye düşerse kâfir olur ki bundan Allah'a sığındık.

Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla;

Allah yükünüzü hafifletmek ister, çünkü insan zayıf yaratılmıştır (Nisa 4/28). Allah sizde bir zayıflık olduğunu bildi de şu andan itibaren yükünüzü hafifletti (Enfâl 8/66). Rabbiniz sizden hafifletiyor. Allah'ın rahmeti ey gayıbları ve görünenleri bilen ey Allahım ey kapıları açan ve ey sebeplerin sebebi ey kalpleri ve gözleri evirip çeviren ve ey geceyi ve gündüzü yaratan ve ey yardım isteyenlerin imdadına koşan bize yardım et! Ey yaratıcıların... delili, ey dualara icabet eden, ey ihtiyaçları karşılayan ve ey dereceleri yükselten ey Allahım! Bizi mübarek kıl ve bizim belalarımızı kaldır. Ey Rauf emrine amadeyim, merhamet et, emrine amadeyim, şefa'at et emrine amadeyim! Ve Allah kabirdekileri diriltecektir senin rahmetinle. Ey merhametlilerin en merhametlisi!

4. Türk Tarihinde Kimlik Olarak Pazubent/Tiraz

Pazubent yalnızca koruyucu olması, güç vermesi gibi amaçlarla kullanılmamıştır. Yukarıda Köroğlu'nun çocuğunu tanımak için pazubent bıraktığından ve Thompson'ın motif indeksinde de pazubentin kimlik tanıma özelliği bulunduğundan bahsetmiştik. Dolayısıyla pazubendin bir kimlik misyonunun da bulunduğu anlaşılmakta, halk hikâyeleri ya da masallarda kullanılan bu motif gerçeklikle de örtüşmektedir. Türkiye Selçuklu Devleti'nde *tiraz* olarak adlandırılan *pazubent* mevki, ünvan ve kimlik belirtmek için kullanılmış, tirazhanelerde dokunmuştur. İlk örnekleri Orta Asya Budistlerinde görülen pazubendin/tirazın Türkistan'a yayıldığı; Roma, Bizans ve Sasani devletlerinde de var olduğu, Emeviler, Abbasiler ve Bizans aracılığıyla Selçuklu'ya da aksettiği görülmektedir. Nitekim tiraz Orta çağ İslam âleminde bir hükümdarlık alametidir. (Süslü 1989: 171-172; Merçil 2007: 139-142; Kortantamer 2009: 79-85). Pazubendin/tirazın bir ruhanilik/tanrısallık işareti olarak ortaya çıktığı, bunun İslami dönem yansıması olarak da Türkiye Selçuklu Devleti'nde hanedan üyeleri ve üst düzey bürokratik memurlar için hazırlandığı anlaşılmaktadır. Tirazların bir koldakinde Besmele diğer koldakinde ise

onu takan üst rütbeli memurun ya da hanedan üyesinin künyesi yazmaktadır. Aşağıda Brooklyn Müzesinden temin edilmiş bir pazubent/tiraz örneği görülmektedir.



Tablo 1: Türkiye Selçuklu Devleti'nin hanedan üyelerinin kemik DNA analizleri neticesinde aslına uygun silikon heykelleri yapılmış, titiz bir çalışmayla kıyafetleri de İbrahim Keleş tarafından hazırlanmıştır. Brooklyn Müzesinden temin edilen üstteki pazubent/tiraz¹ örneğinin yeniden hazırlanmış şekli, Konya Darülmülk Sergi Sarayı'nda Türkiye Selçuklu Devleti hanedan üyelerinin kolunda sergilenmektedir.



Tablo 2: Konya Darü'l-Mülk Sergi Sarayı'ndan, İbrahim Keleş tarafından hazırlanmış pazubent/tiraz.

Sonuç

Kadim zamanlardan bu yana insan, ruhsal veya fiziksel içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak, engelleri kaldırmak yahut daha iyi bir aşamaya geçmek maksadıyla dâhil olduğu inanç dairesi, sosyokültürel yapı dâhilinde kutsalla ilişki kurmuş ve pek çok uygulamaları yerine getirmiştir. Türk kültüründe çeşitli sebeplerle farklı nesneler aracılığıyla türlü uygulamaların yapıldığı görülmekte, bugünün penceresinden geçmişe bakıldığında değişip dönüşmüş formlarıyla farklı inanç sistemlerinde izlenebilen seyir ile karşılaşılmaktadır. Çeşitli amaçlarla sözün yanında belli ongunları nesneleri kullanan Şamanlardan, İslamiyet'in kabulü sonrasında değişik formlarda karşılaşılan başta sözle birleşerek koruyucu olmasının yanı sıra, tanımlayıcı, statü ve kimlik belirleyici işlevleri olan pazubendin özellikle İslam dininde güç ve kuvvet timsali olan Hz. Ali ile özdeşleştirilmesinin; kutsalın eski inanç sistemindeki işlevinin farklı bir formda sözle/dua ile bütünleşen bir nesne olarak bu inanç sisteminin devamlılığının sağlanmasında önemli bir kültür unsuru olduğu görülmektedir.

Türk halk kültüründe ve edebiyatında farklı alanlarda görülen pazubendin çok yaygın bir kullanım alanı olduğu anlaşılmaktadır. Antik dönemlerde kutsal metinlerin doğru anlamlandırılması için değer kazanmış olan dil, nesiller arasındaki kültür aktarımı için

bir vasıttır. Yesevi'den Nevâyî'ye uzanan yolda ve onun devamında Çağatay Türkçe-siyle yazılmış dinî ve din dışı risaleler, ahi/fütüvvet kültürünün taşıyıcısı olmuştur. Çağatayca hazırlanmış fütüvvetnamelerdeki pazubent duaları ruhaniyeti temsil etmiştir. Böyle bir mecmuada yer bulan Hz. Ali'nin pazubent duası, İslam tarihinde Bedir, Uhud, Hendek, Hayber vb. savaşlarında gösterdiği cengaverlikle ün kazanmış olan Hz. Ali'nin savaşçı ve koruyucu gerçek tarihsel kişiliğinin izdüşümüdür. Türk destanlarında, efsanelerinde, halk hikâyelerinde ve güç temsili olarak halk şiirinde Hz. Ali izlenmektedir. Bu koruyucu ve savaşçı kişilik pazubentle kutsallaşarak nesneleşmiş, güç-kuvvet verici ve koruyucu bir tılsım olarak somutlaşmıştır.

Türk halk kültüründe önemli bir yeri olan pazubendin eski çağlardan itibaren kullanıldığı, halk hikâyelerinde ve gündelik hayatta var olduğu; önceleri ruhaniliğin/tanrısallığın sembolü iken; İslami döneme de bu sembolün sultanlara, hanedan üyelerine ve üst düzey görevlilere uzandığı, onlar tarafından ruhaniliğin yanısıra bir kimlik bildiricisi de olarak kullanıldığı görülmektedir.

NOTLAR

1. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/93138> (Erişim: 20.01.2024)

KISALTMALAR

[DS] Derleme Sözlüğü

[GTS] Güncel Türkçe Sözlük

[TDEKTS] *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar % 60 – İkinci Yazar % 40

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey. *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri, Toplum Hayatı*, Haz.: Kâzım Arısan – Duygu Arısan Gümay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.
- Barutçu Özönder, F. Sema. *Ali Şir Nevâyî, Muhâkemetü'l-Lügateyn – İki Dilin Muhakemesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1996.
- Bekki, Salahaddin – Enis Yalçın. “Bazı Fütüvvetnameler ve Şecerenameler Işığında Hz. Ali”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 90, 2019: 25-46.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.
- Büngül, Nurettin Rüştü. *Eski Eserler Ansiklopedisi C.1*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser Yayınları, 1939.
- Caferoğlu, Ahmet. *Doğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar I – Kars, Erzurum, Çoruh İlbalıkları Ağızları*, Ankara: TDK Yayınları, 1942.
- Cassier, Ernst. *Dil ve Mit*. (çev. Onur Kuzgun) İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018.
- Çakın, Mehmet Burak. “Tâûna Karşı Muska Yazımı Konulu Şiirler: Hz. Ali'nin Cünnetü'l-Esmâ'sı ve Türkçe Manzum Tercümesi”, *Turkish Studies* 15(6), 2020: 277-295.
- Çetin, İsmet. *Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenâmeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Çetin, İsmet. “Türk Halk Edebiyatında Hz. Ali”. *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları (2014): 193-215.
- Dağlı, Yücel – Seyit Ali Kahraman. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, IV. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Darmenova, Gulvira. “*Çağatayca Mecmû'a-i Resâ'il-i 'Acibe* (İnceleme-Metin-Türkiye Türkçesine Aktarma-Dizin-Tıpkıbasım)”, Yayınlanmamış doktora tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2021.
- Demir, Hiclal. “Zanbak ve Klasik Türk Şiirindeki İzleri”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27, 2021: 127-157.
- [DS] Derleme Sözlüğü. C. XII, Ankara: TDK Yayınları, 1993.
- Dervişoğlu, Mehmet. “*Kırkpınar Güreşleri'nin Halkbilimsel Açından İncelenmesi*”. Yayınlanmamış yüksek lisans Tezi. Edime: Trakya Üniversitesi, 2012.
- Fodor, Alexander. “A Group Of Iraqi Arm Amulets (Popular Islam of Mesopotamia)”. *Quaderni di Studi Arabi* (1987-1988): 259-277.
- _____. “Irak Kaynaklı Şii Muska Türleri”. *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları (2014): 167-190.
- Gemalmaz, Efrasiyap. *Erzurum İli Ağızları III (İnceleme-Metinler-Sözlük ve Dizinler)*, Ankara: TDK Yayınları, 1993.
- Gruber, Christiane. “Osmanlı Toplumunda Tılsım ile Okült, Büyü ve Temas”, *Aktüel Tarih* 9, 2024: 52-57.
- [GTS] Güncel Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/>

- Kahraman, Seyit Ali – Yücel Dağlı– Robert Dankoff. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, VIII*. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Kanabaev, Zhamalidin. “Türkistan’da İslâm Dininin Anlaşılmasında Ahmed Yesevî ve Dil”, *Oş Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İlmî Dergisi* 22, 2017: 155-160.
- Kartalhoğlu, Yavuz. *Stambol’dan İstanbul’a Osmanlı Türkçesi Telaffuz Kayıtları (1533-1921 Arası Latin Harfli Metinlerin Verilerine Göre)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.
- Keklik, Murat. “Üsküplü İshak Çelebi, Divan (Metin-Çeviri-Açıklamalar Dizini)”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi: Kırgızistan, 2014.
- Kemikli, Bilal. “Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi”, *T.C. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16/1 (2007): 19-36.
- Kırkkılıç, H. Ahmet. *Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi, Lehçetü’l-Lügat*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2022.
- Koçu, Reşat Ekrem. *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları, 1969.
- Kortantamer, Samira. “Bir Hükümdarlık Alâmeti Olan Tirâz”, *Acta Turcica -Türk Kültüründe Terzilik-*, 2/2 (2009): 79-85.
- Köprülü, M. Fuad. “Türk Edebiyatının Menşei”. *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları, (2014a) 65-71.
- . “Türklerde İlk Şiirler ve Şairler”. *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları, (2014b) 71-83.
- Küçük, Raşit. “İsnad” TDV İslam Ansiklopedisi, C. 23, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (2001): 154-159.
- Melikoff, Irène. “Bektaşî Alevilerde Ali’nin Tanrılaştırılması”. *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali, Haz. Ahmet Yaşar Ocak*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları (2014): 77-98.
- Merçil, Erdoğan. *Selçuklularda Hükümdarlık Alâmetleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.
- Mutlu, Satiye. “Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü’ndeki Klasik Edebiyata Dair Unsurların İncelenmesi”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2019.
- Öger, Adem. “Uygur Türklerinde Fütüvvet Kültürü, Fütüvvet-Nâmeler ve Ahilik Teşkilatına Etkileri”. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 13 (2019):1-11.
- Ölker, Perihan. “Çağatay Türkçesiyle Yazılmış Bakırcılık Risalesi – Risale-i Misgerlik”, *Prof. Dr. Orhan Yavuz Armağanı*, Konya: Palet Yayınları (2021): 227-235
- . “Türk Edebiyatında Nur-ı Muhammedî Konulu Eserler ve Çağatayca Nur-name -2”, *Selçuk Türkiyatı* 60, (2023): 227-243.
- Ölker, Gökhan – Perihan Ölker. “Çağataycadaki Zamir+Edat Bağlantısında İlgi Durum Eki +nI: Du’â-yı Habîb-nâme Örneği”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 6/4, (2022):1487-1506.
- Ölker, Perihan – Gökhan Ölker. “Çağatay Türkçesiyle Yazılmış Nur-name”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 75, (2023):7-32.
- Örnek, Sedat Veyis. *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.
- Öz, Mustafa. “Ca’fer es-Sadık”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.7*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (1993): 1-3.
- Özer, Abidin. “Molla Muhammed Zaferbek Muhammed Oğlu “Nur-name” (İnceleme-Metin-Dizin)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi: Kırgızistan, 2014.
- [TDEKTS] “bâzübend”, *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*. 1, (2001): 374.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 1., İstanbul: MEB Yayınları, 1983.
- Süslü, Özden. *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1989.
- Tek, Recep. “Din-Meslek İlişkisi Bağlamında Geleneksel Meslek Risaleleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu*, 29 Eylül-1 Ekim 2016, Kazan-Ankara, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü Yayınları (2016): 888-897.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- Ural, Orhan. *Üç Destan – Oğuz Kağan, Ergenekon, Köroğlu*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1972.
- Ünlüsoy, Kamile. *Anadolu’da Hz. Ali Tasavvurları (XIII.-XVI. Yüzyıllar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2020.
- Yardımcı, K. Gürcan. “Türk Töresinin Hazineleleri Kutsal Şaman Elbiseleri İkonografisi”, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 3 (2017): 461-475.
- Yekbaş, Hakan. “Klasik Türk Şiirinde Bazı Halk İnanışları”, *Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 20/1 (2010): 155-184.
- Yıldız, Harun. “Hüsnîye’de Mezhebî Motifler”, *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36 (2014): 5-30.

KELKIT ÇAYININ KÖTÜCÜL KADINLARI: ALKARISI VE KILLIKIZ*

Evil Women of the Kelkit Stream: Alkarısı and Killıkız

Dr. Açıyla OĞUZ EKİCİ**

ÖZ

Doğa ile iç içe yaşayan Türk insanı, gündelik yaşantısını kült inanışlarıyla şekillendirmektedir. Yaradılışın kaynağı olarak görülen su, etrafında kült inanışlar, toplumsal uygulamalar, kurallar oluşturmaktadır. Su kutsallığının koruyucusu olan iyeler, insanları kültürel kurallara uymadıklarında cezalandıran bir güçtür. Toplumsal hayatı düzenleyen kültürel bilgiler, memoratlar ve çeşitli nasihatler aracılığıyla aktarılmaktadır. Gümüşhane'nin Kelkit ilçesi, tatlı su kaynağı kıyısında kurulmuş bir yerleşim yeridir. Bu sebeple su kültü inanışları, geleneksel yapı içerisinde canlılığını sürdürmektedir. Kelkit çayı suyunun arı ve bol olması, ekinleri beslemesi, canlılığa hayat vermesi onun kutsallaşmasına, kültürel kodlardan beslenerek kültleşmesine, etrafında çeşitli memoratların ve ritüellerin oluşmasına sebep olmuştur. Zamanla tarımın azalması, çevre kirliliğinin artması, çayın doğal hayatı besleme özelliğinin azalması, çaya ait anlatıların da önemini yitirmesine, inandırıcılığını kaybetmesine yol açmıştır. Çay kıyısı doksanlı yılların başında önemli bir kültürel toplanma mekânıydı. Çayın asi akışı, derinliğinin tahmin edilememesi, halk algısında çayı gizemli bir kisveye büründürmüştür. Bu çalışmanın konusu korkulan, Kelkit çayında yaşadığına inanılan kötücül su iyeleri alkarısı ile Killıkız etrafında oluşan memoratları derlemek, anlatılar üzerinden ritüellerin değişen şartlarda güncellenen veya inandırıcılığını yitiren dinamiklerini gözlemlemektir. Kültürel kurallara uyulduğunun denetlenmesi açısından memoratlar işlevsel bir rol oynamış, kurallar anlatı içerisinde yeni nesle aktarılmıştır. Bu çerçevede memoratlar hem toplumsal kurallara destek verme hem de eğitime işlevi ile öne çıkmaktadır. Doğaya endeksli olan su iyeleri inançlarının, doğa tahribatı neticesinde kutsallığını yitirmesi, benzetmeler ve kalıplaşmış sözlerde yaşamsallığını devam ettirmesi ele alınmıştır. Buna ek olarak çalışmada bu iki su iyeleri etrafında oluşan uygulamaların sembolik anlamlarının da çözümlenmesi amaçlanmıştır. Çayda yıkanan kadın ve çocukları suya çekip boğulmalarına sebep olan Killıkız siyahlar giyen, siyah saçlı, uzun burunlu çirkin bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Alkarısı ise iğne ile tutulup köle olduktan sonra iğnenin çıkarılmasıyla çaya gömülmektedir. Çay etrafında oluşan alkarısı inanışlarıyla ilgili iki uygulama tespit edilmiştir. İlki al ocaklısı kadınların kıyafetlerinden bir parça alınması ve bu parçanın lohusa kadınların giysilerine iğnelenmesidir. Yapılan görüşmelerden edinilen bilgiye göre ocaklının giysisinden parça alma edimine en son 1950'li yıllarda rastlanmaktadır. Diğer uygulama ise lohusanın yastığına iğne takılması, lohusa yatağının başına Mushaf koyulması, üstünde al renkli bir kumaşın bulundurulmasıdır. Bu uygulama günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Alkarısının demir, erkek, Mushaf'tan korkması alt dünyaya ait olduğunun işaretidir. Demirin gökten indiğine dair inanışlar onun göksel, kutlu olduğunu göstermektedir. Alkarısının erkekten korkması bilinçaltında kadının iktidar mücadelesi gütmesiyle ve erkeğe sahip olma dürtüsüyle ilişkilendirilmiştir. Çayın kurumaya başlaması, kirlenmesi, *Killıkız* ile ilgili inanışları, eylemleri yok etmiştir. Günümüzde Kelkit'te yaşayan yöre insanının hafızasında bu anlatıların çok azı kalmıştır. *Killıkız* anlatısının son inanının bulunduğu yıllar 2000'li yılların başıdır. Kelkit çayı, kültürel mekân olmaktan çıktığı için günümüz çocukları bu anlatılardan bihaberdir. Literatür taranarak Killıkız, ona benzer varlıklarla kıyaslanmıştır. Bu taramalar, *Killıkız*'ın da diğer kötücül su iyelerinde olduğu gibi korunma gerektirdiği kanaatini doğurmaktadır. Alkarısını temsil eden al, *Killıkız*'ı temsil eden kara rengi de alt dünyayı çağrıştırmaktadır. Çalışma, Kelkit çayı ile bağlı bulunan kötücül su iyelerini, memoratlar ve ritüeller üzerinden gözlemlemekte, değişim, dönüşüm, yok oluş süreçlerinin sebebini analiz etmektedir.

Anahtar Kelimeler

Memoratlar, alkarısı, Killıkız, kötücül su iyeleri, Kelkit çayı.

ABSTRACT

Turkish people, who live in touch with nature, shape their daily lives with their sensitivity to cults. Water, seen as the source of creation, creates cult beliefs, social practices and rules around it. Owners, who are the protectors of the sanctity of water, are a power that punishes people when they do not comply with cultural rules. Cultural information regulating social life is conveyed through memorates and various advices. Kelkit district of Gümüşhane is a settlement established on the shores of a fresh water source. For this reason, water cult beliefs continue to survive within the traditional structure. The fact that the water of the Kelkit stream is

* Geliş tarihi: 29 Şubat 2024- Kabul tarihi: 22 Ağustos 2024

Oğuz Ekici, Açıyla. "Kelkit Çayının Kötücül Kadınları: Alkarısı ve Killıkız", *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 77-87

** Bağımsız araştırmacı, acelyaoguzekici@gmail.com, Ankara/Türkiye, ORCID ID: 0000-0002-8549-1210.

pure and abundant, that it nourishes the crops and gives life to living beings has caused it to become sacred, to become a cult by feeding on cultural codes, and to the formation of various memorates and rituals around it. Over time, the decline in agriculture, increasing environmental pollution, and the decrease in the ability of stream to nourish natural life have caused the narratives of the stream to lose their importance and credibility. The stream bank was an important cultural gathering place in the early nineties. The unruly flow of the stream and the unpredictability of its depth have given the stream a mysterious appearance in public perception. The subject of this study is to compile memorates surrounding two feared and malevolent water spirits believed to dwell in the Kelkit Stream—Alkarısı and Kılıkız—and to observe the evolving or diminishing dynamics of related rituals, as reflected through the narratives, in response to changing conditions. Memorates played a functional role in checking that cultural rules were followed, and the rules were transmitted to the new generation within the narrative. In this context, memorates stand out with their function of both supporting social rules and education. It has been discussed that water spirit beliefs, which are indexed to nature, lose their sanctity as a result of the destruction of nature and continue their vitality in metaphors and clichéd words. In addition, the study aimed to analyze the symbolic meanings of the practices formed around these two water spirits. Kılıkız, who pulls women and children bathing in the stream into the water and causes them to drown, is depicted as an ugly woman wearing black, with black hair and a long nose. Alkarısı is held with a needle and becomes a slave, then the needle is removed and buried in the stream. Two practices related to alkarısı have been identified. The first is to take a piece of the clothes of women belonging to the “Al Ocaklı” family and pin it on postpartum women. According to the information obtained from the interviews, these ritualistic movements were last seen in the 1950s. Another practice is to insert a pin into the postpartum woman's pillow, place the Mushaf at the head of her bed, and have a red fabric on it. This practice continues to exist today. Alkarısı's fear of iron, men and the Mushaf is a sign that she belongs to the lower world. Beliefs that iron descends from the sky show that it is heavenly and sacred. Alkarısı's fear of men is subconsciously associated with women's struggle for power and the urge to possess men. The drying and contamination of the stream destroyed the beliefs and actions related to “Kılıkız”. Today, very few of these narratives remain in the memory of the local people living in Kelkit. The last believer of the “Kılıkız” narrative was found in the early 2000s. Since Kelkit Stream has ceased to be a cultural place, today's children are unaware of these narratives. By the literature research, Kılıkız was compared with similar entities. This research lead to the conclusion that Kılıkız also requires protection, just like these evil water spirits. The color red, representing alkarısı, and black, representing Kılıkız, remind us of the lower world. This study observes the evil water spirits connected to the Kelkit Stream through memorates and rituals, and analyzes the reasons for the processes of change, transformation and extinction.

Keywords

Memorates, alkarısı, Kılıkız, evil water spirits, Kelkit stream.

Giriş

*“Kâinatta ne varsa suda yaşadı önce;
Üstümüzden su geçer, doğunca ve ölünce”
(Kısakürek, 1998: 189)*

Türk toplumunun geleneksel dünya görüşü kült inançları etrafında şekillenmektedir. Tabiatla bütünleşik yaşayan Türk halkları için dağ, su, ağaç gibi kutsalları ululamak yaşamsal döngüyü sağlamaktadır. Bu kültlerin her birinin iyisi olduğuna inanılmakta, onların kişilerde yaratabileceği etkiler yönlendirilmektedir. İnananlar, iyeleri memnun edebilmek için saç saçmakta, tabiatın dengesini korumaya yönelik belirlenen kurallara uymaktadır. İyeler, kültlere saygı duyulduğunda bolluk getirebileceği gibi saygısızlık durumunda da felaket getirebilmektedir. Geleneksel yaşantıda büyükler, yeni yetişen kuşağa kültürel kuralları efsane ve memoratlarla aktarmıştır. Bu türlerin temel özelliği inananının olması, gündelik yaşantıda belli davranışları öğretmek için ders verici olayları konu edinmesidir. Memoratlar, “Olağanüstü kişiler, varlıklar ve güçler hakkındaki efsaneler” (Sakaoğlu 2009: 324) kategorisinde ele alınmaktayken daha sonra Sydow ile ayrı bir tür olarak tanımlamıştır.¹ Efsane ve memoratların en belirgin işlevi inandırıcılığı olduğu için kültürel kuralları desteklemesidir. Dolayısıyla su iyeleri, su kirliliği ile memoratların inandırıcılığı arasında etkileşimsel bir bağ vardır. Geleneksel yaşantıda arı suyu kullanma

adabı, Alkarısı ve Kılıkız memaratları üzerinden öğretilmiştir. Bu çerçevede ele alındığında Kelkit çayı, ovayı besleyen yegâne kaynaktır. Çay, iyelerin yaşadığı yer olarak belli kurallara uyulması şartıyla insanların kullanımına açılmış, yöre halkı bu kadim bilgiyi kültürel kodlarla iletmiştir. Bu bağlamda ele alındığında alkarısı ve Kılıkız'ın yaşam alanları Kelkit çayıdır. Bu iki iyenin ortak özellikleri çirkin bir kadın olmaları, kötülük getirmeleri, çayın derinliklerinde yaşamalarıdır. Gümüşhane Kelkit'te var olduğuna inanılan iyelerle ilgili 2012 – 2019 yılları arasında bir dizi memarat derlenmiştir. Bu memaratlarda Kılıkız, alkarısı, al ocaklısı geleneği, bu iyelerden korunma yöntemleri anlatılmaktadır. Makalede, yöre insanının alkarısı ve Kılıkızla kurduğu münasebetler derlenen memaratlar üzerinden incelenmiş, su kültü inanışları simge- ritüel ekseninde çözümlenmiştir. Kötücül yapıdaki bu iyelerin inanç ve ritüel eksenli mitik alt yapısı arkaik kültürel kodları barındırmaktadır. Suyun temizleyici olduğu dönemlerde iyeler de inanılabilirliğini sürdürmekteydi. Çayın kirlenmesiyle birlikte su iyelerinden korunmaya dair yapılan uygulamalar, inandırıcılığını kaybetmiştir. Dolayısıyla su iyelerinin anlatıldığı efsane veya memaratlar da iye inanışlarının yok olmasına bağlı olarak ortadan kalkmaktadır. Sakaoğlu: "... O hâlde efsane kavramı ancak inanma ile birleşince bir anlam kazanabilmektedir" (Sakaoğlu 2009: 211) demiştir. Kirliliğe bağlı anlatıların yok olmasına karşın iyelerle ilgili kalıp sözler ve alkarısı ile ilgili olan lohusa uygulamalarının bir kısmı güncelliğini korumaktadır. Değişen çevre koşulları neticesinde Kelkit çayı ile birlikte su kütleri de eski önemini kaybetmeye başlamıştır. Çalışma Kelkit çayında yaşayan kötücül su iyeleri *alkarısı* ve *Kılıkız* anlatılarını inanç ve ritüel ekseninin sembolik anlamlarını değerlendirmeyi, yöre insanınca güncelliğini koruyan kalıplaşmış sözlerin, edimlerin, anlatıların yaşamsallığını denetlemeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede öncelikli olarak su kültü inanışlarının kaynakları gözden geçirilmiştir. Alkarısı ve Kılıkız'ın literatüre geçmiş örnekleri veya benzerleri değerlendirilmiştir. Var olan örnekler iyelerin memarat derlemelerindeki görünümü ile kıyaslanmış, motiflerin sembolik çözümlemeleri yapılmıştır.

Su, evrenin yaradılışını anlatan bütün mitlerde temel unsurdur. Canlılığın kaynağı olarak görülmüş, yaradılıştan beri var olduğu düşünülmüş; suya bilge, kadim, tanrısal sıfatları yakıştırılmıştır. Kutlu olduğu için onun tanrısal bir sahiple korunduğuna inanılmıştır. Radlof'un Sibirya'dan derlediği efsaneye yer veren Bahaeddin Ögel², Su Atası'nın suları beklediğini alıntılamıştır. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri bir inanış olan su iyeleri, bunların insan üzerinde yarattığı etkiler dilden dile aktararak günümüze ulaşmıştır. Ögel, suyun insanda yarattığı etkiyi şu şekilde derlemiştir: "Pınar yanında bir ağrı olursa bu, yer ve su ruhlarının tesiriyledir" (Ögel 2014: 465). Bu etki neticesinde suların kimilerine şifa gücünü vermesi veya hastalık getirmesi kişinin suya ne derece saygı gösterdiğiyle ilgili olduğu söylenebilir. Belli hizmetler, adaklar, kurallar neticesinde suyun insana karşılık verdiğine inanılmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki akarsuyu kullanma uygulamaları değişkenlik göstermekle birlikte temel prensip saygıdır. Kişilerin yapması gereken davranışlar, suyun arılığını korumaya yöneliktir. Fiziki olarak suyun temiz tutulmasının yanında kişilerin dua, abdest, ululama içeren kalıplaşmış sözler gibi tedbirleri de almaları beklenmektedir. Boratav, Erzurum- Dumluyaz suyuyla ilgili yaptığı derlemede şu bilgiyi paylaşmıştır: "Kırlı (abdestsiz) olarak girmeye çalışsa biri, su hemen bulanır, cerehat rengini alır" (Boratav 1973: 50). Türbe yanındaki bu arı suyun temizliği, gusül abdesti almayan kişinin kırlı sayılması inancıyla ilgilidir. Anadolu'da, akan suda yıkanmama, kişilerin ihtiyaç duydukları kadar suyu alıp kullanmaları yaygındır. Gümüşhane'de "Akan su kir tutmaz." denilmektedir. Doğal dengenin yegâne kaynağı olarak suyun varlığı, canlılığın varlığı demektir. Bu sebeple Ergun: "Tıvalarda da su iye-

sinin korunması altındaki suyun kirletilmesinden hoşlanmadığına, kirleten kişileri kollarmını ve bacaklarını sakatlayarak cezalandırdığına inanılmaktadır” (Ergun 2019: 89) bilgisine yer vermiştir. Derlenen bu inanca göre iyelerin varlığı ile bir anlamda toplumsal kurallara destek verme işlevinde olduğu söylenebilir. Benzer şekilde Kelkit çayında yaşadığına inanılan Kılıkız ve alkarısının suyu mesken tutmaları, suyun arılığının denetçileri olmalarıyla ilgilidir. Arı su, yöredeki memoralardan hareketle alkarısının sadece yaşam alanıyken Kılıkız çayın aynı zamanda koruyucusudur. Kılıkız, çaya gösterilen hürmette tepkisiz kalırken kirletilmesi durumunda kişileri suya çekip boğmaktadır. Kılıkız ile Kelkit çayının kullanımı sınırlandırılmaktadır. Geçmişte çay, kültürel bir mekân iken günümüzde kirlilikle birlikte değeri azalmıştır. Bu sebeple kirliliğin en fazla olduğu son on yılda memoralar, inandırıcılığını kaybetmişken alkarısı ve Kılıkız’ın varlığı benzetmelerle yeni kuşağa aktarılmaktadır.

Alkarısı ve Kılıkızla ilgili geleneksel insanın verdiği en güçlü tepki korunma içgüdüdür. İnsanlar, güçlü doğaya karşı kendi varlığını sürdürebilmek için birtakım korunma yöntemleri geliştirmiştir. Bu yöntemler, atalarından duyduğu hikâyelerden edinilen dersler ve kendi gözlemlerini deneme yanılma yoluyla test etmeleri neticesinde oluşan bilgilerdir. Gündelik ihtiyaçtan doğan bilgi, çeşitli inanışlardan beslenebilmektedir. Mağarada yaşayan insanın ilk gördüğü gizemi, bilinmeyeni ifade eden renk, karanlığın çaresizliğini anımsatması sebebiyle siyahtır. Dolayısıyla genç kişinin olana anlattığı, temkinli olmasını nasihat eden anlatıların olay örgüsü siyah, kara, koyu, karanlık üzerinde çeşitli mitlerle nesilden nesile aktarılmış, memarat gibi anlatılarda çeşitli varlıkların karakteristik rengi olmuştur.³ Bu tip kodlar, yaradılış, başlangıç, tanrısallıkla özdeşleştirilerek kutsallaşmıştır. Sosyokültürel yapıdaki değişimler sebebiyle kutsallığını kaybeden unsur ya hurafe olarak adlandırılmış ya da masala dönüşmüştür. Eliade miti şu şekilde tanımlamaktadır: “Mit, kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, ‘başlangıçtaki’ masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır” (Eliade 2001: 16). Seçilmiş bir grup içerisinde anlatılan mitler, o topluluğa özgü, saygı duyulan ilahi öğretilerdir. Başlangıcı, yani yaradılışı temsilen anlatılan sözler birer mit, eylemler ise rittir. İnsan yaşantısında başına gelen bir felâket, rutinin akışından çıkarak düzensizleşmesidir. Bu yapı “yerinden ya da bağlantı noktasından kayma” (Turner 2018: 27) anlamına gelmektedir. İnanç eksenli, miti ifade eden bir eylemin yapılması toplumsal uygulamalardır. Böylelikle düzenin tekrar sağlaması hedeflenmektedir. Turner, “Her türlü davranış, belirli bir tarzda tekrarlanabilir bir biçime sokulduğunda, bir anlamda ritüel hâline dönüşüyor demektir” (Nadel’den akt. Goody 2017: 47) ifadesini kullanmıştır. Kelkit’te yapılan ritüeller var olan düzenin devamlılığını sağlamaya, kötücül iyelerden korunmaya yöneliktir. İyelerin anlatıldığı memoralar ise kaynağını mittenden almaktadır.

Kelkit’te yapılan ritüellerin güncel durumu, memarat derlemeleri üzerinden yorumlanmıştır. Yörede lohusa kadınları korumaya yönelik iki ritüelistik eylem bulunmaktadır. Birinci ritüelistik eylem, alkarısının yeminli olduğu soyun kadınlarının kıyafetlerinden bir parça alınarak lohusanın üzerine iğnelenmesidir. Ritüelistik eylemin günümüzdeki uygulaması devam etmemekle birlikte anlatısı, ocaklı aile fertleri arasında yaşamaktadır. Ocaklı olma geleneği 1800’lü yılların sonunda gerçekleşen bir dizi olayla Mustafabeg-gil’e (Bugün Aydemir soyadını taşıyan aile) alkarısının yemin etmesiyle bu sülalenin kadınlarına ilişmeyeceğine dair verdiği söz etrafında gerçekleşmektedir. 2012 yılında ocaklık geleneği taşıyıcılarıyla görüşmede elde edilen derlemede ocaklı olma süreci şu şekilde aktarılmaktadır: “*Nenem yeni doğum yapmış. Dedem de onu bırakıp tarlaya çalışmaya gitmiş. Bir müddet çalıştıktan sonra içine bir kurt düşmüş. Konağa geldiğinde nenem*

uyanmasın diye sessizce içeri girmiş. Oturma odasına kafasını uzatmış, bakmış ki kömürlerle kırmızı giymiş kara saçlı bir kadın oynuyor. Usul usul yanına yaklaşıp üstüne iğne takmış. O günden sonra kız dedeme köle olmuş. Meğerse bu kız alkarısıymış. Evde bolluk olmuş. Ekmek pişirmiş, unu hiç bitmezmiş. Alkarısı bir gün gelip dedeme yalvarmış: ‘Beğin ne olursun beni azat et. Uşaklarım Kelkit çayında beni bekliyor. Eğer beni azat etmezsen öldürecekler.’ Dedem de haline acımış. Dönüp ona demiş ki: ‘Seni bırakırım ama bir şartla. Bundan sonra benim soyumdan gelen hiçbir karıya alkarısı uğramayacak.’ Alkarısı da kabul etmiş. Dedeme demiş ki ‘ben şimdi Kelkit çayının sularına karışacağım. Eğer çayın üzerinde kanlı köpükler görürsen bil ki uşaklarım (çocuklarım) beni öldürdü, sana verdiğim sözün tutamayacağım. Yok eğer kanlı köpük görmezsen bil ki sözümün eriyim.’ Aradan yıllar geçmiş. Heç kimse çayda kanlı köpük görmemiş. O günden sonra alkarıları bizim soyu kokusundan tanır olmuş ve hiç al basmamış. Kelkit’te yeni doğum yapmış karılar bizim soyun karılarının elbiselerinden bir parça alıp odalarına asmışlar. Kokuyu alan alkarıları uğramaz olmuş o evlere” (K.K.1-K.K.2). Alkarısı ile ilgili yapılan çalışmalar gözden geçirildiğinde metnin benzerleriyle sıkça karşılaşılmaktadır. Alkarısı, erkekten korkup kaçarken kadına hususi olarak zarar vermeye gelmektedir. Literatürdeki memoralarda iğneyi takanın ekseriyetle erkek olmasına⁴ ve suda kanlı köpüğün görülüp görülme durumuna rastlanmaktadır. Çobanoğlu, kanlı köpüğün görüldüğü bir memorat derlemiştir: “Alkarısını takip etmişler vatani neresi diye, alkarısı Sülük gölü denen göle gitmiş ve gölü bir anda kan kaplamış. Arkadaşları yedi sülayeye tövbe etti diye alkarısını öldürmüşler” (Çobanoğlu 2005: 127). Alkarısının öldürülmesine rağmen yemininin geçerli olması, bu ant içmenin türe özgü olduğunu göstermektedir. İkinci ritüelistik eylem lohusa kadının yastığına iğne takılması, başına Mushaf koyulması, yalnız bırakılmamasıdır. Bu eylemin uygulaması devam etmektedir. İki eylemin çözümlenmesi alkarısı inanışlarının, mitik alt yapısını anlamlandırabilmek için önemlidir. Her iki eylemin de ortak özelliği iğnedir. Alkarısının köle olması, üstüne iğne takılmasıyla mümkündür. Alt dünyayla yani şeytani varlıklarla demir arasında bağ kurulmaktadır. Ölünün karnına bıçak, makas, bakır, anahtar gibi demirden yapılmış eşyalar koyulduğu tespit edilmiştir. Sedat Veyis Örnek, *Anadolu Folklorunda Ölüm* adlı kitabında ölünün karnına metal eşya koyulmasını yapılan derlemelerden hareketle şu şekilde açıklamıştır: “a) Şişmesin diye, b) Şeytan gelmesin diye, c) Günahı azalır, d) Hortlamasın diye” (Örnek 2017: 60). Ölünün karnına demir koyulduğunda şeytan gelmediğine göre demir insanı, şeytani varlıklardan koruyan bir elementtir. Alkarısı da iğneyle köle olup iğnenin takılı olduğu odaya giremediğine göre şeytanidir. Demirin dünyaya sonradan gönderildiğine ve gökten indiğine inanılmaktadır. Ögel, demir için “Türkler demire, genel olarak kök-temür yani ‘gök demir’ derlerdi. Türklerde de demir kutsal idi ve kılıçla da and içilirdi” (Ögel 2010: 75) bilgisine yer vermiştir. Tanrı, gök, ululuk özelinde düşünüldüğünde göksel bir elementtir. Dolayısıyla üst dünyaya aittir, tanrısalıdır. Batı Göktürk inançlarında dünyanın yaradılışını oluşturan dört unsurun yanında beşinci unsur olarak demir de telakki edilmektedir.⁵ Demirin koruyuculuğuna olan inanca diğer milletlerde de rastlanmaktadır. Mushaf’ta Hadid suresi bulunmaktadır. Hadid Arapça demir demektir.⁶ Ayetin mealinde demirin müthiş bir güç olduğu, insanlar için birçok faydasının bulunduğu bildirilmiştir.⁷ Sureye demir isminin verilmesi onun Arap kökenli halk inançlarında da kutsallığının olduğuna işaret etmektedir. Birinci ritüelistik eylemde ocaklı kadınların kıyafetlerinden bir parça alındığı K.K.1 ve K.K.2 tarafından belirtilmiştir. 1800’lü yılın sonu 1900’lü yılların başına denk gelen dönemde bu parça gelinlerden değil evin kızlarından alınmış. Gelin, farklı mitolojik öyküsü olan bir aileye mensupken kız, o soyda doğmuştur.⁸ Alka-

rısı, o kumaş parçasından yeminli olduğu soyun kokusunu alacak ve ocaklının orada olduğunu düşünerek lohusaya yaklaşmayacaktır. Parça- bütün ilişkisi bu ilk edimin gerekçesidir. İkinci edimde lohusanın başına Mushaf koyulması, alkarısının odaya girememesi şeytani yanının başka bir göstergesidir. İkinci ritüelistik hareket farklı sülalelerde uygulanmaya devam etmektedir. Birinci edim ise sadece Mustafabeggil'in (Aydemir soyadındaki aile) sülale arasında hikâyesiyle bilinmektedir. Ocaklının kıyafetinden parça alma uygulaması en son 1950'li yıllarda görülmüştür.⁹ 1950 sonrasında parça alındığı gözlemlenmemiş, ritüeli hatırlayanlar ise al ocaklısı sülale ile sınırlı kalmıştır.

Saha çalışmasında derlenen memoralarda, alkarısı ve cinlerden korunma uygulamaları benzerlik göstermektedir. Cinlerin su kenarı, çeşme, göl kenarları, köprülerde düğün yaptıkları, akşam ezanından sonra su yakınına gelen insanların cinlere rastladıkları çeşitli kaynaklarda konu edinmektedir. İğne ile köle olma, beddua ederek suya gömülme alkarısı ile cin anlatılarının bir diğer ortaklığıdır.¹⁰ Literatürde alkarısına benzeyen başka tabiatüstü varlıklara da rastlanmıştır. Pirabok denilen cin türü, lohusa ve bebeklerin yanı sıra erkeklere de musallat olmaktadır. Alkarısı gibi lohusayı rahatsız edip suya gömülmemektedir. Haftar, heft vurması, heftik vurma adıyla bilinen demon da benzer şekilde lohusaya musallat olmaktadır. Pispatik denilen cin de iğne ile esir edilmektedir.¹¹ Alkarısının fiziksel özellikleri de cinlerle benzerlik göstermekte, şu şekilde betimlenmektedir: çağ gibi tırnaklı, siyah dağınık saçlı, kırmızı entarili, çirkin bir kadın. Kelkit'te yöre insanı dağınık saçlı, üstü başı özensiz birini gördükleri kişilere "alkarısı" benzetmesi yapmaktadırlar. Kötü huylu, birine eziyet eden kadından bahsedildiğinde ise "Alkarısı gibi çöktü başına" denir. Alkarısı, fiziksel özellikleriyle de kötücül bir varlık olarak tarif edilmiştir. K.K.3 alkarısının eşikte durduğunu, odaya giremediğini şu şekilde paylaşmıştır: "Annem (Mahbup Işıldar 1937-2008) yeni doğum yapmış. Annem alkarısını gördüğü günü şu şekilde anlattı: Evde kimse yok. Baba (eşi) dışarı çıkmış. Kaynanam yan odada. Ben yeni doğum yaptım, odada yalnızım. Şöyle kapıya bir hızla geldi, eşikte durdu. Tam içeri girecekken giremedi. Eşiğin pervazlarına tutundu sallandı, giremedi. Ondan sonra babanın sesini duyduğu gibi geri gitti. Zayıf, uzun bi karı. Elleri böyle değil. Uzun uzun, hani çağ gibi. Odada iğneyle, Mushaf varmış" (K.K.3). Yörede "Eşikte oturma, şeytan çeker." K.K.1 denilmektedir. O halde şeytan eşikte de bulunabilir. K.K.3'ten derlenen bilgiye göre alkarısı eşikte durabilir fakat Mushaf'ın ve iğnenin olduğu odaya giremez. Bu özelliği de alt dünyaya ait olduğuna işaret etmektedir. 95 yaşındaki kaynak kişiye alkarısının nerede yaşadığı sorulduğunda "Zaar (herhalde) yerin altında ecinlilerin." K.K.1 cevabını vermiştir. Elbetteki bir kişiden edinilen bilgi alkarısının yerin altında yaşadığını doğrulamakta fakat bu bilgi kötücül varlıklarla yer altının bağlantısına, alkarısının da kötücül olduğuna işaret etmektedir. Alkarısının diğer özelliği Mustafabeggil sülalesinin gelini, "Kaynanam Hefze Hanım, alkarısının çayda çocuklarının olduğunu (diğer varyantta kardeşleri) söylerdi." K.K.4 demiştir. İğne çıkartıldığında da Kelkit çayına gömülür. Çocukluk çağı 1970'li yıllara denk gelen kişilerle yapılan görüşmelerde yetişkinlerin "Köprüden geçerken dereye çok bakma, alkarısı seni çekerse boğulursun." K.K.1 diyerek küçükleri korkuttukları aktarılmıştır. Özkul Çobanoğlu, *Türk Kültüründe Memoralar ve Halk İnançları* çalışmasında alkarısının kadınları kandırıp "üstündeki iğneyi çıkarttırdıktan sonra suya gömüldüğünü" (Çobanoğlu 2015: 138) derlemiştir. Birinci metinde de benzer şekilde alkarısı suya gömülmemektedir. "Halk, ağıl, samanlık, viranelik, su kıyısı, kaya, çeşme ve su kaynaklarını alkarısının eğleştiği ve saklandığı yerler olarak kabul eder; buralara besmeleyle ve 'destur!' çekerek yavaşır" (Örnek 2014: 201). Alkarısıyla ilgili edilen bir diğer özellik esir olduğu al ocağı sülalesine bolluk getirmesidir. Kaynak kişi

mutfakta ona ekmek yaptırıldığını, unun hiç bitmediğini belirtmiştir. (K.K.1) O hâlde alkarısının eli bereketlidir.

Memoratlardan edinilen bilgiye göre alkarısı, insanlarla sözlü iletişim içerisinde. Kelkit'te köle edildiği takdirde eve bereket getiren alkarısının “yeminli” olduğu aileyi boğmayacağı sözüne itibar edilmektedir. 1937 yılında K.K.4 doğum yaptığında, kırk gün babasının albasmasını diye odasının damında beklediğini söylemiştir. Yörede, kadın doğum yaptıktan sonra mezarının kırk gün açık olduğuna inanılmaktadır. Bu sebeple kadın ve çocuğun, alkarısından kırk gün korunması hayatidir. Bir kaynak kişi babasının uyulmasını şu şekilde aktarmaktadır: “Benimle abim arasında bir çocuk ölmüş. Babam benim odamın bacısında kırk gün beklemiş, alkarısı gelmesin, beni basmasını diye. Beklemiş alkarısını öldüre.” (K.K.4.) Alkarısının erkekten korktuğuna inanıldığı için damda erkek beklemiştir. Doğum yapma, ilahi bir eylem olarak düşünülmüş, şeytani olan alkarısını harekete geçirmiştir. Yeni bir insanın dünyaya gelmesi, bir nevi yaratım sürecini başlatmıştır. Yer altı- yer üstü, rahmani-şeytani, iyi-kötü zıtlığı yaşamsal bir döngüdür. Mito-loji, başlangıcı ifade eden kutsal öyküdür. Ritüel ise bu yaradılış öyküsünün edimlerle tekrar edilerek o döngüsellığı, sürekliliği yakalamasıdır. Bu bağlamda doğma, kan, göz-yaşı evrenin başlangıcını ifade etmektedir. “Soyun devam ettirilerek kutsal evren kozmogonisinin tekrar edilmesi birçok aşamada gerçekleşir. İnsan, doğumundan itibaren bu aşamaların her birinden sınanarak geçirilir ve tam anlamıyla ‘biz’den olmaya hazır hâle getirildiğinde de kozmogonik yeniden üretimi, gerçekleştirmekle yükümlü kılınır” (Ölçer Özünel 2005: 43). Bu ekseninde doğum, kadının aslında kozmik olarak ikinci doğumudur. Yeniden doğduğu için kadın ilk doğduğumdaki gibi savunmasız ve korunmaya muhtaçtır. Annenin kanaması, bebeğin kanla doğması, yeni doğum yapan kadınların kırmızı yazma örtmesi, kentli kadınların saçlarına kırmızı kurdele bağlaması, alkarısının entarisinin al olması korkunun odak noktasını “kan” unsuruna bağlamaktadır. Alkarısı, lohusa ile çocuğun kokusunu tanıyarak kana gelmektedir. Al takılması ise “kötü ruhu kandırmak” amacıyla yapılmış olabilir. “Kadının doğum sırasında akıttığı kan evrenin yaratılışında kaostan düzene geçişte akan kurban kanının sembolik yeniden üretimidir” (Ölçer Özünel, 2005: 45). Doğurganlık, bereketi temsil ederken doğurganlığı olmayan kadınlar ‘kusurlu’dur. Bu kusurluluk hali kötü ruhlarla ilişkilendirilmiş, kusuru getiren kötü ruhlardan korunmak için ritüeller yapılmıştır. V. Turner, *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı* adlı çalışmasında Afrikalı *Ndenbu* kabilesinin doğurgan olmayan kadınla ilgili “Gölge mezardan çıkıp kadını yakalamıştır” (Turner, 2018: 24) ifadesi kullanarak kısırlığı alt dünya ile ilişkilendirdiklerine dikkat çekmiştir. Alkarısının doğurgan kadınları boğması, erkeklerden korkması, menopoza girmiş kadınlarla veya bakire kızlarla ilgilenmemesi aslında kadının doğurganlığını elinden alması, dölünü kurutmaya çalışması şeklinde yorumlanabilir. Bu iki iyenin cinsiyet faktörü de önemlidir. Yeni doğum yapan kadınların ve yeni doğmuş çocukların bağışıklık sistemlerinin düşük olması sebebiyle kolay hastalanmaktadırlar. Yaşanabilecek olumsuz durumların önüne geçebilmek için onları korumaya yönelik ritüeller gerçekleştirilmiştir. Bu iyelerin kadın olması ise bir anlamda hemcinsler arasında iktidar mücadelesi olarak algılanabilir. İnsanların çağlar boyunca kültürel kodlarla getirdiği cinsel dürtüleri kontrol etmeye veya açığa çıkarmaya yönelik yapılan eylemler milletlere özgüdür. Karşı cinse sahip olma, cinsel eşin yokluğunun yoksunluk olarak algılanmış dürtüler, iktidar savaşı, erkeği paylaşamama olarak düşünülebilir. Bu paylaşamama psikoza bilinçaltına ait bir dürtü olabilir. Bu ekseninde değerlendirildiğinde kadınların kocalarını baştan çıkaran cinler ve periler de bu iktidar mücadelesinin bir mahsulüdür. Su iyelerine bazı anlatılardaki adıyla perilere dair ipuçlarına Dede Korkut metinlerinde rastlanmaktadır. Sarı Çoban, dere kenarında uçuşan perilerden birini yakalayarak ona sahip

olur.¹² Peri, bir su iyesiyken erkeğe karşı koyamaz, ondan korunamaz. Bu ilişki sonucunda doğan, tek gözlü insan yiyen canavar su iyesinin bedduasıdır. Dişil bir iye olması, erkeğe karşı koyamaması, dereyi mesken tutması alkarısıyla ortak yönüdür. Kültürel bir kuralın çiğnenerek tecavüzün gerçekleşmesine karşı, peri o toplumu lanetleyerek Tepegöz'ü doğurmuştur. Benzer şekilde derlemelerden edilen bilgiye göre alkarısını yakalayıp köle eden bir adam, onu daha sonra hamile bırakır. Alkarısı, adamın kaçmasını diye boy-nuna taktığı demir halkadan kurtulduktan sonra adama felaket getirmiştir.¹³ Bu anlatıların kültür taşıyıcılarına öğrettiği kültürel kural, yasak ilişkiden sakınılması yönündedir. Yapılan araştırmalardan hareketle su iyeleri çoğunlukla dişildir. Su iyesi özelliklerini de taşıyan alkarısı, köprüden geçerken suya dikkatlice bakanları suya çekmektedir. (K.K. 6) Kelkit çayı yılın belli zamanlarında coşkulu akmaktadır. Suya uzun süre bakan kişilerin baş dönmesi yaşayarak köprüden düşebilme ihtimalleri alkarısına mâl edilmiştir. Gündelik yaşantının çeşitli aşamalarında karşılaşılan alkarısı, genel çerçevede değerlendirildiğinde Kelkit yöresinde bilinirliği devam etmektedir. Türk inanç sisteminde kutsal sayılan demirden alkarısının korkması, ritüelin Şamanist köklerine işaret etmektedir. Mushaf'tan korkması Türklerin müslümanlaşması, Anadolu'ya yerleşmesiyle ilgilidir. Alkarısının kötülük getirme özelliğinin cinlere benzetilmesi sebebiyle Mushaf, alkarısından korunma ritüellerine yerleşmiştir. Erkekten korkması ise çok daha arkaik, evrimsel bir koddur. Kadınların annelik içgüdü, erkeklerin ise yuvayı koruma içgüdüüne paralel olarak bilinçaltındaki bilgi zamanla ritüellere yansımıştır. Ritüellerin al ocaklısı geleneği ile ilgili olanlar sadece ocaklı aile tarafından hatırlanmaktadır. 2000'li yıllardan önce suyun kısmen girilebilir olduğu dönemlerdeki çocuklar, alkarısı ve onunla ilgili hikâyeleri hatırlamaktadır. Günümüzde ise çayın kuruma noktasına gelmesi, aşırı kirlilik, yöre halkının suyla münasebetinin kesilmesine dolayısıyla bu inanışların da yok olmasına sebep olmuştur.

Kelkit çayında yaşadığına inanılan diğer su iyesi Kılıkız'dır. Kılıkız, yapılan derlemelerde siyah uzun saçlı, çirkin, uzun burunlu bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Çaya girenlerin bacağından tutarak suya çekmesi ve boğulmalarına sebep olması kötücül su iyesi olduğunu düşündürmektedir. Cinlerde olduğu gibi Kılıkız'daki baskın renk de siyahtır. Kılıkız'ın siyah elbisesi, siyah uzun saçları kurbanlarını suyun karanlık yerlerine çekmesi renk imgesini öne çıkarmaktadır. Siyah, karanlığı dolayısıyla bilinmezliği çağrıştırmaktadır. 1900'lü yıllarda Kelkit çayıyla ilgili pek çok inanışa rastlanmaktadır. Günümüzde bu inançlar, yöre halkı tarafından gülümsemeyle karşılanmış, 'yalan' olduğu söylenip anlatılma gereği duyulmamıştır. Çocukluk dönemi 1998 – 2008 yıllarına denk gelen kaynak kişi K.K.5'ten elde edilen bilgiler şu şekildedir: “Kelkit çayında yaşayan Kılıkız, suya giren kadınları ve çocukları bacağından gizlice tutup suya çekermiş. İnsanlar suya karışıp boğulmuş. Biz 1998- 2008 yılları arasında çocuktuk. Kızlarla gizli gizli dereye çimmeye giderdik. Bizi yolda yakalayan büyükler: ‘Bu taraflar ıssız, kız başınıza buralarda ne arıyorsunuz? Dereye çimmeye gidiyorsanız Kılıkız sizi çeker boğulursunuz?’ derlerdi. Anlattıklarına göre uzun siyah saçlı, uzun burunlu, siyah elbise giyen çirkin bir kadınmış. Vücudu kıllarla kaplıymış” (K.K.5). Memorat derlemelerinde bu tip varlıklara rastlanmaktadır. İnsanlara kötülük getirmesi bu anlatıların ortak özelliğidir. Pervin Ergun, bu tip varlıkları su iyesi olarak adlandırmaktadır.¹⁴ Ergun Kazakistan'daki Ahıska Türklerinde yaşadığına inanılan kızın nehre bakanlara hastalık getirdiğine inanıldığını ifade etmektedir. Özkul Çobanoğlu'nun Elazığ'da yaptığı derleme çalışmalarında Murat nehrinde yaşadığına inanılan “Hırtık” adında bir varlıktan bahsedilmektedir.¹⁵ Kazakistan'daki varlık kadın iken Elazığ'daki varlığın cinsiyeti ile ilgili bilgiye yer verilmiştir. Aynı kaynaktan Bingöl'de yaşadığına inanılan “Kul” adında, dereye yaşayan bir

başka iyeden bahsedilmektedir. Bir köyden bir köye giderken dereden geçmek zorunda olan yalnız köylülerin kulağına isimlerini fısıldayarak onları korkutmuş.¹⁶ Su iyeleri Türk toplumlarında Çay Ninesi, Su Anası adlarıyla da anılan, Kılıkız'a en çok benzeyen demonlardır. Türkiye ve Azerbaycan anlatılarında karşılaşılan bu kötü ruh, insanları şu şekilde etkilemektedir: “Yaşlı bir kadın kılığındadır. Köprüden geçerken suya çok bakılırsa kızar ve insanın başını döndürür. Başı dönen insanın gözleri kararır ve çaya düşer” (Turan 2020: 74). Su kirletildiği zaman çay ninesinin sinirlendiği aktarılmıştır. Tüm bu özellikler Kılıkız'ı çağrıştırmaktadır. Oymak, suyla ilgili “Her ne kadar söylenmese de su, yeryüzü gibi ana olarak tasavvur edilir” (Oymak 2015: 85) demiştir. Dolayısıyla dişil koruyucu su iyesinin karşıtı kötücül su iyesi Kılıkız'dır. Şor Türkleri arasında da su iyesi ile ilgili inanışlar mevcuttur. Suyun sahipleri farklı uluslarda da genellikle kadın olarak tasavvur edilmektedir. Clarissa P. Estes, Kurtlarla Koşan Kadınlar adlı çalışmasında La Llorona adlı suda yaşayan bir ruhtan bahsetmektedir. Nehrin kıyısında gezinen bu ruhun kıyada ölmüş çocuklarının bedenlerini aradığına inanılmaktadır. Bu sebepten yazar, gece çocuklar nehir kıyısına yaklaşmadıklarını, La Llorona'nın çocukları kendi çocukları zannedip suya çekmesinden korktuklarını belirtmektedir.¹⁷ Verilen benzer demonlardan hareketle Kılıkız'ın diğer illerde ve farklı ülkelerde görülen kötücül su iyeleriyle birçok ortaklıkları bulunmaktadır. Kılıkız suyun karanlık yerlerinde yaşamakta, suyu kirleten kişileri cezalandırmaktadır. Cinlerin kirli yerlerde bulunduğu, buralarda bulunan insanların temiz olmadıkları ve besmele çekmedikleri zaman çarpılabileceklerine dair anlatılan memoralarla benzerlik göstermektedir. Temiz olmak, çevreyi temiz tutmak Türk kültür yaşantısının bir gereğidir. Bu sebeple kurallar, çeşitli tabiatüstü varlıkların yaratabileceği olumsuzluklar üzerinden aktarılmaktadır. Kılıkız'ın 1970'li yıllarda inanılabilirliği da vardır. Çay suyunun temiz olması ve hızlı akması yer yer çocukların boğulmasına sebep olmuştur. Kadınların, akan suya girmesi çıplaklığı düşündürmüş, yöre insanı tarafından uygunsuz bulunmuştur. Memorat anlatılarının bir işlevi toplumsal kurallara destek vermektir. Kültürel kurallara uyulmadığı takdirde suya çekilip boğulacağı, çarpılacağı, taşla dönüleceği ile ilgili anlatılar üzerinden yapılan uyarılar toplumsal yaşantıyı düzenlemektedir. Dolayısıyla halkın kural dışı eylemlerinin önüne geçebilmek için anlatıların etki gücü artırılmış, tehditvari bir söylemle dilden dile aktarılmıştır. 1900'lü yıllarda Kelkit çayıyla ilgili pek çok inanışa rastlanmış, memorat ve efsaneler anlatılmıştır. Günümüzde yörede, bu tip anlatılar sadece orta yaş grubunun hafızasında kalmış, yeni nesle aktarılmamıştır. Yeni nesil çocukları, geleneksel ortamda büyüyen çocukların aksine doğadan daha kopuk yaşamaktadır. Bu sebeple memorat anlatılarak çocukları uzak tutmaya gerek duyulmamaktadır.

Sonuç

Çalışmada memoralar takip edilerek Kelkit çayında yaşadığına inanılan su iyelerinin sembolik özellikleri gözlemlenmiş, sembollerin altında yatan kodlar dikkate alınarak güncel durumundaki değişim sorgulanmıştır. Nesilden nesile aktarılan memoralar, kültürel düsturu öğretme işleviyle gündelik hayatı düzenlemede bir araç olarak kullanılmıştır. Yapılan derleme çalışmalarından ve taranan literatürden yola çıkılarak çeşitli bulgular elde edilmiştir. Öncelikli olarak Kılıkız'a ait inanışların alkarısı kadar yaygın ve güncel olmadığı söylenebilir. Günümüzde Kılıkız'a ait bilgiler çok sınırlıdır. Kılıkız'ın Kelkit çayında yaşaması, kıllarının siyah olması, çirkin bir kadın olması Alkarısıyla benzerlikleridir. Her iki iye de suda yaşamakta, suyu kirleten insanlara zarar vermektedirler. Bu iyelerin önemli bir farkı ise Kılıkız tam anlamıyla kötücül özellik taşıırken alkarısı tutsak olduğu eve bereket getirebilmektedir. Her iki iye de kadınlara ve çocuklara zarar vermektedir. Çaya yüzmeye giden hiçbir erkeğe ‘Seni Kılıkız çeker.’ denilerek korkutulduğuna

rastlanmamaktadır. Kılıkızla ilgili korku anlatıları çay kenarında yöre insanının ‘uygun-suz’ olarak nitelendirebileceği olayları yaşamamak için anlatılan bir memorattır. Alkarısı, al rengiyle; kanı, kanla ilişkili olarak aybaşını, ilk gece kanamasını, doğumda çocuğun kanla doğmasını çağrıştırmaktadır. Kılıkız ise karanlık ile bilinmezliği çağrıştırmakta, alt dünyaya ait kodlar barındırmaktadır. Değişen dünyanın olumsuz etkileri Gümüşhane’nin Kelkit havzasında yaşadığına inanılan iyelerin kıymetini de etkilemiş, kültürel mekân olarak Kelkit çayı kıyısının değerini kaybetmesiyle memoratlar da inandırıcılığını yitirmiştir. Derenin kısmen kirli olduğu dönemlerde çocukluğunu yaşayan kaynak kişiler Kılıkız’ın zararlı etkilerini bilmekte, fiziksel özelliklerini tasvir edebilmekteyken günümüzde yörede yaşayan çocuklar bu tip korku anlatılarından haberdar değildir. Son dönemde yapılan görüşmelerde ise kaynak kişiler tebessümle bu iyelerden bahsetmektedirler. Alkarısı, Kılıkız’a nazaran inanç, korunma, korkulma yönünü biraz daha korumaktadır. Al ocaklısı hanenin kadınlarının entarilerinden parça alma edimi unutulmuş olmasına rağmen lohusanın yastığına iğne takma, başına Mushaf koyma ritüelistik hareketleri devam etmektedir. Alkarısını görme, kadınları ve çocukları boğması hadiseleri kadınlar arasında eskiye nazaran azalmakla birlikte yine de varlığını sürdürmektedir. Alkarısı alt dünyayla ilişkili olduğu düşünüldüğünde, iğne (demir) ve Mushaf’tan korkması bu iki unsurun ilahi- şeytani zıtlığında taraf olmasıyla açıklanabilir. Erkekten korkması, erkeğin sesini duyunca kaçması, kadınların bilinçaltında iktidar mücadelesi ile olarak yorumlanabilir. Alkarısıyla ilgili yapılan çalışmalarda, alkarısı daha çok geçiş dönemlerinde doğumla ilişkilendirilmiş, su ile ilişkisi kurulmamıştır. Yayımlanan başka çalışmalarda alkarısının suya gömülmesine farklı yörelerde de rastlanmaktadır. Yapılan bu çalışmada memoratlara kaynaklık eden iyelerin, onlardan korunma yollarının temel dinamikleri, mitolojik karşılıkları ile çözümlenmiştir. Kılıkız, suyun kötücül iyesi olarak litaretüre kazandırılmıştır. Kültür, çevrenin fiziki şartlarının değişmesinden etkilenmektedir. Kelkit çayının altın çağında temiz, kıymetli olduğu dönemde çayın kadınlarına da saygı duyulurdu. Çayın kirletilerek hayat kaynağı olma özelliğini yitirmesi, Kelkit çayının mitik kadınlarına dair anlatıların bir kısmının unutulmasına, bir kısmının inandırıcılığını kaybetmesine veya sadece birkaç uygulamanın günümüze kadar gelebilmesine sebep olmuştur. Memoratlar, kültür aktarımını çevredeki nesnel dayanaklar üzerinden sağlamaktadır. Önce kuralı çiğnediği için başına felaket gelen kişi dayanak olarak gösterilir, daha sonra anlatısı aktarılır. Bu bağlamda alkarısı ile Kılıkız anlatıları akarsuların kirletilmemesi ile ilgili birtakım tembihlerde bulunmaktadır. Dayanak olarak da Kelkit çayının asi akışı gösterilmektedir. Dayanak yok olduğunda memoratın (veya efsanenin) öğretmek istediği halk tababeti de bağlayıcılığını kaybettiği bu çalışma ile tespit edilmiştir.

NOTLAR

1. Von sydow, ilk olarak (1934) yılındaki bir çalışmasında, efsane ile ilişkili olarak ele alınan ama onunla “karakteristik ve gelenek” bakımlarından uyuşmayan “şahsi ve tamamen kişisel bir tecrübe hüviyetinde” olan materyalin ayrı bir kategori olduğunu ve bu kategoriye giren materyali “memorat” olarak adlandırmayı uygun bulduğunu ifade eder (Çobanoğlu 2015: 21).
2. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. (Ögel 2014: 478).
3. Memoratlarda, çeşitli doğaüstü varlıklarla karşılaştıklarını anlatan kişiler olayın akşam ezanından sonra yerlerin mühürlenmesi, havanın kararmasıyla görünür olduklarına dikkat çekmektedirler. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. (Polat 2020: 28)
4. Anlatıldığına göre hanımı yeni doğum yapmış olan bir adam, odaya giren alkarısını fark eder. Alkarısı, lohusanın ciğerini çıkartmak için uğraşırken, bir iğne bulup, bunun göğsüne saplar (Şimşek 2017: 108).
5. Detaylı bilgi için bkz. (Oymak 2015: 85)
6. Hadid kelimesine dair detaylı bilgi için bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hadid_Suresi (Erişim Tarihi: 12.11.23)
7. Andolsun, biz elçilerimizi açık mucizelerle gönderdik ve beraberinde kitabı ve mizanı (ölçüyü) indirdik ki, insanlar adaleti yerine getirsinler. Kendisinde müthiş bir güç ve insanlar için birçok faydalar bulunan demiri yarattık (ki insanlar ondan yararlınsınlar). Hadid Suresi 25. Ayet (Kur’an-ı Kerim Meâli 2007: 540)

8. Gelinin baba evinden alınıp koca evine götürülürken göze çarpan belli başlı unsurlar dikkate alınırsa bu yolculuğa mitolojik göç diyebiliriz. Tanrı tarafından kut verilen hanımlar ile ilgili olarak Türk kültüründe Umay ve Ayzıt kültü oluşmuş ve gelin anlayışımızı derinden etkilemiştir. Bu anlamda Türk gelininin göçü, yeryüzüne gönderilen kutlu, ilk “kadın-gelin”i simgelemektedir (Ergun 2015: 147).
9. Ben doğum yapanda (1998) annem dedi ki iğne takalım, alkarısı gelmesin. Türkan hanım (kaynanası- ocaklı ailenin gelini) dedi: “İstersen tak ama onlar bu aileye yeminli, gelmezler.” K.K. 4
10. Detaylı bilgi için bkz. (Sarpkaya 2017: 168- 177).
11. Detaylı bilgi için bkz. (Sarpkaya 2017: 251).
12. Çoban kepenegini üzerlerine atdı, peri kızının birini tutdu. Tama edüp derhal cima eyledi. (Gökyay, 2007:145)
13. Detaylı bilgi için bkz. (Şimşek 2017: 110).
14. Detaylı bilgi için bkz. (Ergun 2019: 86).
15. Palu ilçesi Beyhan nahiyesinde 1997 senesi kışında bu yaratığın bir köylü tarafından vurulduğu ve gömüldüğü söylenmektedir. Bu avcının anlattığına göre oldukça tüylü ve vahşi bir hayvanı andıran vücudu vardır. Yarı beline kadar insana benzeyen alt tarafı kalın ve hayvanların vücudunu andıran bir canlıdır. (Başman 1999).
16. Detaylı bilgi için bkz. (Çobanoğlu 2015: 139).
17. Yaşayan çocukların karanlık bastırıktan sonra nehir kıyısına neden gitmemeleri gerektiğinin cevabı da buradadır, çünkü La Llorona kendi çocukları sanıp onları sonsuza kadar alıp götürebilir (Estes 2019: 334).

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada Kullanılan Veriler 2020 yılı öncesine ait olduğundan etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

- K.K.1: Mesmure Aydemir. 1928 doğumlu. Derleme Gümüşhane/ Kelkit'te 01.02.2010 – 03.02.2010/ 14.07.2012 / 20.07.2013 tarihlerinde evinde yapılmıştır.
- K.K.2: Şeminur Aydemir. 1962 doğumlu. Derleme Gümüşhane/ Kelkit'te 01.02.2010 – 03.02.2010/ 14.07.2012 / 20.07.2013 tarihlerinde evinde yapılmıştır.
- K.K.3: Türkan Aydemir. 1937 doğumlu. Derleme Gümüşhane/ Kelkit'te 19.03.19 tarihinde evinde yapılmıştır.
- K.K.4: Canan Aydemir. 1973 doğumlu. Derleme Gümüşhane/ Kelkit'te 19.03.19 tarihinde evinde yapılmıştır.
- K.K.5: Meryem Turan. 1991 doğumlu. Derleme telefon görüşmesiyle yapıldı. Gümüşhane/ Kelkit'te büyümüş, evlendikten sonra İzmir'e taşınmıştır.
- K.K.6: Erdoğdu Aydemir. 1967 doğumlu. Derleme Çankaya/Ankara'da 12.03.19 tarihinde evinde yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi. 1973.
- Çobanoğlu, Özkul. *Türk Halk Kültüründe Memaratlar ve Halk İnançları*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2015.
- Ergun, Pervin. *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler*. Konya: Kömen Yayınları. 2019.
- Ergun, Pervin. *Türk Gelininin Mitolojik Göçü. Aile Yazıları/8*. Ankara: TC Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı. 2015.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. Çev: Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi. 2001.
- Estes, Clarissa P. *Kurtlarla Koşan Kadınlar*. Çev: Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2019.
- Goody, Jack. *Mit, Ritüel ve Söz*. Çev: Damla Sezgi. İstanbul: Küre Yayınları. 2017.
- Gökyay, Orhan Şaik. *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları. 2007.
- Hadid Suresi. Erişim Tarihi: 05.11.2023. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hadid_Suresi.
- Altuntaş, Halil ve Muzaffer Şahin. *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. 2007.
- Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. 2007.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. 1998.
- Oymak, İskender. "Türk Mitolojisinde Su Kültü." *Türk Mitolojisine Giriş*. (Ed. Fatma Ahsen Turan ve Meral Ozan). Ankara: Gazi Kitabevi. 2015.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi 1/2*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları. 2014.
- Ölçer Özünel, Evrim. "Kan Olgusunun Soyun Devamlılığı Bağlamındaki Dönüştürücülüğü". *Millî Folklor*. 65. (2005): 40-45.
- Örnek, Sedat Veyis. *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Bilgesu Yayınları. 2017.
- Örnek, Sedat Veyis. *Türk Halkbilimi*. Ankara: Bilgesu Yayınları. 2014.
- Polat, İrfan. *Memorat, Yapı, Tasavvur ve Metinler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 2020.
- Sakaoglu, Saim. *Efsane Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları. 2009.
- Sarpkaya, Seçkin. *Türklerin Şeytani Masalları Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar*. Ankara: Karakum Yayınları. 2017.
- Şimşek, Esma. Türk Kültüründe "Alkarısı" İnancı ve Bu İnanca Bağlı Olarak Anlatılan Efsaneler. *AKRA Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*. 12. (2017): 99-115.
- Turan, Ahmet Burak. *Türk Canavarları Sözlüğü Şamanist Söylencelerde Canavarlar ve Şeytani Ruhlar*. İstanbul: Gerekli Kitaplar. 2020.
- Turner, Victor. *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*. Çev: Nur Küçük. İstanbul: İthaki Yayınları. 2018.

DIGITAL GAME NARRATIVES AS LIVING CULTURE: NEVER ALONE*

Yaşayan Kültür Olarak Dijital Oyun Anlatıları: Never Alone

Dr. Öğr. Üyesi Fuat Boğaç EVREN**

ABSTRACT

This study explores the representation of Iñupiat culture in the digital game *Never Alone*, released in 2014, by considering the culture of the Iñupiat people living in Alaska. It also aims to examine the effects of *Never Alone* on the preservation and transmission of Iñupiat culture. It can be argued that technology can play an important role in the reinvention of culture and traditions. In this respect, the study analyzes the game *Never Alone* in a descriptive way to reveal how Iñupiat culture is processed in the digital environment and how its cultural elements come together with the digital game experience. In particular, it examines how Iñupiat culture is integrated into the game's narrative and interface design. In this context, the study aims to contribute not only to folklore and digital game research but also to the academic debate on the safeguarding of intangible cultural heritage. The hypothesis of the study is that *Never Alone* is a successful example of exploring traditional narratives in interactive digital environments. Based on this hypothesis, the role of the game in the rediscovery and transmission of endangered cultures is discussed. It also considers the applicability of similar methods in the transmission of other endangered cultures, such as the Iñupiat community, into the future. The main argument of the study is the necessity of using technology as an effective tool in the reproduction and transmission of cultural heritage. At a time when traditional practices are being eroded in the age of high technology, innovative methods are needed to safeguard intangible cultural heritage. Digital games, especially with their immersive storytelling and interactive nature, can offer a new perspective for these efforts. *Never Alone* is a prominent example in this context, successfully reflecting the fusion of technology and culture as a game in which indigenous people played an active role in the development process. This collaboration with the Iñupiat community during the development process enhanced the game's authenticity and cultural richness. The findings of the analysis reveal that *Never Alone* goes beyond being an entertainment tool and plays an active role in preserving cultural heritage. The results also show that the game, rooted in Iñupiat culture, has become a dynamic repository of traditional knowledge. The game's potential to preserve cultural heritage is supported by the fact that it reaches millions of players. This success supports the argument that digital games are powerful tools for the preservation and transmission of cultural heritage. This global success of *Never Alone* positions digital games as global cultural ambassadors. This reinforces the idea that digital games are an effective channel for cross-cultural interaction. Furthermore, the fact that the game offers the opportunity to correct misrepresentations and accurately portray Iñupiat culture emphasizes the importance of digital games in cultural representation. The game's effects not only impacted the Iñupiat community, but also opened up a global discussion on the potential of digital games to contribute to cultural heritage preservation. The findings highlight the need for further studies to investigate the effects of similar game experiences that support different local cultures. Furthermore, investigating the effects of collaborative game development processes that strengthen cultural communities and examining the educational effectiveness of digital games could be potential topics for future research.

Keywords

Iñupiat culture, *Never Alone*, digital game, digital folklore, living culture.

ÖZ

Bu çalışma, Alaska'da yaşayan İnyupik halkının kültürünü ele alarak 2014'te piyasaya sürülen *Never Alone* adlı dijital oyundaki İnyupik kültürünün temsiliyi araştırmaktadır. Bununla birlikte *Never Alone*'nin İnyupik kültürünün korunması ve aktarımı üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Teknolojinin kültürün ve geleneklerin yeniden icadında önemli bir rol oynayabileceği ileri sürülebilir. Bu doğrultuda çalışma, *Never Alone* oyununu ele alarak İnyupik kültürünün dijital ortamda nasıl işlendiğini ve kültürel unsurlarının dijital oyun deneyimiyle nasıl bir araya geldiğini betimsel bir analizle ortaya koymaktadır. Özellikle İnyupik kültürünün oyunun anlatısına ve arayüz tasarımına nasıl entegre edildiği incelenmiştir. Bu bağlamda, çalışma yalnızca folklor ve dijital oyun araştırmalarına yönelik değil aynı zamanda somut olmayan kültürel mirasın korunması konusundaki akademik tartışmaya da katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın hipotezi,

* Received: 31 January 2024 - Accepted: 25 February 2025

Evren, Fuat Boğaç. "Digital Game Narratives as Living Culture: *Never Alone*" *Milli Folklor* 146 (Summer 2025): 88-99

** Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Lefkoşa/KKTC, fuat.evren@neu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1325-3878.

etkileşimli dijital ortamlarda geleneksel anlatıların keşfedilmesinde Never Alone'un başarılı bir örnek teşkil etmesidir. Bu hipotez üzerinden oyunun, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan kültürlerin yeniden keşfinde ve aktarımında oynadığı rol tartışılmaktadır. Ayrıca İnyupik topluluğu gibi yok olma tehlikesi altındaki diğer kültürlerin geleceğe aktarılmasında benzer yöntemlerin uygulanabilirliği de ele alınmaktadır. Çalışmanın temel argümanı, teknolojinin kültürel mirasın yeniden üretiminde ve geleceğe aktarımında etkili bir araç olarak kullanılmasının gerekliliğidir. Yüksek teknoloji çağında geleneksel uygulamaların erozyona uğradığı bir dönemde somut olmayan kültürel mirasın korunması için yenilikçi yöntemlere ihtiyaç duyulmaktadır. Dijital oyunlar, özellikle sürükleyici hikâye anlatımı ve etkileşimli yapısıyla bu çabalar için yeni bir perspektif sunabilir. Never Alone ise bu bağlamda öne çıkan bir örnek olup, yerlilerin geliştirme sürecinde aktif biçimde rol oynadığı bir oyun olarak teknoloji ve kültürün birleşimini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Oyunun geliştirme sürecinde İnyupik topluluğuyla yapılan söz konusu iş birliği oyunun özgünlüğünü ve kültürel zenginliğini artırmıştır. Yapılan incelemenin sonucunda elde edilen bulgular, Never Alone'nun bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek kültürel mirasın korunmasında etkin bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır. Sonuçlar ayrıca İnyupik kültürüne dayanan oyunun, geleneksel bilginin dinamik bir deposu haline geldiğini göstermektedir. Oyunun kültürel mirası koruma potansiyeli milyonlarca oyuncuya ulaşmasıyla desteklenmektedir. Bu başarı, dijital oyunların kültürel mirasın korunmasında ve geleceğe aktarımında güçlü araçlar olduğu argümanını desteklemektedir. Never Alone'un küresel ölçekteki bu başarısı dijital oyunları küresel kültür elçileri olarak konumlandırmaktadır. Bu durum, dijital oyunların kültürler arası etkileşim için etkili bir kanal olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Ayrıca oyunun yanlış temsilleri düzeltme ve İnyupik kültürünü doğru bir şekilde anlatma imkânı sunması, dijital oyunların kültürel temsil konusundaki önemini vurgulamaktadır. Oyunun etkileri yalnızca İnyupik topluluğunu değil aynı zamanda dijital oyunların kültürel mirasın korunmasına katkı sağlama potansiyelini küresel bir düzeyde tartışmaya açmıştır. Bulgular farklı yerel kültürleri destekleyen benzer oyun deneyimlerinin etkilerini araştırmak üzere daha fazla çalışmanın yapılmasına olan ihtiyacı vurgulamaktadır. Ayrıca kültürel toplulukları güçlendiren iş birliğine dayalı oyun geliştirme süreçlerinin etkilerinin araştırılması ve dijital oyunların eğitici etkinliğinin incelenmesi, gelecekteki araştırmaların potansiyel konu başlıkları olabilir.

Anahtar Kelimeler

İnyupik kültürü, Never Alone, dijital oyun, dijital folklor, yaşayan kültür.

Introduction

The fact that technology constitutes the infrastructure of all means of production and consumption covering daily life practices has also triggered the discussion of the possibilities it can provide in the reinvention of culture or tradition. Blank (2009) argues that folklorists should turn to the internet for their research, while Dundes (2006: 24) claims that technology is an important tool in the dissemination and transmission of culture to the future and that the netnography method is particularly applicable in folklore research. Netnography is a qualitative method for investigating the consumer behavior of cultures and communities on the Internet (Kozinets 1998: 366). The method recognizes that folkloric items produced and consumed online are ideal subjects of observation for folklore research (Kõiva and Vesik 2014: 184). Despite the idealization of the method, Evren and Kanli (2022), on the other hand, are skeptical about the idealization of the method, claiming that the inequality of visibility spread across the internet negatively affects the visibility of folkloric content in these environments.

Discussing the main problems and limitations related to the digitalization of folklore, Evren and Kanli (2022) revealed that it is extremely difficult to create a participatory culture environment on the internet. Accordingly, the political economy infrastructure of social networks, which prevents participatory culture, directly affects the visibility and access of folkloric content. This puts folkloric content in unequal competition with content representing the dominant culture. For this reason, researchers have emphasized that netnographic research in the field of folklore should also focus on the elements that threaten participatory culture in the digital environment (Evren and Kanli 2022: 135). According to Blank (2018), folkloric content on the internet demonstrates how technologically mediated communication complicates, unifies and influences everyday practices

in virtual and physical spaces. Blank's conclusion (2018) is that cultural elements can be taken into account in studying complex human interactions online, but that this needs to be done very carefully. Recognizing that the Internet is an important tool for the preservation, archiving and dissemination of folkloric elements, Vajda (2015) also argues that digital media play an important role in transferring and keeping traditional culture alive for future generations. Considering the fragility and dynamic nature of traditional knowledge on the Internet, Vajda (2015: 39) revealed in his research that necessary measures should be taken to protect traditional knowledge in the long term and that digital media play a major role in the transmission and renewal of traditional culture. Sarpkaya (2021: 168), on the other hand, argues that the inclusion of epics, fairy tales and mythical narratives in digital games should be examined, as well as the attitudes of game producers and players towards cultural elements in games. The reproduction and transmission of cultural elements in digital games is an area open to research (Sarpkaya 2021: 168).

This study aims to examine the preservation and transmission of intangible cultural heritage through digital games, focusing on the game *Never Alone*, released in 2014, which introduces the culture of the Iñupiat people, an Eskimo people living in the north and northwest of Alaska, USA. The aim of the study does not allow the application of netnography as a method. Because the focus of netnographic research is on communities; it examines groupings, gatherings or communities of people on the internet (Kozinets 2010: 8). The focus of this study is solely on the content of *Never Alone*, and the research has the motive of revealing elements of Iñupiat culture in the game through descriptive analysis. The article questions how Iñupiat culture is embedded in *Never Alone*'s narrative structure, interface design and gameplay, and how cultural elements come together in the digital game experience. It aims to contribute not only to the academic discourse surrounding folklore research and digital games, but also to the ongoing academic debate on the preservation of intangible cultural heritage around the world.

The hypothesis of the study is that *Never Alone*, which enables the rediscovery of traditional narratives in an interactive digital environment, will make significant positive contributions to the field of digital folklore studies. Based on this hypothesis, it is aimed to discuss the role of *Never Alone* in the rediscovery of other cultures that are on the verge of extinction and whose members are diminishing in number. In addition to this purpose, the preference and applicability of a similar method in the transmission of other cultures that are in danger of extinction, such as the Iñupiat community, to the future is also discussed.

Based on Dundes' view (2006) that technology can be effective in the reproduction of culture and its transfer to the future, it can be said that the driving force of the study lies in the potential of digital games in terms of the protection and transfer of intangible cultural heritage to the future. In the age of high technology, where traditional practices are being eroded as a result of the adoption and spread of technology-based production and consumption, there is a need to research innovative methods for the protection of intangible cultural heritage. It can be argued that digital games, especially with their immersive storytelling techniques and interactive structure, offer a new way for this endeavor. *Never Alone* is an important example in this regard, not only exemplifying the convergence of technology and culture, but also doing so in collaboration with the Iñupiat community. The game's narrative is based on the traditional Iñupiat tale of Kunuuksaayuka, and during the development phase, the game developers met with the locals and involved them in the development process (Longboat 2017; Williams 2018: 24-25; Parkin 2014). The collaboration between the game developers and the Iñupiat

community adds layers of authenticity and cultural richness to the game, while at the same time demonstrating a successful blend of modern technology and traditional storytelling.

Digital Gaming as a Cultural Product

Digital games go beyond entertainment and leisure to become complex expressions of culture, embodying the creative endeavors, values and narratives of the audiences that produce and interact with them. Indeed, early game theorists were interested in what games tell players about societies and cultures (Barwick et al. 2011: 373-374). Huizinga (1970) and Caillois (1961) defined play as a cultural phenomenon. Similarly, recent game theorists read digital games as a cultural product and reflection, claiming that games draw on different cultural forms (Aarseth 2001; Linderöth 2015; Ryan 2009). For this reason, it is thought that by considering digital games as a cultural product, their role in shaping and reflecting cultural identity in the contemporary world is emphasized.

Cultural heritage can be subject to destruction and extinction due to natural and human causes (Garcia-Fernandez and Medeiros 2019). For this reason, cultural heritage conservation is especially important for the survival and transmission of cultures belonging to communities that are in danger of extinction, both to present and future generations (DaCosta and Kinsell 2023: 3). Globalization and the culture it dominates make it especially difficult to sustain and transmit the cultures of local communities to the future (Wang 2021). Despite this challenge, at the same time, these factors draw attention to the growing importance of cultural heritage conservation.

While the term computer game is mostly used in Turkey, the conceptualization of digital game has been used more frequently since the 2000s to cover games that can be played on both consoles, computers and mobile devices (Binark and Bayraktutan-Sütçü 2008: 42-43). However, while the concept of digital game is widely used in Turkey, the concept of video game is preferred in the international literature (Halaçoğlu 2020: 2). The main difference of digital games from traditional games is that they present meaning frames to the player in a ready-made form (Bizzocchi 2007; Bizzocchi and Tanenbaum 2012; Ralph and Monu 2015). Cultural elements also play an important role in meaning frames, and game developers are inspired by cultural heritage and historical events and reflect these elements in the interface, characters and narrative of digital games (Mortara et al. 2014: 318-319). The interactive nature of games creates a unique space for cultural representation and expression, allowing players to explore, interact with and be influenced by different cultures and unfamiliar historical events. Games thus become a space where underrepresented cultures can gain visibility, stereotypes can be challenged and the scope of cultural representation in media can be expanded (Champion 2011; Champion 2015; Foni et al 2010; Majewski 2017). Game developers often draw on their own cultural backgrounds, embedding elements of their own cultural heritage into the narrative, interface and mechanics of the game. This intentional representation affects players' perception and interaction in the game world. Games in particular serve as platforms for the creation and dissemination of cultural narratives (Cerezo-Pizarro 2023).

With the transfer of intangible cultural heritage to the digital domain, it takes on a different form and meaning from its existing form and emerges as a new genre. Digital spaces can be an opportunity to increase the awareness and recognition of intangible cultural heritage. Although the political economy-based inequality in the infrastructure of social media and the internet creates obstacles to the formation of participatory culture in these channels and the equal visibility of content (Evren and Kanli 2022), digital games can be evaluated at a different point. Sarpkaya (2021: 169) emphasizes that digital games

have an important impact and archive quality in terms of the folkloric elements they contain and argues that especially Turkish folklorists should include digital games in their research. Researchers should consider digital games as a folkloric event or product (Sarpkaya 2021: 169). Although a different medium from digital games, Kim et al. (2019) argue that digital exhibitions also play an important role in preserving and transmitting intangible cultural heritage. Kim et al.'s research (2019) concluded that through virtual reality technologies, people can learn new things about cultural heritage in an enjoyable way without being educative in the traditional sense. In this sense, digital games can be seen both as a leisure activity that the player can enjoy and as a medium through which they can learn new things about cultural heritage without realizing it.

Inspired by mythology, history or sensational events, digital games are becoming storytelling tools that resonate with players on a cultural level (Cover 2016). The interface design of games contributes to the authentic representation of different cultures by incorporating cultural elements, from architectural styles to traditional dress. In this sense, visual aesthetics play a crucial role in immersing players in culturally rich environments. Some games feature authentic language use and linguistic representation. This inclusion facilitates a more immersive experience and emphasizes the importance of linguistic diversity in cultural representation (Czech 2013; Pyae 2018). However, game language should not be seen as a mere tool of localization.

Although digital games have the potential for cultural representation, there are also challenges. These challenges include the authenticity and inclusivity of how cultures are portrayed in games. Digital games can intentionally or unintentionally appropriated elements of a culture without proper understanding or context. This can lead to misrepresentation and commodification of meaningful cultural practices. Stereotypes and misrepresentations can reinforce prejudices and perpetuate cultural stereotypes. This challenge highlights the need for accurate and successful representations that prevent the reinforcement of pre-existing cultural misunderstandings. Some games may lack cultural background or diversity representing the perspective of underrepresented communities. This lack of diversity can limit players' exposure to a wide range of cultural narratives and experiences. Developers may intentionally or unintentionally incorporate their own cultural biases into game narratives. This can lead to the unwitting reinforcement of some cultural perspectives and the marginalization of others.

Overcoming these challenges requires practicing ethical considerations that prioritize authenticity, respect and inclusivity in cultural representation. This requires extensive research and collaboration with cultural experts or community members to ensure accurate and inclusive representation. Including diverse perspectives in development teams can increase cultural sensitivity in this process. Team members from different cultural backgrounds can contribute to the creation of more authentic narratives and eliminate potential biases. Collaborating with the communities represented can lead to a more accurate and consistent portrayal, as well as preventing abuse and malicious intent. Games can include educational components that provide context and additional information about the represented culture. This can support players to understand the richness and complexity of the cultural narratives being explored.

Iñupiat Culture and Never Alone

The common thread of Iñupiat culture focuses on helping each other survive through both learning and cooperation among the natives living in the Arctic. It is known that the Iñupiat people have been living in these lands for thousands of years, with hunting, gathering and fishing as their main sources of livelihood (Jolles 2006: 239). For the Iñupiat

community, storytelling goes beyond entertainment and is of great importance as it contains information for survival (Williams 2018: 7).

The difficult living conditions brought about by the climate have made the sharing of resources an indispensable element of Iñupiat culture. Especially food should be shared on the basis of need rather than individual consumption (Williams 2018: 7-8). In addition to cultural extinction and oblivion, another current problem of the Iñupiat community is that their lands are under threat due to climate change (Sakakibara 2008). While this climate-related problem causes negative changes in the geography of Alaska, it also threatens the culture of indigenous peoples.

The Cook Inlet Tribal Council (CITC), which serves Alaska Natives, addresses a wide range of social issues in the region, including youth participation in social life, unemployment, drug and alcohol addiction (Parkinson 2014). In 2010, the organization, which is funded by the US government, began to look for other means of income to sustain its work (Encelewski 2019). The most important challenge for CITC was to find a way to preserve the community's culture without harming it with modern methods (Parkin 2014). After much research and discussion, the CITC leadership decided to pursue the idea of creating a digital game focused on Alaska Natives and their culture (Encelewski 2019; Williams 2018: 24).

Since CITC had no experience in digital game development, in 2012 it co-founded Upper One Games, Alaska's first indigenous game company, in a joint investment with game development studio E-Line Media (Encelewski 2019; Parkin 2014). As a result of this investment, *Never Alone* was released by Upper One Games on November 18, 2014. During the development of the game, when game developer Sean Vesce traveled to Alaska with his team to collect stories and footage, Amy Fredeen, an Iñupiat, helped connect the developers with the community. Fredeen explained that they did not want the Iñupiat culture to be told by outsiders in the game, and that they decided to have the game's narrative created by indigenous people themselves (Bryant 2014). In addition, CITC officials were worried that since their culture and stories had previously been used without the knowledge and permission of the Iñupiat people, the game to be developed would carry financial concerns and go beyond its purpose (Parkin 2014). To avoid this, nearly forty Iñupiat elders, storytellers and community members were involved in the development of the game, ensuring that Iñupiat culture was accurately portrayed in the game (Longboat 2017; Williams 2018: 24-25; Parkin 2014).

Everyone involved saw the play as an opportunity to correct the misrepresentation of Alaska Natives in the media. During this time, more than forty hours of documentary footage was shot with indigenous people to reflect Iñupiat culture. The entire game was dubbed in Iñupiat and the documentary footage was embedded in the game under the title *Cultural Insight* and divided into twenty-six documentary interviews that were unlocked during the game (Encelewski 2019). The E-Line team, CITC, and indigenous people analyzed many stories from Iñupiat culture to determine the narrative of *Never Alone*. In adapting the oral story passed down through generations into a digital game, it was decided to create the character of Nuna, a young girl, instead of the main protagonist, a man. Ishmael Hope, the lead author of the game, stated that in Iñupiat culture, women also went hunting and participated in every activity in social life. However, in order to empower young women and tell a strong young women's story, they only stayed true to the story with a different protagonist (Wordsworth 2016). In conclusion, the traditional story of Kunuuksaayuka is about Nuna's dangerous and difficult journey to find the source of the wild snowstorm (Parkin 2014).

Never Alone, which has sold more than 3.5 million copies in total, has been recognized as one of the best games of 2014 by many different lists and has received many awards (Encelewski 2019). The most important thing to note about Never Alone is that rather than being a game about the Iñupiat community, it was made in collaboration with the Iñupiat people themselves. Thus, millions of people have played Never Alone and watched the documentaries embedded in the game, bringing the culture, stories and language of the Iñupiat people to a global audience. With Never Alone, the culture of an indigenous people in a remote corner of the world, which is in danger of extinction, has been transferred to the digital space and reached millions of people on a global scale. In doing so, it is thought that the game successfully reflects the Iñupiat culture by including the views, ideas and native language of the locals. In addition to its commercial success, Never Alone has been added to educational curricula at different levels in Alaska, from primary school to graduate school (Encelewski 2019). The play has also been exhibited in many museums, including the Denver Art Museum, the Heard Museum in Phoenix, the Chinese Academy of Fine Arts and the Smithsonian (Encelewski 2019).

Methodology

In the study, non-probability based purposive sampling method was preferred. Purposive sampling is one of the basic sampling methods of qualitative research. In this method, situations that are suitable for the purpose of the researcher and are thought to provide rich information are included in the sampling (Suri 2011). It allows the researcher to examine the research topic in depth. In this direction, the 2014 game Never Alone was played and subjected to descriptive analysis. In analyzing digital games, descriptive analysis can be used to explain the game's features, content, playability and other important elements. Thus, it can address various aspects such as game design, story, graphics, sounds and user experience. Within the scope of the study, how Iñupiat culture is represented and reflected in Never Alone, which is considered as an interactive visual narrative, narrative structure and cultural elements in this structure are analyzed and interpreted.

Findings

Developed in collaboration with the Iñupiat community, Never Alone represents a collaborative effort to weave Iñupiat culture, mythology and storytelling into the fabric of the digital gaming experience. The narrative of Never Alone is based on a story from the Iñupiat culture. Similar to the story, the game's narrative revolves around a young Iñupiat girl, Nuna, and her Arctic fox companion on a journey to find the source of an endless snowstorm that threatens the survival of everything.

The storytelling tradition:

The tradition of storytelling is a fundamental act of Iñupiat culture and plays a central role in the narrative structure of Never Alone. In Iñupiat culture, storytelling serves as a means of transmitting knowledge, cultural values and traditions to future generations. This oral tradition is a vital part of community life and contributes to the preservation of Iñupiat identity.

The player experiences the story from the point of view of Nuna, a young member of the ensemble, and an older voice-over narrator. It is thought that this narrative device not only serves as a framing mechanism for the play but also emphasizes the importance of intergenerational transmission of cultural knowledge. In the play, the old storyteller is a symbolic figure representing the wisdom and knowledge he has acquired throughout

his life. The old Iñupiat passes on the cultural heritage of his people to the younger generation and people of different cultures, represented by the actor who controls the characters of Nuna and the arctic fox.

The story shared in the game is inspired by Iñupiat folklore and mythology. The game's narrative is based on the story of a boy named Kunuuksaayuka and his dangerous and challenging journey to find the source of a wild snowstorm. The narrative emphasizes encounters with mythological characters, the natural challenges of the Arctic and the need for cooperation to survive. Despite the hardships of their living conditions, the Iñupiat people maintain the tradition of storytelling as a powerful way of preserving cultural identity. This theme of resilience is reflected in Nuna's challenging journey.

The player can control both Nuna and the arctic fox in case of difficulties encountered during the journey. The fact that both characters are controllable necessitates cooperation between Nuna and the fox. In this way, the mechanics of the game and the exploration of the puzzles in the game are intricately woven with the cultural context, while at the same time reflecting the collaborative values emphasized in Iñupiat culture.

Symbolic elements:

The relationship between Nuna and her companion, the arctic fox, represents the strong cooperation and symbolic bond between humans and nature. Nuna is thought to represent the human perspective, while the Arctic fox is thought to represent the spirit of the Arctic. The throwing of the Nalukataq blanket depicted in the play serves as a powerful symbol. The action represents social celebration and unity. Blanket throwing is a cultural celebration in which community members come together to hold the edges of a large, stretched blanket or animal hide. Although this representation is not presented as a game mechanic in *Never Alone*, the throwing of the Nalukataq blanket is mentioned and explained in one of the Cultural Insights videos that the player can unlock as they progress through the game.

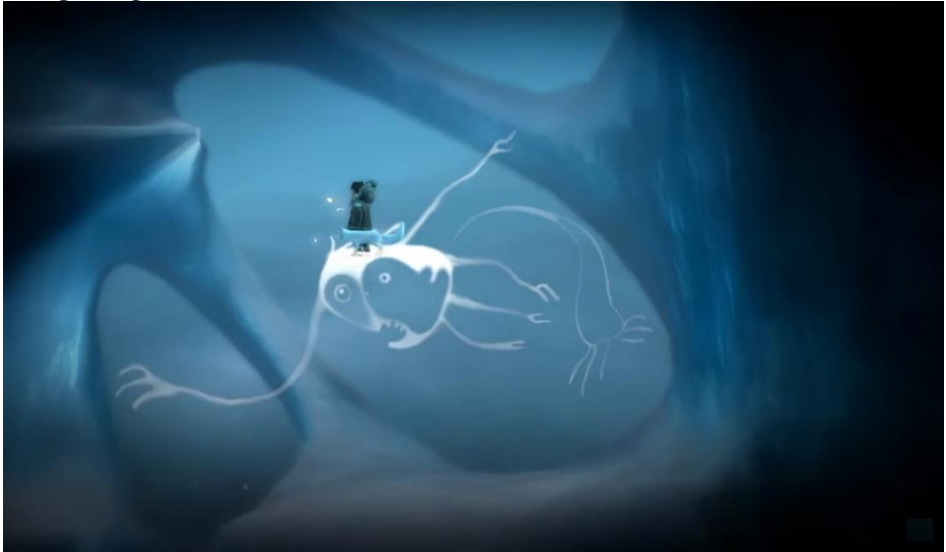


Figure 1. An example of auroras appearing in the sky.

The auroras (spiritual characters) that appear in the sky in certain parts of the game are both guiding lights and a physical platform to overcome obstacles (Figure 1). In *Never Alone*, the player's encounters with spirits and creatures from Iñupiat mythology not only

help to overcome challenges in the game but also give the player the opportunity to connect with the spiritual aspects of Iñupiat culture. Beyond their gameplay utility, auroras have symbolic significance, representing the presence of ancestors and the interconnection between the physical and spiritual worlds in Iñupiat belief systems. In addition, auroras introduce spiritual beings deeply rooted in Iñupiat mythology. The inclusion of these characters in the play serves as a visual representation of the supernatural dimensions within the cultural narrative. The narrative of the game includes a strong animistic belief system in Iñupiat culture that recognizes that animals and nature have spirits. By personifying animals and spiritual characters, *Never Alone* allows the player to interact with a worldview in which the boundaries between human and nature are blurred.

Environmental representation:

Never Alone presents the player with an Arctic landscape design with vast icy landscapes, snow-covered terrain and cold weather conditions. The game's interface design reflects the beauty and challenges of the Arctic, giving the player a sense of the Iñupiat people's relationship with nature. The inclusion of realistic environmental elements such as ice floes, frozen bodies of water and snowdrifts in the game interface contributes to the immersive gameplay experience and emphasizes the importance of resilience in the lives of the Iñupiat.



Figure 2. The polar bear threatening Nuna and the polar fox coming to her rescue.

The player witnesses Arctic wildlife such as polar bears, arctic foxes and owls, each playing a role in the story and reflecting the rich biodiversity of the region (Figure 2). The challenging weather conditions of the Arctic are dynamically represented in the game, including blizzards, high winds and freezing temperatures. At the same time, the transition between seasons influences gameplay and reflects how the Iñupiat community adapts their activities and lifestyles to changing climatic conditions.

Representation of tradition:

Never Alone goes beyond satisfying players' need for entertainment, offering insights into Iñupiat culture through Cultural Insights videos embedded in the game. The videos include interviews with indigenous people, documentaries and information about the development of the game. These videos offer the player the opportunity to learn more about specific elements of Iñupiat culture and traditions.



Figure 3. The moment when Nuna uses the bola to repel the polar bear.

The game also includes elements that showcase the practical skills and tools that the Iñupiat people use to survive in the Arctic environment. Most notable is the bola, a traditional hunting tool. Players can use the bola, a throwing weapon made of weights tied together with ropes, to overcome obstacles, forage for food and interact with the environment (Figure 3). The inclusion of traditional tools in the game also contributes to the preservation of Iñupiat cultural tools and practices.

As a result, the interactive narrative of *Never Alone* goes beyond cultural representation and allows players from different cultures to experience the Iñupiat culture. In this way, the barriers between different cultures are broken down and *Never Alone* functions as a bridge connecting different cultures.

Conclusion

The findings of the analysis revealed that *Never Alone* goes beyond being a means of entertainment and assumes a protective role in the preservation of cultural heritage. Rooted in Iñupiat culture, the game has become a dynamic repository of traditional knowledge. With *Never Alone* selling more than 3.5 million copies (Encelewski 2019), it can be argued that in the face of cultural changes and globalized influences, digital games are powerful tools for the preservation and transmission of cultural heritage. *Never Alone's* success on a global scale, reaching millions of players around the world, positions digital games as global cultural ambassadors. The reach of the game has extended far beyond the borders of the Iñupiat community, introducing millions of players around the world to the rich cultural heritage of the Arctic. In this sense, digital games have become a viable channel for cross-cultural interaction. The game has not only allowed the Iñupiat people to explain their culture to outsiders, but also to correct media misrepresentations of their culture.

The game's collaborative development process with indigenous people allowed them to actively shape how their culture is presented. This model of participatory collaboration serves as a model for other digital projects that aim to represent diverse cultural heritages and encourages a shift towards more ethical and participatory approaches to cultural representation in the digital space. In addition, *Never Alone* has proven to be more than just a leisure and entertainment tool, but also an educational tool for the preser-

vation and transmission of Iñupiat culture into the future. In particular, the Cultural Insights videos embedded in the game are considered to be a valuable resource for educators, students and cultural institutions. This educational component can contribute to a broader understanding of the complexities of preserving intangible cultural heritage through digital media.

In conclusion, *Never Alone* emerges as a pioneering case study in the preservation of cultural heritage through digital games. *Never Alone* shapes the global debate on how digital games can contribute to the preservation of diverse cultural heritage in an ethical and inclusive way. The game's successful representation of the Iñupiat culture and its global branding proves that the model adopted in its development is applicable to other cultures facing the threat of extinction.

Considering the findings and conclusions of this study, the effects of game experiences that support and host local cultures like *Never Alone* on players can be investigated. Indeed, 2018's *Mulaka*, inspired by Mexico's indigenous Tarahumara people, and 2020's *Ikenfell*, which features Filipino culture, are platforms for lesser-known cultures like *Never Alone*. However, it is also important to investigate the effects of the collaborative game development model on the empowerment of cultural communities. Future research could also investigate the educational effectiveness of digital games as cultural learning tools and contribute to the creation of guidelines and frameworks that prioritize inclusive and ethical practices in the representation of intangible cultural heritage.

AUTHORS' CONTRIBUTION PERCENTAGE: First Author %100.

ETHICS COMMITTEE APPROVAL: The approval is not required for the study.

FINANCIAL SUPPORT: No financial support was received.

CONFLICT OF INTEREST: The author declares that there is no conflict of interest.

REFERENCES

- Aarseth, Espen. "Computer Game Studies, Year One", *Game Studies*, 1(1), 2001. Available online: <https://www.gamestudies.org/0101/editorial.html>
- Barcwick, Joanna, James Dearley and Adrienne Muir. "Playing Games With Cultural Heritage: A Comparative Case Study Analysis of the Current Status of Digital Game Preservation", *Games and Culture*, 6(4), 2011: 373-390. <https://doi.org/10.1177/1555412010391092>
- Binark, Mutlu and Günseli Bayraktutan-Sütçü. *Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Dijital Oyun*. İstanbul: Kalkedon, 2008.
- Bizzocchi Jim. "Games and Narrative: An Analytical Framework", *Loading: The Journal of the Canadian Games Studies Association*, 1(1), 2007: 5-10.
- Bizzocchi, Jim and Theresa Jean Tanenbaum. "Mass Effect 2: A Case Study in the Design of Game Narrative", *Bulletin of Science, Technology & Society*, 32(5), 2012: 393-404. <https://doi.org/10.1177/0270467612463796>
- Blank, Trevor J. "Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet", *Folklore and the Internet Vernacular Expression in a Digital World*. (Ed: Trevor J. Blank). Logan: Utah State University Press, 2009: 1-20.
- Blank, Trevor J. "Folklore and the Internet: The Challenge of an Ephemeral Landscape", *Humanities*, 7(2), 2018: 50. <https://doi.org/10.3390/h7020050>
- Bryant, Heather. "Native Stories from Alaska Give Gamers Something to Play with" (23 August 2014) 1 May 2024. <<https://www.npr.org/sections/alltechconsidered/2014/08/23/342554915/native-stories-from-alaska-give-gamers-something-to-play-with>>
- Caillois, Roger. *Man, Play, and Games*. New York: Free, 1961.
- Cerezo-Pizarro, Mario, Francisco-Ignacio Revuelta-Domínguez, Jorge Guerra-Antequera and Jairo Melo-Sánchez. "The Cultural Impact of Video Games: A Systematic Review of the Literature", *Education Sciences*, 13(11), 2023: 1116. <https://doi.org/10.3390/educsci13111116>
- Champion, Erik. *Playing with the Past*. London: Springer, 2011.
- . *Critical Gaming: Interactive History and Virtual Heritage*. Farnham: Ashgate, 2015.
- Cover, Rob. "Digital Difference: Theorizing Frameworks of Bodies, Representation and Stereotypes in Digital Games", *Asia Pacific Media Educator*, 26(1), 2016: 4-16. <https://doi.org/10.1177/1326365X16640322>
- Czech, Dawid. "Challenges in Video Game Localization: An Integrated Perspective", *Explorations: A Journal of Language and Literature*, 1, 2013: 3-25.
- DaCosta, Boaventura and Carolyn Kinsell. "Serious Games in Cultural Heritage: A Review of Practices and Considerations in the Design of Location-Based Games", *Education Sciences*, 13(1), 2023: 47. <https://doi.org/10.3390/educsci13010047>

- Dundes, Alan. "Halk Kimdir", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Trans.: Metin Ekici. (Eds.: M. Öcal Oğuz et al.). Ankara: Geleneksel Yayınları, 2006: 11-26.
- Encelewski, Ivan. "The Making of Never Alone (Kisima Injitchuna): Celebrating a People and a Language" (11 March 2019) 15 January 2024. <<https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/making-never-alone-kisima-innitchuna-celebrating-people>>
- Evren, Fuat Boğaç ve İzlem Kanlı. "Folklorun Dijitalleşmesine İlişkin Temel Sorunlar ve Sınırlılıklar", *Milli Folklor*, 17(136), 2022: 126-139.
- Foni, Alessandro E., George Pagagiannakis and Nadia Magnenat-Thalmann. "A Taxonomy of Visualization Strategies for Cultural Heritage Applications", *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 3(1), 2010: 1-21. <https://doi.org/10.1145/1805961.1805962>
- Garcia-Fernandez, Jorge and Leonor Medeiros. "Cultural Heritage and Communication Through Simulation Video-games—A Validation of Minecraft", *Heritage*, 2(3), 2019: 2262-2274. <https://doi.org/10.3390/heritage2030138>
- Halaçoğlu, Burcu Nehir. *Video Oyun Evreninde Yol Bulmak: Sınıflandırma ve Türler*. Ankara: Gece, 2020.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. London: Paladin, 1970.
- Jolles, Carol Zane. "İñupiaq Society and Gender Relations", *Circumpolar Lives and Livelihood: A Comparative Ethnoarchaeology of Gender and Subsistence*. (Eds.: Robert Jarvenpa and Hetty Jo Brumbach) Lincoln, USA: University of Nebraska Press, 2006: 238-262.
- Kim, Seulah, Dong-uk Im, Jongoh Lee and Heejae Choi. "Utility of Digital Technologies for the Sustainability of Intangible Cultural Heritage (ICH) in Korea", *Sustainability*, 11(21), 2019: 6117. <https://doi.org/10.3390/su11216117>
- Kozinets, Robert. "Click to Connect: Netnography and Tribal Advertising", *Journal of Advertising Research*, 46(3), 2006: 279-288.
- Kozinets, Robert V. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage, 2010.
- Köiva, Mare ve Liisa Vesik. "21. Yüzyıl Başında Çağdaş Halk Bilimi, İnternet ve Toplumlar", *Uygulamalı Halkbilimi*. Trans.: Emine Çakır. (Eds.: M. Öcal Oğuz et al.) Ankara: Geleneksel Yayınları, 2014: 182-194.
- Linderoth, Jonas. "Creating Stories for a Composite Form: Video Game Design as Frame Orchestration", *Journal of Gaming and Virtual Worlds*, 7(3), 2015: 279-298. https://doi.org/10.1386/jgvw.7.3.279_1
- Longboat, Maize. "Reset and Redefine: Never Alone (Kisima Ingitchuna) and the Rise of Indigenous Games", *Transmotion*, 3(1), 2017: 179-180. Available online: <https://journals.kent.ac.uk/index.php/transmotion/article/view/245/1014>
- Majewski, Jakub. "The Potential for Modding Communities in Cultural Heritage", *The Interactive Past: Archaeology, Heritage & Video Games*. (Eds.: Angus A.A. Mol et al.) Leiden: Sidestone, 2017: 185-206.
- Mortara, Michela, Chiara Eva Catalano, Francesco Bellotti, Giusy Fiucci, Minica Houry-Panchetti and Panagiotis Petridis. "Learning Cultural Heritage by Serious Games", *Journal of Cultural Heritage*, 15, 2014: 318-325. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2013.04.004>
- Parkin, Simon. "Never Alone: Could a Video Game Help to Preserve Inuit Culture?" (17 November 2014) 15 January 2024. <<https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/never-alone-video-game-help-preserve-inuit-culture>>
- Parkinson, Hannah Jane. "Alaska's Indigenous Game Never Alone Teaches Co-Operation Through Stories" (29 September 2014) 15 January 2024. <<https://www.theguardian.com/technology/2014/sep/29/never-alone-alaskas-indigenous-game-never-alone-teaches-cooperation-through-stories>>
- Pyae, Aung. "Understanding the Role of Culture and Cultural Attributes in Digital Game Localization", *Entertainment Computing*, 26, 2018: 105-116. <https://doi.org/10.1016/j.entcom.2018.02.004>
- Ralph, Paul and Kafui Monu. "Toward a Unified Theory of Digital Games", *The Computer Games Journal*, 4, 2015: 81-100. <https://doi.org/10.1007/s40869-015-0007-7>
- Ryan, Marie-Laure. "From Narrative Games to Playable Stories: Towards a Poetics of Interactive Narrative", *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 1(1), 2009: 43-59.
- Sakakibara, Chie. "'Our Home Is Drowning': İñupiat Storytelling and Climate Change in Point Hope, Alaska", *Geographical Review*, 98(4), 2008: 456-475.
- Sarpkaya, Seçkin. "Dijital Oyun/Video Oyunu Folkloru Üzerine Bir Yöntem Denemesi", *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6, 2021: 155-172. Available: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uhad/issue/62633/902469>
- Suri, Harsh. "Purposeful Sampling in Qualitative Research Synthesis", *Qualitative Research Journal*, 11(2), 2011: 63-75. <https://doi.org/10.3316/QRJ1102063>
- Vajda, András. 2015. "Folk Culture on the Internet: Use, Context, and Function", *Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio*, 2(2), 2015: 7-45. Available: <https://real.mtak.hu/40685/>
- Wang, Xumin. *The Effect of Mobile Serious Games on Learning Intangible Cultural Heritage*. Unpublished Master's Thesis. York, UK: University of York, 2021. Available online: https://etheses.whiterose.ac.uk/29217/1/Xumin%20Wang_202057443_Thesis.pdf
- Williams, Peter Keough. *An Analysis of the Ethnographic Significance of the İñupiaq Video Game Never Alone (Kisima Ingitchuna)*. Unpublished Master's Thesis. Florida, USA: Florida State University, 2018. Available online: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:653531/datastream/PDF/download>
- Wordsworth, Rich. "Never Alone: A Brave New Video Game Mythology" (27 July 2016) 1 May 2024. <<https://www.redbull.com/int-en/never-alone-a-brave-new-videogame-mythology>>

THE MUSICAL PRACTICES IN THE WEDDING TRADITION OF ERZINCAN AND THE CHANGING REPERTOIRE OVER TIME*

Erzincan'ın Düğün Geleneğinde Müzik Pratikleri ve Zamanla Değişen Repertuvar

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül DİNÇ**

Dr. Öğr. Üyesi Levent ÜNLÜ***

ABSTRACT

A detailed examination of the musical practices specific to Erzincan's wedding tradition and the transformation of its repertoire over time requires field-based research to better understand the region's contemporary cultural structure. This study investigates how wedding music traditions in Erzincan have evolved over time and in what ways they have changed. It seeks to uncover the place and function of musical elements that reflect the cultural diversity of this geography within the broader cultural fabric of Erzincan, by closely examining wedding music practices that stand out within the region's rich cultural identity. The research documents long-standing musical practices observed in Erzincan weddings, identifies changes in the repertoire, and evaluates the impact of these changes on traditional musical expressions within the local culture. In this context, the study employs qualitative research methods to explore the role of music within its spatial and cultural environment. Beginning with a literature review, the research focuses on music and its related cultural structures, aiming to interpret the dynamics of cultural transformation. This research adopts an ethnomusicological fieldwork approach and was conducted in the city center of Erzincan. Techniques such as field observations, face-to-face interviews, field notes, and repertoire comparisons were employed throughout the study. Data were collected from a participant group consisting of five musicians familiar with the region's cultural structure and musical heritage; four young individuals (two women, two men) who regularly attend weddings; and four elderly participants in their seventies (two women, two men). The younger participants were between the ages of 18 and 25, while the older group included individuals aged 60 and above, according to the United Nations definition. This diversity in the participant profile enables a multidimensional evaluation of the role of music across age, gender, and cultural contexts. The study, which aims to document the musical repertoire performed at weddings in Erzincan from the perspectives of both musicians and listeners, focuses on structural and functional changes in the repertoire. Findings indicate that Erzincan-specific pieces in 4/4, 6/8, 2/4, and 9/8 meters—particularly the Erzincan Düz Halayı and folk dances from other regions—continue to be performed. However, local pieces such as Sivingin Ucu and Tavuk Barı, which were once popular, are no longer in demand today. Participants stated that Ankara-style dances are especially popular at weddings, and that the decline in musical diversity has led to a narrowing of the repertoire and a limitation of the expressive range in folk dances, as well as the emergence of short-term trends that undermine cultural continuity. In support of this, interviewees noted that dances such as Ankara dances, Southeastern halays, kolbastı, and horon are often preferred over Erzincan-specific folk dances. It was observed that the Erzincan wedding repertoire has expanded with musical pieces from different regions, and is shaped by popular songs selected according to the season or timing of the wedding, with transient trends playing a decisive role in repertoire formation. The narratives of the participants indicate a transformation process in which the traditional understanding of performance based on collective singing accompanied by local instruments has been replaced by individualized performances and the widespread use of digital music. Elderly participants recalled that, in the past, folk songs were sung collectively with drum and zurna in the Erzincan city center; in Kemaliye, solo performances accompanied by clarinet, cümbüş and darbuka were more prominent, while in weddings where asma davul and zurna were not present, 'dem çevirme' folk songs were performed. According to the common opinion of the participants, nowadays, music is mostly performed by a soloist accompanied by an electronic org or the songs brought by the wedding guests on portable memory sticks are played through a computer. Older participants emphasized that they find this new form of performance quite noisy and that individual participation in the music has become almost impossible. The study revealed that the wedding music repertoire in Erzincan has undergone a transformation not only in terms of content, but also in terms of performance style, function and level of cultural representation. The collective forms of singing that

* Received: 29 February 2024 - Accepted: 6 June 2024

Dinç, Ayşegül; Ünlü, Levent. "The Musical Practices In The Wedding Tradition of Erzincan and The Changing Repertoire Over Time" *Milli Folklor* 146 (Summer 2025): 100-109

** Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Erzincan/Türkiye, aysegul3005@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4262-196X.

*** Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Erzincan/Türkiye, lunlu@erzincan.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4365-6283.

appeal to the collective memory in traditional music have been replaced by individualized performances and standard repertoires carried over digital media. This transformation is not only a technical change, but also a redefinition of social relations, intergenerational transmission and the ceremonial function of music. Participant statements show that the music performed at weddings is no longer a tool that carries local cultural memory as in the past; instead, it has become more consumption-oriented and appeals to periodical tastes. In this respect, weddings in Erzincan provide a dynamic social ground that shows both how the traditional is transformed in the contemporary context and how cultural identity is reconstructed through music.

Keywords

Erzincan, tradition, wedding music, musical practices.

ÖZ

Erzincan'daki düğün geleneğine özgü müzik pratiklerinin ayrıntılı biçimde incelenmesi ve repertuvarda zaman içinde yaşanan dönüşümlerin ortaya konması, bölgenin güncel kültürel yapısını anlamlandırmak açısından yerinde (saha temelli) araştırmaları gerekli kılar. Bu çalışma, düğün müziği geleneklerinin tarihsel süreçte nasıl evrildiğini ve hangi yönlerden değişime uğradığını analiz etmeyi amaçlar. Çalışma, Erzincan'ın zengin kültürel kimliği içinde öne çıkan düğün müziği pratiklerini derinlemesine ele alarak, bu coğrafyanın kültürel çeşitliliğini yansıtan müzikal unsurların Erzincan'ın genel kültürel yapısı içindeki yerini ve işlevini anlamayı hedefler. Erzincan düğünlerinde uzun süredir sürdürülen müzikal pratikleri belgelemeyi ve zamanla değişen repertuvarı ortaya koymayı amaçlayan araştırma, bu değişimlerin yöresel kültürün geleneksel müzik uygulamalarına etkisini değerlendirmeye çalışır. Bu bağlamda çalışma, müziğin mekânsal ve kültürel bağlam içindeki varlığını anlamaya yönelik nitel araştırma yöntemlerine dayanır. Literatür taramasıyla başlayan süreç, müzik ve ilişkili kültürel yapılar üzerine odaklanarak, kültürel dönüşüm dinamiklerini dikkate alır. Etnomüzikolojik alan çalışması yöntemi kullanılan araştırma, Erzincan il merkezinde yürütülmüştür. Saha uygulamaları kapsamında alan gözlemleri, yüz yüze görüşmeler, alan notları ve repertuvar karşılaştırmaları gibi teknikler kullanılmıştır. Veriler, bölgenin kültürel yapısına ve müzik mirasına hâkim beş müzisyen; düğünlere düzenli olarak katılan dört genç (iki kadın, iki erkek); ve yetmişli yaşlarda dört yaşlı bireyden (iki kadın, iki erkek) oluşan bir katılımcı grubundan elde edilmiştir. Genç katılımcılar 18-25 yaş aralığındayken, yaşlı grubu Birleşmiş Milletler Nüfus Araştırmaları Fonu'nun tanımına uygun biçimde 60 yaş ve üzerini kapsar. Katılımcı profiline yönelik bu çeşitlilik, müziğin yaş, cinsiyet ve kültürel bağlam içerisindeki rolünü çok boyutlu biçimde değerlendirmeyi mümkün kılar. Erzincan'daki düğünlerde çalınan müzik repertuvarının müzisyenlerin ve dinleyicilerin bakış açısından belgelemek, repertuvarın yapısal ve işlevsel değişimlerini ortaya çıkarır. Araştırmada, Erzincan'a özgü 4/4, 6/8, 2/4 ve 9/8 ölçülerindeki eserlerin, özellikle Erzincan Düz Halayı ve farklı yörelerden gelen halk oyunlarının hâlen mevcut olduğu; ancak geçmişte popüler olan Sivingin Ucu ve Tavuk Barı gibi yöresel parçaların günümüzde talep görmediği saptanmıştır. Katılımcılar, düğünlerde özellikle Ankara havalarının yaygınlaştığını; müzikal çeşitliliğin azalmasının, halk danslarında repertuvarın daralmasına ve ifade olanaklarının sınırlandırılmasına yol açtığını, ayrıca kültürel sürekliliği etkileyen geçici eğilimleri beraberinde getirdiğini belirtmişlerdir. Görüşmeciler bu durumu doğrular nitelikte, Erzincan'a özgü halk dansları yerine Ankara oyunları, Güneydoğu halayları, kolbastı ve horon gibi dansların tercih edildiğini ifade etmişlerdir. Erzincan düğün repertuvarının farklı yörelerden gelen müziklerle genişlediği, düğün tarihi ve hatta ayına göre seçilen popüler şarkılarla şekillendiği ve geçici trendlerin repertuvar üzerinde belirleyici bir rol oynadığı anlaşılmıştır. Katılımcıların anlatımları, geleneksel çalgılarla kolektif söylemeye dayalı icra anlayışının yerini, bireysel performanslara ve dijital müzik kullanımına bırakan bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Yaşlı bireyler, geçmişte Erzincan merkezde davul-zurna eşliğinde kolektif olarak söylenen türkülerin yer aldığını; Kemaliye'de ise klarnet, cümbüş ve darbuka eşliğinde solist performanslarının öne çıktığını, davul-zurnanın yer almadığı düğünlerde ise dem çevirme türkülerinin söylendiğini ifade etmişlerdir. Katılımcıların ortak görüşüne göre, günümüzde ise müzik çoğunlukla elektronik org eşliğinde bir solist tarafından icra edilmekte ya da düğün sahiplerinin taşınabilir bellekle getirdikleri parçalar bilgisayar aracılığıyla çalınmaktadır. Yaşlı katılımcılar, bu yeni icra biçimini oldukça gürültülü bulduklarını ve müziğe bireysel katılımın neredeyse imkânsız hâle geldiğini vurgulamışlardır. Araştırma, Erzincan'daki düğün müziği repertuvarının yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda icra biçimi, işlevi ve kültürel temsiliyet düzeyi açısından da dönüşüme uğradığını ortaya koymuştur. Geleneksel müzikte ortak belleğe hitap eden kolektif söyleyiş biçimlerinin yerini, günümüzde bireyselleşmiş icralar ve dijital medya üzerinden taşınan standart repertuvarlar almıştır. Bu dönüşüm, sadece teknik bir değişim değil; aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, kuşaklar arası aktarımın ve müziğin törensel işlevinin yeniden tanımlanması anlamına gelmektedir. Katılımcı ifadeleri, düğünlerde icra edilen müziğin artık geçmişteki gibi yerel kültürel hafızayı taşıyan bir araç olmaktan uzaklaştığını; bunun yerine daha çok tüketim odaklı, dönemsel beğenilere hitap eden bir yapıya büründüğünü göstermektedir. Erzincan'daki düğünler, bu yönüyle hem geleneksel olanın güncel bağlamda nasıl dönüştüğünü hem de kültürel kimliğin müzik aracılığıyla nasıl yeniden yapılandığını gösteren dinamik bir sosyal zemin sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Erzincan, gelenek, düğün müziği, müzik pratikleri.

Introduction

Traditions, serving as reflective portals into the inner world and worldview of a nation, stand as a substantial wellspring of cultural richness. These cultural facets are integral instruments for delving into the historical trajectory of a people, encapsulating the evolution of thoughts and ideas since antiquity. Birth, marriage, and death, deemed the pivotal rites of passage in human life, underscore the profound significance of these cultural practices (Aydemir 2013). Through the embrace of traditions rooted in recurrent rituals during each spring and harvest season, individuals have imbued marriages with a sacred significance. Over time, marriage ceremonies have assumed a sanctified status, evolving into ritualistic events. While the components of these rituals may undergo changes, the core essence has been faithfully transmitted across generations, persisting into the present day (Çetin 2008: 113). Consequently, wedding ceremonies bear the mantle of cultural carriers within society, unveiling the distinctive attributes and temporal transformations of the community. Dikici and Şener (2022) posit that contemporary wedding ceremonies in Erzincan encapsulate both traditional practices and instances of deviation, change, and transformation. Despite the pervasive influence of change and modernization in wedding traditions since the 2000s, a complete severance from tradition has not materialized. Traditional and modern practices coalesce, crafting a multifaceted tableau in wedding ceremonies. Weddings, extending beyond sociological, historical, and psychological dimensions, provide a fertile ground for research in diverse fields such as family sociology, historical inquiry, social psychology, and particularly music, given their intricate connection with music, dance, and dramatic practices.

The cultural dimensions of weddings necessitate an ethnomusicological perspective for a comprehensive evaluation of wedding ceremony/ritual music. Ethnomusicology, directing its focus towards exploring music as a cultural phenomenon, extends its gaze beyond European polyphonic music systems, grounded in the premise that music serves as a direct mirror reflecting society (Yıldız 2013: 18). The contours of ethnomusicology were delineated with the publication of 'The Anthropology of Music' by anthropologist and ethnomusicologist Alan P. Merriam in 1964. Proposing a methodology for music ethnography, this approach centers on the assumption that music, as a carrier and conveyor of culture, is shaped by the values, behavioral patterns, and beliefs of the individuals belonging to a specific cultural milieu. This assumption encompasses not only the musical material but also the anthropological production process of music, intertwining musicology and anthropology. Consequently, the contemplation and exploration of music demand a shift from the desk to the space where music is conceived.

The cultural perspective dismisses 'desk-bound ethnomusicology' due to the recognition that analyzing materials collected by individuals unfamiliar with the field, especially musicologists, may yield deficiencies in evaluations. Direct engagement with the field enables researchers to establish intimate contact with culture and apply an emic approach (Yıldız 2013: 17-18). The emic approach provides an avenue to assess thought structures, world perceptions, and the meaning attributed to cultural objects by the local community, particularly in conjunction with music, shaping their behaviors. Consequently, researchers have the opportunity to redefine music through the 'local perspective' (Söylemez 2020: 9).

With the evolving landscape of ethnomusicology, the contemporary approach demands a departure from mere desk-based examinations, urging scholars to immerse themselves in the heart of culture. In essence, materials should be scrutinized within their contextual milieu, living cultures observed firsthand, and a dialogue established with local

communities – succinctly put, a journey into the field is imperative. Titon conceives fieldwork not solely as observation and compilation but as an experiential and comprehensive understanding of the musical practices as living expressions. The contemporary focus of fieldwork revolves around questioning music performance as an integral facet of living practice. The roots of fieldwork as a method can be traced back to the studies conducted by anthropologist Bronislaw Malinowski on the Trobriand Islands during the First World War (Titon 2020: 158-159). Initially, there existed a tradition of researchers exploring the music of cultures beyond their geographical residences. However, over time, the identity of researchers underwent a transformation, leading to a shift in preference towards studies conducted through short-term travels within regions familiar to researchers, as opposed to the notion of exploring 'exotic' areas in overseas countries (Yıldız 2013: 23-24).

This transformation has provided researchers with the opportunity to focus on their own localities, turning familiarity with the community into a valuable advantage. Consequently, delving into the field, observing the music practices within the wedding tradition of Erzincan, and scrutinizing the repertoire's persistence or evolution over time assume a pivotal role in comprehending and interpreting the prevailing culture by acquiring firsthand data.

Aligned with the study's objective, the research problem is formulated as follows:

“Has the repertoire performed in the wedding tradition of Erzincan changed from the past to the present?”

Sub-problem statements further elucidate the research scope:

- Has the repertoire performed in the wedding tradition of Erzincan changed over time from the perspective of musicians engaged in wedding performances?
- What are the perspectives of elderly women and men attending Erzincan weddings regarding the music performed and the existing repertoire, as they compare them with their past experiences?
- What are the viewpoints of young participants attending Erzincan weddings regarding the music performed and the existing repertoire?

The research questions aim to identify the ongoing music practices and changing repertoire within the wedding tradition of Erzincan, while assessing the impact of this evolution on the traditional music practices ingrained in the region's culture. Additionally, the transcription of music compiled from the participants during the research aims to capture variant melodies. The identification, recording, and evaluation of changes in cultural continuity, the types of music featured in weddings, the instruments employed, and the shifting repertoire will contribute to unraveling the music identity, music practices, and socio-cultural fabric of the Eastern Anatolia Region and Erzincan province. This endeavor, in turn, will enhance our understanding of the evolution of current practices and culture over time.

Method

Ethnomusicology, drawing its methodology primarily from cultural anthropology, relies on ethnography and ethnology. Ethnography serves as the cornerstone for recounting experiences shaped through field encounters. The ‘field’, as conceptualized by Rice, is viewed as a space of experience, framing field research as an epistemological process (Quoted from by Yıldız 2013: 28). Philip Bohlman accentuates four paradigmatic representational practices within ethnomusicology: scientific observation, experiment, field research, and a reciprocal understanding of ourselves in the other and the other in ourselves (Quoted from Bohlman by Yıldız 2013: 23). Helen Myers further emphasizes the evolution of ethnomusicological methods toward the examination of music compositions

and the processes of musical creation and performance, underscoring the intrinsic scrutiny of repertoire compilation processes (Quoted from Myers by Özgün 2013: 34).

This study, with its overarching goal to comprehend music within the context of its creation and to document the material inseparable from cultural processes, adopts the ethnomusicological fieldwork method categorized within qualitative research methods. The research commenced with an extensive literature review pertaining to the music under scrutiny and the cultural context to which it belongs. The ethnomusicological fieldwork method, necessitating an immersive journey into the field, encompassed interviews, field note-taking, and repertoire comparisons. Face-to-face interviews served as the primary mode for data collection.

The study group is comprised of five (5) musicians well-versed in the culture and music of the Erzincan province, four (4) young individuals-two females and two males-who regularly participate in weddings, and four (4) elderly individuals-two females and two males-in their seventies. The age range for the young participants was delineated as 18-25 years, while the elderly category encompasses individuals aged 60 and above, as defined by the United Nations Population Research Fund. All participants have lived their entire lives in the city center of Erzincan and identify themselves as residents of Erzincan. Additionally, the musicians were selected from individuals who have completed at least fifteen years in the profession.

Findings

The interviews conducted with musicians actively involved in performing at weddings and participants of various ages in Erzincan aimed at unraveling the current repertoire and documenting its evolution over time. According to RP1, the wedding repertoire revolves around characteristic tunes and dances from the Erzincan region, complemented by pieces representing regional dances from various parts of Turkey. He articulates, *"In Erzincan, we have Erzincan bars first, followed by halays, 4/4s, 6/8s, 2/4s, and 9-beat halays."* RP2 echoes a similar sentiment, noting that in local weddings, pieces from different regions of Turkey find their place. Describing their repertoire, he elaborates, *"First, we start with a welcome, perform Ankara-style dance music [Ankara traditional spoon dance tune], and then, of course, it varies. Since our region mainly involves halays, sometimes we start directly with halay. Later on, we have 6/8 halay, 2/4 slow halay, 2/4 accelerated halay, 'Erzincan Düz Halayı' according to the person's request, and also 4/4 halay, of course."*

RP3, emphasizing the evolution of their repertoire, states, *"Now, if we start from the very beginning, there is an entrance, the entrance of the bride and groom. In the past, we used to play an entrance dance, but for the last 3-4 years, they want something else. They bring which song they want, saying, 'Let this be our entrance song, and this be our dance song,' with a flash drive. We, like every musician, have a laptop, and we save it on that laptop. The entrance and dance are their choices, and they want the original, and it is played that way. After that, now in the repertoire, after entering, it can be different here. Sometimes, there are only women at the wedding. Men are outside, and women are inside. If it's like that, the repertoire is different. If men and women are mixed, the repertoire is different. For example, sometimes only men are present, such as in henna nights; they belong to men, and they can be very different. Therefore, our repertoire range becomes quite broad."* He emphasizes that the primary determinants of the repertoire are the wedding hosts and guests.

An integral aspect to observe is the determinant feature of changing generations' preferences, the addition of popular music to the repertoire, and the shift towards using

pre-recorded music in electronic environments instead of acoustic performances. Elderly individuals interviewed for this study express a clear awareness of the changes in the repertoire. They provide valuable insights into the current repertoire by comparing it with their past experiences, not only documenting a fading culture but also facilitating an understanding of the present culture in comparison with the past.

RP4, one of the elderly individuals interviewed, recounts that weddings used to be segregated for men and women. However, during the period when he got married in 1977, men and women began celebrating together. He states, *“Back then, since there were no wedding halls, weddings took place in the streets. Men would be on the streets, and women would be either in houses or in the backyard of the bride’s house for both henna nights and weddings.”* He emphasizes that the repertoire for women and men was distinct in weddings with separate celebrations. The repertoire for men, accompanied by drum and zurna, or if the wedding host is from Kemaliye, with clarinet, cümbüş, and darbuka, would be performed. RP4 describes this situation: *“Sometimes, there would be clarinet in our time. We called it ‘gırnata’. Gırnata, darbuka, and cümbüş would be present at weddings. When there was dancing, it would be drum and zurna. If it’s indoors, this is played; if it’s outdoors, drum and zurna are played. Generally, in our Kemaliye region, it’s usually the clarinet. Erzincan bar area is more about halay. The music of the bar is drum and zurna. The guy playing clarinet would also have a vocalist next to him. It’s mostly folk rhymes. He puts music to them.”* RP4 also mentions that during the wedding of a prominent Kemaliye family, when the bride was being escorted, clarinet, cümbüş, and darbuka were used instead of drum and zurna. In wedding traditions where drum and zurna are used for bringing out the bride, the zurna player first plays an improvised, mournful piece to try to make the bride's side cry. After the bride comes out, jokingly and with a smiling face, they say to the girl’s family, *“We’ve taken your daughter; let’s see your faces,”* and then the long sections of the following melody, compiled from RP4, are played.



Figure 1. Tavuk Bari

Reflecting on the past, the elderly individuals highlight a shift in performance practices. In bygone times, as recounted by RP5, weddings had a communal aspect where all attendees actively participated in singing and dancing. He reminisces, *“Previously, men and women were not together at weddings, but now they are together in the halls. In the past, the people present at the weddings would sing and dance. Now, musicians play and sing.”* The transition is evident in the shift from collective participation to a more performance-oriented approach led by musicians.

During this era, specific soloists were not a prevalent feature; instead, the entire wedding assembly would collectively engage in singing the songs together. An illustrative example of this communal singing is found in circle-dance songs (deme-çevirme türküler), such as “Sivingin Ucu.” This particular song holds a significant place in the memories of RP4, RP5, RP6, and RP7, all recalling its prominence during their youth.

RP4 provides a vivid description of “Sivingin Ucu” and its significance:



Figure 2. Sivingin Ucu

Changing Landscape of Wedding Repertoire: A Reflection on Old and New

In the interviews with musicians and young individuals, a noticeable shift in the wedding repertoire, particularly the absence of traditional circle-dance songs like “Si-vingin Ucu”, was identified. RP7 reflects on this change and draws comparisons between current and past repertoires: *“Even if there is drum and zurna in today’s weddings, they come, play for five minutes, and leave. Neither clarinet nor drum and zurna are left. This happened because of popular culture. Old customs are being forgotten. Everyone dances to the same song now”*. He highlights the impact of popular culture on diminishing old customs, expressing concern about the homogenization of wedding music.

The elderly individuals, who have witnessed the evolution of wedding repertoires from the past to the present, share a sentiment of dissatisfaction with these changes. RP5 expresses a sense of disconnect with the contemporary wedding music scene: *“Nowadays, the music at weddings seems too noisy to us. We go for courtesy. We say okay, the tradition has been fulfilled, and we immediately leave. The music gets so loud. It feels like noise”*. Their recollections emphasize a perceived loss of emotional connection with the music played at weddings, as they no longer encounter pieces that evoke the feelings they experienced in the past.

The changing repertoire not only affects the listeners but also compels performers to adapt and develop their skills to meet the demands of the new pieces. RP1 clarifies that musicians guide themselves towards what is wanted by the audience, indicating a responsive approach to the evolving preferences: *“In the culture of the people, traditions, or well-known dances, or things brought by the family, therefore, it leads towards creating such a repertoire. We guide ourselves more towards what is wanted and select pieces in that direction”*. This implies that musicians, rather than being the drivers of change, are responsive to the desires and expectations of the audience.

RP3 emphasizes the influence of popular and temporary trends on wedding music, stating: *“Nowadays, usually current songs are selected. Every year, for example, since we started initially, there are the hit songs of that season”*. He highlights the cyclical nature of wedding music trends, with specific songs becoming popular during certain periods. This underscores the dynamic nature of the wedding repertoire, shaped by contemporary influences and the preferences of the audience.

RP8 further reveals the preference for incorporating current and popular songs into the wedding repertoire, especially in settings dedicated to wedding performances: *“The reason I create it in its current form is this: I am a stage artist as well. We perform on the stage, not just at weddings, but when we divide it into two, in the scenes we use only for weddings, we prefer a repertoire of current songs. Whatever is current and popular at the moment, we prefer them more”*. This reflects a deliberate choice to align the repertoire with current musical trends, catering to the preferences of the audience.

RP3 notes significant changes in the wedding repertoire over the years, emphasizing a shift towards a more pop-oriented style: *“Oh, there have been very significant changes... but generally, like Ankara dance tunes, like çiftetelli, the dance songs were different back in those years; okay, the rhythm is the same, but as we have come to this day, we see that there are very big differences”*. Despite the transformation, regional elements persist in the repertoire, although they are no longer exclusive to Erzincan.

In conclusion, the findings illuminate the complex interplay between tradition and modernity in the context of wedding music. The changing repertoire reflects broader cultural shifts, influenced by popular culture, contemporary trends, and audience preferences. Musicians navigate this dynamic landscape by adapting to evolving tastes while still retaining regional elements. The perspectives of both listeners and performers provide

valuable insights into the multifaceted nature of cultural change within the realm of wedding traditions.

Cultural Shifts in Wedding Music: The Rise of Ankara Sound and Changing Repertoire Dynamics

Satır and Karahasanoğlu (2015) introduce the concept of ‘Ankara sound’ as a popular genre gaining prominence in social settings, including weddings, henna nights, and other gatherings. This genre, characterized by the fusion of electro bağlama and darbuka, is seen as a departure from the traditional aesthetics set by TRT (Turkish Radio and Television Corporation). The Ankara sound, while criticized for distorting the melodic and rhythmic structure of traditional music, is acknowledged for its reconstructive aspect, embodying the spirit of the contemporary era.

In Erzincan, the prevalence of the Ankara sound in weddings reflects a complex interplay between local culture and nationwide trends. The influence of one city's musical culture on another is common, yet the dominance of the Ankara sound raises concerns about the potential erasure of local cultural products. RP9 laments the shift away from Erzincan's traditional bar and halaystyle music, replaced by a growing preference for çiftetellis and welcoming dances. He reflects on the decline of interest and passion for the region's cultural heritage, marking a stark departure from customs and traditions.

Older individuals, interviewed in the study, emphasize the disappearance of traditional music as a significant obstacle to the practical continuation of folk dances associated with Erzincan. The three-legged version of the halay dance remains a familiar choice, reflecting a preference driven by familiarity rather than a diverse range of dance forms. The elderly individuals, although keenly aware of the changes, express their lack of influence on the evolving repertoire. Musicians, on the other hand, adapt to the changing landscape, responding to audience preferences rather than initiating the change.

Conversely, young participants actively contribute to the repertoire change, showcasing a preference for a diverse range of songs. RP10, RP11, RP12, and RP13 mention their familiarity with various songs played at weddings, encompassing Halay, Roman havası, pop tunes, and regional-specific dances. They note the blend of traditions and customs, attributing it to influences from different regions facilitated by social media and the increasing trend of marrying individuals from diverse backgrounds.

The emergence of ‘Bride To Be’ parties as an alternative celebration signifies a shift in wedding customs, especially among the younger generation. These events, featuring Arab music, belly dances, and pop songs, showcase a departure from traditional wedding festivities. The music for these parties is often arranged by event planning companies, indicating a standardized, nationwide trend that transcends regional boundaries.

In conclusion, the study sheds light on the dynamic nature of wedding music in Erzincan, reflecting broader cultural shifts and influences. The rise of the Ankara sound, changes in dance preferences, and the emergence of alternative celebrations signify a complex interplay between local traditions and nationwide trends. While the older generation mourns the loss of traditional music, the younger generation actively contributes to the evolving repertoire, creating a multifaceted tapestry of cultural expression in the context of weddings in Erzincan.

Results and Conclusion

Ethnomusicology serves as a means to comprehend, observe, and articulate the evolution and transformative processes within a culture from the standpoint of its participants. Culture, as highlighted by Bora, functions not merely as a conduit for the internalization of values, but extends beyond to encompass the subject's role in both constructing

and being shaped by culture. Consequently, the examination of the subject's "construction" of experience is paramount (adapted from Ostrow, cited by Bora, 2010, pp. 113-114). This study undertook an ethnomusicological investigation to delineate the musical repertoire performed during weddings in Erzincan, focusing on the pivotal actors - musicians and listeners. In summary, the analysis of the repertoire uncovered a persistent presence of regional compositions in Erzincan, particularly in 4/4, 6/8, 2/4, and 9/8 time signatures, with a notable emphasis on the Erzincan Düz Halay and various actively performed folk dances. Traditional pieces like Sivingin Ucu and Tavuk Barı, once integral to weddings, were found to have waned in popularity. The pervasive influence of Ankara-style tunes was a unanimous observation among all participants.

Satır's exploration of the Ankara sound revealed criticisms for deviating from authenticity, with concerns raised about its impact on traditional music aesthetics. This sound, driven by the use of electric bağlama and darbuka, was argued to compromise the conventional musical form. However, it was acknowledged that the Ankara sound also carried a reconstructive aspect, contributing to cultural evolution rather than adhering rigidly to tradition. This dual nature prompts two key conclusions: first, the dominance of the Ankara sound and the influx of external musical influences may compromise the qualitative richness of the local repertoire in Erzincan weddings. Second, the repertoire used in Erzincan weddings might serve as an indicator of the broader musical atmosphere prevailing in the country. While cultural exchanges between cities are common within the country's mosaic, the risk of erasing local cultural products arises if the exported culture becomes a favored cultural commodity, as witnessed in Erzincan. Insights from the elderly participants highlighted repertoire variations between Erzincan city center and Kemaliye, reflecting discernible differences even among districts within Erzincan.

The uniformity of music at weddings was identified as diminishing the diversity of folk dances, indicative of the disruption in the cultural continuity of these dances against transient values. Participants noted a shift from traditional folk dances specific to Erzincan to dances such as Ankara oyunları, Southeastern halays, kolbastı, and horon, underscoring the impact on cultural diversity. The wedding repertoire in Erzincan was found to incorporate music from different regions, along with popular songs from the specific year or month of the wedding, demonstrating the significant role of temporary trends. Additionally, the incorporation of the 'Bride To Be' celebration, traditionally specific to America, into wedding customs in Erzincan, serves as a noteworthy example of globalization and cultural amalgamation. The celebration, accompanied by globally popular music and a non-alcoholic champagne ceremony, reflects the practices of the conservative young generation in Erzincan, resembling their Western, upper-middle-class counterparts through an Islamicized lens.

Interviewees highlighted a shift in the execution of the repertoire from collective singing accompanied by drum and zurna in the past to contemporary performances typically involving an electronic organ accompanying a soloist or pre-prepared songs transferred onto a computer. The elderly participants found this modern form of execution noisy and challenging for individual participation, particularly in loud weddings where engagement is limited to dancing. Consequently, the joy of collectively singing together is diminished. This evolution in the wedding repertoire presents unfamiliar music to the elderly, while the younger generation encounters more familiar pieces. Musicians, in adapting to changing tastes and preferences, position themselves strategically to sustain their profession.

ABBREVIATION

Resource Persons: RP

AUTHORS' CONTRIBUTION PERCENTAGE: First Author %50; Second Author %50.

ETHICS COMMITTEE APPROVAL: The research has been deemed ethically appropriate by the Human Studies Social and Humanities Sciences Ethics Committee of Erzincan Binali Yıldırım University, with decision number 07/09 taken in the session dated 26.07.2023 and numbered 07.

FINANCIAL SUPPORT: No financial support was received.

CONFLICT OF INTEREST: The authors declare that there is no conflict of interest.

RESOURCE PERSONS:

RP1: Caner Killik, 43, Master's degree, Musician, Interview date and location:02.09.2023/Erzincan.

RP2: Oğuz Yıldırım, 39, High school, Musician, Interview date and location: 19.09.2023/Erzincan.

RP3: Semih Peker, 59, High school, Musician, Interview date and location: 20.09.2023/Erzincan.

RP4: Yalçın Karşlı, 75, University, Retired, Interview date and location: 06.10.2023/Erzincan.

RP5: Nurtan Karşlı, 72, University, Retired, Interview date and location: 06.10.2023/Erzincan.

RP6: Nuran Demirel, 71, University, Retired, Interview date and location: 08.10.2023/Erzincan.

RP7: Mehmet Demirel, 75, High school, Retired, Interview date and location:08.10.2023/Erzincan.

RP8: Murat Poğaçacı, 43, High school, Musician, Interview date and location: 19.09.2023/Erzincan.

RP9: Enver Aydemir,49,High school, Folk dance instructor, Interview date and location:19.09.2023/Erzincan.

RP10: Zeynep Aslı Kolat, 18, University, Student, Interview date and location: 15.10.2023/Erzincan.

RP11: Nursima Aydın, 18, High school, Student, Interview date and location: 21.10.2023/Erzincan.

RP12: Kerem Kolat, 17, High school, Student, Interview date and location: 21.10.2023/Erzincan.

RP13: Efe Daştan, 19, High school, Student, Interview date and location: 22.10.2023/Erzincan.

REFERENCES

- Aydemir, Adem. Türk Dünyasında Bazı Düğün Terimleri ve 'Al Duvak' Geleneği Üzerine. *Electronic Turkish Studies*, 8(9), ss. 619-655, 2013.
- Bora, Aksu. Kadınların Sınıfı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Çetin, Cengiz. Türk Düğün Gelenekleri ve Kutsal Evlilik Ritüeli. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 48(2), ss. 111-126, 2008.
- Dikici, Erkan ve Şener, Betül. Erzincan Düğün Geleneklerinde Değişim. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), ss. 409-420, 2022.
- Montemurro, A. Elizabeth. Something Old, Something New: The Bridal Shower and The Bachelorette Party As Rituals Of Status Transition And Status Transformation. Doctor of Philosophy. United States, Georgia: University of Georgia. 2001.
- Özgün, E. Şirin. Etnomüzikolojinin Dönüşümü: Kuramlar ve Konular. Ed. Arzu Öztürkmen. *Müzik, Dans, Gösterimi: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*. İstanbul: Bogaziçi Üniversitesi Matbaası. ss. 33-60, 2013.
- Satır, Ömer Can ve Karahasanoğlu, Songül. Küresel Kültürel Akış Bağlamında Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 3(1), ss. 145-164, 2015.
- Söylemez, Mehmet. *Yitik Vatanın Türküleri*. Ankara: Sonçağ Akademi Yayıncılık, 2020.
- Titon, Jeff Todd. "Alanı Tanımak". Çev. Göksal Öztürk. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(1), 158-175, 2020.
- Yıldız, Burcu. Etnomüzikoloji'de Tarihsel Yaklaşımlar ve Yöntem Tartışmaları:"Yeni" Alan Araştırmaları ve "Yeni"(Etno) Müzikoloji. Ed. Arzu Öztürkmen. *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*. İstanbul: Bogaziçi Üniversitesi Matbaası. ss. 9-32, 2013.

KAZAKİSTAN’DA AV “KAPAN”LARI: TÜRLERİ VE KULLANIM ÖZELLİKLERİ*

Hunting Traps In Kazakhstan: Types and Patterns of Use

Prof. Dr. Tattigül KARTAEVA**

ÖZ

Kapan, bir av aleti, gizlice kurulan ve hayvanı ayaklarından sıkıştıran demir bir tuzaktır. Kapan, avcılarının av araçlarını geliştirmeye yönelik bilgi birikimleri sonucu ortaya çıkan, büyük hayvanları avlarken yayın yerini alan, küçük hayvanları avlarken kısmen tuzağın yerini alan avlanma yöntemlerinin gelişmesi sonucunda oluşmuştur. Avcı, yay ile hayvanın izini takip ederek kovalayıp vururken, kapanı büyük hayvanların yoluna, geçeceği yerlere, küçük hayvanların yuvasının ağzına kurup, daha sonra avı ele geçirmektedir. Kazakistan’daki müze koleksiyonlarında ve avcılarının kişisel koleksiyonlarında saklanan kapanların yapım tarihine ilişkin veriler 17-18. yüzyıllara kadar uzanmaktadır ve kapan bu dönemin avcılığındaki yenilikçi bir av aracı olarak değerlendirilebilir. Arkeolojik kazılarda bulunan herhangi bir kapana rastlanmadığı için kapanın prototipi «*kıl tuzak*»/«*taş tuzak*» olarak adlandırılabilir. Tuzak çeşitleri, atın kuyruk kıllarından, hayvanın bacağına veya kafasına bir ucundan sıkıştırarak şekilde, tuzağa düşen hayvan kurtulmaya çalıştıkça daha çok sıkıştırıp boğan bir ilmi yöntemle yapılır. Tuzağın diğer ucu bir kazığa veya bir ağaç (söğüt) dalına bağlanır. Kapan türlerinin isimleri kapanın boyutuna, büyüklüğüne, yapım şekline ve yakalayacağı ava bağlı olarak verilmektedir. Boyutuna ve şekline göre oluşan isimler: *bala kapan* (küçük kapan), *karsak*, *tilki*, *dağ sıçanı*, *samur*, *yer sincabı* gibi küçük hayvanları yakalamak için tasarlanmış daha küçük boyutlu, daha hafif demirden yapılır; *kazak kapan/dişli kapan*, büyük boyutlu, ağır demirden yapılmış, *kurt*, *ayı*, *kaplan*, *vaşak*, *leopard*, *yaban domuzlarını* yakalamak için tasarlanmıştır. Yakaladıkları avına göre oluşan isimleri şunlardır: *kaplan kapanı*, *ayı kapanı*, *kurt kapanı*, *tilki kapanı*, *fare kapanı*. Kapan icat edilip avlanma yöntemine eklendiğinde, demir-tuzak kapanla eş zamanlı olarak kıl, kıl-tuzaklar da kullanılıyordu, ancak kıl-tuzak kurarak av yakalamaktan kapan kurarak av yakalamak daha etkili oluyordu. Kapan kurmanın ava göre aldığı adlandırılma şekilleri şu şekildedir: *yol üzerine kurmak*, *kurdun yoluna*, *kurt yakalamak için kurmak*; *yem veya leş üzerine kapan kurmak*, *kurtlar tarafından götürülen veya başka durumlarda ölen hayvanların yanına*, yani *yem veya leş yanına kurmak* *tilki ve karsakları yakalamak için kullanılıyordu*, çünkü *tilkiler ve karsaklar genellikle hazır avı almak için gelir*; *in üzerine kapan kurmak*, *tilki, karsak, samur, vizon, porsuk, dağ sıçanı, kum sincabı, yer sincabı avlamak için inin önüne kapan kurmak*; *tavşanın geçeceği yol üzerine kapan kurmak*, *tavşanı avlamak için tavşanın geçeceği yer, yolu üzerine kapan kurmak*. Kapan kurmak, avlanan hayvanların sayısını sınırlandırmak veya düzenlemek için etkili olmuştur. Kapana yakalanan hayvanın kapan ayağını sıkıştırdığı için kapandan kaçması zorlaşır, avcıya kapan izi, yolu gösterir. Bununla birlikte, kapan aynı zamanda hayvanın bacaklarını yaralayan ve hayvana zulüm eden soğuk bir araçtır. Kapana düşmüş canlı bir avı yakalama yöntemi hayvanın türüne ve avcının bilgisine göre farklılık göstermektedir.

Anahtar Kelimeler

Avcılık, tuzak ve kapan türleri, kıl tuzak, taş tuzak, kapan kurmak.

ABSTRACT

Trap is a hunting tool — a metal trap set secretly to catch an animal by clamping its legs. Trap is formed as a result of improvement of hunting methods caused by knowledge of hunters improving hunting equipment, replacing bow in hunting big animals, trap in hunting small animals. If hunter chases animal with bow and shoots it, trap was set on path of big animals, and then captures the prey. Data of making traps, preserved in museum collections and personal collections of hunters in Kazakhstan, dates back to 17th-18th centuries. Trap can be considered innovative hunting tool of this period. Since no trap has been found in archeological excavations, trap prototype can be grouped as “bristle trap”/ “stone trap”. Types of traps are made of horse's tail hair, loop that grips leg or head of animal from one end and done by method of buckling which grips animal as it pulls. One end of the trap is tied to a stake or a branch of a tree (willow). Names of types of traps are based on the size, the shape and hunting prey. Names formed according to the size and shape are: *bala kapan* – smaller

* Geliş tarihi: 4 Nisan 2024 - Kabul tarihi: 8 Kasım 2024

Kartaeva, Tattigül. “Kazakistan’da Av ‘Kapan’ları: Türleri ve Kullanım Özellikleri” Milli Folklor 146 (Yaz 2025): 110-126

** Al-Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Tarih Fakültesi, Arkeoloji, Etnoloji ve Müzecilik Bölümü
Almatı/Kazakistan, kartaeva07@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6180-4107.

size, lighter iron, for hunting small animals as vulpes corsac, foxes, marmots, sables, gopher; *kazakh trap* or *toothed trap* – larger size, made of heavier iron for hunting wolves, bears, tigers, lynxes, leopards, wild boars. Names formed according to the prey: *tiger trap*, *bear trap*, *wolf trap*, *fox trap*, *mouse trap*. When trap was invented and added to hunting method, iron trap was used simultaneously with bristle trap, but it was more effective than bristle trap. According to prey and setting, trap names are as follows: *setting on footpath* – setting on path of wolf, for hunting wolf; *setting on prey* - animals that were taken away by wolf or died in other cases, setting near prey used to hunt foxes, vulpes corsac; *setting on den* – setting in front of den to hunt foxes, vulpes corsac, sables, minks, badgers, gopher; *setting on trail* – for hunting rabbit. Setting trap as object of hunting was effective in limiting or controlling animals. Caught animal is gripped by trap, it is difficult to escape, trap trail shows way. However, trap is a cold tool injuring legs of animal and shows cruelty. Method of getting live animal in trap is different, depending on animal type and knowledge of hunter.

Keywords

Hunting, trap and trap types, bristle trap, stone trap, setting a trap.

Giriş

Kapan, bir av aleti, gizlice kurulan ve av hayvanını ayaklarından sıkıştırarak yakalayan demir bir tuzaktır. Türk halklarının geleneksel kültüründe avcılığın tüm yönleri önemlidir (Türkan 2008: 70-75). Kapanın yapımı ve kullanım alanları ise daha az araştırılan maddi kültür ögesi miraslardan biridir. Kapanı yaptırmak için demir ustasına sipariş verilmektedir. Müze koleksiyonlarındaki ve avcılar tarafından kullanılan kapanlar; saha araştırması sırasında toplanan av hikayeleri, atışma şiirleri, şiirler, efsaneler, Kazak bozkırlarına gelen seyyahlar, askeri görevliler tarafından kaleme alınan seyahatnameler, araştırmalar, fotoğraf belgeleri, video kayıtları, kapan türlerinin sınıflandırılmasına olanak tanımaktadır. Kazakistan'da bulunan kapanlarla ilgili ilk sözlü, maddî ve yazılı veriler 18. yüzyıldan bu yana bilinmektedir. Bir müze nesnesi olarak kapan, Kazakistan'ın tüm bölgelerindeki müzelerde bulunmaktadır. Sahada yapılan etnografik-folklorik araştırmalar sırasında kapan yapılarının adlarının her bölgede bölgesel özellikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Kazak edebi dilinde, «kapanın» bir hayvanın bacağına sıkıştırarak avlamaya yarayan işlevi, dönüşümlü olarak bir insanın korunması gerektiğini, aldatılmasıyla ilgili davranış ve eylemleri veya insanın fiziksel görünüşünü tanımlamak, anlatmak, tasvir etmek için kullanılan bir sözcük (kelime) olmuştur. Örneğin: *kapanın kanlağına basmamak*, dikkatli olmak, ihtiyatlı olmak; *kapanın kanlağına basmak*, yakalanmak, ele geçmek; *kapan kurmak*, kandırmaya çalışmak, çalımlamak; *kapana yakalanmak*, *kapana sıkışmak*, aldanmak, yakalanmak, kurdukları tuzağa düşmek; *kapanda olmak*, bir kişinin kendi isteğiyle gitmesine izin vermemek; *kapan gibi kapışmak/diş dişe geçmek*, iki kişinin şiddetli bir biçimde birbirlerine girmesi, çok kızgın olması; *ayağına bir gün kaza düşer kapan gibi*, bir gün insan bir üzüntü, endişe, keder yaşayacaktır; *kapanı çok*, birçok engeli, mânisi olan; *kapan gibi*, ağır, boyutlu; *kapan gibi el*, eli kolu güçlü; *kemiği kapan gibi sert*, kemiği büyük, güçlü (Kazak Edebi Tilinin Sözdüğü 2014: 95-96).

1. Kapan ve Tuzak Arasındaki Bağlantı

Arkeolojik kazılarda herhangi bir kapana rastlanmadığı için kapanın prototipi «kıl tuzak», «taş tuzak» olarak adlandırılabilir. *Kıl tuzak*, gizlice kurulan ve av tuzağına düşüp üzerine bastığında köstekleyerek yakalayan en eski av aracıdır. Talas Alatau'ındaki kayalığa resmedildiği şekilde üç hayvanın yan yana düştüğü eski tuzağın iki başı bir kazığa bağlanmış, tuzak ağına da sekiz ılmik-kanca takılmıştır (Fotoğraf 1; Baigunakov ve Dau-rembekov 2024: 33).



Fotoğraf 1. Tuzağa düşen hayvan. Talas Alatau’ındaki Petroglif.

Fotoğraf arkeolog Sagymbay Murğabayev tarafından çekilmiştir.

Mahmud Kaşgari’nin «*Takıldı benim ayağım, Gizlenmiş görmeden tuzağına*» (Mahmud Kaşgari 1. 1997: 437-438) ifadesi tuzağın işlevi ve türünün tarihi dönemlerden bu yana değişmeden günümüze ulaştığını göstermektedir.

Tuzak çeşitleri, atın kuyruk kıllarından, hayvanın bacağına veya kafasına bir ucundan sıkıştırarak şekilde, tuzağa düşen hayvan kurtulmaya çalıştıkça daha çok sıkıştırıp boğan bir ilmi yöntemle yapılır. Tuzağın diğer ucu bir kazığa veya bir söğüt, ağaç dalına bağlanır. Tilki, karsak, kum sincabını tuzağın uzunluğu yaklaşık 2 metre olur ve günümüzde telden de yapılmaktadır. (Alymbay vd. 2017: 457). İnsanlar kurdukları tuzağa kokularının sinmemesi için ellerine eldiven takmış, ayaklarına da keçe bağlamışlardır. Tuzak kurabilmek için avcı, avladığı hayvanlarla kuşların karakterini, alışkanlıklarını, besin arayışına çıktıkları alanları, gittikleri yerleri iyi bilmesi ve oraya tuzak kurması gerekir. Avcı bu tür yerlere çeşitli tuzaklar kurar ve onları her gün veya günasırı dolaşarak kontrol eder. Tuzağa yakalanan avı alır, tuzakları yeniden kurar ve onarır. Günümüzde Kazakistan’ın sadece doğu bölgesindeki Tarbagatay avcıları, kurt avlamak için 5-6 metre uzunluğundaki tel tuzak kurma yöntemini korumuştur (KK13-14).

Bir tavşan yakalamak için tuzağı tavşanın yolu üzerindeki çalılıarın altına kurar. Avcı, tuzağa yakalanan hayvan ve kuşların boğulup ölmemesi için zaman zaman kontrol ederek nöbet tutar. Avcı zamanında gelip avı almazsa tavşanın sesini duyan etraftaki yırtıcı hayvanlar gelip onu yiyebilirler. Günümüzde tavşan tuzağı yumuşak telin bir ucu kapatılıp diğer ucu kapalı yerden geçirerek yapılmaktadır. Yerel avcılar gün içinde tavşanlara 15-20 tuzak kurarken, ertesi gün en az 7-10 hayvan tuzağa yakalanmaktadır. Sırderya bölgesindeki Kazaklar, tuzağa yakalanan hayvan ve kuşları «*tuzağa bağlıdır*» derler. Tilki, karsak, kum sincabını yakalamak için inin ağızına tuzak kurar ve diğer ucunu bir kazığa veya direğe bağlarlar.

Taş tuzak, içinde ağır bir taş konulan, iki deri düğüm arasına keskin bir kıl tuzakla birbirine bağlanan ve hayvanın ayağına doğru atıldığında tuzağın her iki ucundaki ağır taşlar hayvanın bacaklarına dolanarak hayvanı tuzağa düşüren bir araçtır. Taş tuzak, hayvan derisine (kürke) zarar vermeden çıkarmak için kullanılmıştır. Proto-Türk kültüründe avcılıkta taş tuzakların büyük bir yeri vardır (Güven ve Gülten 1999: 33).

Kapan icat edilip avlanma yöntemine eklendiğinde, demir-tuzak kapanla eş zamanlı olarak kıl-tuzaklar da kullanılıyordu ancak kıl-tuzak kurarak av yakalamaktansa kapan

kurarak avlanmak daha etkili olmuştur. Yer sincabı, kum sincabı, samur gibi fare türlerinin inlerinin ağzına «fare kapanı», tilki, karsak gibi hayvanların ininin ağzına «tilki kapanı» kurmak yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Şu anda Kazak topraklarında kuşları yakalamak için yer yer tuzaklar kuruluyor olmasına rağmen av hayvanları için tuzak kurma yöntemi korunmamıştır.

Yabani ördekleri yakalamak için suyun içine tuzak kurulurken, sülünleri yakalamak için sazlıklara uzun ipli tuzaklar kurulur. Bildircın avı için ise suyun çekildiği çamurlu topraklara çamur-tuzağı oluşturulur. Rus askeri seyyah F. Jukov, 1872 yılında Sırderya bölgesindeki sazlıklar arasında sülün yakalamak için sıralar halinde kurulan birkaç tuzakla sık sık karşılaştığını yazmıştır (Jukov 1872: 67).

2. Kapanın kapsam ve türlerine göre isimleri

Kapan türlerinin isimleri kapanın boyutuna, yapım şekline ve yakalayacağı avına bağlı olarak oluşturulmuştur. Boyutuna ve biçimine göre oluşturulan isimleri:

- *bala kapan* (küçük kapan), küçük boyutlu, daha hafif demirden yapılır ve kum sincabı, samur, yer sincabı, tavşan, karsak, tilki gibi küçük hayvanları yakalamak için tasarlanır;

- *kazak kapan veya dişli kapan*, daha büyük boyutlu, daha ağır demirden yapılır ve kurt, ayı, kaplan, vaşak, leopar, yaban domuzlarını yakalamak için tasarlanır.

Yakaladıkları avına göre oluşan isimler: *fare kapanı*, *tavşan kapanı*, *tilki kapanı*, *kurt kapanı*, *ayı kapanı*, *kapan kapanı*. Moğolistan Kazakları kapanı «aran»¹ olarak adlandırmaktadır (Kazak Tilinin Aymaktık Sözdüğü 2005: 67). Eğer kapana av düşmezse «*kapan felakete uğradı*» diye, dua ettikten sonra kurmuşlardır. Kapana av düştüğünde «*kapan yağlandı*» demişlerdir.

Adına bakılmaksızın aynı kapan diğer hayvanlar için de ortak kullanılmıştır ve genellikle kapan adı en çok kullanıldıkları ava göre veya en dişli ve yakalanması en zor olan hayvana göre oluşturulmuştur. Örneğin, bir fare kapanını (çapı 8-12) kunduz, kum sincabı, samur, ve yer sincabı (Fotoğraf 2a); tavşan/tilki kapanını (çapı 12-16) porsuk, karsak (Fotoğraf 2b); kurt kapanını (çapı 18-24) geyik, antilop, ceylan (Fotoğraf 2c); bir kaplan tuzağını (çapı 40-48) vaşak, leopar, yaban domuzu yakalamak için kurmuşlardır. Büyük veya yırtıcı hayvanlar için dişli kapan yapılmıştır.



Fotoğraf 2. Kapan türleri: a) fare kapanı (çapı 8); b) tavşan, tilki kapanı (çapı 13); c) kurt kapanı (çapı 23). «Kızılkum» gezisinden «Etnografya» eğitim müzesi için alındı.

«Kız ile yiğit» arasındaki sözlü atışmasının en güzel örneği sayılan ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Kızılıkum'da² düzenlenen «Üsen Tazşa ve Akcarkın» atışmasındaki «Bizde var yeni kapan, yapılmış değerli çelikten, değil malın, başın bile yetmez canım», «kapanı para karşılığı bize ver» gibi satırlar erken dönemlerde Sırderya-Aral-Kızılıkum Kazaklarının arasında kapanın oldukça değerli olduğunu ve kapanı bir başkası kullanmak üzere alacak olursa «inanç gereği» karşılığında mutlaka bir hediye veya herhangi bir nesne vererek aldıkları hakkında bilgi vermektedir.

«Akcarkın:

Köyüm göçtü kondu bozkırlara.
Koymuştum bir işaret delikanlıya.
Ah, tazşam, sözün karışık, yanlış imiş,
Kapanın çok mu azdır arta kalan?

Üsen:

Kış olsa tilki yatar şubatlarda,
Söz vardır, dokunmaz kimse yatanlara.
Kapanı yoldaşımın yetersiz kalmakta,
Evinde av avlayan kapan var mı?

Akcarkın:

Üzerindeki kıyafetin yeşil canım,
Başın kel, dilin usta, asil canım.
Bizde var yeni kapan «değerli çelikten»,
Değil malın, başın bile yetmez canım.

Üsen:

Kapanını bize ver, parasını alıp,
Av avlatıp göreyim bir kullanıp,
Tilki avlamayıp kapanın boş kalırsa,
Kalabalığa rezil olmayalım, utanarak»
(Aytis 1988: 175).

Akcarkın'ın Üsen Tazşa'dan «Kapanın çok mu azdır arta kalan?» diye sorması, ava çıktığında bir değil birden fazla kapan kurduğunu gösteriyor.

Kapanı kuran, alan avına bağlı olarak kapan kurma isimleri aşağıdaki gibidir:

bir yol üzerine kurmak, kurdun yoluna, kurt yakalamak için kurmak;

yem veya leş üzerine kapan kurmak, kurtlar tarafından götürülen veya başka durumlarda ölen hayvanların yanına, yani yem veya leş yanına kurmak tilki ve karsakları yakalamak için kullanılıyordu, çünkü tilkiler ve karsaklar genellikle hazır avı almak için gelmiştir;

in üzerine kapan kurmak, tilki, karsak, samur, vizon, porsuk, dağ sıçanı, kum sincabı, yer sincabı avlamak için inin önüne kapan kurmak;

tavşanın geçeceği yol üzerine kapan kurmak, tavşan avlamak için tavşanın geçeceği yer veya yolu üzerine kapan kurmak (KK 5).

Örf ve adet hukuku, ev hayvanlarının otladığı alanda kapan kurulmasını yasaklamıştır (Dobrosmıslı 1904: 73-74).

Sibirya'daki Türk halklarından olan Şorlar da kapan kurmuşlardır. Hakaslar yaklaşık 30 çeşit kapan türünü biliyordu. Kapanı samur yakalamak için kurmuşlardır. Samur kürkü oldukça değerli bir hayvandır. 1 samur derisi 100 sincap derisi fiyatına eşitti. Samurun

derisine zarar vermemek için onun kardaki yeni izi boyunca yaklaşık 10, bazen daha fazla kapan kurmuşlardır. Samur bir kez yürüdüğü aynı yoldan geri döner. Kapan karla kaplı olduğu için samur onu göremez. Bazen kapanın yakınına bir bozuk para bağlayıp samurlara aldatici tuzak kurmuşlardır. Paraya gelen samur kapana düşmüştür (Türkskiye Narodı Sibiri 2006: 256-555).

2.1. Kurt Kapanı

Kurt kapanı Kazakların kullandığı kapanlarının içinde en yaygın türüdür. Kazakların bugüne kadar korunan ve kullanılan kapanları arasında özellikle kurt kapanının en yaygın şekilde kullanılması, Kazak halkının geleneksel hayvancılıkla uğraşıyor olması, hayvanlarını korumak, kurtların hayvanlara saldırmalarını önlemek, sayısını düzenlemek ve azaltmak amacıyla kullanımda bulundurmasıyla ilgilidir.

Kazak avcılar halk ağzında korunan «*kurt avlamanın 40 türlü yolu var*» veya bazı zamanlar «*kurt avlamanın 90 türlü yolu var*», diye söylemelerinin temelinde, kurt avlamanın çeşitli yöntemlerinin kullanılıyor olması söz konusudur. Kurt avının en eski yöntemleri hendeğe/çukura düşürmek, döverek avlamak, yay ile ateş ederek yakalamak ve kapan kurmaktır; bunların arasında en yaygın olanı «*kapan kurmak*» idi. (Kazahsko-Russkiye Otnoşeniya 1964: 330; Aziyatskaya Rossiya 1914: II. 376; Nalivkin 1891: 71). Güneydoğu Kazakları arasında kapan kurmak «*kapan basmak*» olarak adlandırılır (KK10-11).

Kurt kapanı yapılış türüne göre dişli, dişsiz, tek yaylı, çift yaylı olarak ayrılır. Kurt kapanının yapısının adı ve işlevi:

«*Kapanın kafesi*» kapanın altındaki demir çemberdir. Kapan kafesinin Mangıstau Kazakları arasındaki adı «*koraşa*» dır. (Kazak Tilinin Aymaktık Sözdüğü, 2005: 424). Kurt kapanı kafesinin dairesi 18-24 çap arasında olur.

«*Kandıawız/kanlağız*», kapana düşürülen hayvanın ayaklarını sıkıştırmak için hareket eden, iki yarım daire şeklinde yapılmış üst kısmına verilen isimdir. Kapanı kurarken kanlağız her iki tarafa doğru büküldüğünde, kafesin dairesi ile aynı büyüklükte olacaktır.

«*Bakalak*», kapan kafesi ile kanlağzı birbirine bağlayan, kafesin ortasından hareket etmesini engelleyen, hem büküldüğünde hareket etmesini sağlayan demir bir cihazdır.

«*Yay*», kapana sıkışan hayvanın ayak bileğini kanlağızın sıkıca tutarak kenetlenmesini sağlayan bir parçasıdır. Kanlağız her iki tarafa doğru büküldüğünde kafesiyle birlikte bu yay vasıtasıyla bir arada tutulur. Kapanın çift (iki) yaylı ve tek (bir) yaylı çeşitleri bulunmaktadır (Fotoğraf 12-13). Doğulu avcılar, kanlağzı her iki tarafa doğru bükerek, yayını sıkıştırarak kapan hazırlamaya «*kapan yaymak*» derler (KK 13).

«*Yatak keçesi*», «*örtüsü*» veya «*avuç içi*», kapan kafesinin üstüne yerleştirilen keçeden yapılmış bir parçadır. Onu alt çemberi, yani kafesini kapatacak şekilde yuvarlak olarak kesip hazırlarlar. Hayvan ayağıyla yatağa bastığında anahtar açılır, kapanın yayı hareket eder ve hayvanın ayağını sıkıştırır. Keçeye su geçer, hayvan çığır ve keçe çabuk yırtılır, bu yüzden onun sık sık değiştirilmesi gerekir. Günümüzde Sırderya bölgesinde kapan keçesi yerine fabrika yapımı kauçuk yataklar kullanılmaktadır. Yatak kapanı oluşturulurken kapan kafesi ile kanlağız arasında kalır.

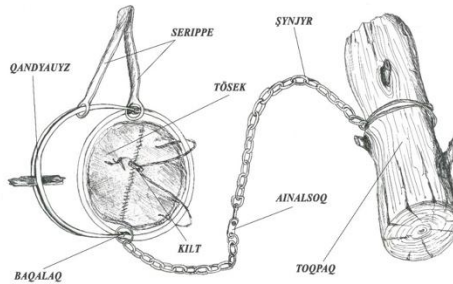
«*Kilit/anahtar*», yatağı ve kapan kafesini sıkıştırarak yerinde tutmak için sabitleme kayışıyla bağlanan bir kilitleme aletidir. Kurt kapanının anahtarı, destek, dil, dıcık olarak da adlandırılır, kırılmayan ve çürümeyen sağlam bir ağaç gövdesinden yapılır. Bu amaçla bölgeye bağlı olarak ebuçhilçalısı (Calligonum aphyllum Gurcke), zencefil (Tamarix) meşe (Quercus), üvez (Sorbus), kum akasyası/saxaul (Ammodendron) ağacının dalları kullanılır (Fotoğraf 4).

«Kilit bağı/anahtar», kapan kafesinin çevresini sararak anahtara bağlayan at kuyruğu kılından örülmüş bir iptir³.

«Tokpak», kurt kapanları zincirinin başına takılan, kapanı kurt sürüklediğinde yeri çizerek iz bırakan, yük sayılabilecek bir parçadır. Aynı zamanda «tarmak», «sokkı», «dönbek», «süyretki» olarak da adlandırılır. Avcı bu izi takip ederek avı alır. Tarmak adı Mangıstau bölgesinde, başı dallanmış ve ucu kavisli tırmık şeklinde olan, sürüklediğinde yeri tırmıklayan tırmık türü için kullanılmaktadır (KK1; Fotoğraf 5-6). Dönbek ismi Orta Kazakistan'da kullanılmaktadır ve ağaç gövdesinden yapılır (KK12). Sır-Aral bölgesinde tokpak, sokkı ve süyretki isimleri kullanılmaktadır. Sır-Aral toprakları kumlu ve yumuşak olmasına rağmen halimodendron, kamış ve otlarla kaplı olduğundan otları yatırıp kumu sürerek geçmesi için ağır demirler kullanılır (KK5; Fotoğraf 7-8).

«Şınjır/zincir», birlikte dokunmuş birkaç yuvarlak demir halkadan oluşan ve kapan kafesi ile çekilen yükü birbirine bağlayan parçadır. Kapan zincirinin uzunluğu en az 2 metreden oluşur. Kısa olursa tokpak adlı parçası yerden yüksekte kalır ve yere düşen çizik az olur (KK1,5).

«Aynalsok» zincirler arasında bükülmeyecek şekilde yapılmış kavisli bir parçadır. Kapana kısılan kurt, kapanı sürüklediğinde, bir taş veya çalı arasına sıkışsa da zincir ne kadar bükülüp dolansa da, «aynalsok» yardımıyla geri dönüp yerine oturacaktır (Fotoğraf 9). Mangıstau bölgesinde aynalsok zincirin orta kısmına doğru yerleştirilirken, Sır bölgesindeki usta demirciler kapanın kafesinden 1-2 zincir sonrası veya tokpak adlı parçaya 1-2 zincir kala takmışlardır. Aynalsok, kapan ile zincir veya tokpak ile zincir arasında bir bağlantı halkası görevi görmüştür (Fotoğraf 3). Kazak demir ustaları kapan hazırlarken demiri aşırı ısıtıp suya koyup hazır hale getirmeye «yayı ıslatma» diyorlar (KK5,8-9). 1-2 kurt kapanı için ücret olarak en az 1 koyun verildiği ifade edilmektedir (KK 1, 5). Birinin kullandığı hazır bir kapanı varsa, sahibine bir hediye veya karşılığı olacak herhangi bir nesne (örneğin bir kürk vb.) verilir (KK10-11). Bir avcının en az 15 kurt kapanı olmaktadır. Avcı Aldabergen Akşabayev, babasından ve dedesinden edindiği ustalık bilgisiyle kapanı kendisi yapmıştır. Kendi babası da dedesinin yanında demir eritip, körük kullanan usta bir demircidir. Günümüzde Aldabergen Akşabayev'in elinde toplam 40 adet kurt kapanı bulunmaktadır (KK 1, Fotoğraf 5, 12). Sırderya bölge avcısı Kudaybergen Rahmetov, yerel usta Abdikamal Sozakbaev (1927–2004) tarafından yapılmış 15 kurt kapanına sahiptir (KK5, Fotoğraf 8 a,b).



Fotoğraf 3. Kurt kapanının yapısı.



Fotoğraf 4. Kurt kapanının anahtarı. Avcı Aldabergen Akşabayev.



Fotoğraf 5. Demir dallar/kancalar yerleştirilmiş kurt kapanları. Avcı Aldabergen Akşabayev kapanların işlevlerini ve türlerini tanıtmaktadır (KK 1).



Fotoğraf 6. Tuzak dalı, tahta ve demir.

Usta Darkembay Çokparoglu hazırlamıştır. Akşi köyü, Almatı.
Usta Darkembay Çokparoglu'nun müze-atölyesi



Fotoğraf 7. Demir toplu/kancalı kurt kapanı. Korkıt Tarihi ve Kültürel Kompleks Müzesi. Kızılorda, Karmakşı ilçesi.



Fotoğraf 8. Avcıların demir toplu/kancalı kurt tuzağı yapısının kullanımına ilişkin sunumu: a, b) avcı Rahmetov Kudaybergen ve oğlu Bağdat. S.Seyfullin köyü, Kızılorda;c,d) avcı Abiljappar Sırlıbayev, Inkardariya köyü, Kızılorda ;e) avcı Jumaşev Ertöre, Kızılkayın köyü, Kızılorda.



Fotoğraf 9. Döngünün zincirin orta kısmına doğru yerleştirilmesi.

Kurt, kapan kafesine esas olarak ön ayaklarıyla düşüp yakalanır, bu nedenle ön ayak ile arka ayak arasındaki mesafeyi hesaplayarak, «süyretpe» adı verilen bir tahta parçasını zincirin üzerine yatay olarak yerleştirirler ve bunu bir tel ile çapraz bir şekilde bağlarlar. Ağaç, kurdun arka ayaklarının ileri gitmesini engeller ve kapanı kurt uzaklara sürükleyip götürmez (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10. Süyretpe/sürükleme, bir engel ağacıdır.

Kurt kapanı kurmanın geleneksel yöntemi oluşmuştur. Demirdeki pas kokusunu gidermek için önce kapanı at eti suyunda veya ardıçlı suda (Juniperus) en az 2 saat kaynatmışlardır (KK10-11). Pelin otu (acı pelin, Artemisia absinthium) ve yavşanı/pelini (Artemisia) koyarak kaynatma da kullanılır (KK17). Kaynatılan kapanı kurarken yılının taze

gübresiyle sıvarlar. Bunun nedeni, kokuya hassas hayvanın demir kokusunu alması durumunda kapana yaklaşmamasıdır.

Yedisu avcıları kurt genellikle dolunay olduğunda ava çıkar diye, dolunay zamanına göre kapana kurup güneşin ve ayın durumunu gözlemler. Avcı, kapana kurmadan yaklaşık 15 gün önce kurdu gözleyerek izlerini, yönünü ve yolunu takip eder. Bu bölgede toprak donduğunda veya kışın, sonbaharda toprak sertleştğinde, toprağı baltayla kazıyıp şekillendirdikten sonra, kazdıkları oluğa kapanın kolayca yerleşmesi için koyun gübresi serpiştirirler ve üzerini karla örterler, aksi durumda kapana buz tutmuş yere yapışıp donabilmektedir (KK10-11).

Sır-Aral ve Mangistau'da zemin kumlu olduğundan kapana kurarken «*beldeme/ke-mer*» adı verilen kısa, küçük bir küreği kapana birlikte taşırlar (Fotoğraf 8d). Bu bölgenin avcıları kurt kapana kurarken kafes ile örtü arasına ot yerleştirirler ve otun kafes ile örtü arasında sağlam durması için anahtarla kapatıp sabitlerler. Kurt kapana kurmak için toprağı derin olarak kazarlar ve zincirini toprak altına yerleştirirler, üstüne kapana kurarlar ve üzerini toprakla örterler (KK1-5-8-9). Kazak topraklarının her bölgesinde, kurulan kapanın üzerine taze yılki gübresinin örtülmesi veya etrafının at gübresi ile çevrilmesi yaygındır, çünkü yılki gübresinden yılki bağırsaklarının kokusu çıkar. Kurt, yılki kokusunu alır ve bu kokuyu takip ederek gelip kapana düşer. Yani avcı, kurdu kapana düşürmek için bu tür önlemleri önceden alır. Oral ve Orda bölgesindeki Kazakların yöresel konuşmasında dikkatli yürümeyi, «*börüyü dinleyerek yürümek*» olarak açıklıyorlar (Kazak Dilinin Aymaktyk Sözlüğü 2005: 155).

Kurt kapana onun yolunun üzerine, geçtiği yerlere kurmaya, «*börü yoluna kurmak*» derler. Kapanı hayvanın yolu üzerine kurmak, kurt avlamayla ilgilidir. Eski Türkçe'de «*sokpak*» yol/patika kelimesi sulama çukuru/yerine giden yol anlamına gelmiştir (Budagov 1. 1869: 709).

Kurt, dolaştığı alanda idrar çıkaracağı yeri tırmıklar, çizer ve işaret bırakır. Kurt her yeri kirletmez, her yere idrarını çıkarmaz, sadece işaretlediği yere geri döner ve idrarını oraya yapar⁴. Kurt idrarını akasya, kum kamışı veya diğer bozkır bitkilerinin dibine boşaltır. Bir bölgede birden fazla *işaret (tırnak) çizdiği yerler* oluyor. Kapan börü yoluna, işaret bıraktığı yere kurulur (Fotoğraf 11).



a



b



Fotoğraf 11. Avcı Berhatov Kalihan, bir saha çalışmasında, Kuzey Kızılkum'da kurt izine kapan kurmanın ve kurdu yakalamanın yöntemini göstermektedir:

- a) Börisokpak'a düşmek, yani kurt yolunu tespit etmek; b) yatak ile bağ arasındaki boşluğu çimlerle doldurmak; c) kapan kafesini ve yayı yerleştirmek için kazılmış bir delik; d,e) kapanın yüzeyini at gübresiyle karıştırılmış kumla örtmek; f) topu/kancayı zinciriyle birlikte gömmek için ayrı bir çukur kazmak.

Kurt kapanını «*yem veya leş üzerine kurmak*», kurdun kendisinin öldürdüğü sığırları kullanarak kapan kurmak anlamına gelir. Kurt avladığı ve etinin bir kısmını kopardığı hayvana bir süre sonra geri döner. Kurt genellikle çevresindeki bilinen tepelerden avladığı hayvana dikkatle bakar, leş yakınında insan veya başka da tehlikeli şeylerin olup olmadığını gözlemler. Avcılar bu tepelere kapanlar kurarlar. Leşin yara aldığı yere ve diğer yerlere birkaç kapan kurarlar. Deneyimli kurnaz kurtlar, aldıkları hayvana geri dönmezler; genellikle yalnız gezen, hırsız kurtlar veya başıboş dolaşan, gezgin kurtlar gelirler (KK 13).

Kapan kuran avcı izlerini gizler, süpürür ve 2-3 gün sonra gidip bakar. Bunun nedeni kurdun kapana kurulduğu anda düşmemesidir. Tilki ise sabah kurulan kapana akşama kadar düşmüş olur. Kazak masallarında kurt genellikle keçi ve tavşanlar tarafından kandırılabilen bir aptal olarak tasvir edilir, ancak aslında avcıya kolay kolay yakalanmayan kurnaz bir hayvandır. Tilki ise masallarda daha kurnaz olmasına rağmen, inine girmeye çalışırken kolayca tuzağa düşen bir hayvandır. Kapana yakalanan kurt, zincirli ve tokmaklı kapanı sürükleyip götürebilir. Avcı tokmağın izini sürer. Derisini temiz olarak elde etmek için iki kulağının ortasından, artkafa kemiğinden sopayla döverek ele geçirir. Yetenekli avcılar kurdu bir veya iki vuruşla öldürebilirler (KK 8-9).

Alaş lideri İlyas Jansügirov, 1928 yılında yazdığı «Kapan» adlı şiirinde, kapana kısılmış bir kurdun dövülerek ele geçirilmesini şöyle anlatmıştır:

«Sıkıştırarak çenesinden vurdu

Bağırarak seriliverdi tir tir titreyerek,

Kurt için «kanlı kakpan» eceli olup,
Ilık kan burnundan damlayarak aktı»
(Jansügirov 2004: 270).

Kazaklar arasında bilinen «*Kapan kuran yatarak avını alır, silahı olan vurarak avını alır*»; «*Keskin nişancı nişancılığıyla alır. Kapanı kapandı kurup ertesi gün yatarak avını alır*» şeklindeki deyimler, avcının kurt için kapan kurduğunu ve kapanı gözetleme sürecini belirtir (KK5).

Kapan kurup av avlamayı bir meslek haline getiren avcıya «*kurtçu*» (KK2-4), «*kapanacı*», «*kapanıl*» (Kazak Edebi Tilinin Sözdüğü 2014: 98) da denilmektedir.

Kapan kurarken uygulanan birtakım hurafeler vardır: «*Kapanım boşa gitmeden, sessizce uykuya dalmadan, yayı kuvvetli olsun, hayvanın bacaklarını yakalayıp kapanıveresin*», diye dilek dileyerek de kurmuşlardır. Yedisu avcıları kurda tuzak kurduklarında «*kurt kurumuş pelin otlarının etrafından boş geçmez, kurumuş otların dibine yapar idrarını*» diyerek 20-30 cm yüksekliğindeki pelin otunu (*Artemisia scoparia*) belirledikleri yerlere yerleştirirler (KK 10-11).

Kapanın tek yaylı veya çift yaylı yapmak, müşterinin ve demir ustasının tercihiine bağlıdır. Avcılara göre kapanın tek ya da çift yaylı olması, kurdu yakalamanın kolaylığını ya da zorluğunu etkilemez. Çift yaylı olarak yapılmış kurt kapanı, kurttan daha çevik ve hızlı başka da av hayvanlarını yakalamada kullanmak için daha etkili olmuştur (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Çift (iki) yaylı, dişli kurt kapanı: a) Akşi köyü, Almatı bölgesi. Usta Dar-kembay Çokparulı Müzesi; b) Fort-Şevçenko Etnografya Müzesi, Mangıstau.

Sıklıkla kurt yakalayan kapanı «*kanlı kapan*» diye adlandırırılar. «*Kanlı kapan kanla dosttur*» diye, avı iyi ve sık yakalayan kapanı kimseye vermezler. İri ve güçlü kurtlar tuzağa düştüğünde kendi ayak bileğini ısırıp kemiğini kapanda bırakarak kaçtığı ve kemiği kaldığı kapana da «*kanlı kapan*» adı verilir. «*Kanlı kapan*» ismi İlyas Jansügirov'un «*Kapan*» şiirinde de kullanılmıştır.

«...Yortanı kır bayırda, yemek peşinde,
Kalmışmış «kanlı kapan» kurt çiğneyip,
Kapanı kazık vuran, pat-küt saldırıp,
Öfke dolu heyhat, durur çiğneyip...»

(Jansügirov 2004: 270).

«Üsen Tazşa ve Akcarkın» atışmasında kapan demirini «*kıymetli çelik*» olarak tanımlarken sıklıkla av yakalayan «*kanlı kapanı*» da ima etmiş olabilir (Aytıs 1988: 175). Kurt ayak bileği kemiğini kapanda bırakırsa aynı kapan sonraki avı çağırır diye, kapanı sıkışmış ayak bileğiyle birlikte bırakmışlardır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13. Avın kaçmasını önlemek için kapana bırakılan kurdun ayak bileği ve bir kanlı kapana: a) evde korunmuştur, sahibi Aldabergen Akşabayev; b) bir müze sergisinde kanlı kapana kurdun ayak bileğinin sıkışmış haliyle sergilenmesi. Kızılorda, Janakorgan Yerel Tarih Müzesi.

Fotoğrafçı Pavel Leybin'in 1913 yılında Verniy (şimdiki Almatı) şehrinde düzenlenen Tarım Sergisinde çektiği «Avcılar» adlı fotoğrafı, Yedisu avcılarının kurt, tilki, karsak ve geyik gibi hayvanları canlı olarak tasmalarıyla getirip sergilediklerini tasvir etmesiyle öne çıkıyor (Al'bom Pavel Leibina No.86-89; Fotoğraf 14). Avcıların bir kurdun ağzını sarıp bağlaması, tilki ve geyiğin boynuna tasma takarak getirmeleri, onların cesaretlerinin yanı sıra dikkatli olduklarının da kanıtıdır. Kurt, tilki ve karsağı canlı olarak avlamak için kullanılan yöntemlerden biri, kapana kurma yöntemi olmuştur.



Fotoğraf 14. Kuş terbiyecileri ve sergiye canlı geyik, ceylan, tilki, karsak, kurt getiren avcılar. P.Leybin fotoğrafları, Verniy (şimdiki Almatı) şehri. Yıl 1913, (Al'bom Pavel Leibina No.89)

Kurda kapana kurmak, Türk halklarında yaygın olarak kullanılan ortak bir yöntemdir. Sibiry'a'daki Türk halklarından olan Şorlar, Kumanlar kurda kapana kurmuştur. Sibiry'a'daki Kuman Türkleri kapana «*tabir*» adını veriyor (Türkskiye Narodı Sibiri 2006: 256).

Kapana kısılmış bir kurdu canlı ele geçirmeye çalışırken kurdun dişleri avcıya batarsa, kurt dişinin zehrinden arınmak için uygulanan özel bir ritüel vardır: Bulunduğu takdirde kartal beyni yedirilir⁵, ayrıca artarda kırk üç gün boyunca kazan kulaklarını ısırmalıdır (Efimov 1891: 3).

Avcılar Kurt derisini kullanmak için ekim sonundan ocak sonuna kadar avlanırlar. Ocak ayında kurt şişman (semiz) ve kürkü kaliteli olur. Şubat ayı kurtların çiftleşme dönemidir. Bu sıralarda kurdun yünü düşer, yünün kalitesi kaybolur. Çiftleşme mevsiminde kurtlar sürü olarak dolaşır ve çok tehlikeli hale gelirler. Bu dönemlerde kapana kurulmaz, kurt avlanmaz (KK 2-4).

Kurt sürüleri, özellikle yavrularını uzaklara saldıkları dönemde (sonbaharda) ve ev hayvanlarının doğum döneminde (mart ayı) ev hayvanlarına saldırı düzenlerler. Bu dönemlerde kurtlar kürkleri için değil, ev hayvanlarını korumak, sayılarını azaltmak için

avlanır. Kurt ne zaman avlanırsa avlansın, derisi süslü kıyafetler dikmek için, vücut organları ise ilaç ve büyü yapılmak üzere kullanılır. Kurtlara yavrulama döneminde, yani nisan-mayıs ayında kapan kurulmaz ve kurtlar vurulmaz, bu bir bozkır yasasıdır, avcılık sözüdür.

2.2. Kaplan Kapanı

Kaplan kapanını, Kazak topraklarında soyu tükenmiş olan Turan kaplanını (*Panthera virgata*) yakalamak için kurmuşlardır⁶. Özel şahısların elinde ve müze koleksiyonlarında günümüze kadar ulaşan Sırderya bölgesine özgü kaplan kapanları, yerel ustalar tarafından yapılmıştır. Sırderya bölgesinin kaplan ve yaban domuzu kapanları boyut olarak Doğu Kazaklarının ayı kapanlarına benzer, her ikisi de çift yay ile yapılır, kaplan tuzağının farkı zincirinin ve kancasının/çekicinin çok ağır olmasıdır.

«Üsen tazşa ve Akjarkın» atışması da kaplan kapanı hakkında önemli bilgiler vermektedir:

«Köyümün aksakalı Sügir derler,
Su dökse kara toprağa siner derler.
Tilki değil, yakalar kaplanı da,
Üzerinden geçen avı kaçırmazmış».
(Aytıs 1988: 175).

Bu atışma satırları, Kuzey Kızılkum üzerinden geçen Janadariya ve Kuandariya bo-yundaki sazlık vadideki kaplanlara kapan kurduklarını kanıtlamaktadır.



Fotoğraf 15. Kaplan kapanı: a) sahibi Abilasın Garifolla. Sırderya ilçesi; b) usta Dar-kembay Çokparoğlu'nun 1980 yılında Sır boyu, Şiyeli'den aldığı usta Orazbay tarafın-dan yapılan bir kaplan kapanıdır.

Kaplan tuzağının kafesi, yani demir çemberi 40-45 dm., yayı 50-52 cm, kanlı ağız yüksekliği 28-30 cm., hacmi 75-80 cm., yayı açıldığında- 127-130 cm., zincir ve kan-cası/çekici dahil tüm ağırlığı 25-35 kg'dır. (Fotoğraf 15).

Kapan, kaplanın yaşadığı, kamışlarla kaplı sazlıklarda, kaplanın geçtiği iz üzerine kurulur, üzeri kamışlarla örtülür ve kapanın etrafına yeni kesilmiş hayvanın kan kokusunu içeren çiğ etler atılır. Kan kokusunu alarak o mekâna gelen kaplanın bacağına kapanın yayı sıkılır ve kaplan, kapanı sürükleyerek uzaklaşır. Kaplan kapanının zincire bağlanan «kancası/çekici» en ağır demirden yapılır. Kaplan avcıları, kancanın ağırlığıyla ve kaplan ayağıyla ezilen sazların üzerinden yürüyerek kaplanı yakalarlar.

Öfkeye kapılan kaplan, kapan, yay, kanca/çekiciyle birlikte insana doğru saldırıya geçtiğinde kaplanı ya kalbinden ya göğsünden ya da alnından vururlar. Vahşi kaplan, tek

bir atışla vurulmadan yine insana saldırabilir ve bu sırada avcı silahıyla ikinci kez ateş edebilir. Bir kaplanı yakalamak için silahın yanı sıra balta ve mızrak da kullanılmaktadır. Kaplan vurulduğunda avcı silahıyla hedef alamadıysa baltayla alınının tam ortasından vurabilmelidir. Hangi atış, kesme, saplama yöntemleri kullanılırsa kullanılsın, kapana düş-tüğü takdirde yırtıcı hayvanın ayağına ağırlık iniyor ve avcının onunla mücadele etmesi daha kolay olacaktır.

İli-Balkaş kaplan kapanının farkı, toprak sert olduğu için zincirine kanca/çekici bağ-lamak yerine zincirinin kazığa bağlanmasıdır, yani kapana sıkışan kaplan onu sürükleyip götürememesidir. Sırderya Kazakları ise toprak yumuşak olduğu için ve hayvanın kalın kamışı ezerek yürütmesi için zincire kazık vurmuyup yerine çok ağır kanca/çekici yerleş-tirmişlerdir (Musirepov 1988).

Kaplan ile başka bir av hayvanını kapana yakalama arasındaki fark, kaplanın kapa-nın üzerindeyken silahla vurularak, mızrakla delinerek ve mümkün olduğunca yaralaya-rak alınmasıdır⁷. Örneğin, bir kurdun derisini temiz bir şekilde çıkarmak için iki ku-lağının ortasından, artkafa kemiğinden sopayla/jopla döverek ele geçirmektedirler.

Sırderya Kazakları arasında kaplan kapanı, kaplanların sonraki dönemlerde bu böl-geden yok edilmesinden ardından sazlıklar arasındaki domuz sayısını azaltmak için kul-lanılır. «Domuz kapanı» adı verilen bu kapanlar, başlangıçta kaplanlar için kullanılmıştır. Kaplan tuzakları vaşak ve leopar gibi kedigiller için de kullanılmıştır.

2.3. Ayı Kapanı

Ayının derisini ve bazı organlarını tedavi amaçlı kullanmak için kurulan ayı kapanı, Kazakistan'ın doğu bölgesinde yaygındır. Kazak ve Türk halklarının avcılık geleneğinde, ayı kapanlarının kafeslerini dışbükey veya kare şeklinde dövme yöntemi uyguladıkları görülmektedir, yani genel şekil olarak aynıdır, farkı ise ağırlığında, adlandırılmasında, dişli veya dişsiz yapılmasında ve uygulama coğrafyasındadır. Ayı, yakaladığı avın etini belli bir yere gömer. Kazak avcılar, ayı kapanını ayının izini takip ederek ayının avını gömdüğü yere ve buldukları durumda ayı ininin önüne kurarlar. Kapan zincirini ağaç di-bine sabitlerler. Kapana yakalanan ayı, yaklaşık on silahlı avcı tarafından yakalanır. De-risine zarar vermek için büyük sopayla döverek ele geçirmişlerdir (Alymbay vd. Cilt 1, 2017: 383).



Fotoğraf 16. Ayı kapanı: a) dişli, çift yaylı ayı kapanı. Almatı Şehir Tarihi Müzesi; b) Cumalıkızık köyü tarihi müzesi. Bursa Türkiye.

2.4. Kartal Kapanı

Kartal kapanını kartalı evcilleştirmek amacıyla yakalamak için kurarlar. Kartal ka-pana konduğunda bacaklarına zarar vermemek için kapanın kanlıağız adlı kısmını keçeyle kaplarlar. Onun için bir parça keçeyi keserek kanlıağız demirine sararak dikerler. Dağın eteğinde ovaya bir kapan kurulur ve bir ucundaki kazığa *sarşa* (erkek kartal) bağlanır,

diğer ucuna da yem konur. Yeme konan kartalın bacağı kapana sıkışır. *Sarşa* gelirse serbest bırakılır, *uybasar* (dişi kartal) gelirse ele geçirirler (dişisi kolay avlanır ve av yalamada da usta olur) (KK15).



Fotoğraf 17. Kartal tuzağı. Sahibi Başakan Sıpay'dır. Bayan-Ölgiy. Moğolistan.

Sonuç

Kapan, Kazak halkının «yedi hazinesi» kavramının ayrılmaz bir parçasıdır. Kazak halkının yedi kazak hazinesi arasında «yürük at», «kartal», «kumay tazı» (Kazak av köpeği), «mavi tüfek» veya «beren tüfeği» (Kazak silahı), «elmas kezdek» (avcı bıçağı), «au-jılım» (balık ağı), «kara kapan» vardır. Bu hazinelere sahip olan erkek, kendisini de ailesini de yiyecek ve giyecekten mahrum bırakmaz. «Yedi hazine» kavramına kapanın «kara kapan» adı altında girmesi, kapanın kutsal sayıldığını göstermektedir. «Kara», Kazak halkında kutsallık kavramını verir (örneğin, kara şanırak (örneğin, aile ocağı), kara toprak, kara dombra, kara orman vb.)⁸.

Yerel avcıların kullandığı kapanların çoğu babadan oğula miras olarak geçmiştir ve hâlâ avlanmak için kullanılmaktadır. Bunun nedeni, günümüzde yerel demir ustaları arasında kapan yapan ustaların çok nadir olmasıdır ve mevcut kapanların büyük bir kısmı eski dönemlerden beri kullanılagelenlerdir, antik demircilik sanatının sonucu. Kapan yapmanın kendine has tekniğinin geçmişte kaldığı söylenebilir. Günümüzde Sır-Aral, Mangıstau, Yedisu-Kegen, Doğu Kazakistan avcıları arasında kapan kurma geleneği kısmen korunmuştur ve Arka avcıları arasında kapan kurma yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Geleneksel avcılar av için kapan kurmayı sürdürmektedirler. Silahla av avlamak, hayvan sayısında belli bir azalmaya yol açar ve vahşi hayvanları silahla vurarak avlamak, avcılık mesleğinde geleneksel bir davranış değildir. Kapan kurmak, avcının av hayvanlarının sayısını düzenlemesini, avı ihtiyaca göre avlamayı, yaban hayatını korumayı ve doğa kanunlarına uymasını zorunlu kılar⁹.

NOTLAR

1. Aran kelimesinin birkaç anlamı vardır. Bunlardan biri, hayvanları toplu olarak avlamak için tasarlanmış bir çit tuzağıdır. Kazak topraklarında av hayvanlarını toplu olarak taş aralar Mangıstau bölgesinde, kilden/topraktan yapılmış aran izleri ise Sırderya bölgesinde korunmuştur.
2. Kızılkum, Sırderya Nehri'nin alt kısımları ile Aral Denizi'nin sağ tarafındaki çöl, kumluk alanıdır.
3. Günümüzde anahtar zincirleri/bağcıkları kopmaz sentetik ipliklerden yapılmaktadır. Kızılkum'da gerçekleşmiş avcılık ve avcılıkta kullanılmış kapan, âşık «Üsen Tazşa ve Akcarkın» arasındaki aytusta dile getirilmiştir. Aytıs, iki veya ikiden fazla âşıkların irticalen şiir söyleyerek karşılıklı söz atışmasıdır. Ayrıca aytıs, 2015'te UNESCO'nun «İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne Kazakistan ve Kırgızistan tarafından kaydedilmiş sözlü geleneklerden biridir (Nurimanov ve Kishkenbayeva 2021: 100). Avcılık ve kapan konusunun işlendiği Akcarkın ile Üsen'in aytısı, Kazak sözlü edebiyatında «kız ile yiğit âşıklar atışması» olarak bilinen ve en yaygın atışmalardan birisidir (Nuriman 2023: 113).
4. Kardeş avcılar Berhatov Kadirhan ve Kalihan, bir kurt sürüsünün izinden, yani işaretinden 24 kurt saymıştır (KK 8-9).
5. Eski bir ritüel, kartal beynini kuş avcılığı konusunda eğittiği sırada kartal bilinen nedenlerden dolayı sadece zarar görüp öldüğü durumda onun beynini almışlardır ve ölen hayvanı ise beyaz bir beze sararak gömmüşlerdir. Bu eski

- ritüel, 1891 yılında yerel Kazaklardan Rus araştırmacı G. Efimov tarafından kaydedilmiştir (Efimov, 1891). Yani kurt, özellikle diş ağrısını dindirmek için kartalı isteyerek öldürmemiş-tir.
6. Kazak topraklarında soyu tükenen Turan kaplanının (*Panthera virgata*), Sırderya-Aral bölgesindeki kamışlı vadide, Kızılkum, Balkaş, İli, Karatal, Aksu, Lepsi kıyısındaki sazlıklarda yaşadığı bilinmektedir.
 7. Kazaklar, kaplan, ayı derilerini tuzlamış, deri üzerinde çiğ olarak kalan etlerini kazımış, deriyi kurutmuş ve sadece yere serilen döşek veya duvara asılan süs aracı olarak kullanmışlardır. Geleneksel kültürde kaplan ve ayı derileri ağır ve hava geçirmez olduğu için bu tür derilerden kürk veya başka tür giysiler dikip giymemişlerdir. Kaplan, ayı derileri yere sermek için, duvar süsü veya duvar örtülerine etek ucu olarak kullanılması nedeniyle derilerin bütün ve sağlam olması da önemli değildir.
 8. Makale «kurt» ile ilgili proje kapsamında yazıldığı için diğer kapanlar kurt kapanyla karşılaştırılmıştır.
 9. Makale «Kazakistan'ın Eski ve Modern Kültüründe Kurt ve Köpeğin Rolünün Etnozoolojik Araştırması» adlı proje üzerine yazılmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Al-Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Tarih Fakültesi tarafından Etik Kurul Onayı verilmiştir.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

FOTOĞRAF VE RESSAM: Fotoğraf 2, 4-9, 11-13, 15-16 yazara aittir; Resim 3 ve 10 yazarın araştırma ve talimatlarına göre sanatçı Adil Khan Rakhmetov tarafından çizilmiştir.

KAYNAK KİŞİLER

- KK1. Akshabayev Aldabergen, 83, kuyu kazıcı, avcı, 5-6 Eylül 2023 /Mangistau, Zharmay köyü.
KK2. Karabasov İmanbay, 66, hayvancı, avcı, 04 Haziran 2019/Batı Kazakistan, Khan Ordasy köyü.
KK3. İbraşev Mir, 70, hayvancı, avcı, 04 Haziran 2019/Batı Kazakistan, Khan Ordasy köyü.
KK4. Bijanov Kuanysh, 62, hayvancı, avcı, 04 Haziran 2019/Batı Kazakistan, Khan Ordasy köyü.
KK5. Rakhmetov Kudaibergen, 74, hayvancı, avcı, 22 Temmuz 2015 /Kızıldada, S.Seifullin'in köyü.
KK6. Iztleuov Nysanbay, 71, hayvancı, avcı, 18 Ekim 2021/Aktöbe, Oymayut köyü.
KK7. Bimurzin İzturgen, 71, hayvancı, avcı, 18 Ekim 2021/Aktöbe, Oymayut köyü.
KK8. Berhatov Kalikhan, 56, hayvancı, avcı, 2023/Kızıldada, S.Seifullin'in köyü.
KK9. Berkhatov Kadir Khan, 56, hayvancı, avcı, 2023/Kızıldada, S.Seifullin'in köyü.
KK10. Aitpakbai Orynbasar, 44, hayvancı, avcı, 24 Şubat 2022/Almatı, Zhalauly köyü. ,
KK11. Kozybayev Bakytzhan, 53, hayvancı, avcı, 24 Şubat 2022/Almatı, Zhalauly köyü.
KK12. Zhamanov Tolegen, 46, hayvancı, avcı, 15 Mart 2022/Karaganda, Aktübek köyü.
KK13. Omar Khanov Anuarbek, 55, hayvancı, avcı, 07 Nisan 2022/Doğu Kazakistan, Aksuat köyü.
KK14. Kusman Seralı, 46, yırtıcı kuş yetiştiricisi, avcı, 08 Temmuz 2024/Doğu Kazakistan, Aksuat köyü.
KK15. Başakan Sipay, 61, yırtıcı kuş yetiştiricisi, avcı, 12 Temmuz 2023/Moğolistan, Bayan-Ölgiy, Sarkol köyü.

KAYNAKÇA

- Al'bom Pavel Leibina. *Voennomu Gubernatoru Semirechenskoi Oblasti general-leitenantu Mihailu Fol'baum*. 25 list. 1913.
Alymbay, Nursan ve diğer. *Kazaktyñ Etnografyalık kategoriyalar, ugymdar men ataularynyñ dasturlı zhuyesi*. Cilt 5. Almatı: Alem Damu Integraciya, 2017.
Ayıs. Kyrastyrgan A.Almanov. Almatı: Jazuşy, 1988.
Aziyatskaya Rossiya. T.2. Zemliya i hoziyaistvo. Pod redaksii V.Glivki. Sankt-Peterburg: V tipografiı tovarishhestva A.F.Marsa, 1914.
Baigunakov, Dosbol ve Daurembekov, Kuanyş. *Karasay petroglıvleri*. Almatı: Kazak universiteti, 2024.
Budagov, Lazar'. *Sravnitel'nyi slovar' turecko-tatarskih narechiı, so vklucheniem upotrebitel'neishih slov arabskih i persidskih i s perevodom na russkii iazyk*. T.1. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskogo Akademii Nauk, 1869.
Dobrosmyslov, Aleksandr. *Sud u kirgiz Turgaiskoy oblasti v XVIII i XIX vekah*. Kazan': Tipo-litografiya Imperatorskogo Kazanskogo universiteta, 1904.
Efimov, G. «Sredstvo upotrebleniye kirgizami ot ukusov beshennyh zhivotnykh». *Turgaiskie oblastnye vedomosti* 12 (1891): 3.
Güven, Özbay ve Gülten, Hergüner. «Türk kültüründe avcılığın temel dayanakları». *PAÜ. Eğitim Fakülte dergisi* 5 (1999): 32-47.
Jansügirov, İlyas. *Şygarmalar zhinagy*. Almatı: Kazygurt, 2004.
Jukov, F. «Ohota v Turkestanskoy krae». *Turkestanskoye Vedomosti* 17 (1872): 67-68.
Kazak Dilinin Aymaklık Sözlüğü. Kyrastyrgan G.Kaliev, O.Naqysbekov, Ş.Sarybaev, A.Yderbaev jane t.b. Almatı: Arys, 2005.
Kazak Edebi Tilinin Sözdügi. 9 tom. Q-Q. Kyrastyrgan A.Ubyrašym, t.b. Almatı: Arys-Kazaq tili, 2014.
«Kazahsko-Russkiye Otnoşeniya v XVIII-XIX vv.» Sbornik dokumentov i materialov. Alma-Ata: Izdatel'stvo ANKazSSR, 1964.
Mahmud Kaşgari. *Turik tilinin sozdigi (Diuanı lugat-it-turik)*. 1 tom. Almatı: Hant, 1997.
Musirepov, Gabit. «Jolbars kapkanı». *Kazak adebieti* 24 (1988): 7.
Nalivkin, Vladimir. «Osobennosti ohoty tuzemcev Turkestanskogo kraya». *Priroda i ohota* 6 (1891): 60-81.
Nurimanov, Bekarys ve Kishkenbayeva, Zhuldyzay. «Küresel Salgın (Covid-19) Sürecinde Kazakistan'da Aşık Atışmaları ve Salgınla İlgili Şiirlerin İncelenmesi». *Milli Folklor* 129 (Bahar 2021): 98-110.
Nuriman, Bekarys. «Türkiye ve Kazakistan'da Aşık Atışmasının/Aytısın Güncel Durumu Hakkında Karşılaştırmalı Bir İnceleme». *Milli Folklor* 140 (Kış 2023): 107-118.
Türkhan, Kadriye. Azeri masallarında av kültürü ve av anlayışı. *Milli Folklor* 80 (Kış 2008): 70-76.
Türkische Narody Sibiri. Pod redakcii D.A.Fink, N.A.Tomilova. Omskii filial Instituta arheologii i etnografii SORAN. Moskva: Nauka, 2006.

KÜLTÜRLERARASI ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA KINIK VE TROYAN SERAMİK KÜLTÜRÜNÜN İNCELENMESİ*

An Examination of Kınık and Trojan Ceramic Culture In the Context of Intercultural Interaction

Prof. Oya AŞAN YÜKSEL**
Suna PAŞAOĞLU***

ÖZ

Kültür, toplumların temelini oluşturan karakteristik özelliklerin bütünüdür. Mevcut kültürlerin etkileşimi, yeni kültürel özelliklerin doğmasına neden olmaktadır. Bu etkileşimleri tetikleyen faktörler sayesinde, kültürleşme süreci bir döngü halinde ilerlemektedir. Kültürel etkileşimi canlı tutan dinamiklerden biri de göçtür. Farklı etnik ve kültürel gruplar, yaşadıkları bölgelerden göç ederek yeni bölgelerdeki mevcut kültürü kendi kültürleriyle harmanlayarak uyum içinde yaşamaya çalışmışlardır. Sanatın her dalında da bu karşılıklı kültürel etkileşimin izlerini görmek mümkündür. Bu etkileşimler, seramik sanatında da mevcuttur. Seramik malzemenin deneyimlediği kültürel etkileşimler, kullanılan form, renk ve tekniklerde değişikliklere yol açmaktadır. Bu durum mevcut kültürün farklı kültürlerle etkileşime uğrayarak kendine özgü bir seramik geleneğinin altyapısını oluşturmaya başlamaktadır. 1887 yılında Bulgaristan'da yaşanan savaş sırasında ailesini korumak için göç eden ve çömlekçilik geleneğini sürdürmek isteyen Şakir Ağa'nın Kınık Köyü'ne gelip kendi atölyesini kurmasıyla, Troyan'ın mevcut seramik kültürü Kınık'a taşınmış ve benimsenerek Kınık seramik kültürüne ait özgün bir değer haline gelmiştir. Şakir Ağa'nın göç ederek Kınık Köyü'nde kurduğu atölye ve Troyan seramik kültürü ile üretilen seramik ürünler hem yerel halkın ilgisini çekmiş hem de bu tekniğin Kınık'ta köklü bir gelenek haline gelmesini sağlamıştır. Yerel halkın bu tekniği kendi kültürlerine adapte etmesi, farklı kültürel arka planlara sahip olan insanların bir araya gelerek birlikte nasıl yeni bir sanatsal ifade yaratabileceğinin kanıtı olmuştur. Kınık ve Troyan'ın seramik gelenekleri, yerel kültürlerle kök salmış olmalarına rağmen, kültürlerarası etkileşimlerin zengin dokusuna da tanıklık etmişlerdir. Bu durum Troyan ve Kınık üretimlerinin sadece bir seramik kültürü değil, aynı zamanda tarihi ve sosyal değerlere sahip bir olgu olduğu gerçeğine vurgu yapmıştır. Özellikle Troyan ve Kınık seramik kültürü, toplumların yaşadığı doğal çevreyle, kültürel gelenekleri ve sosyal hikayeleri arasında eşsiz bir bağ kurmuştur. Kınık ve Troyan bölgelerinde seramik üretimi, sadece toprak ve suyla değil, aynı zamanda nesilden nesile aktarılan hikayeler, inançlar ve sanatsal ifade biçimleriyle de şekillenmiştir. Bahsi geçen seramik kültürleri toplulukların doğal kaynaklarına, sanatsal yeteneklerine ve kültürel etkileşimlerine bağlı olarak gelişip kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. Bu çalışma, kültürlerarası etkileşimin nasıl doğrudan bireylerin yaşam hikayeleri ve seçimleri yoluyla gerçekleşebileceğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Şakir Ağa'nın yaşamı, farklı kültürel geçmişlere sahip iki bölge arasında bir köprü olmuştur. Göç, bireyler için zorlu bir deneyim olmasına rağmen, Troyan seramik kültürü yeni yerleşim bölgelerine taşınmış ve farklı kültürel değerlerle harmanlanarak Kınık'ta bulunan birçok ailenin geçmişten günümüze uzanan özgün bir kültürel ögesi olarak geçim kaynağı olmuştur. Yapılan bu çalışmada, kültürlerarası etkileşimin, sadece bireylerin veya toplumların kendi içindeki değişikliklere değil, aynı zamanda bu etkileşime maruz kalan bölgelerin tarihsel, sanatsal ve sosyal dokusuna da büyük etkilerde bulunduğu görülmüştür. Kınık ve Troyan seramik kültürlerinde görülen bu derin entegrasyon, farklı kültürel değerlerin, tekniklerin ve hikayelerin bir araya gelerek yeni ve özgün bir geleneğin nasıl oluşturabileceğinin bir göstergesi olmuştur. Bahsi geçen seramik kültürleri incelendiğinde, ortaya çıkan sadece bir seramik kültürünü değil, kültürlerarası derin bağlantıların ve paylaşılan deneyimlerin açıkça görüldüğü kültürel bir transfer olduğu anlaşılmıştır. Mevcut kültürlerin etkileşimi sonucunda seramik üretimlerinde benzersiz bir çeşitlilik ve zenginlik ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler

Kültür, etkileşim, seramik kültürü, Troyan seramik kültürü, Kınık seramik kültürü.

* Geliş tarihi: 15 Ekim 2023- Kabul tarihi: 15 Aralık 2024

Bu makale Suna Paşaoğlu'nun "Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Troyan ve Kınık Seramik Kültürünün Karşılaştırılması" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Aşan Yüksel, Oya; Paşaoğlu, Suna. "Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Kınık ve Troyan Seramik Kültürünün İncelenmesi", *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 127-142

** Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, Kütahya/Türkiye, oya.asan@dpu.edu.tr ve ORCID 0000-0001-5810-6439.

*** Bağımsız Araştırmacı, Bursa/Türkiye, pasaoglusuna0@gmail.com ve ORCID 0000-0002-2629-6984.

ABSTRACT

Culture is the entirety of characteristic features that form the foundation of societies. The interaction of existing cultures leads to the birth of new cultural attributes. Due to factors triggering these interactions, the acculturation process continues in a constant cycle. One of the dynamics keeping cultural interaction alive is migration. Various ethnic and cultural groups have migrated from their regions, trying to live in harmony with the existing culture and their cultural heritage in new areas. Traces of these mutual cultural interactions can be seen in every branch of art. These interactions are also present in the art of ceramics. Cultural interactions experienced by ceramic material have led to changes in the form, color, and techniques used, creating a unique tradition of the existing culture. In 1887, during the war in Bulgaria, Şakir Ağa, who migrated to protect his family and wanted to continue the pottery tradition, came to the village of Kınık and established his studio, transferring the existing ceramic culture of Troyan to Kınık. It has been adopted and became a unique value of Kınık ceramic culture. The studio set up by Şakir Ağa in Kınık and the ceramic products produced with Troyan ceramic culture both attracted the attention of the local people and ensured that this technique became a deep-rooted tradition in Kınık. The adoption of this technique by the local people and adapting it to their culture has been evidence of how people from different cultural backgrounds can come together and create a new artistic expression. The ceramic traditions of Kınık and Troyan, while deeply rooted in local cultures, have also witnessed the rich texture of intercultural interactions. This situation emphasizes that Troyan and Kınık productions are not just a ceramic culture but also a phenomenon with historical and social value. Especially the ceramic culture of Troyan and Kınık has established a unique connection between the natural environment a community lives in, cultural traditions, and social stories. Ceramic production in the regions of Kınık and Troyan is shaped not only by soil and water but also by stories, beliefs, and artistic forms of expression passed down from generation to generation. The mentioned ceramic cultures have evolved based on a community's natural resources, artistic talents, and cultural interactions. This study is a striking example showing how intercultural interaction can occur directly through individuals' life stories and choices. Şakir Ağa's life has established a bridge between two regions with different cultural backgrounds. Although migration is a challenging experience for individuals, the Troyan ceramic culture, when moved to new settlements and blended with different cultural values, has become a unique cultural element in Kınık, providing livelihood to many families from the past to the present. This work shows that intercultural interactions not only affect the changes within individuals or communities but also have a significant impact on the historical, artistic, and social fabric of the regions exposed to this interaction. The deep integration seen in Kınık and Troyan ceramic cultures is an indicator of how different cultural values, techniques, and stories could come together to form a new and unique artistic expression. When examining the mentioned ceramic cultures, it's evident that there's not just a ceramic culture but a cultural transmission where deep interconnections and shared experiences between cultures are clearly seen. The interaction of existing cultures has resulted in unique diversity and richness in ceramic productions.

Keywords

Culture, interaction, ceramic culture, Troyan ceramic culture, Kınık ceramic culture.

Giriş

Troyan, Bulgaristan'ın Orta Stara Planina dağlarının eteklerinde bulunan tarihi bir kenttir. Coğrafi konumu sebebi ile seramik üretiminde kullanılan doğal kil rezervlerine ve çam ormanlarına ev sahipliği yapmaktadır. Troyan bölgesinde çömlekçilik, yüzyıllardır sürdürülen bir geleneğin parçasıdır. Çömlekçilik, bu topraklarda sadece bir meslek değil, aynı zamanda bir yaşam biçimidir. Nesilden nesile aktarılan bu zanaat, her yeni kuşakla birlikte yeniden şekillenmiştir. Tarihsel süreçte, Bulgaristan'da yaşayan topluluklar, çeşitli nedenlerle göç etmek zorunda kalmışlardır. Bu göçler sırasında, bireyler, kendi kültürel miraslarını ve el sanatlarını da beraberlerinde gittikleri yerlere taşımışlardır. 1887 yılında Anadolu'ya ulaşan bu göçmenler arasında, Bulgaristan'da yaşayan Türk asıllı çömlekçiler de bulunmaktadır. Bu sanatkarlar, yeni yurtları olan Anadolu'da, özellikle Bilecik İlinin Kınık Köyü'nde, geleneksel yöntemlerle seramik üretmeye devam etmişlerdir. Zamanla bu geleneksel üslup bölge kültürü ve hammaddeleri ile icra edilmeye başlanarak Kınık bölgesinde popüler hale gelmiş ve bu bölgedeki Türk kültürüne özgü bir hal almıştır. Yaklaşık 140 yıl öncesine dayanan köklü bir seramik tarihine sahip olmuştur. Bulgaristan'ın Razgrad kasabasından Kınık'a göç eden çömlekçi usta Şakir Türk, bu

zanaatı Kınık Köyü'ne taşımış ve köyün seramik geleneğinin başlamasına öncülük etmiştir. Usta, yanında getirdiği çömlekçi çarkı ile Kınık'ta bir çömlek ocağı kurarak, çömlekçilik sanatını yerel halka öğretmeye başlamıştır. 1887 yılında Kınık'ta sadece bir çömlek ocağı bulunurken, Şakir Türk'ün eğitimi sayesinde yerel halk bu işi öğrenmiş ve meslek olarak benimsemiştir. Bu sayede, ocak sayısı hızla artmış ve Kınık Köyü de bir seramik merkezi haline gelmiştir. Yerel halk hem teknik becerilerini geliştirerek hem de yerel hammaddeleri kullanarak bu köklü geleneği sürdürmüşlerdir. Bu üretimler zamanla Kınık Köyü'nün kültürel kimliğinin bir parçası haline gelmiş ve köy bir seramik merkezi olarak anılmaya başlanmıştır.

Yapılan araştırmalar sonucunda Kınık ve Troyan seramik kültürüne odaklanan çeşitli çalışmalara rastlanmıştır. Ancak bahsi geçen seramik merkezlerini kültürlerarası etkileşim bağlamında inceleyip güncel verilerle karşılaştırarak ele alan bir kaynağa rastlanmamıştır. Bu sebeple hem Troyan hem de Kınık bölgesinde saha çalışması kapsamında gerçekleştirilen bir araştırma ile literatürdeki bu boşluğun doldurulması hedeflenmiştir. Bu noktadan hareketle araştırma; Troyan ve Kınık arasındaki kültürel etkileşim ile bu bölgelerin coğrafi ve toplumsal özelliklerini, seramik üretiminde kullanılan yöntem ve malzemelerin evrimini ve bu süreçte ortaya çıkan sanatsal yenilikleri derinlemesine ele alarak, kültürlerarası etkileşimin sanat üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Araştırma kapsamında, 14.02.2022-20.02.2022 tarihleri arasında Bulgaristan'ın Troyan bölgesi, 19.12.2022 tarihinde ise Kınık Köyü'ndeki seramik merkezlerinde alan araştırması yapılmış ve bu bağlamda atölye, fabrika ve müze ziyaretleri yapılarak çeşitli görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler analiz edilmiş ve literatür araştırmalarından hareketle yorumlanmıştır. Ayrıca saha araştırması sürecinde ulaşım sağlanan tüm seramik atölyelerinin, fabrikaların ve gerekli malzemelerin fotoğrafları çekilerek güncel bir arşiv oluşturulmuştur.

1. Troyan Seramik Kültürü

Troyan bölgesinde yapılan arkeolojik kazılar, seramik ve çömlekçilik tarihi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Kazılarda bulunan çömlek ve seramikler, Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nde korunarak bu zengin kültür gelecek nesillere aktarılmaktadır. Müze, ziyaretçilere çömlekçilik ve seramik sanatının tarihi, teknikleri ve estetiği hakkında bilgiler vermektedir. Troyan bölgesindeki çömlekçiliğin kesin kökenleri belirsiz olsa da bulgular bu sanatın binlerce yıl öncesine dayandığını göstermektedir (Müze Katalog Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi 2022).

Seramik üretimi seramik malzemenin temini, şekillendirme, kurutma, dekorlama ve pişirme süreçlerini içermektedir. Bu üretim süreçlerinde atölye ve atölyede bulunan fırın, çamur torna, seramik modelaj aletleri, fırçalar, boyalar gibi malzemelere ihtiyaç duyulmaktadır.

Eski Troyan çömlekçileri, atölyelerini yaşadıkları evlerin içinde kurmaktadırlar. Bu yerleşim düzeni, bir dizi avantajı da beraberinde getirmektedir. Öncelikle, atölyenin evin içinde olması, üretim süreçlerinde zaman tasarrufu sağlamaktadır. Çömlekçiler, gereksiz zaman kaybını önleyerek, ev işleri ile atölye işlerini kolayca bir arada yürütebilmektedirler. Ayrıca, ev içinde atölye bulundurmak, aile üyelerinin üretime katılımını kolaylaştırmaktadır. Çocuklar küçük yaşlardan itibaren zanaatı öğrenmeye başlamaları bu becerilerin nesilden nesile aktarılmasına olanak sağlamaktadır. Bu durum, aile içinde bir iş birliği ve öğrenme ortamı yaratırken, aynı zamanda topluluk içinde çömlekçilik bilgisinin ve becerisinin korunmasına yardımcı olmaktadır (KK 1) (Görsel 1).



Görsel 1: Eski Troyan evleri ve atölyeleri örnekleri (Yazar Arşivi 2022).

Troyan çömlekçiliğindeki bu atölye düzeni, çömlek yapımını bir yaşam biçimi olarak ele almayı teşvik etmektedir. Bu durum, her bir çömleğin aile değerlerini ve topluluk kültürünü yansıtan özgün bir üretim olarak kabul edilmesini sağlamaktadır. Böylece geleneksel yapı, Troyan çömlekçiliğini sadece teknik bir beceriden öte, derin bir kültürel ve ailevi bağın ifadesi haline getirmektedir.

Günümüzde, Troyan'daki çömlekçilik atölyeleri, insan sağlığına zarar verebilecek nem, boya ve sırlardan kaynaklanan toksik maddelerin oluşturduğu riskler nedeniyle evlerin içinden daha uzakta konumlandırılmaktadır. Çömlekçiler, bu sağlık risklerini ortadan kaldırmak için atölyelerini genellikle evlere yakın fakat ayrı alanlarda, (örneğin bahçede, ek binalarda veya evlerin giriş katlarında) kurmayı tercih etmektedirler. Bu yeni düzenleme, hem zanaatkarların ve aile üyelerinin sağlığını korumakta hem de üretim süreçlerini güvenli bir şekilde sürdürebilmelerini sağlamaktadır (Görsel 1) (KK1).



Görsel 2: Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi "Duli Hristov'a" ait atölye (Yazar Arşivi 2022).

Görsel 2, eski bir Troyan çömlek atölyesinin atmosferini ve içerdiği malzemeleri detaylı gösteren bir örnektir. Atölyenin ağaçtan yapılmış kirişlere sahip tavanı ve topraktan oluşturulmuş zemini belirgin özellikler arasındadır. Çalışma tezgâhları, genellikle dışarıdan gelen gün ışığından yararlanmak ve dışarıyı görebilmek için sokağa bakan camların önüne yerleştirilmiştir. Ustanın çalıştığı yüksek tezgâhın alt kısımlarında ise çeşitli malzemelerin ve araçların saklandığı görülmektedir. Tavana monte edilmiş ahşap raflar, çömlekleri güvenli bir şekilde kurutmak için tasarlanmıştır. Bu detaylı betimleme, eski bir Troyan çömlek atölyesinin çalışma ortamını ve içerdiği araç-gereçleri anlama konusunda önemli bir kaynaktır. Çalışma ortamının pratik ve fonksiyonel bir şekilde düzenlendiği, aynı zamanda ışık ve görüş açısından da dikkatlice planlandığı gözlemlenmektedir.

Troyan'da çömlek bezemelerinde "akıtma dekoru" özellikle öne çıkmaktadır. Günümüzde Troyan'da bu geleneksel bezeme yöntemini sürdüren atölye ve fabrikaların sayısı oldukça sınırlıdır. Çoğu seramik sanatçısı, farklı dekor uygulamaları keşfederken, kendilerine has yeni ürünler üzerinde çalışarak yenilikler sunmaktadır. Ancak, akıtma dekorunun benzersiz çekiciliği, sürdüren az sayıdaki yer arasında Radilina Seramik Fabrikası özellikle dikkat çekmektedir.

Radilina Seramik Fabrikası'nın sahibi Plamen İliev, fabrikada akıtma tekniğiyle bezenmiş seramik ürünler üretmeye devam etmektedir. İliev ile yapılan görüşmede, akıtma dekorlu ürünlerin özellikle Bulgaristan içinde, ayrıca Avrupa ve Amerika'daki müşteriler tarafından yüksek oranda tercih edildiği belirtilmiştir (KK 3).

Akıtma dekoru, özel bir yüzey işlem tekniği olarak, sıvı astarların seramik yüzey üzerinde akıtılarak uygulanmasıyla oluşturulmaktadır. Bu teknik, renkli astarların seramik yüzeyde akışkan desenler oluşturmasını sağlamaktadır, böylece her bir ürün, tekrarlanamaz bir güzellik ve benzersizlik kazanmaktadır. Troyan'daki Radilina Seramik Fabrikası bu geleneksel tekniği yaşatarak, Troyan çömlekçiliğinin kültürel mirasını modern bir şekilde sürdürmektedir.

Troyan çömlekçileri, ürün yüzeylerin akıtma dekoru ile bezeme sürecinde çeşitli aletler kullanmışlardır. Bu aletler arasında öküz boynuzu, tarak, tavuk/ördek tüyü, kuru ot, saman, yumuşak ve sert tüylü fırçalar bulunmaktadır. Farklı boyutlarda öküz boynuzları, dekor bezemesi sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Öküz boynuzlarının üstüne yerleştirilen ördek veya tavuk tüyleri, boya çözeltisinin akmasını sağlayarak kapların dekorlanmasına yardımcı olmuştur (Müze Katalog Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi 2022) (Görsel 5).



Görsel 5: Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesinde “Duli Hristov’a” ait atölye- Astarlama için kullanılan boynuzlar (Yazar Arşivi 2022).

Troyan'da Ralitsa Yovkova'nın atölyesinde yapılan görüşmede, seramik dekorlama sürecinde kullanılan fırçaların yapımına dair ilginç bilgiler elde edilmiştir. Ralitsa, fırçaları yaparken özellikle at kuyruğu, kedi veya sincap kılı gibi doğal malzemeleri tercih ettiğini belirtmiştir. Bu tür kıllar, dayanıklılıkları ve esneklikleri sayesinde boyama işleminde üstün performans sağlamaktadır. Fırça yapım süreci oldukça dikkat ve özen gerektirmektedir. Seçilen kıllar, belirli bir yoğunlukta sıkıştırılarak ve ince bir tel ile dikkatlice sarılarak sabitlenmektedir. Bu işlem, fırçanın uç kısmının istenilen formda ve sıklıkta olmasını sağlamaktadır. Daha sonra, hazırlanan kıl demeti, genellikle bir tavuk veya ördek tüyünün içi boşaltılmış gövdesine yerleştirilmektedir. Tüy gövdesi, kılların tutucu olarak kullanılmasını sağlayarak, fırçanın sap kısmı olarak işlev görmesine de yardımcı olmaktadır (KK 2).



Görsel 6: Ralitsa Yovkova'nın ördek tüyü ile yapılan fırça ile dekor süreci (Yazar Arşivi 2022).

Bu geleneksel yöntem, fırçaların hem estetik hem de fonksiyonel olmasını sağlamakta ve Troyan çömlekçiliğinin karakteristik unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Ralitsa'nın atölyesi, bu tür geleneksel tekniklerin modern çömlekçilik pratiği ile buluştuğu bir yer olarak, zanaatkarlığın ve geleneksel bilginin korunmasına katkıda bulunmaktadır. Bu yöntemler, Troyan çömlekçiliğinin sadece teknik becerilerini değil, aynı zamanda zengin kültürel mirasını da yansıtmaktadır.

Troyan'da günümüzde akıtma dekoru uygulayan atölye ve fabrikaların sayısı sınırlıdır, seramikle uğraşan kişiler genellikle akıtma dekorundan farklı uygulamalar yaparak, kendilerine has yeni ürünler üzerinde çalışmaktadırlar (KK 3).

Troyanlı çömlekçiler, kendi odun yakıtlı fırınlarını belirli bir plan veya kesin ölçüler olmaksızın kendileri inşa etmişlerdir. Araştırmalar, farklı boyutlarda bir veya daha fazla çömlek fırını olduğunu göstermektedir. Büyük fırınlar genellikle büyük boyutlu ürünler için, küçük fırınlar ise daha küçük boyutlu tabaklar ve oyuncaklar için kullanılmıştır. Troyan çömlekçileri kapalı ve açık olmak üzere iki çeşit fırın kullanmışlardır. Kapalı fırınlar bacası olan, duman ve alevin sadece bacadan çıktığı fırınlardır (Görsel 7).



Görsel 7: Kapalı Fırın Örneği.
(Haciev 1954: Tablo 33).



Görsel 8: Açık Fırın Örneği.
(Haciev 1954: Tablo 32).

Görsel 8 de görülen açık fırınlar ise bacası olmayan ve dolumu ustalar veya tecrübeli kalfalar tarafından yapılan fırınlardır. Çömlekler ilk olarak 800 °C'de bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra, 1000-1200°C sıcaklıkları arasında sırlanarak pişirilmektedirler (Haciev 1954:34). Günümüzde odun yakıtlı fırınlar yerlerini elektrikli fırınlara bırakmıştır.

Hammadde temini, şekillendirme, kurutma, dekorlama ve pişirme işlemlerinin sonunda nihai ürün oluşmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9: Troyan dekorlu tabak ve sürahi örneği (Yazar Arşivi 2022).

1911 yılında, Troyan'da ilk çömlekçilik okulu açılmıştır. Bu okul, seramik eğitimini temelden ileri seviyeye kadar öğrencilere aktarabilecek nitelikli öğretmenlerle donatılmıştır. Verilen eğitim sayesinde mezun olan öğrenciler, iki veya üç yıl süren eğitimlerini tamamladıktan sonra kendi atölyelerini açabilecek seviyeye ulaşabilmektedir. Zaman içinde yaşanan savaşlar gibi çeşitli olumsuzluklar nedeniyle eğitime ara verilmiş olsa da bu okul sayesinde yetişen çömlek ustalarının sayısının artması ve yeni atölyelerin açılmasıyla Troyan, çömlekçiliğiyle ünlü bir şehir haline gelmiştir (Haciev 1954: 14). Yaşanılan savaşlar bittikten sonra tekrar eğitime başlayan okul sayesinde seramik endüstrisine genç uzmanlar kazandırılmıştır. Bulgaristan'ın daha birçok bölgesine yapılan okullar hem zanaatkarlık becerilerini hem de sanatsal yaratıcılığı teşvik ederek, Troyan çömlekçiliğinin geleneksel tekniklerinin modern tekniklerle harmanlanmasını sağlamıştır. Bu sayede, Troyan çömlekçiliği hem geleneksel değerlerini korumuş hem de modern pazarlara uyum sağlayarak gelişimini sürdürmüştür (KK 5).

Troyanlı çömlekçilerin zanaatları, sadece üretim süreçleriyle değil, aynı zamanda bu ürünlerin pazarlanma şekilleriyle de dikkat çekmektedir. Geçmişte, yoğun üretim süreçlerinin sonunda, çömlekçiler ürettikleri seramikleri arabalara yükleyerek Bulgaristan'ın farklı bölgelerinde satmaya götürmüşlerdir. Bu pazar, yerel üretimlerin geniş bir coğrafyada tanıtılmasını ve satışını sağlamıştır.

1930'lu yıllardan itibaren, Troyan bölgesinde özellikle çömlekçilik ürünlerinin satıldığı, "Sarhoşlar Panayırı" adıyla bilinen bir pazar kurulmuştur. Bu panayır, zanaatkarların ürünlerini sergileyip satmaları için büyük bir fırsat sunmuş ve zamanla bölgede bir gelenek hâline gelmiştir. Günümüzde, "Sarhoşlar Panayırı" her yıl 15 Ağustos'ta, Troyan Manastırı çevresinde düzenlenmektedir. Bu tarih hem yerel halk hem de turistler için önemli bir kültürel etkinlik olarak kabul edilmekte ve zanaatkarlara yıl boyunca ürettikleri en iyi çömlekleri sunma fırsatı sağlamaktadır (KK 1).

Sarhoşlar Panayırı, Troyan çömlekçiliğinin sadece bir ticaret etkinliği olmanın ötesinde, bir kültür şöleni olarak da işlev görmektedir. Çömlekçilik gibi geleneksel el sanatlarının sergilendiği bu panayır, bölgenin kültürel mirasının yaşatılmasına ve tanıtılmasına büyük katkı sağlamakta, zanaatkarların ve ziyaretçilerin bir araya gelmesine olanak tanıyarak sosyal bağları güçlendirmektedir. Bu etkinlik, Troyan'ın sanat ve zanaat kültürünün canlılığını korumasına ve yeni nesiller tarafından keşfedilmesine de yardımcı olmaktadır.



Görsel 10: Ferdinand şehrinde bir fuar, 1934 (Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi 2022).

Kurtuluş sonrası dönemde Troyan'daki çömlekçiler, ürettikleri çömlekleri arabalarına yükleyerek, Bulgaristan'ın çeşitli köylerine, kasabalarına, Tuna Ovası ve Trakya topraklarındaki panayır ve pazarlara götürmüşlerdir. Bu dönemde, çömlekçiler ürünlerini genellikle buğday veya mısır gibi tarımsal ürünlerle takas etmişler, böylece hem zanaatlarını sürdürebilir hem de yaşamlarını destekleyebilir hâle gelmişlerdir. Bu takas sistemi, parasal döngünün henüz tam olarak yerleşmemişken zanaatkarların zanaatkarların ürünlerini değerlendirebilmesi için önemli bir yöntem olmuştur (Müze Katalog Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi 2022).

1940'ların başından itibaren, Troyanlı zanaatkarlar, el sanatlarını uluslararası alanda sergilemeye başlamış ve Bulgaristan, Sırbistan, Almanya, İtalya ve İngiltere gibi ülkelerde düzenlenen fuarlarda madalyalar kazanmışlardır. Bu dönemde Troyan çömlekçiliği, uluslararası tanınırlık kazanarak prestijli bir konuma yükselmiştir. 1940'lardan sonra, seramik üretiminin daha sistematik hâle getirilmesi amacıyla çeşitli üretim birlikleri ve kooperatifler oluşturulmuş, sonraki yıllarda İzkuştvo, Troyanska Keramika, Razvitie gibi büyük seramik fabrikaları kurulmuştur (Müze Katalog Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi 2022).

Troyan bölgesi, çömlekçilik konusunda zengin bir tarihe sahiptir ve bu zanaat, bölgede yüzyıllar boyunca evrilmeye devam etmiştir. Arkeolojik kazılar, seramik ve çömlekçilik sanatının bu bölgede binlerce yıl öncesine dayandığını göstermiş, bulunan seramik buluntular Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nde sergilenecek kültürel mirasın korunması sağlanmıştır. Çömlekçilik, Troyan'da sadece bir meslek değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olarak benimsenmiştir. Geçmişten günümüze, çömlekçilik sürekli bir gelişim içinde olmuş ve 1940'lardan itibaren uluslararası alanda tanınırlık kazanmıştır. Troyan çömlekçileri, ürünlerini yurt içi ve yurt dışındaki panayırda sergileyerek, bu sanatın sadece Bulgaristan içinde değil, dünya genelinde de tanınmasını sağlamışlardır. Ayrıca, seramik üretimini modernize eden çeşitli kooperatifler ve fabrikalar kurulmuş, çömlekçilik okulları aracılığıyla da bu alanda uzmanlaşmış yeni nesiller yetiştirilmiştir. Bugün, Troyan çömlekçiliği hem geleneksel değerlerini muhafaza ederek hem de modern tekniklerle yenilenerek devamlılığını sürdürmektedir (KK 5). Bölge, her yıl düzenlenen Sarhoşlar Panayırı gibi kültürel etkinliklerle zanaatkarlık kültürünü canlı tutmakta, sanatçılar ve ziyaretçiler arasında bir köprü kurarak geçmişten geleceğe bir aktarım sağlamaktadır. Bu süreklilik, Troyan'ın çömlekçilik geleneğinin sadece geçmişte değil, bugün de yaşamaya ve gelişmeye devam ettiğinin bir göstergesidir.

3. Kınık Seramik Kültürü

Kınık Köyü batıdan doğuya, Trakya'dan Anadolu'ya giden yolların üzerinde bulunmaktadır. Kınık'tan Küçükelmali köyüne giden yol üzerinde kalan ve "Otanlı" olarak bilinen Bizans kalıntılarından dolayı başlangıçta "Otanlı" diye anılan köyün adı, otu bol anlamına gelen bu ismin yabancı menşeli oluşu nedeniyle Kınık olarak değiştirilmiştir (Yalman 1986; Kubat 2002: 40).

Şakir Ağa Silistre'nin Bezirgan Köyünde çömlekçilik yaparak hayatını sürdürürken, 1887 yılında savaş sebebiyle Anadolu'ya, özellikle İstanbul'a göç etmek zorunda kalmıştır. Daha sonra çömlekleri için gerekli hammaddeyi bulduğu Otanlı'ya (Kınık) taşınmış ve burada atölyesini kurmuştur (Bakla 2018: 31).

Şakir Ağa'nın Türkiye'ye göç etmesi ve Kınık'a yerleşmesi, Troyanlı çömlekçiler ile Türkiye arasında önemli bir kültürel ve ekonomik köprü oluşturmıştır. Bu süreç, iki bölge arasında seramik sanatında bir etkileşim başlatmış ve sonrasında Troyanlı çömlekçilerin Türkiye'ye yerleşerek yerinde üretim yapma stratejisine yol açmıştır. Troyanlı zanaatkarlar, Bulgaristan'dan Türkiye'ye ürünlerini taşımak yerine, doğrudan Türkiye'de üretim yapmayı tercih etmişlerdir. Bu karar, lojistik açıdan daha az karmaşık ve maliyet etkin bir yöntem olmuştur. Ayrıca, bu yaklaşım, ürünlerin yerel pazarın ihtiyaç ve tercihlerine daha uygun hâle getirilmesini sağlamış, böylece yerel müşterilerle daha sıkı bir bağ kurulmasına olanak tanımıştır (Görsel 11-12) (KK 1).



Görsel 11: Troyanlı çömlekçiler, Eskişehir, 1928 (Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi- Yazar Arşivi 2022).

Eskişehir ve Adapazarı gibi şehirlerde yeni atölyeler açarak üretimlerini genişleten Troyanlı çömlekçiler, Türkiye pazarına daha hızlı ve etkili bir şekilde entegre olmuşlardır. Bu atölyelerde üretilen seramiklerde hem Türk hem de Bulgar çömlekçilik tekniklerinin birleşiminden yararlanılarak zengin bir kültürel çeşitlilik sunulmuştur (Görsel 12). Bu atölyeler, yerel ekonomiye katkı sağlamış ve Türkiye'deki seramik sanatının gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda iki farklı kültür arasında sanatsal ve ekonomik bir köprü oluşturarak, her iki toplumun seramik sanatına zenginlik katmıştır (KK 1).



Görsel 12: Troyanlı çömlekçiler, Adapazarı (Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi- Yazar Arşivi 2022).

Kınık bölgesi de tıpkı Troyan gibi hammadde açısından çok avantajlı bir bölgedir. Çömlekçiler hammaddelerini Kınık Köyü kuzeyinde, köy merkezine 1,5 km uzaklıkta Sarıbayır “Balıklı” konumunda “kırmızı toprak” olarak anılan hammaddeden temin etmektedir (İşcan 1998). Kınık'taki çömlekçiler, üretim sürecinde en yaygın olarak çömlekçi çarkını kullanmaktadırlar. Günümüzde Kınık'ta torna kullanarak üretim yapan yaklaşık 6 veya 7 atölye bulunmaktadır. Bu atölyelerde ustalar, çeşitli kullanım ve dekoratif amaçlı seramik ürünler üretmektedirler. Genellikle üretilen ürünler arasında kumbara, testi, saksı, sütlac kapları, cezve, güveç, tencere kapağı ve su bardağı bulunmaktadır. Ayrıca, bu atölyeler özel sipariş üzerine dekoratif süs eşyaları da üretmektedirler (KK 4).



Görsel 13: Kınık Köyü (Yazar Arşivi 2022).

“Akıtmalı” adı verilen dekor tarzı Kınık seramiklerinin en başlıca özelliğidir. Bulgaristan seramik atölyelerinde günümüzde kadar ulaşmış ve turistik bölgelerde çok fazla satışı olan bir dekor yöntemidir. Şakir Ağa vasıtasıyla Türkiye’ye gelip sadece Kınık’ta uygulanmıştır ve Kınık’a özgü bir hâl almıştır. Bu teknik yaklaşık 130 senedir kullanılarak köklü bir seramik kültürünün oluşumunu sağlamıştır (Bakla 2018: 58).

Bu teknik için en önemli unsur olan fildişi tonundaki astarın en kusursuz şekilde uygulanabileceği çamurdur. Bu malzeme yalnızca ülkemizde Kınık Köyü’nde bulunmaktadır. En uygun hammaddeye ulaşmak için gerektiğinde 4 metre veya daha fazla derinliğe inilerek örnekler alınmaktadır. Anadolu’da yaygın olarak kullanılan sıraltı tekniğiyle işlenen Kınık çömlek ve seramikler, krem veya fil dişi rengi fon üzerine koyu yeşil, mor, lacivert, kobalt mavisi, turuncu ve kahverengi astarlarla akıtma dekoru ile bezenmektedir (Bayazıt 2002: 3).

Kültürlerarası etkileşim bağlamında, “akıtmalı” dekor tekniği, farklı coğrafyalardan ve kültürlerden insanları bir araya getirme ve sanat yoluyla birbirlerine bağlama potansiyeline sahiptir. Bu özel dekor tarzı hem Kınık’ta hem de Bulgaristan’da, yerel sanat ve zanaatın özgün ve benzersiz bir ifadesini ortaya koymaktadır.

Akıtmalı tekniği ülkemizde zaman içerisinde Kınık köyü çömlekçiliğinin dekorlama özelliği olarak kabul görmüştür. Çömlekçilerin aynı zamanda Çanakkale ve Mustafakemalpaşa ilçesine yerleşip bu akıtma tekniğini devam ettirdiği bilinmektedir (Kubat 2002: 53).

Kınık çömlekçilerinin, tornada şekillendirdikleri ürünler yazın açık alanda, kışın ise atölye içindeki raflarda deri sertliğine gelene kadar bekletilmektedir. Ürün deri sertliğinde iken beyaz renkli astar içine daldırılarak astarlanmaktadır. Köyde astarlama işlemine önceleri “badana” günümüzde ise “killenmek” denilmektedir. Ayrıca beyaz astar üzerine siyah, kırmızı ve yeşil astar ile tekrar dekorlama yapıldığı gözlemlenmiştir. Kınıklı çömlekçiler, renkli astarı, puar, öküz boynuzu ya da teneke huni ile akıtarak farklı dekorlar oluşturmuşlardır (Öney vd. 2007: 433).



Görsel 14: Osman Menteş (<https://www.bilecikolay.com/ilce-haberleri/atalarinin-mirasini-hala-surduruyorlar-h32358.html>, 2023).

Leyla Kubat (2002) *Seramik Yüzeyler Üzerinde Akıtma Dekorunun Araştırılması ve Uygulanması* isimli yüksek lisans tezinde Kınık köyünde akıtma dekorunun eskisi gibi her atölyede üretilmediğini, akıtma dekorunu uygulayan sadece tek bir atölye olduğu ve akıtma dekorunun yerini farklı sentetik boyalar kullanılarak yapılan süslemelerin aldığını vurgulamıştır (Kubat 2002: 51).

Saadet Meke (2019: 42) ise; günümüzde geleneksel akıtma dekorunu kullanan tek ustanın Osman Menteş olduğunu ve kullandığı bu akıtma tekniğinin kaybolmaması gerektiğini gelecek nesillere öğretmek için önemini vurgulamıştır. 19 Aralık 2022 tarihinde ise Kınık Köyü'nde yapılan alan araştırması Kubat (2002) ve Meke (2019) daki araştırmaları doğrular niteliktedir. Bu tekniğin tek temsilciği Osman Menteş'tir ve Menteş İstanbul'da ikamet ettiği için sadece yaz aylarında Kınık Köyü'nde bu geleneği öğrenmek isteyenlere çalıştaylar düzenlemektedir (KK 4).



Görsel 15: Osman Menteş tarafından yapılmış saksı (Bakla 2018: 260).

Şekillendirme ve dekor işlemleri biten çömlekler kuruduktan sonra fırına yerleştirilmektedir. Fırına yerleştirilen ürünler 850°C sıcaklıkta bisküvi pişirimi (ilk pişirim) yapılarak sırlanmaktadır. Odun yakıtlı fırınların pişirme süresi yazın bir gün, kışın ise hava şartlarına bağlı olarak iki ile dört gün arasında değişmektedir (Görsel 16).



Görsel 16: Kurutma aşamasında olan odunlu bir fırın- Kınık Köyü- Umut Çömlekçilik (Yazar Arşivi 2022).

Kınık'ta çömlek ürünlerin pişiriminde kullanılan fırın çömlekçiliğinin Kınık'a gelmesi ile Kınık'ta uygulanıp kullanılmaya başlanmıştır. Anadolu'daki belli başlı çömlekçi fırınları, şekilleri, yapı malzemeleri ve kullanım alanlarından dolayı farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Kınık fırınları ile Menemen, Çanakkale, Aydın-Karacasu, Avanos, Sille, Gölbasi, Kütahya Çömlekçi fırınları yapı malzemeleri, biçimleri veya kullanım alanları, bakımından farklılıklar gösterirler. Bu yüzden fırınlar uygulandıkları yerin ismi ile adlandırılırlar (Kubat 1993: 16).

Hammadde temini, şekillendirme, kurutma, dekorlama ve pişirme işlemleri, seramik ürünlerinin üretim sürecinin temel aşamalarını oluşturmaktadır. Bu süreç, seramik malzemenin, fonksiyonel seramik ürünlerine dönüştüğü kapsamlı ve titiz bir işlemi içermektedir.

Kınık Köyü, Türkiye'nin zengin çömlekçilik geleneğinin önemli merkezlerinden biridir. Bu köy, Troyanlı çömlekçi ustaların etkileşimi sayesinde hem kültürel hem de ekonomik bir köprü oluşturmıştır. Kınık'taki çömlekçilik, yerel olarak bulunan ve seramik üretimi için ideal olan hammaddelerin kullanımı ile dikkat çekmektedir. Çömlek üretimi süreci; hammadde temini, şekillendirme, kurutma, dekorlama ve pişirme gibi aşamaları içermektedir. Bu süreçte özellikle "akıtmalı" dekor tarzı, Kınık'ın çömlekçilikteki benzersizliğini vurgu yapmaktadır. Bu teknik, estetik ve fonksiyonel olarak zengin, çeşitli seramik ürünlerin üretilmesine olanak sağlamaktadır. Yerel hammadde kaynaklarından yararlanan Kınık çömlekçileri, geleneksel yöntemler ile modern teknikleri birleştirerek hem yerel hem de ulusal pazarda tanınan değerli ürünler ortaya koymaya çalışmaktadır.

Kınık çömlekçiliği, Anadolu'nun seramik üretiminde geçmişin mirasını koruyarak ve bu zengin kültürel mirası gelecek nesillere aktararak önemli bir rol oynamaktadır. Ancak, son yıllarda bu bölgedeki üretimde ciddi bir düşüş gözlemlenmiştir. Bu düşüşün ana sebepleri arasında ekonomik faktörler ve yeterli pazarın bulunmaması yer almaktadır. Ustalar, artan maliyetler ve azalan talep nedeniyle üretimi sürdürmekte zorlanmaktadır. Ayrıca, geleneksel seramik ürünlerine olan ilginin azalması ve modern üretim tekniklerinin tercih edilmesi, Kınık çömlekçilerinin karşılaştığı zorlukları daha da artırmıştır. Bu durum, bu değerli zanaatın geleceği üzerinde ciddi endişeler yaratmaktadır ve sürdürülebilir çözümler bulunması gerekmektedir.

4. Troyan ve Kınık Seramik Kültürlerinin Karşılaştırılması

Troyan (Bulgaristan) ve Kınık (Türkiye) arasında kültürlerarası etkileşim bağlamında çömlekçilik zanaatının incelenmesi, iki farklı coğrafi bölgedeki benzer zanaatların karşılaştırılması açısından ilginç bir çalışmadır. İki bölge arasındaki çömlekçilik geleneği incelendiğinde, bazı benzerlikler ve farklılıkların belirlenmesi mümkündür.

Troyan ve Kınık, Bulgaristan ve Türkiye'de yer alan iki önemli seramik merkezi olarak, benzersiz kültürel mirasları ve çömlekçilik teknikleriyle dikkat çekmektedir. Her iki bölge de seramik sanatının gelişiminde zengin hammadde kaynaklarına sahip olmalarıyla öne çıkmaktadır. Ancak Troyan'da hammadde yatağının Kınık'a göre daha yakın bir konumda bulunması, bu bölge için hem zaman hem de nakliye giderlerinde avantaj sağlamaktadır. Her iki kültürde de atölyelerin bulunduğu yerler, günlük yaşamı ve üretim süreçlerini doğrudan etkilemektedir. Eskiden Troyan'da seramik atölyeleri genellikle evlerin hemen altında yer alırken, günümüzde atölyeler evin dışında ancak yakınında konumlanmaktadır. Benzer şekilde, Kınık'ta da atölyeler genellikle evlerden ayrı, ancak yakın bir mesafede bulunmaktadır. Bu yerleşim biçimi, ev ve atölye ortamını fiziksel olarak ayırırken yine de pratik bir çözüm sunmaktadır. Atölyelerin evden ayrı olması, potansiyel gürültü ve kirliliğin ev yaşamını daha az etkilemesini sağlamaktadır. Ancak Troyan'daki

ev içi atölyeler, aile bireylerinin iş süreçlerine daha fazla dahil olmasına olanak tanıyarak bu sanatın kuşaktan kuşağa aktarılmasını da kolaylaştırmaktadır.

Troyan ve Kınık'taki çömlekçilik üretiminde belirgin benzerlikler ve farklılıklar mevcuttur. Troyan'da ürünlerin çoğu, geleneksel çömlekçi çarkı ve alçı kalıp yöntemiyle şekillendirilirken, Kınık'ta bu tekniklere ek olarak pres yöntemi de kullanılmaktadır. Çömlekçi çarkı, her iki kültürde de geleneksel üslupta üretim yapmak için vazgeçilmez bir araç olarak kullanılmaktadır. Alçı kalıp yöntemi, aynı formdaki ürünlerin seri üretiminde önemli bir rol oynarken, pres yöntemi ise mekanik basınçla seramik çamurun kaplılara sıkıştırılmasıyla üretim süresini hızlandırırken maliyeti de düşürmektedir.

Üretim sürecinde her iki seramik kültüründe de cinsiyete dayalı bir iş bölümü gözlemlenmektedir. Hem Troyan hem de Kınık'ta erkekler genellikle hammaddelerin hazırlanması ve torna üzerinde seramik formların şekillendirilmesi gibi fiziksel gücün daha fazla gerektirdiği aşamalarda yer almaktadır. Kadınlar ise ürünlerin estetik değerini artıran dekor uygulamalarında etkin birer rol oynamaktadır. Kadınlar tarafından uygulanan akıtma dekoru, seramik formlara detay ve incelik katmaktadır. Geleneksel olarak Kınık ve Troyan'da çömlekçiler dekorlama işlemlerinde özgün aletler kullanmaktadır. Örneğin, tüyler, kuru otlar, saman ve öküz boynuzları kullanılarak ürünlere dekoratif desenler uygulanmıştır. Günümüzde ise kauçuk pompalar (puar) bu işlemlerde tercih edilmektedir.

Troyan ve Kınık'ta dekor uygulamalarında kullanılan renkler de farklılıklar göstermektedir. Troyan'da kırmızı, sarı, yeşil, mavi, bej, kahverengi, siyah ve beyaz renkler kullanılırken, Kınık'ta ise yeşil, mavi, beyaz, siyah, kırmızı ve kahverengi tercih edilmektedir. Akıtma dekorunun kullanılan renk sıralamaları ve akıtma şekillerine göre farklı isimler verilmektedir. Her iki merkezde de "bayrak" deseni ortak bir motif olarak kullanılmaktadır; ancak Troyan'da Bulgaristan bayrağı renkleri tercih edilirken, Kınık'ta farklı renk kombinasyonları kullanılmaktadır.

Çömleklerin pişirilmesinde de zamanla değişimler yaşanmıştır. Eskiden her iki bölgede de çömlekler odunlu fırınlarda pişirilirken, teknolojinin gelişmesiyle birlikte elektrikli fırınlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu değişim, ürün kalitesini arttırmış ve pişirim sürecini daha kontrol edilebilir hale getirmiştir.

Troyan'daki çömlek ustaları, önceleri mesleklerini deneyim ve gözlem yoluyla, yani alaylı olarak öğrenirken, 1911 yılında açılan çömlekçilik okulu ile bölgede seramik eğitimi daha sistemli hale gelmiştir. Bu okul, çömlekçilik teknikleri, malzeme bilgisi ve estetik anlayış konusunda akademik bir yaklaşım sunarak zanaatkarların yeteneklerini geliştirmelerine olanak tanımıştır. Günümüzde de faaliyetlerine devam eden bu okul, yerel halkın yanı sıra uluslararası öğrencilere de eğitim vererek Troyan çömlekçiliğinin tanınmasına katkıda bulunmuştur. Buna karşılık, Kınık'ta çömlekçilik eğitimi daha çok usta-çırak ilişkisi üzerine kuruludur. Bu geleneksel yöntem, zanaatın bireysel ve özgün yönlerinin korunmasına yardımcı olurken yenilikçi tekniklerin benimsenmesini sınırlayabilmektedir.

Troyan ve Kınık bölgeleri seramik etkinlikleri bakımından da farklılıklar gözlemlenmiştir. Troyan, 1930'lardan beri devam eden "Sarhoşlar Panayırı" ile dikkat çekerken, Kınık bölgesinde günümüzde bu türde bir etkinlik bulunmamaktadır. Sarhoşlar Panayırı, her yıl 15 Ağustos'ta Oreshak köyünde, Troyan Manastırı çevresinde kurulmakta ve Bulgaristan'dan zanaatkarları bir araya getirmektedir. Başlangıçta bir zanaatkar pazaryeri olarak kurulan panayır, zamanla çeşitlenmiş ve günümüzde çeşitli kültürel etkinliklere ve topluluk buluşmalarına ev sahipliği yapar hale gelmiştir. Buna karşılık, Kınık'ta çömlekçilik geleneği yerel düzeyde devam etmektedir ve büyük çaplı etkinliklere ev sahipliği yapmamaktadır. Bu farklılıklar, Troyan'ın sosyal ve kültürel organizasyonlarını daha geniş

bir kitleye ulaştırma konusunda öne çıkardığını gösterirken, Kınık'ın daha geleneksel ve içe dönük bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Troyan ve Kınık'ta çömlekçilik sadece bir zanaat değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan önemli bir ifade aracıdır. Her iki bölge de kendi benzersiz geleneklerini sürdürmekte ve bu sanatın evrensel değerini toplumlar arası diyalogla birleştirmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Troyan (Bulgaristan) ve Kınık (Türkiye) arasındaki kültürlerarası etkileşimin seramik sanatı üzerindeki derin etkisini ortaya koymaktadır. Araştırma kapsamında bahsi geçen bölgelerdeki seramik merkezlerinde detaylı alan araştırmaları yapılmıştır. Araştırma sürecinde, bölgedeki atölyeler, fabrikalar ve müzeler ziyaret edilmiş, yerel sanatçılar, ustalar ve müze yetkilileri ile çeşitli görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler sırasında toplanan veriler, değerlendirilmiştir. Bu veriler doğrultusunda, Troyan ve Kınık arasındaki kültürlerarası etkileşimin, sanatın evrensel ve sınırsız doğasını vurguladığı gözlemlenmiştir. Troyan'ın özgün akıtma dekoru ile bezenen çömleklerin, Kınık'ta farklı bir kültürel ve coğrafi ortamda yeniden şekillenerek sanatın ve kültürün sınırlarını aşabilme kapasitesini ortaya koyması, bu sanatın 140 yıldır varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Bu örnek, sanatın evrenselliğini ve farklı toplulukların, birbirlerine ne denli zenginlik katabileceğini, ortak estetik değerler etrafında nasıl bir araya gelebileceğini somut bir şekilde göstermiştir. Troyan ve Kınık arasındaki bu etkileşim, farklı kültürel ve coğrafi kökenlere sahip bireylerin, birbirlerine benzer ve aynı zamanda farklı seramik ürünleri nasıl üretebileceğine dair somut bir örnek oluşturmıştır.

Her iki seramik merkezinin üretimleri kıyaslandığında, Troyan'da geleneksel yöntemlerin yanı sıra farklı teknikler kullanan atölyeler olduğu görülmektedir. Bazı atölye ve fabrikalar ise geleneksel akıtma tekniğiyle üretim yapmaya devam etmekte ve ürünlerini farklı ülkelere satarak uluslararası etkileşimlerini sürdürmektedir. Ancak günümüzde Kınık bölgesinde geleneksel akıtma dekorunu kullanarak üretim yapan sadece bir atölye ve ustanın mevcut olduğu tespit edilmiştir. Kınık'ta bulunan atölyelerin çoğunlukla ihtiyaca uygun üretimler yapmaları sebebi ile Kınık akıtma dekorunun etkileşime ve gelişime kapalı olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu çalışma, Kınık ve Troyan'da geleneksel üretim yöntemleri ile şekillenen seramik üretimlerinin yeniden canlandırılmasının ve bu sanatın gelecek nesillere aktarılmasının önemini de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, her iki bölge için de seramik sanatını daha ileriye taşıyabilecek bazı öneriler beş başlık altında toplanmıştır;

- **Kültürel Etkinlikler ve Atölye Çalışmaları:** Kınık bölgesinde, Troyan'ın "Sarhoşlar Panayırı" benzeri düzenli kültürel etkinlikler ve atölye çalışmaları organize edilebilir. Bu tür etkinlikler, bölgenin seramik üretimini daha geniş kitlelere tanıtarak, yerel sanatçıların ürünlerini pazarlama fırsatları yaratabilir.
- **Eğitim Olanaklarının Genişletilmesi:** Troyan'daki çömlekçilik okulunun sağladığı eğitim modeli, Kınık bölgesinde de uygulanabilir. Seramik üzerine eğitim veren bir kurumun kurulması, yerel sanatçıların yeni teknikler öğrenmesini ve uygulamalarını sağlayarak, bölgenin sanatsal kapasitesini artırabilir.
- **Teknolojik Yatırımlar:** Her iki bölge de modern teknolojilerine geçiş yapmış olsa da, bu süreçte kullanılan teknolojilerin sürekli güncellenmesi önemlidir.
- **Uluslararası İşbirlikleri ve Ortaklıklar:** Troyan seramiklerinin uluslararası pazarda elde ettiği başarının bir parçası da yurt dışı ile kurduğu iş birlikleri. Kınık seramikçileri de benzer şekilde uluslararası seramik festivallerine, sergilerine

katılarak ve yabancı sanatçılarla ortak projeler geliştirerek kendilerini uluslararası alanda tanıtılabılır.

- Her iki bölgede de devlet destekleri ile yeni araştırma ve projelerin yapılması, bu eşsiz geleneğin kullanılarak üretilen seramik ürünlerin sayısını artırmasına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Bu çalışma, kültürlerarası etkileşimin derinliğini ve yeni kültürel formasyonların oluşum biçimlerini aydınlatarak, sanatın sınırlar ötesinde toplumları nasıl dönüştürebileceğine dair önemli bir kanıt olarak farklı çalışmalara kaynak olacaktır. Alan araştırmaları ve görüşmeler, her iki bölgenin seramik üretimindeki kültürel ve teknik çeşitlilik konusunda derin bir anlayış sağlamıştır. Ayrıca, seramik sanatının sadece bir zanaat değil, kültürler arası köprüler kurarak toplumların etkileşimini yansıttığını göstermiştir. Sonuç olarak, bu çalışma, Troyan ve Kınık bölgelerindeki seramik üretiminin kültürel mirasın korunmasındaki hayati rolünü ve bu sanatın sürdürülebilirliği için stratejiler geliştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu stratejiler, sanatın evrenselliği ve kültürel çeşitliliğe katkıları ile toplumlar arası diyalogu destekleyen araçlar olarak değerlendirilmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %55, İkinci Yazar %45.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'nun 28.02.2024 tarih ve 2024/02 sayılı etik kurul izni alınmıştır.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

- KK1: Nina Dimitrova, 40, Üniversite Mezunu, Troyan Müze Müdürü, Görüşme tarihi ve yeri: 16 Şubat 2022 / Troyan, Bulgaristan
- KK2: Ralitsa Yovkova, 43, Üniversite Mezunu, Troyan'da Çömlekçilik Atölyesi İşletiyor, Görüşme tarihi ve yeri: 17 Şubat 2022/ Troyan, Bulgaristan
- KK3: Plamen İliev, -, Lise Mezunu, Troyan'da Radilina Seramik Fabrikası İşletiyor, Görüşme tarihi ve yeri: 17 Şubat 2022/ Troyan, Bulgaristan
- KK4: Selçuk Orhan, -, Kınık Köyünde Çömlekçilik Atölyesi İşletiyor, Görüşme tarihi ve yeri: 19 Aralık 2022/ Kınık Köyü, Bilecik, Türkiye
- KK5: Nikolay Yovkov, 74, Lise Mezunu, Troyan'da Çömlekçilik Atölyesinde Çalışıyor, Görüşme tarihi ve yeri: 16 Şubat 2022/Troyan, Bulgaristan

KAYNAKÇA

- Bakla, Erdiñ. *Kınık Seramikleri Halk Seramik Sanatımızın Son Efsanesi*. İstanbul: Güray Müze Kültür Yayınları-1, 2019.
- Bayazit, Murat. "*Kınık (Pazaryeri-Bilecik) Çömleklerinin Termal Şok Dirençlerinin Sedimenter Sepiyolit Katkısı İle İyileştirilmesi*" Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2004.
- Haciev, Petir. Troyan'da Çömlekçilik Troyan Şehri ve Çevre Köylerde Yaptığı Çalışmalara Katkı. Sofya: Bulgaristan Bilimler Akademisi Etnografik Enstitüsü, 1954.
- İşcan, Nejat. Kınık'ta Çömlekçilik. Eskişehir: İşcan Yayınları-22, 1998.
- Kubat, Leyla. "Seramik Yüzeyler Üzerinde Akıtma Dekorunun Araştırılması ve Uygulanması" Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Kubat, Şenol. "İlkel Kınık Fırını Uygulaması ve Çağdaş Formların Pişirilmesi" Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.
- Meke Saadet. "Kınık (Bilecik- Pazaryeri) Çömlekçiliğinin Geçmişten Günümüze Teknik Ve Teknolojik Açından Gelişim Süreci" Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Öney, Gönül ve Zehra Çobanlı, (eds.). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi. Müze Katalog. Troyan: Troyan Ulusal El Sanatları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi, 2022.

Qobılandı Batır. Jetlı Tomdıq (Kobılandı Batır. Yedı Cıltlık), Baş Redaktör K. Matıjanov, Almatı: Smart University Press, 2023, ISBN: 978-601-7498-02-3, C. 1, 549 sayfa; ISBN: 978-601-7498-03-0, C. 2, 336 sayfa; ISBN: 978-601-7498-04-7, C. 3, 358 sayfa; ISBN: 978-601-7498-05-4, C. 4, 336 sayfa; ISBN: 978-601-7498-06-1, C. 5, 308 sayfa; ISBN: 978-601-7498-08-5, C. 6, 362 sayfa; ISBN: 978-601-7498-07-8, C. 7, 356 sayfa.

Dr. Öğr. Üyesi Moldır BULUT*

Türklerin kültürel mirası olan destanlar arasında Kazak Türklerinin *Kobılandı Batır* destanının yeri ayrıdır. 15. yüzyıl Kazak Hanlığı dönemindeki millî savunma, dış ve iç düşmanlara karşı mücadeleyi anlatan *Kobılandı Batır* destanı, Kazak kahramanlık destanları arasında hem hacimli olması hem de Kazak kültürünü yansıtmaya açısından önemlidir. Dolayısıyla destan, anlatıcıları tarafından büyük bir zevkle anlatılmış ve eserin çeşitli nüshaları ortaya çıkmıştır. Destan, karmaşık yapısı ve zengin içeriğiyle araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Dolayısıyla Kazakların severek dinlediği *Kobılandı Batır* destanı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çeşitli matbaalarda basılmaya ve okura ulaşmaya başlamıştır. Destanı ilk olarak İbray Altınşarin, Marabay isimli anlatıcıdan yazıya geçirmiş ve 1860 yılında destanın bir bölümünü *Kırgız Hrestomatyası* kitabına dâhil etmiştir. Ekim Devrimi'nden önce sözlü kültür üzerine araştırma yapan W. Radlov, G. N. Potanin ve A. Bökeyhan gibi bilim adamları *Kobılandı Batır* destanının Kazak halk edebiyatındaki yerine ve önemine değinmişlerdir. Destanla ilgili M. Avezov, S. Seyfullin, S. Mukanov, B. Kenjebayev, A. Marğulan ve A. Konıratbayev gibi halk bilimciler de kayda değer araştırmalara imza atmışlardır. *Kobılandı Batır* destanı Sovyetler Birliği döneminde de Sovyetler Birliği dağılıp Kazakistan bağımsızlığını aldıktan sonra da birkaç kez yayımlanmıştır. Destan, bilimsel olarak ilk kez 1975 yılında Moskova'da yayımlanan SSCB *Halklarının Destanları* adlı kitap serisinde yer almıştır. *Kültürel Miras* projesi kapsamında hazırlanan 100 ciltten oluşan *Babalar Sözü* serisinin 35, 36, 37, 38 olmak üzere dört cildinde destanın 16 nüshası verilmiştir. Söz konusu seri 2014 yılında okurla kavuşmuştur. 2019 yılında yayımlanan on ciltlik *Bozkır Folkloru Antolojisinin* 1. cildinde destanın 1914 yılında Kazan'da çıkan nüshası yayımlanmıştır.

Kobılandı Batır destanının tüm nüshalarını içeren yeni bir yayın, 2023 yılında destanseverlerle buluşmuştur. Kenjehan Matıjanov'un baş redaktörlüğünü yürüttüğü ve diğer pek çok halk edebiyatçısının emek verdiği *Kobılandı Batır* destanı 7 cilt olarak Almatı'da Smart University Press adlı bir yayınevi tarafından yayımlanmıştır.

Eserin 1. cildi K. Matıjanov, T. Kızır ve J. Rakış tarafından hazırlanmıştır. Söz konusu cilt baş redaktör Matıjanov'un "Ön Söz"ü ile başlamaktadır ve onu "Metinler" başlığı takip etmektedir. Metinler Kazakça, Rusça ve İngilizce verilmiştir. Destan metni olarak editörlüğünü N. V. Kidayış-Pokrovskaya ile O. Nurmağambetova'nın yaptığı ve 1975 yılında Moskova'da yayımlanan Marabay ile Mergenbay'ın nüshalarının birleştirilmiş nüshası alınmıştır. Destan metni Rusçaya İ. Lipkin, İngilizceye ise A. Beylenova tarafından çevrilmiştir. Beylenova İngilizceye Rusçadan çevirmiştir. Söz konusu ciltte destanın en hacimli ve yaygın nüshası yer almaktadır. Metni *İlmi Ekler* başlığı takip etmektedir.

* Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, moldir.ilgisheva@atauni.edu.tr Türkiye/Erzurum, ORCID: 0000-0002-2317-7832.

İlmi Ekler başlığında açıklamalara, kişi isimlerine, yer-su adlarına, sözlüğe, kısaltmalara ve kaynakçaya yer verilmiştir. Ayrıca destanı yazıya geçirenler, çevirenler, anlatıcılar ile ilgili bilgiler de mevcuttur. Eserin 2. cildi J. Rakış, J. Saltakova ve N. Elesbay tarafından hazırlanmıştır. 2. cilt doğrudan metinlerle başlamaktadır. Metin olarak destanın 1914 yılında Kazan'da *Ümit Yayınevi*'nde yayımlanan Birjan Tolımbayev nüshası ile 1922 yılında Taşkent'te yayımlanan Abubekir Divayev'in redaktörlüğünü yaptığı *Batırlar* külliyyatında yer alan nüshası verilmiştir. Ayrıca 2. cilde Köşelek Elamanov ile Kulzak Amangeldiuli'nin nüshaları da konulmuştur. Söz konusu ciltteki tüm nüshalar Arap harflidir ve metnin okunmayan, silinen yerlerinde düzeltmeler yapılmıştır. Nürpeyis Bayğanin'in nüshasının yer aldığı 3. cildi yayına A. Akan, T. Akimova, A. Oralbek ve E. Smanova hazırlamışlardır. Bu nüshayı Bayğanin'den talebesi Latin harfleriyle yazıya geçirmiştir. Orijinal metnin giriş bölümünde anlatıcının destan ile ilgili görüşleri ve destanı anlatan jıravlar hakkında bilgiler bulunmaktadır. Metinler bölümünde Bayğanin'in nüshasıyla beraber Erjan Eşimov ile Abilkayır Danekero'v'un nüshalarına da yer verilmiştir. Eşimov'un nüshasında diğer nüshalarda olmayan rüya motifi bulunmaktadır. Ayrıca metin kimi zaman 7-8 heceli, kimi zaman 10-12 heceden oluşmaktadır. Danekero'v'un nüshasında ise Kobılandı'nın Kazan ve Köbikti ile savaşı, onlara galip gelmesi daha ayrıntılı anlatılmıştır. Nüshanın orijinali ilk defa bu külliyyatta yayımlanmıştır. Eserin 4. cildini yayına hazırlayanlar N. Sarsek, J. Saltakova, N. Elesbay'dır. 4. ciltte sadece *Kobılandı Destanı* değil aynı zamanda Nogay boyundan olan Kobılandı'nın oğulları *Jetimtay* ve *Jetimek* destanları da bulunmaktadır. Jetimtay ile Jetimek destanları ise *Kobılandı Batır* destanının devamıdır. Söz konusu nüshalar farklı dönemlerde Murın Jırav, Davletşe, Süyınşiali, Dosjan ve Kartbay Kılışulı gibi ünlü jıravlar tarafından anlatılmıştır. Murın Jırav'ın nüshası diğer nüshalara nazaran nazım ve nesir karışıktır. Davletşe'nin nüshasının orijinali hâlihazırda Kazan Devlet Üniversitesinin kütüphanesinde bulunmaktadır. Bu nüsha Kobılandı ile Karlığa'nın evliliği ile son bulmaktadır. Ayrıca bu nüshada Kobılandı'nın Bökenbay'a Şoşay Han ile savaşı için emir verdiği epizoda rastlanmaz. Süyınşiali'nin nüshası ise diğer nüshalarla benzer olmasına rağmen olayların detaylı anlatılması bakımından değerlidir. Dosjan'ın nüshası tam değildir. Karaman'ın Kobılandı'dan destek almak için geldiği yerde bitmiştir. Kılışulı'nın nüshasında Kazan, Köbikti ve Karaman gibi kahramanlar yoktur. Eserin orijinali ilk defa kaleme aldığımız külliyyatın 4. cildinde verilmiştir. Eserin 5. cildi A. Akan, T. Akimova ve N. Mürsalimova tarafından hazırlanmıştır. 5. ciltte Erejep Tilevmağambetuli, Nurseyt Biytilevov, Kulzak Amangeldiuli ve Orınbasar Onğarbayev'in nüshalarına yer verilmiştir. Destanın Tilevmağambetuli nüshası daha çok Karakalpak Kazakları arasında yaygındır. Biytilevov'un nüshasında ise büyük olaylar Noğay topraklarında geçmektedir. Amangeldiuli'nin nüshasına gelirsek, 1956 yılı K. Sawranbayev bizzat anlatıcının kendisinden yazıya geçirmiştir. Destan, destandan çok masal özelliklerini taşımaktadır. Örneğin, Kobılandı'ya düşman olarak ejderha gibi mitolojik varlık karşımıza çıkmaktadır. Onğarbayev'in nüshasının orijinali Kiril harflidir. Eserin 6. cildini yayına P. Avesbayeva, A. Oralbek, N. Sarsek; 7. cildini P. Avesbayeva, N. Mürsalimova hazırlamışlardır. 6. ciltte A. Baytabınulı, S. Dilmanov, M. Jambolov'un anlattığı Kobılandı ve oğlu ile ilgili metin verilmiştir. 6. cilde giren nüshaların içinde en değerlisi 1941 yılında arşive teslim edilen Aysa Baytabınulı'nın nüshasıdır ve hiçbir düzeltme yapılmadan orijinali verilmiştir. Söz konusu nüshaların en hacimli si Dilmanov'un nüshasıdır. Jambolov'un nüshasında ise savaş sahneleri diğer metinlere göre daha akıcı bir şekilde anlatılmıştır. Bu nüsha 1924 yılında yazıya geçirilmiştir. 7. cilt Kobılandı ve oğlu Kiyikbay'ın kahramanlıkları ve Kobılandı'nın Temirlan'a galip gelmesi gibi olayların anlatıldığı destan metnine ayrılmıştır. Söz konusu ciltte yer alan Mergenbay'ın nüshası 1939 yılında Ş. Kalmağambetov tarafından Almatı'da bulunan Merkez

Kütüphanenin Nadir Kitaplar, El Yazmalar ve Millî Edebiyat Koleksiyonu'na teslim edilmiştir.

Eserin 7. cildinde yer alan nüshalardaki kahramanlar ve metnin içeriğinde çok fazla farklılık görülmemektedir. Bütün nüshalarda evli bir çiftin çocuksuz olması, Allahuteala'dan bir çocuk istemesi, evliyalara başvurmaları, dualarının kabulünün bir sonucu olarak çocuk sahibi olmaları, Kobılandı'nın kahramanlığı ile evlenme hadisesi, Kobılandı'nın eşi Kurtka'nın kocasına layık at yetiştirmesi, Kobılandı'nın düşmanlarına galip gelmesi ve vatanını özgürlüğe kavuşturması gibi motifler tüm nüshalarda karşımıza çıkmaktadır.

Kazakistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi ve Yüksek Öğrenim Bakanlığına bağlı Merkez Kütüphanesi ile Muhtar Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsünün El Yazmalar Koleksiyonu'nda *Kobılandı Batır* Destanının 29 nüshası bulunmaktadır. Söz konusu nüshalar Marabay, Mergenbay, Birjan Tolımbayev, Köşelek Elamanov, Nürpeyis Bayğanın, Aysa Baytabınulı, Murın Jırav Sengerbekov, Süyınşiali Janbırşulı, Davletşe, Kulzak Amankeldiulı, Şapay Kalmağambetov, Erjan Eşimov, Nurseyit Biytilevov, Erejep Tilevmağambetulı, Sadvakas Dilmanov gibi anlatıcılara aittir.

Söz konusu 7 cilde destanın çeşitli arşivlerde bulunan 19 nüshası da alınmıştır. Eserde sadece destan metni verilmemiş, açıklama bölümü altında yer, su adları, kişi adları ile ilgili önemli bilgilere de yer verilmiştir. Metinde geçen yer ve su adlarının birçoğunun hâlihazırda şimdiki Kazakistan sınırları içinde bulunduğu tespit edilmiştir. Özellikle metinde Kazakistan'ın batısında bulunan Aktöbe vilayetinde geçen yer, su adları, tarihî ve kültürel mekânlar olduğu gibi korunmuştur. Eserin sonunda sözlük verilmiştir. Sözlükte metinde geçen eski askerî terimler açıklanmıştır. Çalışmada sadece metnin el yazmalarından ve basılı kaynaklardan yararlanılmamış, derleme de yapılmıştır. Derlemeler eserin her cildinde *İlmi Ekler* başlığında verilmiştir.

Sonuç olarak ilk defa destanın tüm nüshaları toplanarak oluşturulan 7 ciltlik bu kapsamlı eser okuyucusuyla buluşmuştur. Ayrıca daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış Davletşe, Dosjan, Jambolov, Kartbay Kılışulı, Onğarbayev, İmanov ve Danekeroğlu gibi anlatıcıların nüshaları ile anonim *Noğaylı Karakıpçak Kobılandı Batır Destanı* da söz konusu eserde yer alarak bilim dünyasına sunulmuştur. Bunun dışında A. Abdualı ile A. Sadıkov'un anlattığı Marabay ile Bayğanın'ın nüshalarına QR kod oluşturulmuştur. Okur eserlerde bulunan QR kodları okutarak eseri dinleyebilecek, gerektiğinde indirebilecektir. Sadece Kazaklar tarafından değil tüm Türk boyları tarafından sevilerek anlatılan ve dinlenen *Kobılandı Batır* destanının tüm nüshalarını bir araya toplayarak yayına hazırlayan bilim insanlarının amacı muhakkak gelecek nesle geçmişi unutturmamak, destanı kuşaktan kuşağa aktarmak ve millî duyguları canlı tutmaktır. Eserin halk bilimcilere, Türko-loglara, bölgesel araştırma yapan bilim adamlarına, destan ve destancılığa yadigâr olarak bakan ve korunması için çaba gösteren kimselere faydalı olacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 1, Haz. K. Matjanov, T. Kıdır, J. Rakış, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023
- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 2, Haz. J. Rakış, J. Saltakova, N. Elesbay, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023
- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 3, Haz. A. Akan, T. Akimova, A. Oralbek, E. Smanova, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023
- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 4, Haz. N. Sarsek, J. Saltakova, N. Elesbay, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023
- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 5, Haz. A. Akan, T. Akimova, N. Mürsalimova, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023
- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 6, Haz. P. Avesbayeva, A. Oralbek, N. Sarsek, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023
- Qobılandı Batır. Jeti Tomdıq* (Kobılandı Batır. Yedi Ciltlik), C. 7, Haz. P. Avesbayeva, N. Mürsalimova, Almatı: Smart University Press Yayınevi, 2023

Evrım ÖLÇER ÖZÜNEL, Gelecekten Ödünç Almak: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sürdürülebilir Kalkınma, Ankara: Grafiker Yayınları, 2023, ISBN: 978-625-6444-21-8, 248 sayfa.

Dr. Öğr. Üyesi Gözde TEKİN*

Sürdürülebilir kalkınma, gündeme geldiği ilk yıllarda daha çok çevreyle ilişkisi tartışılan ancak zaman içinde günümüz ve geleceği bir arada düşünen çok boyutlu bir kalkınma yaklaşımı olarak geliştirilmiştir. 2015 tarihli *Dünyamızı Dönüştürmek: Sürdürülebilir Kalkınma İçin 2030 Gündemi* adlı belge sürdürülebilirliği farklı boyutlarıyla ele alan bir eylem planı olarak gündeme gelmiştir. Sürdürülebilir kalkınmanın kültürle ilişkisini uluslararası belgelerden izlemek mümkündür. Bu belgelere ve literatüre bakıldığında dünyanın yaşadığı iklim ve su krizi gibi sebeplerle çevresel sürdürülebilirlik daha ön planda iken ekonomik sürdürülebilirlik onu takip eder. Sosyal sürdürülebilirlik ve onun içinde de “kültür” diğer iki boyuta göre daha geri planda kalmıştır. Ancak zaman içinde kültürün sosyal boyut içinde bir alt başlık olarak değerlendirilmesinin yerine başlı başına bir boyut olması gerektiği fikri güçlenmiştir. Bu doğrultuda kültürel unsurların özellikle de yerel kültürlerin ve geleneksel bilginin, sürdürülebilir kalkınmanın ekonomik, çevresel ve sosyal boyutlarıyla ayrı ayrı ilişkili ancak bir arada ele alınacak kadar da bütünsel olduğu kesindir.

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) tarafından 2003 yılında kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Mirası Korunması Sözleşmesi, koruma altına aldığı miras unsurlarını “toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar” (UNESCO, 2003) şeklinde tanımlarken korumanın bu mirasın yaşayabilirliğini güvence altına almak anlamına geldiğini vurgular. Diğer taraftan “Sözleşme bağlamında, sadece, uluslararası insan hakları belgeleri esaslarına uyan ve toplulukların, grupların ve bireylerin karşılıklı saygı gereklerine ve sürdürülebilir kalkınma ilkelerine uygun olan somut olmayan kültürel miras göz önünde tutulacaktır.” ifadesi mirasın sürdürülebilir kalkınmayla güçlü ilişkisini gösterir. Diğer yandan sadece 2003 Sözleşmesi’nde değil kültürel mirasla ilişkili pek çok belgede sürdürülebilir kalkınmanın önemine, sürdürülebilir kalkınmaya odaklanan sözleşme ve belgelerde de kültürün kalkınma için önemine daha çok vurgu yapılır hâle gelmiştir.

Kültürel miras ve sürdürülebilir kalkınma ilişkisi farklı disiplinler tarafından farklı boyutlarıyla ele alınsa da konuya somut olmayan kültürel mirasla ilişkisi çerçevesinde yaklaşan Türkçe ilk kitap çalışması olan “Gelecekten Ödünç Almak: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sürdürülebilir Kalkınma” isimli kitap, Evrim Ölçer Özünel tarafından kaleme alınmış ve 2023 yılında Grafiker Yayınlarından çıkmıştır. Yazarın kitabı tanımlayan “somut olmayan kültürel mirasın ve sürdürülebilir kalkınma amaçlarının, insanlığın geçmişi ve geleceği arasında önemli bir köprü kurduğu gerçeği etrafında dönüyor” (2023: 7) ifadesi sürdürülebilir kalkınmanın bugün ve geleceği bir arada düşünen yaklaşımını ve kültürel mirasın yaşayabilirliğinde kuşaklar arası aktarıma odaklanan koruma bakış açısını özetlemesi bakımından önemlidir. Diğer yandan kitap; yukarıda da vurgulanan sürdürülebilir kalkınmanın kültürel boyutu konusunda “kültürün sürdürülebilir kalkınma

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara/Türkiye, gozde.tekin@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9068-0788.

çalışmalarının dördüncü önemli bileşeni olarak ön plana çıkması için farkındalık yaratma” (2023: 12) amacıyla kaleme alınmıştır. Somut olmayan kültürel miras ve sürdürülebilir kalkınma ilişkisinde gündeme gelen ya da gelmesi muhtemel olan katkı ve riskler üzerine odaklanan kitap, okuyucuya her iki konuda da derin bir teorik zemin sunmakta, konuyu bütüncül bir yapıda ele almakta ve uygulama örnekleri ile desteklemektedir. Kitap, giriş ve sonuç bölümlerinin dışında üç temel bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümü *Kültürel Miras Biçimleri ve Sürdürülebilir Kalkınma*; birinci bölüm *Eski Köyün Yeni Adetleri: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sürdürülebilir Kalkınma*; ikinci bölüm *Sözleşme’nin Kavram Dünyasında Sürdürülebilir Kalkınma*; üçüncü bölüm ise *Kaygan Zeminler: Korumada Risk Alanları ve Sürdürülebilir Kalkınma*, sonuç bölümü ise *Kültürel Mirasın Sürdürülebilir Kalkınma İçindeki Rolü* başlığını taşımaktadır.

Giriş bölümünde Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi temel çerçevesiyle irdelenmiş, Sözleşme dışı kavramlar ve UNESCO’nun diğer kültürel miras sözleşmeleriyle ilişkisi göz önünde tutularak okuyucuya teorik bir temel sunulmuştur. Yazar, “kırılgan bir miras alanı” olarak tanımladığı somut olmayan kültürel mirasın, diğer kültürel miras unsurlarından ve onların koruma yöntemlerinden farkına dikkat çekerken; 2003 yılına gelene kadar bu miras unsurlarının korunması konusunda atılan adımlara yer vererek bir süreç okuması yapar. Bu çok yönlü okuma; Sözleşme’nin tanımlarından, kapsamından, koruma ve aktarım biçimlerinden, Sözleşme ve sürdürülebilir kalkınma ilişkisinden, Sözleşme’nin risk alanlarından söz ederken konuya ilişkin eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye de katkı sağlamaktadır.

Eski Köyün Yeni Adetleri: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sürdürülebilir Kalkınma başlıklı birinci bölümde, Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları ve Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’nin benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden birbirlerine katkısı incelenmiştir. Kültürel mirasın sürdürülebilir kalkınmadaki rolü üzerine güçlü bir çerçeve sunan bu bölümün *Sürdürülebilir Kalkınmanın Tarihi ve Kültürel Miras Algısı* alt başlığında, sürdürülebilir kalkınmada gelecek kuşaklar fikrinin ortaya atıldığı 1980’li yıllardan günümüze atılan adımlar (Birleşmiş Milletler ve diğer kurumların konferans, rapor, deklarasyon, beyanname vb. çalışmaları) detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Bu başlıkta aktarılanlar 17 sürdürülebilir kalkınma hedefinin yer aldığı 2015 tarihli “Dünyamızı Dönüştürmek: Sürdürülebilir Kalkınma için 2030 Gündemi” adlı belgeye kadar ortaya atılan fikirleri, değişim ve dönüşümleri görebilmek özellikle de kültürün bu kalkınma yaklaşımındaki değişen konumunu anlayabilmek açısından etraflı bir analiz sunar. *Sözleşme’nin Sürdürülebilir Kalkınma ile Temas Noktaları* alt başlığında ise UNESCO’nun Hükümetlerarası Komite ve Genel Kurul Toplantıları takip edilerek somut olmayan kültürel miras ve sürdürülebilir kalkınma ilişkisine yönelik sürece yer verilir. 2016 yılında Sözleşme’nin Uygulama Yönergesi’ne eklenen *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Ulusal Düzeyde Korunması ve Sürdürülebilir Kalkınma* başlıklı bölüm, iki belge arasındaki ilişkiyi daha da görünür kılmaktadır. Söz konusu Uygulama Yönergesi’nin Türkçe çevrisine kitabının ekinde yer veren Evrim Ölçer Özünel, bu sayede okuyucusuna konuyu resmî belgeler üzerinden takip etme imkânı da sağlamıştır. Yönerge’ye eklenen bu bölüm, 2030 Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri’nde yer alan 17 hedefin her biriyle Sözleşme’nin ilişkisini içerir. Kitabın bu alt başlığında da bu ilişki detaylı bir şekilde yorumlanmış ve ortaya çıkabilecek riskler örnekler üzerinden açıklanmıştır. *Madalyonun İki Yüzü: Sürdürülebilir Kalkınma ve Somut Olmayan Kültürel Mirasın Birbirine Katkısı* alt başlığında ise sürdürülebilir kalkınma hedefleri ve somut olmayan kültürel miras ilişkisi daha detaylı bir biçimde örnek uygulamalar üzerinden incelenmiştir.

Sözleşme'nin Kavram Dünyasında Sürdürülebilir Kalkınma başlıklı ikinci bölümde Sözleşme çerçevesinde gündeme gelmiş temel kavramlar, sürdürülebilir kalkınma ile ilişkileri odağında yorumlanmıştır. Bu bölümde SOKÜM'ün korunması süreçlerinde topluluk, grup ve bireylerin rolü ve katılımın önemine; SOKÜM'ün bir parçası olarak kabul edilen kültürel mekânın koruma ve aktarımdaki hayati yerine; eğitimin SOKÜM'ün aktarımında nasıl bir koruma yöntemi olarak sunulduğuna ayrı başlıklar altında yer verilmiştir. Ayrıca Sözleşme'nin üzerine temellendiği unsur, envanter ve liste kavramlarını Sözleşme metninden ve Uygulama Yönergesi'nden ilgili maddelere değinerek açıklayan Ölçer Özünel'in tüm bu başlıkları Türkiye'nin ve diğer pek çok ülkenin kayıtlı unsurları üzerinden örneklendirmesi, Sözleşme'nin kavramsal çerçevesini anlamak açısından fayda sağlamıştır. Ayrıca bu bölümde Sözleşme'de yer alan beş başlığın her biri detaylı olarak açıklanmış, listelerden örneklerle yer verilmiş ve her bir başlığın sürdürülebilir kalkınmadaki rolüne değinilmiştir. Verilen örneklerin 17 hedeften hangisiyle hangi bakımdan ilişkili olduğuna değinen bu başlıklar, SOKÜM'ün Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri'ne nasıl entegre edilebileceği konusunda yerel yönetimlere, eğitim, kültürel miras, turizm alanlarındaki uzmanlara ve uygulayıcılara yol gösterici niteliktedir. Ayrıca bu durum, SOKÜM unsurlarının kalkınmanın çevresel, ekonomik ve sosyal boyutlarının her biriyle ne kadar derinden etkili olduğunu gösterirken bir anlamda kültürün dördüncü bir boyut olarak ele alınmasının zorunluluğunu da ortaya koyar.

Kaygan Zeminler: Korumada Risk Alanları ve Sürdürülebilir Kalkınma başlıklı üçüncü bölümde ise Sözleşme'nin Uygulama Yönergesi'nin altıncı bölümünde yer alan her bir başlık ayrı ayrı ele alınmış ve somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilir kalkınma amaçlarına nasıl katkı sağlayabileceği örneklerle açıklanmıştır. Bu başlıklarda hem Sözleşme'nin risk alanları hem de dünyanın mücadele ettiği krizlere yönelik riskler üzerinden bir analiz yapılmıştır. *Yalnız Taş Duvar Olmaz: Kapsayıcı Sosyal Kalkınma* alt başlığında sosyal kalkınmanın ve SOKÜM'ün birbirini besleyen kaynaklar olduğuna özellikle vurgu yapılmış, sosyal kalkınmanın eğitim ve ekonomik kalkınma ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. *Bakarsan Bağ Bakmazsan Dağ Olur: Çevresel Sürdürülebilirlik* başlığı altında insan ve doğa ilişkisi çerçevesinde gündeme gelen çevresel sürdürülebilirliğin somut olmayan kültürel mirasla ilişkisi ele alınmıştır. Sözleşme'nin koruma altına aldığı beş başlıktan biri olan Doğa ve Evrenle İlgili Bilgi ve Uygulamalar başlığı, çevre ve somut olmayan kültürel miras arasındaki güçlü bağı gösterir ve yazar Temsili Liste'ye kayıtlı unsurlar üzerinden konuyu örneklendirerek açıklar.

Kazanmayanın Kazanı Kaynamaz: Kapsayıcı Ekonomik Kalkınma başlığında somut olmayan kültürel miras ve ekonomi ilişkisini tarım, el sanatları, turizm üzerinden ele alırken; *El Kazanı ile Aş kaynamaz: Gıda Güvenliği* başlığında ise geleneksel üretim, gıda ve mutfak uygulamalarını sürdürülebilir kalkınma amaçlarıyla ilişkilendirerek ele alır. *Hem Ziyaret Hem Ticaret: Aşırı Ticarileşme ve Turizm* başlığı ise aşırı ticarileşme, aşırı turistifikasyon, aşırı müzeleştirme, aşırı profesyonelleşme, bağlamından koparma gibi risk alanlarına değinerek turizm, ticarileşme ve somut olmayan kültürel miras arasında dengenin korunmasına vurgu yapar. Turizmde yaratıcılığın ve geleneksel kültürle ilişkisinin güçlendiği günümüzde sürdürülebilir turizm, sorumlu turizm gibi yaklaşımlar önem kazanmıştır. Bu doğrultuda kitabın bu başlığının önemi, kültürel mirası da içine alan sürdürülebilir turizm yaklaşımları geliştirilmesi ve uygulamaya konması açısından özellikle vurgulanmalıdır. Kültürel mirasın korunması ve turizminin sürdürülebilirliği arasında ayrılmaz bir bağ vardır ve risk alanları iyi yönetilmediğinde çift yönlü olumsuz etkiler ortaya çıkar. Üçüncü bölümün son alt başlığı ise *Kırılgan Zeminler: Acil Durumlarda Somut Olmayan Kültürel Miras ve Kalkınma* adını taşır ve dünyanın pek çok yerinde farklı biçimleriyle mücadele edilen doğal ve insan kaynaklı felaketlerle somut olmayan kültürel

miras ilişkisine ayrılmıştır. Öncelikle Sözleşme çerçevesinde “acil durum” kavramının ne anlama geldiği ve süreç içindeki yaklaşım ve ilkelere yer verilmiştir. Ardından acil durum ve somut olmayan kültürel miras ilişkisi, acil durumlarda SOKÜM’ün korunması ve acil durumlarda SOKÜM’ün rolü üzerinden ele alınmıştır. Özetle yazar hem somut olmayan kültürel mirasın acil durumlardan nasıl etkilendiğini ve onu korumak için hangi önlemlerin alınması gerektiğini, hem de toplulukların dirençlerini artırmak ve iyileşmelerini kolaylaştırmak için somut olmayan kültürel mirastan nasıl yararlanılacağını irdelemiştir. Kitabın sonuç bölümünde sürdürülebilir kalkınma ve somut olmayan kültürel miras ilişkisinin kavranmasında kavramlar dünyasını anlamlandırmanın önemine bir kez daha vurgu yapılırken kitabın önemli noktaları özetlenmiştir.

EvrİM Ölçer Özünel’in somut olmayan kültürel miras ve sürdürülebilir kalkınma ilişkisinde kuramsal çerçeve ve uygulama örneklerini bütüncül bir şekilde analiz etmesi diğer bir deyişle resmî belge analiziyle sınırlı kalmaması; uygulayıcılar için dinamik ve işlevsel bir metnin, konuyla ilgilenen uzman ve araştırmacılar için de derinlikli ve eleştirel bakış açısına sahip ufuk açıcı bir kılavuzun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Diğer taraftan yazarın SOKÜM Sözleşmesi çerçevesinde gündeme gelen ulusal ve uluslararası pek çok toplantıya katılmış, konuyla ilgili yayın ve proje çalışmalarında yer almış, Sözleşme’nin Değerlendirme Kurulu’nda görev alıyor olması analiz ve yorumlarının kendi uzmanlık deneyimiyle desteklenmesine ve konuya çok yönlü bakabilmesine imkân vermiştir. Sonuç olarak somut olmayan kültürel miras ve sürdürülebilir kalkınma ilişkisini pek çok disiplinin uzmanını olduğu kadar farklı kurum ve kuruluşları da ilgilendirecek bir bakış açısıyla ele alan kitap, yapılacak diğer çalışmalara kaynaklık edecek temel bir çalışma niteliği taşımaktadır. Kitabın; halk bilimi, kültürel miras, turizm, eğitim, ekonomi, kent planlaması, yerel yönetim gibi alanların dışında iklim, çevre, gıda, su vb. küresel krizlerle ilgili tüm alanların dikkatinde olması gerektiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- UNESCO (2003). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf> (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2025).
- Ölçer Özünel, Evrim (2023). *Gelecekte Ödünç Almak: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sürdürülebilir Kalkınma*. Ankara: Grafiker Yayınları.

MİLLÎ FOLKLOR

Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: 1989 yılında yayın hayatına başlayan Millî Folklor, Bahar, Yaz, Güz ve Kış sayıları olarak yılda dört defa Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında yayımlanır. İki yılda bir cilt oluşturulur ve ikinci yılın son kış sayısına dizin konulur. Üye ve ilgililerine yayım tarihini izleyen 20 gün içinde gönderilir. Yazıların tamamı <<http://www.millifolklor.com>> adresinden ücretsiz okunabilir.

Amaç: a) Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki Halkbilimi ve Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) çalışmalarını Kültür Araştırmaları yöntemleriyle yayımlamak, bu alandaki çalışmaları yerelden ulusal, bölgesel ve uluslararası düzeye taşımak, b) Dünyadaki halkbilimi ve SOKÜM çalışmalarını izlemek c) Halkbilimi, etnoloji ve antropoloji çalışmalarının ve SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi'nin hedeflerinin kuramsal ve yöntemsel gelişimine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı –Türkçe (Latin harfli olmak kaydıyla diğer Türk lehçeleri) veya Latin harfli uluslararası dillerden birinde(Fransızca, İngilizce veya İspanyolca) yayımlamak.

Konu: Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan halkbilimi, etnoloji ve antropoloji ve SOKÜM konuları ve bunlarla ilgili her türlü kuram ve yöntem sorunlarına Kültür Araştırmaları kapsamında yer veren yazılar ve halkbilimi alan, yöntem ve kuramlarıyla bütünlüklü bir şekilde ilişkilendirilen Disiplinler Arası çalışmalar. (Halkbiliminin de incelediği herhangi bir konuyu başka bir disiplinin amaç, yöntem ve kuramlarına göre ele alan ve disiplinler arası özellik taşımayan yazılar konu kapsamımız dışındadır.)

İçerik: a) Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler b) Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları c)

Türk kültürü, halkbilimi, etnoloji, antropoloji ve SOKÜM çalışmalarına kuramsal ve yöntemsel açıdan katkı sağlayacak çeviri yazıları ç) Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Daha Önce Yayınlanmamış Olma: Millî Folklor’da yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler yayımlanmış olarak kabul edildiğinden Millî Folklor’da yayımlanamaz. Bir yazarın aynı yıl içinde en fazla iki “öz”lü yazısı yayımlanabilir. Aynı yazarın birinci yazısı yayımlanmadan ikinci yazısının inceleme süreci başlatılmaz.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar öncelikle Editörlük Birimi tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve Yayın Kurulu üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hakemlere gönderme aşamasında yazarlardan “Hakemlik Ücreti” alınır ve hakemlere inceleme sonunda “İnceleme Ücreti” ödenir. Hiçbir şekilde hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ve/veya Yayın Kurulu nihai kararını raporlar üzerinden verebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu’nun eleştirisi, önerisi ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar. Katılmadıkları noktaları gerekçeleriyle birlikte ayrı bir rapor hâlinde Yayın Kurulu’na sunabilirler. Yayın kararı verilen yazılar sıraya konulur ancak editörlük, dosya hazırlama, güncellik, gereklilik gibi dergiciliğe bağlı birçok nedenle kimi değişiklikler yapabilir. Hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilmiş olsa bile hiçbir yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmez. Dergide yayımlanmasına karar verilen yazıların son biçimi yazara gönderilir ve onayı alındıktan sonra yayımlanır.

Genel Kurallar: Makalelerde uyulması gereken genel kurallar şunlardır:

A) Başlık: 12 kelimeyi geçmemeli, bold ve büyük harflerle yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır. (Makale Türkçe veya Latin harfli Türk lehçelerinden birinde ise ikinci dil Fransızca, İngilizce veya İspanyolca, makale Türkçe ve Latin harfli Türk lehçelerinin dışındaki bu üç dilden birinde ise ikinci dil Türkçe olacaktır.)

B) Yazar Adı: Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi ve e-posta bilgileri bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

C) Öz ve Anahtar Kelimeler: Öz en az 400 (Dört Yüz) kelime ve yazının özünü verecek tarzda hazırlanmalıdır. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Anahtar Kelimelerin makalenin içeriğini doğru bir biçimde sunmasına dikkat edilmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler Türkçe ve ikinci dilde hazırlanmalıdır.

Ç) Makale Metni: Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto yazılmalı, Türkçe ve İngilizce özetler, kaynakça ve sonnotlar dâhil 6000 (Altı Bin) kelimeyi geçmemeli ve özgün olmalıdır. Özlü makalelerde yazarın görüşlerini içeren kısımlar %70'ten az ve alıntı oranı % 30'dan fazla olmamalıdır. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman veya Arial yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

D)Kaynak Gösterme: Kaynak göstermede kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Metin içinde (Elçin 1988: 8) yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Elçin, 1988a: 22, Elçin 1988b: 24...) birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Köprülü 1940, Kaplan 1974, Elçin

1988), çok yazarlı yayınlarda ilk yazar adı (Kaplan vd. 1975), görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Raglan 1973, Ekici 1988'den) sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri bilgilerini içermelidir.

E) Kaynakça: Makale metninin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları “uzun yapıt” sayılır ve künyede eğik yazı ile gösterilir. Basılmış tezler de bu kategoriye girer.

Bir yazar: Tek yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir. Kullanılan kaynakta yapıtın yayımlandığı şehir belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde Yyy (yayın yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa ty (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Oğuz, M. Öcal. Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2009.

Koz, M. Sabri, haz. Nasreddin Hoca Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999.

Reichl, Karl. Türk Boylarının Destanları: Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı. Çev. Metin Ekici. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger, der. Geleneğin İcadı. (çev. Mehmet Murat Şahin) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir:

Altun, Şafak ve Cenk Sarioğlu. Türk Popüler Tarihinde İlkler. İstanbul: Alfa Yayınları, 2006.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra ve diğer. ifadesi kullanılır.

Oğuz, M. Öcal ve diğer. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2006.

Makale vd.: Tek tek şiir, öykü, makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşme “kısa yapıt” sayılır ve başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Ansiklopedi maddelerine yapılan göndermelerde madde adı ansiklopedide yer aldığı gibi yazılır (ör. “Özlü, Tezer”). Söyleşilerin ve yayımlanmamış tezlerin künye bilgileri aşağıdaki örneklerdeki gibi verilir.

Düzgün, Dilaver. “Aşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”. Millî Folklor 84 (Kış 2009): 42-51.

Özkan, Tuba. “Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006.

Güzel, Abdurrahman. “Prof. Dr. Abdurrahman Güzel İle Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Tuba Saltık Özkan. Millî Folklor 68 (Kış 2005): 13-17.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: “Seçilmiş Bibliyografya”da aynı yazarın birden fazla yapıtına yer verildiğinde yapıt adları tarih sırasına göre değil alfabetik sıraya göre listelenir. Böyle durumlarda yazar adı ve soyadı tekrar edilmez; bunun yerine (——. şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından yapıt adı ve diğer bilgiler verilir. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Günay, Umay. Türklerin Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006.

——. Türk Kültürüne Eleştiri. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri şu sırayı izler: yazar adı; metnin başlığı; varsa kaynağın tarihi; erişim tarihi; sitenin adresi. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Temelkuran, Ece. “Geleneksiz Kadınlar” (06 Ekim 2006) 16 Şubat 2010.

<<http://www.milliyet.com.tr>>

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yapının başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayın ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, Ezel, yön. Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?. Sen. Ezel Akay, Levent, Kazak. Oyun. Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, ve diğer. DVD. Özen Film, 2006.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt ve baskı sayısını gösteren ifadeler Türkçeleştirilir. Şehir adlarının Türkçe kullanımlarına yer vermeye özen gösterilir (ör. Londra).

F) Dipnot: Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak dipnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Dipnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalıdır ve 10 punto yazılmalıdır.

G)Yazıların Gönderilmesi: Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanan yazılar, dergipark.org.tr adresinden yüklenmelidir. Eğer editörlük ve hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı yeni biçimi aynı adrese en geç bir ay içinde gönderir. Aksi durumda yayından vazgeçtiği değerlendirilerek yayım süreci sonlandırılır.

H) Editörlük Düzeltmeleri: Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Editörlük birimi tarafından yapılabilir. Bu düzeltmelerde TDK Yazım Kılavuz ve Sözlükleri esas alınır.

I) Telif Hakkı: Yayınlanan yazıların telif hakkı Millî Folklor Dergisi'ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayınlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

MİLLÎ FOLKLOR

An international and Quarterly Journal of Cultural Studies

The publication principles information for the contributors

General Principles: As an International Folklore Journal, *Millî Folklor*, has been issued as a quarterly journal published as Spring, Summer, Fall and Winter issues. The issues of every two years form a volume. In the end of every two years an index of published articles is prepared and added to the Winter issue. The journal has been mailed to its members and interested people within following twenty days of its publication. The articles can be read online for free on <<http://www.millifolklor.com>> website.

Objectives: a) Publishing the folklore and intangible cultural heritage (ICH) research and scholarly studies in Turkey and other Turkic countries within the “cultural studies” methods, and also elevate these studies from local level to national level and from national level to regional and international level, b) Closely follow up the scholarly works on folklore and intangible cultural heritage, c) Publishing any kinds of scholarly articles on folklore and ICH which contribute theoretical and methodic perspectives for folklore and the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage -in Turkish (or other Turkic dialects as long as they are written in Latin script), or in a language

that is commonly used as the language of international journals (French, English and Spanish).

Subjects: The articles may deal with any subject matter ranging from field collecting, evaluating and studying materials from the folklore of Turkey and Turkic World, to such issues concerning specifically folklore and ICH theories and methods within the cultural studies context.

Content: a) Original research articles that are based upon a research and filling a gap in their field of study, b) Reviews that introduce and criticize new works, and contribute to the development of field of study, c) Literary translations of the articles on folklore which shed new light on and help the theoretical and methodic development of Turkish culture, folklore and ICH studies, d) Articles that contain material collected directly from oral sources and manuscripts are accepted for publication.

It should be noted that an article submitted for publication in *Millî Folklor* should not have previously been published, the papers presented in scholarly meetings are not accepted for publication either. Only two articles of a writer can be published in the journal in one year.

Evaluation of the Articles Sent for Publication: The articles sent for publication in *Millî Folklor* are first examined by the Editorial Board of the journal in accordance with the articles aim, subject, content and writing styles. The articles found publishable by the Editorial Board are sent for evaluation of two judges who are nationally or internationally recognized by their works and studies in the field of folklore. The Board does not send the names of the authors to the judges, and the judges' reports are kept for two years. If one of the two judges approves and another disapproves the article's publication, the article is sent to a third judge. The authors should pay attention to the suggestions and correction advice of the judges and Editorial Board. If an author does not share the views of the judges or the Editorial Board, he/she may

present a report on the points where he/she does not agree. The articles completing these processes are put in to the publication order. The final copy of the article is sent to the author for approval, within a given time-frame.

General writing Rules: The major rules to be followed in the articles submitted for publication in *Milli Folklor* are listed below:

A)Title: The title of an article should not be more than 12 words, it should be bold, capitalized. If the language of the article is French, English or Spanish the second language of the article should be Turkish. The title's Turkish translation should also be written under the original one, and it should also be bold, but not capitalized.

B) The Name of Author: The author's name should be bold and placed under the title. The professional title should be marked with a star and explained at the bottom of the first page.

C)Abstract: Every article must be submitted with an abstract. The abstract should provide information on the professional aims of the article, and should be between 400 words. The abstract should not include any kinds of bibliographies, figures, notes etc. The author(s) must present five to ten key-words. Key words must exclude words used in the title and choose carefully to reflect the precise content of the paper. The abstract and key words must be both in original language of the article and standard Turkish.

D)The Text of Article: The articles must be typed as 12 punt with 1,5 spaces. An article should not contain more than 6000 words. It should be written by MS word program, and the chosen characters should be Times New Roman or Arial. An article should begin with an introduction which should include the main thesis of the article, the development part should include observations, interpretations, citations, and discussions, (and may be divided

into and supported by subtitles). In the conclusion part, the results should be explained and supported by suggestions.

E) Citations and Bibliography: The MLA (Modern Language Association) citation style is preferred but other scientific citation styles are also accepted.

G)Footnotes: The explanations need to be mentioned other than showing a cited source should be marked by footnotes following from the number one. The footnotes should be placed following the main text of an article and before the bibliography, and they should be written in 10 punt.

H) Submission: An article conforming the above mentioned criteria should be sent to the dergipark.org.tr e-mail address. Following the evaluation of the judges, if some corrections asked from the author, the author needs to send a new copy to same addresses within a month. During the process of publication, minor changes that have nothing to do with the main structure of the article may be made by the Editorial Board.

I) Authors' right: The juridical rights and responsibilities of the published articles and translations belong to the authors/translators.

MİLLÎ FOLKLOR

Revue internationale et trimestrielle d'études culturelles

Les principes de publication

Les principes générales : *Millî Folklor* est une revue des arts et traditions populaire et du patrimoine culturel immatériel (PCI) centrée sur la Turquie et les pays qui parlent la langue turque, créée en 1989. Ouverte à la recherche internationale et aux autres disciplines de sciences sociales et humaines, *Millî Folklor* publie les articles des auteurs turcs et étrangers, folkloristes, ethnologues, anthropologues et les chercheurs travaillant sur le PCI. *Millî Folklor*, paraît aux mois de mars (numéro de printemps), juin (numéro d'été),

septembre (numéro d'automne) et décembre (numéro d'hiver). Tous les deux ans forment un volume. À la fin de tous les deux ans un index des articles édités est préparé, et ajouté au numéro d'hiver. La revue est expédiée à ses membres et personnes intéressées dans vingt jours de sa publication. Les articles, qui ont été édités, peuvent être lus en ligne du site Web de *Millî Folklor*, <<http://www.millifolklor.com>>

Note à l'attention des auteurs: Les articles peuvent traiter n'importe quels thèmes concernant les arts et traditions populaires et du PCI de la Turquie et des communautés turcophones. La revue peut publier n'importe quels genres d'articles scientifiques sur les arts et traditions populaires et le PCI qui contribuent des perspectives théoriques et méthodiques, en turc (ou d'autres dialectes tant qu'ils sont écrits en manuscrit latin), ou dans une langue internationale en manuscrits latin (anglais, espagnol et français). Tout article doit être proposé à la rédaction de *Millî Folklor* sous la forme d'un manuscrit de 6 000 mots dont la version, saisie sur Word, doit être adressée en document attaché (.doc) par le courrier électronique à <dergipark.org.tr>. L'auteur veillera à préciser son rattachement institutionnel et ses adresses électronique et postale. Le texte doit être saisi en corps 12 et double interligne (de préférence en Times New Roman ou Arial) sans autre enrichissement typographique que l'emploi de l'italique. Il doit comporter un seul niveau d'intertitres courts, des notes en numérotation continue, l'ensemble des références bibliographiques en fin d'article, ainsi qu'un titre en deuxième langue et un résumé (en deux langues) de 400 mots maximum accompagné de cinq mots clés (en deux langues). Le renvoi aux ouvrages de références dans le texte courant et les notes se fait par la simple mention du nom d'auteur, de la date de parution et, le cas échéant, du numéro des pages citées. Les articles refusés ne sont ni conservés ni retournés. Les droits et les responsabilités juridiques des articles et des traductions édités appartiennent aux auteurs/aux traducteurs.