

ISSN: 1308-4445

YIL: 2021 CİLT: 14 SAYI: 36

MAD

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halkbilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

Bu sayıda:

- Mehmet ÇERİBAŞ Hasan AÇILMIŞ
Erkan KARAGÖZ Deniz BEDİR
İlkyaz YILDIZ Burcu BAŞARAN
Bedri ÖZÇELİK Selime ÇOLAK
Mesut UĞURLU Fatoş Neslihan ARGUN
Mehmet Ali KESKİN Meruyert KAYGUSUZ
Meryem ÖZER Sultan SÖKMEN
Mutlu ÖZGEN Mehmet Mustafa KARACA
Betül YARAR KOÇER İsmail DEMİR
Hayrettin ŞAHİN Serap YILDIRIM GEREN
Zinnur GEREK Berat Samet KAHRAMAN

MAD

MOTİFAKADEMİ

36



MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445

2021, Yıl/Year: 14, Cilt/Volume: 14, Sayı/Issue: 36

Sahibi/Owner

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
(*The Motif Foundation of Folklore Education*)

Editör/Editor

Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Yardımcı Editör/Co-Editör

Doç. Dr. Mustafa AÇA (*İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye*)

Yayın Kurulu/Editorial Board

- Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)
Prof. Dr. Simon J. BRONNER (*University of Wisconsin-USA*)
Prof. Dr. Maria CHNARAKI (*Drexel University-USA*)
Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (*Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbajian*)
Prof. Dr. Diliara USMANOVA (*Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation*)
Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi-Türkiye*)
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (*İstanbul Üniversitesi-Türkiye*)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (*Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye*)
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (*Ege Üniversitesi/Emekli -Türkiye*)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (*İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye*)
Doç. Dr. Galina MIŞKİNIENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

Dr. Tuncer YILMAZ (*Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye*)

Redaksiyon & Dizgi

Uzm. Buse Asena DEMİR - Uzm. Serap CENGİZ ELİEYİOĞLU

Baskı/Print

Universal Copy Center-KTÜ Kanuni Kampusu/Trabzon



Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına ait olup, yayın hakları telif devri yoluyla Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na devredilir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Anket, mülakat ve gözlem gibi nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan makaleler, Etik Kurul Belgesi ibraz edilmesi koşulu ile yayınlanır. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, uluslararası indekslere tanıtılması ve sekreteryaya giderleri için değerlendirme süreci başlangıcında Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na bağış talep edilmektedir.



Motif Academy Journal of Folklore is a refereed journal published quarterly, four times a year. All the responsibilities of all articles published in the Motif Academy Journal of Folklore belong to their authors in terms of legal, language and science, and their publishing rights are transferred to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation through copyright transfer. The language of publication of the articles published in the journal is Turkish and English. It cannot be printed or reproduced in any or all manner without the written permission of the publisher. The Editorial Board is free to publish the articles sent to the journal. Articles sent to the journal are not refundable. Articles prepared using qualitative and quantitative research methods such as surveys, interviews and observations are published on condition that the Ethics Committee Document is submitted. Donations are requested to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation at the beginning of the evaluation process for digital printing, graphic design, international indexes and the secretariat expenses of the articles in the magazine.



Temsilcilikler/Representations

Türkiye/Domestic

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL
Edirne: Dr. Selma SOL
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Doç. Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Dr. Abanoz KÜÇÜK
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER
İzmir: Doç. Dr. Mustafa AÇA

Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM
Nevşehir: Dr. Serkan KÖSE
Trabzon: Dr. Berk YILMAZ

Yurt Dışı/Abroad

Belarus: Dr. Kristina LAVYSH
Kosova: Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine
SİBGATULLİNA



İletişim / Address:

<http://dergipark.org.tr/mahder> & motifakademidergisi@gmail.com

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul
0505-3785167 / 0505-5715444

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından dizinlenmektedir / Motif Academy Journal of Folklore is indexed by the following indexes.

ULAKBİM Tr Dizin (*Uluslararası Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi*)



DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)



EBSCOHost



ERIHPLUS (*European Reference Index For The Humanities And Social Sciences*)



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmalar Merkezi *Veritabanı*



İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

- MEHMET ÇERİBAŞ**.....1185
Türk Kültüründe Kut İnancı ve Kut Aktarma Yolları
Kut Belief And Ways Of Kut To Transfer In Turkish Culture
- ERKAN KARAGÖZ**.....1207
Masallarda Bitiş Formelleri: İdil Ural (Tatar) Masalları Örneği
Closing Formulae In Tales: The Case Of Idel-Ural (Tatar) Tales
- İLK YAZ YILDIZ**.....1227
Masalların Perde Arkası: Transmedya Bağlamında “The Wolf Among Us” İsimli Video Oyunu
Backdrop Of Fairy Tales: The Video Game “The Wolf Among Us” In A Transmedia Context
- BEDRİ ÖZÇELİK**.....1247
Adını Yaşanmış Bir Vakadan Alan “Kismetsiz Ahmet Hikâyesi” Üzerine Bir Tahlil Denemesi
An Essay Of Analysis On “The Story Of Kismetsiz Ahmet” That Taking Name From A True Case
- MESUT UĞURLU**.....1265
Kuzey Makedonya Cumhuriyeti’nin Gostivar Şehri’nde Yaşayan Türklerin Kayıt Altına Alınmamış Düğün Türküleri
Wedding Folk Song Performed By Turks Who Living In Gostivar, Republic Of North Macedonia
- MEHMET ALİ KESKİN**.....1277
Artvin Şavşat Maden (Bazgiret) Köyü Marioba Şenliği
Artvin Şavşat Maden (Bazgiret) Village Marioba Festival
- MERYEM ÖZER**.....1294
Baydilda Sarnogoev'in Şiirlerinde Destan Unsurları
Epic Element In Baydilda Sarnogoev's Poems
- MUTLU ÖZGEN**.....1304
Antropolojide Din ve Ritüel
Religion And Ritual In Anthropology

BETÜL YARAR KOÇER	1317
Dijital Etnografi Perspektifinden Tiktok'ta Müziğin Kullanımı ve Performans Pratikleri	
<i>The Use Of Music And Performance Practices In Tiktok From The Perspective Of Digital Ethnography</i>	
HAYRETTİN ŞAHİN	1333
Geleneksel Köy Çalışma Hayatında Ekmeğin Üretim Sürecinin Kadın- Erkek İşbölümü Bakımından Değerlendirilmesi	
<i>Evaluation of Bread Production Process in Traditional Village Work Life in Terms of Female-Male Labor Division</i>	
ZİNNUR GEREK – HASAN AÇILMIŞ – DENİZ BEDİR	1353
Konservatuvar Öğrencilerinde Durumluk ve Sürekli Kaygının Müzik ve Ritim Algısına Etkisinin İncelenmesi	
<i>Investigation of the Effects of Status and Continuous Anxiety on the Perception of Music and Rhythm in Conservatory Students</i>	
BURCU BAŞARAN	1367
Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Arada Yaşama Kültürüne Bağlı Olarak Gelişen Müslüman ve Gayrimüslim Kıyafetleri	
<i>Muslim and Non-Muslim Clothing that Was Developed Depending on the Culture of Living Together in the Ottoman Empire</i>	
SELİME ÇOLAK – FATOŞ NESLİHAN ARĞUN – MERUYERT KAYGUSUZ	1384
Fashionable Leather Products from Ecofriendly Designed Vegetable Tanned Leathers	
<i>Çevre Dostu Tasarımlı Bitkisel Tabaklanmış Derilerden Modaya Uygun Deri Ürünler</i>	
SULTAN SÖKMEN	1399
Denizli Çameli İlçesi Namazlık Dokumalarından Örnekler	
<i>Examples of Prayer Wovens Denizli Cameli District</i>	
MEHMET MUSTAFA KARACA	1414
Saussure'ün Ses ve Anlam İlişkisine Dair Fikirleri Üzerine Bir Değerlendirme	
<i>An Evaluation on Saussure's Ideas on the Relationship Between Sound and Meaning</i>	

İSMAİL DEMİR	1424
Örgün Eğitimde Karşılaşılan Öğrenci Merkezli Sorunlar Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation of Student-Centered Problems Encountered in Formal Education</i>	
SERAP YILDIRIM GEREN	1438
Bilişsel ve Sanatsal Yetenekler Arasındaki Negatif Korelasyon Tespiti <i>Detecting Negative Correlation Between Cognitive and Artistic Abilities</i>	
<u>Kitap İncelemesi/Book Review</u>	
BERAT SAMET KAHRAMAN	1448
Aysun Dursun, <i>Oyun Kültür Benlik Türk Halk Kültüründe Geleneğin Temsilleri</i> , İstanbul 2021, Kesit Yayınları.	
Yayın ve Etik İlkeleri	1452
2021 Yılı Hakem Listesi / Referees of 2021	1457

EDİTÖRDEN

Değerli Okur,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi' nin 36. sayısıyla bir kez daha karşınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, dilbilimi, antropoloji, sosyoloji, eğitim, müzik ve el sanatları alanlarında kaleme alınan 17 araştırma makalesiyle 1 kitap incelemesi yer almaktadır. Sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında kaleme alınan araştırma makaleleriyle oyun, kültür, benlik ve geleneğin temsillerine odaklanan bir çalışmayı değerlendiren kitap incelemesi yazısını beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

Bu vesileyle siz değerli yazarlarımızla okurlarımıza, kriterlerimizdeki sıkılaştırmalar gereği sayı hacimlerini azami 20 makale ile sınırlandırdığımızı, harici disiplinlere ayırdığımız %20 oranlı kontenjanı Mart 2022'den itibaren %10'a düşüreceğimizi ve bu çalışmaların disiplinlerarası nitelikte olması koşulunu gözeteceğimizi bir kez daha hatırlatmak isteriz.

2008 yılından bu yana Türkiye'deki sosyal bilimler araştırmalarının gelişmesine ve sosyal bilimcilerin bilimsel üretimlerinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmaya çalışan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, dünyada ve ülkemizde yaşanan durgunluk dönemine rağmen, sosyal bilimlerin gelişmesine katkı sunma ve sosyal bilimcilerin bilimsel üretimlerini yaygınlaştırma azmini ilk günkü gibi korumaktadır. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'* nin, yaşanan bütün zorluklara ve engellemelere rağmen, ülkemizin ve insanlığın gelişmesi adına bilimsel üretimin geliştirilerek sürdürülmesi gerektiğine dair inancı tamdır.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi' nin 36. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Mart 2022'de yayımlanacak olan 37. sayımızda buluşmak umuduyla yeni yılınızı kutlar, 2022'nin ülkemize güzellikler getirmesini dileriz.

Mehmet AÇA
Editör

TÜRK KÜLTÜRÜNDE KUT İNANCI VE KUT AKTARMA YOLLARI

KUT BELIEF AND WAYS OF KUT TO TRANSFER IN TURKISH CULTURE

Mehmet ÇERİBAŞ*

ÖZ: Türk inanç ve düşünce sisteminde en dikkat çekici, anlam çerçevesi oldukça geniş, anlaşılması güç, hatta üzerinde itilafların olduğu kut kavramının doğru ve derinlemesine tahlil edilmesi, bu kavramla ilgili özgün tasnif ve çıkarımların yapılması, Türk kültür bilimi açısından büyük önem arz etmektedir. Gök Tanrı'yı kozmik katmanların en üstünde gören Türk inanç sistemi, kut'un kaynağını da ona bağlamakta, hatta Gök Tanrı'da bulunan bu kutsal/büyüsel gücün (kut/mana) yine Gök Tanrı tarafından seçilmiş kişi ve varlıklara verildiğini veya aktarıldığını ileri sürerek bir meşruiyet zemini oluşturmaktadır. Türk inanç sistemine göre kutsal ve sihrî mahiyete sahip bu kut'u (mana) elde etmek için bu güçlerin takdirini kazanmak, onları memnun etmek, onlara yalvarmak/yakarmak, onların rızasını almak gerekiyordu. Bunun için bu güçlere yönelik birtakım ayinler yapmak, saçılar sunmak, kurbanlar vermek gerekiyor ve böylece kaderin yönü de belirlemiş oluyordu. Türkler kutsal ve ilahi varlıklardaki kut'un (mana) onların yeryüzündeki temsilcisi olan bazı kişilere de verildiğine, bu gücün kişilerden de başka kişi/kişilere aktarılabilceğine inanıyorlardı. Ancak bu gücün aktarılması için bazı şartların yerine gelmesi gerekmekteydi. Bu kutun aktarılması için seçilmiş olmak, ahlaklı olmak, yiğit olmak, iyiliksever, yardımsever olmak, cesur olmak; kısacası kutlu varlıkların istedikleri niteliklere, bilgi ve becerilere sahip olmak gerekiyordu. Bu niteliklere sahip seçilmiş kişilerin başında peygamberler geliyor, onları krallar, hakanlar, din adamları takip ediyordu. Cesaret ve Tanrı'ya teslim edilmiş iradeleri ile destan kahramanları, ahlak timsali kişilikleriyle evliyalar; bilgi ve beceri timsali meslek pirleri, âşıklar/destancı ozanlar ve halk hekimleri gibi kişiler de bunları izliyordu. Bu kişiler Tanrı'dan doğrudan doğruya kut alabildikleri gibi, dolaylı şekilde de (ikincil yolla: kut alandan kut alarak) bu kuta sahip olabiliyorlardı. Türk kültüründe her ne şekilde olursa olsun kutun aktarılması birtakım tipik yol ve yöntemlerin oluşmasına, bunların zamanla kalıplaşmasına da zemin hazırlamıştır. Kut aktarmanın söz konusu olduğu yol ve yöntemlerin başında ışık (nur), bade, kan, bakış, temas (el alma, el verme vb.), tükürük, nefes, toprak, kum, asa (değnek/sopa) gibi araç ve gereçler kullanılıyordu. Bu çalışmada Türk inanç ve düşünce sistemine ait kut kavramı ele alınacak, bir meşruiyet kaynağı olarak kut'un elde edilme veya aktarılma yolları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk kültürü, Türk inanç sistemi, kut kavramı, kut inancı, kut aktarma yolları.

ABSTRACT: The fact that analysis in depth and properly of the term "kut", which is remarkable in Turkish system of belief and thought, of which semantic framework is rather extensive, which is complicated, and even over which conflicts have occurred and that unique classifications and inferences are made on this term; are of great importance in terms of Turkish cultural science. Turkish system of belief which sees Tengri (Blue Heaven) at the topmost of cosmic layers

* Prof. Dr. – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü / Nevşehir – m.ceribas@gmail.com (Orcid ID: 0000-0002-0002-2117)



This article was checked by Turnitin.

attributes also source of kut to it, and even forms a justification basis, putting forward that this sacred/magical power (kut/mana) which Tengri has is given or transferred to the chosen persons or entities/beings by Tengri again. In order to obtain this kut (mana) which has a sacred and magical quality according to Turkish system of belief, it was supposed to win these powers' approval, to satisfy them, beg/invoke them, and to receive their consent. For this, it was supposed to conduct certain rites for these powers, offer vows (saçı) or to give sacrifices, and therefore it was becoming to have determine direction of fortune/fate. Turks believed that kut (mana) in sacred and divine beings is given to some persons who were their representative in the Earth, and that this power would be able to be transferred from persons to other person/persons. But, some conditions needed fullfilling so that this power could be transferred. In order for this kut to be transferred, it was supposed to be chosen, to be ethical, to be valiant, to be benevolent, to be helpful, to be brave; in short, to have qualities, knowledge and skills which the blessed beings wanted. Prophets are the leading chosen persons having these features, and followed by kings, khans, religious functionaries. These are followed by persons, such as epic heroes with their braveness and will, delivered to God; saints with their personalities, a moral examplar; occupational sages, a knowledge and skill examplar; ashiks/epical minstrels and folk healers etc. These persons could have indirectly this kut (in secondary way: by taking kut from the one who had taken kut) as well as they could take directly kut from the God. In Turkish culture, by any means, transferring kut paved the way for certain typical ways and methods to occur and these to become stereostyped/cliche over time, too. The leading ways and methods where there was kut transfer are tools and materials such as light (divine light), bade (love, wine), blood, look, touch (taking a hand, giving a hand etc.), saliva, breath, soil, sand, rod (stick/verge) etc. In this study, we will address the term "kut" belonging to Turkish system of belief and thought, and will dwell upon ways of kut to obtain and transfer, as a source of justification.

Keywords: Turkish culture, Turkish system of belief, the term kut, kut belief, ways of kut to transfer.

1. Giriş

Kaynaklar eski Türklerde ruh ve can kavramının tin (nefes) sözcüğü ile ifade edildiğini bildirmektedir (Aça, 2016: 479-493). Türklerin düşünce sistemine göre tin'in sadece insanlarda değil, bütün varlıklarda olduğu kabul ediliyor, söz konusu tin ölüm anında bedeni terk ediyor, uyku ve hastalık anında ise geçici olarak bedeni terk ederek kendi bedenine geri dönebiliyordu. Türklerin düşünce sistemine göre (tin) bütün canlı varlıklarda; süne, sadece insanlarda, kut ise her şeyde bulanarak bulunduğu varlıklara kutsiyet kazandırmakta idi (Gökbel, 2012: 44-45). Türklerde ruh, insan öldükten sonra göğe yükselmektedir. Çoğu kez bir kuş şeklinde tasavvur edilen ama gerçekte şekli ifade edilemeyen ruh, Türk topluluklarında kut şeklinde de düşünülmüştür. Başkurtlar kut'u, "insana hayat, sağlık ve mutluluk getiren ruh" şeklinde tarif etmekte ve Türk topluluklarında kut'un (ruh), insanın kalbinde (kendinde), kanında ve iskeletinde (kemiğinde) olduğu kabul edilmektedir (Deniz, 2012: 468; Roux, 1994: 136). Bu yüzden Türkler kanı ve kemiği kutsal görüyorlar, mezarı kemikle ifade ediyorlar, kanın akıtılmasını da tabu sayıyorlardı. Bu durum hayvanlar için de aynı idi. Kurban edilen hayvanların kemikleri atılmıyor, kanı dökülmüyordu. Dede Korkut Kitabı'nda "attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırdı" ifadesinde geçen "kırdırdı" sözü adeta buna işaret ediyordu. Şamanlığa geçiş rüyalarında da ağızdan kanlı köpükler akarak et

kemikten ayrılıyor, et yok oluyor, erginleme için sabit kalan iskeletin üzerine yeni kan ve et inşa ediliyordu (Ergin, 2004: 86) .

Kut'un birçok kaynakta yaşam gücü anlamında kullanıldığı da görülür. Türk kozmogonik düşüncesine göre ilk neden belirlediğinde bundan yokluk ve yokluktan ilk monad (tek varlık) türemiştir. T'ai-chi denen bu varlıkta bazı ilkeler bulunmakta idi. Bu ilkeler harekete geçtiğinde yaruk (ışık) ve kararık (karanlık) ilkeleri belirir. Yarısi beyaz yarısi siyah ve daire şeklinde tasavvur edilen bu yaruk ve kararık ilkelerinin ana ve ata'ya benzetilen nefesleri sekiz yönden esen rüzgârlarla birleşince *toprak, su, ateş, ağaç ve maden* olarak bilinen beş unsur meydana gelmiştir. Bu unsurlara *kök, ruh, aile* anlamına gelen tös, kut ve oğuş gibi isimler verilmekte idi (Yıldız Altın, 2021: 85; Esin, 2001: 24).

Kırgızlar arasında kut denen nesnenin talih getirdiğine inanılmaktadır. Buna göre koyu kırmızısı, peltemsi nesneye kut denilmekte ve onun obanın tepesindeki açık yerden (tündükten), obanın içindeki kolomtoya (ocağa) düştüğüne, bunu yakalayan kişiye şans getirdiğine inanılır. Kırgızların inancına göre bu nesneyi ancak iyi insanlar yakalayabilir. Kötü insanların elinde o nesne *gait* parçasına döner. Kut kimi zaman kişiyi koruyan muska anlamına da gelmektedir. Buna göre içinde kurşun bulunan yedi sedef düğmenin dikildiği bez parçasına kut adı verilmektedir (Yıldız Altın, 2021: 86; Yudahin, 1998: 527).

Kut, yaratıcının lütfettiği ilahi bir güç olarak da tanımlanmıştır. Türk inanç sistemine göre yaratıcı bu gücü herkese vermemiş, seçtiği kişilere bahşetmiştir. Bu güç o kişinin hayattaki başarısını da garanti altına almıştır (Yıldız Altın, 2021: 87).

Divitçioğlu (1987: 60-61), Kutadgu Bilig ve Divânu Lügati't-Türk'teki kut almak (mesut olmak), kut-atmak <kutlu olmak, devlet sahibi olmak>, kut-garmak <kurtarmak>, kut-ulmak <kurtulmak>, kut-urmak<kudurmak, azmak, yoldan çıkmak> kelimelerinin anlamlarına bakarak kut'un iki yönlü olduğunu, hem *sacre* (kutsal) hem de *profane* (kutsal dışı) kategorilerini ifade ettiğini, özetle kut'un hem kendisini hem de karşıtını içerdiğini; kut, kutsalı gösterdiği gibi kut-ulmayı<kurtulmayı>, yani ondan uzak kalmayı da kapsamaktadır, demektedir.

Karabalsagun Yazıtı'nda geçen *Kök Tengirde kutum yuyka boltı, yağız yerde yolım kısqa boltı: Gökte kutum yufka oldu, kara yerde yolum kısa oldu*" ifadelerinden yola çıkan Alimov, bu yazıttaki kut kavramının insanı gökyüzünde koruyan bir şemsiye gibi olduğunu ileri sürmekte ve kut'un incelenmesi ve delinmesi insanın kaza ve musibetlere karşı savunmasız kalacağı anlamına geldiğini söylemektedir (Alimov, 2015: 33; Yıldız Altın, 2021: 87).

Beydili, Baskakov'a dayanarak kut kelimesinin Altayca olduğunu ve Altaycada "can, tanrı, ilah" anlamlarına geldiğini; Sibirya, Kafkas, Türkmen ve diğer Türk boylarının geleneksel görüşlerinde "hayat gücü, ruh, can, hayat verici, bereket, bolluk, saadet, mutluluk" anlamlarını ihtiva ettiğini,

kavramın Eski Türkçede “kutsal, mukaddes”, Saha (Yakut) mitolojisinde ise “Tanrıdan gelen hayat gücü, başlangıç” olarak düşünüldüğünü ileri sürer (Beydili, 2004: 359-361). Kut kavramı Divânu Lügati’t-Türk’te kut: talih ve şans anlamlarıyla kullanılmakta ve Kaşgarlı Mahmud kut’la ilgili olarak şu siiri vermektedir:

Kut kuwig berse idim kulinga,

Künde ışı yüksepen yokar agar

Diyor ki: Allah kuluna baht ve talih verirse onun işleri her zaman yükselir (Ercilasun, Akkoyunlu: 2015: 263).

Kut kelimesinin ruh, ruhi-manevi kuvvet, cesaret, şans, saadet, uğurlu, talih gibi anlamları bulunmaktadır. A. Donuk kut kelimesine Vambery ve Thomsen’in “saadet”, Ziya Gökalp’in ilkel cemiyetlerde mana’ya benzeyen anlamında “mukaddes”, Köprülü ve Barthold’un “saadet” ve “baht”, Kutadgu Bilig’de hükümdarlara ait “haşmetmeab” (haşmet sahibi, majeste), R. R. Arat’ın “mesut olma”, Menges’in “saadet, baht”, Von Gabain’in “saadet”, Giraud’un “talih, mutluluk”, Rasonyi’nin “saadete ulaşma”, A. Bombacı’nin “şans, kader, talih”, Caferoğlu’nun “saadet, devlet, ikbal”, B. Ögel’in “talih ve devlet” manaları verdiğini söylemektedir (Donuk, 1988: 79).

Kutadgu Bilig’de Tanrı’nın öne çıkarma ve kut verme özellikleri El-Mukkaddim, El-Muiz, Er-Râfi, El-Hadi, En-Nur, Er-Reşid’le ifade edilir. Bu sıfatlar Tanrı’nın yaratılmışlar içerisinde bazı kişileri ön plana çıkardıklarını, onları yücelttiğini, onların gönüllerini iman ve irfanla doldurduğunu, onları yüksek hakikatlerden haberdar ettiğini, onları hayırlı yollara sevk ettiğini anlatır. Kutadgu Bilig’de bu anlamda *köz suvı* (izan, akıl, anlayış anlamında), şeref anlamında *yüz suvı*, lütfetmek anlamında da *edgü tutmak* kavramları kullanılmaktadır. Kutadgu Bilig’de Tanrı’nın hükümdara kut verme özelliği el-Mukkaddim, el-Muiz, er-Râfi, El-Hadi ve el-Hakem’le ifade edilir. Bu sıfatlar her şeye hükümünü veren Tanrı’nın hükümdara da hükümdarlık hükümünü verdiğini anlatır. Bu manda kitapta *terken kutı* (kut verilmiş hükümdar) ve *edgü törülüg* (iyi töreli) ifadeleri kullanılır (Savran, 2016: 413).

Doğu Hun Devletinde hükümdarın *Tengri Kut* unvanını taşıdığı bilinmektedir. Kapagan Kağan ve ilk Kutluk Bilge Kül’ün “kutluk” unvanlarını aldığı, Türgiş hakanlarına da bu unvanın verildiği tarihi kayıtlarla sabittir. Cüveyni tarafından kaydedilen Uygurların Göç destanında Uygur hakanlarına *İdi Kut* unvanı verildiği anlaşılmaktadır. Bu bakımlardan söz konusu kavram hakanların bir unvanı olarak “devlet başkanı, devlet idarecisi” gibi anlamlar ifade ettiği, siyasi hâkimiyeti ve devlet idare eden gücü göstermesi açısından da önem arz etmektedir (Yıldız Altın, 2021: 88).

1476 yılında yazılmaya başlanan Tevârih-i Âl-i Osman kitabında Osman Gazi’nin “Eğer Hak Teâlâ beni padişahlığa eristirirse benim neslim dahi bu alameti görüp kabul etsinler (Atsız, 1985: 18; Yıldız Altın, 2021: 89) ifadesinden Türklerin İslam medeniyeti dairesine girdikten sonra da eski töre ve inançlarını devam ettirdiğini, hakanlık makamının Allah (Tengri)

tarafından bahşedilen bir unvan olduğuna dair inancının kendini koruduğunu görmekteyiz.

Türk kültüründe kut kavramının yönetim erki için kullanıldığında onun kağan veya hakanın bedeninde somutlaştığı görülmektedir. Potapov, kutsal karizma tasavvurunu yansıtan ve kut'la birleştirilen bu unvanların göçebe çevrede iktidarı güçlendirmek için kullanıldığını, halk tefekküründe üst düzey yöneticilerde ve aristokrat çevrelerde kut olduğu inancının bu şekilde pekiştiğini iddia etmektedir (Potapov, 1996: 233; Yıldız Altın, 2021: 89).

2. Türk Kültüründe Kut Aktarma Yolları

Türk inanç sisteminin Gök Tanrı, yer-su ruhları ve atalar tapımı gibi üç temel üzerine inşa edildiği kabul edilmektedir. Türkler-Gök Tanrı başta olmak üzere- ruhi varlıklarla ilgili yukarıdan aşağı olmak üzere onlardaki majik gücü (kutsal/büyüsel güç/mana) esas alarak bir nitelendirme ve seviye belirleme yoluna gitmişlerdir. Türklerin inanç sistemine göre bu kut (mana) yüklü bu güçlerle iyi geçinme, bunları memnun etmek için birtakım ayinler yapma, kurbanlar sunma ve bu varlıkları kendi lehlerine döndürme büyük önem taşımakta idi. Türkler bu varlıklardaki kut'un (mana) birtakım insanlara da verildiğine, bu gücün insanlardan da başka insanlara aktarılabilmesine inanıyorlardı. Türk inanç sistemine göre bu gücün aktarılması için insanların bu kutsal varlıklar tarafından seçilmesi, bu varlıkları memnun etmesi, onların rızasını alması, onları kızdıracak iş ve işlemlerden uzak durması gerekmektedir. Bu niteliklere sahip insanlar arasında başta peygamberler olmak üzere; krallar, hakanlar, din adamları, destan kahramanları, evliyalara, meslek pirlere, âşıklar/destancı ozanlar ve halk hekimleri gibi kişiler vardı. Bu kişiler Tanrı'dan doğrudan kut alabildikleri gibi, dolaylı şekilde de (Tanrı'dan kut alanlardan alma) bu kuta sahip olabiliyorlardı. Türk kültüründe İster doğrudan isterse dolaylı şekilde olsun kutun aktarılması birtakım tipolojik yol ve yöntemlerin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Kut aktarmanın söz konusu olduğu yol ve yöntemlerin başında ışık (nur), bade, kan, bakış, temas (el alma, el verme vb.), tükürük, nefes, toprak, kum gibi araç ve gereçler kullanılıyordu. Bu çalışmada Türk kültür evreninde kut inancı ve kut aktarma yolları üzerinde durulacak ve bu yolların tipolojisi ortaya koyularak bir tasnif denemesi yapılacaktır.

2.1. Nur Yoluyla Kut Aktarma

Peygamberler, büyük epik ve kültür tipi kahramanlar Tanrı'dan aracı kullanmadan kut alma yetkisi verilmiş kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün dinlerde olduğu gibi İslam dininde de Hz. Peygamber, Allah'ın nurundan (kutundan) yaratılmış, bu nur silsile yoluyla bütün peygamberlere aktarılmış, sonra da yine kan yoluyla babası Abdullah'a, babasından da

annesine nakledilmiştir.¹ Allah'ın kutu olan bu nurun Hz. Peygambere Allah tarafından doğrudan verildiğın gösteren birtakım işaretlerin olduğu ve Hz. Muhammed'in bu işaretlerle zuhur ettiği İslam bilginleri ve tarikatları tarafından kabul edilmektedir. Hz. Muhammed'de peygamberlik mührünün bulunması, nurlu bir yüze sahip olması, bulutların sürekli olarak üzerinde dolaşması gibi mucizevi işler aslında bu kut'un varlığını haber veren unsurlar olarak görülebilir (Çeribaş, 2019: 50-51).

Oğuz Kağan Destanı'nın Şecere-i Terâkime anlatısında da peygamberlere has bu durumun epik kahramanlara özgü anlatıldığı görülmektedir. Anlatıya göre Oğuz Kağan, ay ve güneşten daha güzeldir. Annesini üç gece emer bir daha emmez, rüyasında annesine "Anne Müslüman ol, eğer olmazsan, ölsen de ölürüm, senin memeni emmem" diye seslenir. Kahramana ad verme töreninde Oğuz bir yaşında iken dile gelir ve "Benim adım Oğuz" diyerek kendi adını ilan eder. Dile gelip konuşmaya başladığında Allah Allah diye söylenmeye başlar (Ebulgazi Bahadır Han, 1996: 235-236). Anlatıda kahramanın bu şekilde gösterdiği mucizevi hareketler ve davranışlar ona Tanrı kutunun (nurunun) verildiğine işaret etmektedir.

Dede Korkut Kitabı'nın mukaddime bölümünde Dede Korkut'tan bahsederken "Resül Aleyhisselâm zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata dirler bir er kopdı. Oğuzuñ ol kişi tamam bilicisi-y-di. Ne dirse olur-idi. Gayıpdan dürlü haber söyler-idi. Hak Teâla anıñ könlüne ilham ider-idi." (Ergin, 2004: 74) İfadeleri geçmektedir ki bunların içinde "Resül aleyhisselâm zamanına yakınlık" ve "onun gönlüne ilham edilme" sözleri Dede Korkut'ta da Allah'ın nurunun zuhur ettiğini, onun Peygamberin zamanına yakın bir zamanda (kutsal zaman) dünyaya geldiğini, peygamberlere verilen nurun ona da verildiğini ve bu sayede gapten haber verme yetkisine sahip olduğunu anlamaktayız.

Dilimiz de kullanılan ışık, aydınlık (yaruk yaşık) kelimeleri de kut'un nur yoluyla aktarılmasına işaret etmekte olup Türklerin inancına göre bu nur daha çok bir ışık (yaruk/yaşuk) şeklinde gökten gönderilmekte veya gökten inmektedir. Oğuz Kağan destanının Uygur harfli metninde Oğuz

¹16. yüzyıl eseri olan Mecmû'üt-Tevârih'te bu kısım şöyle nakledilmektedir: "Âlemde ilk yaratılan şey nur imiş. Bu nur, Hz. Peygamber Sallallahu Aleyhi ve Sellem'in nuru idi. Bu nur, Hz. Âdem Aleyhissalatu ve Sellem'in alınına emanet olarak koyulmuş. Ondaki nur babadan oğula geçerek önce Şis Aleyhisselâm'a geçti. Ondan Yunus peygambere, ondan Kınan'a, ondan Mahlail'e, ondan Zida'ya, ondan İdiris Aleyhisselâm'a, ondan Uh-Nuh'a, ondan Matusluh'a, ondan Malik'e, ondan Nuh Aleyhisselâm'a, ondan Arım'a, ondan Arfahiş'd'e, ondan Hud Aleyhisselâm'a, ondan Omar'a, ondan Şalih'e, ondan İzan'a, ondan Aştas'a, ondan Tarih'e, ondan Azra'ya, ondan İbrahim Aleyhisselâm'a, ondan İsmail Aleyhisselâm'a, ondan Kızır'a, ondan Camil'e, ondan Kamşay'a, ondan Ardut'a, ondan Adın'a, ondan Uluv'a, ondan Nizar'a, ondan Muzar'a, ondan İlyas'a, ondan Mudrik'e, ondan Huzaym'a, ondan Nazır'a, ondan Ardut'a, ondan Malik'e, ondan Kamar'a, ondan Galip'e, ondan Luay'a, ondan Kaab'a, ondan Murra'ya, ondan Kilap'a, ondan Kusay'a, ondan Abdımanaf'a, ondan Haşim'e, ondan Abdulmuttalip'e, ondan Abdullah'a, o nur Abdullah'tan Âmine'ye geçti." (Çeribaş, 2019: 50).

Kağan'ın doğumu sırasında annesinin gözü parlamakta, kendi yüzüne de bir nur yansımakta² yine aynı destanda ikinci eşi de bir Tanrı'ya yakardığı ve yalnız olduğu bir anda bir ışık huzmesi içinde kendisine gönderilmektedir.³

2.2. Kan Yoluyla Kut Aktarma

Kan yoluyla kut aktarma inancı, kut'un bazı kişilere doğuştan verildiği ve biyolojik yolla aktarıldığı inancına dayanmaktadır. Bu inanç "kut'un biyolojik aktarımı" olarak da adlandırılabilir. Türklere göre ruh ya kemikte ya da kanda bulunurdu. Bu nedenle Türkler kurbanların kemiklerini kırmazlar, kanını akıtmazlardı. Animist Türklerin süyek/söök/sümük adını verdikleri kurban kemikleri asla kırılmaz, etleri eklem yerlerinden ayrılır, kemikler toplanarak toprağa geri gömülürdü. Eski Türk düşünce ve inanç sisteminde gerek canın-tinin kemikte olması gerekse yeniden dirilişin sembolü olması sebebiyle kemiğin kırılmadan gömüldüğü, kutsal nehirlere atıldığı ya da ağaçlara asıldığı durumlar söz konusudur. Kemiklerin kırılması ya da parçalanması bereketin, başarının ve üremenin sonunu getireceğine olan inançla açıklanmıştır. Bazı Türk toplulukları kurban edilen hayvanın kemiklerini ormandaki bir ağaca asarken, bazı bölgelerde kurban hayvanının kemiklerinin hatta dil, kalp, ciğer gibi organlarının da korunaklı bir yere gömülmesi söz konusudur (Harva, 2015: 443; Köse, 2019: 155). Saha Türklerinde ev ya da çadır inşa edilen yerde kurban kesilir. Evin ocak bölümü yapılırken kurban sunulduğu ve sunulan bu kurbanın kanının ocağın üzerine sürüldüğü araştırmacılarca tespit edilmiştir (Ögel, 1995: 505'ten Köse, 2019: 157). Benzer şekilde, Anadolu kültür coğrafyasında, yeni bir bina inşa edilirken veya temeli atılırken, yeni bir araba alındığında kurban sunulması da bir gelenek olarak varlığını korumaktadır. Kurban sunulduktan sonra kanın arabaya, kişinin alnına, evin duvarına sürülmesi, koruyucu ruhun kanda olduğuna işaret etmektedir. Anadolu'daki bu kurban ritüellerinde kurban hayvanının başı ve ayakları binanın temeline gömülmek suretiyle şeytani varlıklardan gelecek belaları defetme işlemi gerçekleştirilmiş sayılırdı (Köse, 2019: 157).

Türk inanç ve düşünce sisteminde kan yoluyla kut aktarma büyük oranda soy esasına bağlı olarak düşünülürdü. Türkler, kutlu kişilerin (kemiğinde/kanından kutsal olan kişilerin hakanların, boy beylerinin, hekimlerin, şamanların, dedelerin) kendisinden sonraki kişilere kan yoluyla kut'u doğrudan aktardıklarına, bu kutla birlikte onların çocuklarına da bazı üstünlüklerin doğuştan verildiğine inanmaktadır. Türk kültüründe görülen

² Yine günlerden bir gün Ay Kağan'ın gözleri parladı, doğum ağrıları başladı ve bir erkek çocuk doğurdu. Bu çocuğun yüzü gök, ağzı ateş gibi kızıl, gözleri ela, saçları ve kaşları kara idi. Perilerden daha güzeldi. Bu çocuk anasının göğsünden ilk sütü emdi bir daha emmedi (Bang ve Arat: 1936: 11).

³ Yine günlerden bir gün Oğuz Kağan bir yerde Tanrı'ya yalvarmakta idi. Karanlık bastı. Gökten bir gök ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki o ışığın içinde bir kız var, yalnız oturuyor. Çok güzel bir kızdı. Başında (alnında) ateşli ve parlak bir beni vardı, Demirkazık yıldızı gibi idi (Bang ve Arat: 1936: 13).

ak süyek/aksünük/kara süyek/karasünük (akbudun/karabudun) adlandırılmaları tamamen bu kut anlayışına bağlı olarak gelişmiş adlandırmalardır. Bu inanış günümüzde de devam etmekte, halk hekimliği yapan kişilerin, sağaltma ocaklarının, bazı meslek erbablarının (dedelik, âşıklık, şamanlık, bakışlık gibi) kan yoluyla mesleği icra etmelerinin mümkün olduğu, bu kabiliyetin bunlara en başta Tanrı tarafından verildiği ve kan yoluyla bütün nesillerine geçtiği inancına işaret etmektedir (Köse, 2021: 145-146).⁴

Kan yoluyla kut aktarmanın ikinci yolu burundan veya ağızdan çıkan kandan gebe kalma biçimindedir. Cinsel temasın mümkün olmadığı durumlarda kut'lu kişinin kanının yutulması ile hamile kalma ve o kişiden neslin yürümesi ve o nesli kutlu sayma Türk kültüründe görülen bir durumdur. Hacı Bektaş Velayetnâmesine göre Hacı Bektaş Suluca Karahöyük'te bilgin bir kişi olan İdris ile "âhîret hatunlarından" olan karısı Kutlu Melek (Kadıncık) tarafından misafir edilmiştir ve buradaki ifadelere göre de hiç evlenmemiş, yani mücerred olarak göçmüştür. Maamafih bir yerde, Hünkâr'ın bir gün abdest alırken burnunun kanadığı: Kadıncık'tan bu abdest suyunu ayak değmeyecek tenha bir yere dökmesini istediği, bunun üzerine Kadıncık Ana'nın bu suyu o görmeden içip leğeni tekrar götürdüğü, Kadıncık'ın bu suyu içtiğini anlayan Hünkâr'ın sorusu üzerine, "erenlere ne malûm değil, erenlerden artanın bir yudumunu bile dökecek yer bulamadım, ancak kamımı buldum" dediğini, Hünkâr'ın da "bizden umduğun nasibi

⁴ Eski Türklerde soyu üstün olanlara ve kut verilmiş kişilere ak sünekler/süyekliler adı verilmekte, halk için de kara süyekliler tabiri kullanılmakta idi. Kazak ve Kırgızlarda söz konusu anlayış devam etmekte olup Kazaklarda işanlık (şeyhlik/dedelik) yapacak kişinin ak süyek olması gerektiği, ak süyek mensup onların ancak işan olabileceğine inanılmaktadır. Kazakda işanlar Anadolu Alevi geleneğinde olduğu gibi soylarını Hz. Ali ve Hz. Muhammed'e bağlamaktadırlar (Çınar, 1996: 55). Kazaklar arasında Hocalar adı verilen grup da kendisini Arap soyuna dayandırarak kut sahipleri olarak görmekte, hatta Anadolu'daki Alevi geleneğine benzer şekilde dışarıya kız verip dışardan kız almamaktadırlar. Söz konusu hocalar grubu Özbekler arasında da yaygın olup onlar da aynı şekilde davranmaktadırlar. Orta Asya Türk devletlerinde Cengiz ve çocukları da ak süyekliler olarak kabul edilmiş, bu nedenle hakanlar kendilerini Cengiz evladı olarak nitelendirmişlerdir. Kırgızlar arasında da durum aynı olup Kırgızlarda yöneticiler (manaplar, biyeler) ak süyekliler (Kırgızca ak söök) kümesinden kabul edilmiştir. Hatta Kırgızlara göre bu ak süyeklilerin yanında onlara danışmanlık/bilgelik yapan, onlar adına bir yönetim görevini yerine getiren aksakallılar terimi de gelişmiştir. Aksakallık makamı 19. Yüzyılda Hokand Hanlığında bir idari kurum olarak da görülmeye başlanmıştır. Kırgızlarda Aksakallar Dede Korkut'ta olduğu gibi çocuğa ad verilmesi, günlük dua işleri ile kurban duası işlerinde de bulunurlar, geleneğin icrası, dini-mistik oyunlarda kargaşanın önlenmesi, cenaze işleri gibi kalabalıkların olduğu yerlerde aksakallara önemli görevler düşerdi (İsakov, Murzakulova, 2015: 476-487). Anadolu Alevi ocaklarında görülen dedelik kurumunun soy esasına bağlı olması, dede soyundan gelenlerin dede olabilmeleri de tamamen kut'un kanla aktarılması sürecine işaret etmektedir. Kut'un kanla aktarılması Türk kültür coğrafyasında Ocaklı, Ocakzade gibi kavramların ortaya çıkışının sebebinde de göstermektedir. Alevi kültür çevresinde dede soyunu ifade eden Ocaklı/Ocakzade kavramı, halk hekimliği geleneğimizde ise hekimin soyuna gönderme yapmaktadır. Kut'un kan yoluyla aktarımı Alevi ocaklarında o kana sahip olmayla (doğal yolla) başlarken sağaltma ocaklarından bu süreç "el verme" şeklinde gerçekleştirilmektedir.

aldın; senden iki oğlumuz gelecek, adınızla onlar yurdumuz oğlu olacak; halkın yetmiş yaşındakileri; onların yedi yaşında olanının elini öpsünler. Dünya bozulsa onlar sırları üstüne yatsınlar, hiç zahmet görmesinler..." dediği, bu söz üzerine Kadıncık'ın üç oğlunun olduğu, ama bunlardan birinin Hünkâr'ın sağlığında ölüp diğer ikisinin yaşadığı soylarının yürüdüğü anlatılmaktadır (Fıglalı, 1996a: 328; Fıglalı, 1996b: 151).

2.3. Bade veya Bade Yerine Kullanılan Çeşitli Nesnelere Yoluya Kut Aktarımına

Bade yoluyla kut aktarımına daha çok âşık ve destan anlatıcılarında görülmektedir. Türk dünyasında özellikle Manasçılar rüya sırasında (Çeribaş, 2012) bade içmeseler de kırmızı içerek, kum, toprak yutarak destanı icra etme ve doğaçlama yetenekleri verilmiş kişiler olarak bilinmektedir.

Söz konusu gelenekte Manasçılar, Manas'ın kahramanlarından birisi tarafından sunulan kırmızı içerek, ağızlarına atılan darı, kum ve toprağı yutarak kutsal görev kendilerine verilmiş ve böylece ilahi güçlerin yardımıyla mesleği seçmiş kabul edilir.⁵ Anadolu âşıklık geleneğinde söz konusu rüya görme ve bade içme motifinde badeyi sunma işi Hızır, Pir, Aksakal gibi kişiler vasıtasıyla vücut bulmaktadır. Bu kutlu kişiler erginlenecek kişilere kendi elleriyle üç kez olmak üzere bade içirirler ki bu badelere pir badesi veya er badesi adı verilmektedir. (Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Günay, 2008). Hacı Bektaş Vilayetnamesine göre Hacı Bektaş'ın dedesi Musâ es-Sânî, 27 Safer 203/818 tarihinde şehîd olan İmam Ali er-Rızâ ile görüşmüştür. Hacı Bektaş'ın babası, bu görüşme sonucunda, karısı Zeyneb Hatun'un İmam Ali er-Rızâ'nın ağzına alıp sonra bardağa boşalttığı

⁵ Manasçı Çoyuke Ömür Uulu rüyasında genç yaşlarda Karkıra'dan gelirken Kızıl-Kıya'nın Türgön bölgesinde uykuya dalar ve düş görür. Düşünde aksakal bir kişi ağzına darı koyup bir kâse darı da eline verir ve bunu da evine alıp git, diyerek onu yolcu eder (Çeribaş, 2012: 147). Başka bir rivayet Çoyuke'nin ağzından dinleyen yakın arkadaşı Koco Ükürov'dan alınmıştır: Çoyuke, Sarı-Too'dan ağaç soyup eve dönerken Kızıl-Kıya beline gelir ve burada atını bağladıktan sonra uykuya dalar. Uykusunda bir aksakal karşısına çıkar. Aksakal'ın önünde Kızıl-Kıya belinde bulunan yilkılar vardır. Aksakal yilkıları dağıtır ve Çoyuke'yi bir eve alıp götürür. Eve girdiklerinde döşekte, uzun boylu bir kişinin yattığını görür. Bu kişi başını kaldırır, Çoyuke selam verse de selamını almaz. O sırada evin yüklüğüne dayanmış halde kırmızı dolu deri kapları görür. Aksakal bu deri kaplardan Çoyuke'ye doldurup doldurup kırmızı verir. Çoyuke kırmızı içip dönerken, aksakal kişi "Bu adam Manas, onu söyleyip dur!" der. Aksakal, Çoyuke'yi o evden çıkarıp başka bir eve götürür. O evde de yakışıklı, sarı benizli, gözleri parlak başka bir kişi oturmaktadır. Çoyuke o evde de bir bardak kırmızı içer. Aksakal,"bu kişi de Almambet! der. Böylece aksakal Çoyuke'yi kırk eve götürüp kırk kişi ile tanıştır ve her evden kırmızı içirtir. Çoyuke rüyadan uyandığında bağladığı atının çok uzaklaştığını fark eder. Atını bulur ve evine döner. Eve dönerken Kızıl-Kıya'nın bir belinden diğerine kadar hiç durmadan Manas söyler. Bir yere kadar geldikten sonra Manas söylemeye takan kalmaz, dizginleri bırakır. Ardından başka bir yere geldiğinde içinden yine Manas söylemek gelir. Yolda sürekli Manas söylemeye devam eder, onu görenler, "cinlenmiş" herhalde diyerek izlerler. Çoyuke hiç durmadan Manas söyleyerek Böltök'e gelir. Hemen bir koyun keser ve komşularını davet ederek sabaha kadar Manas söyler, böylece Manasçı olur (Çeribaş, 2012: 148).

şerbeti içmesi üzerine dünyaya gelir ve atası İbrâhim el-Mucâb'a benzediği için İbrâhim es-Sânî adını verirler (Duran, Gümüşoğlu, 2010: 63-64).

Anadolu Alevi kültür çevresinde sakka suyu hizmeti denilen bir hizmet vardır ki bu hizmet, dede tarafından dua edilmiş suyun erkânda bulunan canlara içirilip geri kalanın serpilmesine dayanmaktadır. Söz konusu uygulamada da kut'un hem su vasıtasıyla aktarıldığı, Türk kültüründe suyun ruh sahibi bir varlık olduğu, aziz kabul edildiği, sihri bir gücü olduğu inancı diğer Türk boylarında ve Sünni Türk gruplarında da bilinmektedir.

2.4. El Verme/El Alma Yoluyla Kut Aktarma

El verme ve el alma, kut aktarma yollarından en çok kullanılan ve en yaygın olan şekillerden birisidir. El verme/el alma kut'u taşıyanla kut'u taşıyacak olan arasındaki büyüsel işlemin adı olarak da tarif edilebilir. El alma/el verme işlemi kan bağı olan kişiler arasında olabileceği gibi kan bağı olmayanlar arasında da gerçekleşebilir. Özellikle sağaltma ocaklarında el verme, potansiyel mistik gücün yine potansiyel mistik güce sahip olduğu düşünülen bir başkasına devredilmesi anlamına gelmektedir (Araz, 1995: 84-85). Anadolu Alevi ocaklarında Görgü Cemi'yle tarikata katılacak kişiler ister müshipli cemlerde isterse müshahipsiz cemlerde olsun dede tarafından üç kez pençe-i ali aba'dan (elle üç kez kişilerin sırtının üzerinde dolaştırılarak "Ya Allah, Ya Muhammed, Ya Ali" sözleriyle kutsanırlar). Söz konusu pratiğin Anadolu sağaltma ocaklarında el verme/el alma şeklinde yapıldığı, bu işlem esnasında kut aktarılacak kişiye avucundan su içirme, dua edilmiş suyu eliyle içirme, avcuna tükürerek tükürüğü yalatma yoluyla el vermiş sayılır (Baysan, 2014: 78; İçli, 2013: 98).

Anadolu tarikat kültüründe el verme/el alma bir tarikat adabı olarak bilinmektedir. Buna göre el alma/el verme yoluyla tarikata intisap etme ve tövbe işlemi de yapılarak kutsal kabul edilen şeyh'in kutu müride bu şekilde aktarılmış ve erginleme gerçekleştirilmiş sayılır.

Türk tasavvuf geleneğinde el almak/el vermek ifadesi ile bir tarikata girmek, bir tasavvuf koluna kaydolmak anlamları kastedildiği gibi Bektaşilik geleneğinde ise bu duruma "nasip almak" adı verilir. Tarikata ait bir şeyi, bir töreyi yerine getirmek manasında da el almak/el vermek terimleri kullanılır: "Okumaya el almış, eli var" gibi.

Sakinin elin öptüm olup şeyh-i harabat

Eller ayağın öptüğü âdemden el aldım (Şiir: Neşât-i Mevlevî)
(Cebecioğlu, 2009: 187).

Irak Türkmenlerinde el verme işlemi, kan bağı olmadan, mistik güçleri elde ettiğine inanılan bir kişinin bu gücü bir kişiye aktarması şeklinde değil, erginlemeye ulaşmış (sembolik olarak mistik güce sahip olma) bir kişinin bünyesinde olduğu düşünülen mistik gücü bir başkasına aktarması şeklinde de gerçekleşebilir. Türkmeneli bölgesinde gerdeğe girecek damadın gerdeğe girmeden önce elini bir bekâr gence sürmesi ile de o bekârın kısmetinin açılacağına inanılır (Kalafat, 2007: 327). Anadolu Türk kültür çevresinde de

şanslı kişi ya da kişilere dokunma, onlarla bir şekilde temas kurma⁶ isteği de o kişide varlığı düşünülen kut'un aktarılması sürecini akla getirmektedir.

2.5. Nefes Yoluyla Kut Aktarma

Bu şekilde kut aktarmanın en eski örneklerini Umay ve Ayzıt kültüründe görmekteyiz. Türk inanç sisteminde Umay Ana ve Ayzıt tabiat unsurlarını birleştirerek kut yaparlar ve bebek anne karnına düşünce bu kutu bebeğe üflerler. Bu yöntem İslami inanç sisteminde ise hem Tanrı-Peygamberler ilişkisinde hem de Veli kültüründe karşımıza çıkmaktadır. Nefesle kut aktarma daha çok biyolojik aktarımın mümkün olmadığı durumlarda karşımıza çıkmakta ama biyolojik aktarımla aynı düzeyde bir kutlu gücün kişiye aktarıldığı anlamı taşımaktadır. Hristiyan kültüründe Hz. İsa'nın babasız doğumu ve Cebrail'in Meryem'e nefes üfleyerek Meryem'in hamile kalması bu bakımdan dikkat çekici örnek sunmaktadır. Hacı Bektaş Veli ile Kadıncık Ana arasındaki rivayetler de bu şekilde nefes oğlu kavramıyla izah edilmektedir. Nefes evlatlığına dayanak olan bir menkıbeye göre Hacı Bektaş'ın bir ermiş olduğu anlaşılınca, Kadıncık Ana, kocası İdris'e haber vererek O'nu evlerine davet etmiştir. Bu sırada şeyhin abdest aldığı veya ellerini yıkadığı suyu dökmeye kıyamayan Kadıncık, abdest suyunu içmiştir. Bir keresinde de abdest alırken Hacı Bektaş'ın burnu kanamıştır. Kadıncık bu suyu da içmiştir. Durum anlaşılınca Hacı Bektaş, "Senden iki oğlumuz gelecek" demiş ve gerçekten Kadıncık hamile kalmıştır. Bir müddet sonra üç oğlan çocuğu doğmuş, biri ölmüş ikisi ise yaşamıştır. Bazı Bektaşilerin inancına göre Kadıncık Ana'dan doğan ve biri Habip diğeri Hızır Lale adındaki bu çocukların ikincisinden Hacı Bektaş'ın soyu devam etmiştir (Özlu, 2015: 504).

2.6. Tükürük Yoluyla Kut Aktarma

Tükürükle/ağza tükürerek kut aktarma yolu Türk halk inançlarında da tarikat geleneklerinde de karşımıza çıkmaktadır. "Parça bütünü temsil eder" ilkesinin en güzel örneklerinden sayılan tükürük, vücutta tükürük bezlerinin çalışmasıyla olarak ortaya çıkmaktadır. Vücutta ait olan tükürük, özellikle kutsalın bir tezahürü sayılan ağızda bulunmasıyla da önem arz etmektedir. İnsana ait bir salgı olan tükürük, soyu ve kanı temsil etme, dolayısıyla dini-mistik gücün zahiri yönünü göstermesi bakımlarından da halk inançlarına ve uygulamalarına konu olmuştur. Türk kültür çevresinde dini-mistik özellikleri olan bir parçanın bütünü temsil etmesi ve bunun kut aktarma için kullanılması yaygın olan bir durumdur. Kutlu kişinin kanı, nefesi, bakışı, elbisesi, tükürüğü bu parçalardan birini oluşturabilir. Anadolu halk kültüründe akıllı ve güçlü insanların daha bebekken bir kişinin ağzına tükürmesi, o kişideki özelliklerin çocuğa geçeceğine inanılmakta ve bu

⁶ Anadolu Türk kültür çevresinde aynı isimli iki kişinin arasında bulunmak şans, talih (kut) olarak düşünüldüğü gibi, evlenen erkek ya da kıza dolaylı yoldan dokunmayla da (kınasından bir parça alma, ismini ayakkabısının altına yazma, mendilinden kapma, kurdelasını veya işlediği bir yazmayı alma...) bahtın açılacağına inanılır.

durumun o kişiyi ömrü boyunca etkileyeceği düşünülmektedir. Bu türden inançların tasavvuf geleneğimizde de olduğu bilinmektedir. Hz. Peygamber ile Aslan Baba arasında geçen vaka bu duruma tipik bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk dünyasının manevi önderlerinden, Türk-İslam kimliğinin kurucu liderlerinden Hoca Ahmet Yesevi de birtakım manevi işaretlerle zuhur etmiştir. Menkıbeye göre Aslan Baba, Hz. Peygamberin ashaplarından biri idi. Bir rivayet göre dört yüz sene, başka bir rivayete göre de yedi yüz sene yaşamıştı. Onun Türkistan'a gelip Hoca Ahmed'i irşad etmesi manevi bir işarete dayanmakta idi. Hz. Peygamberin de iştirak ettiği gazaların birinde ashab-ı kiram aç kalıp peygamberin huzuruna gelirler. Hz. Peygamber'in duası üzerine Cebrail cennetten bir tabak hurma getirir, fakat hurmalardan bir tanesi yere düşer. Bu esnada Cebrail: "Bu hurma sizin ümmetinizden Ahmet Yesevi adlı birinin kısmetidir" der. Hz. Peygamber ashaptan bu hurmanın verilmesi vazifesini birinin üzerine almasını rica eder. Kimse sesini çıkartmaz. Böyle olunca içlerinden Aslan Baba bu vazifeyi üzerine alabileceğini söyler. Bunun üzerine Hz. Peygamber o hurmayı Aslan Baba'nın ağzına atar, mübarek tükürüklerinden de ihsan eder. Hemen hurma üzerinde bir perde zahir olur. Hz. Peygamber, Aslan Baba'ya Ahmet Yesevi'yi nasıl bulacağını talim ederek onun terbiyesi ile meşgul olmasını emreder (Köprülü, 1976: 28-29).

Türk sağaltma geleneğinin merkezinde kam adı verilen sihri-büyüsel işlem ustaları yer almaktadır. Kamlar, mistik güçlere sahip kişiler olarak hastalık tedavisinde başrole sahiptirler. Potapov'un aktardığına göre (2012: 282-283) Devlet Etnografya Müzesi koleksiyonu No:1277-19'da tükürçâk diye isimlendirilen ve üzerinde siyah ve beyaz at tüyünden örülen iplerle bez bir bez parçasının eklendiği bir kara koyun derisi saklanmaktadır. Kam, elinde yelpazesi olduğu halde hastayla beraber evin eşiğine oturur ve hastalık ruhuna dua okurdu. 'Tükürük' kelimesinden türeyen yelpazenin adı olan tükürçâk ise onun tedavi-büyü fonksiyonuna işaret etmekteydi. Çünkü okuyup üfleme genellikle tükürükle bitirilirdi.

2.7. Elbise (Aba/Cübbe/Hırka) Giydirme Yoluyla Kut Aktarma

Kültürlerde elbise (cübbe/hırka/sarık/üniforma v.b), onu giyen kişilerin dini-mistik yönüne dair bir işaretleme mekanizması olduğu gibi o kişilerin toplum içindeki gücüne, itibar ve iktidarına da vurgu yapan nitelikleri bünyesinde taşımaktadır. Bu anlamda elbise, Türk kültür çevresinde de dini-mistik, siyasi, askeri unvanlar taşıyan kişilerin kut'la temayüz ettiklerine birtakım işaretler bütünü olarak algılanmaktadır. Bu bakımdan bu kişiler özel günlerde, bayramlarda, mitik mekân ve zamanlarda bu elbiselerini giyerek mistik yönlerini toplumla paylaşır, iktidar ve güçlerini böylece devam ettirirler. Hatta bu kişilerin sadece elbiseleri değil, elbiselerinin üzerindeki motifler, simge ve semboller de büyük oranda bu yönlerine vurgu yapan mesajlarla yüklüdür. Siyaset ve yönetim mekanizmasında görev alanların takım elbiseleri ve frakları, din adamları ve

hocaların cübbeleri, dervişlerin hırkaları, askerlerin üniformaları bu bağlamda değerlendirilmek durumundadır.

Kut'lu kişiden bir parçanın veya bütünün alınarak kut aktarılacak kişiye verilmesi, bunun o kişiyle temas ettirilmesi, bir şekilde o kişiyle kut'lu kişi arasında mistik bağ kurulması esasına dayanan bu kut aktarma yöntemi en sık tercih edilen yöntemlerden biridir. Bu bakımlardan peygamberler hırkaları ve evliyaların hırkaları, askerlerin üniformaları, imam ve hocaların cübbeleri o kişilerdeki sihri/büyülü gücün somutlaştığı nesnelere olarak görülebilir. Kişilerden bu nesnelere geçtiği düşünülen büyü gücü (kut), bu nesnelere bütününe ya da bir parçasına sahip veya onunla temas eden kişilere de geçme kabiliyetine sahiptir. Mitik düşüncenin senkronik olduğu düşünüldüğünde ilkel dönemlerden izler taşıyan bu davranış modeli modern toplumlara bile yansımış, mezuniyet törenlerinde giyilen cübbeler, master ve doktora sınavları ile doçentlik sınavlarında gerçekleşen cübbe giydirme merasimi kut'lu ulu atanın/hocanın/büyüğün büyü (kutlu) özelliklerinin istenen kişiye aktarılması işlemi olarak inanç sisteminde yerini almıştır.

Mitik zamanlarda ve mekânlarda cübbe/hırka/üniformalar giyme dini-mistik kişilerin en önemli özelliklerinden birisi olarak görülmektedir. Bu bağlama Altay şamanları ayin esnasında hayvan derisinden bir göğüslüğü olan açık cübbe ve üzerinde dağ tavuğu tüyü bulunan kırmızı bir külah giyerlerdi. Bu kıyafet Alevi dedelerinin ve Bektaşî babalarının kılığına çok benzemektedir. (Eröz, 1990: 86). Bektaşî babalarının veya tarikat şeyhlerinin en yetenekli ve tarikatın geleneklerini sürdüreceklerine inandıkları dervişlerine bir tören eşliğinde hırka/cübbe ve taç giydirmeleri, bunu en kutsal saydıkları mekânlarda yapmaları, en kutsal kabul ettikleri zamanda ve bir ayin niteliğiyle gerçekleştirmeleri, kut'un belli kişilerde olduğuna ve yine alelâde kişilere verilemeyeceğine, herhangi bir zaman ve mekânda bu kut'un aktarılamayacağına işaret etmektedir.

Anadolu Alevi inanç sisteminde büyük önem arz eden *âl-i aba geleneği* de Hz. Muhammed'in aile fertlerini abası altına alarak onları kutsadığı, kendisine ait birtakım mistik güçlerin bu aile mensuplarına onun tarafından bilinçli bir şekilde ve abası altına alınarak aktarıldığı inanç ve düşüncesine dayanmaktadır. Bu anlamda ayin sırasında (Cem) bu mitik zamana gönderme yapmak için yola giren canların mutlaka bir örtü altına girip Hz. Muhammed'in makamını temsil eden dedeler tarafından *pençe-i âl-i aba*'dan geçirilmesi gerekmektedir.

Erginleme törenlerinin çok önemli unsuru sayılan cübbe giyme/hırka giyme pratiğine Dede Korkut Kitabı'nda rastlamaktayız. Eserde Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesinde boğa ile savaşıyor ve boğayı yenen Boğaç Han'a toplum katındaki yerinin değiştiğini göstermek için babası tarafından cübbe giydirilmesi gerektiği kut'lu kişi Dede Korkut'un ağzından söylenmektedir:

*Hey Dirse biglik virgil bu oğlana
Taht virgil erdemlüdür
Boym uzun bidevi at virgil bu oğlana*

*Biner olsun hünerlüdür
Ağayıldan tümen koyun virgil bu oğlan
Şişlik olsun erdemlüdür
Kaytabandan kızıl deve virgil bu oğlana
Yüklet olsun hünerlüdür
Altun başlı ban iv virgil bu oğlana
Kölge olsun erdemlüdür
Çigni kuşlu (omuzu kuş simgeli) cübbe ton virgil bu oğlana
Geyer olsun hünerlüdür (Ergin, 2004: 82-83).*

Burada sözü edilen cübbe ile Bektaşilerin ikrar veren dervişe giydirdikleri hırka arasında hiçbir fark yoktur. Her ikisi de bir ödüllendirmenin, imtihanı başarmanın ve statü atlamanın aracı durumundadır. Geleneğe göre Bektaşiliğe giren kişi yeni bir statü ve yeni bir hayata başlamış kabul edilir. Tennure, haydariyye, taç, rakiyye, kemer ve teslim taşı, pelhenk taşı Bektaşi dervişinin giyim kuşamını tamamlamaktadır (Bal, 1997: 53).

Kübra Yıldız Altın da (2021: 524) lisans eğitimini tamamladıktan sonra akademik kariyer yapmak isteyen bir akademisyen adayının başarmak zorunda olduğu aşamalarda belli ritüellerin yapıldığını, doktora tez savunmalarından sonra başarılı olan adaya jüri üyelerinin eşliğinde doktora hocasının cübbesinin giydirildiğini, bunun bir tür *el verme pratiği* olduğunu, benzer işlemin doçentlik sözlü sınavlarında da yapıldığını, en yaşlı ve en tecrübeli üyenin cübbeyi başarılı olan doçente kendi üzerinden çıkarttıktan sonra giydirdiğini, bunun bir tür atalar kültü uygulaması olduğunu söyleyerek bahse konu olan kut aktarma biçimine de destek vermektedir.

2.8. Nazar (Bakış/Göz Atma) Yoluyla Kut Aktarma

Toplumlar tarafından bakış (nazar), daima karşıdaki insanı etkileme gücüne sahip bir durum olarak görülmüş, nazar eden (bakan) kişideki büyü gücün karşıdakini etkileme yönüne her dönemde inanılmıştır. Literatürde nazar olarak adlandırılan bu kavram çoğunlukla olumsuz özellikleriyle ortaya çıksa da nadir olarak olumlu şekillerde de görülmektedir. Kadınların hamile iken pis ve çirkin insan ve hayvanlara bakmaktan kaçınması, güzel, iyi ve akıllı insana imrenerek bakması, bebeğin ona benzeyeceğine inanması bu bakımlardan değerlendirilmelidir. Destanlarda ve diğer anlatılarda buna benzer durumlarına varlığına tanık olunmaktadır. Destanlarda merkezi kahraman, toplum tarafından ilahi birtakım özellikleri olan kişiyle biyolojik akrabalığının olmayacağı durumda o kişiyle başka şekilde bağ kurmak için çözümler aramakta, onu rüyada görme, elinden bir nesne alma, elinden bade içme vb. şekillerde manevi akrabalık kurma yolunu tercih etmektedir. Bu yollardan birisi de nazarla hamile kalma ve ilahi kişinin özelliklerinin kahramana aktarılması sürecidir. Köroğlu Destanının Uygur anlatmasında Ehmedhan'ın Zulper Ayım adlı bir kız kardeşi vardı. O ergenlik çağına gelmiş olmasına rağmen, o zamana kadar yanına erkek sinek bile yaklaşmamıştır. Zulper Ayım'ın güzel bir has bahçesi

(çaharbağ) vardı. O bu bahçede, kendisine hizmet eden seksen kadar cariyeye birlikte yaşardı. Bu cariyeler saz çalarak Zulper Ayım'ı eğlendirirler ve kendileri de eğlenirlerdi. Zulper Ayım bir gün bahçedeki taht üzerinde oturup saçını tararken, Düldül'üne binmiş, oradan geçmekte olan Hz. Eli'nin (Hz. Ali) gözü bu güzel kıza ilişir, kendi kendine "Şu ay yüzlü güzel benden bir çocuk doğursa, ne iyi olurdu! ... diye iç geçirir ve yoluna devam eder. Zulper Ayım da o anda hamile kalır (Ekici, 2004: 312).

2.9. Dua Yoluyla Kut Aktarma

Dua ve dualama, Türk kültüründe en çok rastlanan kut aktarma yollarından biridir. Ağzı dualı olarak nitelendirilen Dede Korkut ve ona benzer aksakalların, hocaların, dervişlerin, mollaların, pirlerin (kutlu annelerin/babaların) duasının kişinin kaderini, talihini etkilediğine, ileride doğacak olumlu ve olumsuz fiillerin dua ve beddua vasıtasıyla şekilleneceği düşüncesi varlığını sürdürmektedir. Dua ile kut aktarma, zamanı ve mekânı kutsamanın en tipik örneklerine Alevi-Bektaşî geleneklerine rastlanmaktadır. Kurbanın dualanması, dolunun dualanması, duvaz imamlar, lokmanın dualanması, ceme girenlerin dualanması Cem erkânının büyük bir bölümünü oluşturmakta olup bu dualar, Hz. Peygamberin makamını işgal eden Dede vasıtasıyla yapılmaktadır ki Dedeler sahip oldukları makam bakımından Hz. Peygamber ve Hz. Ali soyuna dayandırılarak onlarda kut'un varlığı meşrulaştırılmış olmaktadır.

Dede Korkut Kitabı'nda da Dede Korkut, toylarda, düğünlerde, ad verme ve diğer mutluluk verici işlerde kut'lu sözlerin sahibi olarak mekâna, zamana ve kişilere kut kazandırmak, bir kazayı belayı defetmek amacıyla "*Evvel ahır uzun yaşuñ uçı ölüm. Ölüm vakti geldüğünde aru imandan ayırmasan, Kadir seni namerde muhtaç itmesün, biş kelime dua kılduk kabul olsun, günahuñuzu Muhammed Mustafa yüzi şuyına bağışlasun, âmin âmin diyenler didar görsün hanum hey!*" (Ergin, 2004: 232, 243) türünden dua nitelikli sözler söyler, hikâyelerin sonunda yine Dedem Korkut'un ağzından uğurlama (yom verme) işlemi ile hikâyeler bitirilir: "*Yirlü kara tağlaruñ yıkılmasuñ, Kölgelüçe kaba ağacuñ kesülmesuñ, Kamın akan görklü suyuñ kurımasuñ kanatlaruñ uçları kırılmasuñ. Çapar iken ağ boz atuñ bedrümesün, çalışanda kara polat öz kılıcuñ gedilmesün, dürtişür iken ala gönderüñ ufanmasun, ağ pürçeklü anañ yiri behişt olsun, ağ sakallu babañ yiri uçmağ olsun. Hak yanduran çırağuş yana tursun, Kadir seni namerde muhtaç eylesün hanum hey!*" (Ergin, 2004: 95).

Kırgızlar arasındaki yaygın bir inanışa göre bebeğin göbeği kesilirken dua edilir. Kırgızlar göbek kesilirken dua edilirse göbek kanıyla bu duanın o bebeğin kanına karışacağına ve hayatı boyunca onun kaderini etkileyeceğine inanılır. Bu sebeple Kırgızlar "*Tilegibizdi kindik kesken cerden, kindik kanı tamgan cerden ber* (Dileğimizi göbek kesilen yerden, göbek kanı damlayan yerden ver) derler (Çeribaş, 2016: 195).

Osmanlı ordu sistemini oluşturan Yeniçeri Ocağı'nın Hacı Bektaş Veli tarafından dua edilerek kutsandığı, Yeniçerilerin bu nedenle pir olarak Hacı

Bektaş Veli'yi gördükleri, Osmanlı devlet geleneğinde kılıç kuşanan, sancaklara yönetici olarak gönderilen hakanların ve şehzadelerin gülbenkler okunarak bu görevinden dolayı kutlandığı ve onlara taç giydirildiği (Altınok, 201, 202), tekke çevrelerinde şeyhlerin belli dereceye yükselen müritlerini dualadıkları, ozanlık geleneğinde çırak ozanların, ustalar arasına ya imtihan ya da ustanın duası ile katıldıkları, ahilik geleneğinde terceman denilen dualarla mesleğe girme törenleri gerçekleştirdikleri⁷, aynı geleneğin Alevi Türkmenlerde kurbanı tıglama sırasında, Bektaşilikte de tarikata girme sırasında yapıldığı, Anadolu zeybeklik geleneğinde kızanlık makamına geçen gençlerin bu makama dua ile geçtiği, devlet adamlarının büyük evliyalardan ve kutlu niteliklere sahip zatların duaları ile tahta oturduğu da bilinmektedir (Atınok, 2012: 135).

2.10. Rüya Yoluyla Kut Aktarma

Türk kültüründe rüya, sadece kut aktarma aracı değil, gelecekte olacak olayların tayini bakımından da önem arz etmektedir. Rüya, kişinin başına gelecek kötü veya iyi olayların da bir haritasını oluşturmakta, gelecekle ilgili olduğu için bünyesinde büyük oranda talih ile ilgili olayları da barındırmaktadır. Türk kültüründe özellikle erginleme eşiklerinde rüyanın büyük işlevlerinin olduğu görülmektedir. Bu bakımdan tarikata intisap, şamanlığa geçiş, âşıklığa geçiş, destancı oluş gibi statü değişiklikleri rüyadan sonra gerçekleşmektedir. (Günay, 2008). Türk kültürün rüyaların bir haberleşme yolu, Tanrı ile insanoğlu arasında bir ilişki şekli olduğu düşünülmektedir. Bu bakımlardan rüyalar Tanrı kut'unun bir aktarma biçimi olarak kabul edilmektedir. Rüyalarda kut'lu kişilerin görünmesi, onların rüyada söyledikleri, vakaların şekli, rüyaların bir tabu (kutsi) olarak herkese söylenmekten imtina edilmesi, geleceğin tayininde büyük önem arz etmesi gibi şekli ve içerik hususiyetleri rüyada (uyku anında) insanoğlunun kut'lu güçlerin etkisinde olduğunu ve bir şekilde onların güçlerinin kendilerine sirayet ettiğinin delili olarak düşünülebilir.

Oğuz Kağan'ın yanında aksakallı, kır saçlı, uzun tecrübeli bir ihtiyar vardı. O anlayışlı ve asil bir adamdı. Oğuz Kağan'ın nazırı idi. Adı Uluğ Türük idi. Günlerden bir gün uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü. Bu altın yay gün doğusundan ta gün batısına kadar ulaşmıştı ve gümüş ok da şimale doğru gidiyordu. Uykudan uyanınca düşte gördüğünü Oğuz Kağan'a anlattı ve dedi ki: "Ey kağanım, senin ömrün hoş olsun; ey kağanım, senin hayatın hoş olsun. Gök Tanrı düşümde verdiğini hakikate çıkarırsın. Tanrı bütün dünyayı senin uğruna bağışlasın.

⁷ Baha Said'in aktardığı bilgilere göre ahiler arasında duacılık denilen bir meslek de varmış. Ahi Evran evladı, ahubabalık tevcih ettikleri gibi, her kasabaya bir duacı tayin edermiş. Bunlara seb'acı derler, bu seb'acılar bütün esnafın dualarını eder, yazmalarını okurlamış. Bu seb'acılık babadan oğula intikal edermiş (Baha Said, 2000: 75)

2.11. Asa/Baston/Değnek Yoluyla Kut Aktarma

Yolcular, savaşçılar, çobanlar, biniciler vb. tarafından çeşitli maksatlarla kullanılan asanın sembol olarak da önemi büyüktür. Asa, çobanın elinde hayvanları otlatırken kullandığı bir araç, yaşlıların ve yaya olarak uzun yol yürüyenlerin elinde bir destek ve silah, şaman ve büyücülerin elinde sihri bir güç vasıtası, kral veya hükümdarın elinde ise kudret ve otorite sembolü olarak kullanılmıştır (Harman, 1991: 449-450).

Asanın destek ve silah olarak kullanımı Hint ikonografyasında kendini gösterir. Asa, pek çok ilahın özellikle de ölümler krallığının muhafızı olarak ilah Yam'nın elinde bir silah, ilah Vamana'nın elinde ise bir bastondur. Budist rahiplerde asa hem baston hem de bir savunma aracıdır. Diğer taraftan manastır hayatının sembolü, bir taraftan da şeytan ve cinleri kovma aracıdır (Harman, 1991: 449-450).

Fuat Köprülü (1991: 450-452) asa/bastonun eskiden mabutlara mahsus olduğunu, sonradan onun çeşitli kuvvetlerinin tecellisi olarak peygamberlere, hükümdarlara, kâhinlere, hâkimlere ve rahiplere intikal ettiğini söylemektedir. Köprülü'ye göre dini ve hukuki semboller önceleri herhangi bir kudret ve yetkinin yalnız dış görünüşü, maddi bir görünüşü mahiyetinde olmayıp başlı başına onu teşkil eden ve ona meşruiyet veren şeydi. Düşünceye göre onu eline geçirmiş kişi doğrudan doğruya kudreti de eline geçirmiş sayılırdı.

Türk inanç sisteminin en dikkate değer ve yaşamını devam ettiren kült unsurlardan birisi ağaçtır. Türk kültüründe ağaç, hem doğum ve yaratılış sembolü, hem de çeşitli ritüellerin yapıldığı, dileklerin dilendiği, yardımına ve desteğine ihtiyaç duyulan bir nesne konumundadır. Türk kozmogonik algısında ağaç yerleri, dağları ve gökleri birleştiren kozmik bir varlık olarak da kabul edilmektedir. Dede Korkut'ta görülen ağaç soylaması temel alındığında Türklerde ağaç yaratılışın ilk anından, kutsal zamandan beri var olan, kutsal mekânların kapısı, kutsal kişilerin beşiği, peygamberlerin asâsı ve gemisi; aynı zamanda kökleri yerin en altında, başı ise göğün en yüksek yerinde kutlu bir varlık olarak anlatılır.

Kozmik dünya ağacı üst tarafıyla göklere dayanır, gövdesi yeryüzünden geçer, kökleri ise yeraltına uzanır. Kozmik dağın zirvesi, bulutların bulunduğu yere, etekleri ise yeraltına kadar uzanır. Dünya ağacı ve kozmik dağ ile ilgili mitolojik konular çeşitli halklarda yaygındır. Bu inanç, Altay Şamanizmi'ndeki bazı dua törenlerinde de görülür. Bu törenlerde ayın sırasında kam göklere çıkmaktadır. Şaman, göklere çıkmak için törenin yapıldığı kayın ağacının gövdesindeki basamaklarla ağacın göklerle bağlantılı olan tepesine çıkar. Kayın ağacı, Şaman kültüründe kutsal ağaç (bay kayın) olarak tasvir edilir ve Şaman tefinde tasviri yapılırdı (Potapov, 2012: 51).

Türklerde kamların en önemli aletleri kutsal kayın ağacından yapılırdı. Kamlara rüyaları sırasında davul ve teferinin ormandaki hangi ağaçta olduğu ruhlar tarafından söylenir. Özellikle davulun kasağı ruhlar

tarafından seçilmiş kutsal kayın ağacından yapılırdı. Kamların geleneğine göre davulun yapıldığı kayın ağacı temiz, zedelenmemiş olmalı, yerleşim yerlerinden uzak bir yerde yetişmelidir. O ağaca evcil hayvanların yaklaşmamış ve insan elinin değmemiş olması gerekmektedir (Anohin, 2006: 58). Kamların geleneğinde sadece davulun kasnağı değil, davul iç kısmından ikiye ayrılır. Davulu ikiye ayıran sap da genç bir kayın ağacından yapılır ve bu sapın adı eezidir. Aslında eezi sapın üzerinde ölmüş ve hatırasına davulun yapıldığı şamanı temsil eden insan figürüdür (Anohin, 2006: 60).

Kamlar kutsal kayın ağacını (bay kayın) davulun üzerine ya kendine bağlanmış bir kurbanlık hayvan ile ya da tek başlarına çizerler. Bu resim aruu töse kurban verme ayinini simgeler (Anohin, 2006: 68). Kamlar davulun tokmağını da her zaman bu kayın ağacından yaparlar. Bu ağaç genç bir ağaç olmak zorundadır. Buna orbu denir. Orbu'nun uzunluğu 17 cm, kalınlığı ise 7-8 cm olur. Sapının ucu delinerek bir kayış (pildirge) geçirilir ve halka şeklinde bağlanır. Ayin sırasında orbunun elden düşmemesi için şaman bu halkayı koluna geçirir. Kayışa şeritler (köñe) ya da örgüler (manyak) bağlanır. Bütün bunlara üleker (süs, tezniyat) adı verilir (Anohin, 2006: 70).

Kayın ağacı vasıtasıyla kut aktarma yollarından birisi Şamanların çocuk isteme ayinlerinden kendini açıkça göstermektedir. Bu ayin, şamanların yaptığı özel ayinlerdendi. Ayin çadırda, ocağın yanında yapılmaktaydı. Kam ocağın başında (ot pajında), çadırın sahibesinin oturması gereken yerde, çadırın sahibi ise her zamanki yerinde, ocağın solunda otururdu. Çadırın toprak zeminine yerleştirilen yapraklı ve üzeri *beyaz kurdele (yalama) bağlı kayın ağacının* yukarı kısmı çadırın duman borusundan dışarı çıkarılırdı. Ocağın yanına kayın ağacının altına keçe serilirdi. Ağacın dalına kut için akağaçtan küçük beşik (kabay) asılırdı. Şaman tarafından göklerden üfürülen kut, duman borusundan kayın ağacındaki beşiğe düşerdi. Bir başka versiyona göre kut keçenin üzerine, ocak iyesine (ot eezi) düşer, daha sonra da Şaman sembolik olarak onu beşiğe yerleştirirdi. Anlatılanlara göre, ayin sırasında bazı erkekler şapkalarını ağacın yanına koyarak, kendilerine çocuk kutu almayı umut ederlerdi (Potapov, 2012: 61).

Anadolu Alevi gelenekleri ile Kamlık gelenekleri arasında büyük benzerlikler olduğu, Sibiry'a'dan önemli dini-kültürel unsurları Anadolu'ya taşıyarak bunları özellikle tarikat ve tekke çevrelerinde koruyabildiğimiz, Türk kültür unsurları ile İslâmî unsurlarını birleştirerek Türk Müslümanlığı denilen bir yapıya kavuştuğumuz açık olarak görülmektedir.

Anadolu Alevi geleneğinde dedelik kurumu soy esasına bağlı olarak işlemekte ve ocakların erkânları da tarikli/değnekli/asalı ve pençeli (pençe-i âl-i aba) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Geleneğe göre cem sırasında talipler adına alaca değnek/tarik/erkân değneği (Eröz, 1992: 17) denilen değnekle dede tarafından kutsanmakta (sırtı sıvazlanmakta), tarikata bu

şekilde kabul edilerek veya tarikat üyeliği bu şekilde devam ettirilerek bir nevi kut bu canlılara aktarılmış sayılmaktadır.

Yörükân (2006: 72) Görgü Cemi sırasında yapılan işlemlere de genellikle erkândan geçmek veya ikrar tazelemek, baş okutma denildiğini, bu ve benzeri merasimlerle düşkünlüğün kaldırılması sırasında kullanılan *alaca değneğe* ise *erkân değneği* adı verildiğini söylemektedir. Yörükân bu değneklerin sadece kutsama anlamına gelmediğini, bu değneğin sapından alınmış, ipinden alınmış küçük parçaların evlere götürüldüğünü ve evlerde saklandığını da kaydetmektedir (Yörükân, 2006: 123). Alevilerde bu değneğin yıkandığı su da kutsal sayılır, ateşe nasıl içilen sakka suyundan serpilirse bu değneğin yıkandığı sudan da serpilir (Yörükân, 2006: 187), hatta bu değneğin yıkandığı sudan içilmesi ve uğurlu sayıldığı için eve götürülmesi ve hastalara şifa olarak içirtilmesi de çok yaygın geleneklerden birisidir, ayrıca tarikten geçme işlemi yapılan talipler bu suyun artanını alır ve mukaddes bir su olarak bir kaza bela gelmesin diye evinin bir köşesinde saklarlar (Yörükân, 2006: 351).

3. Sonuç ve Değerlendirme

Türk kültür evreninde en eski ve en geniş (kişilerden kurumlara, topluluktan devlete) inanç unsurlarından birisi de kut'tur. Türk inanç sisteminde kut, geniş anlamda Gök-Tanrı başta olmak üzere, Tanrı'ya yakın veya onunla ilişkili kişi ve varlıklara verilmiş mistik güç anlamında kullanıldığı gibi, bu gücün başka bir kişiye aktarılması sürecini, dolayısıyla "can, ruh, hayat gücü, kutlu, mutlu, şanslı, talihli, bereketli ve bolluk" kavramlarını da akla getirmektedir.

Türk inanç sistemine göre kut, başta Gök-Tanrı olmak üzere ona yakın ve onula ilişkili yer su ruhları, atalara ve Tanrı'yı yeryüzünde temsil eden kişilere (kağanlar ve şamanlara) verilmiş bir mistik güç olarak düşünülmüştür. Ancak Türklerin farklı coğrafyalarda farklı inanç sistemleriyle tanışması sonucu başlangıçtaki kut anlayışı daha genişleyerek peygamberlerin, peygamber çocuklarının, halife eşlerinin, evliyaların, bilgelerin, pirlere, hekimlerin, dedelerin, şeyhlerin, hocaların da bu kut'a sahip kişiler olduğu, hatta bazen bunların dışında bir başarıyı, şans ve talihi yakalayanlara da bu kut'un verildiği düşünülmüştür.

İnanç sistemleri büyük oranda Tanrısallıktan insaniliğe doğru evrilerek Tanrısallık olan birtakım özelliklerin insanlarda görülmesi süreci gelişmiş görülmektedir. Bu bakımdan kut, başlangıçta yaratıcı Tanrı'nın ve ona yakın mistik varlıkların (yardımcı ruhlar: Umay, Ayzıt, Suyla, Utkuçu gibi melekler) sahip olduğu bir güçken, bu gücün zamanla insanda da ortaya çıkabileceği, Tanrı'nın kendisinde bulunan kut'u başkalarıyla paylaştığı inancı gelişmiş görülmektedir. Bu düşüncenin neticesi olarak kut, hem Tanrı'dan birtakım kişilere aktarılabilen hem de kut aktarılan kişilerden başka bir kişi/kişilere geçebilen mistik güç haline gelmiştir. Yine bu düşüncede kendi doğasında mistik yapının görüldüğü kut'un, alelade aktarılması mümkün değildi. Kut'un kendisi alelade olmadığı gibi onun

başka kişi ya da kişilere aktarılması da farklı şekillerde gerçekleşebilirdi. Bu düşünce tarzı kut'un aktarılması yollarını mistik bir yapıya bağlamış, özellikle bütün-parça ilişkisi (parça bütündür, bütünü temsil eder) bu süreçte karşımıza çıkmıştır. Bu bakımlardan kut ya doğrudan (kan yoluyla) ya da dolaylı (bir araç kullanarak: nur, nefes, tükürük, dua, rüya, el verme/el alma) olmak üzere iki şekilde merkezden çevreye doğru dağıtılmıştır.

Anadolu Türk kültür coğrafyası başta olmak üzere kut'un aktarılma yollarının evliyalarda (tarikat çevrelerinde), âşıklarda, dedelerde, halk hekimlerinde (ocaklarda) varlığını açık olarak koruduğu, dedelik ve hekimlik gibi dini-mistik mevki ve mesleklerde kan yoluyla kut'un varlığına daha çok inanıldığı, tarikat çevrelerinde özellikle şeyhlik kurumlarından kan ve başka yollarla kutun geçtiğine dair inançların yaygın olduğu görülmektedir. Türk âşıklık geleneğinde her ne kadar kan yoluyla kut aktarımını varlığı bilinse de âşıklar meslek icralarını daha çok mistik rüya motifine bağlayarak daha üstün olduğuna inandıkları başka bir kut aktarımı şeklini tercih etmişlerdir. Bütün bunların sonucu olarak ister tarikat, ister bir meslek çevresinde isterse sıradan insanların arasında olsun, bahse konu kut inancı ve bu gücün kişiden kişiye geçişine dair düşüncelerin kabul gördüğü, en basit olaylarda bile kut aktarımına ait davranışların ve sözlerin günlük hayatımızı işgal ettiği bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2016). Ölümle ilgili inanış ve uygulamalar. *Halk Bilimi El Kitabı*. (Ed.: Mustafa Aça), 479-493, Konya: Kömen.
- Alimov, R. (2015), II. Karabalgasun yazıtı, *Modern Türklük Araştırmaları*, C.12, S.4, 27-38.
- Altınok, B. Y. (2012). *Alevilik-Hacı Bektaş Veli-Bektaşilik*. Ankara: Ahi Kitap.
- Anohin, A. V. (2006), *Altay Şamanlığına ait materyaller*, (Çev.: Zekeriya Karadavut, Jannet Meyermanova), Konya: Kömen.
- Araz, R. (1995), *Harput'ta eski Türk inançları ve halk hekimliği*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Atsız, H. N. (1985). *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Baha Said Bey (2000). *Türkiye'de Alevi-Bektaşî, Ahi ve Nusayrî zümreleri*. (hzl.: İsmail Görkem), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bal, H. (1997). *Alevi-Bektaşî köylerinde toplumsal kurumlar*. İstanbul: Ant.
- Bang W. – Arat, R. R. (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- Baysan, M. (2014). Kütahya ve çevresinde sağaltma ocakları ve yapılan tedaviler. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 77-84.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. (Çev.: Eren Ercan), Ankara: Yurt Kitap.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Çeribaş, M. (2012). *Kırgız Türklerinin Manasçılık geleneği ve Manasçılar*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

- Çeribaş, Mehmet (2016). Kırgızlarda efsun (büyü) temelli dualar, inançlar ve uygulamalar. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*, [Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Sempozyum Bildirileri (Özel Sayı)], 180-205.
- Çeribaş, M. (2019). *Mecmû'ü't-Tevarih (Türklerin soyağacı ve Manas destanının tarihi kaynağı)*. İstanbul: Kesit.
- Çınar, A. A. (1996). Orta Asya Türk kültüründe işanlık geleneği. *Bilig*, 55-59.
- Deniz, B. (2012). Türklük dünyasında ölümlük halı, düz dokuma yaygı ve keçe geleneği. *Defin Kitabı*, (Ed.: Emine Gürsoy Naskali), 453-492, İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Divitçioğlu, S. (1987). *Kök Türkler (kut, küç ve ülüg)*. İstanbul: Ada.
- Donuk, A. (1988). *Eski Türk devletlerinde idari-askeri unvan ve terimler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Ebulgazi Bahadır Han (1996). *Şecere-i Terâkime (Türkmenlerin soy kütüğü)*. (hzl.: Zuhul Kargı Ölmez), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ekici, M. (2004). *Türk dünyasında Köroğlu*. Ankara: Akçağ.
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Eröz, M. (1990). *Türkiye'de Alevilik-Bektaşilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Eröz, M. (1992). *Gök Tanrı dini ve Alevilik-Bektaşilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Esin E. (2001). *Türk kozmogonisine giriş*. İstanbul: Kabalıcı.
- Fığlalı, E. R. (1996a). Hünkâr Hacı Bektaş Veli (Hayatı ve Eserleri). *Erdem*, C. 8, S. 23, 317-336.
- Fığlalı, E. R. (1996b). *Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilik*. Ankara: Selçuklu.
- Gökbek, A. (2012). Kuman Kıpçaklarda ölü gömme ile ilgili inanç ve âdetler. *Defin Kitabı*, (Ed.: Emine Gürsoy Naskali), 43-60, İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Günay, U. (2008). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ.
- Harman, Ö. F. (1991). "Asâ" maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.3, 449-450.
- Harva, U. (2015). *Altay panteonu-mitler, ritüeller, inançlar ve tanrılar*. (Çev.: Ömer Suveren), İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Hünkâr Hacı Bektaş Velî velayetnamesi* (2010), (hzl.: Hamiye Duran, Dursun Gümüšoğlu), Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.
- İçli, A. (2013). Türk kültüründe ocak anlayışı ve Ergani Deringöze Köyü'ndeki bir ocak aile. *Karadeniz*, S. 18, 95-101.
- İsakov, A. - Murzakulova, G. (2015). Bir değer müessesesi olarak aksakallık (Kırgızistan örneği). *Değerler ve Eğitimi-II Sempozyumu-2012*, (Ed.: Recep Kaymakcan, Nuri Tınaz, Şeyma Altın, Mahmut Zengin, Ahmet Yasin Okudan, Hulusi Yiğit), 475-490, İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Kalafat, Y. (2007). *Balkanlardan uluğ Türkistan'a Türk halk inançları*. Ankara: Berikan.
- Kaşgarlı Mahmud (2015). *Divânu Lüğati't-Türk* (hzl.: Ahmet Bican Erçilasun, Ziyat Akkoyunlu), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Köprülü, F. (1976). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

- Köprülü, F. – Köprülü, O. (1991). Asâ maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 3, 450-452.
- Köse, S. (2019). *Anadolu Alevi kültüründe kurban ritüeli*. İstanbul: Kesit.
- Köse, S. (2021). Kültür aktarıcıları ekseninde kan bağının işlevi. *KARAM-Karadeniz Araştırmaları*, XVIII/69, 143-149.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özlu, Z. (2015). Osmanlı döneminde Hacı Bektaş Veli sülalesi: Çelebiler. *Türk Tarih Kurumu Belleten*, C. LXXIX, S. 285, 503-530.
- Potapov, L. P (2012). *Altay şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
- Potapov, L. P. (1996). Etnografik veriler ışığında eski Türklerin Tanrısı Umay. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S.1, 213-233.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşaret.
- Savran, H. (2016). Kutadgu Bilig’de Tanrı ve Tanrı’nın özellikleriyle ilgili birleşik yapılar. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi (Özel Sayı)*, Ekim, 416-425.
- Yıldız Altın, K. (2021). *Türk kültüründe atalar kültü*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Yörükân, Y. Z. (2006). *Anadolu’da Aleviler ve Tahtacılar*. İstanbul: Ötügen.
- Yudahin, K. K. (1998). *Kırgız sözlüğü II*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Yazarın Notu/Author’s Note: Bu çalışma, 13-18 Temmuz 2021 tarihleri arasında Ankara’da gerçekleştirilen II. Maarif Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuş, eklemeler ve yeni bilgilerle genişletilerek makaleye dönüştürülmüştür. / This study was presented as an oral presentation at the 2nd Education Congress held in Ankara between 13-18 July 2021, and was expanded into an article with additions and new information.

MASALLARDA BİTİŞ FORMELLERİ: İDİL URAL (TATAR) MASALLARI ÖRNEĞİ

CLOSING FORMULAE IN TALES: THE CASE OF IDEL-URAL (TATAR) TALES

Erkan KARAGÖZ*

ÖZ: Masalın yapı taşlarından formeller içinde bir birim olan bitiş formelleri, anlatıcılar tarafından masalı sonlandırmak üzere söylenirler ve değişik kullanım biçimleriyle dikkat çekerler. Bu çalışmada, zengin bir masalcılık geleneğine sahip olan İdil-Ural Bölgesi'nin kadim halklarından Tatar Türklerinin masallarında geçen bitiş formelleri çeşitli yönleriyle incelenerek sınıflandırılmıştır. Ortaya çıkan sınıflandırmada bitiş formelleri *yalın, ani, şahsi* ve *öğretici* olmak üzere dört üst maddede toplanmıştır ve bunlar çalışma içerisinde başlık açılarak irdelenmiştir. Bu üst maddelerden sadece *yalın bitiş formelleri* çok yönlü kullanım özelliklerine sahip olmasından dolayı kendi içerisinde *selamete ermekle, yuvaya dönmekle, düğün yapmakla, yemek içmekle, iktidar kazanmakla, cezalandırmakla ve affetmekle ilgili olanlar* şeklinde yedi alt maddede tekrar sınıflandırılmıştır. Formellerin sınıflandırılması için Thompson'un *Motif Index of Folk Literature* isimli eserinde sistemeleştirdiği alfabetik numaralandırma yöntemi daha sonra eklenebilecek olası bitiş formelleri göz önünde bulundurularak Sakaoğlu'nun *Masal Araştırmaları* isimli eserinde formel sınıflandırmasını verirken kullandığı maddeleri isimlendirme tekniği ile harmanlanmış ve yeni bir sınıflandırma sistemi geliştirilmiştir. Bu sınıflandırma ilk olarak Türk dünyası masalları için uygulanabilirliğinin başlangıç formelleri üzerinden test edildiği ve anlatıldığı "Masalarda Başlangıç Formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) Masalları Örneği" adlı çalışmada uygulanmıştır. Söz konusu çalışmada bir üst madde olarak yer alan ve altı boş bırakılan bitiş formellerine bu çalışmayla devam edilmiştir. Çalışma neticesinde Tatar masalları örneğinde dört üst maddede sınıflandırılan bitiş formellerinin çeşitli kullanım ve biçim özellikleri örnekleriyle ortaya konulmuş, masal formeli merkezli çalışmalara katkıda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Masal, bitiş formeli, masal sonu tekerlemesi, Tatar, İdil-Ural

ABSTRACT: *Closing formulas, a type of formula, which is one of the building blocks of tales, are told by storytellers to conclude a tale and they draw attention with their different uses. In this study, the closing formulas in the tales of Tatar Turks, one of the ancient peoples of the Idel-Ural Region, which has a rich storytelling tradition, have been examined from various aspects and classified. In the resulting classification, the closing formulas have been collected under four main titles, plain, abrupt, personal, and instructive, which are examined under separate headings in the study. Of these main titles, only plain closing formulas have been classified under seven titles due to their versatile use, as those related to finding salvation, returning home, holding a wedding, having a feast, gaining power, giving punishment, and forgiving. For the classification of formulas, considering that possible closing formulas may be added later, the alphabetical numbering method that Thompson systematized in his Motif Index of Folk Literature was combined with the technique of naming the items Sakaoğlu used in his work*

* Dr. – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü / Ankara - erkan.karagoz@hbv.edu.tr (Orcid ID: 0000-0002-1239-2860)

“Tale Studies” while classifying formulas, and a new system of classification has been developed. This classification was first used in the study “The Opening Formula in Tales: The Case of Idel-Ural (Tatar and Bashkir) Tales,” in which the applicability of the formula for the tales of the Turkic world was tested and explained through opening formulas. The closing formulas, which were included only as a main heading and left undetailed, has been examined in this study. As a result of the study, various usage and form features of the closing formulas classified in the four main headings in the case of Tatar tales have been revealed, and a contribution has been made to the research on tale formulas.

Keywords: Tale, closing formula, end of tale rhyme, Tatar, Idel-Ural

Giriş

Bu çalışma, Tatar masallarında kullanılan formellerin çeşitli açılardan değerlendirildiği bir çalışma dizisinde bitiş formellerinin anlatıldığı bölümü kapsamaktadır. Dizinin birinci çalışması, *Masallarda Başlayış Formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) Masalları Örneği* isimli başlığı ile yayımlanmıştır. İsmi geçen bu çalışmada masal, Tatar Türkleri ve onların bu çalışmada kullanılan masalları hakkında genel bilgiler verilmiştir. Yine o çalışmada bir alt başlık altında *Bir Halk Bilimi Terimi Olarak Formel Nedir?* konusunun üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Konu üzerinde çalışması olan Boratav (1988: 76, 2000: 9), Sakaoğlu (2012: 57), Alptekin (2002: 115), Thompson (1966: 540), Roşiyanu (1974: 209-210), Camaletdinov (2015: 57), Özkaynak (2013: 31), Yıldız (2003: 309), Gültekin (2013: 393), gibi halk bilimcilerin görüşleri irdelenmiş ve formel için şu tanımlayıcı bilgiye ulaşılmıştır: “En basit anlamda ‘formel’, sözlü anlatı türlerinde anlatıcı tarafından anlatıya başlarken, anlatıda olayları bağlarken ya da olaylardan geçiş yaparken, anlatı içinde benzetmelerde bulunurken ve anlatıyı bitirirken söylenen dikkat çekici ve aynı zamanda birtakım görevlerin yüklendiği özel söyleyiş biçimleridir. Anlatının içinde bu söyleyiş biçimleri yani formeller kendilerini apaçık bir şekilde gösterirler ve anlatıcının, dinleyici ile arasında özel bir bağ kurmasını sağlarlar. Ayrıca anlatıcının onları kullanabilme yeteneğiyle doğru orantılı olarak anlatının edebî değerini yükseltirler (Karagöz, 2020: 61-64).

Söz konusu ilk çalışmada Thompson’un (1966: 540), *Motif Index of Folk Literature* isimli eserinde sistemleştirdiği alfabetik numaralandırma metodu, daha sonra eklenebilecek olası başlayış formelleri göz önünde bulundurularak Sakaoğlu’nun (2012: 58-68) maddeleri isimlendirme tekniği ile harmanlanmış ve yeni bir tasnifleme sistemi geliştirilmiştir (Karagöz, 2020: 67-68). Tatar ve Başkurt masallarında kullanılan formeller bu tasnifte *TvBMF.1. Tatar ve Başkurt Masalları Başlayış Formelleri, TvBMF.2. Tatar ve Başkurt Masalları Bağlayış ya da Geçiş Formelleri, TvBMF.3. Tatar ve Başkurt Masalları Benzetiş Formelleri, TvBMF.4. Tatar ve Başkurt Masalları Bitiş Formelleri* olmak üzere dört ana maddede gruplandırılmıştır. Birinci maddede yer alan başlayış formelleri özelliklerine göre alt maddelere indirgenerek örnekleriyle anlatılmıştır (Karagöz, 2020: 69-71). Bu çalışma

son maddeyi konu edindiğinden burada, başlayış formellerinin incelendiği çalışmadaki düzende, Tatar masallarının bitiş formelleri üzerinde durulacaktır. Malzemenin bir makale hacmini aşmasından dolayı Başkurt masallarının bitiş formelleri, bir başka çalışmada değerlendirilmek üzere dışarıda bırakılmıştır.

1. Masalarda Bitiş Formelleri

Masal anlatma geleneği içerisinde anlatıcı tarafından masalı sonlandırmak üzere birtakım sözlere başvurulur. Türkiye’de konunun araştırmacıları kendine özgü söyleyiş özellikleri olan bu sözleri “bitiş formelleri” ya da “bitiş kalıpları” adıyla terimleştirerek çalışmalarında kullanmışlardır. Bazı araştırmacılar ise bu türden sözlere masal sonu tekerlemeleri adıyla çalışmalarında yer vermiştir.

Bu araştırmacıardan ismi masal ile özdeşmiş olan Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı* isimli çalışmasında bitiş formelleri için şu tespitleri yapmıştır: “Alemi bir anlatıcı, masalların temel unsurlarından olan formel şekilleri kullanmayı beceremese bile, hikâyenin sonunda bitiriş formelini kullanmadan edemez. Halk masallarının hususî kompozisyonu, onlardaki vakaların en yüksek noktasının masalın ortasında değil, bilakis sonunda olduğunu gösteriyor. Bu azamî teraffu (yükseğe çıkarma) noktası, bize çıplak bitiş göstermektedir. Masalın diğer bütün müteferrik motifleri onun üstüne yığılmaktadır. Masalın sonu, kahraman için çok defa sevinçlidir; fakat hayırlı netice göze çarpar bir derecede fazla bulunmaktadır. Neticede saadete vasil olan kahramanın aşk iştiağının düğün vasıtasıyla tatmini, bizim masallarımızda en ziyade sevilen bitiş şeklidir. Bu motif çok defa başka motiflerle birleşmiş bir vaziyette bulunmaktadır; kahraman izdivaç yolu ile zengin olur, hatta padişahlık mevkiine yükselir. Düğünler canlı renklerle tasvir edilir, bunlar çok defa kırk gün kırk gece veya yedi gün yedi gece sürer.” (Alangu, 2021: 255-256).

Türk halk bilimi sahasında öncü çalışmalara imza atan Pertev Naili Boratav, *Tekerleme* isimli eserinde bitiş formelleri için şu görüşleri ileri sürer: “Masalın sonunda yarıda kalmış hikâyeyi bağlamaya yarayan bir düğüm işlevi görür. Kahramanların, daha çok uzun süre yaşayacakları ve masalın artık onların kaderleriyle ilgilenmeyeceği durumlarda anlatıcı, bir tür sonuç oluşturan kalıp sözlerle ya da kısa bir hikâyeyle yer değiştirir onlara; böylelikle, genellikle tekerlemeye özgü gülünç unsurlar ve fantezilerle olağanüstü geçmişi, gerçek şimdiye bağlar.” (Boratav, 2000: 9). *Zaman Zaman İçinde* isimli eserinde de bitiş tekerlemeleri için şunları söyler: “Tekerlemeler konuları ve görünüşleri bakımından iki gruba ayrılır. 1) Masalın başında söylenmesi âdet olan “giriş klişeleri” (“Evel zaman içinde,” vs. masalın sonunda söylenen bazı klişeler de bu bölüme girer.); 2) Masalın kendi başından geçmiş gibi -birinci şahısla- anlattığı garip maceralar. Bu ikinci bölümdekilerden bazılarının üçüncü şahısla anlatılarak bağımsız masal hâlinde göründükleri de oluyor.” (Boratav, 2021: 40).

Yapmış olduğu çalışmalarla Türkiye'deki masal araştırmalarının temelini sağlam bir zemine oturtan Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları* isimli eserinde bitiş formelleri için ayırdığı bölümde şunları belirtmiştir: “Masal boyunca anlatılan olayların bir noktada birleştirilmesinden sonra anlatıcı, masalını uygun bir şekilde bitirmek zorundadır. Kafiyele bazı sözlerle masalı bağlarken dinleyicilerin kendisine gösterdikleri ilgiyi de dikkate alan anlatıcı kısa veya oldukça uzun olan bir bitiş formeliyle sözlerini bitirir. Burada ilgimizi çeken iki önemli nokta vardır. Bunlardan ilki anlatıcının ustalığı, ikincisi dinleyicinin dikkatidir. Usta anlatıcılar bu tür kalıp sözleri fazlasıyla bildikleri için, uygun olan birini seçip masalı onunla bitirebilir. Dinleyicinin dikkati de anlatıcı üzerinde oldukça etkilidir. Masalın bittiğini anlayan dinleyiciler konuşup gülüşmeye başlarsa anlatıcı da, ne kadar usta olursa olsun, herhangi bir formele başvurmadan çıplak bitişle masalını bitirebilir.” (Sakaoğlu, 2012, 62-63).

İlhan Başgöz, *Formula In Prose Narrative Hikâye* başlıklı çalışmasında bitiş formellerinin şu özelliklerine dikkat çekmiştir: “Bitiş formelleri, başlayış formellerine göre sayıca daha sınırlıdır ve açık bir şekilde şunları ifade ederler: a) Hikâye bitmiştir ve artık yatağa gitme vaktidir. b) Dinleyicilere bazen de ulusa iyi dileklerde bulunurlar. c) Anlatıcı anlatı sırasında yapmış olduğu hatalardan dolayı af diler.” (Başgöz, 1998: 134).

Ahmet Ali Arslan, *Kuzey-Doğu Anadolu (Kars) Türk ve Kuzey Britanya Halk Edebiyatlarında Maallar isimli çalışmasında* bitiş formelleri hakkında şöyle bir yorum yapmıştır: “Artık masalci masalının sonuna gelmiştir, masalını bitirecektir. Bu bitirme işini, masala başladığı gibi ustalıkla bitirir. Usta masal anlatıcıları buna bilhassa dikkat ederler. Masalın başlangıcı ile bitiş arasında bir denge kurar.” (Arslan, 1998: 233).

Tekerlemeler üzerine kapsamlı çalışmalar yapan Ali Duymaz, *Tekerlemeler* isimli eserinde masalın sonunda söylenen tekerlemeler için şu açıklamayı yapmıştır: “Masaldaki maceraların herkesin arzusuna göre bittiğini anlatmak ve herkese bu mutluluğu dilemek için kullanılırlar. Bazen de baştaki tekerlemelerde olduğu gibi anlatılan şeylerin hayali ve uydurma olduğunu tekrar vurgulamak için ‘Ben de yanlarından geliyorum...’, ‘Gökten üç elma düşmüş...’ gibi tekerlemelerle masala son verilir.” (Duymaz, 2019: 234).

Naciye Yıldız (2003: 309), *Türk Destanlarında Bitiş Kalıpları* isimli çalışmasında “Bitiş kalıpları kabaca bir tanımlama ile gerçek dünyadan âdeta koparak destan dünyasında gezinen ve dinleyicilerini de gezdiren anlatıcının, tekrar gerçek dünyaya dönmesini ve dinleyicilerle ilişkisini sağlayan kalıplardır.” şeklinde masal sonu formelleri için de geçerli olabilecek bir tespitte bulunmuştur.

Eda Özkaynak, *Masal Formellerinin Sembolik Çözümlemesi* isimli yüksek lisans tezinde bitiş formelleri için şunları yazmıştır: “Campbell’in ayrılma-erginleşme-dönüş olarak adlandırdığı bu yolculuk sonunda kahraman erginleşme sürecini tamamlamıştır. Erginleşme sürecini

tamamlayan kahraman yolculuğun sonunda bir ödül ile geri döner. Kahramanın bütün gölgelerle yüzleşme aşamasını başarıyla tamamlamış olmasına anlatıcı da kayıtsız kalmaz ve kahramanını ödüllendirir. Masalların mutlu sonla bitmesi bu nedenle olmalıdır. Anlatının sonunda kötüler cezalandırılır, iyiler mükâfatlandırılır. Bazen dinleyicilerin olaylardan ders çıkarmaları istenir ve masal bir nasihatle biter.” (Özkaynak, 2013: 118).

Fevziye Alsaç, *Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili* isimli doktora tezinde bitiş formelleri hakkında şu bilgileri vermiştir: “İleti, sonuç/dilek bölümünde tekerleme/formel, kıssadan hisse, veya nükteli bir sözle verilir. Masal rivayetçi aktarımla evrensel mesajlar taşıyan arzuların/dileklerin tecellisiyle bitirilir. Kahramanın ödüllendirildiği, düşmanın cezalandırıldığı evrensel mesaj yine bitiş formelleri olan tekerlemelerle işlenir. Sonuç bölümünde kullanılan formeller/kalıp ifadeler, olayın özetleyici bölümüdür. Macera ve seçimlerin sonucu ortaya konur. Verilmek istenen mesaj kahramanın macerasıyla telkin edilir. Ödül ve ceza imgeleri özetleyici sonuçtur. Sonuç vurucu ve ibretlik bir şekilde tamamlanır; bu kısımda kalıplaşmış ifadeler kullanılır. Sonuç kısmı kayıp mutluluğun bulunduğu masumiyetin elde edildiği bir metafordur. İlahi düzenle sonsuza kadar sürecek iyi dilekler ve mutluluk betimlenir. Masal sonunda kullanılan tekerleme, okuyucu/dinleyici ve anlatıcı arasındaki bütünleşmeyi ortaya koyar. Masaldaki olay ve kişilerle ortak bir dünya ve yaşantı sürme arzusu; anlatıcı ve okuyucu/dinleyici arasında metin bağlamında gerçekleşir. Anlatıcı, dinleyici ve kahramanın özdeşleşmesi masalın üslûbuna yayılır.” (Alsaç, 2017: 71-72).

Tatar masalları üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Lenar Camaletdinov, bitiş formellerinin kullanımlarıyla ilgili olarak şu tespiti yapmıştır: “Sabit ifadeler masalın başında da (başlayış formelleri), ortasında da (geçiş formelleri), ve sonunda da (bitiş formelleri) kullanılırlar. Masalların başında en çok “Borın zamanda”, “Borın borın zamanda” gibi ifadelerle rastlanılır. Uzun başlayışlar bütünüyle formel olarak kabul edilirler. Aynı durum masalın sonu için de geçerlidir. Masalların sonunda söylenen “Bugün gittim, gece döndüm.”, “On gün oynadılar, otuz gün düğününü yaptılar.” gibi ifadeler ayrı ayrı kullanıldığı gibi bunlara benzeyen başka ifadelerle birlikte masalın sonunda uzun uzadıya kullanılarak bağımsız formel şeklinde de yer alabilirler. Masalın başlayış ve bitiş formellerinin arasındaki bağlantılar oldukça zayıftır. Çünkü bunlar masalın konusunda geçen olaylarının birer parçası değildirler.” (Camaletdinov, 2015: 130-131).

Mariia Talianova Eren, *Halk Edebiyatı Çerçevesinde Türk ve Rus Halk Masallarında Yer Alan Formeller* isimli karşılaştırmalı çalışmasında bitiş formelleri için Pomerantseva'nın (1963: 67) “Bitiş formelleri başlayış formellerinden daha zengin olur, ana işlevi ise dinleyiciyi masal dünyasından gerçek dünyaya getirmektir.” görüşünü referans göstererek şu tespiti yapmıştır: “Final formelleri olarak da adlandırılan bitiş kalıpları,

başlangıç formelleriyle birlikte masal için bir tür çerçeve oluşturmaktadır.” (Talianova Eren, 2020: 174).

Tüm bu görüşlerden yola çıkılarak bitiş formellerinin dikkat çeken özellikleri hakkında şunlar söylenebilir: Masalın yapı taşlarından formeller içinde bir birim olan bitiş formelleri anlatıcı tarafından masalı sonlandırmak üzere çeşitli biçimlerde kullanılırlar. Anlatıcı, bitiş formellerini kullanarak olayları olumlu başkahraman üzerinden toparlar. Onun macera sonunda elde ettiği birtakım zafer ve kazançları bu formellerle dile getirir. Anlatıcı bu formeller aracılığıyla bazen bir pay çıkarmak için kendini masala dâhil eder, bazen anlatılanların gerçek dışı ve kurmaca olduğunu dinleyiciye hatırlatır, bazen onlara yapması veya yapmaması gereken şeyler hakkında sözler söyleyip nasihatte bulunur, bazen de kendisinden ya da ortamdan kaynaklanan sebeplere masala birden son verir. Dinleyici ise bu formelleri duyduğunda masalın bitmek üzere olduğunu hemen kavrar. Masalın o büyülü atmosferinden çıkmak üzere kendini hazırlar.

Masalarda bitiş formelleri yalın, ani, şahsi ve öğretici gibi değişik biçimlerde görülür. Bazı araştırmacılar tarafından masal sonu tekerlemeleri olarak adlandırılan söyleyişler şahsi bitiş formellerin içinde yer alır. Genellikle şahsi yani tekerlemeli bitiş formelleri masalın konusundan bağımsız olarak masal anlatma geleneği içerisinde oluşturulan, hemen hemen her masalın sonuna yerleştirilebilen ve bir söyleyiş silsilesiyle icra edilen ifadelerdir. Ayrıca tekerlemeli bitiş formellerine benzemeyen ama ahenkli bir şekilde söylendiğinden dolayı onları andıran formel yapılar da vardır. Bunlar yalın bitiş formellerinin sıralı bir cümle içerisinde kafiyeye sokularak söylenmesiyle oluşturulur ve tekerlemeli bitiş formellerinin aksine masalın konusuyla doğrudan ilgilidir, hatta kısa bir özet gibidir. Masalcı masalı yalın bitiş formeliyle basitçe, ani bitiş formeliyle birden, öğretici bitiş formeliyle ders vererek bitirebildiği gibi ustalık derecesi doğrultusunda oluşturduğu ahenkli ve tekerlemeli formel sözleri kısa tutarak ya da uzun uzadıya devam ettirerek bitirebilir. Bu durumun belirleyicisi başta masalcının masal anlatma motivasyonu olmak üzere bulunduğu masal ortamındaki icrası sırasında dinleyiciyle kurduğu etkileşimdir. Hem ahenkli hem de tekerlemeli formelleri söyleyerek masalı bitirenler usta anlatıcılar olarak kabul edilirler.

2. Bitiş Formellerinin Sınıflandırılması

Tahir Alangu, *Türkiye Fokloru El Kitabı* isimli çalışmasında, *Formel Unsurlar* isimli başlık altında Türk masallarının yapısında görülen formelleri sınıflandırmıştır (Alangu, 2021, 241). Alman Robert Petsch'in bitiş formellerini 1. *Çıplak bitiş*, 2. *İleriye giden bitiş*, 3. *Terkip edici bitiş*, 4. *Ani bitişler*, 5. *Şahsî bitişler* şeklinde beş farklı grupta sınıflandırdığı yazan Alangu, onun sınıflandırması aynen vererek bu bitiş formelleri hakkında açıklayıcı bilgiler vermiştir (Alangu, 2021: 255-259).

Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları* isimli eserinde *Masalın Kalıp Sözleri / Formeller* başlığı altında Tahir Alangu (1943), Mehmet Tuğrul

(1969), İnci Akidil (1970: 36-47), Pertev Naili Boratav (2000), Otto Spies (1967) gibi araştırmacıların yapmış olduğu sınıflandırmalara kısa kısa değinmiştir. Arkasından ilk defa *Gümüşhane Masalları / Metin Toplama ve Tahlil* (Sakaoğlu, 1973) isimli eserinde uyguladığı sınıflandırma hakkında konuyu açarak ayrıntılı bilgiler vermiştir. Sakaoğlu burada özellikle bitiş formellerinin altını çizmiştir. Daha sonraki yıllarda, kendisinin de belirttiği gibi, onun sınıflandırması bazı çalışmalarda aynen uygulanmıştır (Sakaoğlu, 2012: 57-58). Aşağıda Sakaoğlu'nun bitiş formelleri için yaptığı sınıflandırma verilmiştir. Sakaoğlu bu sınıflandırmayı yaparken şu bilgiyi vermiştir: "Alman masal araştırıcısı Robert Petsch (1900) bu bölüme giren formelleri beşe ayırarak incelemiştir. Biz de bu bölümlemeyi, uygun gördüğümüz için bir yenisini aramaya koyulmadık (Sakaoğlu, 2012: 63-66)."

a. *Çıplak Bitiş: aa) Yiyip içmekle ilgili bitiş formelleri, ab) Murada ermekle ilgili bitiş formelleri, ac) Yiyip içip murada ermek (geçmek)'le ilgili bitiş formelleri, aç) Safa sürmekle ilgili bitiş formelleri, ad) Selamate ermekle ilgili bitiş formelleri, ae) Kırk gün kırk gece düğün yapmakla ilgili bitiş formelleri, af) Katır-satır seçimiyle ilgili bitiş formelleri, ag) Çeşitli çıplak bitişler.*

b. *Devam Eden (İleriye Giden) Bitiş Formelleri*

c. *Özetleyen Bitiş Formelleri*

ç. *Ani Bitiş Formelleri*

d. *Şahsi Bitiş Formelleri: aa) Gökten Elma Düşmesi, ab) Olay Yerinden Gelmek (Teminat Formelleri), ac) Anlatıcın Kendisine veya Dinleyicilerine İyi Dileklerde Bulunması*

Ali Duymaz, *İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler* isimli eserinde tekerlemeler üzerine yaptığı kapsamlı sınıflandırmasında masal tekerlemelerini, *halk edebiyatı türlerine bağlı tekerlemeler* üst başlığının altına yerleştirmiştir (Duymaz, 2002: 27). Masal tekerlemeleri de bir başka çalışmasında a) *Masal Başı, b) Masal İçi, c) Masal Sonu, ç) Yalanlamalı Masallar* şeklinde örneklerle vermiştir (Duymaz, 2019: 75-108). Duymaz masal sonu tekerlemeleri için verdiği örneklerde bir alt sınıflandırmaya gitmemiştir.

Eda Özkaynak, *Masal Formellerinin Sembolik Çözümlemesi* isimli yüksek lisans tezinde bitiş formellerini 1. *Kahramanların sonundan haber veren bitiş formelleri, 2. Ders veren bitiş formelleri, 3. Ani bitiş formelleri, 4. Dilek-temenni bildiren bitiş formelleri, 4.1. Gökten üç elma düşmesi, 4.2. Murada ermek, 5. Tekerlemeli bitiş formelleri* başlıkları altında örnekler vererek incelemiştir (Özkaynak, 2013: 118-134).

Mariia Talianova Eren, *Halk Edebiyatı Çerçevesinde Türk ve Rus Halk Masallarında Yer Alan Formeller* isimli çalışmasında karşılaştırma yaparken bitiş formellerini 1. *Masalın içinde anlatılmış olaylar, karakterlere ilişkin formeller, 2. Masalın bittiğini gösteren formeller, 3. Anlatıcıyı övmek, ona ödül vermek imasıyla söylenen formeller, 4. Anlatıcının bir hediye alması ama yolda*

bu eşyaları kaybetmesine ilişkin formeller, 5. Nasihat içeren masal formelleri başlıkları altında inceleyerek örneklendirmiştir (Talianova Eren, 2020: 175-178).

Mustafa Gültekin, Kazan-Tatar Masalları isimli çalışmasında incelediği masallardan tespit ettiği bitiş formellerini 1. Devam eden “ileriye giden” bitiş formelleri, 2. Özetleyen “Terkip eden” bitiş formelleri, 3. Ani bitiş formelleri, 4. Şahsi bitiş formelleri başlıkları altında dört grupta değerlendirmiştir (Gültekin, 2013: 412-219).

Tatar masallarında kullanılan bitiş formellerinin incelendiği bu çalışmada ise söz konusu formeller için yapılan tespitlerden hareketle aşağıdaki çizelgede yer alan sonuçlara ulaşılarak bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu sınıflandırmaya göre bitiş formelleri, Türk dünyası anlatıları için uygulanabilirliği başlayış formelleri üzerinden test edilen *Masallarda Başlayış Formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) Masalları Örneği* (Karagöz, 2020: 60-75). isimli çalışmada uygulanan sınıflandırma yöntemiyle incelenmiştir. Tatar masallarında bitiş formellerinin kullanım biçimlerini tespit etmek üzere *Tatar Halık Ekiyetleri: Tılsımlı Ekiyetler* (Camaletdinov, 1994: 6-410) adlı eserde yer alan 60 masala başvurulmuştur. Bu eserden tespit edilen formellerin sonuna kaynak göstermede çok fazla mükerrerlik olacağı için ilgili eserden sadece sayfa numaraları verilmiştir.



Yukarıdaki çizelgede bitiş formelleri dört alt grupta sınıflandırılmıştır. Aşağıdaki bölümde sırasıyla bunların üzerinde durulacaktır.

3. Tatar Masallarında Bitiş Formellerinin Sınıflandırılması

1. Yalın Bitiş Formelleri

Çizelgede görüldüğü üzere yalın bitiş formelleri yedi alt grupta bu sınıflandırmada çeşitlilik yönüyle öne çıkmaktadır. Çünkü bu türden formeller masalın sonunda başkahraman ve onun çevresi hakkında

özetleyici bilgiler verir. Bu bilgiler genellikle girişilen zorlu maceralardan sonra selamete ermekle; sevgiliye, aileye ya da yakın bir dosta kavuşmakla; yuvaya dönmekle; düğün meclisi kurmakla; yönetici (han, padişah, vezir vb.) olarak ya da yetenek (bütün hastalıkları iyileştirme, kuşların ya da hayvanların dilini bilme) kazanarak bir iktidar gücü elde etmekle; yemek içmekle ve kötülere ceza kesmekle ya da onları affetmekle ilgilidirler. Bunlar masalcı tarafından bir bütünü oluşturan bitiş bölümü içerisindeki sözlerde parçacıklar hâlinde verilir. Dilbilimi açısından incelendiğinde bu formeller yapıları itibariyle bir cümledeki kelime gruplarını oluştururlar. Bu kelime grupları zinciriyle oluşan cümleler formalistik yapıyı meydana getirirler. Bu formel parçacıklar usta anlatıcılar tarafından bir cümle içerisinde ahenkli bir şekilde söylenmeleriyle dikkat çekerler. Masalcı ustalık derecesine göre bu formellerden birini ya da birkaçını söyledikten sonra masalı birden bitirebileceği gibi bu yalın formelleri uzatarak arkasından ani, şahsi ve öğretici bitiş formellerini de ekleyerek masala son verebilir. Buradaki husus yalın başlayış formellerinin çoğunlukla diğerlerinden önce söylenmesidir. Boratav ise bu durumu masal anlatıcısı üzerinden ilişkilendirerek şu şekilde açıklamıştır: “Bir tekerleme metni, genellikle uyumsuz bir söz dizisinin az ya da çok ustalıklı bir biçimde zincirlenmesidir: Basit düzyazı biçiminde küçük anlatılar, uyaklı ya da yinelemeli ahenkli düzyazı biçiminde kalıplaşmış sözler, manzum biçimde aktarılan kısa söylevler ya da halk şiirlerinin çeşitli türlerinden alınmış bağımsız dizeler... Masal anlatıcı, istediği -ve kurabildiği- kadar halka aracılığıyla diziyi uzatır ya da kısaltır. Bu biçimde oluşturulan yapıların yalnızca bir bölümü belirgin anlatı özellikleri ve eylemin sergilenişinde belli tutarlılık gösterirler.” (Boratav, 2000: 10). Tatar masallarından seçilen örneklerle bu formellere özgü özellikler aşağıda gösterilmiştir. İlk üç örnekte masal sadece yalın bitiş formel yapılarıyla sonlandırmıştır; son iki örnekte ise yalın bitiş formellerinden sonra şahsi ve ani bitiş formellerine de yer verilerek öyle sonlandırılmıştır.

Şunnan soñ yigit kızını üzine hatınlıkka alıp bik şatlanışıp eli de bulsa birge gomir iteler, diy (124). (Ondan sonra delikanlı, kızı kendine hanımı olarak almış. Hâlen de birlikte ömür sürüyorlarmış, diyorlar.)

Patşa, şul vakıttta kızınıñ selamtlengenin kürip, olı tuylar yasap, kızın yañadan bu yigitke birgen. Yüler, bik akıllı kişi bulıp, patşa ülgennen soñ anıñ urınına patşa bulgan (408). (Padişah o anda kızının selametini görüp, büyük düğünler yapıp kızını yeniden bu delikanlıya vermiş. Yüler, pek akıllı kişi olup padişah öldükten sonra onun yerine padişah olmuş.)

Şunnan soñ patşanı darga asıp kuyalar. Halık ta bu işni dörıs, diy. Hizmetçi bilen bu kızınıñ ikisin bik zur tuy yasap öylendireler. Hizmetçi malayın halık üzlerine patşa itip kuya. Şul vakıttan alıp, hezirgeçe bu şehirde halık bik tatu, bik eybet yeşiyler, diy (396). (Ondan sonra padişahı darağacında asmışlar. Halk bu işi doğru bulmuş. Hizmetçi ve kızı çok büyük bir düğün yaparak evlendirmişler. Hizmetçi oğlanı halk kendilerine padişah yapmış. O zamandan bu zamana kadar bu şehirde halk çok huzurlu, çok iyi yaşıyormuş, diyorlar.)

Paşsa, kızın bu yigitke birip kırık k n tıyın itti, illi k n uyn itti, diy. Tıy  t v bilen, yigit kızın  z  yine alıp kaytıp, eti-enileri bilen bik k njilli itip k n ite, řunıĝ bilen ekiyet te bite. B g n bardım, kiçe kayttım, bik yamansıladılar (288). (Padişah, kızını bu delikanlıya verip kırık gün d ĝ n yaptırmış, elli gün oynamış, diyorlar. D ĝ nden sonra delikanlı, kızı alıp kendi evine dönmüş. Anne babasıyla çok neşeli günler ge irmışler. Böylece masal da biter. Bugün vardım, d n döndüm, pek kederlendiler.)

şulay diĝe , malay  zi generalnıĝ başın çaba da, pařanınıĝ kiyevi bulıp, tıy yasap, yahşı gına yeşiy başladı, diy. Min de buldım tıyında, içtim ileklep te çileklep, tigenge  umi  bilen, tilemenge  umi niĝ sabı bilen. B g n bardım, kiçe kayttım, bir tustagan  ey içtim, řunıĝ bilen ekiyetim de bitti (348). (Böyle deyince oĝlan, generalin başını kendisi kesmiş, padişahın damadı olmuş, d ĝ n yapmış, güzelce yaşamaya başlamış, diyorlar. D ĝ nde ben de bulundum. Elek gibi olmuş kovadan kepçeyle aldıĝımı, sapıyla da alamadıĝımı içtim. Bugün vardım, d n döndüm. Bir kepçe çay içtim, böylece masalım da bitti.)

Yukarıdaki örneklerde gösterilen bu parçacıkların nasıl formele d n řt ĝ  hakkında İlhan Başgöz şu görüşü  ne sürmüştür: “Bir anlatıda tekrarlanan tüm sözlerin formel olmadıĝı belirtilmelidir. Dilin yapısı veya durumun benzerliĝi, anlatıcının sıradan konuşma kalıpları olan ‘orada şunu s yledi’, ‘babasının elini öptü’ veya ‘veda etti’ gibi sözleri tekrar etmesine neden olabilir. Bu tür ifadeler, biçimsel yapı ve içerikteki deĝiřikliklerle sanatsal bir aĝırlık veya nitelik kazanarak formel hâline gelebilir. ‘Hoşça kal’ sözü, farklı bir şekilde ifade edildiĝinde bir formel hâline gelir.” (Başgöz,1998: 131). Başgöz tespitlerine devam ederek bu parçacık formellerin anlatı içerisinde kendilerini nasıl gösterdiklerine ilişkin onların şu özelliklerinin altını çizmiştir: “Formeller epey bir zaman varlıklarını devam ettirirler; bazılarının beş yüz yıllık bir geçmişi vardır. Hem anlatıcı hem de dinleyici, formeli s ylendiĝi anda hemen tanır. Anlatıcı bunları söylerken özel bir tonlamaya veya farklı bir sese güvenir. İfade tarzı anlatıcıdan anlatıcıya deĝiřebilse de, yine de dinleyiciye belirli bir mesajın, yani formelin söylemekte olduĝunu iletmeyi başarır.” (Başgöz, 1998: 131). Başgöz’ n bu görüşlerini daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse anlatıcıdan bu parçacık formelleri duyan dinleyici artık masalın bitmek üzere olduĝu anlar ve masal dünyasından gerçek dünyaya dönüş yapmak için kendini hazırlamaya başlar. Ařaĝıda Tatar masallarında kullanılan bu türden parçacık formeller yedi grupta sınıflandırılarak gösterilmiştir:

1.1. Selamete Ermekle İlgili Olanlar

Hezir de bik şep yeşiyler iken, diy, bolar (50). (H l  da çok iyi yaşıyorlarmış, diyorlar, bunlar.)

Bik yahşı gomir s rdiler, diy (77). ( ok güzel ömür sürmüşler, diyorlar.)

...haman şulay isen-sav torala iken (104). (...h l  böyle saĝ selamet yaşıyorlarmış.)

...eli de bulsa, t sleri bir de  zgermiy e, bik matur gomir iteler, diy (113). (...hâlen de, sararıp solmadan, çok güzel ömür sürüyorlarmış, diyorlar.)

Eli de bulsa şunda birge-birge toralar, diy (128). (Hâlen de orada birlikte yaşıyorlarmış, diyorlar.)

...bayıp-bakşıp eli de şulay yeşep yatalar, diy (149). (...çok zenginleşip hâlen de böyle yaşıyorlarmış, diyorlar.)

Bolar şunda gomir-gomirge rehet yeşep kalalar (212). (Bunlar orada sonsuza kadar rahatça yaşamışlar.)

...bolar matur gına gomir itkenner, diy (226). (...bunlar güzelce ömür sürmüşler, diyorlar.)

...kalgan gomirlerin üzara bik tatu yeşegenner (239). (...kalan ömürlerini hep birlikte huzur içinde yaşamışlar.)

...bik küñilli itip kön ite (288). (...çok neşeli günler geçirmişler.)

...tınıçlap yeşiy başlagan, diy (314). (...rahatlayıp yaşamaya başlamış, diyorlar.)

...eli de bulsa tigiz gomir iteler, diy (392). (...hâlen de dostça ömür sürüyorlarmış, diyorlar.)

...bik tatu, bik eybet yeşiyler, diy (396). (...çok huzurlu, çok iyi yaşıyorlarmış, diyorlar.)

Yukarıda, Tatar masallarında oldukça yaygın olarak kullanılan selamete ermekle ilgili yalın bitiş formelleri örneklendirilmiştir. Çok fazla benzer örnek olmasından dolayı yalnızca değişik kullanım biçimleri gösterilmiştir.

1.2. Yuvaya Dönmele İlgili Olanlar

...üziniñ eti-enileri yanına kaytıp... (50). (...kendi anne babasının yanına dönüp...)

...anası yanına kaytıp kite (59). (...annesinin yanına dönmüş.)

Avılına kaytıp, bolar ata-anaları bilen kürişeler (99). (Köyüne dönüp, bunlar anne babalarıyla görüşmüşler.)

...kızınıñ enisin alıp, yigit avılına kaytıp kiteler (128). (...kızın annesini alıp, delikanlının köyüne dönmüşler.)

Gölçeçekni öylerine alıp kaytkan, diy (144). (Gülçecek'i evlerine alıp dönmüş, diyorlar.)

Hatını, öç apasın cıyıştırıp, öyine kaytıp kite (209). (Hanımını, üç ablasını toplayıp dönmüş, diyorlar.)

Kız bilen yigit çıktılar da kittiler bu yigit avılına. Kayttılar da igin igip yeşediler şul avılda (247). (Kız ile delikanlı çıkıp gitmişler delikanlının köyüne. Dönünce de ekin ekerek yaşamışlar bu köyde.)

...üz iline kaytıp kite. Öyine kaytıp çitip, eti-enileri bilen kürişip... (253). (...kendi memleketine dönmüş. Evine döner dönmez annesi babası ile görüşüp...)

Kapka töbinde yigitni etisi bilen enisi kötip tora iken (410). (Kapının girişinde delikanlıyı babası ile annesi bekliyormuş.)

1.3. Düğün Yapmakla İlgili Olanlar

...şul uk seğat nikah ukıtıp, un kön uynı yasap, tugız kön tuyın yasap... (29). (...hemen nikâh kıyıp on gün oynayıp dokuz gün düğün yapıp...)

...alarını nikahlandırıp, utuz kön uyun yasap, kırık kön tuyın yasadılar (29). (...onları nikâhlandırıp, otuz gün oynayıp kırık gün düğün yapmışlar.)

...patşanın kiçi kızın hatınlıkka alıp, kırık kön uyun itip, kırık kön tuyın itkennen soñ... (50). (...padişahın küçük kızını hanımı olarak alıp kırık gün oynayıp kırık gün düğün yaptıktan sonra...)

Kızını Kamır batırğa birgennen soñ, utuz kön uyun itip, kırık kön tuyın itip... (62). (Kızı Hamur bahadıra verdikten sonra otuz gün oynayıp kırık gün düğün yapıp...)

Patşa, kızın bu yigitke birip, kırık kön tuyın itti, elli kön uyun itti, diy (288). (Padişah, kızını bu delikanlıya verip kırık gün düğün yaptırmış, elli gün oynamış, diyorlar.)

Bik zur itip tuy yasıylar: kırık kön, kırık tönge suzıla (318). (Çok büyük bir düğün yapmışlar: kırık gün kırık gece sürmüş.)

...kırık kön, kırık tön tuy iteler (410). (...kırık gün kırık gece düğün yapmışlar.)

...bik şep itip tuy yasıylar (297). (...çok güzel düğün yapmışlar.)

...bik zur tuy yasap öylendireler (396). (...çok büyük düğün yaparak evlendirmişler.)

...olı tuylar yasap, kızın yañadan bu yigitke birgen (408). (...büyük düğünler yapıp kızını yeniden bu delikanlıya vermiş.)

1.4. Yemek İçmekle İlgili Olanlar

...tumagan turı biyeni suyıp, kiser karası yuk, şağırdayan bir söyigin patşa üziniñ hatını bilen kön de totıp kimire idi, diy (29). (...doğmamış doru kısrağı boğazlayıp, kesilecek eti yok, takırdayan bir kemiğini padişahla hanımı her gün tutup kemiriyormuş, diyorlar.)

...tumagan ala biyeniñ itin pişirip, bik katı sıylangannar, diy (62). (...doğmamış ala kısrağın etini pişirip, pek sağlam ikramlarda bulunulmuş, diyorlar.)

1.5. İktidar Kazanmakla İlgili Olanlar

...patşa monıñ öçin aña üziniñ yartı baylığın bülip bire de cigitni üz urımına patşa itip kuya (113). (...padişah bunun için ona zenginliğinin yarısını bölüp vermiş, delikanlıyı kendi yerine padişah yapmış.)

Patşa urımına kiçi malay kaldı (202). (Padişahlık ise küçük oğlana kalmış.)

...öçisin öç vilayyetke patşa ite (212). (...üçünü üç ülkeye padişah yapmış.)

Şunnan halık yigitni patşa itip sayladı (220). (Sonra halk delikanlıyı padişah olarak seçmiş.)

Yigit şul ilge patşa bulıp kalıp... (226). (Delikanlı bu memlekete padişah olup...)

...patşa tehitine minip utıra (234). (...padişahın tahtına oturmuş.)

Şulay itip, patşa Ünöçke kızın birip, yartı patşalığın birdi, diy (239). (Böylece padişah, Ünüç'e kızını ve padişahlığının yarısını vermiş, diyorlar.)

Annan soñ bolar birsi patşa, birsi vezir bulıp... (267). (Ondan sonra birisi padişah, birisi vezir olarak...)

...patşa üzi ülgeç Tazni patşa itip kuyarga emir bire (272). (...padişah kendisi öldüğünde Keloğlan'ı padişah yapmaları için emir vermiş.)

Tuydan soñ patşa başındağı tacı yigitke kiydirte de yigitni patşa ite (336). (Düğünden sonra padişah başındaki tacı delikanlıya giydirmiş, delikanlıyı padişah yapmış.)

Şunnan soñ yarlı yigit üzi patşa buldı (377). (Ondan sonra fakir delikanlının kendisi padişah olmuş.)

Han ülgeç, halık yigitni anıñ urınına utırta (384). (Han ölünce halk delikanlıyı padişahın yerine tahta oturtmuş.)

Şundıy zur işler kılıp, üziniñ köçi-kuveti arkasında patşa bulıp kaldı cigit (403). (O kadar büyük işlerin üstesinden gelerek kendi gücü kuvveti sayesinde padişah olmuş delikanlı.)

...patşa ülgennen soñ anıñ urınına patşa bulgan (408). (...padişah öldükten sonra onun yerine padişah olmuş.)

Aktık çigi, şul fekiyr üzi tabip bulıp kalgan. Bötin avıruvlarını devalıy bilgen, hayvannar tilin de bilgen (110). (Sonunda bu fakir kendisi tabip olup çıkmış. Bütün hastalıkların tedavisini biliyormuş, hayvanların dilini de biliyormuş.)

— E sin, altınım, sıyrıcık bul, barça tillerni bilivçi koşkay bul, — diy (118). (“Sen ise altınım, sığircık ol, bütün dilleri bilen kuşçağız ol.” demiş.)

1.6. Cezalandırmakla İlgili Olanlar

...bir kara yılan çığa da, kızınıñ muyınına çornalıp, şunda uk bulıp ta ütire (154). (...karayılan sıçrayıp çıkmış da kızın boynuna dolanıp oracıkta boğup öldürmüş.)

Şulay itip, tirik vaktında kırık kişini helak itken Zölkarnayın patşa, ülgeç te siksen kişiniñ başına çitken, diy (179). (Böylece hayattayken kırık kişiyi helak eden Zölkarnayın padişah öldükten sonra da seksen kişinin başını almış.)

Han, vezirni yortınnan kuvgan (384). (Han, veziri yurdundan kovmuş.)

...kılıcın ala da hatının ütire bu (160). (...kılıcını alıp hanımını öldürmüş bu.)

...asarga yasıybız, başkalarga gybret bulsın (164). (...asalım, başkalarına ibret olsun.)

...kılıç bilen siñlisiniñ başın özdi (243). (...kılıçla kız kardeşinin başını kesmiş.)

Yalğanlap yörüvi öçin patşa anı tiriley tunarga hökim itti (288). (Yalancılığı için padişah onun diri diri derisinin yüzülmesine hüküm vermiş.)

...patşanıñ açuvı kilip, polkovnikni astıra (297). (...padişah öfkelenip albayı astırmış.)

...kurkıdan iki katlı çardaktan üzün üzi ırgıtıp başın bitire (329). (...korkudan iki katlı çatıdan kendisini atıp öldürmüş.)

...malay üzi generalniñ başın çaba... (348). (...oğlanın kendisi generalin başını kesmiş...)

Yigit, iki kulına iki kılıç totıp, vezirler utırgan bülmege kirip, alarnıñ da başına cite (392). (Delikanlı iki elinde iki kılıçla vezirlerin oturduğu odaya girip onların da başını almış.)

Şunnan soñ patşanı darga asıp kuyalar (396). (Ondan sonra padişahı darağacında asmışlar.)

1.7. Affetmekle İlgili Olanlar

...şulay da astırmıym, kistirmıym min sizni, tik bu şeherden çıgıp kitigiz, küzime kürinmegiz, — diy (50). (...öyle de olsa astırmayacağım, kestirmeyeceğim ben sizi; ancak bu şehirden çıkıp gidiniz, gözüme görünmeyiniz.” demiş.

Atası: — Agalarıña ni ceza birebiz? — dip soradı. Eygeli batır: — Yöriy birsinner, alarga üpkelemıym, — didi (86). (Babası ona “Ağabeylerine ne ceza verelim?” diye sormuş. Eygeli bahadır “Yürüyüp gitsinler. Onlara öfkelenmiyorum.” demiş.

2. Ani Bitiş Formelleri

Saim Sakoğlu bu türden formellerin özellikleri şu şekilde tarif etmiştir: “Masal beklediğimizden de kısa veya farklı bir sonuçla bitiriliverir. Masalın bittiği kısa bir cümle ile belirtilir. Bazı dinleyiciler de masalın daha süreceğini beklerken bu ani bitiş karşısında şaşırabilirler (Sakaoğlu, 2012: 65).” Tahir Alangu’nun görüşü ise şu doğrultudadır: “Bunlar masalı süratle keser, masalın bittiğine dair kısa bir ihbar yaparlar. Fazla bir şey söylemeden kahramanın adı zikredilir: ‘Keloğlan’ın hikâyesi de burada bitti.’ Bazen bunun sonuna şahsî bitiriş de gelerek, masalçı, dinleyenlerle bir münasebet tesisine çalışır: ‘Onlar erdi muradına, biz de erelim; gökten üç elma düşmüş, biri söyleyene, biri yazana, biri tercüme edene.’ Başka yerlerde bu çeşit bitişler çok muğlak değildirler. Bütün Avrupa’da çok defa ‘Masal bitti.’ şeklindedir. Bazen bitiriş formelinin veya bunun yerine geçen unsurun masalla hiçbir hususî alakası olmaz. Sadece kulağa hoş gelen bir kelime ile bitiş formeli kafiyeli haline getirilir. Biz buradan, kafiyeli bitiriş formellerinin nasıl inkişaf ettiklerini görebiliriz (Alangu, 2021: 258).” Mustafa Gültekin ise ani bitiş formellerini “Masal anlatıcıları, dinleyicilerin tutum ve davranışlarından etkilenir; anlatıcı zamanının kısıtlı olduğu durumlarda, bir an önce masalı bitirme eğilimi içerisinde olabilir. Bu durum, masal anlatıcılarının formal kullanımlarını da etkiler. Hatta bazı durumlarda masal anlatıcıları ‘Bu masal burada bitti.’ ifadesini kullanmakta ve masalı aniden bitirmektedir.” şeklinde açıklayarak anlatıcı üzerinden açıklamıştır (Gültekin, 2013: 414). Sakaoğlu ve Gültekin’in anlatıcının masalı aniden bitirmek istemesi görüşünden farklı olarak, Alangu’nun bu türden formellerin sonuna şahsî bitiş formeli eklenebileceği görüşüne ek olarak Tatar masallarında bazen anlatıcının masal sonu olması itibarıyla bu türden formeli diğer bitiş formelleriyle birlikte kullandığı görülür. Ama bazen de Sakaoğlu, Alangu ve Gültekin’in görüşleri doğrultusunda Tatar masallarının bu türden formellerle aniden sonlandırıldığı da görülmektedir. Aşağıda Tatar masallarında görülen bu türden formellere yer verilmiştir:

...herkim üz yulına kitti, şunıñ bilen ekiyet te bitti (86). (...herkes kendi yoluna gitti, böylece masal da bitti.)

...şunıñ bilen ekiyet te bite (288). (...böylece masal da biter.)

...hezir bitkennerdir indi (306). (...şimdi bitti işte.)

Şulay ittirip, ekiyet te bitti (318). (Böylece masal da bitti.)

...şunıñ bilen ekiyetim de bitti (348). (...böylece masalım da bitti.)

3. Şahsi Bitiş Formelleri

Tahir Alangu Türk masallarında görülen şahsi bitiş formellerini açıklarken şu ifadeleri kullanmıştır: “Masalcının, masalın bittiğine dair verdiği şahsî ihbar veya bizzat kendisini masal eşhası ve hadiseleri ile yakın bir münasebet hâline getirmeye savaşması bu kısma ait bulunmaktadır. Burada masalın hakikate olan tetabuku takviye edilmek istenir ve masalçı, kahramanları bizzat tanımış olduğunu ileri sürer. Birçok masal düğünle kapanır, masalçı da bu vesile ile düğünde bulunduğunu, hatta zerde pilav bile yediğini bildirir. Böyle bir saadeti herkese temenni eder (Alangu, 2021: 258). Tatar masallarında kullanılan şahsi bitiş formelleri Alangu'nun açıklamalarıyla benzerlik göstermektedir. Saim Sakaoğlu Türk masallarının şahsi bitiş formellerini şu şekilde sıralamıştır: “Gökten üç elma düşmesi, anlatıcının masal ülkesinden gelmesi, dinleyiciler için iyilik dilenmesi, kötülere ceza tayini, kerevete çıkılması gibi (Sakaoğlu, 2012: 65). Bu özelliklerden sadece anlatıcının masal ülkesinden dönmesi formeli Tatar masallarında görülmektedir, diğerlerine bu çalışmada incelenen masalarda rastlanmamıştır. Ali Duymaz, şahsi bitiş formelleri için masalın sonunda söylenen tekerlemeler tabirini kullanırken bunların şu özelliklerine dikkat çekmiştir: “Masalın sonunda söylenen tekerlemeler, masaldaki maceraların herkesin arzusuna göre mutlu bir sonla bittiğini anlatmak ve herkese bu mutluluğu dilemek için kullanılırlar. Mesela ‘Onlar ermiş muradına...’ gibi. Bazen de baştaki tekerlemelerde olduğu gibi anlatılan şeylerin hayalî ve uydurma olduğunu tekrar vurgulamak için ‘Ben de yanlarından geliyorum...’, ‘Gökten üç elma düşmüş...’ gibi tekerlemelerle masala son verilir (Duymaz, 2002: 261).” Boratav, *Tekerleme - Türk Halk Masalının Tipolojik ve Stilistik İncelemesine Katkı* isimli çalışmasında masal sonunda söylenen formelleri *Tip 72 Bitiş Kalıp Sözcükleri* ve *TİP 73 Bir son olay masalı* başlıkları altında sınıflandırmıştır (Boratav, 2000: 101-104). Burada vermiş olduğu örnekler doğrudan şahsi bitiş formellerindedir. Boratav bu türden deyişleri tekerleme türünün altında sınıflandırsa da “Başlangıç kalıp sözcüklerinin, (Anfangsformel, Einleitungs formel) tekerleme sözcüğünün anlamını açıklama konusunda yeterli olmadıklarını göstermektedir; çünkü bazı tekerlemeler masalın ortasında ya da sonunda ortaya çıkmaktadır ve ayrıca bunlar basit ‘kalıp sözcükler’ değil aynı zamanda belli yoğunlukta hikâyelerdir (Boratav, 2000: 10).” diyerek bir soru işareti bırakmıştır.

Masalarda söyleyiş özellikleriyle anlatıcının ustalık derecesini belirlemede bir ölçüt olarak kabul edilen ve dinleyicinin ilgisini daha çok çeken şahsi bitiş formelleri Tatar masallarında kısa veya uzun biçimlerde olabilmektedir. Aşağıda kısa kullanımlarından uzun kullanımlarına doğru bu türden örnekler sıralanmıştır:

Kiçe bardım, bugün kayttım (50). (Dün vardım, bugün döndüm.)

Bügin bardım, kiçe kayttım (382). (Bugün vardım, dün döndüm.)

İyun çislosında gına barıp kayttım (104). (Haziran ayında varıp geldim.)

Bügin bardım, kiçe kayttım, bik yamansılادılar (288). (Bugün vardım, dün döndüm, pek kederlendiler.)

Tuylarında min de buldım. Anda birsek ilikti (209). (Düğünlerinde ben de bulundum. Orada biraz nasiplendim.)

Tuyında min de buldım, ileklep te çileklep içtik (325). (Düğünde ben de bulundum. Bardaktan boşanırcasına içtim.)

Eli bu könnerde barganım yuk, helin bilmiym, niçigrek yeşiy torgandır (135). (Yalnız bu günlerde gitmişliğim yok. Hâlini, nasıl yaşadığını bilmiyorum.)

Mini de onıtmıy, yıl sayın cınar çabata bilen bir ciñli külmek ciberip tora (177). (Beni de unuttukları yok. Her yıl bana bir çift ayakkabıyla bir gömlek gönderiyorlar.)

Bügin bardım, kiçe kayttım, uynadık-köldik, aşadık-içtik, mıyıklar maylandı, tamakka ilikmedi (239). (Bugün vardım, dün döndüm. Oynadık, güldük, yedik, içtik; bıyıklar yağlandı ama yemekten yiyemedik.)

Tuylarında min de buldım. Kuydılar bir ilek katık. Karga kıçkırdı: «Karr!» — dip, miña işitildi: «Pojar», — dip, uramga çıktım, yanabız dip. Anda çıksam, birniy yuk (410). (Düğünlerinde ben de bulundum. Koydular bir elek yoğurt. Karga bağırdı: “Gak!” diye, ben duydum: “Yangın” diye. Sokağa çıktım, yanıyoruz diye. Oraya varsam bir şey yok.)

Hezir tuy anda. İçimlikni hiç eytip bitirirlik kine tügil. Tuylarına barıp çitip bulmadı, uzgan idi (364). Şimdi düğün orada. İçki, hiç anlatmayla bitecek gibi değil. Düğünlerine varıp yetişemedim. Düğün bitmişti.

Tuylarında min de buldım, aş-sunıñ çigi yuk, belişlerinin töbi yuk, miçke-miçke bal kuygannar, üzleri çümüç bilen çumıralar, miña sabı bilen gine ilikti (62). (Düğünlerinde ben de bulundum. Yiyecek, içecek sınırsızdı. Belişin (bir çeşit Tatar böreği) dibi görünmüyordu. Fıçılardan balı kepçelerle aldılar, bana da ancak kepçenin sapı ilişti.)

Min de buldım tuyında, içtim ileklep te çileklep, tigenge çümüç bilen, timegenge çümüçniñ sabı bilen. Bügin bardım, kiçe kayttım, bir tustagan çey içtim (348). (Düğünde ben de bulundum. Elek gibi olmuş kovadan kepçeyle aldığımı, sapıyla da alamadığımı içtim. Bugün vardım, dün döndüm. Bir kepçe çay içtim.)

Min de ul tuyda idim. Kuydılar karşıma bir ilek katık. Karga kildi de kıçkırdı «kar» dip. Miña işitildi «pojar» dip. Karasam katık ta yuk, berniy de yuk (318). (Ben de o düğünde bulundum. Önüme bir kalbur yemek koydular. Karga gelip “Gak!” dedi. Ben yangın var diye anladım. Sonra bir baktım önümdeki yemek yok oldu.)

Bügin barıp, kiçe kayttım, min de buldım alarda. Sıy-hürmet bik dan buldı, aşatkannarı may, içirgenneri bal buldı. İki miçke bir çümüç, tileseñ küpmi iç. Tik avızga ilekmiy, mıyık kına cılana (145). (Bugün gittim, dün döndüm. Ben de oralarda bulundum. Yedirdikleri yağlı yemeklerle içirdikleri ballı içeceklerle dillere destan bir şekilde çok iyi ağırladılar. İki fıçı bir kepçe dilediğin kadar iç. Yalnız ağıza bir türlü ilişmedi ama bıyıklar ıslandı.)

Bügin bardım, kiçe kayttım. Min de buldım ul tuyda. Sıy-hörmet bik dan buldı, aşatkannarı it te may, içirtkenneri bal buldı. İki miçke bir çümüç, tileseñ küpmi iç. Tik üzleri çümüç bilen içtiler, bizge sabı gına ilekti (59). (Bugün vardım, dün döndüm. Düğünde ben de bulundum. Çok güzel ikramlar vardı. Et yedim, bal içtim. İki fıçı bir kepçe dilediğin kadar iç. Yalnız kendileri kepçeyle içtiler. Biz ancak sapına dokunabildik.)

4. Öğretici Bitiş Formelleri

Öğretici bitiş formelleri masalın sonunda anlatıcının dinleyicilere öğretmek istediği konuyla bağlantılı olarak bir nasihat, bir ibretlik olay, bir ahlaki değer, bir rivayet olabilir. Anlatıcı içinde bulunduğu toplum tarafından doğru kabul edilen erdemleri masalın sonunda kahramanlar üzerinden dile getirebilir. Anlatıcının amacı ders vermek, bir şeyler öğretmek olduğundan o anda içinde bulunduğu iç ve dış ortamın etkisiyle bunları tasavvur eder. Bunu yaparken diğer bitiş formellerindeki gibi masal geleneği içerisinde kalıplaşmış ifadeler kullanmaz. Bazen atasözü, deyim gibi sözlerden, bazen de söz sanatlarından faydalanır. Aşağıda bu türden formel örnekleri verilmiştir:

— Yigit kişinin süzi de, işi de bir bula, bir işni ikinci tapkır işlemiy, — diy (104). (“Yigit kişinin sözü de, işi de bir olur; bir işi iki defa yapmaz.” demiş.) (104). (“Yigit kişinin sözü de, işi de bir olur; bir işi iki defa yapmaz.” demiş.)

Sandugaç, karlıgaç, sıyrırcık, kügerçin koşkaylar ene şulay dönyaga kilgenner, diy (118). (Bülbül, kırlangıç, serçe ve güvercin kuşları dünyaya işte böyle gelmiş, diyorlar.)

Min sini sınar öçin gine koş kıyafetinde yördim, diy. Öyine kitkeç te veğdenni bozmıy kildiñ, — diy (124). (“Ben seni sınamak için kuşa dönüşmüştüm. Evine gidince de sözünü bozmayıp geldin.” demiş.)

...süz tınlavı, uñganlığı arkasında bayıp kala (157). (...söz dinlemesi, çalışkanlığı sayesinde zenginleşmiş.)

...başkalarga gıybret bulsın, — didi (164). (“...başkalarına ibret olsun.” demiş.)

— İy söyikli bala, — digen, — gomir buyı igilik kür, kişilerni behitli it, alarga kuvanıç ta, yuvanıç ta bul. Kişiler de sini söylerler, siniñ yañsılığını menği onıtmaslar, — digen (168). (Ey sevgili çocuk! Ömür boyu iyilik gör, insanları mutlu et, onlara neşe ver, rahatlık ver. İnsanlar seni sevsinler. Senin ne kadar iyi bir insan olduğunu sonsuza kadar unutmasınlar.” demiş.)

— Ey, yigit! Min siña bu süzniñ meğnesini eytiym, sin yañşı tıñla: evvel hanıñ büri kürdi. Ul zamanda hem hannıñ, hem yortnıñ büri bulgan vakıtı idi. Büri yañsılık bilmes. Anıñ öçin veğadende turıp miña birmediñ. Andıyn soñ tölki kürdi. Ul vakıtta yort tölkidey kaçkak, aldakçı, buldı. Anıñ öçin sin miña yalğan süzler eytip aldadıñ. Ve bu zamanda han töşinde kuy kürdi. Han zolımlığın taşıladı, gadil buldı, yort hem tuğrı, buldı. Han zalim balsa, yort büri, uğrı, ütirikçi bulır. Han gadil balsa, yort tuğrı, insafılı, sufi bulır. Sinde gayıp yuk, handa. Han töşinde bu öç hayvanı kürip, tevbege kaytı. Sin hem miña bu tılanı kitirdiñ. Yort yaman bulganda, sin de yaman buldıñ. Yort yañşı bulganda, sin de yañşı buldıñ, herniçik yort bilen bir buldıñ, — didi. Bu süzlerni eytip bulgaç: — Tıla üziñe helal bulsın! — dip, gayib buldı (172). (“Ey delikanlı! Ben sana bu sözün manasını söyleyeyim. Sen iyi dinle! Han ilk rüyasında kurt gördü. O zamanda hem hanın hem yurdun kurt olduğu vakitlerdi. Kurt iyilik nedir bilmez. Onun için sözünde durmayıp bana vermedin. Ondan sonra han rüyasında tilki gördü. O vakitlerde yurt tilki gibi canavar, yalancı oldu. Onun için sen beni yalan sözlerle aldattın. En son ise han rüyasında koyun gördü. Han zulmetmeyi bırakıp adil oldu. Yurt da dürüst oldu. Han zalim olursa bütün yurt kurt, hırsız, katil olur. Han adil olursa bütün yurt doğru, insafılı, dindar olur. Ayıp sende değil, hanın kendisinde. Han rüyasında bu üç hayvanı görüp yemininden döndü. Sen de bu yüz

altını bana getirdin. Yurt kötü olduğunda sen de kötü oldun. Yurt iyi olduğunda sen de iyi oldun. Yurt nasılsa sen de öyle oldun.” demiş. Bunları söyledikten sonra ak yılan “Yüz altın sana helal olsun!” diyerek gözden kaybolmuş.)

Zölkarney patşalık itken devlette eli de bulsa kamışlar: Zölkarney patşanın mögizi bar, kürgen yok ta, iştiken bar, — dip köylep, cırlap uturalar, imiş diy (181). Zülkarney'in padişahlık ettiği devlette hâlen de kamışlar “Zülkarney padişahın boynuzu var. Gören yok ama duyan var.” diye şarkılar, türküler söylüyorlarmış, diyorlar.)

Sonuç

Tatar masallarında bitiş formelleri kullanım özelliklerine göre *yalın*, *ani*, *şahsi* ve *öğretici* olmak üzere dört değişik biçimde kullanılır.

Bu formellerden yalın bitiş formelleri anlatıcıların en çok tercih ettiği formeller olmasından dolayı kendi içerisinde değişik kullanım biçimleriyle yaygın olarak kullanılır. Anlatıcılar yalın bitiş formelleri ile masalın olumlu başkahramanı ve onun çevresi hakkında özetleyici bilgiler vermeyi amaç edinir. Bu bilgiler genellikle onun giriştiği bir maceradan sonra başının selamete ermesi; yuvaya geri dönerek yakınlarına kavuşması; sevdiğiyle düğününün yapılması; padişah, han, vezir gibi bir yöneticilik konumu elde etmesi ya da bütün hastalıkları iyileştirme, bütün dilleri bilme gibi yetenekler kazanması; kendisine kötülük yapanları cezalandırması ya da onları affetmesi gibi bilgilerdir. Anlatıcı yeteneği ve içinde bulunduğu masal ortamıyla ilişkili olarak yalın bitiş formellerinde bu türden bilgilerin birkaçını kullanarak basitçe ya da daha fazlasını kullanarak ayrıntılı bir şekilde masalı sonlandırabilir. Yine yalın bitiş formellerinden sonra ani ve şahsi bitiş formellerine de yer vererek sonlandırabilir. Ancak yalın bitiş formelleri her zaman için ani ve şahsi bitiş formellerinden önce kullanılırlar. Tatar masalları yalın bitiş formellerine kullanım sıklığı açısından bakıldığında en çok selamete ermekle ilgili olanlara, en az yemek içmekle ilgili olanlara rastlanır. Düğünle ilgili olan yalın bitiş formellerinde düğünün gün sayısı on gün oynayıp dokuz gün düğün yapmak; otuz gün oynayıp kırk gün düğün yapmak; kırk gün oynayıp kırk gün düğün yapmak; kırk gün düğün yapıp elli gün oynamak; kırk gün kırk gece sürmek şeklinde farklılıklar gösterir. Masal kahramanının bir iktidar gücü kazanması yalın bitiş formel yapılarında sıkça geçer. Cezalandırmakla ilgili yalın bitiş formelleri affetmekle ilgili olanlara kıyasla çok daha fazla kullanılır.

Tatar masallarında ani bitiş formellerinin iki farklı kullanım özelliği tespit edilmiştir. Bunlardan birincisi, anlatıcının daha sürmesi beklenen masalı birden sonlandırma amacıyla ani bitiş formeline başvurması; ikincisi, gelenek içerisinde masal sonu bitiş formellerini ustaca oluştururken diğer bitiş formelleriyle birlikte masalın son sözlerinden birisi olarak yer vermesidir. Ani bitiş formelleri her zaman yalın bitiş formellerinden, çoğu zaman da şahsi bitiş formellerinden sonra kullanılırlar.

Tatar masallarındaki şahsi bitiş formellerinin diğer bitiş formellerinden ayrılan en önemli özelliği herhangi bir masalın sonunda ya

da başka ortamlarda tekerleme olarak da söylenebilmesidir. Bundan dolayı anlatılan masalın konusundan bağımsızdırlar. Anlatıcı, şahsi bitiş formellerinin yapısında bulunan “ben” zamiri ve kullanılan fiillerdeki teklik birinci şahıs eki aracılığıyla kendisini bir kahraman olarak masala dâhil eder ve kısa ya da uzun masal sonu tekerlemeleri söyleyerek masal diyarından haber getirir. Ayrıca bu sözlerle, masalın sonlanmasından hareketle, dolaylı yoldan dinleyiciye mesaj verir; yani onlardan bir şeyler ister. Bu genellikle yiyecek içecek olduğundan bu sözlerin teması çoğunlukla düğün meclislerinde ikram edilen içki ve yemeklerle ilgilidir. Bazen ayakkabı, gömlek gibi hediyelik giysiler de bu sözlerin içeriğinde bir talep olarak yer alır. Bu tekerlemeli bitiş formellerinde geçen sözlerde mantık ilkeleri aranmaz, bu yüzden gülünç olurlar. Tüm bu özellikler göz önüne alındığında Tatar masallarında şahsi bitiş formelleri hem yapı hem de söyleyiş özellikleri yönüyle dinleyicinin ilgisini diğerlerine göre daha çok çekerler ve usta anlatıcılar tarafından icra edilmeleriyle önem kazanırlar.

Tatar masallarında öğretici bitiş formellerine diğerlerine nazaran daha az rastlanır. Bunlar yoluyla anlatıcı dinleyicilere bir şeyler öğretmeyi amaçlar. Masalı bir nasihate, erdemli bir davranışa, ibretlik bir olaya ya da bir durum hakkında bilgi vermeye bağlayarak sonlandırır.

Sonuç itibarıyla Tatar masallarında bitiş formelleri şu özellikleriyle ön plana çıkarlar. Bunlardan yalın bitiş formelleri olumlu başkahraman merkezli bir özetleme yapmak için, ani bitiş formelleri masalı aniden sonlandırmak ya da anlatma geleneği içerisinde diğer bitiş formelleriyle birlikte yer verildiği için, şahsi bitiş formelleri anlatıcının kendisini masala dâhil edip olay yerinden getirdiğini söylediği haberler üzerinden bir şeyler istemek için ve öğretici bitiş formelleri de bir şeyler öğretmek için kullanırlar.

KAYNAKÇA

- Akidil, İ. (1970). Alman ve Türk masallarında formel ifadeler. *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2 (1), 36-47.
- Alangu, T. (1943). *Masal araştırmaları sahasına toplu bir bakış ve Türk halk masallarının iç yapışı ve kahramanları üzerinde bir deneme*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Bitirme Tezi.
- Alangu, T. (2021). *Türkiye folkloru el kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Alptekin, A. B. (2002) Dede Korkut Hikâyelerinde Kalıp İfadeler. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları* (Haz. Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz), 115-124, İstanbul: Ötüken.
- Alsaç, F. (2017). *Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Arslan, A. A. (1998). *Kuzey-doğu Anadolu (Kars) Türk ve Kuzey Britanya halk edebiyatlarında masallar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Başgöz, İ. (1998). *Turkish folklore and oral literature: selected essays of İlhan Başgöz*. Indiana University.
- Boratav, P. N. (1988). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.

- Boratav, P. N. (2000). *Tekerleme (Türk halk masalının tipolojik ve stilistik incelemesine katkı)*. (Çev. İsmail Yerguz), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Boratav, P. N. (2021). *Zaman zaman içinde*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Самалетдинов = Жамалетдинов, Л. (төз. И.И. Ямалтдинов). (2015) *Татар әкиятләрен барлау юлында*. Казан: ТР ФАнең Г. Ибраһимов Исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать институты. [Самалетдинов, Л. (Төз. İ. İ. Ямалтдинов). (2015). *Tatar ekijetlerin barlav yolında*. Kazan: TR FАniң G. İbrahimov İsimindegi Til, Edebiyat hem Sengät İnstitutı.]
- Самалетдинов = Жамалетдинов, Л. (1994). Татар халык әкиятләре: тылсымлы әкиятләр. Казан: Татарстан китап нәшрияты. [Самалетдинов, Л. (1994) *Tatar Halık Ekijetleri: Tılsımlı Ekijetler*. Kazan: Tatarıstan Kitap Neşriyatı.]
- Duymaz, A. (2002). *İrfanı arzulayan sözler tekerlemeler*. Ankara: Akçağ.
- Duymaz, A. (2019). *Tekerlemeler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Eren, T. M. (2020). Halk edebiyatı çerçevesinde Türk ve Rus halk masallarında yer alan formeller. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 23, 159-183.
- Gültekin, M. (2013). *Kazan-Tatar masalları (inceleme-metinler)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Karagöz, E. (2020). Masalarda başlayış formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) masalları örneği. *Millî Folklor* S. 128, 60-75.
- Özkaynak, E. (2013). *Masal formellerinin sembolik çözümlemesi*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Petsch, R. (1900). *Formelhafte schlüsse im volksmarchen*. Berlin.
- Pomerantseva, E. V. (1963). *Russkaya narodnaya skazka*. Moskova: İzd. AN SSSR.
- Roşıyanu, N. (1974). *Traditionne formuli skazki*. Moskova: İzdatelstvo Nauka.
- Sakaoğlu, S. (1973). *Gümüşhane masalları - metin toplama ve tahlil*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Sakaoğlu, S. (2012). *Masal araştırmaları*. Ankara: Akçağ.
- Spies, O. (1967). *Türkische marchen*. Düsseldorf-Köln.
- Thompson, S. (1966). *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.
- Tuğrul, M. (1969). *Mahmutgazi köyünde halk edebiyatı (menkabe, hikâye, masal, fikra)*. İstanbul: Millî Eğitim Basım Evi.
- Yıldız, N. (2003). Türk destanlarında bitiş kalıpları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 13, 309-319.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

MASALLARIN PERDE ARKASI: TRANSMEDYA BAĞLAMINDA “THE WOLF AMONG US” İSİMLİ VİDEO OYUNU

BACKDROP OF FAIRY TALES: THE VIDEO GAME “THE WOLF AMONG US” IN A TRANSMEDIA CONTEXT

İlkyaz YILDIZ*

ÖZ: Dijital kültür içerisinde son derece önemli bir yere sahip olan video oyunları, özellikle 2000’li yıllardan itibaren oyun hikâyesi bakımından roman, masal, film, mit, destan, efsane gibi çeşitli halk bilimi ürünlerinden sıklıkla beslenmiştir. Bu çalışmada, kaynağını evrensel masallardan alarak 2013-2014 yılları arasında piyasaya sürülen “The Wolf Among Us” isimli video oyunu merkeze yerleştirilerek oyunun öncesinde ve sonrasında tüketiciye sunulmuş transmedyal ürünler hakkında bilgi vermek ve bunlar arasındaki bağlantıyı ortaya koymak amaçlanmıştır. Evrensel masallardan, Disney filmlerine, filmlerden “Fables” isimli çizgi romana, “The Wolf Among Us” isimli video oyununa, “Fables: The Wolf Among Us” adıyla yayınlanan grafik roman ile “Fables” isimli dijital diziyeye uzanan ve her bir türde gelişen, yayılan, derinleşen anlatılar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ele alınmıştır. Tüketiciye sunulan bu türlerdeki ürünler özellikle “transmedya” kapsamı içerisinde birbirini tamamlayan bir bütün olarak incelenmiştir. Bu amaçla öncelikle “transmedya” kavramının tanımı, kapsamı ve ilkeleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra “The Wolf Among Us” isimli video oyunu hikâye, karakter, kurgu, mekân, oynanış, arka plan gibi çeşitli açılardan çözümlenmiştir. Ayrıca video oyunundan sonraki bir dönemde “The Wolf Among Us” ismiyle yayımlanan grafik roman, dijital dizi gibi ürünlerle sözü edilen video oyununun transmedya bağlamında ilişkisi değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: The wolf among us, video oyunu, transmedya, fables, dijital kültür.

ABSTRACT: Video games, which have an extremely important place in digital culture, have often been fed from various folklore products such as novel, fairy tale, movie, myth, epic and legend in terms of game story, especially since the 2000s. In this study, by placing the video game named 'The Wolf Among Us', which was released between 2013-2014, taking its source from universal fairy tales, to the center, it is aimed to give information about the transmedial products offered to the consumer before and after the game, and to reveal the connection between them. The similarities and differences between the narratives that develop, expand and deepen in each genre, ranging from universal fairy tales to Disney movies, from movies to the comic book 'Fables', to the video game 'The Wolf Among Us', the graphic novel published under the name 'Fables: The Wolf Among Us' and the digital series named 'Fables' are discussed. These types of products offered to the consumer have been examined as a whole, which complements each other, especially within the scope of "transmedia". For this purpose, first of all, the definition, scope and principles of the concept of "transmedia" are emphasized. Later, the video game "The Wolf Among Us" was analyzed from various aspects such as story, character, fiction, location, gameplay and background. In addition, the relationship between the mentioned video game and

* Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrencisi / Giresun - ilkyaazz.28@hotmail.com (Orcid ID: 0000-0002-3143-4384)

the products such as graphic novels and digital series published under the name "The Wolf Among Us" in a period after the video game was evaluated in the context of transmedia.

Keywords: *The wolf among us, video game, transmedia, fables, digital culture.*

1. Giriş

Bireyin eğlenme, haber alma, sosyalleşme, alışveriş yapma, bilgiye ulaşma, eğitim gibi pek çok eylemi gerçekleştirilebildiği dijital ortamlar günümüzde kültürün önemli bir parçası haline gelmiştir. Geçmişten günümüze yaşanan bu dijitalleşme süreci içerisinde özellikle "transmedya" kapsamında değerlendirilebilecek çeşitli filmler, diziler, reklamlar, video oyunları, çizgi romanlar, grafik romanlar, hayran kurguları vd. ortaya çıkmıştır. Ağırlıklı olarak radyo-televizyon çalışmaları içerisinde ele alınan "transmedya" günümüzde geldiği nokta itibariyle halk bilimi ve kültür araştırmalarında da yer verilmesi gereken önemli bir kavramdır. "Dilbilimsel açıdan bakıldığında transmedya, 'trans' ve 'medya' olmak üzere iki ayrı kelimenin birleşiminden meydana gelmektedir; 'trans' ön eki 'ötesinde, aşırı, karşı tarafta, arasından, içinden, tamamen, bütün ve çaprazvari' anlamlarında ve 'medya' kelimesi ise iletişim ortamları anlamında ve İngilizcede 'ortam, araç, kanal' anlamına gelen 'medium' kelimesinin çoğulu olan 'media' kelimesinden gelmektedir" (Gürel ve Tıǧlı, 2013: 44).

İlk olarak 1991 yılında transmedya kavramını kullanan Marsha Kinder, gelişen medya sunuşları içerisinde öyküleme unsurları ve seyircinin ilgisi üzerinde durmuştur (Zimmerman, 2014: 20). "Playing with the Power in Movies, Television and Video Game: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtle" başlıklı kitabının giriş kısmında transmedya ile "cumartesi sabahı yayınlanan televizyon yayınının ve video oyunların, filmlerle, reklamlarla ve oyuncaklarla nasıl bir ilişki düzeyi kurduklarına ve genç katılımcıları bu yeni interaktif medya çağına nasıl hazırladıklarına, özellikle interaktivite ve tüketim ilişkileri üzerinden odaklandığını" ifade etmektedir (Kinder, 1991: 6). Kinder, sıklıkla metinlerarasılık ile birlikte kullandığı bu kavramı genel itibariyle "daha geniş ticari bir süper eğlence sistemi" olarak nitelendirmektedir (Kinder, 1991). Carlos Scolari transmedya hikâye anlatımını "farklı diller-sözel, ikonik vb.- ve farklı kanallar –sinema, çizgi romanlar, televizyon, video oyunlar vb.- boyunca genişleyen özel bir anlatı yapısı" olarak tanımlar (Gürel ve Tıǧlı, 2013: 43). Henri Jenkins ise "bir kurmacanın ayrılmaz öğelerinin bütünsel ve koordine bir eğlence deneyimi yaratmak amacıyla birçok dağıtım kanalına sistematik bir şekilde yayıldığı yapı" şeklinde transmedya anlatılarını genel olarak tanımlamaktadır (Jenkins, 2007).

Daha açık bir ifadeyle transmedya ürünlerinde tüketici (dinleyen, izleyen, okuyan ya da oynayan) aktif olarak rol almakta ve her bir ürünle

hikâyenin yeni bir parçasını bulmaktadır. Ortak hikâye bağlamında bir diğèrinin devamı olarak ortaya çıkan kitaplar, filmler, çizgi romanlar, video oyunları gibi ürünler tüketicinin daha önce eksik bıraktığı hikâyenin devamını getirmesi, hikâyeye yeni içerikler eklenmesi, aynı hikâyenin fakat farklı ortamların tüketicinin erişimine sunulması gibi imkânlar sağlamaktadır. Burada önemli olan “farklı mecra” noktasıdır. “Gelişen teknolojinin insanlara çok fazla mecra seçeneği sunmasından dolayı mecralar arası geçiş kolaylaşmaktadır. Bu sebeple transmedya projelerinde, film, televizyon, mobil platformlar, çizgi romanlar, DVD’ler, sosyal ağlar ve diğèr birçok teknolojik kanal uyumlu olarak kullanılmaktadır” (Möller, 2014: 31). Dijitalleşmenin büyük bir hızla gerçekleştiği günümüz toplumlarında “tek bir medya merakımızı ve yaşam tarzımızı tek bir platformda karşılamıyor. Etrafımız ürünleri ve eğlence olanaklarıyla eşi benzeri görülmemiş bir içerik okyanusu ile çevrili. Hikâyelerimizi anlatmak istediğimiz insanlar, bu okyanusta gezinmek için yelken açmayı, durup dinlenmeyi seçebilecek teknolojilere sahipler” (Pratten, 2011: 4).

Transmedya yalnızca bir tüketiciden okuduğu eserle okuyucu, izlediği filmle izleyici, oynadığı oyunla oyuncu yaratılmasına eş zamanlı olarak imkân sağlamaktadır. Bu süreçte tüketicinin pasif rolden aktif role geçişi açıkça görülmektedir. Henry Jenkins, “Çeşitli medya platformlarında yeni metinlerle ortaya çıkan transmedya hikâyeciliğinde, bir hikâye bir filmde tanıtılır; televizyon, roman ve çizgi romanlarla genişletilir; dünyası oyun oynayarak keşfedilebilir veya eğlence parkı cazibesi olarak deneyimlenebilir. Ancak her bir içeriğin tek başına da anlam yaratabilmesi için kendi içinde bağımsız olması gerekir” cümleleriyle transmedyayı tanımlamaktadır (Jenkins, 2016: 144-145). Transmedya hikâye anlatımında ortaya çıkan ürünün, aynı doğrultuda yaratılmış başkaca türde bir ürüne tamamen bağılı olmaması gerekmektedir. Önemli olan ürünün tek başına tüketiciye yetebilecek kadar bağımsız olmasıdır. “Oyunun tadını çıkarmak için filmi izlemenize gerek yoktur; bunun tersi de geçerlidir.” (Jenkins, 2003). Dolayısıyla bu transmedyal anlatılar hikâye bakımından birbirine bağılı olmakla beraber aynı zamanda tamamıyla özerk ürünlerdir. “Transmedya hikâye anlatımı sadece bir ortamdan diğèrine uyarlama değildir. Çizgi romanların anlattığı hikâye, televizyonda ya da sinemada anlatılanla aynı değil, farklı medya ve diller, transmedya hikâye dünyasının inşasına katılır ve katkıda bulunur. Bu metinsel dağılım, çağdaş popüler kültürdeki en önemli karmaşıklık kaynaklarından biridir” (Scolari, 2009: 587).

Henri Jenkins, transmedya ürünleri üzerine çalışmalarını yayımladığı kişisel bloğunda transmedya anlatılarının yedi temel ilkesi olduğundan söz etmektedir. Bunlar kısaca şu şekilde ifade edilebilir:

1. Yayılabilirlik-Derinlik (Drillability): Medya içeriğinin sosyal ağlar aracılığıyla yayılması ve böylece hedef kitlenin aktif olarak dolaşıma dâhil olması hadisesidir. Yayılabilirlik içerisinde çok sayıda hedef kişiye

ulaşılmasına rağmen az etkileşim vardır. Ancak derinlikte etkileşime girilen kişi sayısı az olmasına rağmen etkileşimin zaman ve enerji bakımından güçlü olması vurgulanır. Transmedya ürünlerinde de hem derinlik hem de yayılabilirlik görülebilmektedir.

2. Devamlılık-Çeşitlilik: Transmedya anlatılarının, güçlü bir devamlılık yapısına sahip olması gerekmektedir. Bu anlatılar, çeşitli ve çoklu metinler üzerinden hikâyenin geliştirilmesine katkı sağlamaktadırlar. Hikâyedeki devamlılık, hikâyenin parçalarını bulmak ve anlamlı bir bütün oluşturmak aşamasında hedef kitleye tutarlılık ve inandırıcılık sunmaktadır.

3. İçine Girme-Çıkartılabilirlik: İzleyicinin, dinleyicinin ya da oyuncunun kısacası tüketicinin yaratılan kurmaca dünyanın içine girebilmesi, ardından gelen medya içeriklerinin ortaya çıkmasında son derece önemlidir. Tüketicinin, kurgulanan yeni dünyalardan çıkan karakterleri, eşyaları, kostümleri, yiyecekleri satın alarak gündelik hayatlarında deneyimleyebilmeleri ise “çıkartılabilirlik” olarak adlandırılmaktadır.

4. Dünya Oluşturma: Jenkins’in transmedya anlatılarının temel bileşenleri arasında en önemlisi olarak gördüğü dünya oluşturma, klasik anlatılardan farklı bir biçimde inşa edilen yeni ve zengin bir dünyayı işaret etmektedir. Tek bir karakter ya da tek bir hikâye merkezli klasik anlatılardan ziyade transmedya ürünlerinde önemli olan “yaratılan dünya”dır. Birçok karakterin, çok sayıda anlatının sunulduğu bu ürünler aynı zamanda birden fazla medya kanalını desteklemektedir. Oluşturulan dünya, ana anlatıyı direkt olarak etkilemese bile hedef kitlenin hikâyeyi anlamlandırma aşamasında oldukça önemlidir.

5. Dizisellik: Tüketicinin ilgisini uyandıran anlamlı parçaların, bir dizi halinde bölüm bölüm ayrılarak tüketiciye sunulmasıdır. Bu parçalar bir araya gelerek hikâyenin bütünü oluşturmaktadır. Ancak transmedya anlatılarında dizisellik, bu parçaların farklı mecralar üzerinden aktarılmasını içermektedir.

6. Öznellik: Transmedya anlatılarında tüketicilerin, aktarılan hikâyeyi farklı karakterlerin gözünden görmesini sağlamaktır. Klasik anlatılardaki tek bir kahramanın ya da anlatıcının bakış açısıyla aktarılan hikâyelerin aksine transmedyal ürünlerde ikincil karakterle de anlatım yapılması tüketicinin hikâye hakkındaki düşüncelerini etkilemektedir.

7. Performans: Tüketicinin oluşturulan yeni hikâye dünyasına ne kadar ve ne boyutta katılabildiği meselesidir. Tüketiciler, hayran kurguları, internet siteleri vb. içerikler sayesinde diğer kullanıcılar ile bağ kurarak hikâye dünyasında aktif rol alabilmektedirler (Jenkins, 2009).

Günümüzde teknolojik, kültürel ve ekonomik gelişmelerin beraberinde getirdiği hızlı değişim kimi geleneksel ürünlerin çizgi diziler, filmler, çizgi romanlar veya grafik romanlar, manga serileri, video oyunları, anlatısal reklamlar, pazarlama ürünleri ve bunlar gibi geliştirilebilir hikâye evreninin ön plana çıktığı transmedyal türlere dönüşmesine ön ayak

olmuştur. “İzleyicilerini aktif şekilde kullanan transmedya; izleyicilerin büyüyen bir katılımcı kültürünün parçaları olduğunu, sadece izlemek isteyen değil aynı zamanda etkileşimde bulunan, yorum yapan, içeriğin gidişatının şekillenmesine yardım eden, cevaplar arayan izleyiciler olduğunu farz etmektedir” (Hazboun, 2014: 20-21). Tüm bu özelliklerinin yanı sıra birden çok platforma uygulanabilen, metinlerarası yapıya sahip olan, hızla gelişen yeni dünyaya uygun içerikler sunan transmedya günümüzde özellikle video oyunu projelerinde sıklıkla kullanılmaktadır. “Bilgisayar oyunlarından hareketle teknolojinin, gelenekten beslenirken yeni türler ortaya koyduğu, geleneksel olanın da kendisini güncelleme imkânı bulduğu görülür” (Basat, 2011: 145). Bu da transmedyal aktarımların oyunlar üzerinden gerçekleştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Transmedyanın sözü edilen bütün ilkelerini bünyesinde barındıran video oyunları, geniş kitlelere erişimi mümkün kılarak kurgulanan yeni dünyanın tüketiciye sunulmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda “The Wolf Among Us” isimli video oyunu, gerek konusu, gerek beslendiği kaynaklar, gerekse türler arası geçiş bakımından transmedya anlatıları içerisinde değerlendirilebilecek önemli bir örnektir.

2. The Wolf Among Us Evreni

The Wolf Among Us (Aramızdaki Kurt), 2013-2014 yılları arasında Telltale Games tarafından çıkarılan ve seçim-sonuç oyun mekaniğine dayanan bir video oyunudur. Kurgusu bakımından oyun, Bill Willingham tarafından yazılan ve DC Comics tarafından Temmuz 2002-Temmuz 2015 arasında 150 sayı olarak yayımlanan “Fables” isimli oldukça meşhur bir çizgi roman serisine dayanmaktadır. Cinsellik, çıplaklık, şiddet, argo ve kötü söz kullanımı bakımından belirli bir yaş kitlesinin üzerine hitap etmekle birlikte oyunun kurgusu ve karakterleri evrensel olarak bilinen masalardan gelmektedir.

Video oyununun ana konusu kısaca şöyle özetlenebilir: Masal karakterlerinin dünyası olan Diyar’dan kaçarak günümüz New York’unda bulunan Fabletown’a yerleşen ve dünyamıza uyum sağlamaya çalışan masal kahramanları aslında sakin bir hayat sürmektedir. Oyunun giriş sahnesinde bu konuyla ilgili şu ifadeler yer almaktadır: “Bir zamanlar New York şehrinde FableTown adı ile bilinen ve masal kahramanlarından oluşan bir topluluk vardı. Burada yaşayan masal kahramanları buraya yüzlerce yıl önce Diyar’dan kovulduktan sonra yerleşmişlerdi. Tılsım adıyla bilinen büyüün de yardımıyla içinde buldukları bu gizli topluluğu sıradan insanlara karşı korurlardı. Şerif Bigby Kurt, aralarındaki huzuru sağlamaktaydı.” Fabletown’da görünürde herkesin mutlu, birbiri ile uyumlu olduğu bu düzen işlenen seri cinayetler ile bozulur. Kahramanlar katili bulmayı, gerçek sorumluları ortaya çıkarmayı amaçlar. Başta Fabletown’un şerifi Büyük Kötü Kurt Bigby ve Belediye Başkan Yardımcısı Pamuk Prenses olmak üzere tüm masal kahramanları katili bulmak için çaba gösterir. Ancak tüm bu olaylar ve sorgulamalar sırasında kendilerini “Fables” olarak adlandıran masal

kahramanlarının birbirlerinden sakladıkları sırlar, yasadışı durumlar ve içlerindeki düzensizlik de gün yüzüne çıkar. Bu cinayetler ve sırlar onların gerçekte birbirlerinden ne kadar uzaklaştıklarını, birbirlerine ne kadar yabancılaştıklarını, kendi büyüdü dünyalarından kaçarak biz insanların dünyasına ne kadar kapıldıklarını onlara hatırlatır. Kahramanların Diyar'daki geçmişi, bizim dünyamıza sürgünleri sırasında ve sonrasında yaşadıkları trajik deneyimler, zihinsel ve duygusal sarsıntıları, tamamen yozlaşmış yeni hayatları, Fables topluluğunun sorunlarına cevap arayışları oyunun kurgusunun temellerini oluşturmaktadır.

Video oyununda; Pamuk Prenses, Kötü Koca Kurt, Başsız Süvari, Eşek Derili Kız, Mavi Sakal, Güzel ve Çirkin, Kurbağa Prens vd. gibi çok bilinen masal kahramanlarının yanı sıra birçok tekerleme, efsane ve mit kahramanlarından 36 karakter kendisine yer bulmuştur. Oyunun hikâyesi içerisinde gördüğümüz karakterlerin yanı sıra arka planda yapılan göndermelerle özellikle Grimm Kardeşler'in Alman masalları ile birlikte Fransız masalları, İngiliz masalları, Amerikan masalları, Norveç masalları ve İngiliz tekerlemeleri video oyununda kaynak olarak seçilmiştir. Bu bağlamda oyunda yer verilen hikâyeler, masallar, tekerlemeler ve kahramanlar bilinen adlarıyla Kırmızı Başlıklı Kız, Pamuk Prenses, Oz Büyücüsü, Başsız Süvari, Frog and Toad, Eşekderili Kız, Mavi Sakal, Üç Ordu Cerrahı, Üç Huysuz Teke, Güzel ve Çirkin, Üç Küçük Domuzcuk, Tweedledum ve Tweedledee, Kurbağa Prens, Beowulf, Küçük Deniz Kızı, Zeki Hans, Georgie Porgie, Beyaz Geyik, Kırmızı Saten Kurdele, Çarpık Adam, Jack ve Fasulye Sırığı, Kanlı Mary'dir. Oyun boyunca gerçek Diyar (erdemli, merhametli, sevecen, zararsız olan bütün kahramanların kendi masalının öznesi olduğu ve bilinen hikâyeleriyle mutlu sona ulaşıldığı masallar evreni) ve kurgusal dünya (The Wolf Among Us'un kirli, yozlaşmış, yasadışı olaylarla ve kötülüklerle dolu ortamı) arasında sıkışmış kahramanların hikâyesi işlenmiştir.

Beş bölümden oluşan oyunun ilk bölümü "İnanç", ikinci bölümü "Duman ve Aynalar", üçüncü bölümü "Çarpık Bir Mil", dördüncü bölümü "Koyun Giysisinde" ve beşinci bölümü "Ağlayan Kurt" olarak isimlendirilmiştir. Oyuncu karakteri olan Büyük Kötü Kurt Bigby klavye ve fare komutlarıyla kontrol edilmektedir. Ancak bu kontroller, nesnelere ve envanterle etkileşime geçmek, keşif yapmak, bulmaca çözmek, savaşmak, kovalamak, etkileşimli diyaloglar ve kimi zaman verilen sahnenin içerisinde önceden tasarlanmış yollar boyunca sabit bakış açısıyla hareket etmek gibi eylemlerin ötesine geçmemektedir. Oyun sırasında önceden belirlenmiş her durum için oyuncunun tercih edebileceği 4 ayrı seçenek (cevap) vardır. Birisi daima "sessiz kalmak" olan bu seçeneklerin bazıları, yapılan tercihlere bağlı olarak yeni sahneler açmaktadır. Bu seçenekler kimi zaman hikâyenin gidişatını bir miktar değiştirmekte kimi zamansa sadece sahneler arasında öncelik-sonralık farkı oluşturmaktadır. Ancak yine de oyuncunun yapacağı hiçbir seçim hikâyede radikal bir değişiklik sağlamaz. Karakterlerin davranışsal algoritmalarını değiştirmek mümkün değildir. Oyuncu, anlatının

ve önceden belirlenen yolların onu yapmaya zorladığı sahneleri geçmese bile oyunun hikâyesi devam etmektedir. Oyuncu olarak ana karakterle özdeşleşmesine, diyalogların başarıyla takip edilmesine, savaş ve kaçışların oyuncu kontrolünde olmasına rağmen prensipte oyuncunun tam anlamıyla hareket ve seçim özgürlüğü yoktur. Bu durum oyunda aksiyondan, heyecandan ziyade güçlü tasarlanmış bir hikâye çerçevesi çizilmesine neden olmuştur. Oyundaki heyecan, kurgunun içerisine dâhil edilen ve polisiye-suç temalı hikâyenin gerektirdiği “gizem” faktörü ile sağlanmıştır. Oyunun ana karakteri olan Büyük Kötü Kurt Bigby’nin seri cinayetler karşısında diğer masal kahramanlarını sorgulaması ve masalların kötülüleriyle, çok çeşitli ve farklı yaratıklarla savaşması oyunun kurgusunu ilerletmektedir. Bu bağlantılar, sahneler ve mekânlar arası geçişler kurgunun gidişatı için olası ve gereklidir. Oyunun ana ekranında bulunan “Masallar Kitabı” sekmesi oyunculara, kahramanların şimdiki yozlaşmış kimliklerini oluşturan geçmişi daha iyi anlama ve dolayısıyla karakterlerle daha fazla özdeşleşme imkânı sunmaktadır. Başlangıçta tamamen kilitli olan bu bölüm, oyuncunun yönettiği ana karakter olan kurdun diğer kahramanlarla veya nesnelere etkileşimi sonucu sırayla açılmakta ve kahramanların geçmiş hikâyeleri ile bugünleri hakkında bilgi vermektedir.

2013 yılında piyasaya sürülen The Wolf Among Us isimli oyunun, oyuncular tarafından rağbet görmesinin ardından Aralık 2014-Kasım 2015 dönemleri arasında iki cilt halinde toplam 48 bölüm (1. cilt 1-24. bölümler/ 2. cilt 25-48. bölümler) olarak “Fables: The Wolf Among Us” isimli grafik roman yayımlanmıştır. Matthew Sturges ve Dave Justus tarafından yazılan bu grafik roman, video oyununun uyarlaması olmakla beraber oyunda işlenen hikâyenin ve karakterlerin daha da derinleşerek genişletilmiş halidir. Yeni ayrıntılar ve arka planlarla geliştirilen grafik romanda, hikâyeyi okuyucuya aktarabilmek amacıyla iç monologlara sıklıkla yer verilmiştir. Örneğin Kötü Kurt Bigby, video oyununda geçmiş yaşamını ardında bırakıp dürüst ve adaletli bir şerif olmaya çalışan, kana son derece duyarsız, tam anlamıyla bir insan olarak kurgulanmasına rağmen grafik romanda aldığı kan kokusuyla av isteği tetiklenen, insan görünüşünün yanı sıra bir kurdun avcı doğasını koruyan vahşi bir hayvandır. Çarpık Adam’ın hapse atıldıktan sonra yaşadıkları gibi video oyununda yer almayan pek çok sahne de grafik romanda tasarlanmıştır. Ayrıca Jordan O’Neal yönetmenliğinde video oyununun hayranları tarafından 2018-2020 yılları arasında video sitesi Youtube üzerinden altı bölüm halinde yayınlanan “Fabletown” isimli dijital dizi de kurgusu bakımından sözü edilen çizgi romanlardan ve video oyunundan beslenmektedir (URL-1). Bu bağlamda transmedyanın temel prensiplerinden olan “Devamlılık-Çeşitlilik”, “Dünya Oluşturma”, “Dizisellik”, “Öznellik” ilkelerinin yerine getirildiği açıkça görülmektedir. Video oyununda eksik kalan veya hiç yer almayan parçalar, yeni dünyalar oluşturarak hikâyeyi ilerleten bir başka tür olarak grafik romanda veya dijital dizide bir seri halinde devam ettirilmiştir. Evrensel masallardan hikâyenin ana kaynağı olan Fables isimli çizgi romana, çizgi romandan video

oyununa, oyundan ise grafik romana veya dijital diziye uzanan doğrultuda türler birbirini tamamlamaktadır.

Video oyununda ve grafik romanda kurgulanan evren bizim dünyamız olmakla beraber bazı olağanüstülükler bakımından masallar diyarına benzemekte ve ayrılmaktadır. New York'ta, Fabletown olarak adlandırılan şehirde yaşayan masal kahramanlarının, Mundy olarak isimlendirdikleri sıradan insanlardan saklanması için çeşitli tılsımlar kullanmaları gerekmektedir. Özellikle masalların antropomorfe edilmiş hayvan kahramanları (üç küçük domuzcuk masalındaki Colin veya kurbağa Toad gibi) bu tılsımlar olmadan insanlar arasında yaşayamayacağından hayvan çiftliklerine gönderilmektedir. Kahramanların neredeyse ölümsüz olması, yaralarının çok kolay iyileşmesi, çok uzun yaşaması ve istediklerinde Diyar'daki insan görünümünden uzak hallerine dönüşebilmeleri bakımından masallardaki büyülü havanın korunduğu görülmektedir. Ancak Fabletown'da yaşamlarına devam edebilmek için çalışmak zorunda kalmaları, dükkân işletip mülk edinebilmeleri ve rüşvet, adam kayırma, yolsuzluk, cinayet gibi suçları işleyerek yozlaşmaları bakımından günümüz dünyası da kurguya yerleştirilmiştir. Kahramanların kaçıp kurtulmak istedikleri geçmişleriyle yüzleşirken modern dünyanın getirdiği sorunlar karşısında nasıl değiştiklerini, masalların perde arkasında neler olabileceğini, masal kitabının kapağını kapattıktan sonra bizim evrenimizde nasıl bir hayata sahip olabileceklerinin kurgulandığı bu oyunda alışılmış iyilerle kötülerin büyük oranda yer değiştirmesi oldukça dikkat çekicidir. Örneğin, masallar diyarında Kırmızı Başlıklı Kız'ı ve onun büyükannesini yiyen, üç küçük domuzcuğu evinden eden Büyük Kötü Kurt, video oyununda Fabletown'un güvenliğinden sorumlu şerif olarak karşımıza çıkmakta ve oyun boyunca ana karakter olarak adaletin peşinden gitmektedir. Masal dünyasında acımasız, zalim ve güçlü olarak tanıdığımız "kötü kurt", Fabletown'da daha sakin, merhametli hatta masum sayılabilecek bir "insana" dönüştürülmüştür. Masalarda güçlü ve kötü olarak tasvir edilen kurdun oyun boyunca canavar-kahraman çatışması yaşaması dikkat çekmektedir.

Oyun düzleminde, entrika oluşturma çabasından doğan bir gayretle sözlü gelenek ürünlerinde göremeye alışılan yapının dışına çıkılarak masallardan tanıdığımız iyilerin temsilinin kötülere, kötülerin temsilinin ise iyilere yaptırıldığı açıkça görülmektedir. Gerçek düzlemde savunmasız, masum ve erdemli olan kahramanların oyunun kurgusu içerisinde kesinlikle masum olmadıkları, gerekirse suç işleyebilecekleri aktif rolleri vardır. Birbirleriyle diyalog halinde olan kahramanlar aracılığıyla birbirine bağlanan olaylar dizisinden oluşan video oyununda, Kırmızı Başlıklı Kız masalında kızı ve büyükanneyi kötü kurdun midesinden kurtaran Oduncu'nun hikâyesi de oldukça farklı kurgulanmıştır. Fabletown'un şerifi Kurt ile Oduncu'nun kavgasıyla başlayan oyunun ilerleyen bölümlerinde Oduncu'nun bu mücadeleden tamamen sıkıldığı ve pes ettiği görülmektedir. İyinin ve kötünün yeniden inşa edildiği oyunun kurgusu içerisinde Oduncu,

Kurt ile yaptığı bir konuşma sırasında Kırmızı Başlıklı Kız'ın büyükannesinin evine aslında hırsızlık yapmak amacıyla girdiğini belirtmekte ve şunları söylemektedir:

“İnsanlar aynı sebepten daha kötü şeyler yapıyorlar. Para için. Haftalarca onun evinin önünden geçtim. Pek de öyle gözüküyordu ama parası vardı, emindim. Direnmeye kalkışmayacaktı ve onu soyacaktım. En sonunda cesaretimi toplayabildiğimde ise sen oradaydın. Bütün işlerimi berbat ettin. Yalnızca yanlış zamanda yanlış yerdeydin. Onu kurtarmak için gitmemiştim... Onu ve nenesini soymayı planlıyordum... Sadece onları soymaya gitmiştim. Ben geldiğimde sen çoktan oradaydın ve yatakta yatıyordun. Onu kurtarmamın tek amacı bir şeyler koparabilmektir. Ama sadece birkaç adam beni olmadığı biri gibi görmeye başlamıştı. Dayanabildiğim kadar öyle davrandım. Alabildiğim tek şey arada bir uğrayıp içki içmek oldu.”

Anlaşılabileceği üzere video oyununda kahramanların alışlagelen davranış kalıpları ihlal edilmiş, modern dünya koşullarına cevap verebilecek eylemlere dönüştürülmüştür. Oyunun kurgusu içerisinde masal kahramanlarının, insanlara özgü suçlar ve günahlar işlediği de görülmektedir. Örneğin kahramanların insan görünümüne kavuşabilmek için aldıkları tılsımların kalitesi düşmesine rağmen fiyatları artmaktadır. Bu da bizim dünyamızda “merdiven altı ilaçlara” benzeyen “yasa dışı kaçak tılsımlar” satılmasına neden olmaktadır. Ayrıca Diyar'dan kaçtıktan sonra iş bulamayan pek çok kahramanın hayat kadını olarak çalıştığı görülmektedir. Eşekderili Kız masalıyla bilinen kahraman hakkında oyunun “Masallar Kitabı” kısmında şöyle bilgi verilmektedir:

“Faith, bilinen diğer adıyla Eşekderili Kız. Sürgün sırasında Diyar'dan yalnızca üzerindeki elbiseler ve yanında kocasıyla kaçabilmişti. Bir zamanlar güzel bir prensesi, komşu krallığın prensi Lawrence ile evlenmişti. Mutlu bir evliliği olabilirdi. Ancak New York'un Mundy (sıradan insanlar) hayatının rüzgârları ne ona ne de evliliğine yumuşak davranmamıştı. Parasız kalan Faith, sonunda kendini Fabletown'un eteklerinde izbe bir apartman dairesinin kirasını ödeyebilmek için fahişelik yaparken buldu. Zorlu bir hayatı vardı, ancak yabancı olduğu bir dünyada hayatta kalabilmek için yapması gerekeni yapıyordu.”

Evrensel olarak bilinen Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının herkes tarafından çok sevilen, iyi kalpli ve güzel Pamuk Prensesi, video oyununda iş dünyası içerisinde kendisine yer bulmak için çabalayan yetişkin bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Ancak Başsız Süvari olarak bilinen Belediye Başkan Yardımcısı Crane, sekreteri Pamuk Prenses'e masaj randevusu ayarlamak, içkisini aldırma gibi özel işlerini yaptırmakta ve onu aşağılayarak başarısız bulmaktadır. Normal şartlarda bir masal prensesine karşı sergilenmesi mümkün olmayan bu davranışlar, kahramanların tamamıyla yozlaşmış insanlara dönüştüğünün göstergesidir. Video oyununda Pamuk Prenses üzerinden gerçek dünyada kadının iş hayatındaki konumu, karşılaştığı zorluklar gibi durumlar hakkında mesaj verilmektedir. Özellikle oyunun hikâyesi içerisinde Pamuk Prenses üzerinden dile getirilen “Artık Crane'in ayak işlerini yapan kız olmayacağım!”, “Ben senin

kaybedilecek bir şeyin değilim!”, “Biliyorum tehlikeli ama çaresiz değilim. Başımın çaresine bakabilirim” cümleleri günümüzde özellikle kadın çalışanların sıklıkla yaşamak zorunda kaldığı zararlı bir ayrımcılık şekli olan cam tavan sendromu ile ilişkilendirilebilmektedir. Masallar diyarının sadece iyi kalpli, güzel, becerikli vasıflarıyla ön plana çıkan kadın kahramanları video oyununda, daha feminen ve daha baskın, iş hayatında da kendisini kanıtlamaya çalışan karakterler olarak tasvir edilmeye çalışılmıştır. Ancak diyardan uzakta, gerçek dünyanın bir parçası olan kahramanların arasında tıpkı günümüz toplumlarında görüldüğü gibi sınıfsal farklılıklar göze çarpmaktadır. Tabletown’un “Ormanlık” olarak adlandırılan kısmında iş adamı ve kadını, yönetici sınıf, şerif olan kahramanlar; diğer tarafta ise temizlikçiler, hayat kadınları, işçiler bulunmaktadır. Oyunun hikâyesi boyunca, bu sınıfsal farklılık nedeniyle herkesin düştüğü kötü durumun sorumlusu olarak Belediye Başkanı Ichabod Crane (Başsız Süvari) ve yardımcısı Pamuk Prenses gösterilmiştir. Çünkü Fabletown’un huzuru için kahramanların sorunlarını dinlemesi ve onlara çözüm bulmaya çalışması gereken Pamuk Prenses, Crane’in emriyle sadece belli kahramanlar ile ilgilenmekte ve diğerlerini görmezden gelmektedir. Bu da tüketiciye mesaj vermek amacıyla oyunun kurgusu içerisinde cam tavan sendromunun işlendiği ihtimalini güçlendirmektedir. Cinayetlerin soruşturulması esnasında iç gözlem ve sorgulama imkânı bulan, üstlenmesi gereken sorumluluklarının farkına varan, kapının dışında bıraktığı kahramanların sorunlarıyla yüzleşen Pamuk sorumluluk ve suçluluk duygusuyla şunları söylemektedir:

“Şu an kapıları koruyorum. Bu ikinci sınıf insanların, onun deyişiyle, vaktini çalmasını önlüyorum... Bu çarpık bir sistem. Arka kapıdan giren kahramanlar, Mavisakal gibi, onlar için hep zamanımız vardır. Bir de ön kapıdan, normal yoldan girmeyi deneyin, yardım isteyin ve sizi geri çevireyim.”

Günümüz modern toplumlarında da sıklıkla gördüğümüz bu durumun farkında olan diğer kahramanlar tıpkı sıradan insanların yaptığı gibi otoriteye karşı koyma, yönetime başkaldırma eylemleri sergilerler. İngiliz edebiyatının ilk epik şiir olarak bilinen Beowulf isimli kahramanlık destanının canavarlarından Grendel, Pamuk’un davranışları için şunları söylemektedir:

“Kurt, yalnızca Ormanlık’taki zenginler haraca ihtiyaç duyduğunda şehrin bu tarafına gelip bilgi arıyor. Holly’nin kız kardeşi kayıp ve bu kimsenin umurunda değil. Evrak işleri, bekleme odası saçmalıkları. Pamuk Prenses sürekli beni izliyor, sonra beni kapı dışarı ediyor.”

Nesneler, karakterler ve yaratıklar hayal edilen yeni dünyada farklı kişilik özelliklerine dönüştürülmüştür. Çürüyen, yozlaşan New York içerisinde, Fabletown da masallar diyarındaki gibi kalamamıştır. Karakterlerin, oyunun gidişatına etki etsin veya etmesin bütün eylemleri, bize Diyar’dan son derece farklı yeni bir yerleşim yeri göstermektedir. Burası artık birçok kahramanın ihmal edildiği; suçun, fuhşa zorlamanın, cinayetlerin ve yasadışı olayların görüldüğü; yalnızca belirli isimlerin

ayrıcalık sahibi olduğu; korkular, tehditler ve başkaca olumsuzluklarla dolu “modern toplum Diyarı” olarak isimlendirilebilecek niteliktedir. Oyunda bu kurguyu güçlendirmek için ünlü bir İngiliz çocuk tekerlemesinin kahramanı olan Çarpık Adam, tefeci ve işlenen cinayetlerin muhtemel azmettiricisi olarak kurgulanmıştır. Kırmızı Başlıklı Kız’ın ve büyükannesinin kurtarıcısı olan Oduncu, Güzel ve Çirkin gibi kahramanlar Çarpık Adam’ın tuzağına düşmüştür. Oduncu ve Güzel’in tefecilik yapan Çarpık Adam’dan para almak zorunda kaldığı, Çirkin’in ise Çarpık Adam’ın yasa dışı paketlerini taşıyarak kuryelik yaptığı görülmektedir. Çarpık Adam’ın yalnızca Çirkin’i değil Diyar’dan pek çok kahramanı kurye olarak kullandığı belirtilmektedir. Ayrıca Çarpık Adam, Kurbağa Prens masalının başkahramanı olan kurbağanın işsiz kalmasına, “*Rub-a-dub-dub*” isimli tekerlemede geçen kasabın dükkânına el koyulmasına, İngiliz edebiyatının hasta çocuğu Tiny Timy’nin de biraz sahte ilgiyle duygusal açıdan istismar edilmesine yol açmıştır. Dolayısıyla video oyunu kahramanlar bakımından masallara bağlı olmasına rağmen kurgulanan tüm bu durumlar masalarda olağanüstü özellikler sergileyen kahramanların, insanların dünyasına geldikleri zaman insanlara özgü kötü davranışlarda bulunduğunun, her yönüyle çürümüş modern dünyaya adapte olduklarının göstergesidir.

Kahramanların masalarda ve transmedyal anlatılarda (çizgi roman, grafik roman, video oyunu) sahip oldukları kişilik özellikleri göz önüne alındığında yeni kurgularda onlara farklı kimlikler yüklendiği görülmektedir. Yaratılan kurgusal evrenlerde, inşa edilen yeni dünyalarda kahramanların herkesçe bilinen kimliklerinden neredeyse tamamen uzaklaşarak günümüz insanına uygun biçimde tanımlanan son kimliklerine bürünmesi dikkat çekmektedir. Fiziksel görünümünün yanı sıra duygusal özellikleri bakımından da yetişkinleşen ve değişen kahramanlar, modern topluma adapte olmuşlardır. Bunun nedeni olarak şimdiden farklı bir geçmişi olan bu kahramanların, oyuncu tarafından çözümlenebilmesi için hem yeterli ve açık kanıtlarla bir şekilde hikâyelerine bağlı olması hem de transmedyanın gereği olarak birtakım farklılıklarla yeni bir kurgu yaratılması ihtiyacı düşünülmektedir. Oyun karakterlerinin her birinin çok katmanlı yapısı oyunun hikâyesini zenginleştirmekle beraber arka planda da olsa her kahramanın masalı kurguya dâhil edildiğinden oyunun transmedyal bir ürüne dönüşmesini sağlamıştır. Örneğin hırslı, menfaatçi, kötü bir karakter olarak tasvir edilen Mavisakal’ın geçmişine ait soruşturma dosyalarının oldukça küçük bir sahnede gösterilmesi ve Şerif Bigby’nin “Bu adama hiç güvenmiyorum” sözü Mavisakal’ın masalına, evlendiği kadınları öldürerek bir odada saklamasına yapılmış bir atıftır. Aynı şekilde Greenleaf Teyze’nin yaptığı büyülerin şişesinde beyaz geyik motifinin kullanılması ve “Ormanda bir çakal ve bir geyik için doğdum” sözü onun geceleri beyaz bir geyiğe dönüşen Kızılderili cadısı olduğu Alman korku hikâyesine yapılmış bir göndermedir. Oyun boyunca arka planda gösterilen pek çok imge ve kahramanların söylediği sözler oyunun internet sitelerine taşınmasına, oyuncuların çevrimiçi platformlarda hikâyeye açıklık getirme çabasına

zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla video oyunundaki her bir imgenin veya kahramanın kendi başına ayrı bir hikâyesi oluşmuştur. Burada yapılması hedeflenen şey, var olan anlatılardan hareketle çağın kullanımlarına hitap eden yeni bir anlatı yaratmaktır. Çünkü “yeni medya hakkında yeni olan şey, eski medyayı yeniden şekillendirme yollarından ve eski medyanın yeni medyanın zorluklarına cevap vermek için kendilerini yeniden şekillendirme yollarından gelir” (Bolter ve Grusin, 2002: 15).

Masallarla benzer biçimde video oyununda da çeşitli mesajlar verildiği görülmektedir. Hayat kadını olmak zorunda kalan Küçük Deniz Kızı'nın Kötü Kurt Bigby'e söylediği “*Bazen yolumuzu hayatın içinde kendimiz bulmamız gerekir. Açgözlülük ve beceriksizlik karanlıktadır.*”, “*Bizim gibiler her zaman unutulur. Çarpık Adam buna güveniyordu. Acımızı sessizce çekerdik ve dünya bunu böyle sever. Sadece... Kaybolurduk. Hiç olmamışız gibi. Bunun Faith'e veya Lily'e de olmasını izleyemedim*” sözleri video oyununda verilmek istenen mesajlara örnektir. Benzer biçimde Oduncu'nun dramatik bir sahne içerisinde “*Hepimizin oynadığı bir rol var.*” sözü masallardaki mesaj verme amacının video oyununda da güdüldüğüne delildir. Bu detaylar oyuncunun, video oyununa duygusal ve deneyimsel olarak katılımına imkân sağlamaktadır. Yine masalların önemli bir unsuru olan “büyü” de video oyununa uygun biçimde yerleştirilmiştir. Masallar diyarında kahramanların çoğu zaman “doğuştan getirdiği bir yetenek” olarak yansıtılan sihir ve büyü, video oyununda kurgulanan mekânın gerçek dünya olmasıyla beraber “satın alınabilir bir nesne” haline gelmiştir. Kahramanlar, büyüye erişmek için kalitesiz ancak pahalı tılsımları satın almanın yanı sıra yasadışı biçimde kara borsadan da edinilebilir ya da bir miktar kitap bilgisiyle kahramanlar kendi büyülerini yapabilir. Hayat kadını olan kızların boyunlarında “Kırmızı Saten Kurdele” olarak bilinen masaldan alıntılanan büyülü bir kurdele bulunmakta, bu büyü ile dudakları mühürlenmekte ve bazı şeyleri konuşmaları imkânsızlaşmaktadır. Böylece video oyununda hikâyenin akışı için kızların sessiz kalması sağlanırken masallardaki bir şeyin açığa çıkmasını önlemek için büyü kullanma durumu da oyunda kendisine yer bulmaktadır. Bu da video oyununda hem masallardaki geleneksel unsurların korunduğuna hem de hikâyenin postmodern dünyaya çeşitli şekillerde adapte edildiğine işaret eder.

Video oyununda, masalları yeniden yorumlama çabasının bir ürünü olarak bir “yetişkinleştirme” amacı da göze çarpmaktadır. İçeriği ve teması bakımından genel olarak çocuklara özgü ürünler olan masalların aksine bu video oyununda yetişkinlerin hedef alınmasından dolayı masallardaki çocuk kahramanların dahi yetişkinleştirildiği görülmektedir. Örneğin Dev avcısı küçük Jack ve Charles Dickens'in çocuk karakteri Tiny Tim gibi kahramanlar video oyununda yetişkin karakterler olarak kurgulanmıştır. Hem çizgi romanda, hem video oyununda hem de grafik romanda kurgulanan evrenin ve kahramanların, masallara oranla büyük değişimi açıkça kendini belli etmektedir. Bu değişikliğin ana sebebi konusu bakımından transmedyal anlatı örnekleri olan bu ürünlerin kurgusal gerçekliğini artırmaktır. Çünkü

büyülü masal evreninden yozlaşmış büyük kentlerin olduğu modern dünyaya göç eden kahramanların orijinaline bağlı olarak aktarılması mümkün değildir. Yapılan fiziksel ve ruhsal değişikliklerle hem kahramanların yetişkinleştirilmesi hem de kimliklerini belirleyecek kararların sorumluluklarını üstlenmesi amaçlanmıştır. Örneğin Andersen'in masum, genç, fedakâr Küçük Deniz Kızı transmedyal geçişlerle video oyununda hayat kadını ve erotik dansçı (Nerissa) olarak kurgulanmış, bunun sorumluluğu kendisine bırakılmıştır. Bu konu ile ilgili oyunun "Masallar Kitabı" sekmesinde şunlar söylenmektedir:

"Nerissa'nın hikâyesi hiçbir zaman mutlu sonla bitmedi. Yakışıklı bir prensin kalbini kazanma umuduyla kuyruğunu bir çift bacak için feda eden genç kız Küçük Deniz Kızı olarak bilinir. Bunun yerine bir prensesle evlendiğinde Nerissa'nın kalbi kırıldı. Daha iyi bir yaşam umuduyla sıradan dünyaya yolculuk yaptı. Şimdi Pudding and Pie'da dans ediyor ama attığı her adım cam kırıkları üzerinde yürüyormuş gibi hissettiriyor. Çok az şeyi kaldı ama dansçı arkadaşlarının eşliğinde biraz rahatlık buluyor."

Karakterlerin yeniden yaratımı sırasında onların izleyiciye, okuyucuya veya oyuncuya sunulacağı ortam önem arz etmektedir. Bu bakımdan kahramanların "ana yurdu" olarak nitelendirilen ve arka planda anlatılan hikâyelerde sıklıkla geçen "Diyar" kavramının, masalların başlangıç formellerinden birisi olan "uzak diyarların birinde" kullanımıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca oyun boyunca kahramanlar arasında geçen konuşmalarla oyuncuya aktarılan kurgunun arka planda verilen görsellerle başarılı bir şekilde desteklendiği görülmektedir. Oyuncu, ana karakter Büyük Kötü Kurt Şerif Bigby aracılığıyla oyunda bulunan nesnelere keşfetmek, denemek ve bunlarla etkileşim kurmakta özgürdür. Oyunda sergilenen karakterler, sahneler, diyaloglar ve mekânlar masalların yapısına uygun bir şekilde son derece sanatsal ve büyülü kurgulanmıştır. Canlı renklerin kullanıldığı sahnelerde gösterilen bir dizi simge ile masalların transmedya aracılığıyla video oyunlarına ne şekilde aktarılabilirliği gösterilmiştir. Örneğin oyunun önemli mekânlarından birisi olan ve hükümet meseleleri konusunda toplantı yeri olmanın yanı sıra içerisinde bütün masalların ve bütün kahramanların bulunduğu kitapların yer aldığı kütüphane olarak da kullanılan Business Office kahramanların Diyar'dan kaçarken getirebildiği "masalsı" eşyalarla doludur. Külkedisi'nin baloya gittiği balkabağı araba, Kral Arthur'un taşa saplanmış kılıcı Ekskalibur gibi birçoğu sadece arka planda gösterilen eşyalarla beraber Alaaddin'in sihirli lambası ve Pamuk Prenses'in sihirli aynası gibi oyuncunun etkileşime girebildiği nesnelere oyuna yerleştirilmiştir. Oyunun mekânlarından bir diğeri olan Trip Trap Bar'da dokunduğu her şeyin altın olmasını isteyen Kral Midas masalına atıf vardır ve duvarda "Midas Gold" isimli içkinin afişi asılıdır. Kötü Kurt Şerif Bigby'nin yaşadığı evde ise Kırmızı Başlıklı Kız'ın çerçeveli fotoğrafları asılıdır. Yasadışı işler yapmakla birlikte gerçekleşen cinayetlerin azmettiricisi olarak tasarlanan ve bir çocuk tekerlemesinin kahramanı olan Çarpık Adam'ın Lucky Pawn isimli rehin dükkânı da yine bu mekânlardan

birisidir. Burada, masallarda sıklıkla karşılaştığımız sihirli küre, Uyuyan Güzel'in büyüye yakalanmasına neden olan iğne ve iğnelik, Jack'in sihirli fasulyesi, Başsız Süvari'nin kesik başlı heykeli, Demirci masallarından hatırlanan örs ve masal perilerinin çalgısı arp gibi eşyalar görülmektedir. Çarpık Adam'ın yeraltı dünyasının adamlarıyla bulunduğu, yasadışı toplantıların yapıldığı, giriş kapısının bir büyü sayesinde sürekli yer değiştirdiği sığınağı ise Çarpık Adam'ın orijinal tekerlemesini yansıtmaktadır. Bu tekerleme Türkçeye "Çarpık bir adam vardı ve eğri bir mil gitti/ Eğri bir stile karşı çarpık bir altı peni buldu/ Eğri bir fare yakalayan çarpık bir kedi satın aldı/ ve hepsi küçük, çarpık bir evde yaşıyorlardı" şeklinde aktarılmaktadır. Video oyununun baş kötüsü Çarpık Adam'ın sığınağında görülen vitray penceredeki Çarpık Adam, eğri yol, eğri kedi, eğri fare ve eğri ev bu çocuk tekerlemesine atıf yapmaktadır. Oyuncunun sıklıkla karşılaştığı bu simgeler hem beslenen edebi tür ile yaratılan video oyununun hikâyesi arasındaki transmedyal aktarımı güçlendirmekte hem de oyunun kurgusundaki karakterlerin tespiti noktasında ipuçları sağlamaktadır.

Oyun keşfedilmeye açık çok fazla ipucunun olduğu, karmaşık ve gizemli bir sonla bitmektedir. Bu nedenle kurgunun devam etmesi gereken ikinci bir oyunun varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak oyunun yapım şirketi Telltale Games'in yaşadığı sıkıntılar, şirketin önce küçülmeye gidişi daha sonra başka bir şirket tarafından satın alınışı The Wolf Among Us 2'nin çıkış sürecini aksatmıştır. 2019 yılında gerçekleştirilen "The Game Awards 2019" isimli etkinlikte ise oyunun ikinci serisinin 2021-Kış döneminde ve tıpkı birinci oyunda olduğu gibi beş bölüm halinde yayınlanacağı ifade edilmiştir.

3. Masallardan Çizgi Romanlara, Çizgi Romanlardan Filmlere, Filmlerden Video Oyunlarına ve Diğer Ürünlere

Kültürel değerler sisteminin temellerini oluşturan, sorunları, çatışmaları, evrensel temaları ortaya çıkaran masallar ve hikâyeler, sözlü kültürün hâkim olduğu dönemlerden itibaren toplumsal değerlerin, korkuların, endişelerin, doğruların ve uyarıların aktarıcıları olmuştur. Hatta masalların ve hikâyelerin işlevlerine benzer şekilde, insanlığın ilk dönemlerinde mağara duvarlarına çizilen sembollerin gelecek nesilleri uyarmak, bilgilendirmek, eğitmek amaçlarıyla oluşturulduğu düşünülmektedir. Kökenleri insanlık tarihi kadar eskiye uzanan bu ürünlerin zaman içerisinde değişim göstermesi, teknolojik gelişmelere bağlı olarak biçim değiştirmesi kaçınılmaz bir durumdur. Bu nedenle kolektif düzeyde etkili olan bu ürünlerin yeniden okunması, yeniden yorumlanması ve çağın talepleri doğrultusunda yeniden tasarlanması gerekmektedir. Başlangıçta sözlü geleneğin ürünü olan masallar ve hikâyeler zamanla basılı eserlere hatta daha sonra çizgi romanlara dönüşmüştür. 2000'li yıllardan itibaren ise oyunlarda, çizgi romanlarda, filmlerde ve dizilerde masallardan, mitlerden, hikâyelerden, destanlardan tanıdığımız prenseslerin, süper

kahramanların, süper kötülerin, devlerin ve cücelerin, korkunç yaratıkların, perilerin, büyücülerin kahraman olarak kurgulanması dikkat çekmektedir.

Transmedya ile aynı hikâye veya anlatı edebi eserlerde, çizgi romanlarda, sinemada, televizyonda, video oyunlarında, reklamlarda, dizilerde ve diğer dijital ortamlarda derinleşerek genişlemektedir. Bu sayede anlatının birçok medya kanalı aracılığıyla kullanılmasına imkân tanınmaktadır. Özellikle video oyunları 2000’li yıllardan itibaren transmedyal anlatıların tüketiciye ulaştırılmasında önemli bir ortam görevi görmüştür. “Dijital oyunlar/video oyunları dünyası günümüzde çok sayıda ‘insan/oyuncu’ ve çok sayıda ‘metin/ürün’le birlikte, kendine has bir yaratım, icra, aktarım, yapı, içerik ve işlev karakteristiğine sahiptir. Bu karakteristik, içinde hem ‘video’yu ve bununla bağlantılı olarak ‘dijital’i hem de ‘oyun’ kavramını barındırır. Dijital oyun, dijital ve video temelli olmasıyla teknolojik, oyun olmasıyla kültürel bir meseledir” (Sarpkaya, 2021: 156). Çalışmada ele alınan The Wolf Among Us isimli oyun, folklor ürünlerinin çoklu medya ortamlarında yayılarak kullanılması ve kültürel bir meseleye dönüşmesi açısından önemli bir örnektir. Transmedya anlatılarının geniş evreni içerisinde değerlendirilmesi mümkün olan bu oyun ile oyunculara pasif hikâyeden öte masallar çerçevesinde etkileşimli bir platform sunmuştur. “Nasıl ki bir video oyunundaki karakter yeni bir bölüme ya da alana girdiğinde bu dünyanın daha önce karşılaşmadığı yeni bir yerini keşfederse, ileri düzeydeki bir fan da yeni bir çizgi roman aldığında, serinin yeni bir filmi izlediğinde bu transmedya hikâye evreninin yeni bir alanını keşfetmiş olur” (Smith, 2009: 47). Masal kahramanlarının konu edildiği Fables isimli çizgi roman dizisinden uyarlanan video oyunu, oyuncular tarafından çok beğenilerek, internet sitelerinde tartışılarak, kahramanlar ve konular üzerine analizler yapılarak sosyal medya ortamlarına taşınmış hatta oyunun çıkışının ardından aynı isimle bir grafik roman ve oyunun hayranları tarafından dijital dizi yayınlanarak hikâye derinleştirilmiştir. Genel olarak bakıldığında The Wolf Among Us hikâyesinin transmedyal aktarım sürecini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Evrensel masallar → Disney filmleri → Fables çizgi roman serisi (2002-2015) → The Wolf Among Us video oyunu (2013) → Fables: The Wolf Among Us grafik roman (2014-2015) → Fabletown dijital dizi (2018-2020).

Buradan anlaşılacağı üzere transmedyal anlatının üretim dinamikleri neredeyse sınırsızdır. Gelişen teknoloji ve dijitalleşme sonucu ortaya çıkan tüketiciyi etki altına alma, sözlü ürünleri görselleştirme çabalarıyla başta Disney, Illumination Entertainment gibi pek çok yapım evrensel olarak bilinen masal ve hikâyeleri sinema filmleri ile izleyiciyle buluşturmuştur. Oz Büyücüsü, Güzel ve Çirkin, Alice Harikalar Diyarında, Rapunzel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Kırmızı Başlıklı Kız, Sindirella, Hansel ve Gretel, Pinokyo, Küçük Deniz Kızı, Uyuyan Güzel, Jack ve Fasulye Sırığı, Ichabod ve Bay Toad’ın Maceraları, Alaaddin, Prenses ve Kurbağa gibi filmler bu ürünlerin sadece birkaçıdır.

Folklorun geleneksel yapısının olduğu şekilde dijital ortama aktarılması mümkündür ve bu durum sözlü ve yazılı kültüre ait özelliklerin dijitalleşmesi şeklinde de açıklanabilir. Burada kültürel içeriğin yapısı değişmez, sadece paylaşım yöntemi değişir (Özdemir, 2019: 24). Yukarıda ifade ettiğimiz gibi folklorun önemli parçalarından olan masal, mit, efsane gibi anlatılar, dijitalleşen kültürle beraber paylaşım yöntemini değiştirmiştir. Zaman içerisinde üreticiler, görsel-işitsel katılımın ötesinde kurguya dâhil olmak ve duygusal katılım gerçekleştirmek isteyen tüketiciye yeni alternatifler sunmak gerektiğini fark etmişlerdir. Bu amaçla sadece çizgi romanlar, reklamlar, sinema ve televizyon yayınları gibi ürünlerle yetinmeyerek kaynağını kolektif halk kültüründen alan video oyunlarını tüketiciye sunmuşlardır. Mobil cihazlar, bilgisayarlar, tabletler, oyun ve el konsolları aracılığıyla oynanan oyunların sayısı her geçen gün artmaktadır. “1950’lerden günümüze bilgisayar oyunları, elektronik oyunlar, video oyunlar gibi farklı adlarla da anılan bu oyun dünyası, günümüzde üretici ve oyuncu sayısı, üretilen ürünlerin miktarı ile içerikleri ve kültür endüstrisindeki konumuyla büyük bir boyuta ulaşmıştır. Bu büyük dünyada dijital oyunlar için tarih, araştırma yöntemleri, ürünler ile bir dijital oyun kültürü meydana gelmiştir” (Sarpkaya, 2020: 185). Öyle ki video oyunları “1990’ların başından bu yana, yıl başına %9-15 arası bir büyüme göstererek sektörel ağırlığını etkili bir şekilde büyötmüştür” (Marchand ve Hennig-Thurau, 2013: 141).

Hızla gelişen video oyunlarının hikâyesinde, genellikle sinema filmlerinin, masalların, destanların, mitolojik anlatıların seçilmesi dikkat çekmektedir. Örneğin “2011 yılında en fazla satış rakamına ulaşan 20 video oyununun 18 tanesi bir sinema anlatısının devamı olarak piyasaya sürülen video oyunlardan oluşmaktadır” (Marchand ve Hennig-Thurau, 2013: 151). Bu dönüm noktasından itibaren video oyunlarını da transmedyal anlatıların bir türü olarak ele almak gerekmektedir. Video oyunlarında, oyuncu farklı edebiyat ve sinema türlerinde takip edilen, sevilen karakterlerin kimliğine bürünerek rol yapma vasıtasıyla karakterle özdeşleşme fırsatı yakalamakta ve bu durum eğlence deneyimini artırmaktadır. Ayrıca oyunlar, konu bakımından beslendiği çizgi roman, film, hikâye, masal gibi diğer türler arasındaki boşluğu doldurarak bağlantı işlevi görmektedirler. Kırmızı Başlıklı Kız masalının “Woolfe: The Red Hood Diaries” (GriN Gamestudio, 2015), Lewis Carroll tarafından yazılıp daha sonra defalarca kez sinemaya uyarlanan Alice Harikalar Diyarında’nın “Alice: Madness Returns” (American McGee, 2011), Disney prenseslerinin “Disney Princess: Enchanted Journey” (Papaya Studio, 2007) ve “Disney Princess: My Fairytale Adventure” (High Impact Games, 2012, Rapunzel’in “Disney Tangled” (Planet Moon Studios, 2010) isimleriyle video oyunlarına dönüştürülmesi gibi pek çok örnek bu bağlantının yakalanmaya çalışıldığının göstergesidir.

Bu süreç içerisinde aynı transmedyal anlatının masal, destan, mit gibi sözlü kültür ürünlerinden basılı çizgi romanlara veya grafik romanlara; küreselleşmenin geliştirdiği film sektörünün yeni kaynak arayışlarıyla

filmlere ve dizilere; aktif katılım gerçekleştirmek isteyen oyuncularla güncel kültürel ürünler olan video oyunlarına aktarıldığı görülmektedir.

Jenkins, “dünya yaratma sanatı” olarak aktardığı transmedya hikâye anlatıcılığında, “tüketicilerin avcı ve toplayıcı rolüne bürünmesi, medya kanalları arasında hikâyenin parçalarının izini sürüp bulması, çevrimiçi tartışma grupları aracılığıyla birbirleriyle notlarını karşılaştırması, zaman ve çabalarını ortaya koyan herkesin daha zengin bir eğlence deneyimi elde etmesi için iş birliği yapması gerektiğini” söylemektedir (Jenkins, 2016: 43). Masallardan beslenerek gelişen Fables isimli çizgi roman serisinden doğan The Wolf Among Us isimli video oyunu da transmedyal anlatı olarak farklı kanallarda ilerlemiştir. Örneğin; oyuncuların, farklı kullanıcıların verdikleri farklı cevaplara göre doğan yeni senaryoları, kullanıcılar tarafından keşfedilen oyun içerisine yapımcılar tarafından gizlenmiş nesnelere, sembollere ve mesajları, paylaştıkları çevrimiçi topluluklar bulunmaktadır. Oyuncu, video oyununda deneyimlediği hikâyenin gözden kaçan parçalarını bu çevrimiçi sitelerde bularak zihnindeki hikâyeyi tamamlayabilmektedir. Oyundaki bölümler, karakterler, mekânlar, karakterleri seslendiren sanatçılar ve müzikler hakkında bilgi verilen siteler ise oyuncular için ansiklopedi niteliği taşımaktadır. Bunun yanı sıra oyunun yayınlanmasından çıkan grafik romanla ve dijital diziyile birlikte oyundaki hikâyenin eksik kısımları tamamlanarak, oyunun hikâyesine küçük de olsa eklemeler yapılarak kullanıcıya sunulması hedeflenmiştir. Ayrıca oyunun hayranları tarafından, oyundaki karakterlerden ve hikâyeden hareketle internet ortamında, tartışma sitelerinde onlarca yeni kurgusal hikâye oluşturulmuştur. Masallardan filmlere, çizgi romana, video oyununa, grafik romana, internet sitelerine, hayran hikâyelerine ve dizilerine kadar uzanan bu kanallar ürünlerin sadece bir anlatı olarak kalmasının önüne geçmekte, farklı medya kanalları aracılığıyla kullanıcının hikâyeyi derinlemesine irdelemesini ve anlatılan evrene dâhil olmasını sağlayarak sunduğu özel dinamiklerle tüketicinin yaşadığı deneyimi artırmaktadır.

Sonuç

Sinema filmleri, çizgi romanlar, video oyunları, reklamlar, dijital diziler, hayran kurguları vb. dijital kültürün içerisinde doğan yeni çağdaş anlatı biçiminin ürünleri kültürel imgelemelerimizin bir sonucu olarak masal, mit, efsane gibi sözlü anlatılardan ve diğer edebi ürünlerden beslenmektedir. Yaratılan bu yeni ürünlerde, var olan edebi kaynaklardaki davranış ve eylem kalıpları kırılarak, bozularak, değiştirilerek yeni ifade düzeylerine ve kimlik yaratımlarına ulaşılmaktadır. Transmedya olarak adlandırılan bu durum hem üreticiye hem de okuyucu, izleyici veya oyuncu olarak sürece katılan tüketiciye yeni ufuklar açmaktadır. Dijitalleşme içerisinde son derece önemli bir yere sahip kültürel yapılar olan video oyunları, edebi ürünlerden veya sözlü gelenekten gelen karakterlerin ve hikâyelerin bilinen yapılarını transmedya aracılığıyla değiştirerek yeni kimlikler ve senaryolar yaratmaktadır. Video oyunları, transmedyal

anlatıların temel prensipleri olarak kabul edilen yayılabilirlik ve derinlik, devamlılık ve çeşitlilik, içine girme ve çıkartılabilirlik, dünya oluşturma, dizisellik, öznellik, performans ilkelerine uygun olarak tüketiciye sunulmaktadır.

Pek çok sözlü anlatı artık çocuk dinleyici kitlesiyle sınırlandırılmaktan ziyade sinema filmleri, çizgi romanlar, video oyunları aracılığıyla transmedya çizgisinde ortaya çıkan kimlikler yaratarak potansiyel olarak yetişkinlere hitap etmektedir. Özellikle bu ürünlere yerleştirilen cinsellik, şiddet, argo ve kötü söz kullanımı, zararlı madde alışkanlığı gibi tematik durumlar duygusal olgunluğa ulaşmış kişilere yani yetişkinlere sunulduğunun göstergesidir. Aynı kahramanların, büyük oranda yumuşatılmış ve büyülü dünyaları ele alan çocuk masallarından; gerçek ve acımasız, yasa dışı eylemlerle dolu video oyunlarına ve sinema filmlerine geçişinin transmedyal anlatımın bir sonucu olduğu görülmüştür. Çalışma boyunca üzerinde durduğumuz The Wolf Among Us isimli hikâye kurgusunu evrensel masallardan alan video oyununda kahraman biyografilerinin orijinal biçimleriyle hem bu kadar ortak hem de baştan sona yeni bir hikâye izlenimi uyandıracak kadar özerk olması da transmedyanın bir gereğidir. Kolektif hayal gücünün bir parçası olan masalların günümüze taşınması durumunda gerçekleşmesi olası senaryolar gibi bir kurgunun transmedya vasıtasıyla modern tüketiciye hitap eden ve etkileşimin son derece yüksek olduğu video oyunlarına yerleştirilmesi, edebiyat ile oyun sektörü arasındaki ilişkiyi de ortaya koymaktadır. Oyun kurgusuna dâhil edilen kahramanların geçmişi ve bugününe dair hikâyeler, mekânlardaki etkileşime açık veya sadece arka planda bulunan nesnelere, kahramanlar arası diyaloglar gibi yapılar aracılığıyla video oyunlarında ve sözünü ettiğimiz diğer dijital ortamlarda sözlü ve yazılı kültüre ait ürünlerin önemli derecede aktarılabilmesi açıkça görülmüştür.

Özellikle incelenen video oyunu ele alındığında, yeni transmedya anlatılarının tüketicinin zihninde farklı hikâyelere perde araladığı, yeni kurgular yarattığı, bu bağlamda edebiyat-video oyunları ve sinema arasındaki transmedyal aktarımların detaylı olarak analiz edilmesinin mümkün ve gerekli olduğu son derece açıktır. Önümüzdeki yıllarda kullanıcıların da bu deneyimlerin içerisinde yer alacağı, sanal gözlüklerle oyuncunun veya izleyenin kurguda kendisine yer bulabileceği ürünlerin artış göstereceği düşünülmektedir. Bu nedenle, böyle yapımlarda kültürün temellerini oluşturan sözlü anlatıların ve halk bilimi kapsamı içerisinde değerlendirilen diğer ürünlerinin -tıpkı The Wolf Among Us gibi- sıklıkla kullanılacağı ön görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Bolter, J. - Grusin, R. (2002). *Remediation: Understanding new media*. USA: MIT Press.
- Gürel, Ş. E. - Tıǧlı, Ö. (2013). Sosyal medyayla yaratılan yeni dünya: transmedya anlatım. *Sosyal Medya ve Ağ Toplumu 1: Kitle İletişiminde Yaşanan Değişimler*. (Ed.: C. Bilgili - G. Şener) İstanbul: Grafik Tasarım.
- Hazboun, S. (2014). *Challenges of transmedia storytelling*. Sweden: Dalarna Üniversitesi Yayınlanmış Master Tezi.
- Jenkins, H. (2016). *Cesur yeni medya*. (Çev.: Nihan Yeğengil) İstanbul: İletişim.
- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: from muppet babies to teenage mutant ninja turtles*. Berkeley: University of California Press.
- Marchand, A. & Hennig-Thurau, T. (2013). Value creation in the video game industry: industry economics, consumer benefits and research opportunities. *Journal of Interactive Marketing*, 27 (3), 141-157.
- Metin Basat, E. (2011). Modern dünyanın sanal mitleri: bilgisayar oyunları. *Milli Folklor*, 23 (92), 143-151.
- Möller, P. (2014). Transmedya hikâyeciliğinin akademik boyutu. *Transmedya Hikâyeciliği*. (Ed.: S. Karaçor, - D. Aydın - A. Gülerarşlan) Konya: Çizgi.
- Özdemir, M. (2019). Kültürün dönüşümü ve dijitalleşme. *Dijital Kültür Tradijital-Medya-İnternet-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları (21. Yüzyılda Kültür Yorumları)*. (Ed.: M. Özdemir) Artvin: Arı Sanat.
- Pratten, R. (2011). *Getting started with transmedia storytelling a practical guide for beginners*. CreateSpace Independent Publishing Platform (2nd Edition).
- Sarpkaya, S. (2020). Dijital oyun ve mitoloji: dijital oyunlardaki Türk mitolojisi unsurları üzerine bir içerik analizi. *Mitoloji Araştırmaları II*. (Ed.: İ. Gümüş) Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Sarpkaya, S. (2021). Dijital oyun/video oyunu folkloru üzerine bir yöntem denemesi. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6, 155- 172.
- Scolari, C. (2009) Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication* 3 (4), 586–606.
- Smith, A. M. (2009). *Transmedia storytelling in television 2.0: strategies for developing television narratives across media platforms*. A.B.D: Middlebury College, Department of Film and Media Culture Yayınlanmamış Master Tezi.
- Zimmermann, P. (2014). Transmedya hikâyeciliği. *Transmedya Hikâyeciliği*. (Ed.: S. Karaçor, D. Aydın ve A. Gülerarşlan) Konya: Çizgi.

Elektronik Kaynaklar

- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling. *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> (Erişim: 16.06.2021)
- Jenkins, H. (2007). *Transmedia storytelling 101*. http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (Erişim: 01.07.2021)

Jenkins, H. (2009). *Revenge of the origami unicorn: the remaining four principles of transmedia storytelling*. (Birinci Kısım)

<http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the-revenge-of-the-origami-unicorn.html> (Erişim: 08.07.2021)

Jenkins, H. (2009). *Revenge of the origami unicorn: The remaining four principles of transmedia storytelling*. (İkinci Kısım)

<http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge-of-the-origami-unicorn.html> (Erişim: 08.07.2021)

URL-1 “Fabletown hayranları tarafından çekilen dijital dizi”
https://www.youtube.com/channel/UCSnDorpgg5S-aWP_AyP9kzw
(Erişim: 12.07.2021)

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of “Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)”:

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

ADINI YAŞANMIŞ BİR VAKADAN ALAN “KISMETSİZ AHMET HİKÂYESİ” ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ



AN ESSAY OF ANALYSIS ON “THE STORY OF KISMETSİZ AHMET” THAT
TAKING NAME FROM A TRUE CASE

Bedri ÖZÇELİK*

ÖZ: Türk milletinin kültürünü oluşturan unsurlardan biri de halk edebiyatı anlatma esasına bağlı metin türlerinden olan halk hikâyeleridir. Anadolu sahasında asırlardan beri anlatılan ve ilgiyle dinlenen bu tür metinler insan topluluklarını milletleştiren somut olmayan kültür miraslarındandır. Sınırlı bir mekân içinde hayatını sürdüren Anadolu insanı halk hikâyelerinde insanlığa mal olmuş aşklarla tanışmış, mutluluk ve acı veren vakalarla karşılaşmış, bu duygularla hayallerini zenginleştirmiştir. Bu çalışmada konusunu “muayyen bir mekânda geçen yürekler acısı gerçek bir vakadan alınmış yani yaşanmış bir vakanın hikâye şeklinde tasnif edilmesi sonucu meydana gelmiş halk hikâyelerinden” olan Kismetsiz Ahmet hikâyesi üzerine bir tahlil denemesi yapılmıştır. Çalışma; “giriş, halk hikâyesinin tanımı-tasnifi, anlatma esasına bağlı edebî metinlerin tahlil yöntemleri ilgili görüşler, Kismetsiz Ahmet hikâyesinin incelenmesi ve sonuç” olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Kaynakçadan sonra söz konusu hikâyenin tam metnine yer verilmiştir. Çalışmada literatür tarama ve anlatma esasına bağlı metinleri inceleme yöntemi kullanılmıştır. Türk halk edebiyatı ve halk bilimi alanlarında çalışma yapan birçok bilim insanının halk hikâyesinin tanımı ve tasnifi hakkındaki görüşlerine yer verilmiş ve ele alınan hikâyenin bu tasnifler içindeki konumu tespit edilmiştir. Anlatma esasına bağlı metinlerin tahlil yöntemleri hakkında yapılan çalışmalar hakkında bilgiler verilmiştir. Kismetsiz Ahmet hikâyesinin konusu Âşık Kul Nuri'nin memleketi olan Gümüşhane ilinin, Kelkit ilçesinde geçen gerçek bir olaydan meydana gelmiştir. Hikâyeyi Âşık Kul Nuri düzenlemiştir. Söz konusu hikâye tahlil edilirken “1. Zihniyet/2. Yapı (A. Vaka ve Vaka Örgüsü/B. Kişiler/C. Zaman/D. Mekân)/3. Tema/4. Dil ve Anlatım” gibi metin unsurları esas alınmıştır. Bu unsurların yaşanmış hayattan alınan halk hikâyelerinde de önem arz ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Halk hikâyesi, Kismetsiz Ahmet, vaka, mekân, gerçeklik.

ABSTRACT: One of the elements that make up the culture of the Turkish nation is folktales, which is one of the text types based on the principle of narration folktale literature. In the Anatolian field, such texts which have been told and listened with interest for centuries, are among the intangible cultural heritages that nationalize human communities. The Anatolian people living in a limited space, met the loves that cost humanity in folktales, encountered happiness and painful occurrences, and enriched their dreams with these feelings. In this study, an analysis attempt was made on the story of Kismetsiz Ahmet, whose subject is from “a heartbreaking real case in a certain place, that is, from folktales that occurred as a result of the classification of a lived case as a story”. The study consists of five sections as “introduction, the definition-classification of folktale, the opinions on the analysis methods of literary texts based on the principle of narration, the analysis of the story of Kismetsiz Ahmet and conclusion”. After

* Dr. – Kırıkkale Üniversitesi Fatma Şenses Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu / Kırıkkale - bedriozcelik@kku.edu.tr (Orcid ID: 0000-0002-7589-2731)



the references, the full text of the story in question was given. In the study, the methods of literature review and examining texts based on narration was used. The views of many of the scientists working in the fields of Turkish folk literature and folklore about the definition and classification of the folktale are given and the place of the discussed story in these classifications has been determined. The information was given about the studies on the analysis methods of the texts that based on narrative principle. The subject of the story of Kısmetsiz Ahmet was consist of a real case that took place in Kelkit district of Gümüşhane province, the hometown of Âşık Kul Nuri. The story was edited by Âşık Kul Nuri. While analyzing the aforementioned story, text elements such as "1. Mentality / 2. Structure (A. Case and Case Structure / B. Characters / C. Time / D. Space) / 3. Theme / 4. Language and Expression" were taken as basis. It has been seen that these elements are also important in folktales taken from lived life.

Keywords: *Folktale, Kısmetsiz Ahmet, case, space, reality.*

I. Giriş

Kültür ve edebiyat tarihi alanında çalışma yapan âlimler, Türk kültüründe edebiyatın önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamış, bu açıdan edebî nevilere yaklaşmış ve bu hususları ele almayı her zaman içtimai bir vazife olarak telakki etmiştir. Edebiyat, pek çok milletin olduğu gibi Türklerin de anadili vasıtasıyla gönül dünyasını hassaslaştıran, güzelleştiren, süsleyen, zenginleştiren, renklendiren, yücelten, genişleten, estetik davranış kazandıran, ruhunu besleyen ve incelten kültür şubelerinden biri olmuştur. Okudukça, dinledikçe, söyledikçe edebiyatın fert ve cemiyet hayatına sunduğu bu zenginlik onu hayatın vazgeçilmezi kılmıştır. İnsan faaliyetlerinin çeşitliliğine göre farklı türler oluşmuş, muhtelif konularda çok sayıda edebî metin meydana gelmiştir.

Türk edebiyatında zamanla "göçerevli" hayat tarzına bağlı destan döneminin son bulması ve ardından yerleşik hayata geçişle birlikte hikâye anlatma geleneğinin ortaya çıkışı sözlü edebiyat alanında yeni edebî metinlerin oluşmasını sağlamıştır. Göçebe döneminde ortaya çıkan destanlarda esas muhtevayı daha çok kahramanlık oluştururken, yerleşik hayata geçen Türk milletinin meydana getirdiği halk hikâyelerinde muhteva genellikle aşk olmuştur. Bu tür hikâyelerde kahramanların çoğunlukla dört şekilde birbirine âşık olduğu görülmektedir. Bunlar: "bade içerek" (Günay, 1993: 90), "aynı evde büyüyen kahramanların kardeş olmadıklarını öğrenmesiyle" (Şimşek, 1987: 82-83; Türkmen, 1983:36), "resme bakarak" ve "ilk görüşte âşık olma" (Boratav, 1990: 90) şeklindedir. Konusu aşk olan ve halk arasında bilinen halk hikâyeleri şunlardır: "Ercişli Emrah, Derdiyok ve Zülfü Siyah, Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre ve Kerem ile Aslı'dır" (AlpTekin, 1997: 19).

Halk hikâyelerinin oluşumunu sağlayan olayların gerçek olabileceği gibi gerçeğe yakın da olabildiği görülmüştür. Bundan dolayı hikâyeler, meydana geldikleri dönemin tarihî yaşanmışlıklarını bazen olduğu gibi bazen de kurgusal gerçeklik içinde yansıtmaktadır. Bu şekilde meydana gelen halk hikâyelerine "Koroğlu kolları, Şah Abbas'ın Van Kalesini

Kuşatması, Yaralı Mahmut, İstanbul Padişahının Gence'ye Seferi" (Alptekin, 1997: 19) gibi eserleri örnek olarak vermek mümkündür.

Bu tür içinde yer alan ve konusu kahramanlık olan metinler de geleneksel Türk edebiyatında ilgi gören türlerdendir. Bu tür hikâyelerin bir kısmında İslamiyet'ten önceki destanların İslamiyet'in etkisi altında şekil değiştirmeleriyle "İslam'ın ilk kahraman Türk tipi" inşa edilmiştir. Bu tiplere örnek olarak "Hz. Ali Cenklere, Hz. Hamza, Hayber Kalesi, Kan Kalesi, Battal Gazi, ..." verilebilir (Özön, 1985: 104).

Bütün bu hikâye türlerinin yanında bir de "konusunu muayyen bir mekânda geçen yürekler acısı gerçek bir vakadan alan halk hikâyeleri" (Güney, 1971: 41-63) olarak da bilinen "yaşanmış bir vakanın hikâye şeklinde tasnif edilmesi sonucu meydana gelen metinler" (Oğuz, 2008: 16) vardır. Bu tip hikâyelerde anlatılan olaylar gerçek hayatta yaşanmış vakalardan alınmıştır. Bu vakalar daha sonra bir âşık tarafından halk hikâyesi şeklinde tasnif edilmiştir.

II. Halk Hikâyesi Hakkında

Günümüze kadar edebiyatın hemen hemen bütün sahalarıyla ilgili tanımlar ve tasnifler yapılmıştır. Halk hikâyeleri hakkında yapılan bilimsel çalışmalarda da (Köprülü, 1930; Elçin, 1949; Boratav, 1990; Çetin, 2020; Taşlıova, 2006; Oğuz, 2008) birçok tanım ve tasnif ortaya konulmuştur. Şükrü Elçin'in halk hikâyeleri hakkındaki nazariyesi; "Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafi mekân içinde efsane, masal, menkıbe, destan, vb. mahsullerle beslenerek, dinî, içtimaî, hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserler" şeklindedir (Elçin, 1993: 444). Daha sonraki zamanlarda alanla ilgili çalışma yapan pek çok araştırmacı tarafından bu görüş benimsenmiş, bu bakış açısına çeşitli açıklamalar getirilmiş ve bunun dışında yeni tanımlamalar da yapılmıştır.

Bu türün özellikleri göz önünde bulundurularak yapılmış bir diğer tanımlama da şöyledir: "Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. konuları işleyen, kaynağı Türk, Arap, Hint ve İran edebiyatları olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım-nesir karışımı anlatmalardır" (Alptekin, 1997: 7). Bu tanımda halk hikâyelerinin kaynağının yalnızca Türk kültürü olmadığı aynı zamanda bütün şark kültürünün bu türe kaynaklık ettiği görüşü ileri sürülmektedir. Hareketli bir yapıya sahip olan Türk milletinin bulunduğu coğrafyada her toplumla ilişki kurması ve bu ilişki sonucunda kültürel yönden karşılıklı etkileşimi esas alması son derece doğaldır.

Türk Halk Hikâyeleri, Türk kültürünün kıymetli hazinelerinden olan halk edebiyatındaki anlatma esasına bağlı türlerinden biridir. Bu tür, XV. yüzyıldan itibaren eski destanların yerini almış, âşık denilen sanatçılar tarafından meydana getirilmiş ve geliştirilmiştir. Buradan hareketle halk hikâyesi "insanlık tarihinin geleneksel dönemden çıkıp modern döneme

yaklaştığı zamanların eseri olan, hayallerin gerçeğe dönüştüğü ve insanların realiteyi kabul etmeye başladığı dönemlerin eseri” (Aytaç, 1997: 5) şeklinde de tanımlanmaktadır.

Spies, Türk halk hikâyelerini; “basit, yekpare bir masal değil, bilakis muhtelif masal parçalarının birbirine eklenmesi ve bağlanmasından doğan bir tür” olarak değerlendirmektedir. Ona göre; “halk kitapları hususî bir şekil özelliği göstermektedir. Bir nesir- nazım halitasıdır (karışımıdır). Yani bunlar epos ile lirik arasında mahduttur demek mümkündür. Hikâyenin büyük bir kısmı, yani asıl vaka, mensur olarak anlatılmaktadır. Aynı zamanda daima bir saz şairi olan halk hikâyesinin anlatıcısı ve kahramanı ötede beride ruhunun çalkalandığı, his ve meyillerinin tasvir edildiği yerde, bilhassa aşk, sevinç ve elemelerinde, ayrılırken kahırlandığı ve kavuştuğu vakit, savaş ve imtihanlarda saza ve şiire sarılmaktadır” (Spies, 1941: 48). Spies’in görüşü hakkındaki çelişkiyi H.A. Fischer, Türk halk hikâyeleriyle masalların birbirinden tamamen farklı olduğunu vurgulayarak ortaya koymaktadır (Fischer, 1929: 55-84).

Halk Hikâyelerinin Sınıflandırılması

Halk hikâyeleri hakkında yapılan tanımlar kadar tasnifler de önemli bir yere sahiptir. Kunos, halk hikâyelerini konularına göre şöyle sınıflandırmaktadır: “1. Kahramanlık romanı, 2. Saz şairlerinin romanı, 3. Saz şairleri-kahramanlık romanı” (Szilagyı, 2007: 231-233). Görüldüğü gibi bu tasnifte halk hikâyesi yerine roman ifadesi kullanılmaktadır. Bu durum da gösteriyor ki Şükrü Elçin’in söylediği gibi bir devrin roman ihtiyacını halk hikâyeleri karşılamaktadır (Boratav, 1990: 33; Elçin, 1993: 444).

Nihad Sami Banarlı ise halk hikâyelerini “1. Menkıbevi kahramanlık hikâyeleri, 2. Aşk hikâyeleri, 3. Klâsik edebiyattan doğma hikâyeler” (Banarlı, 1935: 19-22) şeklinde tasnif etmiştir. Hikmet İlaydın da halk hikâyelerinde mevzuları esas alan bir tasnife gitmiştir: “1. Dinî Mevzular, 2. Millî Mevzular, 3. Âşıkane mevzular” (İlaydın, 1936: 273). Pertev Naili Boratav da halk hikâyelerinin konularını esas alarak şöyle bir tasnif ortaya koymuştur. “1. Kahramanlık hikâyeleri (Koroğlu Kolları, Diğer Kahramanlık Hikâyeleri) 2. Aşk hikâyeleri (Kahramanları Muhayyel Olanlar, Âşık Şairlerin Romanlaşmış Hayatları) 3. Bu kategorilere tamamıyla girmeyen hikâyeler (Aşk Maceraları, Meşhur Kaçaklara ve Kabadayılara Ait Hikâyeler)” (Boratav, 1990: 35-36). Edmond Saussey’in halk hikâyelerini tasnifi ise şu şekildedir: “1. Menşe destanları, 2. Müslüman şövalye romanları, 3-. Saz şairleri etrafında teşekkül eden hikâyeler” (Saussey, 1952: 50). Bu tasnifte de hikâyelerin mevzuları esas alınmıştır.

Bunun yanında İsmail Habib Sevük’ün halk hikâyeleri tasnifi de çok sayıda hikâyenin muhtevası göz önüne alınarak yapılmıştır: “1. Dede Korkut Hikâyeleri, 2. Destanî halk hikâyeleri, 3. Hamasî halk hikâyeleri, 4. Âşık hikâyeleri” (Sevük, 1943: 250). İsmail Habib Sevük, ayrıca hikâyelerin hacmini esas alarak şu tasnifi de yapmıştır: “1. Büyük halk hikâyeleri, 2. Bozlaklar” (Sevük, 1943: 297). Bu tasnifte görülen birinci tasnifteki

hikâyeler hacim olarak daha hacimli iken; ikinci tasniftekiler daha kısa solukludur.

Eflatun Cem Güney ise halk hikâyelerini kısa soluklu olup olmamaları ve muhtevaları bakımından ayrı ayrı biçimde tasnif etmektedir. Hacimlerine göre tasnifi şöyledir: “1. Koca hikâyeler, 2. Kara hikâyeler.” Konularına göre ise şu tasnif görülmektedir: “1. Konusunu muayyen bir yerde geçen yürekler acısı bir vakıadan alan gerçek hikâyeler, 2. Özünü babayığitlik maceralarından alan (kahramanlık hikâyeleri), 3. Mayasını halk şairlerinin hayatından alan (âşık hikâyeleri)” (Güney, 1951; Güney, 1971: 41-63).

Öcal Oğuz ise halk hikâyelerini konuları ve kaynaklarına göre değerlendirmiş ve şöyle sınıflandırmıştır: “1. Bir âşık/şairin biyografisi olan hikâyeler, 2. Bir âşık/şairin şiirlerinin bir musannif tarafından hikâye haline getirilmesi oluşan metinler, 3. Destanların hikâyeye dönüşmesiyle oluşanlar, 4. Yaşanmış bir vakanın hikâye şeklinde tasnif edilmesi meydana gelen metinler, 5. Eski astral tasavvurların folklorik hikâyeye konu olması ortaya çıkanlar, 6. Masal, efsane, menkıbe, fıkra gibi küçük hacimli anlatım türlerinin hikâye tasnifine ilham vermesiyle oluşanlar, 7. Yabancı kültürlerde teşekkül eden mevzuların halk hikâyesi şekline dönüştürülmesi oluşan metinler” (Oğuz, 2008: 16).

Üzerinde inceleme yapılacak olan Kısmetsiz Ahmet hikâyesi, Eflatun Cem Güney’in belirtmiş olduğu “konusunu muayyen bir yerde geçen yürekler acısı bir vakadan alan gerçek hikâyeler” ve Öcal Oğuz’un yapmış olduğu “yaşanmış bir vakanın hikâye şeklinde tasnif edilmesi ile oluşan halk hikâyeleri” şeklindeki tasnif maddelerine girmektedir.

III. Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlil Yöntemleri İlgili Görüşler

Sanat eserlerini incelemek için önerilen çözümlene yöntemlerinin sanatçıya ait olan eseri tam olarak ifşa ettiğini söylemek mümkün değildir. İnsan bir edebî eserle karşılaştığında o eseri bütün yönleriyle anlamak ve değerlendirmek için bir gayret içine girmektedir. Edebiyat alanında inceleme yapan kişi edebî eseri incelerken onun estetik yönünü, söz konusu eserin ulaştığı ufuk çizgisini ve okuyucuya-dinleyiciye sağladığı faydayı dikkate alarak tahlil etmektedir.

Anlatma esasına bağlı edebî eserler çözümlenirken birçok tahlil yöntemi uygulanmaktadır. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür: Objektif inceleme metodu diye bilinen eserden yola çıkan ve ihtiyaç duyulduğu zaman “eser-yazar, eser-sosyal çevre ve eser-devir” arasındaki alakayı ön plana çıkaran bu yöntemle göre anlatma esasına bağlı edebî metnin iç dünyasında bir bütünlük bulunmaktadır. Mehmet Kaplan’ın Hikâye Tahlilleri (Kaplan, 1992) adlı eserinde bu tahlil yöntemi kullanılmıştır (Önal, 1996: 39-45).

Empresyonist ve relativist inceleme ise bir tahlil yöntemi olmaktan ziyade bir eleştirmenin bilgi ve birikim kaynaklarına dayalı, estetik kaygılara imkân tanıyan iki teknik olarak görülmektedir (Ercilasun, 2006: 489-562).

Edebiyat eleştirmeni Berna Moran, anlatma esasına bağlı metinleri edebiyat kuramlarını ve eleştiri yöntemlerini esas çözümleme yoluna gitmiştir. O, bir sanat eserinde rol onayan dört unsurun “sanatçı, eser, okur ve toplum” varlığına işaret etmiştir. Edebiyat kuramlarının bu dört unsurdan birine yöneldiğini savunmuştur. Aynı şekilde eleştiri yöntemlerini de bu dört unsura göre ele almıştır. Özellikle ikinci dönem Türk romanı diye adlandırdığı Anadolu köy romanlarının oluşumunda halk edebiyatı anlatma esasına bağlı türlerinden yararlandığını belirtmiştir (Moran, 1988; Moran, 1991a; Moran, 1991b: 15-16).

Sadık Tural ise “gerçeğimsi yapı” olarak adlandırdığı tahkiyeli eserleri tahlil planını şu şekilde gerçekleştirmiş: “I. Dış Yapı ve II. İç Yapı (Gerçeğimsi Yapıyı Hazırlayan Unsurlar, Geçeğimsi Yapıyı Oluşturan Unsurlar, Gerçeğimsi Yapıyı Geliştiren Unsurlar)” (Tural, 1982) ve anlatma esasına bağlı metinleri bu plana göre tahlil etmeyi önermiştir.

Şerif Aktaş’ın ortaya koyduğu metin tahlil metodunda (Ceylan, 2013) ise anlatım esasına bağlı metinler, “zihniyet, yapı, özet, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, tema, dil ve anlatım, bakış açısı-anlatıcı ve yorum” hususlarına göre ele alınmıştır (Aktaş, 2013: 97-130). Onun önerisi sadece “Yeni Türk Edebiyatı alanı metinlere yönelik değil aynı zamanda Türk Halk Edebiyatı ve Klasik Türk Edebiyatı metinleri üzerinde yapılan tahlil örneklerini de içermektedir. Böylece Türkoloji’nin hemen her alanına dair anlatma esasına bağlı edebî metinlerin tahlil örneklerini de konu edinmesi bakımından Aktaş’ın önerisi tercih edilmiştir” (Karabulut, 2013: 282).

Kismetsiz Ahmet Hikâyesinin Tahlili

Anlatma esasına bağlı olarak meydana gelmiş olan halk hikâyelerinden Kismetsiz Ahmet hikâyesi Aktaş’ın önerdiği tahlil metoduyla incelenmiştir. Söz konusu metin üzerinde inceleme yaparken Aktaş’ın bahsettiği hususları dikkate alarak “1. Zihniyet/2. Yapı (A. Vaka ve Vaka Örgüsü/B. Kişiler/C. Zaman/D. Mekân)/3. Tema/4. Dil ve Anlatım” şeklinde bir şablon düzenlemenin ve metnin ana unsurları üzerinde çalışmanın doğru olacağı düşünülmüştür.

1. Zihniyet

Topluma hâkim “askerî, idarî, felsefî, adlî güçler, yönetim ile ilgili düşünceler, işlevsel olan sosyal hayat düzeni, kanunlar, fikir akımları, dinî hayat, eğitim ile ilgili uygulamalar ve ticarî sistem” o toplumun zevk anlayışının nüvesini oluşturan zihniyeti meydana getirmektedir. Edebi metinler incelenirken o metnin “anlatıldığı-yazıldığı dönemin” zihniyeti hakkında bilgi vermesi zorunluluk haline gelmiştir. Eserin meydana geldiği döneme ait zevk ve anlayış yani zihniyeti yine edebi eserden yola çıkarak belirlenmektedir. Edebi eserlerin yansıttığı zihniyeti belirlemek için

beşeriyetin gelişme dönemlerine bakmak doğru olacaktır. İnsanlık, belli başlı dört dönemi içine alan zihniyet süreçlerini yaşamıştır. Bunları; “epik dönem, dini dönem, Rönesans dönemi ve kaotik dönem” (Aktaş, 2013: 38-39) şeklinde ifade etmek mümkündür. Tespit edilen bu dönemler edebiyatın gelişme safhalarını da ortaya koymaktadır.

Hikâyeyi tasnif eden Âşık Kul Nuri, söz konusu metni 1971 yılında düzenlediğini belirtmektedir. Hikâyede kullanılan haber kipleri, metindeki olayın Âşık Kul Nuri’nin yaşadığı dönemde geçtiğini bildirmektedir. Olay XX. yüzyılın ortalarında Gümüşhane’nin Kelkit kazasına bağlı Yenice köyünde geçmektedir. Köyün zenginlerinden olan Hacı Bey Dayı hayatını kaybedince hayat tecrübesi olmayan oğlu Ahmet, kısa sürede babasından kalan mirası iyi gün dostlarıyla yer ve bütün mal varlığını kısa sürede bitirir hatta borçlanır. Kapısına alacaklıları gelmeye başlayınca bu onur kırıcı duruma dayanamaz ve gözdaşı denilen zehri içerek intihar eder.

Hikâyenin ana kahramanı Kısmetsiz Ahmet, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde yazılmış olan hikâye ve romanlarda kahraman olarak seçilen “hayat tecrübesi olmayan mirasyedi tipleri” ile benzerlik göstermektedir. Bu metinde birey ön plana çıkarılmış, onun ruhsal durumu anlatılmıştır. Kısa soluklu bir halk hikâyesidir. Hayattaki her şeyi birden kucaklayan insanın yirminci yüzyılın başından itibaren yeni bir mistik tavrın eşliğinde tanıdığı kaotik bir durum ile karşı karşıya olduğu görülmektedir. Bu dönemde insan, aynı zaman dilimi içinde birçok ruh halini aynı anda yaşamaktadır. Birey bir durumdan bir başka duruma çok rahat geçiş yapmakta ve bunun neticesinde bunalıma düşmektedir. Kısmetsiz Ahmet de hızlı ruhsal geçişler yaşamış, bunun neticesinde bunalıma düşmüş ve acı bir şekilde hayatına son vermiştir. Bu sebeple eser “kaotik dönemin zihniyetini” yansıtmaktadır.

2. Hikâyenin Yapısı

Her ne kadar Türk halk edebiyatı içinde yer alan anlatma esasına bağlı türler tamamlanmamış metinler olarak görülse de Kısmetsiz Ahmet Hikâyesi musannif tarafından yazıya geçirildiğinden tamamlanmış bir metin olarak kabul etmek mümkündür. Anlatma esasına bağlı metinlerin yapısı “vaka ve vaka örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân” gibi unsurlardan oluşmaktadır.

A. Vaka ve Vaka Örgüsü

Vaka

Anlatma esasına bağlı edebî türler her şeyden önce itibarî bir vakaya ihtiyaç duymaktadır. Bu alana dâhil olan edebî eserlerin hepsinde vaka asil unsurdur. “Vaka, herhangi bir olay sebebiyle bir mekânda bulunan veya birbirleriyle iletişim kurmak mecburiyetinde kalan fertlerin en az ikisinin karşılıklı ilişkilerinin ortaya çıkışı” (Aktaş, 1991: 52-76) olarak tarif edilmektedir.

Kismetsiz Ahmet hikâyesinde görülen vaka tipi tek bir zincir hâlinde nakledilmektedir. Hikâyenin merkezinde insan (Kismetsiz Ahmet) vardır ve “onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur” (Aktaş, 1991: 54). Kismetsiz Ahmet’in babasının ölümü üzerine müsrif bir yaşayışa yönelmesi ve bunun sonucu olarak varını-yoğunu kaybetmesi, daha sonra da fakirliğe ve yalnızlığa dayanamayıp, intihar ederek ölmesi hikâyenin temel vakasını oluşturmaktadır. Bu hikâyenin gerçek hayattan alınmış olması mümkündür. Çünkü yaşanması muhtemel hayat unsurları görülmektedir. Elbette ki itibarî bir dünyanın yerini gerçek hayat almıştır demek bu hikâyenin bir anlatı türü olmadığı manasına gelmeyecektir. Çünkü hikâyenin oluşmasında her ne kadar yaşanması mümkün bir hayat etkili olsa da hikâyenin anlatımı bir sanat icrasındır.

Vaka Örgüsü

1. Kismetsiz Ahmet babasından kalan serveti iyi gün dostlarıyla harcar.
2. Serveti biten Ahmet’in kapısına alacaklılar gelir.
3. Borçlarından sıkılan ve dostlarını kaybeden Ahmet intihara teşebbüs eder.
4. Zor durumda kalan Ahmet’i Yusuf Ağa’nın verdiği parayla doktora götürürler.
5. Doktor çare bulamaz, Yenice köyüne dönerken dağın eteğinde toprak kayması olur ve bu sebeple yol kapanır.
6. Evine getirilen Kismetsiz Ahmet ölür.
7. Üç ay sonra bir oğlu olur ve kısa bir süre sonra bakımsızlıktan o da ölür.
8. İyi gün dostları sebebiyle bir yuva bu şekilde yıkılır.

B. Şahıs Kadrosu

“Eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insanları ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıkları ve kavramları şahıs kadrosu” (Aktaş, 1991: 150) şeklinde adlandırmak doğru olacaktır. Bir vakanın ortaya çıkışı için şahıs kadrosuna dâhil edilen en az iki unsurun bir arada olması veya onları birbirine bağlayan ve birbiriyle ilgilenmeye zorlayan münasebetlerin bulunması şarttır. İlk bakışta çok fazla görülen ilişkileri üç temel ifade çerçevesinde toplamak mümkündür. Bunlar; “arzu etmek, iletişimde bulunmak ve işaret etmektir.” Bütün olay anlatan metinlerde karşılaşılan çok sayıdaki ilişkiyi bu sayede daha az sayıda ilişkiler ağına indirgemek mümkündür. İlişkiler ağını da sözü edilen bu üç temel yüklem çevresinde izah etmek güç değildir. Böylece de eserin yapısı için temel teşkil eden unsurları ifade imkânı bulmak mümkün hâle gelmiştir (Aktaş, 1991: 151). Kismetsiz Ahmet hikâyesinin şahıs kadrosu ve bunların birbirleriyle münasebeti hakkında şunları söylemek mümkündür:

Kismetsiz Ahmet, hikâyenin başkahramanıdır. Ahmet'in diğer şahıs kadrosuyla münasebet kurması vakaların oluşmasını sağlamaktadır. O, genç fakat ileriye göremeyen, tecrübesiz bir insandır. Ahmet'in iyi gün dostlarıyla münasebeti ve onlar için yapmış olduğu savurgan harcamaları onu zor durumlara düşürmüştür. Yine Ahmet'in "gözdaşı" olarak bahsedilen nesneyi içmesi ve bunun sonucunda ölmesi vaka zincirinin bir halkasını oluşturmaktadır. Erzincan'dan dönüşte dağların yol vermeyişi Ahmet'in kismetsiz birisi olduğunu göstermektedir.

İyi gün dostları olarak takdim edilen "*Ahmet'in arkadaşları*", hikâyenin şahıs kadrosu içinde yer almaktadır. Bu kişiler olumsuz özellikleri ile anlatılmaktadır. Onlar, hayat tecrübesi olmayan bir insanın bütün mal varlığını tüketmişler ve onun ocağına incir ağacı dikmişlerdir. Mal varlığı bitince de Ahmet'in yanından uzaklaşmışlar, onu yalnızlığa mahkûm etmişlerdir. Onların bu tutumu Ahmet'i derinden etkilemiş ve onun bu duygusal durumu metinde yer alan bir şiirle şöyle ifade edilmiştir:

*"Hele şu dünyanın işine bakın
Yıktı beni yüze gülen dostlarım
Arkamdan üstüme destanım yakın
Yıktı beni yüze gülen dostlarım (...)"*

Hacı Yusuf Ağa'nın dar günde yetişerek Ahmet'in doktora gidebilmesi için para vermesi onun kara gün dostu olduğunu göstermektedir. "Yardımcı erkek" (Çetin, 2020: 173) rolünde bir kişiliktir. Bu yardımcı şahıslar, hikâye kahramanı gibi belirli özellikleri bulunmayan, tip veya karakter olarak tanımlanmaktadır. Belirli bir tip veya karakter kalıbına sokulmayan Hacı Yusuf Ağa, hikâye kahramanına yardımcı olmak amacıyla devreye girmiştir.

Ahmet'in annesi kendini olayların akışına bırakmış, oğlunun başına gelenlere üzülmekle yetinmektedir. Tecrübesini kullanarak oğlunun bu duruma düşmesini engelleme gibi bir girişimi yoktur. Halk hikâyelerin yer alan "yardımcı kadın olarak anne tipi" (Çetin, 2020: 195) bu metinde görülmemektedir.

Ahmet'in eşi Ahmet öldükten üç ay sonra bir oğlan çocuğu doğurması esnasında hikâyenin şahıs kadrosu içinde görülmeye başlar. Bu durum "erkek çocuk doğuran kadının itibar görmesi anlayışını" akla getirmektedir. Hikâyede geçen olaylar içinde fazla etkin olmayan bir kişidir. Oysa halk hikâyelerinde kahramanın sevgilisi veya eşi çok etkilidir. Özellikle aşkı ve kahramanlığı konu edinen hikâyelerde "etkili hatun, eş, sevgili tipini" daha sık ve açık olarak görmek mümkündür. Ahmet'in hem annesi hem de eşi "figüratif kadın" (Çetin, 2020: 202) konumundadır.

Hastane ortamında görülen "*doktor ve hemşireler*" de hikâyenin şahıs kadrosu içinde yer almaktadır. Doktor Ahmet'in çaresizliğini görmüş ve evine götürülmesini istemiştir. Ahmet bu durumu doktorun para yüzünden ilgisizliğine bağlamış, ona sitem dolu sözler söylemiş;

“Dur doktor bey dur demek ki parası olmayana siz de bakmıyorsunuz, düşenin dostu yok derler doğruymuş.

Dur gitme doktor bey bir dinle beni

Vücutum perişan yara doktor bey

Dertlilere derman bilirdim seni

Benim bu derdime çare doktor bey (...)”

Bu sözler üzerine doktor ağlamaya başlamış ve Ahmet’in gözlerinden öperek onu teselli etmek istemiştir. Doktorun kararından sonra hemşirelerin de onunla ilgilenmemesi üzerine o, hemşirelere yönelik sitemkâr bir şiir dile getirmiştir.

“Yaralarım delik deşik

Nolur bana bak hemşire

Derdim olmuş yola eşik

Genç ömrüme vah hemşire (...)”

Kismetsiz Ahmet’in ölümünden sonra dünyaya gelen *oğlunun* hastalanarak ölmesini yine kahramanın kismetsizliğine bağlamak mümkündür. Oğlunun ölmesiyle Ahmet’in “ocağı sönmüştür.”

“Tarlada çapa yapan kadınlar” şahıs kadrosu içinde yer almaktadır. Kadının ekonomik hayattaki rolünü göstermesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda hikâye içinde figüratif kadın rolündedir. Gözdaşı içerek intihar eden Ahmet’i Yenice köyüne taşıyanlar tarlada çapa yapan kadınlardır. Sosyal hayat içinde kadınlar, hem ekonomiye katkı sağlamakta hem de zorda kalanlara yardıma koşmaktadır. Bu durum kadınların Türk toplumunda önemli vazifeler üstlendiğini göstermektedir.

Servet, gözdaşı ve dağlar şahıs kadrosuna dâhil edilebilecek tabiat unsurlarıdır. Servetin bitmesiyle dostların kaybedilmesi “serveti” önemli kılmaktadır. “Gözdaşı” öldürücü bir nesne olması sebebiyle önem kazanmaktadır. “Dağlar” da talihsiz olan Kismetsiz Ahmet’e engel olması sebebiyle önemlidir. Dağların yol vermeyişini kızan Ahmet bu duygusunu şöyle anlatmaktadır:

“Ulan dağlar dağlar oy...

Senin ardın yalan dağlar

Her gelene yol verirsin

Beni ettin talan dağlar (...)”

Bu unsurları halk hikâyelerinde olağanüstü, destani, efsanevi özellik gösteren “diğer varlıklar” (Çetin, 2020: 202) kategorisinde değerlendirmek mümkündür.

C. Zaman

Vaka zincirinin oluştuğu zaman ile vakanın nakledildiği zaman aynı değildir. Halk hikâyelerinde de zaman; iç zaman ve dış zaman olarak incelenmektedir. İç zaman metindeki olayın gerçekleştiği, dış zaman ise

metnin oluşturulduğu, tasnif edildiği, yazıldığı dönem ile okunduğu, yeniden yazıldığı, anlatıldığı zamandır (Çetin, 2020: 221).

Söz konusu hikâyede vakanın geçtiği zaman itibarıdır. Kahramanın babasının ölüm zamanı kahramanın yaşı belirtilerek verilmektedir. “*Köyün en zengini olan Hacı Bey Dayı vefat edince tüm variyeti yirmi beş yaşındaki tek oğlu Ahmet’in üzerine kalır.*”

Kahraman gündüz vakti intihar etmiştir. Tarlada çalışan kadınların ancak gündüz vakti orada olmaları mümkündür. Vakanın oluşum zincirine bakıldığında zamanla ilgili bir açıklık görülmemektedir. Vaka zincirinin tam olarak hangi yılda, hangi ayda ve hangi günde gerçekleştiği belli değildir.

D. Mekân

Mekân; insanın, çevresinde bulunan eşyanın hareket edebileceği, ettiği, tüm deneyimlerinin yaşandığı alan, boşluk ve çevredir. “Vaka zincirini meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde buldukları şartlar mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir” (Aktaş, 1991: 141). Türk halk hikâyelerinde önemli olarak kabul edilen “su ve dağ ile ilgili mekânların” (Çetin, 2020: 208) etkili olduğu görülmektedir.

Hikâyenin gelişen vakalara bağlı olarak dört ana mekânı bulunmaktadır. Bunlar; Gümüşhane’nin Kelkit kazasına bağlı Yenice köyü, Kelkit Çayı’nın kıyısı, Erzincan’da bir hastane ve Kısmetsiz Ahmet’in Yenice köyündeki evidir. Vakanın en heyecanlı yeri, fakirliğe düştükten sonra iyi gün dostlarını kaybedip yalnız kalması sonucu bunalıma girip Kelkit Çayı kıyısında intihar etmesidir. Bu açıdan mekân olarak Kelkit Çayı kıyısı önemlidir. Ruhun yalnızlık çeken kahramanın fizikî olarak da yalnız kalması ve intihara kalkışması dikkat çekicidir. Kahraman Erzincan’dan gelirken Pöske Dağı’nda toprak kayması olmuş ve yol kapanmıştır. Kısmetsiz Ahmet bu mekânı tasvir ederek kaderinden yakınmıştır. Mekân tasvirinin en canlı olduğu bölümdür. Bu bölümde tabiat beşeri, hissi bir mahiyete bürünmekle beraber yine de gerçek varlıklarını korumaktadırlar. Bu da Anadolu’da hâkim olan unsurun insan değil tabiat olduğunu göstermektedir. Söz konusu bölümde Kısmetsiz Ahmet’in duyguları şöyle dile getirilmektedir:

*“Ulan dağlar dağlar oy...
Senin ardın yalan dağlar
Her gelene yol verirsin
Beni ettin talan dağlar*

*Yara dağlar yara dağlar
Haber verin yara dağlar
Yol ver bana yalvarırım
Vücudum hep yara dağlar*

*Yarım kaldı yarım kaldı
Ardımda yarım kaldı
İşte geldim gidiyorum
Muradım yarım kaldı.”*

Doktordan gelen Ahmet'in ölüm döşeğinde yatması ve o mekâna toplanan insanların ağlaması vaka, şahıs kadrosu ve mekân arasındaki sosyo-psikolojik ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Bu yüzden ilgi çekici bir diğer canlı mekân tasvirinin yapıldığı yer Ahmet'in evi olarak görülmektedir.

3. Tema

Anlatma esasına bağlı metinlerde vaka örgüsünü meydana getiren bölümler arasındaki karşılaşma ve çatışma temayı oluşturmaktadır. Tema, insana has gerçekliği dönemin şartlarına bağlı olarak ortaya koymaktır. Bir eserin toplumsal hayatla ilişkisi tema çevresinde değerlendirilmektedir (Aktaş, 2013: 69).

Kismetsiz Ahmet hikâyesinin teması; iyi-kötü ayırımını yapamayan, hayat tecrübesi olmayan Ahmet'in babadan kalma mirası kısa sürede bitirmesi sonucunda psikolojik bunalıma girmesi ve intihar etmesidir. Bu acıklı durum dinleyiciyi ve okuyucuyu etkilemektedir. Kahramanın sosyal ilişkileri düzenlemedeki başarısızlığı onu acı bir sona sürüklemiştir. Mirasyedi bir gencin intihar ederek ölmesi eserin sosyal hayatla ilişkisini göstermektedir. Hikâyede intihar gerçekleşen ölümün vermiş olduğu acı söyle tasvir edilmektedir: *“Çok geçmeden Ahmet hayata veda eder ve dünyadan göç eder. Allah rahmet eylesin. Artık geriye bir yıkılmış hane, sönmüş ocak, tükenmiş servet, oğulsuz ve erkeksiz ev ve iki gözü kurumuş iki pınar gibi garip, elleri koinunda anası.”*

4. Dil ve Anlatım

Halk edebiyatı içinde değerlendirilen anlatma esasına bağlı türlerden olan -mit, destan, masal, halk hikâyesi, efsane, fıkra vb.- derlenip yazıya geçirildikten sonra yazılı bir metin olarak incelenmeye hazır hale gelmektedir. Farklı bir ifadeyle yazıya geçirilmiş olan sözlü geleneğe ait bu metinler, bundan böyle yazılı metinler gibi incelenebilir. Söz konusu metinlerin malzemesi dildir. Bu metinleri meydana getirenler bir olayı kendi belleklerinden dinleyicilerin zihinlerine dil malzemesini kullanarak aktarmaya çalışmışlardır. Anlatıcı konumunda olan söz ustaları, dil aracılığı ile edebî, kültürel ve estetik değerleri dinleyiciye, okuyucuya yansıtmışlardır.

Halk hikâyeleri yapı olarak nazım-nesir birlikteliğinden meydana gelmektedir. Kismetsiz Ahmet hikâyesinde de destandan halk hikâyesine geçiş dönemi eserlerinde ve daha sonra oluşan dönemlerdeki halk hikâyelerinde olduğu gibi vakaların anlatımı nesirle duygular ve tasvirler ise nazımla ifade edilmiştir. Şiirler, kimi zaman kahramanların ağzından

söylenmiş kimi zaman da hikâyeyi tasnif eden Âşık Kul Nuri tarafından mahlas kullanılarak terennüm edilmiştir. Kul Nuri, hikâyesini anlatırken Kısmetsiz Ahmet'in ağzından gökte uçan turnalara, vefasız dostlarına, doktora, hemşirelere ve dağlara karşı duygularını şiirle dile getirmektedir. Yine hikâye musannifi, Ahmet'in annesinin ağzından bir annenin feryadını dile getirirken şiiri kullanmıştır. Âşık Nuri, çocuğun ölümünü anlatırken onun ağzı ile kendi mahlasını kullanarak son şiiri söylemektedir. Hikâyede yer alan şiirlerin, nesir bölümünde anlatılan olaylarla bire bir örtüştüğünü, birbirini tamamladığını, metne çekicilik kazandırdığını sadece hikâyenin vaka örgüsüne değil aynı zamanda metnin tamamına duygusal bütünlük kazandırdığını ve hikâyeyi dinlenir ve okunur kıldığını söylemek mümkündür.

Âşık Kul Nuri, gelenekte var olan halk hikâyesi tasnif etme geleneğini devam ettiren sanatçılardan biri olarak Kelkit'te yaşanmış bir olayı halk hikâyesi şeklinde düzenlemiştir. Daha sonra bunu yazıya geçirmiştir. Hikâye *"Fırsat odur "kim kazana kim yiye" sözünden hareket ederek 1971 yılında bu hikâyeyi karaladık."* cümlesiyle başlamaktadır. Burada geçen *"kim kazana kim yiye"* ifadesi aslında hikâyenin muhtevasıyla ilgili okuyucuya haber vermektedir. Metinde o yörenin ağız özelliklerini bulmak mümkündür. Konuşma dilinin hususiyetleri hâkimdir. *"Ulan şu dağların işine bak bunlar da benimle uğraşiyor..."* Metinde geniş zaman ve geçmiş zaman kipleri kullanılmıştır. Hikâye anlatıcısı gözlemlediği bir olayı nakletmektedir. Bununla birlikte hikâye kahramanı Ahmet'in ruhsal halini de bildiğini ortaya koyan ifadelere de yer vermektedir. *"Ahmet genç ve ileriye göremeyen biri olduğundan... Ahmet bu durumu, varlıktan yokluğa düşmeyi hazmedemiyordu."* Bu yönüyle metin "hâkim bakış açısıyla" anlatılmaktadır.

Halk hikâyelerinde anlatıcı tipolojisi; "hikâye anlatıcısı, anlatıcı, icracı anlatıcı ve dış anlatıcı, musannif âşık, yazar, fikrî alan anlatıcıları, ticari alan anlatıcıları, bilgilendirici anlatıcılar" şeklinde görülmektedir. Halk hikâye anlatan şahıslara "akın, jırav, bahşı, meddah ve âşık" adı verilmiştir (Çetin, 2020: 33). Kısmetsiz Ahmet hikâyesini anlatan kişi "musannif âşık" tipinin temsilcilerinden olan Âşık Kul Nuri'dir. O aynı zamanda olayın içinde yer almamaktadır bu yüzden "dış anlatıcıdır."

IV.Sonuç

Netice olarak anlatma esasına bağlı bir tür olan halk hikâyesinin tanımı ve tasnifi üzerinde durulmuş ve bu metinlerin incelenme yöntemleri hakkında bilgi verilmiştir. Tahlili yapılan Kısmetsiz Ahmet Hikâyesinin şekil ve muhteva olarak halk hikâyeleri içindeki yeri tespit edilmiştir. Tahlil çalışması, Şerif Aktaş'ın ortaya koyduğu anlatma esasına bağlı metinleri inceleme yöntemi esas alınarak yapılmıştır. Bütün anlatma esasına bağlı türlerin incelenmesinde aynı metotların kullanılması bu türler arasındaki ilişkiyi görmek bakımından oldukça önemlidir. Anlatma esasına bağlı türlerin önemli unsurları (zihniyet, vaka ve vaka örgüsü, şahıs, zaman,

mekân, dil ve anlatım) hem modern edebiyatta hem de tüm geleneksel yazılı ve sözlü edebiyatta temelini oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Aktaş, Ş. (2013). *Anlatma esasına bağlı edebi metinlerin tahlili (Teori ve uygulama)*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Alptekin, A. B. (1997). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ.
- Aytaç, P. (1997). *Asuman İle Zeycan hikâyesi üzerinde mukayeseli bir araştırma*. Ankara: Yayınlanmamış Doçentlik Takdim Tezi.
- Banarlı, N. S. (1935). Türk halk hikâyelerinin doğuşu ve Ferhat, ile Şerife Hanım Hikâyesi. *Altıok Dergisi*, (22-23), 19-22.
- Boratav, P. N. (1990). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. İstanbul: Adam.
- Ceylan, H. (2013). Gül ile Ali Şir Hikâyesi üzerine bir tahlil denemesi. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, Şubat, 51-63.
- Çetin, İ. (2020). *Türk halk hikâyeciliği Türkiye sahası*. Ankara: Nobel.
- Elçin, Ş. (1949). *Kerem ile Ash*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Elçin, Ş. (1993). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ.
- Ercilasun, B. (2006). Servet-i Fünûn edebiyatında tenkit. *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, (Haz. İsmail Parlatır vd.), 489-582, Ankara: Akçağ.
- Ercilasun, B. (1981). *Servet-i Fünun'da edebi tenkid*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Fischer, H. A. (1929). *Shah İsmail und Gülizar ein Türkischer volkroman*. Leipzig: Mayer & Müller.
- Günay, U. (1993). *Türkiyede âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ.
- Güney, E. C. (1951). Halk hikâyeleri. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, S. 25, 385.
- Güney, E. C. (1971). *Folklor ve halk edebiyatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- İlaydın, H. (1936). Behram-ı Gur menkabeleri. *Türkiyat Mecmuası*, V, 273-276.
- Kaplan, M. (1992). *Hikâye tahlilleri*. İstanbul: Dergâh.
- Karabulut, R. (2013). Şerif Aktaş'ın Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili adlı eserinin tanıtımı, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 34, 281-284.
- Köprülü, M. F. (1930). *Kayıkcı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikayesi*. İstanbul: Türkiyat Enstitüsü Neşriyatı.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Moran, B. (1991a). *Türk romanına eleştirel bir bakış I*. İstanbul: İletişim.
- Moran, B. (1991b). *Türk romanına eleştirel bir bakış II*. İstanbul: İletişim.
- Oğuz, M. Ö. (2008). *Halk hikâyeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Önal, M. (1996). Tahkiyeli eserleri tahlil planı hakkında bir deneme. *Bilig*, 39-45.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*. İstanbul : İletişim.
- Saussey, E. (1952). *Türk halk edebiyatı*. (Çev.: İ. Başgöz), Ankara: Emek Basımevi.
- Sevük, İ. H. (1943). *Edebiyat bilgileri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spies, O. (1941). *Türkische volksbücher (Türk halk kitapları)*. (Çev.: B. Gönül), İstanbul: Rıza Koşgun Matbaası.

- Szılagıy, S. (2007). *Ignaz Kunos-Türk folklor araştırmalarında bir öncü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Şimşek, E. (1987). *Arzu ile Kamber hikâyesi üzerinde mukayeseli bir araştırma*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Taşlıova, M. M. (2006). *Kars'ta sözel hikâyecilik ve hikâyeler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tural, S. (1982). *Zamanın elinden tutmak: Edebiyat nazariyatı, edebi tenkid Örnekleri*. İstanbul: Ötüken.
- Türkmen, F. (1983). *Tahir ile Zühre Hikâyesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

EK: Metin

Kısmetsiz Ahmet Hikâyesi*

“Fırsat odur *kim kazana kim yiye* sözünden hareket ederek 1971 yılında bu hikâyeyi karaladık. Gümüşhane'nin Kelkit kazasına bağlı Yenice köyünden, köyün zengini olan Hacı Bey Dayı vefat edince tüm variyeti yirmi beş yaşlarındaki tek oğlu olan Ahmet'in üzerine kalır.

Ahmet genç ve ileriye göremeyen biri olduğundan öyle bir çevre edindi ki onlar, var günün dostlarıydılar, genç ve aşırı cömert olan Ahmet'i omuzlarında gezdiriyorlardı. Nihayet iki üç gün zarfında Ahmet o koca serveti har vurdu harman savurdu.

Satacağını satmış alacağını almamıştı. İşte o su gibi para harcayan Ahmet'in yanına daha kimse gelmiyordu. Selam dahi vermiyorlardı. Uzatmayalım borçlular kapıya gelmeye başlamışlardı. Ahmet utaniyor çarşıya, toplum içine çıkamıyordu.

İşte bu acı günler birbirini kovalarken Ahmet bu durumu, varlıktan yokluğa düşmeyi hazmedemiyordu. Buna daha fazla dayanamayan Ahmet gözdaşı alarak Kelkit çayının yol ayırımı denilen yerde suyun kenarına oturur, gözdaşını hazırlar kaldırır, iyice bir bakar havada bir bölük turnanın gittiğini görür. Turnaların bu hür ve sevinçli gidişlerini kendisinin eski günlerine benzettir de şunları söyler:

Hele şu dünyanın işine bakın
Yıktı beni yüze gülen dostlarım
Arkamdan üstüme destanım yakın
Yıktı beni yüze gülen dostlarım

Koca bir serveti yedim bitirdim
Peşi sıra dostlarımı yitirdim
Anladım ömrümü sona yetirdim
Yıktı beni yüz gülen dostlarım

Tam yirmi beşimde pazar eyledim
Gezdim gurbet eli seyran eyledim
Bilmedim ömrüme zarar eyledim
Yıktı beni yüze gülen dostlarım

* Hikâye, doktora ders döneminde Prof. Dr. Pakize Aytaç'ın arşivinden temin edilmiştir. Metin, Âşık Kul Nuri tarafından yazılmış ve halk hikâyesi formatında düzenlenmiştir.

Kul Nuri eşide destanım yaza
Yıkılsın Yenice yıkılsın kaza
Daha girmiş idi yaşıım otuza
Yıktı beni yüze gülen dostlarım.

Böylece içini boşalttıktan sonra gözdaşını bir dikmede içer. İçmesiyle bir feryaddir başlar. Çünkü içerlerini yakmış idi. Ahmet'in bu feryadına tarlalarda çapa yapan kadınlar, Ahmet'i hemen alır, Yenice'ye götürürler. Fakat ne yazık ki Ahmet'in ne cebinde ne de evinde doktora gidecek parası yoktur. Köyden Hacı Yusuf Ağa Dayı 500 TL gönderir ki alın acele doktora kavuşturun.

Nihayet Erzincan' a doktora yetiştirirler iki gözü iki pınar olan anası ve bir kaç komşusu. Doktor acilen muayene yaptıktan sonra anasına der ki; anacığım, benim yapacağım bir şey yok Allah şifasını versin kulağına eğilip gizlice, bütün midesi ve ciğerleri paramparça olmuş alın eve götürün. O anda Ahmet başını anasının dizinden kaldırır da: Dur doktor bey dur demek ki parası olmayana siz de bakmıyorsunuz, düşenin dostu yok derler doğruymuş. Bir çift lafım var söyleyeyim de öyle git, der. Görelim ne söyledi:

Dur gitme doktor bey bir dinle beni
Vücutum perişan yara doktor bey
Dertlilere derman bilirdim seni
Benim bu derdime çare doktor bey

Cenab-ı Mevladan diledim eman
Dediler hekimde bulunur derman
Elimi çabuk tut halim çok yaman
Genç yaşımda düştüm tora doktor bey

Bir iğne vurdu da hemen bayıldım
Bilmiyorum ondan sonra ne oldum
Ben Ahmet'im halden hale koyuldum
Yaramı sarmadan nere doktor bey

Deyince doktor ağılıyordu, yanına geldi gözlerinden öptü hiç bir şeyin yoktur deyip teselli ettiyse de Ahmet; biliyorum tabi hiç bir çarem yoktur dedi. Oradaki takım taklavatı toparlayan hemşirelere de canı sıkılan Ahmet şöyle seslendi:

Yaralarım delik deşik
Nolur bana bak hemşire
Derdim olmuş yola eşik
Genç ömrüme vah hemşire

Gözlerim yaş ile doldu
Sinem paramparça oldu
Damarlarım kuru kaldı
Seromumu tak hemşire

Dostlarım yanımdan gitti
Bu dava burada bitti
Ahmet'im canıma yetti
Ocağımı yak hemşire.

Ahmet hemşirelere böyle sitem ettikten sonra hastaneden çıkarır Kelkit'e doğru yola koyulurlar. Pöske Dağları'na vurdukları zaman işte kısmetsiz dedik ya burada da engel vardı. Dağda kayma olmuş, yol kapanmış. Arabanın durmasıyla başını kaldıran Ahmet, bir de dağın üstüne kara bir duman çöktüğünü görünce: Ulan şu dağların işine bak bunlar da benimle uğraşüyor diyerek hüzünlenir ve şöyle söyler:

Ulan dağlar dağlar oy...
Senin ardın yalan dağlar
Her gelene yol verirsin
Beni ettin talan dağlar

Yara dağlar yara dağlar
Haber verin yara dağlar
Yol ver bana yalvarırım
Vücudum hep yara dağlar

Yarım kaldı yarım kaldı
Ardımda yarım kaldı
İşte geldim gidiyorum
Muradım yarım kaldı.

Yol görevlilerce açılır, köye inerler. Ahmet'i yatağına yatırırklar tüm komşular gelmiş, toplanmış ağlıyorlardı. Zaten anasının gözlerinde yaş kalmamıştı. Komşular Ahmet'le helalleşiyorlardı o arada başını kaldırdı sağına soluna baktı ki var gününün dostlarından hiç kimse yoktu. İşte burası Ahmet'e iyice dokunmuştu. Oradakilere işaret ederek şunları mırıldandı; görelim neler söyledi:

Gidin haber verin beni dostlara
Bundan sonra gelip gülsün üstüme
Sazımı bağlayıp astım duvara
Alıp dertli dertli çalsın üstüme

Son günlerim çattı dil kekelemekte
Gönül dostlarımı hep aramakta
Azırail binmiş can tükenmekte
Okusun Yasin'i desin üstüme

Yavaştan elbisem soyduğun zaman
Zemzemli kefeni sardığın zaman
İndirip mezara koyduğun zumun
Verinde toprağı gelsin üstüme

Yeni rahat ettim düştüm yerime
Selam edin eşe, dosta, yârime
Ben Ahmed'im sığınmışım birime
Hoca talgınıımı versin üstüme

Çok geçmeden Ahmet hayata veda eder ve dünyadan göç eder. Allah rahmet eylesin. Artık geriye bir yıkılmış hane, sönmüş ocak, tükenmiş servet, oğulsuz ve erkeksiz ev ve iki gözü kurumuş iki pınar gibi garip, elleri koynunda anası. Bütün acıları bağrına basan bu yaşlı kadın içini şöyle döküyordu:

Yavrum seni nelerinen beslerdim

Ömrümün boyunca gülmedim oğul
Oğlum Ahmet diyerekten seslerdim
Bir gün olsun daha gülmedim oğul

Bir tek yavrum idi yalan dünyada
Felek koymadı ki ere murada
Koydu bizi gam kedere sonunda
Ömrümün boyunca gülmedim oğul

Neyleyim dünyada köşkü sarayı
Ahmet açtı bu sineme yarayı
Destanımız buldu bu Kul Nuri'yi
Ömrümün boyunca gülmedim oğul

Aradan tam üç ay geçer. Ahmet'in bir tane oğlu dünyaya gelir, konu komşu sevinir ki belki ocaklarını tüttürür diye. Fakat çocuk bir yaşına ayak basınca, bakımsızlıktan, sahipsizlikten çaresiz bir hastalığa yakalanarak vefat eder ve son umutta suya düşer. Burada da çocuğun ağzıyla şöyle söylüyorum:

Babam gitti artık bende gideyim
Bana da gülmedi bu yalan dünya
Anasız babasız seni nedeyim
Bana da gülmedin vay yalan dünya

Söyleyin dostlarım ben nasıl edem
Alıp başımı da nereye gidem
Yandı bu bağrım da yaş doldu didem
Bana da gülmedi bu yalan dünya

Âşık Kul Nuri'yim bunca dert yeter
Mevla'm betenlerden etmesin beten
Bir sene dünyada yaşadım yeter
Bana da gülmedi bu yalan dünya

İşte diyorum ki kötü arkadaş edinmemek ve de doğru yoldan ayrılmamak gerek. Bir ocak böylece sönüyor. Allah kimseyi vardan yoğa düşürmesin.

Dost odur ki dar gününde yar ola
Geniş günde düşman bile dost olur”

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

KUZEY MAKEDONYA CUMHURİYETİ'NİN GOSTİVAR ŞEHİRİNDE YAŞAYAN TÜRKLERİN KAYIT ALTINA ALINMAMIŞ DÜĞÜN TÜRKÜLERİ

WEDDING FOLK SONG PERFORMED BY TURKS WHO LIVING IN GOSTIVAR,
REPUBLIC OF NORTH MACEDONIA

Mesut UĞURLU*

ÖZ: Kuzey Makedonya Cumhuriyeti tarihte uzun bir dönem büyük bir imparatorluk olarak varlık göstermiştir. Ortaçağda uzun yıllar Osmanlı Devleti'nin himayesi altında bulunan ülke, Balkan Savaşları'nda Osmanlı Devleti'nin bölgeden çekilmesi neticesinde bir dönem Yugoslavya Krallığı ve sonrasında Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti yönetimi himayesinde varlığını sürdürmüştür. 2019 yılından itibaren Kuzey Makedonya Cumhuriyeti adı altında farklı etnik grupların vatandaşlığında "devlet" olarak işlevi haiz olan ülkenin en büyük etnik grup unsurları Makedonlar, Arnavutlar ve Türklerdir. Yüzyıllardır aynı coğrafyada bir arada varlıklarını sürdüren bu halklar, her ne kadar birbirlerinden etkilenmiş olsalar da kendi kültürlerini korumayı başaramışlardır. Özellikle geçtiğimiz yüzyıl içerisinde büyük zorluklarla karşı karşıya kalmış olan Türkler, tüm bu sıkıntılı sürece rağmen dinlerini, dillerini ve kültürlerini korumayı başaramışlardır. Sahip oldukları halk edebiyatı unsurlarını da mümkün mertebe ayakta tutmayı başaran Türklerin sözlü kültür mirasları üzerine bugüne kadar çok sayıda araştırma gerçekleştirilmiş olsa da henüz derlenmemiş halk kültürü mahsullerinin olabileceği düşüncesinden hareketle bölgede yaşayan Türklerin sözlü kültür ürünlerini derlemeye yönelik saha çalışması yapılmıştır. TÜBİTAK kuruluşunun desteğiyle gerçekleştirilen çalışma kapsamında Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nin Gostivar şehrinde yaşayan Türklerle mülakat gerçekleştirilmiş, kendilerinden türkü icra etmeleri istenmiş ve çok sayıda daha önce kayıt altına alınmamış olan türküler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu türkülerden düğün gelenekleri öncesinde ve/veya esnasında icra edilenler bir araya getirilerek yapısal analizi ile birlikte bu makale kapsamında sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kuzey Makedonya, Gostivar, Türk sözlü kültürü, Türk halkbilimi, türkü, düğün türküleri.

ABSTRACT: The Republic of North Macedonia existed as a great empire for a period in history. The country, which existed for many years under the auspices of the Ottoman Empire in the Middle Ages, continued its existence for a while under the auspices of the Kingdom of Yugoslavia and then the Socialist Federal Republic of Yugoslavia as a result of the withdrawal of the Ottoman Empire from the region in the Balkan wars. Macedonians, Albanians and Turks are the largest ethnic group elements of the country, which has a function as a "state" in the citizenship of different ethnic groups under the name of the Republic of North Macedonia since 2019. These peoples, who have lived together in the same geography for centuries, have succeeded in preserving their own cultures, although they have been influenced by each other. The Turks, who have faced great difficulties especially in the last century, have succeeded in preserving their religion, language and culture despite all this troublesome process. Although many studies have been carried out on the oral cultural heritage of the Turks, who have managed to keep their folk

* Dr. – Milli Eğitim Bakanlığı / Ankara – bumeya@gmail.com (Orcid ID: 0000-0002-1234-1019)



This article was checked by Turnitin.

literature elements alive as much as possible, field work has been carried out to compile the oral cultural products of the Turks living in the region, based on the idea that there may be folk culture products that have not been compiled yet. Within the scope of the study carried out with the support of TÜBİTAK, interviews were conducted with Turks who living in the city of Gostivar in the Republic of North Macedonia, they were asked to perform Turkish songs, and many previously unrecorded folk songs were identified. Of these folk songs that were performed before and/or during the wedding traditions, they were brought together and presented within the scope of this article with their structural and thematic analysis.

Keywords: North Macedonia, Gostivar, Turkish oral culture, Turkish folklore, folk songs, wedding folk songs.

Giriş

Var olduğundan beri değişik yollarla bildiğini, öğrendiğini, tecrübesini veya meramını bir şekilde muhababına aktarmayı başarabilen insan oğlu çoğu zaman bu aktarımı gerçekleştirirken sesi/sözü kullanmıştır. Sesin, sözün ve kimi zaman ritmin birlikte kullanıldığı iletişim araçlarından biri de türkülerdir¹. Halk tarafından yaygın olarak icra edilen, şiirin ve müziğin bir çeşit formu olan halk türküleri (Mirzaoğlu, 2015: 35), Türk milletinin manevi değerleri içerisindeki sözlü ürünlerin en önemlilerinden biridir. Kolektif şuurun edebî ve müzikal formda yansıması olan türküler (Fidan, 2018: 277) tıpkı diğer sözlü kültür mahsulleri gibi millî değerleri yansıtır. Türk milletinin neyi nasıl değerlendirdiğini ve algıladığını, neye nasıl baktığını ve yaklaştığını gösteren içeriğe sahiptir. Dolayısıyla halk türküleri örf ve adetlerimizi yansıtan, geçmişten günümüze kimliğimizi ve inanç yapımızı şekillendiren önemli unsurlardan biridir. Tıpkı maniler gibi *içerisinde barındırdığı anlamlar, icra edildiği yörenin kültürünü ve tarihini yansıtır* (Uğurlu, 2021: 108) ve iki bin yılı aşkın süredir Türkçe'nin taşıyıcısıdır (İvgin, 2013: 42)

20. yüzyılın başlarına kadar “köylü müziği” olarak algılanan (Çevik, 2013: VII) ve Türklerin yaşadığı her yerde varlığını sürdüren türküler, Ortaçağ döneminde Osmanlı Devletinin Balkanlar bölgesine yerleşmesiyle Güneydoğu Avrupa'ya adımını atmış ve altı yüzyılı aşkın süredir bölgenin yüksek dağlarında yankılanmaya devam etmektedir. Geçtiğimiz yüzyılda savaş, siyasi baskı ve göç gibi son derece vahim hadiselerin yaşanmasına rağmen bölgede yaşayan özellikle Makedonya ve Kosova bölgelerindeki Türkler tarafından icra edilmeye devam edilen türküler, Vardar Nehri kıyılarında ve Şar Dağları'nın eteklerinde varlığını sürdürmektedir. Bu sebeple bölgede icra edilen türküler üzerine bazı araştırmacılar tarafından derleme çalışmaları gerçekleştirildiği bilinmektedir. Her ne kadar bölgedeki Türklerin icra ettiği türküler üzerine derleme çalışmaları gerçekleştirilmiş olsa da, şimdiye kadar derlenmemiş mahsullerin olabileceği düşüncesinden hareketle *Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK), Bilim*

¹ Kurt'a göre (2016: 134) türküler, iletişimi tek başına yapabilen en etkili dışavurum aracıdır.

İnsanı Destek Programları Başkanlığı'nın desteğiyle Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nde yaşayan Türklere ait sözlü kültür mahsullerini derlemek amacıyla Yurtdışı Araştırma Bursu için başvuru yapılmış² ve başvurunun kabul edilmesi neticesinde 2020 yılının Eylül ayında bölgede yaşayan Türklerin sözlü kültürlerini derleme çalışması başlatılmıştır. Altı ay süren çalışma kapsamında bölgede yaşayan Türklere ait çok sayıda atasözü, deyim, mani ve türkü derlenmiştir. Derlenen malzemelerden türküler üzerine hazırlanan bu makale kapsamında yöre halkının düğünlerde icra ettiği türkülerinin daha önce derlenmemiş olanları paylaşılmıştır.

Yöntem

Çalışmanın yöntemi saha araştırmasıdır. Gerçekleştirilen saha araştırmalarında mülakat/görüşme tekniği kullanılmıştır. Çalışmanın sahası, Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nin Gostivar Şehri ile sınırlandırılmıştır. Bu bölgede yaşayan Türkler kaynak kişiler olarak çalışmanın oluşumuna katkı sağlamışlardır. Mülakatlarda kaynak kişilerden türkü icra etmeleri istenmiş ve icralardan derlenen türküler bir araya getirilerek daha önce yayınlanıp yayınlanmadığı literatürden kontrol edilmiştir³. Gerçekleştirilen literatür taraması neticesinde çalışmamız kapsamında derlenmiş olan türkülerin bazılarının daha önce derlenmemiş/yayınlanmamış olduğu anlaşılmıştır. Kayıt altına alınmamış olduğu tespit edilen bu türküler tasnif edilmiş, konu bakımından tasnifte düğün törenlerinde icra edilen türküler “düğün türküleri” başlığı altında değerlendirilmiş ve yapısal olarak incelenmiştir. Mülakat gerçekleştirilen kaynak kişilerin türkü icrası sırasında düğün türkülerini “gelin alma” ve “nişan/düğün” türküleri olarak ikiye ayırması sebebiyle çalışmamız kapsamında sunulan türkülerin bu iki kategoride tasnif ederek yayınlanmasının uygun olduğu değerlendirilmiştir.

Bulgular

Türküleri incelerken biçim ve konu açısından iki ana başlıkta tasnif yapılması ve incelenmesi mümkündür. Doğan Kaya, Cem Dilçin, Saim Sakaoglu ve Ali Berat Alptekin türküleri üç ana başlıkta (yapı, konu, ezgi) tasnif etmişlerdir (Kurt, 2016: 142). Dolayısıyla konu bakımından tasnifte “düğün türküleri” başlığı altında gerçekleştirilen tasnifin, okuyucuların algılaması ve araştırmacıların incelemeleri açısından uygun bir tasnif olduğu değerlendirilmektedir. Düğün türküleri denildiğinde iki tür düğün

² TÜBİTAK Doktora Sonrası Araştırma Projesi-2219 Proje No: 1059B191900519

³ Çalışmamız kapsamında derlenen malzemelerin daha önce kayıt altına alınmış olup olmadığına yönelik olarak YÖK'ün tez veri tabanında yer alan “türkü” konulu, Kültür ve Turizm Bakanlığının web sitesinde yer alan Makedonya Türk Halk Kültürü konulu e-yayınlar (2021), bölge ile ilgili folklor araştırmaları içerikli sempozyum yayınları (Matüsiteb, 2007; Ünver, 2019; Şenel 2015) ve bölgedeki gazete ve dergilerden (Şesler, Çevren, Birlik vb.) derlenen yayınlar (Hasan, 2005; 2007; 2008) taranmış ve ayrıca derlenen türküler “google arama motoru”nda da taranmıştır.

türkülerinden bahsedilmektedir. Birincisi sünnet düğünleri esnasından icra edilen türkülerdir. Bir diğeri ise evlilik münasebeti ile icra edilen türkülerdir. Evlilik törenlerini sadece evlilik esnasında gerçekleştirilen merasimlerden ayrı olarak kız isteme, söz, nişan, kına ve nikâh törenlerinden oluşan bir bütün olarak değerlendirmek gerekir. Bu açıdan değerlendirildiğinde her bir törende ayrı türkülerin icra edildiği uygulamaların olduğu bilinmektedir. Gostivar’da yaşayan Türklerin icra ettiği türkülerin içerisinde “gelin alma” merasimlerinde icra edilen türküler de bulunmaktadır. Hasan, evlilikle ilgili olan türkülerini düğünden önce, düğün gününde ve düğünden sonra olmak üzere üçe ayırmıştır: Düğünden önce söylenen türkülerini de düğünden önce yani sözün kesilmesinden ya da nişandan sonra düğünün hazırlık döneminde söylenen türküler, düğün gününde yani damadın tıraşı esnasında söylenen türküler ve düğünden sonra gelinin suya götürülmesi esnasında söylenen türküler olarak üçe ayırmıştır. Düğün gününde söylenen türküler, içerik bakımından en zengin örneklerdir ve baba evinden çıkan gelinin damat evine gidinceye kadarki süreçte icra edilen türkülerini kapsar. Düğün türkülerinin en kalabalık ve içerik bakımından en çeşitli örneklerini, düğün sırasında söylenen örnekler oluşturmaktadır (2008: 45-6). Bu yaklaşımdan hareketle çalışmamızda yer alan türküler, “düğün türkülerini” başlığı altında “Gelin Alma” ve “Nişan/Düğün” olarak iki ayrı alt başlıkta tasnif edilmiştir.

Türkler arasında sünnet, nişan, evlilik, kız isteme gibi düğün geleneklerinde Kuzey Makedonya Cumhuriyeti’nde yaşayan genç kızlar ve kadınlar tarafından mani⁴ ve türkü icra edilmesi yaygın bir uygulamadır (K.K.3) ve bu uygulamalara yönelik en geniş ve kapsamlı çalışmalar Hamdi Hasan’a (2007; 2008) aittir. Hasan’ın bu çalışmalarının birinde (2007) Kuzey Makedonya Cumhuriyeti’nin farklı yörelerinde yaşayan Türklere ait 2255 adet mani kayıt altına alınmış⁵, diğeri ise (2008) 698 adet türkü derlemesi yayınlanmıştır. Bu derlemeler Kuzey Makedonya coğrafyasının tamamında yaşayan Türklere ait mahsullerdir. Bizim çalışmamızda ise Gostivar şehrinde yaşayan kaynak kişilerden elde edilen derlemeler yer almaktadır. Elde ettiğimiz türkülerin daha önce kayıt altına alınıp alınmadığı ilgili literatürden⁶ taranmıştır. Gerçekleştirilen tarama neticesinde 7 ve 10 no’lu türkülerin farklı versiyonlarda kayıt altına alınmış olduğu, diğeri

⁴ Mani söyleme geleneği Anadolu’da da özellikle genç kızlar ve kadınlar arasında yaygın bir gelenektir (Artun, 2007: 1; Dilçin, 2016: 280),

⁵ Hasan’a göre Makedonya’da yaşayan Türklere ait bazı mâniler, kimi araştırmacılar tarafından “türkü” olarak kaydedilmiştir. Bunun nedeni türkü olarak kaydedilen manilerin belli bir ezgi ile icra edilmesidir. Bir diğeri sebep ise dörtlüklerin bazı belirleyici kelimelerle birbirilerine bağlanmasıdır (2007: 5-6). Manilerin türkü formatı şeklinde varyantlaşması ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Elçi, 2011). Bununla birlikte Mehmet Yardımcı gibi bazı araştırmacılar, mânileri “küçük ve bağımsız bir şiir türü” olarak tanımlamaktadır (1998: 1). Bazı bilmece ve tekerlemelerin mani formatında olduğu da bilinmektedir (Aça, 2006: 344). Bu sebeple çalışma kapsamında derlenen manilerin Hasan tarafından derlenen bilmece (2005) ve türküler (2008) ile ilgili yayınlarının içerisinde olup olmadığı da araştırılmıştır.

⁶ Bk. Dipnot 2.

türkülerin ise şimdiye kadar kayıt altına alınmamış ve yayınlanmamış olduğu tespit edilmiştir.

Nişan/Düğün Töreni Türküleri

1. Boynumuza tekler boynumuza tekler (12Hece)
Boynumuza tekler boynumuza tekler (12H)
Nişanlı Ayşe Hanım pencerede bekler (13H)
Nişanlı Ayşe Hanım pencerede bekler (13H)
Beklesin mori kızlar beklesin (10H)
Dedi Ali Agay kızlar zevk etsin (K.K.2). (11H)

BESTE-GÜFTE: ANONİM
DÜZENLEME: HURİYE GÜL DEREBAĞ

♩ = 120



Boy nu mu za tek le r boy nu mu za tek le r boy nu mu za tek le r boy nu mu za tek ler Ni şan li Ay şe Ha nım

6



pen ce re de bek ler ni şan li Ay şe Ha nım pen ce re de bek ler Bek le sin mo ri kız lar bek le sin

11



De di A li a gay kız lar zevk et sin

7

2. Boynuma saat boynuma saat (12H)
Boynuma saat boynuma saat (12H)
Yüükledik ayşe hanım oturalım rahat (14H)
Yüükledik ayşe hanım oturalım rahat (K.K.2). (14H)
3. Asmanın dalları taze filiz salsın (12H)
Asmanın dalları taze filiz salsın (12H)
Pek isterdi hanım annen güzel gelin alsın (14H)
Pek isterdi hanım annen güzel gelin alsın (K.K.2). (14H)
4. Asmanın dalları taze filiz saldı (12H)
Asmanın dalları taze filiz saldı (12H)
Nasıl vardı meragi oyle gelin aldı (13H)
Ne süledi düşmanlar laflarıyla kaldı (13H)
Düşmanların laflarını dinlemediler (13H)
Düşmanların laflarını dinlemediler (13H)
Guzel ayşe hanımı bize verdiler (K.K.2). (12H)

⁷ Huriye Gül Derebağ tarafından düzenlenmesi gerçekleştirilmiş ve notaya aktarılmıştır.

5. Kışın giyer Ali Agay uzun mantil⁸ tvli⁹ (14H)
Kışın giyer Ali Agay uzun mantil tvli (14H)
Svdler alem düşmanlar Ali Agay tvli (14H)
Svdler alem düşmanlar Ali Agay tvli (14H)
Tvli ise Ali Agay işlemez çapayle (14H)
Tvli ise Ali Agay işlemez çapayle (14H)
Meteplidir Ali Agay yazar makinayle(K.K.2). (14H)
6. Yazın giyer Ali Agay uzun mantil boydan (14H)
Yazın giyer Ali Agay uzun mantil boydan (14H)
Gelin aldı Ali Aga agalardan soydan (14H)
Gelin aldı Ali Aga agalardan soydan (K.K.2). (14H)
7. Ali Aganın evidır camiya karşı (13H)
Ali Aganın evidır camiya karşı (13H)
Dur güzel Ayşe Hanım düşmanlara karşı (13H)
Düşmanlar çevirirler tersine lafi (K.K.2). (12H)
8. Ali Agan masasında muşama gerili (14H)
Ali Agan masasında muşama gerili (14H)
Küçük yaşta ayşe hanım bizdedır verili (14H)
Küçük yaşta ayşe hanım bizdedır verili (K.K.2). (14H)
9. Aramıştır Zait Aga pazı pitesi (13H)
Yolarsık stroyniği¹⁰ pazarertesi (12H)
Yolarsık stroyniği limuzinayle (12H)
Vursun kapısına kumlu lirayle (11H)
Vursun kapısına ba(ğ)la set çeksin (11H)
Selam eden Zait Aga kızını versin (K.K.1). (13H)
- 10.Mora gller bardakta soğuk suda açtı (13H)
Nika(h) etti Zait Aga iki gün içine (14H)
Mora gller bardakta soğuk suda açtı (13H)
Nika(h) etti Zait Aga kim duydu şaşti (K.K.1). (13H)
- 11.Çarşıdan aldırđım ne istedi canım (12H)
Alacaksan nişanlıni güzel her (h)anım (K.K.1). (13H)
- 12.Boynumuza tekler boynumuza tekler (12H)
Nişanlıni güzel (h)anım pencerede bekler (14H)
Beklesin mori kızlar beklesin (10H)
Dedi Zait Aga kızlar zevk etsin (10H)
Açın gelsin insanlar şevk etsin (K.K.1). (10H)
- 13.Çarşıdan aldırđım ne istedi canım (12H)

⁸ Manto

⁹ Tüylü

¹⁰ Arabulucu

Gelmişik alalım güzel seher (h)anım (K.K.1). (12H)

14.Seher hanım Rapçışta¹¹ güzeli (10H)

Yakışacak gelin agan düzeni (11H)

Yıkadım çeşmenin taşını (9H)

Zait üzlemiştir kız kardaşını (11H)

İsmail üzlemiştir kardaşını (K.K.1). (11H)

15.Yazın eker Ecin Aga iki kile yönce (14H)

Gelin aldı Ecin Aga nası güller gönce (14H)

Ecin aga Seher (h)anım ikisi de gönce (K.K.1). (14H)

Yukarıda aktarılan 15 türkünün 8'i (ilk 8 türkü) K.K.2 tarafından ezgili icra edilerek ve her bir türküye numara verilerek aktarılmıştır. Diğer 7 türkü (9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 no'lu türküler) ise K.K.1 tarafından ezgisiz olarak numaralandırılmadan aktarılmış, bu sebeple sadece metin olarak kayıt altına alınmıştır. 15 türkü toplam 51 farklı dizeden oluşmaktadır. Bu dizelerin 16 tanesi K.K.2 tarafından tekrar edilerek icra edilmiştir. Dolayısıyla toplamda 67 dize olarak kayıt altına alınmıştır. 67 dizenin 24'ü 14 heceli, 15'i 13 heceli, 16'sı 12 heceli, 6'sı 11 heceli, 5'i 10 heceli ve 1'i 9 hecelidir.

Türküler iki, üç ve beş dizeden oluşan bentlerle veya koşma ve mani türü nazım şekilleriyle söylenebilir ve mısraları hece ölçülüdür. Hece ölçüsünün hemen her çeşidine türkülerde rastlanabilir (Oğuz vd., 2004: 272). Genel olarak 7-8 ve 11'li hece ölçüsü kullanılmıştır (Dilçin, 2004: 289). Derlediğimiz türküler genel olarak hece ölçülü türkü tanımına uysa da bu türkülerden bazılarının ölçülerinin uyumsuz olduğu dikkat çekmektedir. Genel olarak hece sayılarındaki farklılıkların daha net anlaşılabilmesi için hecelerin yanlarında sayılar belirtilmiştir. "Nişan/Düğün Töreni Türküleri" başlığı altında sunulan 2,5,6,8,13 ve 15 no'lu türkülerin hece uyumlarının bozulmadığı, diğer türkülerin bazı dizelerinde uyumsuz hecelerin olduğu görülmektedir. Bu durumun icracıların aktarımlarındaki hatalardan kaynaklandığı değerlendirilmektedir.

Yukarıda sunulan ilk 8 türkü K.K.2 tarafından ezgili bir şekilde (1'inci türküde nota bilgileri verilen ezgiye göre) icra edilmiştir. Diğer türküler ise K.K.1 tarafından ezgisi olmadan icra edilmiştir. Bu sebeple nota verileri bulunmamaktadır.

7 no'lu türkü ile Hasan'ın derlediği bir türkü arasında benzerlik tespit edilmiştir:

7 No'lu Türkü

Ali Aganın evidır camiya karşı

Dur güzel Ayşe Hanım düşmanlara karşı

Düşmanlar çevirirler tersine lafi

Hasan'ın Derlemesi

Cafer Ağan evidır camiya karşı

Dur güzel Sümbül Hanım düşmanlara karşı

Düşmanlar çevirirler tersine lafi

(2008: 381).

¹¹ Vrapçışta diye yazılır.

Buna göre derlediğimiz 7 no'lu türkü ile Hasan'ın derlediği türkü arasında isimler arasında farklılık olduğu tespit edilmiştir. Hasan'ın derlemesinde geçen Cafer Aga'nın yerini bizim derlememizde Ali Aga, Sümbül Hanım'ın yerini ise Ayşe Hanım almıştır. Dolayısıyla bu iki türkünün aynı türkü olduğu kanaatindeyiz. Ancak yine de çalışmamızda bu türküyü daha önce derlenmemiş olan türkülerle birlikte sunmayı uygun gördük. Bunun en önemli sebebi derlediğimiz türkünün ezgisi ile birlikte sunulmasıdır. Ayrıca bizim derlememizde türkünün icra sırasında tekrar edilen dizeleri de belirtmiştir¹².

Çalışma kapsamında derlenen 10 no'lu türkü ile Hasan'ın derlemesi karşılaştırıldığında;

10 No'lu Türkü

Mora güller bardakta soğuk suda açtı
Nika(h) etti Zait Aga iki gün içine
Mora güller bardakta soğuk suda açtı
Nika(h) etti Zait Aga kim duydu şaştı

Hasan'ın Derlemesi

Mora güller bardakta soğuk su içinde,
Nikâh etti Osman Aga İki gün içinde,
Mora güller bardakta soğuk suda açtı,
Nikâh etti Osman Aga kim duydu şaştı

(2008: 389-90).

her iki türkü içerisinde kullanılan isimlerin yine farklı olduğu (Zait Aga yerine Osman Aga kullanıldığı) görülmektedir. Bununla birlikte her iki derleme arasındaki en dikkat çekici fark, ilk dizedir. Kafiye düzenine dikkat edildiğinde, bizim derlememizdeki ilk dize, türkünün kafiye düzenini bozmaktadır. Hasan'ın derlemesinde ise türkünün kafiye düzeni bozulmamıştır. Dolayısıyla derlemesini gerçekleştirdiğimiz bu türkünün orijinal halinin Hasan'ın çalışmasındaki gibi olduğu değerlendirilmektedir. Muhtemelen bizim derlememizde kaynak kişi tarafından icra hatası yapılmıştır. Yine de bu türkünün hangi halinin orijinal olduğuna dair daha fazla kaynak kişilerle mülakatlar gerçekleştirerek araştırma yapılması ve bu araştırma neticesinde karar verilmesinin daha doğru neticeye ulaşacağı değerlendirilmektedir.

Düğün Öncesi Gelin Alma Türküleri

1. Ayşe hanım arkasına ak teller salsın (13 Hece)
Ayşe hanım arkasına ak teller salsın (13 H)
Pek isterdi hanım annen güzel gelin alsın (14H)
Pek isterdi hanım annen güzel gelin alsın (K.K.2). (14H)
2. Ayşe hanım arkasına ak teller saldı (13H)
Ayşe hanım arkasına ak teller saldı (13H)
Nası varidi meragi oyle gelin aldı (14H)
Ne süyledi düşmanlar laflarile kaldı (13H)
Düşmanların laflarını dinlemediler (13H)
Düşmanların laflarını dinlemediler (13H)
Güzel ayşe hanımı bize verdiler (K.K.2). (12H)

¹² Derlediğimiz türkülerin dize tekrarları ile icra edilmeleri genel kanaatine (Başgöz, 2008: 23) uygundur.

3. Ayşe hanım elinde telli su sırçası ¹³	(13H)
Ayşe hanım elinde telli su sırçası	(13H)
Aglarmış annesi boşanır sofrası	(12H)
Aglarmış annesi boşanır sofrası	(12H)
Aglama mori annem sofran başanacak	(13H)
Benim yerime be annem kim oturacak	(13H)
Ayaktaşlarımla ¹⁴ annem kim konuşacak (K.K.2).	(13H)
4. Ayşe hanım beline güzli kolani ¹⁵	(12 H)
Ayşe hanım beline güzli kolani	(12 H)
Nasıl alacım be annem o irak yolları	(14H)
Alacısın mori kızım ferali ferali	(14H)
Senin hanım annenden varidi meragi (K.K.2).	(12H)
5. Tomofilin ¹⁶ kolçası ¹⁷ ne modali dünür	(13H)
Tomofilin kolçası ne modali dünür	(13H)
Gelin olmuş ayşe hanım sor nere gider	(13H)
Ali ovardarın (yakışıklı) konagını bilir	(12H)
6. Ayler olaydi vayler olaydi	(10H)
Ayler olaydi vayler olaydi	(10H)
Gelnlik ayşe hanım hayırlı olaydi (K.K.2).	(13H)
7. Çıktım dışarı hava serinlik	(10H)
Çıktım dışarı hava serinlik	(10H)
Uymuştur ayşe hanıma gelinlik	(11H)
Uymuştur Ali Agaya güvegilik ¹⁸ (K.K.2).	(12H)

Yukarıda aktarılan 7 türkü toplam 24 farklı dizeden oluşmaktadır. Bu dizelerin 10 tanesi kaynak kişi tarafından tekrar edilerek icra edilmiştir. Dolayısıyla toplamda 34 dize olarak kayıt altına alınmıştır. Kaynak kişi türküleri aktarışı sırasında her bir türküyü numaralandırmış ve toplam 7 ayrı türkü olarak aktarmış ancak bunlardan bazıları Hasan'ın derlemesinde aynı türkünün içerisinde ayrı dizeler olarak yer almaktadır. Örneğin 5 ve 6 no'lu türküler kaynak kişi tarafından ayrı türküler olarak sunulsa da Hasan'ın derlemesinde aynı türkünün içerisinde yer alan dizeler olarak kayıt altına alınmıştır. İcra edilen 34 dizenin 4'ü 14 heceli, 17'si 13 heceli, 8'i 12 heceli, 1'i 11 heceli ve 4'ü 10 hecelidir. Tüm bu hece farklılıklarına rağmen çalışmanın "Nişan/Düğün Töreni Türküleri" başlığı altında yer alan ve nota bilgileri verilen ilk türkünün ezgisine uygun olarak icra edilmiştir.

¹³ Bardak

¹⁴ Arkadaşlarımla

¹⁵ Kemer

¹⁶ Otomobil

¹⁷ Tekerlek

¹⁸ Damatlık

Derlenen gelin alma türkülerinden 3 no'lu türkü ile Hasan'ın derlemesi arasında benzerlik bulunmaktadır:

3 No'lu Türkü

Ayşe hanım elinde telli su sırcası
Ayşe hanım elinde telli su sırcası
Ağlarmış annesi boşanır sofrası
Ağlarmış annesi boşanır sofrası
Aglama mori annem sofran başanacak
Benim yerime be annem kim oturacak
Ayaktaşlarımla annem kim konuşacak

Hasan'ın Derlemesi

Sümbül Hanım eline telli su sırcası
Ağlarmış annesi boşanır sofrası
Ağlama mori anne ne yapayım sana
Kimi getirim ününe benzetirsin bana
Ağlama mori anne sofran boşanmayacak
Gelecek Ali Aga sofray dolduracak

(2008: 381)

Bu türküler arasında da yine yukarıdaki örneklerde tespit edilen isimler arası farklılıklar bulunduğu görülmektedir. 3 no'lu türküde yer alan Ayşe Hanım isminin yerine Hasan'ın derlemesinde Sümbül Hanım ismi yer almaktadır. Dolayısıyla aynı türkülerde kimi zaman icra edenlerin farklı isim kullanma durumunun Makedonya'da yaşayan Türkler arasında yaygın bir uygulama olduğu değerlendirilmektedir. Ayrıca 5'inci dizenin sonunda yer alan "boşanacak" kelimesinin yerine "boşanmayacak" ifadesi kullanılmıştır. Buna göre anlam bakımından "boşanmayacak" kelimesinin kullanımının daha uygun olduğu ve bu sebeple Hasan'ın derlemesinin doğru olduğu değerlendirilmektedir. Yine de bu iki türküden hangisinin değişmemiş ve orijinal versiyon olduğunun tespiti için daha çok sayıda kaynak kişi ile derleme yapılması gerektiği kanaatindeyiz.

Sonuç

Kuzey Makedonya'nın Gostivar şehrinde yaşayan Türkler de yöredeki varlıklarını ve kültürlerini korumayı başarabilmiştir. Halen sözlü kültür geleneklerini icracıları vasıtasıyla gelecek nesillere aktarmakta olan Gostivar Türklerinin bu sözlü kültür unsurlarını derlemek amacıyla TÜBİTAK'ın desteğiyle gerçekleştirdiğimiz derleme çalışmasıyla yöre halkının icra ettiği türküler derlenmiş ve bu türkülerden daha önce kayıt altına alınmamış olanlar bu çalışma kapsamında biçimsel analiz ile birlikte sunulmuştur.

Çalışmamızda sunulan türküler, "düğün türküleri" başlığı altında "Gelin Alma" ve "Nişan/Düğün" olarak iki ayrı alt başlıkta tasnif edilmiştir. Derlediğimiz türkülerin tamamı yapı olarak oldukça kısadır ve türkülerin dize tekrarları ile icra edilmeleri genel kanaatine uygun yapıdadır. İcra esnasında bazı dizelerin tekrarlanmalarından hareketle derlediğimiz türkülerin genel türkü yapısına bu yönüyle uygundur. "Nişan/Düğün Töreni Türküleri" başlığı altında 15 türkü, "Düğün Öncesi Gelin Alma Türküleri" başlığı altında 7 türkü sunulmuştur. Bu türkülerden 3'ü daha önce derlenmiş olan türkülerle benzerlik göstermektedir. Bu türkülerden hangisinin orijinal versiyon olduğuna dair yaklaşım beyan edilmiş ancak kesin bir yargıya varılamadığından kapsamlı araştırma gerektirdiğine yönelik düşünce ortaya konulmuştur. Diğer 19 türkü ise ilk defa bu çalışma ile neşredilmiştir.

Balkanlar coğrafyasında varlığını muhafaza eden Türklerin sözlü kültür mahsullerini derlemeye yönelik çok sayıda çalışma gerçekleştirilmiştir. Buna rağmen daha güncel ve kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışmamız kapsamında derlenen Gostivar'da yaşayan Türklerin halk türkülerine yönelik derleme çalışmamızda kayıt altına alınan düğün türkülerinin birçoğunun daha önce yayınlanmamış olması, Balkanlar coğrafyasında yaşayan Türklerin sözlü kültürlerine ve bu kültürün icracalarına yönelik kapsamlı araştırmalara ihtiyaç duyulduğunun bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aça, M. (2006). Halk edebiyatı (sözlü edebiyat) konularının edebiyat dersi kitaplarında ele alınışına dönük bazı tespit ve öneriler. *Milli Eğitim Dergisi*, S. 169, 337-354.
- Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan.
- Çevik, M. (2013). *Türkü ve algı: Türkü kültüründe değişim süreci*. Ankara: Ürün.
- Dilçin, C. (2004). *Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dilçin, C. (2016). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Hasan, H. (2005). *Makedonya Türklerince söylenen bilmeceler ve tekerlemeler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Hasan, H. (2007). *Makedonya Türklerince söylenen mâniler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Hasan, H. (2008). *Makedonya Türklerince söylenen türküler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- İvgin, H. (2013). Türkülerimizin insan hayatındaki yeri ve işlevleri. *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri II*, 41-49, Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Kurt, B. (2016). *Malatya yöresi türkü söyleme geleneği ve Malatya türküleri*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Oğuz, M. Ö. vd. (2004). *Türk halk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Grafiker.
- Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk türküleri*. Ankara: Akçağ.
- Uğurlu, M. (2021). Kuzey Makedonya'nın Aşağı Banisa ve Dorfullu köylerinde tespit edilen mânilerin tematik ve yapısal analizi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (33), 107- 116.

Elektronik Kaynaklar

- Artun, E. (2007). Türk halk kültüründe mani söyleme geleneği, manilerin iletişim boyutu ve işlevselliği. *Türk Dünyası'nda Maniler Sempozyumu Bildirileri*, İzmir. http://www.turkoloji.cukurova.edu.tr/HALKBILIM/artun_mani.pdf (Erişim: 18.01.2021)
- Fidan, S. (2018). Kına geleneği bağlamında oluşan sözlü şiir ürünlerinin işlevleri: Gaziantep örneği. *Asia Minor Studies Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: AGP Özel Sayısı,

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/553880>,
05.10.2021).

(Erişim:

Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2021). *Makedonya Türk halk edebiyatı*, e-kitap,
<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78499/makedonya-turk-halk-edebiyati.html>
(Erişim: 02.08.2021)

Sözlü Kaynaklar

- K.K-1: İmeri, Rukiye. 1950. Türk. Aşağı Banisa Köyü-Gostivar-Kuzey Makedonya. Ev Hanımı (Okur-Yazar). Miftari, Azra. 09.11.2020.
- K.K-2: Nuredin, Nesrin. 1950. Türk. Aşağı Banisa Köyü-Gostivar-Kuzey Makedonya. Ev Hanımı (Okur-Yazar). Miftari, Azra (Der.). 13.11.2020.
- K.K.3. Alilov, Gülsüm. 1952. Türk. Dorfullu Köyü-Cumalı (Lozovo)-Kuzey Makedonya. Ev Hanımı (Okur-Yazar). Uğurlu, Mesut (Der.). 25.11.2020.
- K.K-4: Recep, Mefail. 1965. Türk. Gostivar-Kuzey Makedonya. İş Adamı (Okur-Yazar). Uğurlu, Mesut (Der.). 17.11.2020.
- K.K-5: Selim, Aybeyan. 1980. Türk. Gostivar-Kuzey Makedonya. Akademisyen. Uğurlu, Mesut (Der.). 17.11.2020.
- K.K-6: Ali, İlker. 1973. Türk. Gostivar-Kuzey Makedonya. Bilgisayar Programcısı. Uğurlu, Mesut (Der.). 17.11.2020.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Uluslararası Vizyon Üniversitesi Araştırma ve Yayın Etik Kurulu'nun 24.10.2020 tarihli onayı. / *Approval of International Vision University Research and Publication Ethics Committee dated 24.10.2020.*

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Bu çalışma TÜBİTAK tarafından desteklenen 1059B191900519 numaralı proje ile ulaşılan verilerle hazırlanmıştır. Uluslararası Vizyon Üniversitesi yönetimine ve kadrosuna teşekkür edilir. / *This study was prepared with the data obtained with the project number 1059B191900519 supported by TUBITAK. Thanks to the management and staff of International Vision University.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

ARTVİN ŞAVŞAT MADEN (BAZGİRET) KÖYÜ MARIOBA ŞENLİĞİ



ARTVİN ŞAVŞAT MADEN (BAZGİRET) VILLAGE MARIOBA FESTIVAL

Mehmet Ali KESKİN*

ÖZ: Artvin; Doğu Karadeniz Bölgesinin en doğusunda yer alan, Gürcistan' a komşu olan bir ilimizdir ve eski çağlara kadar uzanan bir kültür yapısı bulunmaktadır. Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Maden (Bazgiret) köyü de bu eski tarihsel süreci ve kültürü içerisinde barındırmakta olup bu kültürel öğelerden biri de Marioba şenliğidir. Marioba şenliği; yaylaya çıkış zamanlarında ekin hasadına bağlı bolluk ve bereketin çok olması ile birlikte doğacak hayvan sayısının çokluğu ve doğaya teşekkür amacıyla yapılan köy şenliğidir. Marioba şenliğinde geçmiş çağlara ait olduğu görülen ritüeller kendini gösterir ve şenliğin geçmişten itibaren günümüze kadar değişimlere uğrayarak geldiği görülmektedir. Şenlik, içerisinde birçok etkinlik barındırmakla birlikte bunlardan en dikkat çekici olanı kökenleri ritüellere dayanan bir köy halk tiyatrosu olan Berobana oyunudur. Bu makalede Şavşat ilçesine bağlı Maden (Bazgiret) köyünde yaşanan ve festival hakkında derinlemesine bilgi sahibi olan altı kaynak kişiyle birebir görüşme yapılarak kişilerin sözlü anlatımlarından hareketle Marioba şenliği ile içerisinde yer alan faaliyetler ve köyde başlayan turizm incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şavşat, Maden (Bazgiret) köyü, Marioba, yayla şenliği, ritüel.

ABSTRACT: Artvin is one of the provinces located in the easternmost of the Black Sea Region, adjacent to Georgia and has a cultural framework dating back to ancient times. Maden (Bazgiret) village in Artvin's Şavşat district embodies this ancient historical process and the culture. One of these cultural features is Marioba festival. The Marioba festival is a village festival held to offer gratitude to nature and the abundance of animals born as a result of the abundance and plentifulness generated by the harvesting seasons on the plateau. Marioba festival, in which the rituals belonging to the past ages are seen and show themselves, has come through changes from the past to the present. Although the festival includes many activities, the most striking one is the Berobana play, which is a village folk theatre whose origins are based on rituals. In this article, one-on-one interviews will be made with six resource people who live in Maden (Bazgiret) village of Şavşat district and have in-depth knowledge about the festival so based on the verbal expressions of the people, the activities taking place in the Marioba festival and the tourism that started in the village will be examined.

Keywords: Şavşat, Maden (Bazgiret) village, Marioba, plateau festival, ritual.

* Dr. Öğretim Üyesi – Artvin Çoruh Üniversitesi Artvin Meslek Yüksekokulu Kültürel Miras ve Turizm Programı / Artvin – m_alikeskin@artvin.edu.tr (ORCID ID: 0000-0003-0262-0353)



Giriş

Şenlik, sözlük anlamı olarak; belli günlerde yapılan, coşku veren eğlendirici gösterilerin tümü, bayram şeklinde belirtilmektedir (URL-3). Şenlik çeşitlerine baktığımızda kişisel şenlikler (düğün, doğum, sünnet, vb.) olabildiği gibi bir zamana- takvime bağlı şenlikler de (yılbaşı, nevrüz, yayla şenlikleri, vb.) yapılmaktadır. Şenlikler belli bir günü olan coşkulu eğlenceler olarak da tanımlanabilir. “*Şenlikler, toplumların kültürel aktarımlarının hem kuşaklar arasında hem de geniş bir halk kitlesine ulaşılarak gerçekleştirilebildiği, toplumun büyük kısmının gelenekleri hep birlikte gerçekleştirme olanağı bulduğu ve tekrar hatırladığı organizasyonlar olarak bilinmektedir* (Mutlu Kaya, 2018: 77). Bu tanımlamadan hareketle şenlik, şölen ya da festivallerin önemli eğlence öğeleri olmanın yanında yapılma amacı, şenlik içerisindeki etkinlikler ve kullanılan araç gereçler, düzenlenme şekli, katılımcıları, şenliğin yeri ve zamanı gibi birçok etkenin tamamı bir kültür ögesidir ve kuşaklar arası aktarımın önemli parçalarıdır. Takvime bağlı bir zaman diliminde yerleşim yerine özgü bir geleneğin şenlik olarak kutlandığı belirli günler bulunmaktadır. Bu günlerde yöreye özgü kültürel öğeler, ritüeller, halk müziği ve yöresel oyunlar icra edilerek gelenekler canlandırılır. *Şenliklerde gerçekleştirilen ve toplumun ortak belleğini oluşturan ritüeller geleneğin korunmasını ve sürdürülmesini sağlayan son derece önemli unsurdur* (Sina, 2015: 43). Burada önemli olan geleneğin bozulmadan olduğu gibi aktarılması ve korunarak doğallığıyla sürdürülmesidir

Festival ise Latince “Festa” kelimesinden gelmekte olup genellikle yerel bir topluluk tarafından belirlenmiş ve geleneksel olmuş gün ve tarihlerde kutlanan, yapıldığı yörenin imgesi hâline gelmiş etkinlikler bütünüdür (URL-4). *Festival temeli mit, efsane, ritüel, tarihsel gerçek, inanış, yaşantı, gelenek veya herhangi bir gruba ait kültürel bir içeriğe dayandırılan, mutluluğun giyim-kuşam, simge, sembol ve aksesuarlar yönünden çeşitli şekillerde sunulduğu gösterilerdir* (Özdemir, 2017: 42). Festivaller geçmiş, bugün ve gelecek bağlamında kültür aktarımının yapılmasını sağlayan etkinliklerdir. “*Bir topluluğun veya yörenin tarihini, sosyal görüşünü, oyunlarını, gelenek ve görenek gibi kültürel değerlerini yaşatıp bunların diğer topluluklar tarafından tanınmasını sağlayarak aynı zamanda da sonraki kuşaklara aktarmak gibi birçok amaç ve işleve sahip olan festivaller, çoğunlukla gelenekselleşmiş tarih ve günlerde kutlanmaktadır* (Sever, 2019: 786). Bu günlerde insanlar geçmişten gelen kültür birikimlerini, kültürel belleklerini hatırlayıp yaşayarak aktarmayı amaçlamakta ve bunu da şenlik, festival çatısı altında kültürel mirası koruyarak yapmaktadır. Ayrıca festivaller insanları ya da farklı toplumları bir araya getirerek kültürel, sosyal, ekonomik açıdan yakınlaşmalarını da amaçlamaktadır. Festivaller, şenlikler, eğlenceler toplumda birlik- beraberlik, dostluk- kardeşlik, sevgi-saygı, yardımlaşma- paylaşma gibi değerlerin oluşmasını ve gelişmesini sağlaması açısından oldukça önemlidir. Festivallerde bir araya gelen

insanlar gönüllü olarak festivale katılırlar ve aralarında bir duygudaşlık olmaktadır. Festival boyunca aynı coşku, heyecan ve mutluluğu yaşarlar. Festivaller yaşlı kuşak ve genç kuşağı da bir araya getirerek sosyalleşme, kültür aktarımı ve kültürün devamının sağlanmasında önemli rol oynamaktadır.

Festival ya da şenlikler kar festivali, hasat şenlikleri, yayla şenlikleri, vb. gibi yörenin durumuna özgü çeşitlemeler içermektedir. Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Maden (Bazgiret) köyünde çıkış zamanı bilinmemekle birlikte çok eski dönemlerden bu yana süregelen Marioba şenliği halen bünyesinde eski kültür öğelerini barındırmakta ve devam ettirmektedir. Yöre halkının bu kültürel mirası yaşatma ve gelecek nesillere aktarma çabasında olduğu da aşikârdır.

Bu makalede sözlü anlatımlar ve gözlemler neticesinde elde edilen veriler ışığında Maden (Bazgiret) köyünde yapılan Marioba şenliği, şenlik içerisindeki etkinlik ve ritüeller ile köydeki turizm potansiyelinin ortaya çıkışı anlatılmaktadır.

Maden (Bazgiret) Köyü ve Marioba Şenliği

Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Maden (Bazgiret) köyü yörenin çok eski köylerindenidir. Bazgiret Artvin merkezden 85.2 km yaklaşık 2 saat, Şavşat ilçesinden ise 38 km. yani yaklaşık 1 saat mesafededir. Köyün başlangıç noktası deniz seviyesinden 1749 metre, en yüksek tepesi olan Sazgirel Tepesi ise yaklaşık 2430 metre rakıma sahiptir. Köye 1 km. mesafede, köy yolunun sağ tarafında 9. veya 10. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen Hevtsrul Kalesi¹ kalıntıları bulunmaktadır. Köyün en yüksek yeri olan Sazgirel Tepesi'ndeki Sazgirel (Bazgireti) Kilisesi² kalıntılarında yola çıkarak köyün yerleşiminin çok eski dönemlere kadar uzandığı anlaşılmaktadır

¹ Hevtsvrili, Bazgireti vadisinin sağ yakasında, Şavşat'ın kuzeybatısında yer alır. Hevtsvrili Kalesi Bazgireti vadisindeki önemli tarihsel kalıntılardan biri olarak bilinir. Gürcüce bir yer adı olan Hevtsvrili, "dere" ya da "vadi" anlamına gelen "hevi" (ბევი) ile "dar" ya da "ince" anlamına gelen "tsvrili" (წვილი) kelimelerinden oluşur ve "ince dere" ya da "dar vadi" anlamına gelir. Dar vadiye ya da dereye kurulu köyler "Hevtsvrili" adı taşımaktadır. Nitekim Bazgireti vadisindeki köylerden biri olan Hevtsvrili, vadinin iyice daraldığı ve derinleştiği yerde bulunmaktadır (URL-7).

² Bazgireti'de günümüze iki tarihsel yapının kalıntıları ulaşmıştır. Bunlardan biri olan Sazgireli Kilisesi, tek nefli bir yapıdır. Bazgireti köyünün batısında, deniz seviyesinden 2.430 metre yükseklikte, köylülerin "Sazgirela", "Sazgireli Düzü" olarak adlandırdıkları yerde bulunmaktadır (URL-8).



Hevsrul Kalesi (URL-7)



Sazgirel(Bazgireti) Kilisesi (URL-8)

Köyün yeni adı Maden Köyü' dür. Eski ismi olan "Bazgiret" adını Gürcüce Badzgareti' den türemiş olan "Diken yapraklı çalı" anlamına gelen bir isimden almaktadır. Bazgiret köyü üç tarafı dağ ve ormanlarla çevrili bir vadi içerisinde yer almaktadır. Bu zorlu coğrafik yapısı ve ulaşım zorlukları nedeniyle ilginç folklorik yapısını bozulmadan günümüze kadar taşımıştır. Köy kendine has Gürcüce- Türkçe şarkıları, manileri, atışma türküleri, halk oyunları, şenlikleri, ahşap mimarisi, yaşam tarzı ve kültürel öğeleri ile göze çarpmaktadır ve bu otantik kültürü günümüze kadar taşıyıp sürdürmektedir.



Maden (Bazgiret) Köyü (URL-9)

Bu kültürel yaşam, içerisinde birçok folklorik öge barındırır. Bu öğelerden biri de Marioba'dır. Marioba; ilk çıkış tarihi bilinmemekle birlikte kökleri çok eski dönemlere kadar uzandığı düşünülen, içerisinde birçok inanış, eğlence, kostüm ve ritüeller barındıran, yaylaya çıkış ve yayladan iniş zamanlarında yapılan halk şenliğidir.

Marioba'nın kökeninin tarım ve hayvancılığa dayandığı düşünülmektedir. Marioba şenliği, içerisindeki etkinlikler açısından incelendiğinde geçmiş dönemlere ait etkileşimleri bulmak mümkündür. İnsanoğlu varoluşundan bu yana doğayla hep etkileşim içerisindeydi. Doğayı algılamak, doğadan gereğince faydalanmak, doğayı değerlendirmek adına belli günlere, mevsim döngülerine bağlı eğlenceler düzenlemiştir. Bu eğlenceler kültürel öğelerinde oluşmasına imkân vermektedir. *İnsan,*

yeryüzünde görülmeye başladığı andan itibaren doğa ile etkileşime dayalı bir kültür oluşturmuştur. Bu kültür, kimi zaman doğaya egemenlik mücadelesinin bir şekli biçiminde görülürken kimi zaman da onunla uyumlu bir görünüm arz etmiştir (Yolcu ve Aça, 2019: 862). Bu kültür tarım ve hayvancılığa geçişle birlikte çeşitli etkinlikleri de içerisinde barındırmaya başlamıştır. Bu etkinlikler uzun yıllar boyunca toplumlararası aktarımlarla günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Halkın belleğinde var olan kültür birikimini ortaya çıkarmak, sürekliliğin sağlanması açısından oldukça önemlidir. *Bir kültür veya yerel topluma ait, bu kültür ve sosyal yapı kapsamında hayatın içinden elde edilmiş yerel bilgi, doğayla iç içe yaşayan halklarda daha fazla gözlenir. Yerel bilgi kapsamında değerlendirilen hususlar, gelenek ve göreneklerde, halk meteorolojisinde, halk tıbbında, halk mutfağında vb. kendini gösterir* (Aça, 2016: 559). Halkın belleğindeki sözlü anlatımlardan hareketle Marioba şenliği içerisindeki kültürel faaliyetler; yöresel halk oyunları, şarkılar, atışmalar olup; en göze çarpanı ise kökleri çok eski dönemlere kadar uzanan köy halk tiyatrosu olan Berobana oyunudur. Marioba şenliği yaylaya çıkış ve iniş zamanlarında yapılan bir etkinlik olması nedeniyle Bazgiret köyünde yaylacılık olgusuna da değinmek yerinde olacaktır.

Maden (Bazgiret) Köyünde Yayla Kültürü

İnsanoğlu yaşadığı coğrafyanın ve devrin şartlarına göre yaşamını sürdürmektedir. Kültürel unsurlar da coğrafyanın ve devrin sunduğu imkânlar ölçüsünde şekillenmektedir (Özdemir, 2017: 9). Bu bağlamda baktığımızda Karadeniz Bölgesi zorlu coğrafyası gereği yaylacılık kültür ve geleneklerini zengin olarak yaşayan bir bölge olup içerisinde geleneksel ve kültürel yönüyle önemli miraslar barındırmaktadır. Yaylacılığı geleneksel işlevine bağlı kalarak yapmaya çalışmaktadırlar. Bu durumda geleneksel işlevine bakıldığında yaylalar yazın hayvanların otlatıldığı, hayvanlardan elde edilen ürünlerden kışlık yiyeceklerin yapıldığı ve insanların yazın serinlemek amacıyla gittiği yerlerdir. *Yaylacılık ise; yaz mevsiminde gerek hayvancılık gerek diğer amaçlarla yaylaya çıkan bölge sakinlerinin kışları köylerine geri döndükleri bir yaşantı şeklindedir* (Özdemir, 2017: 9).

Maden köyünün coğrafik yapısı nedeniyle kışın çok soğuk ve karla kaplı geçmesi yazın yaylacılığı daha da önemli hale getirmiştir. Bu nedenle köy halkı yazın verimli otlaklardan olabildiğince istifade etmek için hayvanlarıyla birlikte verimli otlakların olduğu yaylaya göç ederler. Köyde bulunana otlak alanlar da biçilerek kış için hayvan yiyeceği olarak kurutulup saklanır. Yaylaya çıkış sırasında köy halkı geleneksel yayla kültüründe olduğu gibi yöresel kıyafetleri ile yöresel enstrümanlar eşliğinde hayvanlarıyla birlikte genellikle yürüyerek, düzlük alanlarda eğlenceler düzenleyip horon oynayarak yaylaya çıkarlar. Yayla dönüş de yine aynı şekilde eğlencelerle yapılır. *Köydeki en önemli ekonomik faaliyetin hayvancılık olmasının yanı sıra, bunun ekstansif (doğal) yöntemlerle icra ediliyor olması yaylacılığı yöre aileleri için kaçınılmaz bir faaliyet haline*

getirmiştir. Yine geleneksel esaslara dayalı olan yaylacılık, yörede vazgeçilmez bir alışkanlık haline gelmiştir (Orhan, 2014: 115).

Maden (Bazgiret) köyünde tepelerdeki karlar kurumaya başladıktan sonra yaylaya çıkma zamanı gelmiş demektir. Bu süreye kadar köy halkı hayvanlarını köy otlaklarında otlatır, köydeki hazırlıkların büyük bir kısmını bitirmeye çalışır ve artık Temmuz ayının ilk haftası yaylaya çıkma zamanıdır. Yaylaya çıkış zamanları bir eğlence havasında yapılmaktadır. *Köyde havaların ısındığı ve ekinlerin gelişmeye başladığı, yaylada ise otların yeşerdiği temmuz ayı başında, köyün yaklaşık 8 km. batısında yer alan Maden (Cancir) yaylasına göç başlar* (Orhan, 2014: 115).

Köy halkı Temmuz ayından itibaren yayla yolculuğuna başlar. Köyden yaylaya doğru bir yolculuk olan Marioba şenliği ise köyde ot biçiminin ortalarına denk gelmekte olup Ağustos ayının ikinci haftasında başlamaktadır. Marioba şenliğinin yapılacağı zamana kadar köyün bir kısmı önceden yaylaya çıkarak oradaki hazırlıkları (yayla evlerinin temizlenmesi, yakacak temini, vb.) tamamlamaya çalışır.

Yaylacılığın Yapısal ve İşlevsel Değişimi

Çağın gereği olan teknolojik gelişmelerden şehirler kadar köylerde etkilenmiş, köylerin sosyal ve kültürel yapısı da değişime uğramıştır. Eskiden köylerde geleneksel yollarla yapılan ot biçimi işi dahi günümüzde motorlu tarım araçları ile yapılır hale gelmiştir. Buna bağlı olarak günümüzde değişen ihtiyaçlar, teknoloji ve değişen zamanla birlikte yayla kültürü ve yaylacılıkta değişime uğramıştır. Bu yapısal ve işlevsel değişimler ise; eskiden hayvanları ile yürüyerek yaylaya çıkan köy halkı artık motorlu taşıtları tercih etmeye başlamıştır. *Özel araç sayısının çoğalması, araç kiralama imkânının artması ve hayvancılığın azalması; yaylaya birlikte çıkma geleneğinin de bozulmasına zemin hazırlamıştır. Köydeki ailelerin artık birlikte değil de birbirlerinden bağımsız olarak, farklı zamanlarda yaylaya çıktıkları, yaylaya çıkış esnasında icra edilen sözlü gelenek ürünlerinin artık icra edilememesini netice vermiştir* (Şişman, 2010: 553). Bu değişimlerle birlikte yaylacılığın içerisindeki kültürel öğeler kısmen kaybolmaya ya da değersizleşmeye başlamıştır. Oysa yayla kültürü içerisindeki bu kültürel varlıkların sürdürülebilirliği öne çıkarılmalıdır. Günümüzde teknolojinin de ilerlemesiyle araçlarla yaylaya çıkılmaktadır. Bu durum yayla geleneğinde belirli tarihlerde yöresel enstrüman ve müzikler eşliğinde ve ritüeller içeren şenliklerle yapılan yayla yürüyüşünün unutulmaya yüz tutmasına sebep olmaktadır. Günümüzde yaylalar ve yaylacılık kültürü, içerisinde turizm potansiyeli barındırır hale gelmeye başlamıştır. Köyden göçlerin artması ve köyde daha çok yaşlı nüfusun kalması da yaylacılığı olumsuz etkilemiştir.

Hayvan sayısının azlığı nedeniyle yaylalarda üretilen hayvansal ürünlerin hem çeşitliliğinde hem de miktarında azalma yaşanmaktadır. Ekonomik gelir olarak üretilmekten çok kışlık ihtiyacı karşılamaya yönelik üretim yapılır hale gelmiştir. Yaylalar geleneksel işlevinden çok günübirlik

kafa dinlemek ya da serinlemek için çıkılan mekânlar haline dönüşmeye başlamıştır.

Tüm bu değişimlere rağmen yine de Maden köyünde yaylacılık ve yayla kültürü geçmiş özelliği ile sürdürülmeye çalışılmaktadır. Köyün yaylası olan Cancir Yaylası'nda halen elektrik yoktur ve hayvansal ürünler geleneksel yöntemlerle yapılmaktadır. Yayla kültürü geleneksel şekilde devam etmesine karşın yaylaya çıkış ve iniş zamanı şenliği olan Marioba şenliği eskisi gibi yapılamaz olmuştur. Bir kültür ögesi olan Marioba şenliğini daha detaylı anlatmak hem unutulmamasını sağlamak hem de gelecek kuşaklara aktarmak açısından oldukça gereklidir.

Yöntem

Saha çalışmamız olan Maden(Bazgiret) köyünde 2021 yılı içerisinde gezi-gözlem metodu uygulanarak köyde yaşayan 25-55 yaş aralığında olan altı kaynak kişi ile görüşme yapılmıştır. Elde edilen veriler ışığında Marioba Şenliği ve şenlik içerisinde yapılan etkinlikler hakkında bilgi toplanmış olup bu etkinliklerin ritüellerinin geçmişle bağlantıları belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca Marioba şenliğinin festivale dönüşümü ve köyde başlayan turizme etkileri de ortaya çıkarılmıştır. Konu ile ilgili yerli ve yabancı yayınlardan literatür taraması da yapılmıştır. Görüşmeler sırasında şenliğin ilk ne zaman yapılmaya başlandığı, Marioba şenliğinin yapılma zamanı, şenlik boyunca yapılan etkinliklerin neler olduğu, bu etkinliklerin yapılma amaçlarının ne olduğu, yöresel kıyafetlerin neler olduğu, Berobana oyununun özellikleri ile nasıl ve neden oynandığı, Marioba şenliğinin köy turizmine etkilerinin neler olduğu soruları sorularak elde edilen bilgiler çalışmaya aktarılmıştır.

Köyden Yaylaya Doğru Bir Yolculuk: Marioba Şenliği

Marioba şenliği çıkış zamanı bilinmemekle birlikte köyde çok eski zamanlardan beri süregelen köy-yayla eğlencesidir. Köy halkı yaylaya çıkış ve yayladan iniş zamanlarını ritüel içerikli etkinliklerden oluşan şenlik eşliğinde kutlamaktadır. *Gerek yaz sıcaklarından kaçmak gerekse geniş otlaklardan istifade etmek için bahar aylarından itibaren hayvanlarıyla beraber yaylalara göç eden insanların en büyük ve tutkuyla sürdürdükleri eğlencesi olan yayla şenlikleri, günümüz festivallerinden farklı, kendi ritüelleri olan yüzlerce yıllık bir birlikteliğin sonucunda ortaya çıkmıştır* (Mutlu Kaya, 2018: 77). Marioba şenliği her yönüyle köy halkının doğanın mevsimsel döngüsüne ayak uydurmasıyla eğlencenin bir araya geldiği bir birlikteliğidir. *Bugün Anadolu köylüsünün gelenek ve göreneklerinde, eski Anadolu toplumlarının kültür izlerini bulmak mümkündür. Mezopotamya ve Anadolu'nun eski halkları gibi, Anadolu Türk Köylüsü de doğanın mevsimsel döngüsünü ve bu döngünün yaşamında yarattığı değişiklikleri iyi yönde etkilemek, oluşumunu düzenlemek istemiştir. Bu isteği, tarihin derinliklerinden gelen geleneğin de etkisiyle doğanın mevsimsel döngüsünü yansıyan oyunlar oynayarak eyleme dönüştürmüştür* (Çetin, 2017: 198).

Mükrim Torun, Marioba şenliğinin yapıldığı zamanlarla ilgili olarak

“Yaylaya çıkış zamanı temmuz ayının ilk haftasında başlar. Köy halkının bir kısmı yaylaya çıkar ve yayladaki hazırlıkları yaptıktan sonra köye geri döner. Köye dönenlerle birlikte köyde yaşayan herkes yine geleneksel zamanında (Ağustos ayının ikinci haftasında) Marioba şenliği ile yaylaya çıkar. Köyün yaylası Cancir Yaylası’dır. Cancir yaylasında, Ağustos ayının ilk veya ikinci hafta sonuna denk getirilen ve yöresel olarak Mariyoba** adı verilen yayla şenliğine katılım oldukça yüksektir (Orhan, 2014: 117). Yaylaya çıkış çayır biçiminin bitmesiyle başlar ve yayladaki hayvanların köye getirilişi ile sona erer. Yayladan köye dönüş olan Eylül ayının ilk haftasında tüm köylü yayladan köye dönüş yolculuğunu da şenlikle yapmaktadır (KK-5).

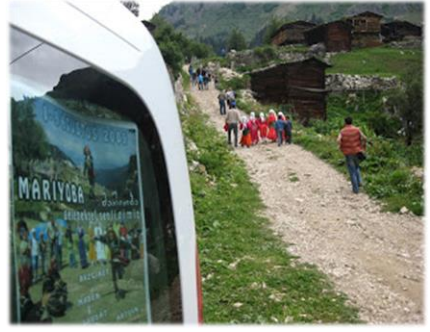
Cafer Torun’un sözlü anlatımına göre; Şenlik, ağustos ayının ikinci haftasında, köyün başlangıç noktası olan Komoban’dan (aşağı mahalleden) akordeon (garmon³, muzika⁴) veya tulum (çiboni⁵) eşliğinde başlamaktadır. Yayla yürüyüşünden önce kadınlar ve kızlar rengârenk buzmalarını⁶ giyerler. Yaylaya gitmek isteyenler yürüyüşe katılmakta ve kalabalık peyderpey çoğalmaktadır. Daha sonra Zemoban’a (yukarı mahalleye) çıkılmakta ve oradaki insanların da katılmasıyla yürüyüş devam etmektedir. Gameşet mahallesinden de katılanlarla birlikte Marioba yürüyüşü daha da renklenir ve kalabalıklaşır. Ayrıca şenliğe Maden köyüne bağlı olup köyden daha uzak olan Karchali mahallesinden de katılanlar olmaktadır. Böylece köy halkı tulum ve akordeon eşliğinde şarkılarla, naralarla ve atışma türkülerle neşeli bir yürüyüşle yaylaya gider. Yürüyüş boyunca yolda düzlük gördükleri yerlerde oynanan horonlarla geç kalanların ya da yavaş yürüyenlerin yetişmesi için zaman verilir. Gidilen yaylanın adı Cancir Yaylası’dır. Yaylaya varıldığında oraya daha önceden çıkan yaylacılarla birleşilir ve 7 gün 7 gece yaylada eğlence yapılır. Köydeki işlerin durumuna göre bu süre uzayabilmektedir. Normal yürüyüş temposunda 1-2 saat süren köy yayla yolu şenlik şeklinde 4 ila 5 saate kadar uzamaktadır. Çevre köyler (Macahel, Ustamis, Çihishev, Ziyos, Zakiyet, vb.) ve bu köylerin yaylalarından da Marioba Şenliğine katılanlar olmaktadır (KK-1).

³ Kafkaslarda Garmon Azeri Garmonu, Rus Garmonu ve Gürcü Garmonu olmak üzere 3 çeşittir. *Rus Garmonu*: Tek ve ince seslidir. Sağ klavyesinde yarım sesler (diyez ve bemoller) yoktur. Sol klavyede (bas tarafta) iki ses mevcuttur. *Azeri Garmonu*: Tek seslidir. Sağ klavyede yarım sesler (diyez ve bemoller) vardır. Sol tarafta (bas tarafta) sağ klavyenin aynısı mevcuttur fakat klavye düzeni yuvarlaktır. *Gürcü Garmonu*: Tip olarak akordeona benzer. Sağ klavyede yarım sesler (diyez ve bemoller) vardır. Sol taraftaki baslar akordeon sistemi ile aynıdır. Marioba şenliğinde Gürcü Garmonu kullanılır.

⁴ Muzika: tulum ortaya çıkmadan önce tek müzik aleti akordeondu ve o dönemlerde akordeona muzika, akordeon çalan kişiye de muzikacı denilirdi.

⁵ Çiboni: Tulum çiboni (ჭობონი) de denilmektedir.

⁶ Buzma: Naylon, Saten karışımı kumaştan yapılmış, üst kısmı gömlek tipi, bele kadar düğmeli ve eteğin ön tarafı açık elbisedir. Bu nedenle içine ayrı bir elbise giymek gerekir. Buzma aslında büzme demektir ancak Gürcüce ‘de “ü” harfi olmadığından buzma şeklinde söylenir. Elbisenin etek kısımları yelpaze gibi katlanarak ütülenir ve çizgiler oluşturulur. Elbisenin beline Trabilozi denilen püsküllü, eşarba benzeyen şal bağlanır. Başa da beyaz Cin pul (yazma) takılır.



Komoban mahallesinden akordeon eşliğinde başlayan yayla yolculuğu (URL-1)



Marioba şenliği boyunca kadınların giydiği yöresel kıyafet Buzma (Fotoğraf: Güven Demir)



Maden (Bazgiret) Köyü Cancir yaylası ahşap mimarisıyla de dikkat çeker. Marioba şenliği Cancir yaylasına çıkıldıktan sonra da devam etmektedir. (URL-2)

İsmail Yılmaz'ın anlatımına göre, "Marioba Şenliği birliğin, beraberliğin, dayanışma ve yardımlaşmanın, dostluğun en güzel örneğidir. Ayrıca şenlik boyunca birbirinden etkilenen genç kızlar ve erkekler atışma türkülerle birbirlerine olan sevdalarını da dile getirirler. Marioba Şenliği

bereketin de müjdecisidir. Köydeki çayırlar, ekinler ne kadar verimliyse Marioba Şenliği de bir o kadar coşkulu olmaktadır.” (KK-6)

Erol Işık da şenlikle ilgili aktarımında “Yaylaya çıkıldıktan, günlük zaruri işler yapıldıktan sonra kalan zaman hep eğlence ile geçmektedir. Marioba Şenliğinde yaylaya çıkıldıktan sonra yaylanın genç erkekleri Çihishev, Ustamis, Çihor gibi yakın köylerin yaylalarına giderek nişancılık yani hedef vurma yarışı yaparlar. Kazanan gençler o yayladan yağ, peynir, un toplarlar ve topladıkları malzemelerle şenlik alanında pişirip yerler. Artık genç nüfus daha iyi yaşam isteği, iş bulma ümidi, çocuklarının eğitimi gibi nedenlerden dolayı köyden kente göç etmektedir. Bununla birlikte köyün nüfusundaki azalma ve daha çok yaşlı nüfusun köyde kalması her yıl düzenli olarak yapılan Marioba şenliğini yapılamaz kılmakta, yaylaya çıkış zamanı olan temmuz ayında köyden göç eden genç nüfus köye gelmektedir. Marioba şenliği aynı zamanda (Ağustos) festival olarak köyün içindeki doğal gölün etrafında yapılmaktadır.” şeklinde belirtir. (KK-2)

Köyün muhtarı da olan Musa Çimen’in anlatımında ise; “şenlik içerisinde “Koyun Yıkama Deresi” denilen derede yayla halkı akordeon ve tulum eşliğinde yöresel müziklerle koyunlarını yıkamaya götürür ve yıkadıktan sonra yine müzikler eşliğinde yaylaya geri dönerler. Bu etkinliğin amacı koyun yünlerinin temizlenmesi ile koyundan elde edilen yünden yorgan, yastık, ip yapmaktır. Koyun kırkımı yapılmadan önce koyunları yıkama işlemi tüm yayla halkı tarafından birlikte yapılmaktadır. Bu etkinlik yapılırken müzik hiç susmaz ve eğlence koyunlar yıkanıp yaylaya dönene kadar devam eder. Koyunlar yaylaya döndükten sonra kırkılır ve yünler toplanır.” (KK-3)

Kendisi de iyi şekilde tulum çalan Emre Torun’un aktarımları şu şekildedir: “Marioba kültüründe yöre müzisyenlerinin fazlalığı olumlu katkı sağlamaktadır. Uzun-yorucu yolculukta ve eğlence gecelerinde dayanışma ile sanatlarını icra etmektedirler. Tulum uzun zaman ana enstrüman olmakla birlikte tulumcu sayısı da fazladır. Akordeon köye sonraları gelmiş bu nedenle uzun süre tulum yörenin birincil çalgısı olmuştur. Akordeonun yöreye gelmesiyle tulumla birlikte yörenin enstrümanı olmuştur. 80’li yıllardan sonra yeni tulumcuların yetişmemesi ve mevcut tulumcuların yaşlanması ile tulum bölgede uzun süre duyulmamıştır ve akordeon bu tarihlerden sonra yörenin ana sazı olmuştur.” (KK-4) Şenliklerin olmazsa olmazı yöresel müzik aletleri ve şarkılardır. Bunun la ilgili Emre Torun, “bir Marioba Şenliği zamanında bozulan akordeon üzerine köy halkından biri daha gün ışımadan yayladan yola çıkar ve Gürcistan’ın yakın bir bölgesine giderek yeni bir akordeon alır. Akşam saatlerinde yaylaya gelerek “Sahtomela” (yaylanın en tepe noktası) denen yerde yaylaya karşı akordeonu çalar ve insanlar coşkuyla alana toplanırlar. Yaylada oyunlar yaylanın en düz alanı “Kalo” denilen yerde oynanmaktadır” şeklindeki sözleri müziğin Marioba şenliği için ne kadar önemli olduğunu da vurgulamıştır. Yöresel enstrümanlar ve müzikler şenliklerin vazgeçilmez öğeleridir.

Cafer Torun'un anlatımına göre; "Marioba şenliğinde önemli bir yer tutan gösterilerden biri de içerisinde ritüeller barındıran Berobana Oyunu'dur. Berobana oyunu yaylaya çıkıldıktan sonra yaylanın düz yeri olan Kalo'da oynanan bir köy halk tiyatrosudur. Hiçbir yazılı metni olmayan tamamen doğaçlama olan bu oyunda birçok hayvan maske ve figürleri ile ziller, çingiraklar, güğümler kullanılmaktadır. Güğümlerin içine çakıl taşı doldurulup Beri'nin beline bağlanır. Berobana oyununda Gelin (Pate), gelinin korumaları (Takhi) ve yaşlı adam olan Beri⁷ gelinin sahibi olarak oyunda yer alır. Oyunun gelin de dâhil tüm oyuncularını erkeklerden oluşmaktadır. Oyunda genellikle hayvan postlarıyla hazırlanan maske ve giysiler kullanılmaktadır. Gelinin kostümü kadın giysileridir. Gelinin korumaları eski elbiseler giydirilmiş yüzleri çeşitli boyalarla boyanmış kişilerdir," şeklinde anlatılmaktadır. "Ritüeller doğanın bilinmeyen yönünü simgeler. Bu aynı zamanda hayvanlarla olan totemizm kültürünün bir kalıntısıdır. Bu hayvan maskesini takmak onunla özdeşleşmektir. Bu kültür av ekonomisine de bağlıdır. Çünkü hayvancılık ve tarımda doğa kültü birinci sırayı alır (Artun, 1987: 30). Berobana oyunu da Artun'un aktarımında olduğu gibi kostüm ve hayvan maskeleriyle oynanan bir seyirlik oyundur.

Berobana Oyunu şu şekildedir: Beri ve gelinler oyun alanına gelirler. Halk etraflarında çember oluşturur. Yöresel müzik eşliğinde Beri ve gelinler alanda oynarken çemberde oyunu izleyenlerden bazı kişiler gelin ya da gelinleri kaçırmaya çalışırlar. Beri ve Takhiler bu duruma engel olmak için kaçırmaya çalışanlara ellerindeki sopalarla vururlar. Gelinin kaçırılmaması için Beri ve Takhiler, çemberden çekip alana aldıkları kişileri sopalarla kovalamaya ve onlara vurmaya çalışırlar. Bu arada Beri dayanamaz ve bayılır ya da ölür. Alana doktor çağırırlar. Bu sırada kaçırılan gelinler de Beri'nin başına gelirler. Ağlamaya başlarlar. Alana gelen doktor, Beri'yi iyileştirir. Beri ayağa kalkınca hem alanda olanlar hem de çemberdeki halk horon oynamaya başlarlar. Horon oyununa herkes katılır çünkü oyuna katıldığında o yıl evinde bolluk bereketin çok olacağına inanılır. Aynı inanış gelini kaçırma olayında da vardır. İnanışa göre gelini kaçırılmayı başaran kişinin evi o yıl bolluk ve bereket içinde olacaktır. (KK-1)

⁷ Beri: Gürcü mitolojisine göre Doğu Gürcistan'da tapılan bir tarımsal bereket, hasat ve hayvan tanrısı. Gürcüce Beri (ბერი) ihtiyar adam, rahip ve oğul manasına gelmektedir (URL-6).



Berobana Oyunundaki Beri ve gelinler (URL-5)

Berobana oyununu geçmişin ayrı olaylarını yansıtmaktadır. Olayla bağlantılı olarak Berobana oyununun dinsel yönü olarak bilinen keçi maskesi toprak kültüne bağlıdır ve bolluk bereketi simgeler. Berobana oyunu o yılın bolluk, bereket getirmesi, doğanın canlanması ve doğacak hayvan sayısının çok olması gibi inanış ve ritüellere dayanarak oynanmaktadır. Oyun içerisindeki ölüp dirilme ritüeli doğanın tekrar canlanıp bereketin çok olması amacına dayanmaktadır. *Anadolu insanı tarım kültürüne geçtiği çok eski dönemlerden itibaren günümüze kadar mevsim geçişlerine, ekim-dikim ve hasat zamanlarına özel bir önem vermiş, bu zamanları tören ve şenliklerle kutsamıştır. Anadolu insanının o dönemlerde yaşadığı kıtlık ve bolluk dönemleri Ak-Kara (iyi-kötü) ya da Ölüp-Dirilme (eskiden) ile özdeşleşmiştir. Dönemler arasındaki bu ak-kara çatışması da köy seyirlik oyunların temel yapısını belirlemiştir* (Özdinçer, 2011: 11). Berobana oyununda da kız kaçırma ve ölüp dirilme ritüelleri olup geçmişe ait izler görülmektedir. *Anadolu Türk Köylüsü bu oyunları oynarken, daha önce aynı topraklar üzerinde yaşamış olan toplulukların yaptığı gibi doğayı büyüleyerek tarlasının ve bağının bereketini artırmaya çalışmaktadır* (Çetin, 2017: 203).

Cafer Torun'un aktarımlarına göre, *Marioba kültürü bölge için çok önemli bir yere sahip olmuştur ve hatta ağustos ayının İmerhev Bölgesi'ndeki ismi "Marioba"dır. Meydancık bölgesindeki köylerde ise Marioba kültürü "Şuamtoba" ismiyle bilinmektedir.*

Marioba, *"Gürcü takviminin de döngü bayramıdır. Kökeni doğrudan tarım ve hayvancılıkla ilgilidir. Dağlık Acara Bölgesi'ndeki "Şuamtoba Bayramı" ile aynıdır. Marioba bu bölgede "Şuamtobis Bayramı" olarak kutlanır. Tek farkı Marioba şenliğinde doğanın verim vermesi ve canlanması amacıyla köy tiyatrosu olan Berobana Oyunu oynanmaktadır* (Paghava Mamia, 2011: 139).

Varlığından bu yana insanoğlu toplayıcılık kültüründen tarım kültürüne geçiş döneminden itibaren mevsim değişimlerine, ürün ekme-yetiştirme ve hasat zamanlarına, hayvan yavrulama zamanlarına ve özel günlere çok önem vererek bu zamanları ritüel ve şenliklerle kutlamışlardır. *Köy seyirlik oyunlarının kökeninde de mitos ve ritüeller vardır. Köy seyirlik oyunları günümüzde hem inanç hem de eğlence unsurlarını içinde barındıran,*

yıllar öncesinden kalma kuttören izlerini ve ritüel kalıntılarını hissettiren, içinde taklit, canlandırma, karşıtlık ve çatışmanın uygulandığı ilksel tiyatro örnekleridir (Özdinçer, 2011: 11). Bu ritüeller ister şenliklerde olsun ister köy seyirlik oyunlarında olsun kendini gösterir. Kimi zaman yılbaşı etkinlikleri, kimi zaman yağmur yağması için yapılan etkinlikler hep ritüel izler taşımaktadır.

Köy seyirlik oyunlarının zamanla değişmesi, özünden uzaklaşması, bir kısmının takviminin değişmesi ve ilk anlamından uzaklaşarak yeni anlamlar kazanması büyük zaman aşımalarının ve kültürel değişimin sonuçlarıdır. Ancak yine de seyirlik oyunlar “seyirlik” kimliklerini yitirmemişler ve gelenek içindeki yerini korumuşlardır. Artık köylerdeki şenliklerde oynansalar da, eğlence için yapılsalar da eski törenlerin kalıntıları az da olsa kendini hissettirmektedir (Özdinçer, 2011: 27). Marioba şenliği içerisinde oynanan Berobana oyunu içerisindeki ritüellerle seyirlik oyun olarak köyde oynanmaya devam etmektedir. Bereket kültüne ilişkin ritüel ve sembollerin hangi yolla 10.000 yıllık bir süreç içinde modern Türk köylüsünün mevsimsel oyunlarına yansıdığını, aradaki bu organik bağın nasıl kurulmuş olduğunu açıklamak mümkün değildir. Ancak aynı coğrafya ve aynı iklimde, fakat farklı zaman dilimlerinde yaşayan insanların benzer kültürel öğeler ürettikleri çok açık bir şekilde ortaya konmuştur (Çetin, 2017: 203). Bu durum şenlik ve oyunlardaki ritüellerde kendini açıkça gösterir. Nitekim günümüzde halkbilim çalışmalarından ve arkeolojik çalışmalardan elde edilen soyut- somut ürünlerde de bu çıkarımlara ulaşmak mümkündür.

Marioba Şenliğinin Köydeki Turizme Etkisi

Eğitim, sağlık, iklim koşulları, iş imkânları, sosyal imkânlar, maddi imkânlar, alt yapı gibi nedenlerden dolayı köyden kente göçler meydana gelmiştir. Yıllarca özgünlüğünü yitirmeden devam eden Marioba şenliği ve yayla geleneği zorlaşan hayat şartları ve göçler ile gün geçtikçe yapılamaz olmuştur. 2005 yılı öncesi şenlik olarak yapılan Marioba, aynı ay içerisinde 2005 yılı itibariyle festivale dönüştürülmüştür. Festivale dönüştürülmesindeki esas amaç hem kültürün yok olmaması hem köyden göçen halkın sıla hasretini gidermek hem de köydeki turizm potansiyelini ortaya çıkarmaktır. Şenlik, “Marioba Festivali” adıyla yaylaya çıkılmadan köy içerisinde bulunan, doğal güzelliği ile bilinen Sakednia Gölü etrafında yapılmaya başlanmıştır. Festivale dönüşümü sırasında büyük bir reklam ve lansman yapılarak ulusal ve uluslararası çevrelere duyurulmuştur. Bu duyuru sonucunda festival için köye yoğun bir şekilde yerli ve yabancı turist gelmiştir. Festivale köyden göç eden halk dışında hem yurt içi hem de yurt dışı katılımın fazla olması nedeniyle köye gelenler için barınma, yeme- içme ihtiyacı doğmuştur. Bu da turizm potansiyelini ortaya çıkarmıştır. Festivalin ilginçliğine bağlı, köye ulusal ve uluslararası ziyaretçilerin gelmesiyle köy halkının içe dönük yaşamı ve yüzyıllardır kısıtlı tarım ve hayvancılık ekonomisine bağlı kazançları; turizm sektöründeki otel, pansiyonculuk gibi yeni ekonomik kazanç kaynaklarına yönelmeyi teşvik etmiştir. *Günümüzde*

kültür turizminin yerelin kalkınmasında en önemli kaynak olduğu düşünüldüğünde, yayla şenlikleri, önemli bir deneyim alanı olarak öne çıkmaktadır (Özdemir, 2017: 10). Köyün bu turizm potansiyelinin ortaya çıkmasıyla köyün yalnızlığına ümit gelmiştir. Köyden diğer illere ekonomik ve sosyal şartlardan dolayı göç etmiş gençlere köyelerine geri dönme ümidi de doğmuş ve köye dönüşler başlamıştır. Buna en iyi örnek yine aynı köyden olup il dışına göç eden Hüseyin ve Yusuf Meydan kardeşlerin köyelerine geri dönerek Sakednia Gölü çevresinde kendilerine ait olan bölgede otel inşa edip işletmeye başlamalarıdır. Ayrıca Marioba festivaline bağlı bu turizm potansiyelinin ortaya çıkmasıyla devlet kurumları tarafından birçok proje geliştirilmiş ve yürürlüğe konulmuştur. Köy sakinlerinin anlatımları ve köyde bizzat yapılan incelemeler doğrultusunda, Marioba festivalinin de katkısıyla hem köyün el değmemiş ahşap mimarisi, hem doğal florası hem de doğal güzelliği köy turizmini daha da desteklemiştir. Bununla birlikte köyde yaşayan halkın bir kısmı evlerini pansiyona çevirmiştir.



Pansiyona dönüştürülmüş köy evleri



Sakednia Gölü Marioba festival alanı ve otel

Sonuç

Marioba şenliği boyunca yapılan faaliyetlere baktığımızda faaliyetlerin ritüel şeklinde olduğu görülmektedir. Bu ritüeller Marioba şenliğinin yapıldığı aydan başlamaktadır. Bu ay ekin ve ot hasadının

yapıldığı aydır ve bu aya “Marioba ayı” denilmektedir; bolluk ve bereket için Marioba şenliği bu ay içerisinde yapılır. Sonraki ritüel ise tüm köy halkının hep birlikte müzik ve eğlence eşliğinde koyun yıkama deresine gitmesi ve gün boyunca yine müzik ve horonlar eşliğinde koyunlarını yıkadıktan sonra aynı şekilde müzik ve eğlenceyi devam ettirerek yaylaya geri dönmeleridir. Bu ritüel de bolluk bereketin kutlanması ve gelecek yılın da verimli geçmesi için doğaya teşekkür etmektir. Bir başka etkinlik de yüzyıllar öncesinden günümüze kadar gelmiş ve halen yaşatılmakta olan Berobana köy tiyatrosudur ve başlı başına bir ritüel olup içerisinde geçmişe ait birçok unsur barındırmaktadır. Oyunda kullanılan maskeler, kostümler, gelin kaçıрма, Beri'nin ölüp dirilmesi gibi ritüeller yaylaya çıkıldığı andan itibaren bereket kültürüne bağlı olarak o yılın bolluk bereket içerisinde geçmesi, doğacak hayvan sayısının çok olması gibi inanışları simgelemektedir.

Çalışmada belirtilen unsurlardan hareketle somut ve soyut kültürel değerler tarih içerisinde değişim ya da dönüşüme uğrasa da varlığını devam ettirebilmektedir. Marioba içerisinde barındırdığı kültür öğeleri ile köye gelen yerli yabancı turist için büyük merak uyandırmasına ayrıca köyün doğallığı, otantik mimarisi, zengin florası yönünden güzelliğine bağlı olarak köyde turizm hareketliliğini başlatmıştır. Burada önemli olan unsur bu turizm amaçlı modernleşme hareketlerinin var olan kültürü ve doğal güzelliği yok etmeden devam ettirebilmektir. *Modern toplumun kalkınma stratejilerinden vazgeçmesi söz konusu değildir ve bu husus toplumların uluslararası sözleşmelerle korunan hakkıdır. Ancak sürece dair bilimsel müdahalelerimiz, modernizasyon süreçlerinde insan-çevre ilişkilerini daha sağlıklı bir zemine oturtmayı amaçlamalı ve böylece doğayla barışık sürdürülebilir kalkınma ile geleneksel ekolojik kaynak yönetimi ilişkilendirilmelidir*” (Yolcu ve Aça, 2019: 869-870) böylece var olan kültürün, kültür öğelerinin ve doğanın korunması istenmektedir. Turizm amaçlı yapılan faaliyetler doğanın ve kültürün tahribine neden olmamalıdır. Bu durumla ilgili olarak Marioba şenliğinin ve Bazgiret köyünün bir doğal kültürel miras olarak korunması, sürdürülmesi ve gelecek nesillere özgünlüğü bozulmadan aktarılması kültürün yok olmaması adına oldukça önemli ve gereklidir.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2016). Halk bilgisinin takvim, mevsim/iklim, çevre, sağaltma ve hukuka dönük temsilleri. *Halk Bilimi El Kitabı*, (Ed.: M. Aça), 559-594, Konya : Kömen.
- Yolcu, M. A. - Aça, M. (2019). Geleneksel ekolojik bilgi ve folklor. *folklor/edebiyat*, 25(100), 861-871.
- Çetin, C. (2017). Anadolu'da bereket kültü ve Anadolu Türk köylüsü seyirlik oyunlarına yansımaları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46(1), 189-210.

- Mutlu Kaya, C. Y. (2018). Kültür coğrafyası ve kültürel miras açısından Doğu Karadeniz'de Otçu Göçü geleneği ve Kadirga Otçu Şenlikleri. *Türk Coğrafya Dergisi*, (71), 69-79.
- Orhan, F. (2014). Kırsal turizm çekicilikleri yönünden Maden Köyü ve yaylası (Şavşat). *Doğu Coğrafya Dergisi*, 19(32), 101-122.
- Özdemir, M. (2017). *Giresun yayla şenlikleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özdiñer, F. (2011). Anadolu köy seyirlik oyunlarının gösteri danslarına dönüştürülmesinde yöntem önerisi ve bir uygulama örneği. İzmir: DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktor Tezi.
- Paghava Mamia, ". (2011). "შავშეთი (მონოგრაფია)" "shavsheti (monografiya)" "Şavşat Monografisi". თბილისი (tbilisi)Tiflis: Yayın evi ჰორისი XXI (horosi XXI).
- Sever, R. (2019). Giresun'da düzenlenen festival ve şenlikler. *II. Uluslararası Battalgazi Multidisipliner Çalışmalar Kongresi*, 786.
- Sina, A. (2015). Eskiçağda Atina'da şenlikler. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 43.
- Şişman, B. (2010). Kültürel, yapısal ve işlevsel açıdan Doğu Karadeniz'de yaylacılık ve yayla şenlikleri (Hıdırnebi ve Kadirga yaylaları örneği). *Journal of International Social Research*, 11(3), 553.

Elektronik Kaynaklar

- Artun, E. (1987). Tekirdağ köy seyirlik oyunları. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/artun_tekirdag_01.pdf (Erişim: 29.03.2021)
- URL-1: Bazgireti "Marioba". <http://bazgiret.blogspot.com/2009/08/> (Erişim: 15.03.2021)
- URL-2: Cancır Yaylası-Artvin gezilecek yerler. Türkiye Kültür Portalı. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/artvin/gezilecek/yerler/cancir-yaylasi> (Erişim: 20.03.2021)
- URL-3: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 30.03.2021)
- URL-4: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Festival> (Erişim: 30.03.2021)
- URL-5: <https://www.facebook.com/Bazgiretiler/posts/2484077011660432/> (Erişim: 20.03.2021)
- URL-6: https://tr.esc.wiki/wiki/Georgian_mythology (Erişim: 25.03.2021)
- URL-7: <https://taoklarceti.home.blog/2020/05/13/hevtsvrili/> (Erişim: 20.03.2021)
- URL-8: <https://taoklarceti.home.blog/2020/05/13/bazgireti/> (Erişim: 20.03.2021)
- URL-9: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/artvin/TurizmAktiviteleri/maden-koyu> (Erişim: 20.03.2021)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Cafer TORUN, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin (Görüşme: 18.03.2021)
- KK-2: Erol IŞIK, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin (Görüşme: 19.03.2021)

- KK-3: Musa ÇİMEN, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin (Görüşme: 19.03.2021)
KK-4: Emre TORUN, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin (Görüşme: 19.03.2021)
KK-5: Mükrim TORUN, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin (Görüşme: 18.03.2021)
KK-6: İsmail YILMAZ, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin (Görüşme: 18.03.2021)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Artvin Çoruh Üniversitesi Etik Kurulu'nun 30.04.2021 tarihli ve E-18457941-050.99-10623 sayılı onayı. / *Approval of Artvin Çoruh University Ethics Committee dated 30.04.2021 and numbered E-18457941-050.99-10623.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

BAYDILDA SARNOGOEV'İN ŞİİRLERİNDE DESTAN UNSURLARI

EPIC ELEMENT IN BAYDILDA SARNOGOEV'S POEMS

Meryem ÖZER*

ÖZ: Bir milletin sancılı bir biçimde gelişimi yıllarca sürebilen yazılı ve sözlü ürünleri, toplumun geçmişini ve bugününü anlamlandırmada yardımcı olan unsurlar arasındadır. Yüzyıllar boyunca zenginleşerek modern zamana ulaşabilen bu ürünler çağlarca halk arasında önemini korumuş ve günlük yaşama da yansımıştır. Her bir anlatının kendine özgü farklılıkları ve ortak noktaları bulunmaktadır. Bahsi geçen bu ürünler zamanla unutulmaya yüz tutsa da halklar öz kültürünü araştırma ve yaşatma amacıyla farklı dönemlerde çalışmalar yürütmüştür. Ortaya çıkan bu çalışmalar ışığında yeni nesil bu ürünlerden faydalanarak güncel eserler ortaya koymuştur. Çalışmaya konu olan Kırgız şair Baydilda Sarnogoev de genç yaşlarından itibaren içinde büyüdüğü halkın anlatılarına ilgi duymuş, modern çizgide bu anlatıları harmanlayarak eserler vermiştir. Çalışmada, şairin şiirlerinde destan unsurları örneklerle incelenmiş ve modern şiir bağlamında destan unsurlarının kullanılması hakkında fikir beyan edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Baydilda Sarnogoev, destan, modern şiir, Manas, Er Töştük.

ABSTRACT: Written and oral products of a nation, which can take years to develop painfully, are among the elements that help make sense of the past and present of the society. These products, which have been able to reach modern times by enriching for centuries, have maintained their importance among the people for ages and have been reflected in daily life. Each narrative has its own differences and common points. Although these products are about to be forgotten in time, peoples have carried out studies in different periods with the aim of researching and keeping their own culture alive. In the light of these emerging studies, the new generation has created contemporary works by making use of these products. Baydilda Sarnogoev, who is the subject of the study, was also interested in the narratives of the people she grew up in from her young age, and she produced works by blending these narratives in a modern line. In the study, epic elements in the poet's poems were examined with examples and an idea was tried to be expressed about the use of epic elements in the context of modern poetry.

Keywords: Baydilda Sarnogoev, epic, modern poetry, Manas, Er Toshtuk.

Giriş

Tarihte yaşanmış veya yaşandığı varsayılan olayların halkın kendi zihninde geliştirilerek oluşturduğu ve ayrıca milli nitelikler taşıyan eserlere destan adı verilir (Güzel ve Torun, 2003: 44). Bir milletin kültürel kodlarını barındırması açısından destanların büyük bir role sahip olduğu söylenebilir.

* Kırgızistan – Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrencisi / Bişkek -Kırgızistan mrym.ozrr@gmail.com (Orcid ID: 0000-0002-3579-3798)



This article was checked by Turnitin.

Oldukça hacimli olan bu anlatım türü, olaylar çerçevesinde halkın dünyaya bakış açısı hakkında ipuçları verir.

Atsız'ın deyimiyle Türk edebiyatı destanla başlar. Yazılı kültürün henüz gelişmediği dönemlerde halk başından geçen büyük olayları ve içlerinden çıkan kahramanları ağızdan ağıza aktarmıştır. Daha sonra bu anlatılar birtakım değişiklikler ve eklentilerle büyüyüp günümüze ulaşmıştır (Atsız, 2002: 56). Bu destanları iyi analiz etmek gerekmektedir. Ancak bunu yaparken destanın oluşum dönemi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Destanları geçmiş ile gelecek arasında bir köprü olarak nitelendirmek doğru olacaktır. Bahsi geçen bu sözlü anlatıların tasnifinin yapılması ve gelecek nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Yapılan çalışmalar sayesinde günümüzde uygulanan halk inanışlarına, yaşam tarzına ve birçok kültürel öğeye ışık tutmak daha kolay olacaktır. Türk destanları incelendiğinde günümüze de akseden birçok unsurun korunduğu tespit etmek mümkündür.

Çalışmaya konu olan Kırgız Türklerinde, kahramanlık destanına *comok*, destan anlatana ise *comokçu* adı verilir (Elçin, 2002: 19). Kırgız Türkleri destan kelimesini adlandırmada zaman zaman farklı yollara gitmiştir. Önceden destan türünü karşılamak için genellikle *comok* terimi kullanılsa da 1930'lardan sonra büyük hacimli destanları tanımlamak için *epos* terimi kullanılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra önceden destanı niteleyen diyebileceğimiz *cöö comok* terimi masalı; *dastan* terimi ise günümüzde halk hikayeleri ve mesnevi tarzında yazılmış şiirleri niteler denilebilir (Aksoy, 2020: 12).

Kırgızlarda destan denildiğinde şüphesiz akla ilk olarak Manas Destanı gelmektedir. Yüce, Manas destanını Kırgızlar içerisinde bir anayasa olarak nitelendirir (Yüce: 2021: 202). Manas destanı hem tarihi, hem de kültürel bir belge özelliği taşımaktadır.

Kazak prenslerinden birisi olan Çakan Valihanov, Manas destanını;

"*Sarp kayalarda yaşayan Kırgızlarda tek bir destan vardır. Bu destan Kırgızların bütün mitolojisini, masallarını, her türlü geleneklerini bir kahraman çevresine toplamış Kırgız ansiklopedisidir. Kırgızlar için eski Yunanlıların İlyada'sı gibi bir şeydir. Kırgızların hayat tarzları, görenekleri, ahlak ve dini telakkileri, coğrafyası, tıp bilgileri, başka uluslarla olan ilişkileri bu destanda ifadesini bulmuştur.*" şeklinde tarif etmiştir (İnan, 1992: X). Görüldüğü gibi Manas Destanı, Kırgızların hayata bakış açılarının ve dünya sahnesindeki duruşlarının şifrelerini barındırmaktadır.

Destanların milli benliği yansıtır ve canlandırma açısından rolü ve etkisi oldukça büyüktür. Sovyetler Birliği bu durumu iyi analiz etmiş ve yönetimi altındaki halkların milli şuurlarının gelişmesini örselemek istemiştir. Özellikle Manas Destanının her ne kadar ilmi açıdan önemli bir metin olduğunu düşünseler de Kırgız ve diğer Türk halklarını milli bir uyanışa götüreceği korkusu ile türlü sansürler uygulamışlardır. Bu görüşleri

bizzat kendileri Taşkent'te yayınlanan Komünist Partisi'ne bağlı Turkestanskaya Pravda gazetesinde dile getirmişlerdir (Kallimci, 2011: 2). Her ne kadar bu yasakçı tavır sürdürülse de Kırgız aydınları destan üzerinde çalışmalar yürütmüş fakat bu hizmetlerinin bedelini canları ile ödemişlerdir. Kasım Tınıstanov, Sıdık Karaçev, A. Kökenov, B. Kenensariyev gibi aydınlar Manas destanının araştırılması ve incelemesi üzerine araştırmalar yapmış, milliyetçilik-ırkçılık suçlamalarıyla öldürülmüşlerdir (Kallimci, 2011: 3). Fakat günümüze geldikçe bu çalışmaların boşa harcanan emekler olmadığı Kırgız bağımsızlık sürecinden sonra görülmüştür.

Destancılık geleneğine önemli katkılarda bulunan Kırgız Türklerinin Manas destanından başka *Kocacaş*, *Er Töştük*, *Ertabıldı*, *Olcobay ile Kışımcan*, *Sarıncı Bököy*, *Kız Cibek*, *Kurmanbek* gibi destanları bulunmaktadır (Kallimci, 2009: 6). Bu destanların her biri zengin folklorik malzemeye sahip olması açısından önem taşımaktadır.

Bağımsızlık sonrası ekonomik ve siyasi problemlerin çözülmesinin yanı sıra Kırgız topraklarında yaşayan farklı boy ve milletlerin birlik içinde yaşaması için milli birlik ve beraberliği koruma girişimleri gerek siyasiler gerek sanatçılar tarafından görev olarak bilinmiştir. Bu noktada sanatçılar için Manas Destanı önemli bir kaynak niteliği taşımakla birlikte eserlere sık sık konu olmuştur (Kallimci, 2011: 7). Manas Destanı sadece kendi dönemini yansıtan bir anlatı olmaktan çok Türklerin milli bilinç ve beraberliğini yansıtan bir kılavuzdur. Çalışmada şiirlerinin bu araştırmaya elverişli olması sebebiyle, modern Kırgız şiiri bağlamında Baydılda Sarnogoev'in şiirlerinin incelenmesi uygun görülmüştür. Sarnogoev için modern çizgide yol almış bunun yanı sıra ozanlığı da kalemine sindirmiş bir şairdir diyebiliriz. Daima ileri gitmeyi öğütlerken, bunu halkının ulularını anımsatarak ve örnek göstererek yapmıştır. Yurdunun doğal güzelliklerini, folklorik unsurlarını, cefakar kadınlarını ve daha nice milletini tasvir eden konuları işleyerek, ardından gelen nesle bu olguları şiirleri yoluyla miras bırakmıştır.

Küçük yaşlarda kitap dünyasıyla tanışan şairin şiirleri, 20. yüzyıl Kırgız şiiri ve halkın psikolojik gelişimi hakkında bilgiler verir. Şairin şiirlerinde yüzyıllardan beri gelen halk şiiri, ozanlık hüneri ve psikolojik şiirin ilişkisi ustalıkla gösterilmiştir. Onun şiirlerde ifade ettiklerinde ve kullandığı aforizmalarda, yaşamın sırrını, kutsallığını bulabiliriz (Akmataliev, 2015: 116). Sarnogoev'in yaptığı okumaların ve yaşadığı çağ üzerindeki analizlerinin tesiri eserlerinde açıkça görülmektedir.

Şair, Kırgızlar arasında ünlü olan *Barpı*, *Cenicok*, *Çondu*, *Esenaman* gibi akınlardan etkilenmiştir. Bunların yanı sıra, ilkokul yıllarında *Er Töştük*, *Kedeyken* gibi destanlara ilgi duyduğu bilinmektedir. Böylelikle Sarnogoev'in sanatçılık evresinin başlangıcında halk edebiyatının etkisinin olduğu görülmektedir.

Şairin şiirlerinde; *Manas*, *Er Töştük* ve diğer destan kahramanları anlatılmak istenilen konuya göre şekillendirilip kullanılmıştır. İmgeli

anlatımlarla günümüzden uzaklaşmamış, geçmişten gelen kültürel öğeler ve şahsiyetleri de şiirlerine sindirmiştir. Sık sık destandaki kahramanların karakterleri ile kendisini özdeşleştirmiştir. Bunların yanı sıra sadece destanlarla ilgili değil, destan okuyan *Manasçılar* için de şiirler yazmıştır.

Şiirlerden Örneklerle Sarnogoev'in Eserlerinde Destan Unsurları

Sözlü geleneği oldukça gelişmiş olan Kırgız Türklerinde kahramanlık destanları önemli bir yere sahiptir. Manas Destanı ise bu gelenek içerisinde en dikkat çeken unsurlardan birisidir. (Temur, 2014: 13). İnan (1968: 125), Manas Destanını bir kahraman çevresinde Kırgız folklor unsurlarının toplandığı Kırgız ansiklopedisi olarak değerlendirmiştir.

Baydılda Sarnogoev de, Manas'a ve destandaki diğer kahramanlara özgü nitelikleri kullanarak, çağıyla harmanladığı eserler ortaya koymuştur.

K. Dautov ve A. Ömürkanov'un hazırladığı, Baydılda Sarnogoev'in tüm şiirlerinin toplandığı *Tandalma* adlı şiir kitabından konuyla ilgili örnekler verilip, destanlarla ilişkisi analiz edilecektir.

Aşuudan bergen otçyotum adlı şiir kitabında *Muhtar Şahahovga* (Muhtar Şahanov'a) şiirinde, *Manas* ile destanın bir diğer kahramanı olan *Kökçö*'yü kendilerine benzeterek dostluklarından bahsetmiştir.

Keñ taaladaykeñ peyildüü tuuganıñ
Kelçi beri, moyundaşıp cırgayın!
Söz menen söz, tış menen tış
şireşken,
Sözüm menen, tışüm menen sıylayın.
Sen Kökçödöy... kucagıma sıybağın
Men Manastay... kucagina sıybayın!

Geniş tarla gibi cömert kardeşim
Gel beri, sarılıp mutlu olayım!
Sözün ile sözüm, düşün ile düşüm bir,
Sözüm ile düşüm ile hürmet edeyim.
Sen Kökçö gibi kucığıma sığma
Ben Manas gibi kucığına sıgmayayım!
(Dautov ve Ömürkanov, 2013: 405)

Destanda belirli bir şekilde Kökçö ile Manas'ın kan bağı üzerinde durulmasa da anne tarafından akraba oldukları tespit edilebilmektedir. Ayrıca şiiri daha iyi yorumlayabilmek için bir han olan Kökçö'nün heybetinin "*Dağ gibi olmuş Kökçö Han*" şeklinde tasvir edildiğini de belirtmek gerekir (Yıldız, 1995: 129). Şair şiirinde Muhtar Şahanov ile aralarındaki akrabalığa gönderme yapmıştır. Şahanov, Kazak şairlerindedir. Sarnogoev bu şiiriyle Şahanov'a duyduğu dostluk sevgisinin yanı sıra Kazak-Kırgız akrabalığını da dile getirmiş olur. Şair, Şahanov ile olan dostluklarını bu iki destan kahramanının dostluğuna benzeterek tarihi bir ilişkiyi de ortaya koymuştur. Sarnogoev'in şiirlerinde sık sık görülen övgü cümleleri, hem kendisini hem de şiiri ithaf ettiği kişiyi yüceltir niteliktedir. Şiirde geçen "*sen Kökçö gibi kucığıma sığma, ben Manas gibi kucığına sıgmayayım*" mısraları her ikisinin de heybetine gönderme yapması açısından bu duruma örnek gösterilebilir. Şairin Kırgız ve Kazakların bir atadan geldiklerini hatırlatan tek şiiri bu değildir. *Kazak Eline* (Kazak Yurduna) adlı bir şiiri daha vardır.

Destan kahramanlarına benzetme unsuru sıklıkla görülmektedir. Buna kız ve erkek çocukların beşikleri sallanırken söylenen ninnileri örnek

olarak gösterebiliriz. Kız ve erkek çocukların sosyal hayattaki yerlerine göre; erkek çocukların genelde Manas gibi hoş görülmesi, Bakay gibi bilge, Koşoy gibi dahi, Semetey ve Seytek vs. destan kahramanları gibi cesur olarak yetişmesi istenilmiştir. Kız çocukları da Kanıkey, Aycürök, Kız Saykal, Cañıl Mırza gibi uz, güzel, vatansever vs. olmaları istenilmiştir (Akmataliev, 2001: 170). Bu istekler daha bebeklikten itibaren telkin edilmiş, büyüme evresi boyunca da çocuklara anlatılmıştır. Halk anlatılarında görülen bu durum, modern eserlerde de karşımıza çıkmaktadır.

Atalar kültü bağlamında eski Türk inanç sisteminden bu yana koruyucu ruhlar inancı kendisini İslamiyet'in kabulünden sonra evliyalar, veliler şeklinde göstermiştir. Bahsi geçen bu kültür, zamanla değişim gösterse de halk arasındaki yerini ve önemini korumuştur. Ata ruhlarını kutsal kabul etmek ve yüceltmek Kırgız sözlü kültür geleneğinde sık sık görülen bir unsurdur (Dıykanbayeva, 2016: 223). Atalar kültürünün Kırgızların sosyal yaşamlarında güçlü bir şekilde varlığını koruduğu gerek edebi eserlerden gerekse halkın söylemlerinden kolaylıkla fark edilebilir.

Baydılda Sarnogoev'in şiirlerinde atalara saygı unsuru sıkça görülmektedir. Anne-baba sevgisinin dışında halk için önem arz eden kişi ve destan kahramanlarını da şiirlerinde işlemeyi ihmal etmemiştir. *Aşuudan bergen otçyotum* adlı şiir kitabında *Bir cakadan baş çigar* şiirinde *Manas Baba* kullanımı buna örnek olarak gösterilebilir.

Başında oy maydalanıp baratsa
Manas degen babañ tursun esinde.

Aklında fikir bölünüp gitse
Manas denilen baban dursun
zihninde.

(Dautov ve Ömürkanov, 2013: 407)

Kırgız inanç sistemi içerisinde Manas, halk için koruyucu ruh özelliği taşıyan bir destan kahramanıdır (Orozobaev, 2014: 72). Günümüzde de sık sık *Manas Ata* adlandırılmasıyla sosyal hayat içerisinde varlığını güçlü bir şekilde koruduğu görülmektedir. Baydılda Sarnogoev de bu durumu göz ardı etmeyerek şiirlerinde işlemiştir.

Şair şiirlerinde sık sık Kanıkey ve Aycürök üstünden kadınlara övgüde bulunmuştur. Bu duruma örnek olarak *Ak kalpak* adlı şiir kitabındaki *Talas suusu* şiirinden bahsedebiliriz. Şair şiirde Kanıkey'e övgü dolu sözlerden bahsetmesinin yanı sıra *suya* şiir yazarak Kırgız inanç sisteminde önemli bir yer tutan su kültürünü de işlemiştir.

Kırgız Türkleri arasında *Kuday'a* (Tanrı'ya) teşekkür etmek ya da dilekte bulunmak için kurbanlar kesilmiştir. Buna ek olarak suyun iyileştirici gücüne inanan Kırgız Türkleri soğuk algınlığı tedavisinde; *Oo Kuday amin, cer amin, su amin* (*Oo Tanrı amin, yer amin, su amin*) şeklinde dua etmişlerdir. Bu durum *Cer-Su* (*Yer-Su*) kültü ile bağlantılıdır (Dıykanbayeva, 2016: 36). Eski Türk dini anlayışı içerisinde su karşımıza temizlik ve safiyet sembolü kutsal bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Günay ve Güngör, 2018: 68). Suyun fiziksel ve ruhsal açıdan sağaltıcı ve arındırıcı bir niteliği olduğu görüşü vardır. Bu görüşe göre suların; tedavi, arındırma ve yeniden

yaratma gücü bulunmaktadır (Şayhan, 2018: 91). Bu bağlamda hem edebi anlatılarda hem de gündelik yaşamda suya bağlı ritüeller sık sık karşımıza çıkmaktadır. Baydılda Sarnogoev de bu kültürel zenginliği tıpkı diğer doğa kültlerini işlediği gibi şiirlerine yansıtmıştır. Şairin bahsettiği su alelade bir su değildir. *Talas suyu*, adını bulunduğu Talas'tan almaktadır. Talas, Manas öldükten sonra Kanıkey'in Semetey'i kaçırıp getirdiği ayrıca Manas'ın da kabrinin bulunduğu bir ildir. Şairin şiirlerinde kullandığı hiçbir karakter, mekân ve olayın öylesine olmadığı gibi bu şiirinde de tarihe gönderme yapmaktadır.

Ayaldın uzu Kanıkey
Ak cüzün kündö cuugan suu,
Ayçürök menen Semetey
Aptapta çabak urgan suu.

Kadının mahiri Kanıkey'in
Ak yüzünü her gün yıkayan su.
Ayçürök ile Cemetey'in
Günüşiğinde yüzdüğü su
(Dautov ve Ömürkanov, 2013: 51)

Kanıkey, Manas'ın eşi ve Semetey'in annesidir. Güzelliği ve akıllılığı ile destana konu olan Kanıkey, Manas'a destan da sık sık yardımcı olmuş, gelecek hakkında kehanetlerde bulunarak dikkat çekmiştir (Yıldız, 1995: 182). Eşine yardımı ve oğlu Semetey'e sahip çıkması ile olumlu kadın tipi çizen bir destan kahramanı olan Kanıkey, Kırgız toplumunda saygı gören ve örnek gösterilen bir destan kahramanıdır. Semetey, babası Manas'ın ölümünden sonra doğmuş olan destan kahramanıdır. Dedesi Cakıp Han ile amcalarının kötülüklerinden kurtulması için annesi Kanıkey ve Baybiçe tarafından daha önce de bahsedildiği gibi Talas'a kaçırılarak kurtarılmıştır. Babasının Kara Han olduğunu düşünen Semetey, gerçeği öğrendikten sonra babası Manas'ın intikamını alarak mirasına sahip çıkmıştır. Böylelikle halkın beklentisini karşılamıştır (Yıldız, 1995: 152). Bunun yanı sıra idealize edilen kadın kahraman özelliklerine sahip olan Semetey'in eşi Ayçürök'ün de bu intikamın alınmasına yardımcı olduğunu söylemek gerekmektedir. Görüldüğü gibi destan olay örgüsüne hakim olan Sarnogoev, halk arasında saygı gören destan kahramanlarını ve su kültürünü harmanlamıştır.

Bunun yanı sıra şair, yine bir doğa kültürüyle ilişkili olan, *Toolor cana tooluktar* adlı şiir kitabındaki *Aska* (Dağ) adlı şiirde *Manas ve askanın* yani dağın ilişkisinden söz etmiştir.

Cüz kılımdın cüzün körgön sarı aska
San oylosom saga cetmek kayakta!
Cortuuldarda ünün koştöp cañırıp
Coo betinde kubat berdin Manaska.

Yüzyılları gören Sarı Aska (Dağ)
Daima düşünsem de sana yetişemem!
Akınlarda sesin yankılanıp
Düşmana karşı kuvvet verdin
Manas'a.
(Dautov ve Ömürkanov, 2013: 111)

Kırgızlarda *sarı* kelimesi birçok yer adında kullanılmaktadır. Ancak bu kelimenin renkten başka anlamlar da ifade ettiği üzerinde durmak gerekmektedir. Bilindiği üzere diğer tüm Türk dillerinde olduğu gibi *sarı* kelimesi rengi bildirmektedir. Bunun yanı sıra Kırgızlarda szölü kullanımda bazen kelime sonundaki sesli harf düşürülür ve kendinden sonraki kelime

ile birleştirilerek kullanılır. Örneğin; kara uy > karuy, toru at > torat gibi. Bu durum bazen tam tersi şekilde işler. Farsça *sar* (baş) kelimesine -ı harfi eklenerek *sarı* şeklinde söylenir. Fonetik kurallara uyum göstermeden kelimenin bu tür kullanımları bazen kelimenin asıl anlamını ayırt etmeyi güçleştirmektedir (Isaev, 1977: 45). Edebi dil ile halk ağzında kullanılan kelimelerin farklılığı sıklıkla bu tür anlam karmaşalarına yol açmaktadır.

Bu şiirde bahsi geçen *sarı askanın*, şiirin içeriğinden yola çıkılarak Farsça *sar* anlamındaki baş, büyük dağ anlamını taşıdığı ifade edilebilir. Dağın yüzyılları görmesi ve yüceliği söz konusudur. Akınlarda sesin yankılanmasından bahsedilirken dağın heybeti, büyüklüğü kastedilmiştir. Çünkü bir dağ ne kadar büyük ise yankı da o denli fazla olacaktır.

Türklerde dağ kültü de su kültü kadar önemli bir yere sahiptir. Dağ kültürünün direkt olarak Gök-Tanrı inancı ile bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Belki de yüksek olmaları nedeni ile eski Türkler dağları kutsal ve Tanrı makamı olarak düşünmüş, burada kurbanlar vermişlerdir (Günay ve Güngör, 2018: 64). Sarnogoev de bu kadim değerleri şiirlerinde işlemeyi ihmal etmemiştir. Eserde dağın Manas'ın yaptığı çetin savaşlara tanık olduğu ve manevi bağlamda Manas'ı desteklemesinden bahsedilmiştir. Kutsal dağ kültü ve Manas Ata'yı konu edinen bu şiiri aracılığıyla şair hem Manas'ın bahadırlığından, yaptığı büyük akınlardan hem de dağa gösterilen saygıdan söz etmiştir.

Kırgız Türklerinde Manas Destanı kadar destanın kendisini anlatmak da önemli bir yer tutmaktadır. Destanının, *Manas* ve *Semetey* kısmını söyleyebilen *ırcı* ya da *akıncı* diye adlandırabileceğimiz kişiler *Manasçı* olarak nitelendirilir (Temur, 2014: 17). Kırgız Türklerinde doğaçlama destan söyleyebilen Manasçılar, halk içinde popüler bir yer tutmaktadır. Manasçılar, Kırgız Edebiyatı Terimler Sözlüğünde *Büyük destan Manas'ı meydana getiren, geliştiren, halk arasından çıkan kabiliyetli insan* olarak ifade edilmiştir (Temur, 2014: 20). Destanı zihinlerinde saklayarak aktaran Manasçıların halk arasında büyük bir saygı ve sevgi gördüğü günlük hayatta da hissedilmektedir.

Baydılda Sarnogoev de halk arasında önemli yer tutan *Manasçılık* hakkında şiirler yazmayı ihmal etmemiştir. Bu duruma, *Ak kalpak* adlı şiir kitabındaki *Kırgızıma* adlı şiirini örnek olarak gösterebiliriz.

Kılımdar açpay sabattı,
Karmabay kalem, kagazdı.
Karañğı bolup cürsön da,
Mekendep türdüü taraptı.
Men tuulğan doorgo cetkirdiñ
Meeñe saktap “Manastı”.
Yüzyıllardır okuma-yazma bilmeden,

Tutmadan kalem, kağıdı.
Cahil olarak yaşasan da,
Vatan edinip türlü yerleri.
Doğduğum zamana ulaştırdın
Zihninde saklayıp “Manas’ı”.

Ezelten açpay sabattı
Eç bilbey kalem, kagazdı.
Koy menen қоşо cürsön da

Ezelden beri okuma-yazma bilmeden,
Hiç bilmeden kalem, kağıdı.
Koyun güdüp yaşan da

Konuştap türlü taraptı.
Tüptülgön bizge cektirdiñ,
Tiliñe basıp “Manastı”.

Mesken edip türlü yerleri.
Eksiltmeden bize ulaştırdın,
Dilinde saklayıp Manas'ı.

Maktangım kelet kündö ele,
Basıntıp özüñ süylübö.
Eposun oydo cat bilgen
Elder az sendey düynödö.

Övünmek istiyorum her gün,
Kendini küçümseyerek konuşma.
Destanını ezbere bilen
Halk az senin gibi dünyada.
(Dautov ve Ömürkanov, 2013: 58)

Şiirde Manasçıların övülmesinin yanı sıra Kırgız halkının yaşam sistemi ve tarihsel süreçte geçirdiği zorlu dönemler de işlenmiştir. Şair Manas Destanı'nın ezbere bilinerek günümüze ulaştırılmasının ne denli övgüye layık olduğunu gurur ve takdirle dile getirmiştir.

Şair Manas Destanı dışında şiirlerinde Er Töştük Destanı'nı da işlemiştir. Zaman zaman tarihi şahsiyetlerle Er Töştük arasında bağlantı kurmuştur, bazen de kendi deneyimlerini destan olay örgüsüyle sentezleyerek anlatmıştır.

Er Töştük Destanı kahramanlık destanları içerisinde arkaik unsurların oldukça fazla kullanıldığı destanlardan birisidir. Destanın olay örgüsünde Er Töştük yedi sene yeraltı dünyasında bulunmak zorunda kalır. Bahsi geçen bu kahramanlık olayları yeraltı dünyasında gelişir (Alimova, 2015: 8). Sarnogoev, diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de destan unsurlarını günümüz olay ve kişilerine uyarlayarak kullanmıştır.

Er Töştük Destanı'na ait unsurların bulunduğu şiirlerden birisi; *Toolor cana tooluktar* adlı şiir kitabındaki *Kocomkul* şiiridir.

Körgön cokmun, Kokem kaday can
ele
El kep kılat: “Er Töştüktöy bar ele”.
Suudan alıp, kurgak cerge ornotkon
Suusamırda taşı turat dağı ele.

Görmedim, Kokem nasıl biri
Halk söyler: “Er Töştük kadar var”.
Sudan alıp, kuru yere koyduğu
Suusamır'da taşı durur bugün dahi.
(Dautov ve Ömürkanov, 2013: 110).

Kocomkul, 1988-1955 tarihleri arasında yaşamış güçlülüğüyle halka kendisini tanıtmış bir şahsiyettir. Bunların yanı sıra çiftçilikle ilgili bölgesinde önemli faaliyetlerde bulunmuştur. Taşdığı taşların ağırlığının fazla olmasıyla akıllarda kalmıştır. Suusamır denilen bölgede suyun içinden alıp toprağa koyduğu ağır taş bugün dahi olduğu yerde durmaktadır. Hakkında anlatılan bir diğer efsanede bir atı yüz metre taşıdığıdır. Fiziksel olarak oldukça güçlü ve hacimli olan Kocomkul, şair tarafından güç bağlamında Er Töştük'e benzetilmiştir. Buradan halk arasında insanların nitelendirilmesinde destan kahramanlarına benzetilmesinin geçerliliğinin devam ettiği görülmektedir.

Sonuç

Baydıda Sarnogoev'in şiirleri incelendiğinde geçmişten geleceğe, eskiden yeniye geçme yolunda kültürel unsurları gözettiği görülür. Şair

dünü, bugünü ve geleceği bir bütün olarak ele alıp çeşitli benzetmeler, metaforlar kullanarak açıklar. Kırgız inanç sistemini ve halk kültürünü harmanlayarak modern şiirde aksettirir. Bu çalışma her ne kadar destan unsuru ile sınıflandırılmış olsa da, şairin tüm şiirleri incelendiğinde birçok folklorik unsuru da barındırdığı görülecektir. Şiirlerde sık sık benzetmelere gidilmiş, çoğu zaman ise halkın saygı ve övgüyle zihninde tuttuğu destan kahramanlarının örnek alınması gerektiği didaktik bir üslupla dile getirilmiştir.

Tarihi eserleri yazmak büyük sorumluluk ister. Yazar, tarihi olaylar ve insanlarla ilgili malzemeleri, ayrıntılarıyla birlikte bilmelidir. O, yazar olduğu kadar tarih araştırmacısı da olmalıdır (Akmataliev, 2001: 197). Sarnogoev'in bahsi geçen bu araştırmacı kimliğe sahip olduğu, şiirlerinde tarihi şahsiyetler ve olaylar arasındaki kurduğu bağlantılardan anlaşılmaktadır. Bu bağlamda şairin hem iyi bir kültür ve tarih araştırmacısı hem de modern bir çerçevede bu unsurları işleyebilen bir usta olduğu görülmektedir.

Destan gibi halk anlatılarının halkın zihninde işlevselliğini kaybetmemesi açısından bu tür konuların modern edebiyatla sentezlenmesi önem arz etmektedir. Tarihsel süreçte geçen olaylarla, günümüz kişi ve olaylarının bağlantılı bir şekilde işlenmesi aynı zamanda yeni gelen neslin bu kültürel zenginlikleri daha kolay ve kalıcı bir şekilde kavraması noktasında yardımcı olacaktır.

Baydılda Sarnogoev, destanlara köşeden değinip bırakan bir şair değildir. Halk edebiyatına yakından duyduğu ilgi ve erken yaşlarda yaptığı okumalar sayesinde anlatılara oldukça hakimdir. Bu bilgi birikimi yardımıyla destanlarda geçen olayları ve destan kahramanlarının karakterlerini çağımıza uyarlamıştır.

Şair yalın bir dil ile birçok farklı temada destan unsurlarından faydalanır. Hiçbir şiiri alelade yazılmamıştır. Türk inanç sistemi ve kültürü, tarihi olaylar ve şahsiyetler şiirlerinin ana temasını oluşturmuştur. Geçmiş aydınlatma, hatırlatma ve geleceğin kültürel çerçeveden sıyrılmadan şekillenmesinde bu tarz üsluplar önemlidir. Ayrıca Baydılda Sarnogoev gibi şairlerin şiirleri bilimsel açıdan incelenerek kültürün günümüzde nasıl bir yansıması olduğunu anlamlandırmak ve modern şiirin bu noktadaki etkisini ölçmek için çalışmalar yapılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akmataliev, A. (2001). *Kırgız folkloru ve tarihi kahramanlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Akmataliev, A. (2015). *Azırkı Kırgız adabiyatı*. Bişkek: Biyiktik basmakanası.
- Aksoy, H. (2020). *Destan dünyasında kadın - Kırgız destanlarında kadın tipler*. Konya: Kömen.
- Alimova, C. (2015). *Er Töştük ve Coodarbeşim destanlarında kullanılan Celmoguz motifi üzerine. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 39.

- Atsız, H. N. (2002). Türk destanını sınıflandırma tecrübesi. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, (hzl. Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz). İstanbul: Ötüken.
- Dautov, K. - Ömürkanov, A. (2013). *Tandalma*. Bişkek: Turar Matbaası.
- Dıykanbayeva, M. (2016). *Kırgızlarda atalar kültü*. Konya: Kömen.
- Elçin, Ş. (2002). Türk dilinde destan kelimesi ve mefhumu. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, (hzl. Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz). İstanbul: Ötüken.
- Güzel, A. - Torun, A. (2003). *Türk halk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Akçağ.
- Isaev, D. (1977). *Cer-suu attarının sırrı*. Frunze: Mektep basmakanası.
- İnan, A. (1968). Manas destanı üzerine notlar. *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kallimci, İ. T. (2009). *Bağımsızlık sonrası modern Kırgız şiirinde milli temalar*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kallimci, İ. T. (2011). *Modern Kırgız şiirinde Manas ve Manas Destanı*. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 89-104.
- Orozobaev, M. (2009). *Kırgızcadaki İslam öncesi geleneksel inanç ve inanışlarla ilgili söz varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sakaoğlu, S. (2002). Anadolu folklorunda Göktürk efsanelerinin izleri. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, (hzl. Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz), İstanbul: Ötüken.
- Şayhan, F. (2018). Altay Türklerinin inanmalarındaki su kültürünün mitsel okuması. *Bilig*, S. 87, 83-100.
- Temur, N. (2014). *Kırgız Türklerinde sınıçlık geleneği ve Kırgız sınıçları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Yıldız, N. (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız kültürü ile ilgili tespit ve tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Yüce, M. (2021). *Sosyo-ekonomik yönüyle Kırgızistan ve Kırgız Türkleri*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

ANTROPOLOJİDE DİN VE RİTÜEL

RELIGION AND RITUAL IN ANTHROPOLOGY

Mutlu ÖZGEN*

ÖZ: Din ve inanç kavramını bir kurum olarak ele alan antropoloji, dini etkinlikleri (ritüelleri, ayinleri) kurumsallaşmanın göstergesi olarak kabul eder. Antropolojiye göre, din ve inanç bağlam merkezli ele alınması gereken konulardır. Bağlamın merkezini, teolojik yön değil, toplumsal ve kültürel boyut oluşturur. Bu bakımdan antropolojinin din konusunu, bir kültür sistemi olarak incelediği ifade edilebilir. Bu çalışma ile, antropolojinin din ve ritüel ilişkisini hangi boyutlarıyla ele aldığı araştırılmıştır. Araştırma için antropologların konuyla ilgili eserleri incelenmiş ve bunlar etrafında geliştirilen literatürden de yararlanılmıştır. Çalışmanın amacı, antropolojinin din ve ritüel olgularını yorumlama biçiminin, bu konuda araştırma yapan diğer bilim alanlarından farkını ortaya koymaktır. Sonuçta antropolojinin din ve ritüel ilişkisini, sosyolojiden ve din bilimlerinden farklı bir bağlamda değerlendirdiği anlaşılmıştır. Zira antropoloji inceleme sahasına giren diğer konular gibi, merkezi olgu olarak insandan hareket etmektedir. İnsanın coğrafya ve kültür ile farklılaşan durumunun din ve ritüel incelemelerinde de esas alınması gerektiği hususunun antropolojinin merkezi bakış olduğu, antropologların tanımlarından da anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Antropoloji, insan, kültür sistemi, antropolojide ritüel, antropoloji ve din.

ABSTRACT: Anthropology, which deals with the concept of religion and belief as an institution, recognizes religious activities (rituals, religious ceremony) as an indicator of institutionalization. In terms of anthropology, religion and belief are areas that should be considered context-centered. The center of the context is the social and cultural dimension, not the theological aspect. In this respect, it may be argued that anthropology examines the subject of religion as a cultural system.

This study investigates the dimensions of anthropology's relationship between religion and ritual. For the research, the works of anthropologists on the subject were examined and the literature developed around them was also used. The aim of the study is to reveal the difference between anthropology's interpretation of religion and ritual phenomena from other scientific fields that research on this subject. In conclusion, it is understood that anthropology evaluates the relationship between religion and ritual in a different context from sociology and religious sciences. The reason for this, anthropology, like other subjects within its scope, starts from the human as the central phenomenon. It is understood from the definitions of anthropologists that anthropology's central point of view is that the situation of man, which differs with geography and culture, should be taken as a basis in religion and ritual studies.

Keywords: Anthropology, human, cultural system, ritual in anthropology, anthropology and religion.

* Dr. - Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü / İstanbul - mutluozgen@yahoo.com (Orcid ID: 0000-0002-1174-8319)



Giriş: Antropoloji ve Din İlişkisinden Din Antropolojisine

Kavramsal çerçevede antropoloji, din ve inanç kavramını bir kurum olarak ele almaktadır. Antropolojiye göre, din ve inanç bağlam merkezli ele alınması gereken konulardır. Bağlamın merkezini ise insanın toplumsal ve kültürel boyutu oluşturur. Antropolojinin din konusunu, “bir kültür sistemi” olarak incelemeyi temel amaç edinmesi, sosyal antropoloji ve kültürel antropolojinin katkıları ile “Din Antropolojisi” adıyla yeni bir disiplin anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Din antropologları, insanı anlamının yolunun inanç ve din sistemlerinden geçtiğini düşünmektedir. Antropoloji inanç ve din kavramlarını kültürel sistem olarak incelemeyi amaç edinirken ölçüt aldığı kavram, “*insan*”dır. Dolayısıyla da insan olgusu, antropolojinin dine bakış açısını şekillendirmektedir.

Antropoloji din kavramını tek başına değil, bu kavramı oluşturan yardımcı öğelerle birlikte ele alarak açıklamayı tercih eder. Antropolojinin dine bakış açısı ile insana ve topluma bakışında benzerlikler söz konusudur. Her ikisine de “insan” odaklı bakmaya çalışır. Dine ve inanca anlam yükleyen “insan” olduğunu göz ardı etmez. Din kendine inananlar olduğu sürece ayakta duran bir kurumdur. Bu kurumu ayakta tutan ilahi bir güç olsa da onun sürekliliğini sağlayacak olan yine insan kavramıdır. Dini oluşumların temelinde insan vardır. Dinin asıl nesnesi insandır. Her söylem, yaptırım ve uygulama insan muhatap alınarak gerçekleşir. Gerçeğin adı “insandır”. Ve bu gerçek, Semavi olsun ya da olmasın, tüm inanç sistemlerinde ve dinlerde değişmeyen bir ölçüttür. İlahiyat gibi bilim dallarında bu bakış açısı ikincil planda kalırken; din antropolojisi gibi disiplinlerde, dine ve dini söylemlere insan gerçekliğinin üzerinden bakılır. Din ve inanç kavramları açıklanıp değerlendirilirken; “Din insan için ne söylüyor? İnsanı ne olarak görüyor?” söylemlerinden ziyade; “İnsan din için ne düşünüyor? Nasıl algılıyor ve tanımlıyor? Yaşamsal alanında nerede tutuyor?” Gibi insan unsurunu dışarda bırakmayan bir bakış açısıyla yaklaşır.

1. Antropologların Din Tanımları

Din kavramına sürekli ilgi gösterilmesine karşın dinin tek değişmez antropolojik teorisi bulunmamaktadır. Din tanımlanırken alandaki araştırmacılar dinin nasıl tanımlanacağı veya din teriminin neyi içine alacağı konusunda anlaşamamışlardır. Antropolojide önümüze pek çok din tanımının çıkma sebebi de bu durumdan kaynaklanmaktadır. İlk dönemlerde sosyal antropoloji dinin kökenini, mahiyetini açıklama konularına yoğunluk vermiştir. Özellikle İngiltere, antropoloji alanında güçlü temsilcilere sahiptir. Antropologlar din konusundaki çalışmalarda dini inançlar, semboller, ritüeller, büyü gibi konular; Tylor, Spencer, Frazer, W.Schmidt, Malinowski, Radcliffe-Brown, Evans Pritchard, Levyh Bruhl, L.Strauss, Geertz gibi etnolog ve antropologların din konusunda başlıca inceleme alanını oluşturmuştur (Günay, 2008: 192).

Bu konuda pek çok antropolog din tanımı yapmıştır. Dolayısıyla antropolojide pek çok din tanımı ortaya çıkmıştır. Bu alanda ilk din tanımını yapan kişi Tylor olmuştur. 1871 yılında dini; *“ruhsal varlıklara inanç”* (Özbudun, 2007: 57) olarak tanımlayan Tylor, ilkel kültür (Primitive Culture-1871) ‘de dinsel düşüncenin evrimine ilişkin görüşlerini dile getirirken; *“ilk insanların animizm olarak tanımladığı bir çeşit dine sahip olduğunu, dinsel düşüncenin çoktanrıçılıktan tektanrıçılığa yönelen bir evrimleşme geçirdiğini ve dinsel düşüncenin zamanla yerini bilime bırakacağını savunmuştur.”* (Özbudun, 2007: 57). Tylor bu saptamaları yaparken evrimci bakış açısı onun dinin kökenine ilişkin bir kuram ortaya koyma çabasında olduğunu da düşündürmüştür. Tylor animizm kuramıyla, *“ruhun ölümsüzlüğüne”* bir gönderme yapmaktadır. Tylor’a göre, *“Ruh, insan öldükten sonra da yaşamını sürdürmekteydi. Tylor, insan ruhu (soul) ya da tin (spirit) fikrinin insan kültürlerinde evrensel olduğunu belirtmektedir.”* (Özbudun 2007: 57). Tylor Animizm olarak ifade ettiği bu kavramın, tüm dinsel sistemlerin temelinde yer aldığını ve bunun evrensel olduğunu düşünmüştür.

Malinowski ise, bir agnostik olmasına karşın; dine olumlu bir psikolojik işlev yüklemiş ve onun evrensel ve gerekli olduğunu ima etmiştir. Malinowski’ye göre; *“dini psikolojik ve duygusal bağlamlarda açıklamak ve ona bir boşalım işlevi yüklemek dini meşrulaştırma ve savunmanın biçimidir. Dinsel esin, iki kaynağa sahiptir: Ölümsüzlük isteği ve Tanrıyla bir araya gelmek için duyulan şiddetli arzu. Bu “ikiz ihtiyaç” tan temel almış ve insanlara hem ne yapmak istediklerini bilme hissini hem de bir huzur ve iyi hal hissi vermiştir. İnsana kaderine hâkim olma imkânı sunmuştur.”* (Morris, 2004: 240).

Malinowski’ye göre insanın sistemler inşa etme ve bilgiyi örgütleme gereksiniminin doğrudan bir sonucu olarak din ortaya çıkar (Malinowski 1992: 131). Bu durum, Malinowski’nin din ve büyüü insanlığın psikolojik bir ihtiyaçtan ortaya çıktığını göstermesi bakımından önemlidir.

E. Durkheim ise dini, insanların temel toplumsal değerlere bağlanmasını sağlayarak, toplumun devamına katkıda bulunan toplumsal hayatın yapısal elementlerinden biri olarak tanımlar. *“Din olgusunu toplumsal bir süreç içinde değerlendiren Durkheim, incelenen ya da irdelenen konu din olduğunda araştırmacının inançlı kişinin dininin ideallerine en azından sempati ile bakan bir kişi olması gerektiğini söyler. Durkheim’a göre nasıl ki şiiri anlamak için bir insanın şiir kulağına sahip olması gerekirse dinin ne olduğunu anlamak için de dinsel bir duyguya sahip olmak gerekir.”* (Atay, 2009: 25). Din kavramını Durkheim, öyle geniş tutmuştur ki son tahlilde milli ve politik ideolojiler de din olarak anlaşılabilirler (Aktay, 1998: 21). Geertz de aynı bakış açısıyla *“İdeolojiler, dinlerin modern ikameleridir.”* demektedir (Özbudun, 2007: 317).

Glazier, antropolojide karşımıza çıkan din tanımı çeşitliliğinin nedenini, “ortak metodoloji yoksunluğuna” bağlamaktadır: *“Din kavramına*

sürekli ilgi gösterilmesine karşın dinin tek değişmez antropolojik teorisi veya dini inanç ritüellerin incelenmesinde ortak metodoloji yoktur. Din tanımlanırken alandaki araştırmacılar dinin nasıl tanımlanacağı veya din teriminin neyi içine alacağı konusunda anlaşamamışlardır. Bu sebeptendir ki, antropolojide önümüze pek çok din tanımı ortaya çıkmaktadır.” (Glazier, 1998: 23).

Glazier, “dinin inceleme alanının ne olduğunun cevaplanması gereken en önemli sorun” olduğunu belirterek, bu konudaki açıklamalarına devam eder: “Antropologlar marjinal halkların kabilelerin dinlerini mi araştırmalıdır? Yoksa modern dinler de antropolojinin araştırma alanına girmekte midir? Din antropolojisinin pek çok önde gelen temsilcisi “Geertz, V. Turner, Sherry Ortner, Mary Douglas, James Boon ve Stanley J. Tambiah marjinal kabile gruplarının dinleri yerine büyük dünya dinlerinin (İslam, Hıristiyanlık, Budizm) yerel versiyonlarına yönelmişlerdir.” (Glazier, 1998: 23-27).

Geertz ise, bir semboller sistemi olarak kabul ettiği dinin, insana bir dünya görüşü ve hayat anlayışı sağladığını ve bu şekli altında insan davranışlarını yönlendirmek suretiyle işlev gördüğünü düşündüğü din tanımı, yirminci yüzyılda büyük farkla dinin en etkili antropolojik tanımlaması olmuştur. Geertz dini şöyle tanımlamıştır. “Din bir semboller sistemidir ki, insanlarda güçlü, kapsamlı ve uzun süreli ruh halleri ve güdüler oluşturur; bunu genel bir varoluş düzeni hakkında kavramlar üreterek ve bu kavramlara öylesi bir gerçeklik havası giydirilerek yapar ki, söz konusu ruh halleri ve güdüler yegâne gerçeklik olarak görünür” (Geertz, 2010: 112). Bu tanım dinin kavramsal olarak ne olduğunu ve psikolojik sosyolojik olarak hangi fonksiyonları yerine getirdiğinin ayrıntılarıyla incelenmesinde kullanışlı olmakla birlikte Geertz özellikle, bir araştırmacının alanda karşılaştığı dini nasıl tanımlaması gerektiğini açıklamada başarısız olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Geertz’in din tanımına baktığımızda kendine yöneltilen eleştirinin “bağlam merkezli bir bakış açısını göz ardı etmesi” üzerine olabileceği ihtimali ilk planda aklımıza gelmektedir. Araştırmacının her toplumda ve her coğrafyada geçerli olabilecek ortak bir din şablonu üzerinden dini açıklamaya çalışması imkansızdır. Antropolog dini şekillendiren; insan, toplum ve yaşanan coğrafya gibi bağlam merkezli dinamiklere bakmak zorunda olup; çalışmasını da bu dinamikler üzerine kurmalıdır. Çünkü, her toplumun her coğrafyanın kendine ait genel ve geçerli kuralları bulunmaktadır. Bu bağlamda, bir antropolog alanda çalışırken insan ve toplumun değişken yapısını göz ardı etmemelidir. Çünkü, “değişkenlik” insanın en büyük gerçekliğidir. Antropoloji tüm bakış açısını, insanın bu değişken özelliği üzerine inşa etmiş bilim dalıdır. Antropolojiyi de diğer bilimlerden ayrıcalıklı kılan da bu noktasıdır. İnsan gibi anlaşılması son derece zor ve karmaşık bir varlığı kendine araştırma konusu yapmış, tüm kuramlarını ve bakış açısını insan üzerine kurmuş bir bilim dalıdır. Bir antropologun yaklaşımı da farklı olmamalıdır. Toplumla ve onu oluşturan -

din başta olmak üzere- tüm kurumlara yaklaşımında, insanın eseri olduğu gerçeğini göz ardı etmemelidir.

Bir toplum onu oluşturan temel dinamiklerle bir bütünlük arz etmektedir. Bu dinamikler toplumun kurumları arasındaki iletişimi ve koordinasyonu sağlayan özel bir işleve de sahiptir. Bu nedendir ki, Geertz'in din tanımına yöneltile eleştirilerde, antropoloji alanında yapılan din çalışmaları esnasında ihmal edilmemesi gerekenin bağlam merkezi olduğu ve toplumu ve onu oluşturan kurumlar arasındaki iletişim incelenirken, bağlam merkezli bakabilme yetisinin ihmal edilmemesidir.

Bu açıklamalar ışığında, dinleri antropolojik açıdan anlamada en etkili çalışma metodunun "bağlam odaklı" olması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Böylece bir toplumun dini inancı incelenirken kutsal kitapların, dinsel dogmaların çeşitli ortamlar ve değişik şartlarda onların günlük hayatlarına ne oranda yansıdığına incelenmesi gerekmektedir. Gerçekte antropologların inceledikleri din, "emredilen din" değil, "yaşanan" veya "uygulanan" dindir.

Tayfun Atay'a göre de "din hayattan çıkmıştır. Tüm kurallar gündelik yaşamdan çıkmıştır. Din insanın ihtiyacını karşıladığı sürece insan yaşamındadır. Din kavramını kurumsallaştıran dinamiğin adı insandır" (Atay, 2009: 25).

Malinowski'nin de belirttiği gibi ihtiyaçlar kurumları doğurmuştur. Din, tıpkı siyasi parti, aile gibi kurumdur. Temel aktörü insan olmadan ayakta durması da mümkün değildir. İnsan kavramının yok sayıldığı bir inanç ve dini sistemin de ayakta kalmasının mümkün olmayacağı gibi. Çünkü temelinde insan vardır. İnsanla kurumsallaşabilir. Bir kurumu ayakta tutan da insan kitleleridir. İbadet ve inanç, baş aktör konumundaki insan olmadan işlev kazanmaz.

Antropolojinin, özellikle de din antropolojisinin dine bakış açısı, "insan merkezlidir". İnsan olgusunun dışarda bırakıldığı bir inanç sisteminden bahsetmek mümkün değildir. İnanç kavramının temelinde ilahi bir güç, doğaya ait bir unsur yer alabilir. Bu arada üzerinde durulması gereken, kavramın adı "inanandır". İnançın kaynağı ne olursa olsun, İnananın insan olduğu gerçeğini değiştirmez.

Hem kitabi hem de kitabi olmayan dini sistemlerin temel amacında, insana yol göstermek temel esas olmuştur. Din kurucularına ve Peygamberlere baktığımızda hepsinin, insanlar için gönderildiği gerçeğiyle karşılarız. Bu gerçekten hareketle, dinin var oluş nedenindeki temel kaynağı insana dayandırmak yanlış olmaz. İnsan faktörü din konusunu inceleyen hemen herkesin yok sayamayacağı bir gerçekliktir. Tüm uygulamalar inanç ve ibadet olguları da bu gerçeklik üzerine inşa edilmiştir. Teoriden pratiğe aktaran da insandır. İnsan ne anlam atfederse din kendine atfedilen o anlam doğrultusunda toplum yaşamında yer alır ve o şekilde tanınır.

Din tanımında antropologlar arasında yaşanan "ortak bir metodoloji" sorununa dikkat çeken Özbudun karşılaşılan durumu; "Din tanımlanırken,

alandaki araştırmacılar dinin nasıl tanımlanacağı veya din teriminin neyi içine alacağı konusunda anlaşamamışlardır. Bu sebeptendir ki, antropolojide önümüze pek çok din tanımı çıkmaktadır” (Özbudun, 2007: 57) ifadeleri ile özetlemektedir. Özbudun’un bu ifadelerinden yola çıkarak dinin tanımlanması konusunda yaşanan durumun temelini antropolojik bir bakış açısıyla irdelediğimizde, karşımıza “çeşitlilik” kavramı anahtar olarak çıkmaktadır.

“Çeşitlilik” kavramı, yaşanan metodoloji sorununun da kaynağını açıklarken; aynı zamanda, sosyolojik ve antropolojik açıdan insan ve toplumsal yapının çeşitliliğini de işaret etmektedir. Bu çeşitlilik beraberinde dine olan yaklaşımı ve bakış açısını da belirleyen bir ölçüt oluşturmaktadır. Dinin beslediği kaynaklar din kavramına işlev katıp onu etkin hale getirmiş olsa da bu kaynaklara şekil veren dinamik ise “toplum ve insan” kavramıdır. Din ve inanç kavramları ona inananların desteğiyle etkin hale gelerek, güçlenir. Bu konuda, din kavramını etkin yapan “insan ve toplumdur.” Bireylerin dine olan bakış açıları toplumun din konusundaki görüşleri yaklaşımlarını belirlerken, aynı şekilde toplumların dine olan bakış açıları da bireylerin din algısını belirlemektedir. Burada “karşılıklı bir etkileşim” söz konusudur.

Weber dine, evrimci ve ilerlemeci bir açıdan yaklaşır. Din hakkındaki düşüncelerini ise “kutsallık” olgusuna dayandırarak paylaşır. Ona göre, ilkelerin büyüdü dünyası ile çağdaşların büyüden kurtulmuş dünyası arasındaki zıtlıkların ifadesidir din. Ona göre insanlığın dinsel tarihinin başlangıç yılları kutsallıkla doludur (Aron, 1989: 378). Kutsallık kavramı Weber’de, “karizma” kavramıyla beraber düşünüldüğünde anlam kazanır. Ona göre, büyüleyici özellik ister gerçek ister yakıştırma, isterse de iddia olsun bir kimsenin olağanüstü özellikler nedeniyle itaat ettikleri bir özneyi ve bu öznenin insanlar üzerindeki içsel ve dışsal hâkimiyetini ifade eder. (Weber, 1993: 252). Kutsal karizmatik otorite etrafında gelişen ve toplumun hafızasına yerleşen böylesi bir söylemin varlığı, din ve inanç konusunda uygulayıcı/belirleyici olanın toplum olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Din kavramını inşa eden olgu ilk bakışta ilahi bir kaynak olsa da, bu kavramın zihinlerde şekillenmesini sağlayan ana unsur insan ve onun yaşamış olduğu topluluktur. Toplumun düşünce biçimi dine olan bakış açısını da belirlemektedir. Evrensel nitelikli dinler kapsamına giren semavi dinler, inanç ve ibadet açısından aynı dini yapıya ait kavramlarda ortaklık olmasına karşın söz konusu dinlerin yaşanma ve uygulanma biçimleri coğrafyadan coğrafyaya farklılık göstermektedir. İnsan olgusunun olduğu yerde çeşitlilik ve yorum farkının olabileceği gerçeği antropolojinin din kavramına çok seslilik ve çok kültürlülük penceresinden bakmasına neden olmuştur. İnsan faktörü semavi dinlerin algılanma ve kabul görme kavramını da belirlemiştir. İnsan çeşitliliği bu yorum farklılıklarını ve bakış açılarındaki çeşitliliği inşa etmiştir. Tıpkı İran’daki Alevi gruplarla

Anadolu'daki Alevi grupların Aleviliği yaşama ve tanımlama biçimlerinde yaşanan farklılıklarda olduğu gibi.

Antropologlar din konusunda çalışma yaparken; "toplum, inanç ve coğrafya" üçlüsünün oluşturmuş olduğu gerçeği ölçüt olarak almaları çalışmanın seyri ve amacı açısından önem taşımaktadır. Coğrafya, inançlar tanımlanırken insan faktörü kadar öne çıkan "inancın kimliğini" oluşturan en önemli faktörlerden biridir. Özetlemek gerekirse, inanca din kavramlarına içerik kazandıran o dine ait inanç unsurları iken, din ve inanç kavramına ikinci kimliğini veren de toplum ve coğrafyadır.

Bu bağlamda Antropoloji, ilahiyattan farklı olarak; din kavramını tanımlarken bir toplumun dine atfettiği anlamı ve onu nasıl tanımladığına öncelik verirken coğrafya faktörünü de ölçüt unsurları arasına katmıştır. Dini yaşatanın toplum ve insan, din ve inançların yaşandığı yayıldığı alanın da coğrafya olduğu gerçeğini göz ardı edilmeden bakış açısını toplumun belleğine yer eden din kavramı nedir? Sorusuna çeviren ve bu bakış açısını metodoloji haline getiren bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Antropologların asıl cevabını bulmaları gereken soru, ortak bir din tanımına varmak yerine incelenen toplumun din kavramını nasıl algıladığı tanımladığı olmalıdır. Yaşanan din önemlidir. Toplumun din ve inanç sistemlerini tanımlarken kaynağını nereye dayandırdığıdır. Kitabî ve naslara dayandıran toplumlar olabileceği gibi kutsal karizmatik otoriteye dayandıran toplumlar da olabilir.

Nitekim *"Aynı kültürel, siyasi, ekonomik ve dini ortamlarda yetişen iki kişi arasında dahi, dini anlama ve yaşayış biçimlerinde farklılıklar görülür. İnsanların dini anlama, açıklama, yorumlama ve yaşama tecrübelerinde görülen farklı din anlayışları ve dini tipolojiler temelde insanın tabiatında bulunan tepkisel, akılcı, gelenekçi, mehdici, sezgici tipolojiler sosyal ve dini hayata da yansyarak daha üst düzeyde belli fikirler veya şahıslar etrafında toplanılmasına fırka, mezhep, tarikat ve cemaatlerin oluşmasına sebep olabilmıştır"* (Kutlu, 2001: 36).

Toplumsal bellekte yer alan "din" kavramı, toplumu oluşturan bireylerin davranışlarını söylemlerini yaşam biçimlerini şekillendirmiştir. Bireyler toplumsal hafızalarındaki din olgusuna göre ibadetlerini yerine getirmekte, yaşamlarını belleklerdeki şablona göre inşa etmektedir. Her toplum, din olgusunu kendi yaşam biçimine uygun olacak biçimde adapte ederek yaşamaktadır. Toplum, dini şekillendiren bir dinamik olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun din konusunda ön plana çıkan belirleyici etkin rolü, din antropolojisi ve din sosyolojisinin çalışma alanını oluşturmaktadır. Her iki bilim disiplini de, Toplumun din-inanç sistemini kendi yaşam biçimine göre adapte edebilme ve ona göre dinini inancını yaşayabilme durumuna odaklanmaktadır. Toplumun din ve inanç sistemini kendine göre adapte edebilme yetisine Semavi dinler de girmektedir. Semavi dinler kitabî nass'lara göre şekillenmiş olsalar da, benimsendikleri toplumun coğrafyanın rengine kalıbına kurallarına göre şekillenme

yaşayabilmektedirler. Türk Müslümanlığı Anadolu Müslümanlığı gibi isimler tanımlamalar da bu düşüncenin uygulanmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Burada asıl üzerinde durulması gereken husus semavi din kavramına ilahiyatın nasıl yaklaştığı ve açıkladığıdır. Açıklarken hangi unsurları ön plana çıkardığıdır. Aynı şekilde Alevilik kavramını ve ona bağlı inanç sistemini açıklarken hangi unsurları ölçüt aldığı tespitlerimizi net şekilde ortaya koyabilmek adına önemlidir. Antropoloji ile sosyoloji toplumsal gerçekliğin din olgusunu şekillendiren dinamik yönünü ön plana çıkartırken, ilahiyat ise, din –inanç sistemlerini açıklarken ölçüt aldığı nokta, “Kitabi Nassları” olmaktadır. İlahiyatın bakış açısına göre, dinin toplumu şekillendirme yetisi söz konusudur. Bu yeti tartışılmaz çünkü ilahi kaynaklıdır. Bu bağlamda tek kabul gören inanç sistemi de ilahi kaynaklı olandır.

Kutsal ve din kavramları toplumsal yaşam biçimini destekleyen ve güçlendiren en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kutsal, din kavramına işlev kazandıran, etki alanını genişleten unsurların başında yer alır. Kutsal kavramı dini kökenli bir görüntü sergilese de kutsala işlev ve anlam kazandıran aktörün toplum olduğu düşünüldüğünde, toplumsal bir kavram da olduğu düşünülmektedir. Kutsalın kaynağını sorgulamak bu noktada önemli olmaktadır. Kutsal, din ile toplum arasında iletişimi kuran en önemli araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kutsalın temsilcisi her toplumda farklı olabilir. Kutsal, nedir? Sorusuna insanların ya da toplumun verdiği yanıt bu noktada önem arz etmektedir. Kimi zaman peygamber, kimi zaman bir nesne, kimi zaman bir hayvan ya da mekân olabilir. Kutsallık kavramının temsilcisi, Weber’e göre de; *“kutsallığı din kadar toplum da bir nesneye, kişiye, mekâna, atfeder”* (Weber, 1993: 251).

Weber, kutsallık kavramının “karizma” kavramıyla beraber düşünüldüğünde anlam kazandığını da belirtir. Ona göre, büyüleyici özellik ister gerçek ister yakıştırmaya, isterse de iddia olsun bir kimsenin olağanüstü özellikler nedeniyle itaat ettikleri bir özneyi ve bu öznenin insanlar üzerindeki içsel ve dışsal hâkimiyetini ifade eder. (Weber, 1993: 252) Peygamber, parti lideri, büyücüler bu türden yöneticilerdir. Bu insanlara atfedilen olağanüstü nitelikler onların liderliklerinin de meşruluk temelini oluşturur. Kutsallık kadar liderliğin meşruluk temelini inşa eden bir diğer önemli unsur da “deneyim” kavramıdır. R. Otto’nun “kutsalın tecrübesi” olarak dile getirmiş olduğu bu husus, aynı zamanda kutsalın kaynağına da meşruluk sağlayan bir işleve sahiptir.

2. Din Antropolojisine Göre Ritüeller ve İşlevleri

Antropoloji, dini etkinlik olarak tanımladığı ritüelleri, dini kurumsallaşmanın göstergesi olarak kabul eder. Antropolojik bakış açısına göre, din ve inancın önemli bir yönü, toplumsal yapının anlaşılmasında ve korunmasında etkin bir işleve sahip olmasıdır. Özellikle ritüeller bu konuda en etkili işleve sahip araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Antropoloji toplumsal bellekte yer alan din tanımı ile ilgilenmektedir. Ritüeller ise dinin

toplumsal bellekte muhafaza edilerek, din tanımını yaşatan ve aktaran unsurun adı olmuştur.

Antropolojik açıdan dini pratikler sosyal kültürel yapı ile yakından ilişkilidir. Din antropolojisinin asıl çalışma sahası da dinin sosyal kültürel boyutu ve dini inanç ile eylemlerin toplumsal anlamıdır. Antropolojik açıdan dini etkinlikler ve inanç konusu sosyal- kültürel alanla ilişkilidir ve bu alanda çalışmayı tercih eden antropolog için teolojik boyutunu çalışmasının odak noktasından çıkartır. Onun çalışma alanı asıl olarak dinin sosyal-kültürel boyutu ve dini inanç ile eylemlerin toplumsal anlamıdır. Antropoloğun işi, Pritchard'ın deyimiyle *“dinler arasındaki ya da dinlerle toplumsal olaylar arasındaki ilişkilerle uğraşmaktır.”* (Pritchard, 1998: 24).

“Rit, ritüel veya ayin kavramı çoğunlukla din ile ilişkilendirilerek tanımlanmaktadır. Antropologlar genellikle ritüel kavramını modern öncesi veya modern-dışı toplumlara özgü dinî törenler olarak tanımlama eğilimindedirler. Bu tanımın yaygın kabul görmesinden dolayıdır ki ritüel kavramı sosyolojiden ziyade antropolojinin araştırma alanına dâhil edilmiştir.” (Özmen, 2015: 37).

Radcliffe Brown'a göre *“herhangi bir dinin veya dinsel inançlar sisteminin bir yandan belli fikirler ve inançlara bir yandan da belli bazı görünebilir eylemler ve yükümlülüklerle dayandığını belirterek”* (Brown, 1965: 117) antropolojik açıdan din konusundaki çalışmaların da odaklanacağı iki temel alanı gösterir. Bunlar, inanç ve pratiklerdir. Radcliffe, bir dini anlamak için her türden inanç pratiğine yani ritlere (ayinler, kutlamalar, evlenme törenleri, ölüm ve cenaze törenleri, bayramlar, kurbanlar vs.) bakılması gerektiğini belirtir.

Malinowski için dinin kaynakları bireysel deneyimlerdedir. Bununla birlikte o, kamusal ritüellerin toplumsal bir işleve sahip olduğunu kabul etmiştir. Çünkü onlar *“toplumsal dokunun çimentosu”,* din ise, *“ahlaki değerlerin sürekliliği açısından olmazsa olmazdır.”* Cenaze ritleri, özellikle grup birliğinin yeniden ifadesine hizmet etmektedir. Malinowski, dini yaşam döngüsü ritüellerine özellikle de ölüm üzerinde odaklanan ritlere bağlar. O, ölümün varoluşsal durumunu dinin doğuşuyla yakından bağlantılı görmektedir. Din bu noktada bir psikolojik cankurtaran olarak ortaya çıkar (Morris, 2004: 239).

Mc Gee ise, geçiş törenleri sembollerle yüklüdür. Bunlar renk, nesne, müzik, dans, vb. şeklinde olabilir. Törenlerdeki semboller genellikle ana bir sembolün etrafında oluşur ve anlamlarını içinde buldukları kültürün değerlerinden alırlar. Aynı nesne ya da renk farklı kültürlerde farklı anlamlar içerebilir (Mc Gee- Warms, 1996: 442-443).

Ritüelin toplumsal açıdan yeri ve önemine vurgu yapılırken ilk akla gelen isimlerden biri de Durkhemdir. Durkheim ise dini ritüelleri, içerisinde bir toplumsal grubun otoritesinin ifade edildiği önemli etkinlikler olarak yorumlamaktadır. Onun *“dini ritüeller bir toplumsal grubun duygularını ve dayanışmasını ifade eden ve pekiştiren asli mekanizmalardır”* sözü pek

çoklarını ritüelin temel işlevinin toplumsal sürekliliği sağlamak olduğu sonucuna götürmüştür (Morris, 2004: 120). Bununla birlikte ritüelin toplumsal yapının doğasını anlamak açısından önemini vurgulayan Pertierra ise, toplumsal yapının oluşumunda bir eylem biçimi olarak ritüelin rolünü ve katkısını göz ardı eden yaklaşımların yetersiz kalacağını belirtmektedir (Pertierra, 1998: 211).

Leach'e göre, ritüel "toplumsal yapıyı" temsil eder. Ritüel toplumsal yapıyı açık hale getirir. Ritüelde simge edilen yapı, bireyler ve gruplar arasında toplumsal olarak onaylanmış 'uygun' ilişkiler sistemidir (Morris, 2004: 351). Ritüel zaman zaman da işlevini ve anlamını yitirerek toplumsal yapıda meydana gelen değişimlere işaret edebilmektedir. Bu yönüyle ritüelde de bir işlev kaybı söz konusudur. İşlev kaybını Geertz; "başarısız ya da işlev kaybına uğrayan ritüelleri sosyal yapıda değerler sisteminden farklılaşan bir değişimin yaşandığının işareti olarak gördüğünü belirtir" (Geertz, 1957: 52).

Turner yapısalcılığa olan yatkınlığından dolayı simgeleri yaşamın içinde var olan ve sosyal rollere sahip olgular olarak tanımlar. Bu düşünce Durkheim'in ritüelleri psikolojik bir savunma ihtiyacı olarak görmesinden kaynaklanır. Fakat Turner'ın bu konuda yaptığı tanımlama hem Durkheim'dan oldukça farklıdır hem de antropolojide önemli bir yere sahiptir. O, "ritüelleri çatışma ve çözümler içeren ve hayatı yeniden kurmaya olanak sağlayan simgeler ağı olarak görür." (Özbudun, 2007: 285).

Mircea Eliade ise, tüm dinsel olguların simgesel bir özelliğe sahip olduğunu düşünür. Mitosu, Şamanizm'i ya da geçiş ritüellerini anlamak ona göre onların simgesel yapılarının şifresini çözmek demektir. (Morris, 2004: 285). Eliade'ın bu yöntemi ölüm olgusuna nasıl yaklaşılması gerektiğini göstermesi açısından da önemlidir. Çünkü ölümün kendi başına bir olgu olarak değil kozmolojik anlayışlar çerçevesinde taşıdığı simgesel yapıların çözümlenmesiyle anlaşılabilirliği düşüncesine işaret eder.

Fransız dilbilimci ve etnograf Arnold Van Gennep, geçiş ayinlerini "her bir yer, durum, toplumsal konum ve yaş değişikliğine eşlik eden ayinler olarak tanımlar ve üç evreli olarak incelenebileceklerini vurgular. Bu evreler sırasıyla; 1. Ayrılma: (Seperation) veya eşik öncesi evre: geçiş ayinindeki kişi ya da grubun eski durum ya da konumundan kopması. 2. Eşik evresi: (Liminal) Kişi ya da grubun eski konumundan ayrılıp yeni durumuyla geçmediği ara evre. 3. Bütünleşme evresi: (Postliminal) Birey ya da grubun yeni durum ya da konumuna erişmesi ve bunun toplumsal olarak onaylanması şeklindedir (Özbudun, 2007: 285-86).

Ritüeller ise Weber'in din kavramına bakış açısını şekillendiren "Kutsallık" ve "Karizma" kavramlarını, toplumsal açıdan besleyip işlevsel kılarak, toplumun kutsal ve karizmatik otoriteyi hatırlamasını sağlamıştır. Aynı zamanda ritüeller, bir toplumun din hakkındaki düşünce sistemlerini oluşturan unsurları anlama ve analiz edilmesinde "Anahtar" işlevi üstlenmiştir.

Sedat Veyis Örnek “Türk Halkbilimi” adlı eserinde doğum, evlenme ve ölümü geçiş dönemleri olarak tanımlar. İnsan yaşamının üç önemli evresi olarak kabul ettiği bu üç önemli aşamanın çevresinde birçok inanç, adet, töre, tören, ayin, dinsel ve büyüsel özlü işlem kümelenmiştir. Bunların hepsinin ortak amacı, kişinin bu “geçiş” dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutlamak, kutlamak aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır. Yaygın olan inanca göre, insan bu tür dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere karşı açıktır. İnsanlığın bu dönemlerle ilgili düşünce, tutum, davranış ve uygulamalar ülkeden ülkeye kültürden kültüre değişse de kimi yerel ayrımların dışında ana çizgileriyle evrensel bir nitelik taşımaktadır. Bu dönemlerle ilgili yaygın örnekler için de Yazar, Van Gennep’in “The Rites of Passage” adlı eserini önerir (Örnek, 1977: 131).

P. Smith’e göre; geçiş törenlerinin ortak noktası bir durumdan diğerine geçmek ve statü değişimidir. Bu değişim esnasında kaotik (komünitas) bir durum oluşur ve geçiş törenlerinin amacı bu belirsizliği, nereye ait olduğunu bilmeme durumunu (eşiksellik) yaşayan kişilere yardımcı olmak ve onları yeni statülerine hazırlamaktır. Tüm bu geçiş törenleri doğal semboller olan doğum ve ölüm etrafında şekillenir (Smith, 2005: 90).

Van Gennep’e göre; ölüm ritüelleri tıpkı evlilik ergenlik gibi bireyin bir evreden diğerine geçtiği bir aşamayı içermektedir. Bu farklı olgular arasında benzerlik Van Gennep’e göre tesadüfi değildir. Çünkü bunlar, onun deyimiyle tek bir genel görüngünün parçasıdır. *“Bütün dünya milletlerinde aynı sistem meydana gelmiştir. Fark yalnız şekillerde, teferruatta, sembollerdedir, yoksa dahili iskelette, yapıda değildir.”* (Gennep, 2000: 192).

Huntington ve Metcalf’a göre ise; ölüm ritüellerinin altında yatan genel yapı kültürel olarak tanımlanan bir rol ve statü sistemi içinde bireyleri toplumun içine alma işleviyle ilişkilidir (Huntington ve Metcalf, 1981: 9).

Malinowski ise, cenaze ritüellerinin tam anlamıyla dinsel bir edim olduğunu ileri sürer. “Tam burada din bireysel bir krizden, bireyin ölümünden kaynaklanır... Ruh düşüncesi ve ölümsüzlüğe inanç dinin özünü biçimler ve bunların her ikisi de psikolojik bir kökene sahiptir. Din insanı ölüme ve yok olmaya teslimiyetten kurtarır. Son tahlil de içgüdülerimizden çıkar. “Ölümden sonraki manevi sürekliliğe inanç bireysel zihinde zaten yer almaktadır. Toplum tarafından yaratılmaz” (Morris, 2004: 239).

Eliade’ye göre de her dinsel edim sadece dinsel olduğu basit gerçeği nedeniyle doğaüstü değerlere ya da varlıklara gönderme yaptığı için “simgesel” bir anlamla yüklüdür (Morris, 2004: 285). Simgeler ile temsil ettikleri arasında tam bir örtüşme olmamasına rağmen onların kültür açısından önemi “kendilerinin ötesinde bir şey gösterme” işlevinde yatar. Kısaca Eliade tüm dinsel olguların simgesel bir özelliğe sahip olduğunu düşünür. Mitosu Şamanizm’i ya da geçiş ritüellerini anlamak ona göre onların simgesel yapılarının şifresini çözmek demektir (Morris, 2004: 285).

Eliade'nin bu yöntemi ölüm olgusuna nasıl yaklaşılmaması gerektiğini göstermesi bakımından önemlidir.

“Rit” yerine “ibadet” kavramını kullanan Sedat Veyis Örnek, ibadeti “bireylerin ve cemaatin tanrılara yüce kudretlere atalara ölümlere karşı yerine getirmeleri gereken dinsel buyrukların tümü” (Örnek, 1988: 78) olarak tanımlar. İnsan ibadet aracılığıyla inandığı varlıkla ilişkiye geçer. İbadet, topluluğun sosyal etkinlikleri içinde önemli bir yer teşkil eder. İbadet için belli bir mekâna (cem evi, cami, kilise vs.) Belli araçlara (saz, org, vs..) belli bir zamana (ekin ve ürün alma mevsimleri, gün dönümleri, bahar bayramları, kutsal kişilerin ölüm ve doğum günleri) ve dini bir lidere ihtiyaç vardır (Örnek, 1988: 70). Tüm bu etkinlikler topluluk içindeki davranışları düzenler sosyal normlarla iç içe geçerek topluluğun kimliğinin asli parçası haline gelir. Böylece ibadet “toplumsal bir pratik” değer olma niteliği kazanırken din de toplumsal bir olgu olarak değerlendirilmeye tabi tutulur.

Sonuç

Antropolojinin din konusunu, “bir kültür sistemi” olarak incelemeyi temel amaç edinmesi, sosyal antropoloji ve kültürel antropolojinin katkıları ile “Din antropolojisi” adıyla yeni bir disiplin anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Din antropologları, insanı anlamının yolunun inanç ve din sistemlerinden geçtiğini düşünmektedir. Antropoloji inanç ve din kavramlarına kültürel sistem olarak bakan ve o şekilde incelemeyi amaç edinirken ölçüt aldığı kavram, insan olmaktadır. Dolayısıyla da insan olgusu, antropolojinin dine bakış açısını şekillendirmektedir. Toplum insanın eseri olarak gören antropoloji, toplumu anlamının yolunun inanç ve din sistemlerinden geçtiğini düşünen din sosyolojisi ile ortak paydalarında yani “insanda” birleşir. Din, insanın merkez alındığı kültürel bir sistemi ifade eder. Bu tespitler, din sosyoloğu Şerif Mardin'in din hakkındaki görüşlerini anımsatmaktadır. Mardin'e göre; “din, kültürün işlevsel alt sistemidir. Ona göre, kültür sistemi özerk bir varlık olarak çalışabildiği için, din sisteminin de özerk bir varlığı vardır. Dinin fonksiyonu üç planda görülür: Birincisi, kişisel plandır. İkincisi kültür planındadır. Üçüncüsü, toplumsal yapı unsurlarının sabit kalmasına hizmet eder” (Mardin, 2010: 62-63).

Antropoloji toplumsal bellekte yer alan yönü ile dini ele almıştır. Bu bakış açısına göre, ritüeller dinin toplumsal bellekte muhafaza edilen ve dini yaşatan ve aktaran unsurdur. Öte yandan antropoloji gerek dini ritüelleri gerekse dünyevi alana ait geçiş ritüelleri gibi uygulamaların insan ve toplum hayatında, değişen, dönüşen, çeşitlenen formlarıyla, dinden etkilenen veya din ile ilgili olgulara gönderme yapan yönleriyle işlevsel bulmakta ve incelemektedir.

KAYNAKÇA

- Aktay Y. - E. Köktaş (1998). *Din sosyolojisi*. Ankara: Vadi.
- Aron, R. (1989). *Sosyolojik düşüncenin evreleri*. (Çev.: Korkmaz Alemdar), Ankara: Bilgi.
- Atay, T. (2009). *Din hayattan çıkar*. İstanbul: İletişim.
- Brown, R. (1965). Structure and function in primitive society-essays and addresses, (Der.: E. E. Evans -Pritchard - F. Eggan), New York, 117-132.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (Çev.: M.A. Kılıçbay). Ankara: Gece.
- Geertz, C. (1957). Ritual and social change a Java example. *American Anthropologist*, New Series, 59 (1).
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin yorumlanması*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Gennep, V. (2000). *Halk edebiyatı dersleri*, (Çev.: P. Naili Boratav), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Glazier, S. (1998). Anthropology of religion. *Encyclopedia of Religion and Society*, (Ed.: William H. Swatos, Jr.), CA, London-New Delhi: Altamira Press, p. 23-27.
- Huntington, R. - Metcalf, P. (1981). *Celebrations of death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kutlu, S. (2001). İslam düşüncesinde tarihsel din söylemleri olgusu. *İslâmiyât Dergisi*, S. IV, 15-36.
- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi*. (Çev.: S. Özkal), İstanbul: Kabcacı.
- Mardin, Ş. (2010). *Din ve ideoloji*. İstanbul: İletişim.
- McGee R. J. – Warme, R. (1996). *Anthropological theory: An introductory history*.
- Morris, B. (2004). *Din üzerine antropolojik incelemeler*. (Çev.: Tayfun Atay), Ankara: İmge Kitabevi.
- Örnek, S. V. (1977). *Türk halkbilimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Örnek, S. V. (1988). *İlkelerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek.
- Özbudun, S. – Şafak, B. – Altuntek, S. (2007). *Kuram ve kuramcılar*, Ankara: Dipnot.
- Özmen, N. (2015). *Edirne Romanlarında geçiş ritüelleri ve din*. İstanbul: Rağbet.
- Pritchard, E. (1998). *İlkelerde din*. (Çev.: Hüsen Portakal), Ankara: Öteki.
- Pertierra, R. (2009). Ritual and constitution of social structure. *Mankind*, 17(3), 211.
- Smith, P. (2005). *Kültürel kuram*. İstanbul: Babil.
- Weber, M. (1993). *Sosyoloji yazıları*. (Çev.: Taha Parla), İstanbul: Hürriyet Vakfı.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

DİJİTAL ETNOGRAFİ PERSPEKTİFİNDEN TIKTOK'TA MÜZİĞİN KULLANIMI VE PERFORMANS PRATİKLERİ



THE USE OF MUSIC AND PERFORMANCE PRACTICES IN TIKTOK FROM THE PERSPECTIVE OF DIGITAL ETNOGRAPHY

Betül YARAR KOÇER*

ÖZ: TikTok, kullanıcılarının her türden videolar oluşturmaya, paylaşmaya ve izlemeye olanak tanıyan, günümüzün müzik tabanlı sosyal medya uygulamalarından biridir. TikTok gibi dijital platformlar kültürel üretim ve dağıtım sistemleri, üreticiler ve tüketiciler arasındaki ayrımları da giderek azaltarak sağlayarak, geçmişte sadece izleyici konumunda olan insanların kolay bir şekilde yaratıcı içerikler üretmesine ve paylaşmasına olanak tanımaktadır. Eş zamanlı bir küresel iletişim platformu olan TikTok'ta kullanılan bir dizi hashtag, kolektif kimlik, üyeler arasında bir aidiyet duygusu oluşturmakta ve muhtemelen bu topluluklara ilgi çekmektedir. TikTok'ta, ortak ilgi alanlarına ve zevklere sahip bireyler, ortak hashtag'lar ve kaynaklar etrafında bir araya gelerek uygulamanın etkinliğinin artmasına hız kazandırmaktadır. Performans ve her türlü dinleme sürecinin de içeren müzikal davranış, benlik ve öteki ya da birey ile topluluk arasındaki ilişkilerin yönetildiği ve etkileşimleri kolaylaştıran esnek bir araçtır. Müzik ve ses, kısa video uygulaması olan TikTok'un küresel dili olarak, insanların yaratıcılığında ve kültürel etkileşiminde önemli bir rol oynamaktadır. TikTok'ta, benliğin sunumu ve içerik oluşturma pratikleri büyük ölçüde kısa müzik veya ses parçacıklarıyla performans sergilemekle bağlantılıdır. Bu makale, popüler video paylaşım uygulaması TikTok'un algoritmik bir kültürde 'müziği' ve 'ses'i araçsallaştırarak elde ettiği etkiyi, yaratıcı süreçlerin dönüşümlerini ve kültürel etkilerini dijital etnografi perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada ihtiyaç duyulan verilere ulaşmak amacıyla TikTok uygulamasından faydalanılmış, uygulamanın sunduğu işlevsel özellikler, içerik üretiminin süreçleri ve kullanıcılar tarafından oluşturulmuş olan performans videoları betimsel bir yöntemle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiktok, müzik, kullanıcı-katkılı içerik, dijital kültür, kısa video.

ABSTRACT: TikTok is one of the music-based social media applications that allow its users to create, share and watch videos of all kinds. Digital platforms like TikTok enable cultural production and distribution systems to gradually reduce the distinction between producers and consumers by allowing people who were only in the position of viewers in the past to produce and share creative content efficiently. The simultaneous global communication platform uses a set of hashtags and collective identities to create a sense of belonging among members and possibly attract attention to these communities. Using TikTok, individuals with shared interests and tastes become united around common hashtags and resources, accelerating the increase of the effectiveness of the application. Musical behavior, including performance and all kinds of listening processes, is a flexible tool that facilitates interactions and manages relationships between self and the other or between the individual and the community. Therefore, since music

* Dr. Öğretim Üyesi – Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü / Mersin - betulyarar@mersin.edu.tr (Orcid ID: 0000-0002-0890-5985)



This article was checked by Turnitin.

and audio are the global languages of the short video app, TikTok plays a vital role in people's creativity and cultural interaction. Self-presentation and content creation are directly connected to performing with short snippets of music or sound on TikTok. This article aims to examine the impact of popular video sharing application TikTok by instrumentalizing 'music' and 'sound' in algorithmic culture, the transformations of creative processes and their cultural effects from the perspective of digital ethnography. In order to reach the data needed in the study, the TikTok application was used, and the functional features of the application, the processes of content production and the performance videos created by the users were discussed with a descriptive method.

Keywords: *TikTok, music, user-generated content, digital culture, short video.*

Giriş

İnsan varlığının tüm yönlerinin dijital alanlara aktarıldığı günümüzde, yaşamı ve dünyayı anlamlandırma biçimimiz, iletişim için kullandığımız sosyal medya platformlarında mevcut olan altyapılarla oldukça iç içedir. Eğlenme, paylaşma ve anlama şeklimiz bile günlük hayatta yaşadığımız çevrimiçi alanlar aracılığıyla ifade edilir. Yeni medya teknolojilerinin en önemli özelliği farklı teknolojileri tek bir çatı altında birleştirebilmesi, internet üzerinden iş birliğini ve iletişimi mümkün hale getirmesidir. İnternet, bilgiye ulaşma biçimlerimizi ve kültürel ürün akışını arttırarak ve yeni bir kültürel yaratıcılık anlayışına neden olmuş ve bu karşılıklı ilişkilere yeni bir boyut kazandırmıştır. Örneğin, Facebook, YouTube, Instagram ya da TikTok gibi sosyal ağlar, coğrafi ya da zaman dilimi açısından bağlantısı olmayan ama istedikleri şekilde iletişim kurabilen insanlar arasında bir paylaşım ekosistemi geliştirmiştir. İnternet tabanlı yeni teknolojiler, kullanıcılar, geliştiriciler, dağıtıcılar, üreticiler ve tüketiciler arasındaki ayrımların da giderek azalmasını sağlamıştır. Geçmişte sadece izleyici konumunda olan kullanıcılar, dijitalleşme süreçlerinin getirdiği yeniliklerle son derece kolay bir şekilde yaratıcı içerikler üretebilmektedirler. Bu bağlamda yeni medya teknolojileri tarafından sunulan olanaklar aracılığıyla üretilen kullanıcı-katkılı içerikler (UGC) günümüzde sosyal medya platformlarında üretime, performansa ve iletişime yön vermektedir. Müzik üretimi ve paylaşımı da geçmişte az sayıda katılımcıyla geleneksel yol ve yöntemlerle gerçekleşirken, günümüzde biçim değiştirerek çok daha fazla katılımcının etkileşimi yoluyla durmadan dönüşen ve yeniden üretilen bir sosyo-kültürel sürece dönüşmüştür.

Bu dönüşümler, “yaratılarını başkalarıyla paylaşmak için güçlü desteğin olduğu, deneyimli medya üreticilerinin az deneyimli olanları eğitebildiği, katılımcıların katkılarının önemli olduğuna ve başkalarının yarattıkları şeyler hakkındaki düşüncelerinin önemsendiğine inanılan, her tür grubun medya ürettiği ve dijital ağlar aracılığıyla dolaştırdığı bir iklim yaratmaktadır” (Jenkins, 2018: 14). “Bu 'katılımcı kültür', yeni ifade biçimlerinde, problem çözmede, dolaşımda ve etkileşimde kendini göstermektedir. Bu karmaşık ağın temel ögesi, içeriği yeniden

yapılandırarak, parodiler, karmalar, remiksler ve diğer biçimlerde kamuya gösterme pratiğidir” (Shifman, 2011: 2).

Müziğin kullanımları ve bağlamları o kadar çok ve çeşitlidir ki işlevlerini kategorize etmek oldukça karmaşıktır. Merriam (1964:210) müziğin kullanımlarından bahsederken, “müziğin insan toplumunda kullanılma yollarına, müziğin ya kendi başına bir şey olarak ya da diğer etkinliklerle birlikte alışılmış pratiğine ya da alışılmış uygulamasına” atıfta bulunmuştur. “Kullanım” ... müziğin insan eyleminde kullanıldığı duruma atıfta bulunurken; “işlev” ise müziğin kullanılmasının nedenleriyle ve özellikle hizmet ettiği daha geniş amaçla ilgilidir”.

Müzikal sesler, çoğu zaman en derin sosyal durumlarımızın ve deneyimlerimizin kalbinde yer alan güçlü bir insan kaynağıdır. Turino, müziğin üniter bir sanat formu olmadığını, daha ziyade bu terimin farklı ihtiyaçları ve insan olmanın yollarını karşılayan farklı türdeki faaliyetlere atıfta bulunduğunu belirtmektedir. Daha derin bir düzeyde, müziksel katılımın ve deneyimin, bizi bir bütün yapan kişisel ve sosyal bütünleşme süreçleri için değerli olduğunu savunmaktadır (Turino, 2008:1). Clayton’un özetlediği gibi; performans ve her türlü dinleme sürecinin de dahil edileceği müzikal davranış, konuşmanın yapmadığı şekilde benlik ve öteki arasındaki ya da birey ile topluluk arasındaki ilişkilerin yönetildiği, samimi etkileşimleri kolaylaştırmak için esnek bir araç ve bu tür etkileşimlerin bir göstergesidir. Bireysel olarak müzik, hissetme biçimimizi ve yaşamlarımızı yönetme biçimimizi etkileyebilen, bireysel kimliğin keşfi, manipülasyonu ve yansıtılması için bir araçtır. Sosyal boyutta çok sayıda insanın koordinasyonunu kolaylaştırırken ve bir grup kimliği duygusu oluşturmaya yardımcı olabilir (Clayton, 2009:54-56). Turino (1993:99), “Müziğin, dansın ve dramının, geniş ölçüde farklı ve hatta çatışan görüntüleri ve anlamları eşzamanlı olarak eklemlenmek ve birleştirmek için özellikle uygun araçlar olduğuna vurgu yapmıştır.” Turino’nun tanımı ritüelistik ve planlı bir üretime işaret ederken, bu birleşimlerin günümüzde TikTok gibi dijital platformlarla küresel, spontane, eş zamanlı ve kollektif bir yaratım sürecine dönüşerek, izlenebilir ve takip edilebilir bir boyut kazandığı görülmektedir.

Dijital kültür çok güçlü olarak; kolajı, doğrusal olmayan anlatıları, kültürel metinlerin uzamsal yolculuğunu, yeniden karmayı, kopyala-yapıştır örneklemeyi, yazarlığın geleneksel konseptinin parçalara ayrımını ve bozulumunu içeren postmodern özelliklerle bağlantılıdır. Dijital kültüre yerleşmiş remiks estetiği; dijital çağdan öncesinde de mevcuttur ancak, ucuz olması ve sıradan insanların var olan materyalleri kolaylıkla kesip yapıştırmasına, örneklemesine olanak sunan kullanımı kolay araçlar bu süreçte büyük bir olanak sunmuştur (Goode, 2010; akt. Özbaş Anbarlı, 2020). Sosyal medyada en çok etkileşime sahip videoların çoğunluğunun genellikle kullanıcı tarafından oluşturulan, video içerikleri olduğu görülmektedir. Kullanıcı-katkılı içerik üretiminin teşvik edildiği bir platform olan TikTok, algoritmik bir kültürde müziğin araştırmalarıyla içeriğin

taklit edilmesine ve etkileşime dayalı bir ortam sunmaktadır. TikTok videolarının da topluluklar aracılığıyla oluşturulan, paylaşılan, düzenlenen ve yeniden paylaşılan içerikler olduğu, müziğin ve seslerin, remiks, parodi ve mashup gibi tekniklerle kullanılarak bu içeriklerin günümüzde önemli bir kültürel pratiğe ve aktarım aracına dönüştüğü görülmektedir. TikTok'ta, ortak zevklere sahip bireyler, ortak hashtag¹'lerle herhangi bir müziğe tıklayarak, o müzik etrafında farklı dillerde de olsa benzer bağlamlarda dışavurulmuş bireysel ve özgün yorumlarla karşılaşmaktadırlar. Bu bağlamda müzik ve ses tıklanabilir bir şey olma özelliği kazanarak, üzerine üretilmiş içeriklere ulaşılan bir kamusal ortam ve atmosfer olma niteliğiyle özgün bir ifade aracına dönüşmektedir. Bu anlamda müziğin işlevleri farklı bir boyut kazanmış, müziğin kendisi kamusal ve bireysel bir mekana dönüşme özelliği kazanmıştır.

TikTok gibi platformların, kültürel iletişimi kolaylaştırmak için ortak anlamların birlikte yaratılabileceği ve müzik aracılığıyla farklı ve bazen çatışan bakış açılarının ifade edilebileceği bir diyalog alanı oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca müzikal etkileşimlerin gerektirdiği iletişim alanlarının toplumsal eşzamanlılığının gelişimine katkıda bulunabileceği düşünülmektedir. Bu araştırmada, katılımcı kültür ve performans bağlamlarında etnografik bir perspektiften TikTok'ta müziğin kullanımı ve performans pratiklerini incelenmiştir. TikTok'ta üretilen videolar ve internet memleri, genellikle senkronizasyon, ritim ve tekrarlara dayanan müzikal yapımlar etrafında inşa edildiği görsel-işitsel biçimlerdir. Bu makale, TikTok'ta profesyonel olmayan içerik oluşturucuların müzik ve performans yoluyla aktif olarak kültürel etkileşime girme biçimlerini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Yöntem

Christine Hine (2000), internet'in kültürel bir biçim ya da kültürel bir pratik olarak araştırma nesnesine dönüştüğünü belirtmektedir. İnternet kültürleri, ağ kurallarının, ifadelerin, belirli çevrimiçi normların ve değerlerin oluşturulduğu, aidiyet ve sosyalleşme duyguları dijital medya tarafından önemli ölçüde şekillendirilen kültürel formlardır. Hine, çevrimiçi kültürel alanlar olarak sosyal medya platformlarının etnografik kavrayışla incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Bu araştırma, TikTok platformunda müzik ve performans pratiklerinin dijital etnografi perspektifinden incelendiği nitel ve betimsel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında içinde yaşadığımız yeni dijital medya çağında kullanıcı katkılı içerik platformu olarak ortaya çıkmış olan TikTok'ta müziğin kullanımları, prodüksiyon ve performans pratiklerinin açıklanması amacıyla videolar rastgele örneklem yöntemiyle seçilmiştir.

¹ Hashtag, sosyal medya kullanıcılarının metinlere, fotoğraflara, videolara ve diğer her türlü dijital nesneye etiket atanmasıyla oluşturulan işbirlikçi bir sosyal etiketleme sistemidir" (Dichev vd, 2008).

Çalışmada ihtiyaç duyulan verilere ulaşmak amacıyla TikTok uygulamasından faydalanılmış, uygulamanın sunduğu işlevsel özellikler, içerik üretiminin süreçleri ve kullanıcılar tarafından oluşturulmuş olan performans videoları “foryou” sayfası üzerinden incelenmiştir. Araştırma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması ile toplanan veriler etnografik bakışla yeni medya teknolojileri ve katılımcı kültür bağlamlarında yorumlanmıştır.

Etnografi, öznenin yaşam dünyasına katılımcı gözlem aracılığıyla girip, sosyal gerçekliğin özne-merkezli boyutunu yakalama pratiğidir. Sosyal fenomenleri, onları üreten ve aynı zamanda ona maruz kalan aktörlerin bakış açısı üzerinden ele almayı hedefler. Dijital etnografide ise gözlemleyen ve gözlemlenen arasındaki ilişki, çevrimdışı sosyal ortamda olduğundan farklıdır. Çevrimdışı ilişkilerin de temelinde yer alan aynı zamanda ve aynı yerde olma hali, çeşitli çevrimiçi platformlarda süreklilik göstererek, birbirinin devamı/uzantısı haline dönüşmektedir. Bu noktada, dijital medya teknolojilerinin kişilerarası ilişkilerin yaratılmasını, sürdürülmesini ve niteliğini ne şekilde etkilediğinin etnograf tarafından bilinmesi önemlidir. Çünkü, dijital ortam, kendine özgü imâları, işaretleri, duygu ifade etme biçimleri ile var olmaktadır. (Morva, 2017:148-150).

Dijital etnografi, genellikle doğrudan mevcudiyet yerine katılımcılarla aracılı temas kurulması, sosyal medya uygulamalarında insanların ne yaptıklarının dijital olarak takip edilmesi, dinleme, sohbet etme, okuma veya başka yollarla algılama ve iletişim kurmayı içermektedir. (Pink vd. 2016:21). Dijital alandaki etnografik araştırma, ortak anlamların nasıl yaratıldığını ve bunların teknolojiye nasıl atandığını ve dijital ortam tarafından etkinleştirilen kültürel deneyimlerin anlaşılması için bir yöntemdir. (Hine, 2000). Etnografik yaklaşım, internetin, sosyal medyanın, dijital dünyaların ve platformların ve içeriğin daha geniş anlamda nasıl deneyimlendiğini ve yeni deneysel yapılandırmaların oluşturulma yollarını analiz eder. (Pink vd. 2016: 58). Günümüzde farklı disiplinler ve teorik perspektiften etnografik yöntemler, internetin kullanımlarını, çevrimiçi sosyal pratikleri ve insanların ağ bağlantılı ilişkilere nasıl dahil oldukları gibi farklı inceleme alanları arasında yerini almaktadır.

TikTok Nedir?

TikTok 2014 yılında Çinli girişimciler Alex Zhu ve Luyu Yang tarafından başlatılan Musical.ly'nin ikinci versiyonu olarak ortaya çıkmıştır (Jennings, 2019). Çin'de geliştirilmiş olan Musical.ly, 2017 yılında Çinli yapay zeka şirketi ByteDance tarafından satın alınarak 2018 yılında TikTok adı altında yenilenmiş bir platforma taşınmıştır (Dave 2018). Musical.ly'nin/TikTok'un ilk özellikleri, dudak senkronizasyonu ve dans performansları etrafında dönüyordu ve kullanıcılarının 15 ila 60 saniyelik videolar oluşturmasına olanak tanıyordu. Musical.ly'nin kültürü, en başından beri, genellikle kullanıcıları onları kopyalamaya davet eden mizahi videolar etrafında dönüyordu. Her videoda, kullanıcıların dudak

senkronizasyonu yapabileceği arka plan olarak bir müzik şablonu kullanılırken bu videolar genellikle senkronize edilmiş arka plan müziği şablonu üzerinde dans etmeyi de içeriyordu (Savic, 2021:3181).

Musical.ly'nin kurucularından biri olan Alex Zhu, ürünlerini geliştirmek için platformlarını kimin ve nasıl kullandığını gözlemlemiş, gençlerin zamanlarının çoğunu akranlarıyla etkileşime girerek geçirdiğini fark etmiştir. Çevrimiçi katılımlar sosyal bir şekilde müzik, fotoğraflar, videolar, performans ve oyun etrafında toplanmaktaydı. Bu tür gözlemler Musical.ly'nin müzik, video ve sosyal ağlara odaklanmasını sağlamıştır (Newland, 2016).

Yapımı kolay ve eğlenceli içerik oluşturma araçlarına ek olarak, Musical.ly'nin ilk özellikleri, özellikle gençlerin ve ergenlerin sosyal ve kültürel uygulamalarına hitap edecek şekilde tasarlanmıştır. Bu ilk özelliklerden biri, insanların, videolarıyla sürekli etkileşimde bulunan ve videolarına yorum yapan hayranları için BFF (Best Fan Forever) ünvanı verebildiği eşsiz ilişki modelidir. BFF ünvanı olan takipçi, bir influencer ile düet yapmak veya influencerlara doğrudan mesaj göndermek gibi konularda bir takım özel haklara sahipti (Newland, 2016). TikTok ve Musical.ly'nin birleşmesinin ardından BFF özelliği hala TikTok'un en önemli işlevlerinden biri olan düet özelliği olarak markalaşmıştır. Düet, TikTok'un artık sadece ergenleri değil, aynı zamanda gençleri ve giderek daha fazla yetişkinleri de içeren çeşitlendirilmiş kullanıcı tabanına uygun olarak TikTok videolarının virallığının merkezindedir (Savic, 2021:3184).

TikTok, Business of Apps tarafından sağlanan istatistiklere göre Covid-19 pandemisi yılında App Annie'nin 2020'nin en çok indirilen uygulaması olmuştur (Wang ve Chen, 2021:454). TikTok'un istatistiklerine göre; ABD'deki kullanıcılarının %32,5'i 10-19 yaş arasında, diğer %29,5'i ise 20-29 yaş aralığındadır. TikTok'un kurulduğu günden itibaren kullanıcı sayısının 1,1 milyara çıkacağı öngörülmektedir. Son Upfluence verilerine göre TikTok, Instagram ve YouTube'dan daha iyi katılım oranlarına ve gönderi başına en yüksek sosyal medya etkileşim oranlarına sahiptir. Statista'ya göre, Temmuz 2020 itibariyle, uygulamada en çok görüntülenen içerik kategorisi, genel olarak 535 milyar hashtag görüntülemesi toplayan eğlence içeriği olmuştur. Muhtemelen, bu kategori dudak senkronizasyonu yapan tüm videoları içermektedir. TikTok kullanıcılarının %43'ü bir 'düet' videosu yüklemiştir. En çok görüntülenen ikinci içerik kategorisi ise toplam 181 milyar hashtag ile 'dans' olmuştur. (Geysler, 2021).

TikTok'un kurucuları ve geliştiricileri, bilindik içerik oluşturma konseptlerini kullanarak TikTok'u tek bir "en iyi hit" mashup²'a dönüştürmüşlerdir. Uygulama, diğer içerik oluşturma ve paylaşım araçlarının sağlayamadığı boşluğu doldurmuştur. TikTok'u farklı kılan şey,

² Mashup müzik, genellikle iyi bilinen popüler müzik kayıtlarının örneklerini birleştirilerek, çoğunlukla bir kayıttaki vokal parçalarını diğerinin enstrümantal parçalarının 'üzerinde' katmanlayarak yeni bir kaydın yapıldığı bir müzik biçimidir.

metinsel ve sözlü iletişime dayanmayan içeriği teşvik etmesidir. Uygulama sadece hashtag'ler aracılığıyla iletişim kurulmasını sağlamaktadır. TikTok, metin tabanlı içeriğe sahip olmadığından içerik oluşturmak için çeviri hizmetlerine ihtiyaç duyulmamaktadır, bu popüleritesini evrensel olarak anlaşılabilir görsel içeriklere sahip olmasına borçludur. Dans etmek, şarkı söylemek, mizah ve sadece eğlence herkesin anlayabileceği ve 'konuşabileceği' evrensel bir dildir. (Tirosh, 2019).

TikTok'ta Dijital Kültür İnşası

Algoritmaların kültür olduğuna vurgu yapan Krutrök, algoritmaların aynı zamanda kültürü ve özellikle de toplumsal normlara meydan okuyabilen ve bazen de yapan, dijital topluluk pratiklerini yarattığını öne sürmüştür. (Eriksson Krutrök, 2021:9). TikTok algoritması da pratik olarak hashtag'ler üzerinde çalışır. Uygulamayı bu kadar eğlenceli yapan da budur. Her şey ortaktır ve herkes katılmaya teşvik edilir. Özellikle zorluklar etrafında oluşturulanlar olmak üzere hashtag'lere tıklamak, insanların "For You" bölümüne ulaşarak keşfetmelerinin kolay bir yoludur. Çoğu video, sayfaya yerleştirilmek için genellikle bir #ForYou hashtag'i içerir. Diğer tüm uygulamalarda olduğu gibi, viral bir TikTok videosunu indirmek ve ek takipçiler elde etmek için ön sayfaya çıkmak çok önemlidir. (Alexander, 2019). "İçeriği hashtag'lerle etiketlemek, çevrimiçi topluluklar arasında içerikte gezinmeyi, filtrelemeyi ve aramayı kolaylaştıran içeriği düzenlemenin popüler bir yoludur" (Cao vd. 2015). "Hashtag'ler, kolektif bir kimlik, üyeler arasında bir aidiyet duygusu ve bu topluluklara ilgi oluşturmaya yardımcı olur". (Xu vd., 2015).

Uygulamayı başarılı kılmak için kurucularının ve geliştiricilerinin güçlü bir yerleştirme stratejisine ve hedef kitlelerinin her biri için iyi bir yankı uyandırmasına ihtiyaçları vardı. Genel olarak yerleştirme, içeriğin hedef kitlede iyi bir yankı uyandırması için uyarılma sürecidir, bu nedenle doğru yerleştirme uzman kişilerle koordine edilerek yapılır. TikTok'un kurucuları ve geliştiricileri, uygulamanın küresel olarak başarılı olması için yerel influencer³larla iş birliği yapmaya karar vermişlerdir. Önce ünlü Musical.ly influencerları ile iş birliği yapılarak, onlardan TikTok markasını kullanmalarını istemişlerdir. Bu yöntemle uygulamada influencer'ın yerel izleyicisine doğrudan erişim sağlanmıştır. İçeriği yerleştirmenin olağan yollarından biri tercüme edilmesini sağlamaktır, ancak TikTok'un özellikleri sayesinde sadece kullanıcı arayüzünün tercümesine ihtiyaç duyulmuştur. Basitçe söylemek gerekirse, TikTok yerleşerek küreselleşmiştir. (Tirosh, 2019).

TikTok'ta kullanıcı tarafından oluşturulan içeriğin (UGC) üretim modu, kültürel sınırların etkisinden kaçınmak için başarılı olmuştur. Farklı ülkelerde platform, yerel içerik üreticilerine içeriğin yerleştirilmesini

³ Diğer insanların davranış şeklini etkileyen veya değiştiren kimse. Sosyal medyada ürün ve hizmetleri tanıtarak ilgi uyandıran ve satın almaya teşvik eden kişi. (merriam-webster).

teşvik etmek için farklı filmler alma ve düzenleme araçları sağlamıştır. Bu arada, çoğu kısa video içeriği, yerel kültüre hitap eden görsel-ışitsel dili benimseyerek yerel sakinler tarafından bağımsız veya iş birliği içinde üretilmektedir. Kullanıcılar benzer kültürel ve sosyal geçmişleri paylaştıklarından, benzer bir sembol sistemini paylaşmaları daha olasıdır. Dolayısıyla tarafsız anlamın gerçekleşmesi TikTok aracılığıyla mümkün olmaktadır. (Wang ve Chen, 2021:458).

TikTok'un dünya çapında hızlı yükselişinin nedeni, insanların duygularını ifade etmelerini ve paylaşımlarını sağlamasıdır. TikTok takipçileri uygulamanın özelliklerini kullanarak, içinde buldukları ruh hallerine göre oluşturdukları videolarla belirli bir konu hakkında kendilerini ifade ederek duygularını paylaşabilmekte, ayrıca başkaları hakkında da fikir sahibi olabilmektedirler. Kullanıcıları gerçekten TikTok'a götüren şeyin olumsuz ruh hallerini hafifletme ihtiyacı olduğu düşünülmektedir. TikTok insanların kendilerini kısmen de olsa güvenle ifade edebildikleri bir platform haline gelmiştir. TikTok içeriklerinin özgünlüğünden kaynaklanan pozitif ve iyimser atmosfer kullanıcıları kendine çekmektedir. TikTok videolarının kısa, yapımı kolay ve genellikle kişinin gerçek hayatından kesitler barındırması nedeniyle her kullanıcı bu videoları oluşturarak bu eğlenceli durumu yaşayabilmektedir. TikTok, iyimserliği, özgünlüğü ve rahatlığı ile kullanıcılara anında rahatlatma ve hızlı bir kaçış sağlamaktadır.

Omar ve Dequen (2020), kişilik özellikleri ve kullanıcı motivasyonunun tiktok kullanımına etkilerini inceledikleri çalışmalarında, sosyal etkileşim ve kaçış güdülerinin TikTok'ta tüketme ve katılma davranışına yol açtığını bulmuşlardır. Sosyal medya kullanıcıları rahatlatmak ve eğlenmenin yanı sıra izledikleri videolar hakkında başkalarıyla iletişim kurmak için TikTok'u bir araç olarak kullanmaktadırlar. Son olarak, kendini ifade etme güdüsü, katılım ve davranış üretmenin önemli bir yordayıcısıdır. Bu sonuç, sosyal medya kullanıcılarının diğer insanların videolarını paylaşmaktan kendi videolarını oluşturmaya kadar TikTok'a aktif katılımının, kendilerini herkese açık olarak ifade etme ihtiyacından kaynaklandığını göstermektedir (Omar ve Dequen, 2020:131).

Örneğin kullanıcılar, "evde kalma" temalı müzik şablonlarını kullanarak, karantina sırasında eğlenmenin çeşitli yollarını gösteren videolar gördüklerinde kendilerini ilişkilendirebilir ve aidiyet hissedebilirler, ayrıca farklı etnik kökenlere ait dans ve müzikler aracılığıyla insan kültürünün zenginliğinden etkilenmektedirler. TikTok uygulaması kullanıcılarına güvenli bir platform sağlayarak ve paylaşımların gizliliğini korumakta, kişilerin kendi rızaları olmadıkça videoların paylaşılması mümkün olmamaktadır. Tüm bu özelliklerin ötesinde TikTok platformu üzerinden insanlar gelir elde etmeye başlamıştır. Bu bağlamda Tiktok, ürünlerin farklı şekillerde tanıtımının yapılması ve satılması için ücretsiz ve uygun bir ortam sağlayıcı rolündedir.

TikTok'ta Müzik ve Performans Pratikleri

Bir oyunun doğasında var olan sosyallik, kinestetik ve ritmik özelliklerin bir grup uyumu hissi üretme biçimi, Turino (2008: 41-44), tarafından “sosyal rahatlık, aidiyet ve kimlik duygularını içeren sosyal eşzamanlılık” olarak adlandırılmaktadır. Turino'ya (2008: 26) göre bu, “müzikal aktiviteye mümkün olduğu kadar çok katılımcıyı dahil etme ve hepsinin kendi seviyelerinde katkıda bulunma amacına sahip olan katılımcı performans ile ilişkilidir”. Bu şekilde, “bir grup içinde birlikte hareket etmek ve birlikte ses çıkarmak, doğrudan birlikte olma ve derinden hissedilen benzerlik ve dolayısıyla katılımcılar arasında kimlik duygusu yaratmaktadır” (Turino 2008: 34). Turino'nun da vurgu yaptığı “sosyal rahatlık, aidiyet ve kimlik duygularının”, hiyerarşik bir düzenin bulunmadığı TikTok ortamında sağlandığı görülmektedir. Büyük bir kullanım kolaylığı olan TikTok'ta, topluluğa herkes katılabilmekte, şarkı söyleyebilme veya farklı bir yeteneğe sahip olunduğu sürece ilgi odağında kalabilmektedir.

Günümüzde eğlence kaynağı olan birçok uygulama varken kendine özgü yapısı ve özellikleri diğer uygulamalardan farklı olan TikTok'un, yeteneklerini başkalarına ilham vermek için sergileyen milyonlarca kullanıcısı bulunmaktadır. Düetler, TikTok deneyiminin temel bir parçasıdır. Kullanıcı, daha ünlü olan kişiyle videosunda düet yapabilmekte, en sevdiği müziği veya sesi kolayca ekleyerek ve performans sergileyebilmekte, ayrıca istenilen içeriği sesli, görüntülü ve yazılı olarak da paylaşabilmektedir. Kullanıcılar, istedikleri zaman ve istedikleri yerden çektikleri videoları yükleyerek, aldıkları beğeni sayılarının da çoğalmasıyla takipçi sayılarını artırmaktadırlar.

Pavis'e (2000:143) göre; performans alanında “müzik, bir dizi atmosfer ve çevre yaratabilir, aynı zamanda müzikal yollarla bir eylem üretimini de içerebilir, bazen de ses efektleriyle bir durumun fark edilmesini sağlar”. TikTok kullanıcılarının, tercih ettikleri müzikleri videolara kolayca eklemeleri bu uygulamanın en çekici özelliğidir. Kullanıcılar, videolara arka plan müziklerini veya kendi seslerini de ekleyerek istedikleri atmosferi müziği araçsallaştırarak elde etmektedirler.

Müzik ve sesler TikTok topluluğunun ifade ve yaratıcılığına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Uygulama içerisinde sunulan yaratıcı efektler kullanıcılara hikaye anlatımı için yeni, benzersiz ve eğlenceli olanaklar sunmakta, ayrıca gerçek zamanlı ve etkileşimli müzik işleme teknolojileri tarafından desteklenmektedir. Bu efektler, TikTok'un ses kitaplığındaki herhangi bir şarkının ritmiyle eşzamanlı olarak hareket eden görsel hareketler ve geçişlerdir. Örneğin; müzik görselleştirici efekt, en sevilen şarkının ritmine doğru hareket edecek, dünya dışı, retro yeşil ekran manzarasını canlandırmak için gerçek zamanlı vuruş izlemeyi çalıştırırken, müzik makinesi içerik oluşturucuların video kaydederken farklı davul vuruşlarından ve diğer seslerden müzik oluşturmalarını sağlayan gerçek zamanlı ses sentezi ile kayıt yapılması için etkileşimli bir araç seti

sunmaktadır. Bunların yanı sıra videolara herhangi bir şarkının ritmiyle eşzamanlı olarak geçiş yapan, animasyonlu metin katmanları ekleme seçeneği sunabilen ya da görüntü geçişlerini TikTok'un ses kitaplığından seçilen herhangi bir şarkının ritmiyle eşleşen geçişlerle kullanıcıların videolar oluşturmasına olanak tanıyan birçok farklı efekt sunulmaktadır. (Hutchinson, 2021).

TikTok'un hızlı yükselişi, müzik sektöründe de birkaç gözle görülür değişiklik yaratmıştır. Örneğin çok tanınmayan bir şarkı yazarının ünlü olup adını duyurması 21. yüzyılın TikTok ortamında oldukça kolay hale gelmiştir. TikTok, Hip Hop, Pop, Rock, Rap ve Country müzik türlerinin yanısıra, çok ünlü olmuş viral melodilerin de içinde olduğu, kullanıcıların ilgisini çeken ve her gün yeni bir editör tarafından düzenlenen bir müzik havuzu sağlamaktadır. Popüler şarkılar, dudak senkronizasyonu, dans meydan okumaları ve viral ses efektlerini kapsayan sesler TikTok videolarının önemli bir parçasıdır. TikTok'taki her videoya eşlik eden sesler TikTok ses kitaplığından ya da videonun yaratıcısının orijinal sesi olabilir. Sesler, yaratıcılık kazandırırken videolarınıza sevilen bir TikTok sesi eklemek videonun viral hale gelmesine yardımcı olur.

Tasarım içerisinde saat yönünde sürekli dönen ve içinden notaların fırladığı müzik diskine yapılan tıklamalarla şarkının orijinalinin çalınabileceği sayfaya ulaşılmaktadır. Video oluşturma sayfasının üst kısmında ise TikTok videolarının en önemli özelliği olan "sesler" düğmesi bulunmaktadır. Ses düğmesi, kullanıcıları farklı uzunlukta ve türlerde müziklerin olduğu bir seçim sayfasına yönlendirerek kullanıcıların bulmak istedikleri müzik veya sesleri aramasına ve bunları favori listelerinde arşivlemesine olanak tanır. Kullanıcılar tarafından seçilen müzik, video kayıt işlemlerinde otomatik olarak oynatılmaktadır. TikTok'ta üretilen her video, videoda kullanılan müzik ve oluşturan kişinin profili, o video için kullanıcının oluşturduğu #hashtag vasıtasıyla video izleme sayfasında görüntülenebilmektedir.

İzlenen videoya kullanıcı kendi videosuyla cevap verebilmektedir. Orijinal video, ekranda küçük bir kutu içinde belirerek izleyicinin hem orijinali hem de karşılık verilen videoyu görmesini sağlar. Düet seçeneği, eş zamanlı, koordineli veya karşılaştırmalı bir performans için ekranı böler. Bu, uygulamanın popülaritesini kazanmasına sebep olan ve kullanıcıların TikTok yıldızlarıyla birlikte kendi videolarını yapmaya teşvik eden benzersiz özelliklerinden biridir. Ek seçenekler arasında videonun bir bölümünü gif olarak kaydetme ve paylaşma ve videoyu favorilere ekleme yer almaktadır. (Anderson, 2020:8). Tüm katılımcılar, içeriği oluşturmuş olan kullanıcının profil resminin altındaki "+" düğmesine tıklayarak kullanıcıyı hızlıca takip etmektedir. TikTok'taki tüm kullanıcılar müzik diski düğmesine tıklayarak, videoda kullanılan müziğin adını ve bu müzikle oluşturulan diğer farklı videoları izleyebilmektedirler.

Bu çerçevede, kullanıcılar izleyicilerden daha fazla platform önerisi ve dolayısıyla beğeni almak için, izleyicinin sesini daha fazla dinlemeye, hayranların görüşlerine atıfta bulunmaya ve bilinçli olarak tercihlerine uygun video içeriği üretmeye eğilimlidir. Bu, yalnızca platform için yüksek kaliteli içerik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda kullanıcıları çeker ve korur. Ayrıca, içerik üreticiler faydalar elde edebilir ve böylece kendileri ile platform arasında bir kazan-kazan durumu oluşturabilirler. Bu anlaşılabilir durum kullanıcının katılım duygusunu artırarak daha iyi bir kullanıcı deneyimi sağlar ve kullanıcı etkileşimini iyileştirir. Ayrıca, görsel ve işitsel işlevler aracılığıyla içeriğin iletişim yeteneklerini geliştirebilirler. TikTok söz konusu olduğunda, kullanıcılarına birçok büyüleyici filtre, çekim şablonu ve akılda kalıcı müzik klipleri sunar. Görsel-işitsel içerik üretme yeteneği, izleyicinin ihtiyaçlarını karşılar. Aynı zamanda, bu işlevler, etkileycileri diğer kullanıcıların taklit etmesi ve böylece kullanıcı deneyimini iyileştirmesi için daha çoğaltılabilir içerik oluşturmaya teşvik eder. (Wang ve Chen, 2021:459). Pavis (2000:141), müziğin teatral bir etkinlikte mümkün olan en geniş anlamıyla akustik olay-vokal, enstrümantal, ses efektleri, sahnede ve oditoryumda duyulabilen her şey olarak kullanıldığını belirtmektedir. Müzik; sesler, gürültüler, çevre, metinler, önceden kaydedilmiş müzik vb. tüm akustik unsurlar ve kaynaklar kümesi olarak adlandırılmalı ve dinleyicinin kulaklarına ulaşan akustik mesajların organize toplamı olarak anlaşılmalıdır.

TikTok'ta, benliğin sunumu ve prodüksiyon pratikleri, büyük ölçüde kısa müzikal veya ses parçacıklarıyla performans sergilemekle bağlantılıdır. Dans zorlukları, katılımcıların taklit etmesi için önceden tanımlanmış hareketler olsa da video örneği, kullanıcıların performanslarına video tabanlı sosyal medya iletişiminden türetilen jestler eklediğini de gösteriyor. TikTok ve benzeri sosyal video hizmetlerinin rutin kullanıcıları olan katılımcılar, bu hareketleri video performanslarına dahil etmek için ortak sinyaller olarak içselleştirmiş olabilir. Kullanıcılar, bu sinyalleri ekleyerek, onları çevrimiçi bir topluluğun parçası olarak kullanma bilgilerini gösterirken aynı zamanda topluluğa aidiyetlerini de gösterirler. (Klug, 2020:25). Bununla birlikte nostalji, fandom⁴ ve mizah yoluyla müziksel bağlılık sağlanır ve bu grup bağlantıları, TikTok'taki müzikal mücadelenin kültürel tanımında önemli bir rol oynar. Genç TikToker'lar, hakkında çok az şey bilebilecekleri bir müzik tarihi dönemi için "hayali bir nostalji" sergilerken, bir trend belirleme eyleminde, kendi yaş gruplarının üzerindeki diğer kişilerle "hatırlama" ve yakınlık bulma arzusunu sergilerler. Müzik veya yaşam tarzı (alt)kültür çıkarları tarafından oluşturulan nesil-kimlik bağlantısı, sesli memler tarafından vurgulanan bir tür benzeşim göstermektedir. TikTok gönderilerinde, kullanıcıların yeteneklerini, tutumlarını ve becerilerini kullanarak müzik temelli bir bağlantı yoluyla bir

⁴ Fan. Ortak bir ilgi alanını paylaşan diğerleriyle empati ve yoldaşlık duygusu ile karakterize edilen hayranlardan oluşan bir alt kültür.

araya getirilen bir topluluğa katılmak için challenge mem5leri aracılığıyla müziğin kültürel değerini gösterdikleri bir karşılıklı bağlılık atmosferi bulunmaktadır. Platform, hikaye anlatmak için özellikle müziğe, jestlere ve koreografilere dayanan bir performans alanı sunmaktadır. Challenge'lar müzikal tercihleri sesli memler ve ortak ilgi alanları aracılığıyla birleştiren bir kültürel üyelik sergiler, bu da mücadelenin rekabetin ötesine geçtiğini gösterir. (Vizcaíno-Verdú ve Abidin, 2021).

Challengelerde (meydan okuma) Tiktok kullanıcıları oluşturdukları yeni videoları birbirlerini etiketleyerek yüklemektedirler. Bu meydan okumalara hem akılda kalması hem de kullanıcıların birbirini kolay bulmaları için genellikle bir hashtag atanmaktadır. Ünlü markalar, TikTok'ta popüler bir kanal oluşturarak #hashtag mücadeleleri başlatmakta ve influencerlar ile iş birliği yapmaktadırlar. TikTokta başlatılan bir #hashtag yarışmasına insanlar sadece birkaç tıklamayla katılabilmektedirler. Fikir birliği ile sağlanmış ve resmi olmayan yarışmalar birçok kullanıcının popüler olduğuna olan inancına olanak tanımaktadır. TikTok'ta müzikal performansın rekabetçi doğası, challenge performansı için alışıldık bir durumdur ve doğal olarak bir kişiyi diğerlerinden ayırt etmeye vurgu yapmaktadır. Stilin özgünlüğü ve ayırt ediciliği, performansları değerlendirmek için özellikle önemli kriterlerdir. Müzikal yenilik ve özgünlük, takipçilerin dikkatini çekmenin, sosyal yeterliliğin ve benliğin inşasında önemlidir, ayrıca rekabet avantajı sağlamanın bir aracıdır.

Saniyeler süren yaratıcı şarkı miksajı yoluyla kentsel kabilelerin, duyguların ve deneyimlerin bir karışımını ortaya çıkaran bir müzikal-akran grubuna ait olma eğilimi mevcuttur. TikToker'lar dudak senkronizasyonu, şarkı söyleme ve tepkilerinde ara sahneler olmadan tek bir çekime odaklandığından, geçişlerin sınırlı bir kullanımı vardır. Metin ayrıca, iç monologlar veya bindirmeli metinde görüntülenen rol yapma diyalogları aracılığıyla hikaye anlatımının anlamını şekillendirmek için sıklıkla kullanılır. Bu nedenle, TikTok müzik challenge'larının, birbirine bağlı grupların "for you"(sizin için) sayfasını, "for us network"e (bizim için bağlantı) dönüştüren yeni bir transmedya müzik akışı aracılığıyla grup içi kimliklerini sergilemeleri için bir araç olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. (Vizcaíno-Verdú ve Abidin, 2021).

TikTok uygulaması sayesinde dans sanatı da daha popüler bir hale gelmiştir. Instagram ve YouTube gibi uygulamalarda standartlara uygun içerik beklentisi nedeniyle dans profesyonellerin alanıdır, ancak TikTok'ta bu zorunluluk bulunmamaktadır. Ayrıca kullanıcılar kolay olan dans figürlerini öğrenerek bir şeyler başarma duygusuna sahip olmaktadır. Dans videoları genellikle müziğin ritmine göre hareket eden kullanıcıları içermektedir. TikTok'taki en popüler danslar, müziğin ritmiyle uyumlu olan dans hareketleridir. Genellikle dans hareketlerinin koreografileri popüler

⁵ Meme. İnternette geniş çapta yayılan eğlenceli veya ilginç bir fikir, resim, video, davranış, stil veya kullanım (merriam.webster).

TikTok dans yaratıcıları tarafından yapılmaktadır ve diğer yaratıcılar bu hareketleri küçük değişikliklerle uygulamaktadırlar. Tiktok'ta dans videolarına erkeklerin de katılım göstermesine rağmen dans videolarının ağırlıklı olarak kadınlar tarafından üretildiği gözlemlenmiştir. Dans videolarında genellikle ilgi çekici ritmik müzik ve viral olmuş dans figürlerin birleşimiyle belli bir ruh hali ve atmosfer yaratma çabası gözlemlenmiştir. Bazı kullanıcılar ana akım TikTok dansçılarını takip etmekte, bazıları ise kendi kültürlerinden yerel dans türlerini beğendikleri gibi, eğlenceli olduğu sürece rastgele dansçuları izlemektedir. Bu özellikleriyle TikTok, dünyadaki çeşitli grupların ihtiyaçlarını karşılayarak, kullanıcılara yeteneklerini küresel olarak sergilemeleri ve paylaşımları için bir platform sağlamaktadır. TikTok'un bu yapısı, belirli bir grup veya toplulukla sınırlı kalmayacak şekilde tasarlanmıştır.

TikTok, müzik, ses, dudak senkronizasyonu ya da dans gibi performatif eylemlerin YouTube, Snapchat ya da Instagram platformlarından çok daha etkili bir şekilde ifade edilmesine olanak tanımaktadır. TikTok'un özellikleri ve kullanıcılarının motivasyonlarının yanı sıra özellikle genç kullanıcıların video üretim becerilerini edinme biçimleri, benlik sunumları ve tüm bu süreçlerin kendilerini ifade etme biçimleriyle nasıl ilişkili olduğu daha ayrıntılı bir şekilde araştırılmayı beklemektedir.

Sonuç

Günümüzde birçok yazılım ürünü denizaşırı kültürler arası iletişimi sağlamayı amaçlamaktadır. Küresel kısa video pazarında popüler bir uygulama haline gelmiş olan TikTok uygulaması hem yurtiçinde hem de yurtdışında büyük ilgi toplamaktadır. İndirme sayısı ve izleyici kitlesi, Tiktok'u kültürler arası iletişim çalışmasıyla uğraşan birçok bilim insanı için uygun bir araştırma nesnesi haline getirmektedir. Bu makalede TikTok'un kültürel iletişimdeki önemli başarı deneyimi olan içerik üretimi ve yayma süreci müzik ve performans temelinde yorumlanmıştır.

Yılmaz'ın (2017: 192) gündelik memetik içerikleri ele aldığı çalışmasında, Burgess'in (2007) ortaya koyduğu "kültüre içkin yaratıcılık" [vernacular creativity] kavramı bağlamında yapmış olduğu değerlendirmelerin TikTok içerik üretimleriyle bir bakıma örtüştüğü düşünülmektedir; Burgess'e göre "kültüre içkin yaratıcılık günümüzün kültürü ve yeni medya teknolojileri bağlamında anlam kazanan gündelik kültürel üretimleri görme biçimleridir. Bu yaratıcılık ne elit ve kurumsallaşmış ne de sıra dışı ve şaşırtıcı olarak tanımlanır; onu tanımlayan sıradanlıktır." Yılmaz, bu kavramı gündelik memetik içeriklerle ilişkilendirerek, bu içeriklerin yüksek sanat ürünü olmadığını, çok çeşitli dijital ortama akan sayısız içerik sıradan kullanıcılar tarafından üretilmiş - çoğu yaratıcı- kültür nesnelere olduklarını öne sürmektedir. Onların en belirgin tanımlayıcıları ise internet ve bilgisayar tabanlı akıllı aygıtlar gibi yeni medya teknolojileridir. Kullanıcılar, yeni medya teknolojilerinin

kendilerine sağladığı olanakları kullanarak bu gündelik kültür içeriklerini kolaylıkla üretebilir ve dijital ortamlar aracılığıyla tüketim ağına sokabilir.

“Dijital ortamlarda var oluşunu sözü edilen teknolojik gelişmelere borçlu olan topluluk, insan, mekân, kavram, olay, cisim vb. fotoğraf ve hareketli görüntüye dayanan sayısız içeriği bir kopyala-yapıştır süreci içerisinde çeşitli tekniklere başvurarak manipüle etmekte ve yeniden üretmektedir. Dolayısıyla, kullanıcılar arasında popüler hale gelen içerikler, taklit edilerek ve yeniden-yorumlanarak çok çeşitli dijital ortamlarda diğer kullanıcılarla buluşturul” (Yılmaz, 2017:196). Tiktok'ta da benzer şekilde müziğin çoğunlukla taklit edildiği, yinelenen ya da yeniden yorumlanan parçalardan oluştuğu, farklı post-modern pratiklerle yeniden üretildiği görülmektedir.

Müzik ve dans sanatlarının, topluluk birliği ve kimliğini yaratmak ve sosyal hayatın karmaşıklığını ifade etmek için özellikle güçlü bir araç haline getiren belirli özel nitelikleri bulunmaktadır. Müzik tabanlı kısa video sosyal medya uygulaması olan TikTok, ses, müzik, dudak senkronizasyonu ile ilgili performatif eylemlerin YouTube, Snapchat, Instagram'dan çok daha güçlü bir şekilde ifade edildiği bir platforma dönüşmüştür. TikTok'ta üretilen video için seçilen seslerin ya da arka plan müziğinin, içeriğin temel karakterini oluşturduğu, trend haline gelmiş bir müziği ya da sesi kullanmanın içeriğin daha çok insan tarafından izlenmesini sağladığı görülmüştür.

TikTok platformunda, müziğin kültürel iletişimi kolaylaştırmak için ortak anlamların birlikte yaratılabileceği ve müzik aracılığıyla çoklu ve bazen çatışan bakış açılarının ifade edilebileceği bir diyalog alanı oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca müzikal etkileşimlerin gerektirdiği iletişim alanlarının yeni bir empati anlayışı icad ettiği ve müziğin toplumsal eşzamanlılığın gelişimine katkıda bulunabileceği düşünülmektedir. Kullanıcılar ayrıca TikTok'ta farklı kültürlerin dans ve müziklerini tanıyabilmekte, müziksel etkileşimle iletişim kurabilmektedirler. Oldukça popüler bir uygulama olan TikTok'un özellikleri, kullanıcı motivasyonları, video oluşturma pratikleri, müziğin araçsallaştırılması, sosyoteknoloji ve performans bağlamlarında daha detaylı araştırılmayı beklemektedir.

KAYNAKÇA

- Anderson, K. E. (2020). Getting acquainted with social networks and apps: it is time to talk about TikTok. *Library Hi Tech News*. Vol. 37 No. 4, pp. 7-12.
- Alexander, J. (2019). *Your guide to using Tiktok, beyond the app's 'for you' page*. theverge.com, Apr 2, 2019, <https://www.theverge.com/2019/4/2/18201898/tiktok-guide-for-you-challenge-creator-trend-algorithm-privacy> (Erişim: 20.09.2021).
- Burgess, J. (2007). *Vernacular creativity and new media*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Brisbane: Queensland University of Technology. http://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean_Burgess_Thesis.pdf (Erişim: 20.09.2021).

- Cao, Y. - Kovachev, D. - Klamma, R. - Jarke, M.- Lau, R. W. (2015). Tagging diversity in personal learning environments. *Journal of Computers in Education*, 2(1), 93-121.
- Clayton, M. (2009). The social and personal functions of music in crosscultural perspective. *Oxford Handbook of Music Psychology*, (Eds. S. Hallam, I. Cross, M. Thaut), p. 35-44, Oxford: Oxford University Press.
- Dave, P. (2018). China's bytedance scrubs musical.ly brand in favor of TikTok. *Reuters*, August 2. <https://www.reuters.com/article/us-bytedance-musically/chinas-bytedance-scrubs-musically-brand-in-favor-of-tiktok-idUSKBN1KN0BW> (Erişim: 01.09.2021)
- Dichev, C. - Xu, J. - Dicheva, D. - Zhang, J. (2008). A study on community formation in collaborative tagging systems. *2008 IEEE/WIC/ACM International Conference on Web Intelligence and Intelligent Agent Technology*. Vol. 3, pp. 13-16, IEEE.
- Eriksson Krutrök, M. (2021). Algorithmic closeness in mourning: Vernaculars of the hashtag #grief on TikTok. *Social Media + Society*.
- Geysler, W. (2021). TikTok statistics – Revenue, users & engagement stats (2021). August 18 2021. <https://influencermarketinghub.com/tiktok-stats/> (Erişim: 01.09.2021).
- Hine, C. (2000). *Virtual ethnography*. London, UK: Sage Publications.
- Hutchinson, A. (2021). Tiktok adds new music-Triggered visual effects tools, April 7, 2021. <https://www.socialmediatoday.com/news/tiktok-adds-new-music-triggered-visual-effects-tools/598006/> (Erişim: 13.09.2021).
- Jennings, R. (2019). TikTok, explained, it's part of the world's most valuable startup, but you probably only know about the memes. <https://www.vox.com/culture/2018/12/10/18129126/tiktok-app-musically-meme-criinge> (Erişim: 30.08.2021).
- Jenkins, H. (2018). Convergence culture. Revisited. *Etkileşim*, (2), 10-19.
- Klug, D. (2020). It took me almost 30 minutes to practice this. *Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok*. arXiv preprint arXiv:2008.13040.
- Merriam-Webster. (n.d.). Meme. In Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved September 25, 2021, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/meme>
- Merriam-Webster. (n.d.). Influencer. In Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved November 23, 2021, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/influencer>
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press
- Newlands, M. (2016). The origin and future of America's hottest new app: musical.ly. *forbes.com*, Jun 10. <https://www.forbes.com/sites/mnewlands/2016/06/10/the-origin-and-future-of-americas-hottest-new-app-musical-ly/?sh=456c9fe5b078> (Erişim: 30.08.2021).
- Morva, O. (2017). Chicago Sosyoloji Okulu'nun etnografik mirasını yeniden Okumak: dijital etnografi çağında sembolik etkileşimcilik. *Moment Dergi*, 4(1), 135-154.

- Omar, B. - Dequan, W. (2020). Watch, share or create: The influence of personality traits and user motivation on TikTok mobile video usage. *International Journal Of Interactive Mobile Technologies (IJIM)*, 14(04), pp. 121-137.
- Özbaş Anbarlı, Z. (2020). Dijital Etnografi: Dijital uzamı anlamak için bir yöntem. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 10(20).
- Pink, S. - Horst, H. - Postill, J. - Hjorth, L. - Lewis, T. - Tacchi, J. (2016). *Digital ethnography: Principles and practice*. London: Sage.
- Savic, M. (2021). Research perspectives on TikTok & Its legacy apps from musically to TikTok: Social construction of 2020's most downloaded short-video app. *International Journal Of Communication*, 15, 22.
- Shifman, L. (2011). An anatomy of a YouTube meme. *New Media and Society*, 14(2): 187-203.
- Small, T. A. (2011). What the hashtag?. *Information, Communication & Society*, 14(6), pp. 872-895.
- Tirosh, O. (2019). What is TikTok?: Localization done right at a global scale. tomedes.com, Nov 14. <https://www.tomedes.com/tomedes-insider/what-is-tik-tok.php> (Erişim: 03.09.2021).
- "TikTok." (2021). Google Play, Vers. 21.2.5. <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.zhilioapp.musically&hl=tr&gl=US> (Erişim: 11.09.2021)
- Turino, T. (1993). *Moving away from silence: Music of the Peruvian Altiplano and the experiment of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Vizcaíno-Verdú, A. - Abidin, C. (2021). Cross-cultural storytelling approaches in Tiktok's music challenges. *AoIR Selected Papers of Internet Research*, 2021.
- Wang, Y. - Chen, W. (2021). Cross-cultural communication strategies research of socializing apps during internet era. *2021 5th International Seminar on Education, Management and Social Sciences (ISEMSS 2021)*, pp. 454-460, Atlantis Press.
- Yılmaz, Ç. (2017). İnternet-ortamı mem çalışmaları: Uluslararası alanyazına bir bakış ve Türkiye'deki olanaklar. *Global Media Journal TR Edition*, 8(15),182-207.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

GELENEKSEL KÖY ÇALIŞMA HAYATINDA EKMEĞİN ÜRETİM SÜRECİNİN KADIN-ERKEK İŞBÖLÜMÜ BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF BREAD PRODUCTION PROCESS IN TRADITIONAL VILLAGE WORK LIFE IN TERMS OF FEMALE-MALE LABOR DIVISION

Hayrettin ŞAHİN*

ÖZ: Geleneksel köy yaşamında ekme kadar önemsenen başka bir besin kaynağı yoktur. En fazla tüketilen ve bu kadar çok önemsenen ekmeğin, üretim süreci de uzun ve oldukça meşakkatlidir. Köy yaşamında ekmeğin üretimi kadın ve erkeğin iş bölümü ve iş birliğine dayanır. Bu çalışmanın amacı, geleneksel köy çalışma hayatında ekmeğin üretim sürecini ve ortaya konulan topyekûn emeği toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü ve işbirliği çerçevesinde irdelemektir. Araştırmanın evrenini Erzurum'a bağlı Oltu ilçesinin Sivridere mevkiinde bulunan köyler oluşturmaktadır. Araştırmada etnografyanın veri toplama tekniklerinden katılımcı gözlem ve derinlemesine mülakat teknikleri kullanılmıştır. Yaklaşık altı yıllık süreçte, yerleşim yerleri, çalışma biçimleri, kadın-erkek işbölümleri ve işbirlikleri gözlemlenmiş ve geleneksel döneme ait bilgiler toplanmıştır. Aynı zamanda bölge insanlarıyla mülakatlar yapılmıştır. Araştırma sonucunda, buğdayın ekimden sofraya gelişine kadar bazı işlerde erkeğin bazı işlerde ise kadının ağır bastığı ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bulgular bugüne ait olan değil kabaca Cumhuriyet sonrasında 1970'lere kadar olan geleneksel köy iş hayatını anlatmaktadır.

Tarlanın ekime hazır hale getirilmesinde, tohum ekiminde, tarlanın sulanmasında, sapların tarlada toplanmasında, harmana getirilmesinde, harman yapılmasında ve değirmende buğdayın öğütülmesinde erkeklerin çalıştığı tespit edilmiştir. Ekinlerin biçilmesinde, toplanmasında, buğdayın yıkanmasında, kurutulmasında, hamur yapımında ve ekmeğin pişirilmesinde ise kadınların çalıştıkları gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel köy çalışma hayatı, ekmeğin üretim süreci, cinsiyet göre iş bölümü, geleneksel buğday hasadı.

ABSTRACT: *There is no other food source that is as important as bread in traditional village life. The production process of bread, which is consumed the most and given so much importance, is also long and very arduous. The production of bread in village life is based on the division of labor and cooperation between men and women. The aim of this study is to examine the production process of bread and the total labor in traditional village working life within the framework of gender-based division of labor and cooperation. The population of the research consists of villages located in Sivridere district of Oltu district of Erzurum. Participant observation and in-depth interview techniques, which are among the data collection techniques of ethnography, were used in the research. In a period of about six years, settlements, working*

* Dr. Öğretim Üyesi – Sinop Üniversitesi Boyabat İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü / Sinop - sahinhayrettin@gmail.com (Orcid ID: 0000-0001-8921-2840)

styles, division of labor and cooperation between men and women were observed and information on the traditional period was collected. At the same time, interviews were conducted with the people of the region. As a result of the research, it has been revealed that men dominate in some jobs and women dominate in some jobs from planting to table. The findings that emerged do not describe the present day, but roughly describe the traditional village business life from the post-Republican era to the 1970s.

It has been determined that men work in making the field ready for planting, planting seeds, irrigating the field, collecting the straw in the field, bringing it to the threshing, threshing and grinding the wheat in the mill. It has been observed that women work in harvesting and harvesting the crops, washing and drying the wheat, making dough and baking the bread.

Keywords: *Traditional village work life, bread production process, division of labor by gender, traditional grain harvest.*

Giriş

İnsanlık tarihinde, tarımın yaygınlaşmasını ve yerleşim birimlerinin önem kazanmasını köy üzerinden değerlendirmek faydalı olabilir. Çünkü köy toplumunun teşkilat yapısı ve yerleşim yeri tercihleri, tarımsal faaliyete uygun olması bakımından düzenlenmiştir. Bu düzenlemeye en iyi örnek çift-hane sisteminde görülmektedir. Çift-hane sistemi, hanedeki insan kaynağından, bir çift öküz ve tarladan müteşekkildir. Hane, temelde bağımsız gelir kaynağına sahip karı-kocadan oluşmaktadır. Öküz tarlada çalıştırılan hayvanı temsil etmektedir. Tarla ise, insanın ve insanı besleyen hayvanın besin kaynağını oluşturmaktadır.

Köy toplumunun organizasyonunda yerleşik hayatın getirmiş olduğu konfor, iş bölümünün derinleşmesini de beraberinde getirmektedir. Bu durum öncesinde kurulan toplumsal cinsiyet bakımından iş bölümünü daha ayrıntılı hale getirmiştir.

Birçok eserde geleneksel köy hayatında işbölümü hakkında bilgi verilmesine karşın, iş bölümünün ne şekilde gerçekleştiği ile ilgili bilgiler sınırlı kalmaktadır (Eserpek, 1977; Çapar, 2019; König, 1968; Bates, 2013). Bu çalışmada alanyazındaki bu boşluğu doldurma gayesiyle yola çıkılmış; geleneksel köy hayatındaki cinsiyet temelli iş bölümünün nedenleri ve detayları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu alanda çalışmaya iten diğer önemli neden ise geleneksel köy yaşamında iş bölümü detaylarının sanayileşme ile birlikte oluşan toplumsal dönüşüm neticesinde kaybolmaya yüz tutmasıdır.

Bazı kaynaklarda erkeğin kadını çalıştırdığı ve erkeğin emek bakımından üretim sürecine katkısının sınırlı olduğu yönünde görüşler bulunmaktadır. Yine bu yaygın kanaate göre kadının çalıştırılmasının artık bir geleneği olduğu ve bu geleneği ataerkil kültürün yansıması olarak değerlendirilmektedir (Candan ve Özalp Günel, 2013). Daha önce yapılan birçok araştırmanın aksine, bu çalışmada toplumsal cinsiyet temelli iş bölümünde kadınlara yönelik pozitif ayrımcılığın olduğu sonucuna varılmaktadır.

Araştırmada üç sorunun cevabı aranmaktadır:

a. Buğday veya genel anlamıyla tahılın¹ ekmek olma serüveni hangi süreçleri barındırmaktadır?

b. Bu süreçler içerisinde erkek ve kadının ekmeğin üretimine katkısı nasıldır?

c. Ekmeğin üretilmesi süreçlerinde karşılaşılan engeller nasıl aşılmaktadır?

Araştırma bu üç soru üzerine şekillenmiştir. Araştırmada köylerin nüfusları, coğrafi özellikleri, kullandıkları kelimeleri üzerinde fazla durulmamıştır. Çünkü demografik, coğrafi ve dil yönünden birçok eser bulunmaktadır. Yöreye ait yazılan eserlerde yeterince açıklık bulunmayan konular hakkında dipnotlarda açıklama yapılmıştır.

İş bölümünün detaylarını açıklayan bu yöreye ait esere rastlanmamıştır. İş bölümü detaylarının çok olması belirli bir sınırlamaya gitmeyi gerektirmiştir. Bu sınırlama köylülerin yaşam bakımından çok değer verdiği ve çok zaman harcadığı ekmek üzerine yapılmıştır.

Araştırmada geleneksel köy çalışma hayatından kast edilen anlamın içeriği, araştırmanın sanayileşme öncesi köydeki geleneksel üretim tarzının çalışma yaşamına odaklanmasından kaynaklıdır. Araştırılan dönem 1918-1970 arasını kapsamaktadır. Araştırma yöresindeki köylerde bulunan hanelerin çoğu 1918 yılında Rusların çekilmesi ile bu yöreye yerleşmişlerdir. 1970'li yıllarda ise köyde çalışma hayatının değişimini sağlayan traktörler görülmeye başlanmıştır.

Araştırma, etnografyanın veri toplama tekniklerinden katılımcı gözlem ve derinlemesine mülakat kullanılarak yapılmıştır. Etnografya, alan araştırması vasıtasıyla kültürleri, toplumları inceleme ve tanımlamayı ifade eder. Etnograflar, yerel sistemlere inip bunlara iyi uyum sağlayarak ve katılımcı gözlem ve açık görüşmeler gibi niteliksel yöntemleri kullanarak ampirik çalışmalar yaparlar (Sepetçioğlu, 2017: 36). Katılımcı gözlem, pratikte evden yakındaki köy veya mahalleye düzenli gidip gelmekten, cemaat yaşamının içine toptan dâhil olmaya kadar değişiklik gösterebilmektedir (Bates, 2013: 37). Derinlemesine mülakat, araştırılan konunun bütün boyutlarını kapsadığı, çoğunlukla açık uçlu soruların sorulduğu ve detaylı cevapların alındığı, yüz yüze ve birebir görüşülerek elde edilen veri toplama tekniğidir. Karşıdaki kişinin duygu, bilgi, tecrübe ve gözlemlerine görüşme yoluyla ulaşılmaktadır (Tekin, 2006: 101).

¹ Buğday, arpa, mısır, yulaf, çavdar, pirinç vb. hasat edilen ürünler ile tohumlarının genel adı, hububat (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Üretim süreçleri bakımından buğday, arpa, yulaf ve çavdar birbirlerine benzemektedir. Ancak mısırın üretim süreçleri oldukça farklılık gösterir. Pirinç ise yörede yetiştirilmemektedir. Araştırmanın çoğu yerinde daha kapsayıcı tahıl terimi yerine, buğday kelimesinin kullanılmasının sebebi, mısırın üretim süreçlerinin buğday, arpa ve çavdardan farklılığındandır.

Araştırmanın evrenini Erzurum ili Oltu ilçesinin Sivridere mevkiinde bulunan köyler oluşturmaktadır. Bunlar; Başbağlar, İnanmış, Çamlıbel, Tutmaç, Özdere, Yarbaşı, Demirtaş, Başaklı, Orcuk, İnci, İğdeli, Erdoğan, Ballica, Kaleboğazı ve Sarısaz köyleridir. Bu köylerde yaşayan köylülerin tarla, yerleşim yeri ve toplumsal ilişkileri uzun süreli gözlemlenmiştir ve gerekli görüldüğünde mülakat yapılmıştır. Mülakat yapılan kişiler araştırma ekinde verilmiştir. Araştırma verileri 2013-2019 yılları arasında toplanmıştır.

Araştırmacı her yılın yaz aylarını araştırma yöresinde geçirmektedir. Araştırmacının Sivridere mevkiinin sosyo-kültürel dokusunu tanıyıp olması, ekonomik faaliyetlerine aşinalığı, köy halkı ile olan yakın ilişkileri, araştırmacıya katılarak gözlem yapabilme, kaynak şahıslara ulaşabilmesinde avantajlar sağlamıştır.

Araştırma neticesinde, tarlanın ekime hazır hale getirilmesi (herg)², tohum ekilmesi, ekili tarlanın bölümlere ayrılıp sulanması, ekinlerin toplanması, harmana taşınması, harmanın yapılması, buğdayın değirmene götürülmesi, öğütülmesi ve un olarak geri getirilmesi erkeklerin yaptığı işler arasında yer almaktadır. Diğer yandan buğdayın yıkanması, kurutulması, bulgur hediğinin³ pişirilmesi, hamurun yoğurulması ve ekmeğin pişirilmesi ise kadınlar tarafından yapılmaktadır.

Ekmeğin üretim sürecinde kullanılan araçlar ve mekânlar genelde erkekler tarafından yapılmaktadır. Ekmeğin üretim süreçlerinde en çok kullanılan yapılar; harman, kaldavar⁴ ve tandırdır. Diğer yandan kullanılan araç ve gereçlerden en çok saban ve kağı görülür.

Geleneksel Köy Çalışma Hayatı ve Toplumsal Cinsiyet Bakımından İş Bölümü

Sosyoloji açısından ilk ciddi iş bölümü tarifleri 18. yüzyılın sonlarına doğru Adam Ferguson'un 1767'de yazdığı *Essay on the History of Sivil Society* adlı eserde ve Adam Smith'in 1776 da yazdığı *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* adlı eserinde görülmektedir (Konig, 1968: 173). Daha sonra birçok bilim insanı iş bölümü hakkında yazmış olsa da iş bölümü denilince ilk akla gelen Emile Durkheim olmaktadır. Durkheim'e göre kadın ve erkek arasında cinsiyete dayanan kesin iş bölümü aile yaşamının temelini oluşturmaktadır (Eserpek, 1977: 136).

Toplumsal cinsiyete dayalı işbölümünün başlangıçta biyolojik olduğu söylenebilir. Kadının doğumu gerçekleştirmesinin öncesinde ve sonrasında

² Bu kelime ile ilgili açıklama ileride verilmiştir.

³ Hedik: Haşlanmış buğday. Haşlanan buğday kurutulularak bulgur yapılmak üzere dibeklere götürülür. Diş hediği: İlk dişini çıkaran çocuk için yapılan toplantı. Bu toplantıda hedik ikram edilmektedir (Gemalmaz, 1995: 161-162).

⁴ Üzeri örtülü ve genelde bir kenarı açık yapılardır. Ot, saman ve hayvanları yağıştan ve soğuktan korumak için kullanılır.

erkekten farklılığı bariz şekilde ortaya çıkmakta ve bu durum iş bölümünde belirleyici bir çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Geleneksel köy yaşamında hanede baba hiyerarşik konumu nedeniyle ulaşılması güç bir yer edinir. Hane içerisinde çocuklar ile (baba) reis arasında iletişim sınırları bulunmaktadır. Bireyselliği öne çıkaracak davranışlardan kaçınılır ve bireyin istekleri annenin aracılığı ile babaya sunulmaktadır. Babanın tepkisine göre bireyin istekleri yön bulmaktadır. Baba otorite olarak aile üyelerinin hem işvereni, hem eğitmeni hem de babası ve kocası olarak görev yapmaktadır. Her ne kadar babanın ailedeki konumu tartışılmaz olsa da çalışma sırasında kendisinin az, diğer aile üyelerinin fazla çalışmasından bahsedilemez. Baba aynı zamanda en tehlikeli, en zor, nitelik ve risk gerektiren işleri de yapmaktadır. Bu vakıa onun aile içindeki konumu için önemli bir meşruiyet oluşturmaktadır. Nimet külfet dengesine göre aile içi ilişkiler düzenlendiği için ailenin geleneğine çok itiraz gelmemektedir.

Araştırma yöresinde, iş bölümü öncelikle toplumsal cinsiyete göre oluşmaktadır. Toplumsal cinsiyetin yanı sıra iş bölümünde yaş önemli bir değişken olarak görülmektedir. Her yaşın kendine uygun bir işi bulunmaktadır. İş yapmada öncelik daima gençlerden beklenmektedir. Özellikle yirmi ile kırk yaş arası çalışma çağı olarak görülmektedir. Yedi ile on beş yaş arası işe alışma, on beş ile yirmi yaş arası işte uzmanlaşma ve yirmi yaş sonrası bütün sorumlulukları yüklenme zamanıdır. Askerlik önemli bir milat oluşturmaktadır. Askerden gelen kişi artık her sorumluluğu almaya hazır durumda görülür. Bu sorumlulukların başında eş ve baba olmak gelmektedir. Askerlik öncesinde de evliliklere rastlansa da genelde evlilikler askerlik sonrası yapılmaktadır.

Çapar tarafından yapılan araştırmaya göre (2019:63) “Türkiye’de erkeğin işleri sebze fidelerinin dikileceği yerleri açmak, tarlayı sulamak, ağaçları kesmek, budamak, tarla işlerinde motorlu araçları kullanmak, tarla sürmenin hayvanla yapıldığı yerde çift sürmek, gücünden yararlanan hayvanların bakımını yapmak, hayvanları sürü halinde otlatmaktır. Kadınlar ise, fide dikme, sebze ve meyveleri toplama, hayvanları sağma, onlardan alınan yünü eğirme, dokuma vb. işler yapmaktadır.” Bu araştırma iş bölümü bakımından bir yön çizmiş olsa da toplumsal cinsiyet bakımından her yer için geçerli olabilecek işbölümünü ortaya koymak doğru olmayabilir.

Araştırmanın yapılışı yörede, çalışma hayatı gıda üretimi üzerine yoğunlaşmaktadır. Gıda üretimi tarım ve hayvancılık şeklinde görülmektedir. Köyde yaşayanlar gıda üretiminin yanı sıra birçok işle meşgul olmaktadır. Bu işler; ısınma kaynağı sağlama, inşaat, tarım araç gereçleri yapımı, dokuma, yemek hazırlama, çocuk bakımındır.

Araştırma yöresinde en fazla buğday ve arpa üretilmektedir. Mısır, fasulye, patates bunları izler. Bunların yanı sıra hayvanların kışlık gıda ihtiyacı için ot ekimi de yoğun olarak yapılmaktadır.

Yörede tarım genellikle hayvancılıkla birlikte yürütülmektedir. En çok tercih edilen hayvan koyun ve keçidir. Ancak neredeyse her hanede inek ve gücünden yararlanan öküz bulunmaktadır.

Yöre insanlarında sürekli olarak ısınma kaynağı temin telaşı vardır. Odun, tezek⁵ ve kerme⁶ en sık kullanılan ısınma kaynaklarıdır. Odun daha çok ormandan temin edilirken tezek ve kerme hayvan dışkısından sağlanan ısınma kaynaklarıdır.

Yörede evliliğe büyük önem verilmekte ve ciddiye alınmaktadır. Evlilik hazırlıkları çok önceden başlamaktadır. Örneğin evlilik merasiminden önce çiftler için ev yapılması olağandır. Ancak evlenen çiftler aileden ayrılıp kendi bağımsız işletmelerini⁷ kurmak isterlerse kendi ahır, merak⁸, kaldavar, parak⁹ vb. yerlerini inşa etmek durumundadırlar. Bu kolay bir iş olmadığı için yeni evliler uzun bir süre büyük aile ile beraber yaşamak durumunda kalırlar.

Yörede ihtiyaç duyulan inşa işleri yine çoğunlukla hane bireyleri tarafından yapılır. Hanelerde belli inşa işlerinde uzmanlaşmış kişiler bulunabilir; bulunmazsa dışarıdan ücretli usta çalıştırılır. İnşaat malzemesi olarak genelde taş, kerpiç, ağaç kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel imece yörede inşaat işlerinde de görülmektedir. Bir köyde bir inşaat işi olduğunda diğer köylülerin bu inşaat işine yardım etmesi ahlaki bir zorunluluk olarak görülmektedir.

“Geleneksel ekonomide dayanışma isteğe bağlı değil, zorunluluktur” (Reyhanoğlu ve Yavuz, 2020: 1127). Araştırma yöresinde, işini önce bitiren sonraya kalana, hanesinde işgücü bakımından güçlü olanlar zayıf olanlara yardım etmektedir. Toplumsal cinsiyet bakımından da ailelerin işgücü dengesizliği izale edilmektedir. Daha açık ifade etmek gerekirse hanelerin işlerinde ihtiyaç duydukları kız çocukları veya erkek çolukları ihtiyaç fazlası olan diğer ailelerden temin edilebilmekte veya değişim yapılabilmektedir.

Araştırma yöresinde, basit aletler genelde hanedeki üyeler tarafından yapılmaktadır. Bu mümkün değilse dışarıdan da temin edilebilmektedir. Makalenin esas konusu olan ekmeğin üretim sürecinde kullanılan aletlerin önemli kısmı şunlardan ibarettir: Ambar, boyunduruk, cılga, çekiç, çuval, dirgen, eciş (egiş), gelberi, god, halka, kağnı (baskı, kol, tekerlek, mazi, kop, kazık, diş), kamçı, kandirif, kayış, kem, hatırçek, korzevel, kösevi, kurun,

⁵ Büyükbaş hayvanın dışkısından yapılan yakıtı tezek denilmektedir.

⁶ Küçükbaş hayvanın dışkısından yapılan yakıtı kerme denilmektedir.

⁷ Tımar sisteminde evlenen kişilere yeni topraklar tahsis edilmektedir. Hanenin en küçük erkek çocuğu bulunduğu hanenin toprağını ve işletmesini devam ettirmektedir (Ünal, 2007). Araştırma yöresinde, küçük erkek çocuk dışındaki çocuklar genelde evlenmek suretiyle büyük haneden ayrılarak yeni haneler kurmaktadır. Büyük haneden bağımsız hale gelen küçük hanenin tarım aracı, harman, merak, ahır, parak yapması oldukça uzun vakit almaktadır. Kendi işletmesini kuranlar büyük haneden kısmen yardım görmektedir. Büyük hane yeni haneye inek, öküz, koyun, işleyeceği toprak vb. vermektedir.

⁸ Merak: Ot ve samanın muhafaza edildiği yere denilmektedir.

⁹ Parak: Küçükbaş hayvanlarının kapalı barınağına denir.

kürek, leyden, orak, rapata, saban (ok, enek, maç, elcek), sam bağı, sami, semer, tapan, tekne, tırmık, tırpan, urgan, urup, yaba, zincir vb. dir (Gemalmaz, 1995).

Araştırma yöresinde, dokuma ve örme işleri genellikle iş yoğunluğunun az olduğu kış aylarında yapılmaktadır. Belli kırkım zamanlarında koyunların kırılmasıyla elde edilen yünler eğrilerek iplik üretilmektedir. Yün ipliklerin bir kısmı döşek, yorgan, yastık, minder yapmak için kullanılır. Bir kısmı da kazak, çorap, ihram vb. giysilerin üretiminde değerlendirilir. Keçi kılları daha dayanıklı ve kalın oldukları için genelde çuval ve cecim¹⁰ üretiminde tercih edilir. Kullanımı oldukça yaygın olan sepetlerin yapımında ise kamış ve ince dallar kullanılır. Kıl ve yün kullanılarak yapılan ürünlerde kadın emeği baskınken; kamış ve ince dallardan yapılan ürünlerde ve kırkım işinde erkek emeği görülmektedir.

Birçok yerde olduğu gibi araştırmanın yapıldığı yörede de yemek yapmak kadınların önemli günlük rutinlerinden birisidir. Kadınlar genelde haftada bir defa ekmek yapmaya zaman ayırırlarken günde en az üç defa¹¹ öğün yemeği hazırlamak ve sunmak durumunda kalmaktadırlar. Bu öğünlerde en az zaman sabah kahvaltısı¹² hazırlamak için harcanmaktadır. Çünkü bir an önce çalışmaya başlamak gerekmektedir. Ayrıca yemeği hak etme güdüsü de önemlidir. Bunun yanında öğle ve akşam yemeği hazırlamak için kadınların genellikle iki-üç saat harcamaları gerekmektedir. Bayram, söz, nişan, taziye gibi önemli gün ve gecelerde verilecek yemekler için birkaç gün önceden hazırlanmaya başlandığı görülmektedir. Yiyeceklerin¹³ hazırlığı birkaç gün sürebilir. Bu durumlarda genellikle akraba ve komşulardan yardım alınmaktadır.

Araştırma yöresinde, çocuk bakımı kadınların, büyük çocukların ve yaşlıların işi olarak görülmektedir. Yörede, küçük çocuğu veya bebeği olan annelerin uyutma veya emzirme dışında çocuklarıyla veya bebekleriyle yakından ve yeterince ilgilemedikleri göze çarpmaktadır. Geleneksel işbölümünde çocuk bakımı genellikle daha büyük çocuklara ve yaşlılara düşmektedir. Anne dışında çocuğa bakacak kimse yoksa anne, çocuğunu çalışma sırasında yanında bulundurmamak ve onunla iş yapmak zorunda kalmaktadır¹⁴.

Süt sağımı, süt mamullerinin üretimi ve bu işlerin hazırlığı araştırma yöresinde kadın işi olarak görülmektedir. Günlük süt sağımı sabah ve akşam olmak üzere günde iki kez yapılır. Süt mamulleri üretimi genellikle münferit olarak değil, birkaç hanenin birleşmesi suretiyle gerçekleştirilir. Süt

¹⁰ İnce ve küçük kilim (Gemalmaz, 1995: 54).

¹¹ Burada geçen üç defa ifadesi aile bireylerinin üçten fazla öğün yaptıkları anlamına gelmemektedir. En az üç öğün demek kadınların gün içerisinde farklı kişilere farklı sofralar kurmak durumunda kalmasındandır.

¹² Genellikle ekmek, peynir, yumurta bazen de yağ, pekmez ve bal yenilir.

¹³ Et, fasulye, lahana sarması, pilav ve hoşaf yemekli davetlerde çok görülmektedir.

¹⁴ Çoğu kez kadınların iş yaparken çocuklarını sırtlarına bağladığı söylenmektedir.

mamulleri arasında en çok çivil peynir, basma peynir, tereyağı, tereyağından ayrılan ayran görülmektedir.

Geleneksel köy hayatında günlük hayat güneşe göre belirlenir (Delaney, 2014: 336). Araştırma yöresinde, işin yoğun olduğu dönemlerde, güneş doğmadan kalkılır ve günbatımıyla eve dönülür. Günlerin uzun olduğu yaz aylarında iş yoğunluğu artarken, gecelerin uzun olduğu kış aylarında dinlenme ve eğlence daha sık görülür. Günlük yaşamın planlanmasında güneş başat rol oynarken, ayın da etkili olduğu söylenebilir. Özellikle oruç ayı olan Ramazan'da hem güneşin hem de ayın dikkate alındığını söylemek gerekir. Çünkü oruç açmak için her gün güneşin batması beklenirken, kalan oruç günleri için ay takip edilir.

Yörenin tipik özelliklerinden birisi hanelere ait olan arazinin dağınık olmasıdır. Öyle ki her ailenin en az beş farklı yerde tarlası (toprağı) bulunmaktadır.

Araştırma yöresinde toprak; arsa, tarla, bostan, bahçe, otlak ve ormanlık alan olarak kullanılmaktadır. Arsa¹⁵ olarak değerlendirilmesi daha çok yerleşim yeri için söz konusudur. Arsa üzerinde harman ve harmanın etrafında konut (ev), merek, ahır, parak, kiler vb. yapılar bulunmaktadır. Arsa dışında kalan toprak parçalarının tümüne arazi de denilmektedir.

Tarla daha çok ot ve ekinin olduğu toprak parçalarına denir. Genel anlamda *bostan* ve *bahçe* kelimesi yerine de kullanılmaktadır. Aynı zamanda *sulu tarla* ve *kıraç tarla* şeklinde ifadelerle rastlanmaktadır. Otlak alanları için daha çok *mera* ve *hozan*¹⁶ *senesi* kelimeleri kullanılmaktadır. Ormanlık alanlar ise bazen otlak alanı olarak değerlendirilir, bazen de ısınma kaynağının sağlandığı yerdir. Bostan alanı denilince fasulye, mısır, patates, soğan, lahana vb. bitkilerin yetiştirildiği yer anlaşılır. Bahçe ise, meyve ağaçlarının bulunduğu yere denmektedir.

Ekmeğin Üretim Serüveninde Toplumsal Cinsiyet Bakımından İş Bölümü

“Buğday kurak, az sulu, sulu, verimli-verimsiz toprakta yetişebilen, uzun süre ve kolay saklanabilen, besin değeri bakımından zengin, birçok yiyecek çeşidine dönüştürülebilene tahıl türüdür. Aynı zamanda ekimi ve hasat zamanlarının yılın belirli dönemlerinde olmasından kaynaklı diğer tarım ürünlerine de çalışma zamanı bırakması bu ürünün yerleşik hayatta aldığı rolü haklı kılmaktadır” (Berkay, 2009: 26). Araştırma yöresinde, buğdaydan başta ekmeğe üzere poğaçaya, kete, pide (haçapur) bohça

¹⁵ Araştırma yöresinde, arsa kelimesi hiç kullanılmaz. Onun yerine köy yeri, köy içinde yer tanımlamaları yapılmaktadır.

¹⁶ Hozan: ekilmeyen, dinlendirilen, boş bırakılan tarlanın adıdır. Genelde sulama yapılmayan (kıraç) arazilerde görülür. Susuz araziler nadasa (dinlendirmeye) bırakılmakta ve bu sürede hayvanlara otlak alanı oluşturulmaktadır. Araştırma yöresindeki her köyde, köy kabaca susuz arazi bakımından ikiye ayrılır ve bir sene bir taraf, sonraki sene diğer taraf sırayla nadasa bırakılır. Böylece hem hayvanlara yazlık yiyecek sağlanır, hem de tarladan çıkan hasadın verimi artmış olur.

ketesi, mantı (hıngel), bulgur, gendime (kabuğu alınmış buğday), kavurğa (kavrulmuş buğday), haşıl, kavut (kavrulmuş buğdayın unundan yapılan yemek), herle (un çorbası), börek, çörek, silor (yufkadan yapılır) vb. yapılmaktadır.

Ekmek günlük gıda tüketiminde çok önemli yere sahiptir. Buna paralel olarak ekmek üretimi de geleneksel köyün çalışma hayatında en çok zaman harcanan aktivitedir. Ekmek sadece buğdaydan üretilen temel bir gıda da değildir. Buğdayın yanında arpa, çavdar, darı, mısır gibi diğer tahıllardan da ekmek yapmak mümkündür.

Bu araştırmada, tohumun tarlaya ekilmesinden sofraya gelinceye kadar ekmeğin serüveni toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Ekmeğin serüveninde erkeğe genellikle tarlayı ekime hazır hale getirmek için sürme (herg), ekim yapma, tarlayı bölümlere ayırma, sulama, sapları toplama, taşıma, harman yapma ve değirmende öğütme işleri düşer. Kadınlar ise, daha çok ekinin biçilmesinden, kısmen toplanmasından (toplama daha çok karma yapılır), buğdayın yıkanmasından ve kurutulmasından sorumludur. Tabii ki en nihayetinde erkeğin değirmenden getirdiği unu hamur yapma ve pişirme görevleri de kadına kalmaktadır.

Tarlanın Ekime Hazır Hale Getirilmesi ve Ekimi

“Buğdayın ekileceği tarlalar yaz aylarında tarım aletleri ile sürülüp ekime hazır hale getirilir. Bu sürülme işlemine *herg(k)* denilir” (Tietze, 2009: 299). Erzurum’un bazı yörelerinde *herg* terimi sürülmeye müsait durumu anlatmak için de kullanılır. Araştırma yöresinde, ne kadar çok *herg* yapılırsa verimin o kadar artacağına inanılır. Toprağın her tarafının kavrulması yani Güneş altında kalması önemsenir. Hasılatın *herg* sayısına göre yedi katına kadar çıkacağı düşünülür.¹⁷

Tarlayı ekime hazır hale getirmek için *herg*den sonra kesekler¹⁸ kürek, çapa vb. aletlerle kırılır. Kesekler yumuşak olursa tapanla da küçültülebilir.

*Herg*te, tapanla kesek kırmada ve ekimde hayvan gücünden yararlanılır. Bu konuda daha çok öküz tercih edilse de manda, at, eşek ve katırın da kullanıldığı bilinmektedir. Çok güçlü olmasına karşın sıcağa dayanamaması yüzünden manda; yokuş tarlalarda iyi performans vermemesi nedeniyle de at, eşek ve katır öküze göre daha az tercih edilmektedir (K2, K3).

Tarlalar erkekler tarafından ekime hazır hale getirilmektedir. Çünkü bu işlerde hayvanlar kullanılmaktadır ve hayvan kullanmak oldukça tehlikeli ve zor bir iştir. Hayvan çalıştıran kişilerin ezilme, tepilme, düşürülme, boynuzlanma gibi ihtimalleri vardır. Bu istenmeyen durumlara hayvanların

¹⁷ Bu durumu belirtmek için yörede “*ekersen hergi giyersin kürki (K6).*” Atasözü kullanılır.

¹⁸ Sürülmüş tarlada nemli toprağın kuruduktan sonra meydana getirdiği gayrimuntazam toprak (Gemalmaz, 1995: 197).

ilk işe alıştırmaya sürecinde¹⁹ ve ilkbaharda işlerin yeni başladığı dönemlerde şahit olmak daha olasıdır. Bu süreçte hayvanlar da zarar görebilmektedir: En sık karşılaşılan durumlar, hayvanın hamlaması²⁰, ayak kırığı ve uçurumdan yuvarlanmadır (K2, K3, K6).

Tarlanın ekime hazır hale getirilmesi sırasında çalıştırılan hayvanların yönlendirilmesi için genelde erkek çocuklar çalıştırılır. Çocuklar, hayvanların önünde giderek veya boyunduruğunda oturarak hayvanları yönlendirir. Çocukların bu yardımları, tarım aletini tutan yetişkin erkeğin işlerini oldukça kolaylaştırmaktadır. Yönlendirme işi genelde erkek çocuklara kalsa da ailenin çalışabilecek erkek çocuğu yoksa kız çocukları da bu işte kullanılır. Çalışan çocukların yaş aralığı genelde 10-17 aralığındadır. “Çocukların yaptığı bu işler, hodaklık²¹ işi içerisinde değerlendirilir” (Tietze, 2009: 322).

Buğday ekimi hem güz ve hem de bahar dönemlerinde yapılabilir. Bu yörede buğday ekimi genelde Eylül ayında başlamaktadır. Çünkü bu ayda tarlalarda patates hasadı yapılır ve hazır sürülü patates tarlalarına buğday ekilir. Havanın durumuna ve işlerin yoğunluğuna göre tohum ekme zamanı değişebilir. Kar yağdığında ekim işleri durur. Kar kalktığında²² yine devam eder. Mart, Nisan ayları, bahar aylarında buğdayın ekildiği zamandır.

Tohum tarlaya saçılmadan önce hergeli tarla evleklere²³ ayrılır. Kovaya (helki) doldurulan tohumlar elle düzenli ve dengeli bir şekilde tarlanın üzerine saçılır.²⁴ Bir günde ekilebilecek kadar toprağa tohum saçılması önemlidir. Çünkü bundan sonra aynı gün içerisinde tarlanın öküzlerin

¹⁹ Bahar aylarında öküzler, hanedeki en tecrübeli kişilerin gözetiminde işe alıştırılmaktadır. Bu önemli ve tecrübe gerektiren bir iştir. Öyle ki hayvanların ilk işe alıştırılması köylülerin aylarca vaktini alabilir.

²⁰ İşe alıştırmadan çok çalıştırılan hayvanların ayaklarında görülen kas hastalığıdır. Eğer dikkat edilmezse hayvanlar sakatlanır. Bu durum büyükbaş hayvanlarda sıkça rastlanmaktadır. Eğer öküz hamlamışsa öncelikle veteriner çağrılır ve tedavi yolu denir. Olumlu sonuç alınamazsa bu hayvanlar genellikle alışverişçi denilen tacirlere düşük fiyattan satılır. Tacirler bu hayvanları çivili sopa kullanarak veya iyi besleyip güzel görünmesini sağlayarak başkalarına satabilmektedir. Bundan dolayı bu kişilere *cambaz* denilmektedir. Yöre halkı alışverişçilerden hayvan almayı tercih etmemektedir (K2, K8, K6).

²¹ Çalıştırılan hayvanın bakımını ve sorumluluğunu üstlenen ve aynı zamanda hayvanı çalıştıran yetişkine yardım eden çocuk veya genç çalışanın durumunu anlatmak için kullanılır.

²² Karın kalkması bazen uzun sürebilir. Böyle olunca, üzeri karla kaplı ekili tarlaların birkaç yerinden delik açılır. Böylece tohumun çürümesi (cılık) önlenir. Kışın kar yağmadığı ve çok soğuk olduğu dönemlerde tohumu ayaz çektiği söylenir. Bu durumda, bahar döneminde yeşermeyen tarlalar yeniden ekilir. Güz döneminde ekilen buğdayın daha erken hasadı gerçekleşir. Aynı zamanda kuraklıktan daha az etkilenmektedir.

²³ Tohum ekim sırasında yapılan evlekleme (bölümlere ayırma) işi ekim sırasında karşılaşılabilecek karışıklığı önlemek içindir. Evlekle ilgili geniş bilgi sonraki bölümde verilmiştir.

²⁴ Tohum serpicinin acemi olması durumunda tohumların tarlanın yüzeyine düzenli dağılmaması ihtimali doğar; bunu engellemek yani tohumların tarlanın yüzeyine düzenli ve dengeli dağılmasını sağlamak için tohuma toprak karıştırılır ve bu karışım toprağa serpilir.

çektığı sabanla sürülmesi gerekir. Sürme işi tamamlanınca tarlanın düz olması²⁵ ve tohumların daha fazla toprağın altında kalması için tapan²⁶ yapılır. Önceden öküzleri yönlendiren çocuklar artık tapanın üzerinde ağırlık yapmakla görevlendirilirler. Onların yerine yetişkin erkekler geçer ve öküzleri yönlendirirler. Tapanın sonlanmasıyla ekim tamamlanmış olur (K2, K3, K6, K8).

Tarlayı ekime hazır hale getirirken ve ekerken hayvana bağlanan tarım aletleri boyunduruk, cılga, saban ve tapanıdır. Ancak bu aletlerin her birisinin alt ekipmanları bulunmaktadır. Bu alet ve ekipmanların deri ve demir kısımları dışında geneli ağaçtan üretilir. Ağaç ve deri kısımları köyde haneler tarafından üretilirken demir kısımları genelde hane dışında uzmanlaşmış demircilerden alınır. Tarlanın ekime hazır hale getirilmesinde ve ekiminde erkekler çalışır ve burada kullanılan tarım aletleri genelde erkekler tarafından üretilmektedir (K2, K6).

Evlekleme (Bölümleme) ve Sulama

Tohumlar filizlenip (yeşerme), 10-20 cm civarında yükselince sulama yapılacak tarlalarda evlekler²⁷ çekilir. Evlek çekilirken genelde sulama temel alınarak yapılır. Evlek bir nevi tarla içi arktır. Suyu tarlanın her tarafına ulaştırabilmek için dikey ve yatay arklar açılır. Bu arklardan yatay olanına evlek, dikey olanına döneke denir. Aynı zamanda bu arklarla tarlanın yüzeyinin eşit parçalara bölünmesi de önemsenir. “Bazı yörelerde evlek, dönümün dörtte biri olarak da bilinir. Evlek kelimesinin karşılığı olarak mandal kelimesinin kullanıldığı birçok yerde rastlanır” (Eren, 1999: 141-142).

Buğdayın yaz aylarında birkaç kez sulanması gerekir. Sulama için gerekli olan ana su kanalları bahar aylarında köylülerin ortak çalışması ile

²⁵ Tarlanın düz olması ekinin sulanmasında ve biçilmesinde kolaylık sağlar.

²⁶ Tapan, tarlaya atılan tohumu örtmekte kullanılan çoklukla ağaç dallarından örülerek yapılan geniş ve uzun geleneksel bir tarım aracıdır (Gemalmaz, 1995: 299). Tohumun toprakla daha sağlıklı hemhal olması için bu aracın yeterince ağır olması veya üzerine bir ağırlık konulması gerekir. Çoğu köyde bu işi çocuklar halleder.

²⁷ İv (ev veya yiv)-ev-evlek kelimeleri ayırmak anlamında kullanılmaktadır. Bir kadın saçını tararken ve örerken ayrılan her bir bölüme iv (ev veya yiv) denilmektedir. Kadının saçını bir ivle genelde ikiye ayırmaktadır. Ocak ayırmaya benzer şekilde ev yapmanın haneyi mitoz yöntemi ile çoğaltma anlamına geldiği tespit edilmiştir. Evin tarladaki karşılığı ise evlek olarak değerlendirilebilir. Evlek kelimesinin aynı zamanda, dörtte bir anlamına gelmesi Türklerde dört ana yönde ülke topraklarının çocuklara devredilmesi ile bağı kurulabilir. Evleğin yanı sıra toprağı yarmanın başka adları da bulunmaktadır. Ark (hark), döneke, akos (hakos), karık kelimeleri benzer anlamlarda kullanılmaktadır. *Ark*: Ana su yolu, *Evlek*: Tarlanın içindeki su yolu, tarlayı yatay bölümlere ayırma, *Döneke*: Tarlayı dikey bölümlere ayırma, *Akos*: İnce taneli tohumların ekme ve tarlayı ekime hazır hale getirme işlemi sırasında yapılan her bir kanal, *Karık*: Büyük tohumların ekimi ve sökülmesi için yarılmış toprağa denilmektedir.

Karık açmak; Kökü yenen bitkileri ekme ve çıkarmak için açılan kanala denir (Eren, 1999: 213). Bu kelimenin eski Türkçe 'de görülen tarıg kelimesi ile bağının olduğundan bahsedilebilir. “Çünkü tarıg kelimesi tohum ekme anlamında kullanılmaktadır.” (Gül, 2016: 94).

onarılır ve gerekirse yeni su kanalları açılır. Tali su kanalları ise tarla sahibi tarafından açılır. İlk sulama oldukça zordur. Çünkü suyun tarlanın her noktasına ulaştırılması kolay bir iş değildir. İkinci ve sonraki sulamalar daha kolay bir hal alır. Buna mukabil sonraki sulamalarda başka bir sorun ortaya çıkar: su kıtlığı. Birinci sulamada su genelde boldur ancak gün geçtikçe su kaynakları azalır ve sulama için köylülerin daha fazla sıra beklemesi gerekir. (K1, K8).

İş bölümüne baktığımızda sulamanın erkek işi olarak görüldüğü aşikârdır. Kadınlar nadir olarak sulamada görev alır. Tarla sulama genelde iki kişi tarafından yapılır; birisi asıl sulayıcıdır, diğeri ise daha çok yardımcı pozisyonundadır ki bu iş de yine erkek çocuklara düşer. Bu yardımcıya cıiban (cırbın) denir (Tietze, 2002: 510).

Arkların ve evleklerin açılmasında ve sulamanın yapılmasında saban, cıga, kazma ve kürek kullanılır. Bunların her birisinin üretimi ve kullanımı erkeklere aittir (K1, K2, K3, K5, K6, K8).

Buğdayın Biçilmesi, Toplanması ve Taşınması

Delaney “genel olarak kesme işinin erkek işi olduğu üzerinde durmaktadır. Can vermeye (tohum atmak) ve can almaya erkeklerin izni olduğu bahsetmektedir” (Delaney, 2014: 283). Araştırmanın yapıldığı yörede birçok kesme işlemi (ağaç, hayvan, çayır) erkek tarafından yapılırken ekin biçme (kesme) ve bazı tarlalarda ot biçme işinin kadın tarafından yapıldığı görülmektedir (K2, K4, K5, K6, K7, K10).

Araştırma yöresinde, buğdayın biçilmesi Temmuz, Ağustos hatta Eylül ayına kadar devam etmektedir. Üç aya yayılmasında toprağın içeriği, gübre kullanma, iklim şartları, yükseklik etkilidir. Biçme işinin en yoğun gerçekleştiği zamana “biçin ayı” denilmektedir.

Buğday çoğunlukla kadınlar tarafından biçilir. Hanede çalışabilecek durumdaki çocukların hepsi buğday biçiminde görev alırlar. Kız çocukları daha çok orakla biçme işine yardım ederken erkek çocuklar, su taşıma, çay demleme, ateş yakma, odun toplama gibi işleri yapar (K4, K7, K10).

Yörede ekinler genelde orakla biçilmektedir ki orak kadının biçme aleti olarak bilinir. Erkeğin biçme aleti ise tırpandır. Orak ile tırpan arasındaki en önemli fark, orağın başaktaki taneleri daha az dökmesi, ve daha az anız bırakmasıdır. Bu sayede daha fazla sap el de etmek mümkün olabilmektedir. Ayrıca orakla biçilen saplar tırpana göre daha düzenli toplanabilmektedir. Bu durum, toplama yaparken daha az çalışmak anlamına gelmektedir. Tırpanın neden olduğu karmaşık sapların toplanması sırasında da daha fazla tane kaybı olmaktadır. Buna mukabil orakla biçim yapılırken elle tutulduğu ve yere elle konulduğu için, saplar, daha az sallanır. Orakla biçilen desteli saplar toplandıktan sonra, yüzeyde çok az sap kalır. Bu durumda tırmık çekilmez (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10).

İkamet yerlerine uzak olan tarlalar biçilirken ekinlerin biçildiği dönemde, kadınların geceleri tarlada geçirmeleri gerekebilmektedir. Çünkü

tarlaya ulaşım bazen bir buçuk saati bulabilmektedir. Bu, köylülere bir günde çalışılabilecek üç saatin kazanılması anlamına gelir (K4, K7, K10).

Biçim dönemi tamamlandığında sevimli bir ritüel cereyan eder: Evin kızları ev reisinin ayağına orağı geçirir ve ondan hediye isterler. Evin reisi bu durumdan oldukça memnun kalır ve biçim işinde görev alanlara hediyeler verir. Buna karşın yörede ekimi yapılan diğer ürünlerde bu hediye ritüeline rastlanmaz. Örneğin yörede çokça tercih edilen patates, fasulye veya mısırın üretim sürecinde kadınların ev reisinden hediye istemesi söz konusu değildir. Hediye isteme ritüeli sadece arpa, buğday ve çavdar biçilme işleminin tamamlanması sırasında olmaktadır (K2, K3, K4, K6, K7, K9, K10).

Ekinler biçildikten sonra kuruması için birkaç gün beklenir. Gerekli görülürse biçilmiş deste halindeki saplar altüst edilir. Desteler halindeki saplar kuruyunca desteler birleştirilip bağ yapılır. Bağlar bir araya toplanarak yığın yapılır. Yığında toplu halde duran bağlar dikkatli bir şekilde kağnılara²⁸ yüklenir ve harmana götürülür. Hayvan gücü ile ezilip bilek kuvveti kullanılarak saman ve tane ayırt edildiğinden beş araba (kağnı) dolusu sap harman alanına yeterli gelmektedir (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7).

Buğday biçme işinin neredeyse tamamı kadınlar tarafından yapılmaktadır. Kadınlara genelde kız çocukları yardım eder. Sapların toplanması erkek ve kadınların beraber yaptığı iştir. Sapların tarladan harmana taşınması ise erkeklerin işi olarak görülmektedir (K2, K3, K4, K5, K6, K7).

Buğdayın biçilmesinde orak ve tırpan, toplanmasında dirgen, tırmık ve kem²⁹, taşınmasında ise kağnı kullanılmaktadır. Orak, tırpan, dirgen, tırmık ve kağnı erkek tarafından yapılırken, kem kadın ve erkek tarafından yapılabilmektedir.

Harman³⁰ Yapılması

Ekinin olgunlaşma ve kuruması her aşamada hanenin tecrübeli kişileri tarafından kontrol edilir. Ekin belli bir olgunlaşma seviyesine erişince biçilir. Ekin fazla olgunlaşırsa taneleri kendiliğinden dökülür; yeterli düzeyde olgunlaşmazsa harmanda taneler saptan ayrılmaz ve ayrılan taneler dolgun olmaz. Her iki durumda rekoltenin düşmesine neden olur. Ekinler biçildikten sonra toplanmadan önce sapların çürümemesi için tarlada belirli bir zaman bekletilir. Belirli bir kuruluğa ulaşınca saplar bağ yapılarak toplanır ve harmana getirilir. Harmanda tam kurutulur. Çünkü artık tanenin kaybedilmesi söz konusu değildir. “Kuru ekinler, hayvanların çektiği ve büyük kalasların altına küçük ve keskin taşların yerleştirildiği gem (döğen)

²⁸ Kağnılara yaklaşık 240 kilogram (20 kg*12 sap bağı) sap yüklenebilmektedir.

²⁹ Kem: Kındıra ot çeşidinden bükülerek yapılan ip. Ot ve ekin sapları bu kemlerle bağlanarak bağ ya da demet yapılır (San, 1990: 529).

³⁰ Harman yerleri, “dünyanın birçok yerinde benzer şekilde yapılmaktadır. Genelde etrafı çevrili, sert yüzeyle, oval ya da yuvarlak şekilde karşımıza çıkmaktadır” (Aşkın, 2010: 243). Bazı bölgelerde harmanın etrafında tavanı örtülü yerler (kaldavar) bulunurken bazı yerlerde sadece düzlük alan söz konusudur.

ile ezilir” (Tietze, 2009: 126). Saatlerce gеме koşulu hayvanlar saplar üzerinde döndürölür. Bir kişi de sürekli sapları alt üst ederek sapların tamamen ezilmesini ve başaktan buğday tanelerinin ayrılmasını sağlar.

Harman dönemi köylülerin en yoğun ve fazla çalıştıkları dönemdir. Harmandan sonra işler çok hızlı şekilde azalır. Bu köylüler için boş zaman demektir.

Harmanda genelde erkekler çalışır. Hayvanların döğen aracıyla sapların üzerinde döndürölmesinden, ekinleri alt üst etmekten, samanla karışık buğday tanelerini yele verip buğdayı ayırmaktan, samanı ve buğdayı örtölü alana taşımaktan erkek sorumludur (K1, K2, K3, K4, K5, K6).

Harman yeri, merak, kaldavar vb. yapıların hepsi erkek tarafından yapılmaktadır. Diğeryandan harman sırasında kullanılan döğen (gem), yaba, dirgen vb. aletler erkekler tarafından üretilmektedir.

Buğdayın Yıkınması ve Kurutulması

Harmanda samandan ayırma işleml tamamlanan buğday, daha sonra içerisinde kalan saman ve toprakların ayıklanması için yıkamaya götürölür. Yıkamak için genelde kurunlar³¹ tercih edilir. Bazen yerlere sergi serilerek dere kenarlarında da yıkınır.

Buğday yıkandıktan sonra değirmene gitmeden önce kurutulması³² gerekir ki bu işlem harmanlarda yapılır. Kurutmak için genelde hasır ve cecim kullanılır. Yıkamaya götürüp getirmek için ise çuval kullanılır. Hasırlar hanedeki kişiler tarafından yapılırken, cecim ve çuvalar bazen satın alınmaktadır. Hasırlar mısır koçanlarının kabuklarından (cala) yapılmaktadır (K2, K4, K5, K6, K7, K10).

Buğdayın yıkınması ve kurutulması, bazı taşıma işleri dışında tamamen kadınların işidir. Buğdayın daha çabuk kuruması için sürekli karıştırılması gerekir ki bu işi de kadınlar yapar. Yine bulgur yapmak üzere hedik pişirilmesi ve hediğın pişmesinden sonra kurutulması işleml de kadınlar tarafından yapılmaktadır (K2, K7, K9, K10).

Buğdayın yıkınmasında kullanılan kurun erkekler tarafından yapılır. Kurutma sırasında yere serilen hasır ve cecim kadınlar tarafından üretilmektedir. Hedik yapılan kazan ise dışarıdan alınmaktadır.

Buğdayın Öğütölmesi

Buğdayın öğütölmesi (un haline dönüştürölmesi) su değirmenlerinde yapılmaktadır. Harman yapılırken değirmenler³³ de faaliyete geçer ve

³¹ Kurun: Taştan veya ağaçtan oyularak yapılmış yalak; sarnıç; su veya yağ depo etmekte kullanılır (Gemalmaz, 1995: 207). Araştırma yöresinde hayvanları sulamada ve bazı yıkama işlerinde kullanıldığı görölmektedir.

³² Buğdayın kurutulmasının yeterliliği, yaşlılar tarafından el ve dişle kontrol edilir. Çünkü çok veya az kuruması unun kalitesini direkt etkilemektedir.

³³ Değirmen kelimesinin Erzurum’un bazı yörelerinde *tekermen* şeklinde telaffuzu görölmektedir (Gemalmaz, 1995: 74). Bu telaffuzdan yola çıkarak değirmen kelimesinin

suların donduğu zamana kadar çalışmaya devam eder. Havalar değirmeni çalıştıran suyu donduracak kadar soğursa değirmenler çalışmaya ara verir. (Küçükkuşurlu, 2018: 368).

Kurutulan buğday öküz, at, eşek veya katırlarla değirmenlere öğütölmek üzere götürölür ve un haline getirilir. Hanedeki unun bir sonraki harman zamanına kadar tükenmemesi az rastlanan durumdur. Birçok hanenin unu harman gelmeden, yaz aylarında dahi tükenir³⁴. Bundan dolayı köylüler haklı olarak acelecidirler; ilk harmanda ortaya çıkan buğday hemen değirmene götürölüp öğütölür. “Bu az buğdayın öğütölmesine kerata denir” (Aras ve Sönmez, 2009: 85).

Erzurum’un bazı bölgelerinde değirmencilik Malakanlar tarafından yapölsa da (Türkdoğan, 2013: 323) bu araştırmanın yapıldığı bölgede değirmencilöğin köy içerisinde bir aile tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Yörede bir hanenin değirmen işlerinden, tamamen erkek sorumludur. Çuvalların kağnyaya veya hayvanlara yüklenmesi, indirilmesi, değirmende istiflenmesi, öğütme sırası gelince değirmende değirmencinin verdiği işlerin yapılması erkekler tarafından gerçekleştirilir. Değirmen işlerinde çalışacak erkek üyesi olmayan hanelerde dahi bu işler kadınlar tarafından değil hanenin akraba ve komşu erkekleri tarafından yapılır (K1, K8, K9, K10).

Buğdayın taşınması sırasında fazlaca çuvala ihtiyaç duyulur. Çuval bazen kadınlar tarafından yapölsa da genelde dışardan satın alınır. Özellikle keçi kılından yapılan çuvallar dayanıklı olduğundan çok tercih edilir.

teker kelimesi ile bağının olduğu söylenebilir. Değirmen taşının büyük, ağır ve yuvarlak olması *teker* ve *man* kelimelerinin birleşmesi ile oluşan kelime yapısına uymaktadır. Bir şeyin büyüğünü anlatmak için *man* kelimesinin kullanıldığı bilinmektedir (Şahin, 2015). Tekerin en büyüğü anlamında değirmen (tekermen) denilmiş olabilir.

³⁴ Tarlaların verimlilikleri dönem dönem değişmektedir. Dönümlerin sap ve buğday hesabını yapmak oldukça zordur. Bir hanenin yaklaşık 60-120 dönüm tarlası bulunmaktadır. 60 dönümlük tarla olduğu varsayölsa bunun yaklaşık üçte biri nadasa bırakıldığından elinde 40 dönüm tarla kalmaktadır. 40 dönüm tarlanın 5 dönüme yakın yeri bostan (patates, soğan, fasulye, mısır vb.), 15 dönüme yakın otlak olarak ayrölsa geriye 20 dönüm tarla kalmaktadır. 20 dönüm tarladan genelde 30 çuvala yakın tahıl elde edilmektedir. Bu otuz çuvalın yarısını hayvanların yemi için değerlendirildiği düşünölürse geriye 15 çuval tahıl kalmaktadır. 15 çuval buğdayın 3 çuvalı tohumluk olarak ayırt edilince geriye 12 çuval kalmaktadır. Değirmende öğütölünce 12 çuvaldan takriben bir çuvalı değirmenci hakkı olarak verilmektedir. Bir çuvala yakını da kepek olarak ayrölmaktadır. Bir yılda 10 çuval un 5 kişinin ihtiyacını ucu ucuna karşılamaktadır. Hanedeki her bir kişi için yıllık yaklaşık iki çuval un hesaplanmaktadır. Bu da kilogram olarak 100-130 kg’a denk gelmektedir. Ekmek katığı az olanlarda ekmek tüketimi fazlayken, katığı çok olanlarda ekmek tüketimi azdır. Katık olarak genelde hayvansal ürünler ve sebzeler kullanılmaktadır.

Hanenin nüfusuna göre tahıl ayarlanmaktadır. Hanenin nüfusu on kişi ise en az 20 çuval un gerekmektedir. İnsanlar için ekilen buğday tahılı yeterli gelmez ise hayvanlar için ekilen çavdar ve arpa insanlar tarafından tüketilmek üzere un yapılmaktadır. Hayvanların yem açığı ise yem satın alınarak, ağaç dallarını hayvan yiyeceğı olarak kullanarak, dağlardan çadır toplayarak, geven kökü çıkararak karşılanmaktadır. Hayvanların yiyecek stokunda aşırı azalma olduğunda hayvanlar satölarak veya kesölerek elden çıkarılmaktadır. Yiyecek stokuna az ihtiyaç duyan küçükbaş hayvanlar çok tercih edilmektedir.

Değirmenin inşası, arkların açılması ve değirmenin bazı önemli bileşenleri erkekler tarafından yapılır. Değirmende kullanılan çark, oluk ve değirmen taşının yapımı uzmanlık gerektirmektedir. Bunların yapımı için çoğunlukla dışardan yardım alınır.

Ekmek Pişirilmesi

“Ekmek pişirmeye bağlı ritüellerin, bazı küçük farklılıklarla birlikte, Türk toplumlarında neredeyse aynı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte her bölgenin kendine has ekmek çeşitleri ve ekmek pişirme yöntemleri” de bulunur (Aliyeva, 2021: 229).

Araştırma bölgesinde hamur yapmak ve ekmek pişirmek sürekli yapılan iştir. En geç haftada bir, her hanede ekmek pişirilir. Aciliyete ve arzuya göre pişirme çeşitleri ve yöntemleri farklılaşır. Hemen yapılması gerektiğinde saçta, ocakta ya da sobanın fırınında pişirilir. Zaman yeterli ise tandır kullanılır. Zamanın daha uygun olduğu kış aylarında ise fırınlar tercih edilir³⁵ (K4, K7, K10).

Ekmek çeşitleri olarak genelde sac ekmeği, lavaş, yufka, peksimet, uzun ekmek, gilik ekmek, düze ekmek, kor kete vb. yapılmaktadır.

Bazı durumlarda ekmekler uzun süreler yetecek sayıda pişirilir. İhtiyaç duyuldukça pişirilen ekmekler ıslatılarak yenilir. Bunun sebebi ısdan, zamandan ve emekten tasarruf etmektir. Çünkü her hamur yoğurma ve pişirme işlemi bir kişinin en az yarım gününü almaktadır. Yarım gün çalışıp bir hafta sonra tekrar yarım gün çalışmak zorunda kalmaktadır. İki ayda tüketilecek ekmeği imece usulü ile bir günde pişirip sonraki süreçte zamanını daha verimli şekilde kullanabilir ya da boş zaman olarak değerlendirebilir. Aynı zamanda “imece usulü ile yapılan yiyecek hazırlıkları ve yemek yeme ortamları kadınların toplumsallaşabilecekleri sosyal bir ortam oluşturmaktadır” (Dinç, 2021; Tezcan: 2000). Özellikle kışın çok kar yağdığı sırada ulaşım ve ısınma sıkıntısı olan bölgelerde uzun süreli yetecek ekmek pişirme daha sık görülebilir (K4, K7, K10).

Araştırmanın yapıldığı yörede, birçok hanenin tandırı bulunmaktadır. Otuz haneli bir köyde yaklaşık yedi tane tandır bulunur. Tandırı ısıtmanın maliyetinden dolayı yanan (aktif) tandırlardan sıra alınır. Isıtma maliyetinden dolayı, kendi tandırı olanlar bile başka tandıra gidip ekmek pişirebilir. Kış aylarında fırınlar tercih edilir. Otuz haneli köyde iki ya da üç fırın bulunur. Fırının ısınma maliyeti yüksektir ve tek başına iş yapmaya uygun değildir. Fırın ekmekleri daha çabuk bayatlamasına karşın yumuşak olmasından dolayı ailenin yaşlı üyeleri tarafından çok tercih edilir (K2, K3, K4, K7, K10).

³⁵ Tandır, fırın, mandıra (süt damı), harman vb. yerler yer bakımından özel mülkiyete tabi olsa da kullanım bakımından kamusaldır. Herkese açıktır. Kira vb. kullanım hakkı alınmaz. Ancak ekmek pişirenler, tandır ve fırına gelen her kişiye taze ekmek verir. Hatta kapıya gelen köpek ve kediler bile boş çevrilmez.

Hamur yoğurma ve ekmek pişirme kadınların en önemli işlerinin başında gelir. Bu işe erkekler çok az müdahil olurlar. Odunun getirilmesi ve ateşin yakılmasında bazen görev alabilirler. Ama genel gözleme göre bu işleri çok nadir yaptıkları söylenebilir.

Unun depolandığı ambar, hamurun yoğrulduğu tekne, pişirme sırasında topağın (künt) açılması için kullanılan sofra (peşgon), ve hepsinden önemlisi tandırın, fırının ve ocağın yapımı erkek tarafından gerçekleştirilir. Eğiştir, hatirçek, saç, soba vb. aletler demir ise dışardan, ağaç ise hanedeki erkekler tarafından yapılır. Pişirme sırasında çok kullanılan rapata³⁶ kadınlar tarafından yapılır.

Ekmekğin Üretim Sürecinde Karşılaşılan Engeller ve Önlemleri

Köylüler buğdayın ekmek olma sürecinde bazı zorluklarla ve engellerle karşılaşır, bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Dolu, sel ve samyeli hastalığı³⁷ gibi doğal afetler ve sıkıntılar.
- Evcil ve yabani hayvanların verdikleri zayıt.
- Kuraklık,
- Veriminin az olması,
- Sürekli yağış,

Dolu, sel, samyeli hastalığı, hayvanların ürünleri zayi etmesi beklenen durumlardandır. Köylüler, neredeyse her yıl bu sorunlardan en az birisi ile karşı karşıya kalırlar. Bu olumsuzluklardan en az etkilenmek için bulunan çözüm yollarından birisi farklı bölgelerde tarla sahibi olmaktır. Yörede, bir haneye ait yekpare olarak on dönümden fazla tarla bulmak oldukça zordur. Hanelerin tarlaları farklı bölgelere dağılmıştır. Örneğin toplam elli dönüm arazisi olan birisinin neredeyse on ayrı yerde tarlası bulunmaktadır. Tarlaların farklı yerlere dağılması -yumurtaları aynı sepete konulması- tabiriyle yukarıda beliren riskleri azaltırken haliyle iş yükünü arttırmaktadır. Arazinin tek yerde olup hasılatın tümünün kaybedilme riskine karşın iş yükünü artırması köylüler tarafından tercih edilmektedir. Çünkü bu sayede hiç ürün alamama riski sifıra yaklaşmaktadır.

Köylülerin korktukları bir diğer sorun kuraklıktır. Bu soruna karşı köylüler bazı sulu arazilere buğday ekmektedir. Sulu (sulama yapılabilen) arazilerde buğday özellikle bostanların (patates, fasulye vb. ekili tarla) dinlendirilmesi için ekilmektedir. Mesela bir yıl patates ekilen tarlaya ertesi yıl buğday veya başka tahıl tohumu ekilir. Bu, hem tahılın hem de patatesin verimini artırır. Kuraklık durumunda sulu araziye buğday ekimi yapıldığı için kuraklıktan az etkilenmiş olur.

³⁶ *Rapata*: Tandırda ekmek pişirme sırasında, ekmekğin hamurunu tandıra yapıştırmak için kullanılan alet (Çelik, 2008: 210).

³⁷ Çölden esen çok etkili sıcak ve kuru rüzgâr. Bitkiler üzerinde olumsuz tesiri bulunmaktadır.

Yörede gözlemlenen bir diğer olay, daha fazla rekolte alınabilmesi için mevcut tohumların yöredeki yüksek verimli tohumlarla değiştirilmesidir. Bunun için aile üyeleri yaz boyunca en verimli buğday tarlalarını takip ederler. Güz döneminde verimli olan tarlaların tanelerinden, gelecek dönem tohum olarak kullanmak üzere kendilerine tahıl karşılığında verilmesini isterler.

Uzun dönemli yağışlar buğdayın hasadını epeyce zorlaştırmaktadır. Hem ekinin olgunlaşması hem de tanenin kolayca saptan ayrılması için özellikle harman aylarında yağış, istenen bir durum değildir. Yağışın bol ve sürekli olduğu dönemlerde ekin yeşil kalır ve harman sezonuna yetişemez. Çünkü yeşil kalan ekin tane vermez. Zamansız yağışların bir başka olumsuz tarafı taneleri başaktan ayırmasını zorlaştırmasıdır. Bazen taneleri ayıramadan taneler ekin içinde filizlenir ve içleri boşalır. Bu durum için “bitti” denilir. Bitmenin hem yeşermek hem de tükenmek anlamında kullanılması bu durumdan kaynaklıdır.

Geleneksel dönemde uzun süreli yağışlardan kaynaklanan kıtlıktan çok korkulmaktadır. Bu durum bir tarafla insanların kışlık yiyecek depolamasına olanak tanımazken diğer yandan hayvanların kışlık yiyeceklerini de tehlike altına sokmaktadır. Bundan kurtulmak için genelde harman döneminde çok hızlı hareket edilir. Tarladan getirilen sapların kuru kalmasını sağlamak için harmanın kenarına örtülü yerler (kaldavar ve merak) inşa edilmektedir.

Sonuç

Tohum olarak evden çıkan buğday, dönemin sonunda ekmeğin hammaddesi olan un olarak geri döner. Bu çalışmada Erzurum iline bağlı Oltu ilçesinin bir bölgesinde ekmeğin hikâyesi toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü merkeze alınarak ele alınmaya çalışılmıştır.

İş bölümü toplumsal yaşamın ana unsurlarından birisidir. İş bölümü işin ve işçinin boşta kalmasını önleyerek, işlerin verimli bir şekilde yapılmasını sağlamakta ve karışıklıkları gidermektedir. İşbölümünün bir başka katkısı insanları belirli işlerde uzmanlaştırması ve bu sayede işin daha hızlı, verimli ve etkili yapılmasını sağlamasıdır.

Geleneksel Türk toplum yapısı incelendiğinde ailenin temel ihtiyaçlarını karşılama görevinin erkeğe, bu ürünleri aile bireyelerine sunma işinin ise kadına verildiği (veya kadının üstlendiği) görülmektedir. Başka bir açıdan bakıldığında ise hane dışı işler daha çok erkeğe, hane içi işler ise daha çok kadına verilmiştir. İş bölümünde kadının belirleyici olduğu düşünülmektedir. İki uçlu bir denge çubuğunda erkeğin ağırlığı tarlada ve hayvan bakımında görülürken, kadının ağırlığı ocakta ve sofrada görülmektedir.

Araştırma yöresinde toplumsal cinsiyete bağlı iş bölümünün dışına çıkıldığı nadiren görülür. Bu durum mecburiyet halinde ve geçici olarak yapılmaktadır. Yemek, çocuk bakımı gibi işler kadın işi olmasına rağmen

kadının yokluğunda erkekler tarafından geçici olarak yapılabilirken; erkeğin yokluğunda kadınlar da ot biçebilmekte, ağır taşıma yapabilmekte ve cobanlık gibi işleri üstlenebilmektedirler.

Erkekler erkeğe ait işi, kadınlar ise kadına ait işleri yapmaktadır. Böylece her iki taraf diğerine kendi işini yaptırılmayarak bir denge sağlanmış olmaktadır. Başkasına iş yaptırma bakımından kadınların ve erkeklerin mücadelesi kendi hemcinsleri arasında olmaktadır. Bu durum çalışma alanlarında gözlemlenmektedir.

Araştırma yöresinde tespit edilen toplumsal cinsiyete bağlı iş bölümünde kadınlara yönelik pozitif ayrımlardan bahsedilebilir. Çünkü en ağır işlerden hayvan çalıştırma ve yük taşıma işleri erkekler tarafından yapılmaktadır. Bunun karşılığında kadınların daha hafif işler yaptığı görülmektedir.

Neticede, ekmeğin üretilmesinde kadın ve erkeğin ikisi de çalışır. Kadın-erkek iş bölümlerinin çoğu istek ve arzulara göre değil ihtiyaçlara göre düzenlendiği görülmektedir. İş bölümünde zorunluluk esastır. Cinsiyet bakımından belirlenen iş bölümü yaş farklılıkları ile belirgin şekilde detaylandırıldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aliyeva, N. (2021). Nahcivan bölgesinde ekmek pişirme kültürü ve terminolojisi. *Milli Folklor*, S. 129, 229-238.
- Aras, M. S. - Sönmez, A. Y. (2009). *Erzurum'da ziraat kültürü: Mahalli ziraat terimleri*. İstanbul: Dergah.
- Aşkın, E. (2010). Olba Bölgesi'ndeki harman yerleri. *OLBA XVIII Mersin Üniversitesi Kılıkia Arkeolojisini Araştırma Merkezi (KAAM)*, 241-266.
- Bates, D. G. (2013). *21. yüzyılda kültürel antropoloji insanın doğadaki yeri*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Berkay, F. (2009). *Tarih ve toplum: Köy ve kent*. İstanbul: Ekin.
- Candan E. - Özalp Günel S. (2013). Tarımda kadın emeği. *Tarım Ekonomisi Dergisi*, S. 93-101.Çapar, M. (2019). Toplumsal cinsiyet ve işbölümü. *Eğitim Bilim Toplum*, 56-74.
- Çelik, M. (2008). *Erzurum kitabı*. İstanbul: Dergah.
- Delaney, C. (2014). *Tohum ve toprak*. İstanbul: İletişim.
- Dinç, M. (2021). Halk bilgisinin beslenme ve mutfak kültürüne dönük temsilleri. *Halk Bilimi El Kitabı*, (Ed. M. Aça), 287-314, Ankara: Nobel.
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. 2. b., Ankara: Bizim Büro Basım Evi.
- Eserpek, A. (1977). Türk köy ailesinde işbölümüne ilişkin yapısal değişimler. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 136-152.
- Gemalmaz, E. (1995). *Erzurum ili ağızları: İnceleme, metinler, sözlük ve dizinler*. C. III, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Gül, B. (2016). Eski Türkçe tarıyıcı (tarımcı, ekinci) adı üzerine. *Türkbilig*, S. 32, 85-96.

- Konig, R. (1968). İş bölümü. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 173-183.
- Küçükkuşurlu, M. (2018). *Erzurum çarşı pazar: Eski Erzurum çarşıları ve üretim mekanları*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Reyhanoğlu, G. - Yavuz, M. (2020). İşlevsel bakış açısıyla Kilis'te dam kültürü. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 1118-1140.
- San, S. Ö. (1990). *Gümüşhane kültür araştırmaları ve yöre ağızları*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Sepetçioğlu, T. E. (2017). *Etno tarih: Üç köy*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Şahin, İ. (2015). Türk dilinde renk Adı +mAn sistemi ve {mAn} ekinin kökenine dair. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 45-68.
- Tekin, H. H. (2006). Nitel araştırma yönteminin bir veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 101-116.
- Tezcan, M. (2000). *Türk yemek antropolojisi yazıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati*. C. I (I), Ankara: Simurg.
- Tietze, A. (2009). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati*. C. II. OAW.
- Türkdoğan, O. (2013). *Türkiye'nin etnik yapısı: Sosyolojik bir analiz*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Ünal, M. A. (2007). *Osmanlı müesseseleri tarihi*. Ankara: Fakülte Kitabevi.

Sözlü Kaynaklar

Kaynak Kişinin Kodu	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Doğduğu ve Belirli Süre Yaşadığı Köy	Yaşadığı Yer	Görüşme Tarihi
K1	İ. Macit	1941	İğdeli Köyü	Erzurum	07.2018
K2	R. Mansur	1938	İnanmış Köyü	Oltu	08.2019
K3	H. Bektaş	1940	Başaklı Köyü	Oltu	08.2017
K4	M. Ağırman	1942	İğdeli Köyü	Erzurum	07.2018
K5	E. Macit	1945	İnci Köyü	Erzurum	07.2018
K6	M. Aydın	1937	Tutmaç Köyü	Tutmaç	08.2019
K7	F. Acar	1950	İnanmış Köyü	Rotterdam	07.2018
K8	M. Mutlu	1957	Başbağlar Köyü	Erzurum	08.2019
K9	S. Şimşek	1967	Çamlıbel Köyü	Oltu	06.2016
K10	N. Turgut	1959	Başaklı Köyü	Başaklı	08.2017

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Çalışmada yer verilen 2019 yılı ve öncesinde gerçekleştirildiği için etik kurul izni zorunluluğu bulunmamaktadır. / Since the study was conducted in 2019 and before, ethics committee approval is not required.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNDE DURUMLUK VE SÜREKLİ KAYGININ MÜZİK VE RİTİM ALGISINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ



INVESTIGATION OF THE EFFECTS OF STATUS AND CONTINUOUS ANXIETY ON THE PERCEPTION OF MUSIC AND RHYTHM IN CONSERVATORY STUDENTS

Zinnur GEREK* - Hasan AÇILMIŞ** - Deniz BEDİR***

ÖZ: Bu çalışmanın amacı konservatuvar eğitimi alan bireylerin durumluk ve sürekli kaygı durumlarının müzikal algı-hafızalarına etkisini incelemektir. Araştırmaya Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında öğrenim gören toplam 146 öğrenci katılmıştır. Araştırmada veri toplama araçları üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda katılımcıların özelliklerini belirlemek için Kişisel Bilgi Formu, ikinci kısımda müzikal algı-hafızalarını ölçmek için geliştirilen Müzikal Kulak Testi, üçüncü kısımda ise durumluk ve sürekli kaygı durumlarını belirlemek Durumluk ve Sürekli Kaygı Envanteri kullanılmıştır. Elde edilen veriler gerekli ön işleme tabi tutulduktan sonra durumluk ve sürekli kaygı durumlarının katılımcıların müzikal algı-hafızalarını ne ölçüde yordadığını belirlemek için çoklu doğrusal regresyon analizi uygulanmıştır. Elde edilen bulgulara göre katılımcıların melodi ve ritim algı-hafıza puanları ile durumluk ve sürekli kaygı düzeyleri arasında negatif yönde yüksek düzeyde anlamlı bir ilişki olduğu görülmüştür. Ayrıca durumluk ve sürekli kaygı, katılımcıların melodi algı-hafıza puanlarının %10,4'ünü, ritim algı-hafıza puanlarının ise %25,7'sini yordadığı görülmüştür. Çalışmadaki elde edilen en önemli sonuç, yaş ve müzikle ilgilenme süresinin artışı özellikle durumluk kaygı düzeyinin azalmasına sebep olmasıdır. Ayrıca katılımcıların melodi ve ritim algılarını kaygının yordama gücünün oranının yüksekliği, müzikal başarıdaki etkisinin bariz göstergesidir. Başarının belirleyicisi olan performans kaygısının varlığından ziyade düzeyi önemlidir. Bu durum müzik eğitiminde başarıya etki eden ve hatta kariyeri sonlandırabilecek kadar önemli bir sorundur.

Anahtar Kelimeler: Kaygı, melodi, müzik, ritim, algı.

ABSTRACT: The aim of this study is to examine the effects of state and trait anxiety states of conservatory students on musical perception-memory. A total of 146 students from Gaziantep University Turkish Music State Conservatory participated in the research. Data collection tools in the research consist of three parts. In the first part, the Personal Information Form was used to determine the characteristics of the participants, in the second part, the Musical Hearing Test, which was developed to measure their musical perception-memory, and in the third part, the State and Trait Anxiety Inventory was used to determine their state and trait anxiety. After the

* Doç. Dr. - Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü / Gaziantep - zgerrek@gmail.com (Orcid ID: 0000-0002-2463-6607)

** Dr. Öğretim Üyesi - Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü / Gaziantep - acilmishasan@gmail.com (Orcid ID: 0000-0003-4687-7070)

*** Dr. - Erzurum Teknik Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi Beden Eğitimi ve Spor Bölümü / Erzurum - denizbedir@hotmail.com (Orcid ID: 0000-0002-5926-3433)



This article was checked by Turnitin.

necessary pre-processing of the obtained data, multiple linear regression analysis was applied to determine the predictive level of state and trait anxiety states of the participants' musical perception-memory. According to the findings, it was observed that there was a significant negative correlation between the participants' melody and rhythm perception-memory scores and their state and trait anxiety levels. In addition, it was seen that state and trait anxiety predicted 10.4% of the participants' melody perception-memory scores and 25.7% of their rhythm perception-memory scores. The most important result obtained in the study is that the increase in age and the duration of being interested in music causes a decrease in the level of state anxiety. In addition, the high rate of predictive power of anxiety about the melody and rhythm perceptions of the participants is an obvious indicator of its effect on musical success. The level of performance anxiety, which is the determinant of success, is more important than its presence. This is an important problem affecting success in music education and even ending a career.

Keywords: Anxiety, melody, music, rhythm, perception.

Giriş

İnsanlar hayatın doğal akışı içerisinde var olan farklı sosyal durumlarda kendini ifade edebilme konusunda normalin dışında bir rahatsızlık duyar. Bu rahatsızlık bazen çok sıradan ve önemsiz gibi görünen bir huzursuzluk olabildiği gibi bazen de bireyin yaşadığı baskıdan kaynaklanan yoğun bir kaygı durumu şeklinde gözlemlenir. Özellikle müzisyen, dansçı, sporcu, oyuncu, konuşmacı vb. performans gerektiren meslek gruplarındaki bireyler bu durumu daha yoğun bir şekilde hissederler. Profesyoneller bile “*sahneye her çıktığımda heyecanlanırım*” ifadesiyle stresten kaynaklı bu duygu durumuna heyecan tanımlamasıyla masum bir gerekçe oluştururlar. Hem fiziksel hem de zihinsel yollarla kendini fark ettiren bu durum odaklanma ve dikkat gerektiren bilişsel süreçleri fazlasıyla etkiler.

Dikkat ve algı bütün davranışlar için organize edici bir güçtür. Dikkatin toparlanabilmesinde büyük bir engelmış gibi görünen heyecan kontrol altında tutulabildiğinde güdüleyici ve motive edici özelliğinden dolayı olumlu bir güce sahiptir. Kontrol altında tutulamayan heyecan strese, stres ise kaygıya sebebiyet vermektedir. Sahne sanatlarıyla ilgilenen tüm bireyler eğitim dahil meslek hayatları boyunca heyecan diye nitelendirilen bu duygu durumunu sürekli yaşar ve aslında olumsuz gibi gözükken bu insani özelliklerden de çoğu zaman olumlu yönde beslenirler.

Sahne heyecanı sürekli bir korku değil, belirli bir zamanda ve belirli bir olaya tepki olarak hissedilen durumsal bir korku/korkudur. Bu tür bir uyarılmanın bazı zihinsel, davranışsal ve fizyolojik belirtileri gözlemlenir.

Müzisyen, dansçı ve oyuncu yetiştirme idealiyle eğitim veren konservatuvarlarda öğrencinin akademik başarısı teorik bilgileri uygulamaya geçirebilme becerisiyle doğru orantılıdır. Uygulama sürecinde öğrencinin aşırı heyecan hali, terleme vb. belirtiler kaygı durumuna işaret eder. Kaygının kaynağı performans gibi gözükse de aslında kaygıyı oluşturan bireyin kendisidir. Genel anlamda kaygı, tedirgin edici bir duygu olarak stres

altındayken her insanın zaman zaman yaşadığı endişe durumudur. Aslında endişe birey üzerinde orta düzeyde bir stres oluştururken, kaygı daha ciddi duygusal strese neden olmaktadır. Müzik, dans ve oyunculuk eğitimi açısından bu durumun yönetilmesi gereken bir süreç olarak dikkate alınması gerekir.

Konservatuvar eğitim sürecinde teorik bilgilerle desteklenen müziksel işitme derslerinin uygulama boyutu; dinlediği melodiyi analiz etme ve yazma, gördüğü müzik yazısını seslendirme, tonal veya mikro tonal sistemlerde müzikal doğaçlama çalışmalarından oluşmaktadır. Öztürk ve Kalyoncu (2018)'ya göre kaygı, müziksel işitme süreci basamaklarının olumsuz işlenmesine yol açarak, işitme eğitiminde elde edilebilecek başarıyı engelleyen veya düşürme potansiyeline sahip olan gizli bir ajandır.

Kaygı, uyarlanabilir bir tehlike yönetimi mekanizması, temel bir insan duygusu ve bilimsel unsurları, öznel duyguları, fizyolojik semptomları ve davranışları içeren karmaşık bir duygusal durumdur (Özusta, 1995: 32). Kaygıyı yaratmada özellikle sosyal ve kültürel faktörlerin önemli olduğu ve bireyi olumsuz etkileyen duygu veya olayların kaygıyı tetiklediği söylenebilir (Pamuk vd., 2014). Kaygıyla ilgili yapılan kavramsal çalışmalarda kaygının iki farklı yönden ele alındığı görülmektedir. Bunlar; durumluk ve sürekli kaygı türleridir. Spielberger (2010) durumluk kaygıyı, algılanan tehdidin ciddiyeti, süresi, kapsamı ve kişinin bu yorumdan kaynaklanan tehlikeli durumu yorumlamasının kalıcılığına bağlı olarak, kişinin sürekli olarak yaşanmayan olaylara verdiği geçici duygusal tepki olarak tanımlamaktadır (Özusta, 1995: 33). Özetle bireyin içinde bulunduğu stresli durumdan kaynaklanan öznel korkudur. Stres yoğun olduğunda durumluk kaygı düzeyi artar, stres ortadan kalktığında kaygı azalır. Sürekli kaygı, bireyin kaygı hissetme eğilimi olarak tanımlanır. Kişi için normal bir durum algısından, kendini tehlikeli bulduğu durumu algılamasından ve benlik saygısının tehdit altında olmasından kaynaklanan kaygıdır (Öner & Compte, 1985: 2; Ehtiyar & Üngüren 2008: 165).

Bireyin huzursuz ve verimsiz olmasına sebep olan kaygı durumu dikkati, konsantrasyonu ve işe odaklanmayı engeller. Oysaki bu faktörler başarılı bir müzikal performans için en önemli kriterlerdendir. Müziksel performans tamamen dikkat, konsantrasyon ve odaklanmayı gerektirir. Kaygının birey üzerinde oluşturduğu stres ise bu becerileri olumsuz yönde etkilemektedir.

Müzik performansı ile ilgili kaygı, birçok müzisyenin hayatlarının bir noktasında karşılaştıkları, oldukça korkutucu ve hatta bir kariyeri sona erdirebilecek kadar önemli bir sorundur (Bahadır & Özbek, 2016). Performans kaygısı yüzünden ya da kişi performansı düşünmeye başladığında otomatikleşmiş davranışlar bozulur ya da engellenir. Profesyonellerden öğrencilere kadar her seviyedeki kişi performans kaygısından etkilenebilir (Tokinan, 2014).

Konservatuvar eğitimi alan her öğrencinin performans başarısı konser veya sınavla değerlendirilir. Müzikal performans, müzik eğitimi sürecinin bir sonucu/çıktısı olarak görülebilir. Özellikle eğitim sürecinde müzikal duyum, algı ve hafıza performanstaki başarının ön koşuludur. Çünkü müzikal duyum fiziksel bilgilere karşılık gelen fizyolojik bir süreç, algı ise hissettiklerimizin yorumlanmasıdır.

Algılama, çeşitli şekillerde aldığımız duyumların duyu organlarımız aracılığıyla düzenlenmesi ve yorumlanmasıdır. Ortaya çıkan ürün algıdır. Duyu organlarından beyne iletilen bir uyarının yorumlanmasıdır. Örneğin. Bir sesin kulak yoluyla sinir sistemi yardımıyla iç kulağa ve beyne iletilmesi durumudur (Aytaç vd., 2020: 87).

Müzikal işitmeye dayalı testler veya sınavlardaki performansta öncelikle bireyin yeteneği önemli bir faktördür. Bunun yanı sıra hazırbulunuşluk ve özellikle de kaygı düzeyi performans başarısına etki eden diğer psikolojik faktörlerdir. İşitme testlerinin doğal yapısı kaygının ortaya çıkmasına veya gelişmesine neden olabilecek niteliktedir.

Unutmayan, kullanışlı bir hafıza müzikal kişilere çok büyük bir avantaj sağlamaktadır. Hafıza; kişisel özellikler, hayal gücü ve müzikal yaşamı düzenler ve çoğunlukla müzikteki başarıya belli bir oranda sınırlama getirebilir (Otacıoğlu, 2008: 39).

İşitme testlerinde algılama ve kavramaya ilişkin beceriler; algılama, kodlama ve çözümleme işlemlerini gerektirir ki bu işlemler esnasında algı, bellek, dikkat ve bilgi kullanımının eşgüdümü öne çıkar. Bu eşgüdüm müzikal başarının ön koşuludur. Müzik ve ritim algısını ölçmenin yöntemlerinden biri de müzikal algı-hafıza testleridir. Müzikal beceriler kategorik olarak temel ve üst düzey olmak üzere iki grupta değerlendirilebilir. Temel düzeyde yani eğitim sürecinde müzikal becerinin belirlenmesinde işitme testleri en belirleyici niceliktir. Müzikal işitmeye yönelik kulak testleri, melodik ve armonik iki veya daha fazla sesi ayırt etme ve seslendirme, ritim kalıplarını çözümleyip tekrar etme ve ezgi yapılarını hafızada tutarak aynen seslendirme aşamalarından oluşmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın amacı konservatuvar eğitimi alan bireylerin durumluk ve sürekli kaygı durumlarının müzikal algı-hafızalarına etkisini incelemektir.

Gereç ve Yöntemler

Araştırma Dizaynı

Bu çalışmada ilişkisel tarama modellerinden tahmin yöntemi kullanılmıştır. Tahmin yönteminde bir değişkenin henüz görünmeyen değerleri, o değişkeni tanımlayan gözlenebilen değişkenler yardımıyla tahmin edilmeye (kestirilmeye, yordanmaya) çalışılır (Tekbıyık, 2015: 103). Belirtilen yöntem durumluk ve sürekli kaygı durumunun katılımcıların müzik ve ritim testlerindeki müziksel algıyı yordama gücünü tespit etmek için seçilmiştir. Covid-19 salgınının katılımcıların kaygı durumuna

muhtemel etkisi göz önünde bulundurularak öğrencilerin ölçek ve test sorularını dikkatli ve içten bir şekilde cevaplandırmaları istenmiş, özellikle müzikal kulak testi, dışsal değişkenler kontrol altına alınarak yapılmıştır.

Katılımcılar

Araştırmanın çalışma grubunu, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği (n=52) Ses Eğitimi (n=80) ve Türk Halk Oyunları (n=14) bölümlerinde öğrenim gören toplam 146 öğrenci oluşturmaktadır. 2020-2021 öğretim yılı bahar döneminde çalışmaya dahil edilen katılımcılar herhangi bir ayırım yapılmaksızın rastgele seçilmiştir. Ayrıca, çalışma öncesinde Gaziantep Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulundan (18.02.2021 tarih ve 04 nolu toplantı, 5-6 nolu karar) onay alınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Kişisel Bilgi Formu

Araştırmacılar tarafından geliştirilen ve *Google Forms* üzerinden çevrimiçi olarak yayımlanan form aracılığı ile öğrencilerin cinsiyet, yaş, bölüm, program, sınıf ve müzikle ilgilenme süresi hakkında bilgiler toplanmıştır.

Durumluk ve Sürekli Kaygı Envanteri

Durumluk Kaygı Ölçeği (STAI TX-I) ve Sürekli Kaygı Ölçeği (STAI TX-II) Spielberger vd. (1970) tarafından geliştirilmiş, Türkçe uyarlaması ve Türkiye’deki geçerlik ve güvenirlik çalışması Öner ve Le Compte (1985) tarafından tamamlanmıştır. Cronbach alfa iç geçerlik kat sayıları sırasıyla Durumluk Kaygı Ölçeği (STAI TX-I) için .94-.96 arasında ve Sürekli Kaygı Ölçeği (STAI TX-II) için ise .83-.87 arasında bulunmuştur. Test-tekrar test değişmezlik kat sayısı Durumluk Kaygı Ölçeği (STAI TX-I) için .26-.68 arasında, Sürekli Kaygı Ölçeği (STAI TX-II) için ise .71-.86 arasında bulunmuştur. Sürekli Kaygı Ölçeği (STAI TX-II) 20 maddeden oluşan 4’lü Likert Tipi bir ölçektir. Sürekli Kaygı Ölçeğinde 1=neredeyse hiçbir zaman, 2=bazen, 3=çoğu zaman, 4=neredeyse her zaman olmak üzere toplam 4 değerlendirme ifadesi yer alırken, Durumluk Kaygı Ölçeğinde 1=hiç, 2=biraz, 3=çok ve 4=tamamıyla olmak üzere 4 adet değerlendirme ifadesine göre sorular cevaplandırılmaktadır. Durumluk ve sürekli kaygı ölçeği, bireyden belirli bir zamanda ve belirli koşullar altında belirli bir durumu nasıl hissettiğini tanımlamasını ve içinde bulunduğu durumla ilgili duygularını hesaba katarak cevap vermesini ister. Ölçekten alınan toplam puan 20 ile 80 arasında değişmektedir. Puanın yüksek olması kaygı düzeyinin yüksek olduğunu gösterir (Öner & Le Compte, 1985).

Müzikal Kulak Testi

Çalışma grubunun müziksel ve ritmik algılarındaki başarı durumlarını ölçmek için Wallentin vd. (2010) tarafından geliştirilen Müzikal Kulak Testi

(Musical Ear Test) kullanılmıştır. Test toplam 52 adet ritim ve 52 adet melodi sorusundan oluşmaktadır. Toplam 20 dakika süren test boyunca her iki soru tipinde hazırlanan ses kaydını dinleyen öğrenciler sorunun içinde peş peşe duydukları iki ritmik/melodik yapının birbiriyle aynı veya farklı olduğuna ilişkin değerlendirmelerini cevap kağıdında “Evet” veya “Hayır” şeklinde işaretleyerek yapmaktadırlar. Test maddeleri 4/4'lük ölçü yapısında ve bir ölçü uzunluğundaki ses kayıtlarından oluşmaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırma pandemi (Covid-19) koşullarında gerçekleştirildiği için öğrencilerin teste cevap verebilmelerine yönelik çevrimiçi uygulamalar kullanılmıştır. Bu doğrultuda öğrencilerin topluca katılım sağlayabilmeleri için *Zoom* uygulaması tercih edilmiştir. Çevrimiçi toplantıların yeri ve zamanı *WhatsApp* uygulaması üzerinden katılımcılara bildirilmiştir. Öğrencilerin test sorularını net duyabilmeleri için kulaklıkla dinlemeleri ve cevaplarını boş bir kâğıda madde madde yazıp testin bitiminde fotoğrafını çekerek yine *WhatsApp* uygulaması ile araştırmacılara göndermeleri istenmiştir. Gönderilen cevaplar araştırmacılar tarafından değerlendirilmiş ve toplam doğru sayıları araştırmaya katılan öğrencilerle paylaşılmıştır.

Verilerin Analizi

Katılımcılardan elde edilen veriler analiz edilerek eksik ya da hatalı veriler değerlendirme dışı tutulmuştur. Skewness ve Kurtosis değerlerine bakılarak verilerin normal dağılım varsayımlarını sağladığı tespit edilmiştir. Buna ek olarak Multicollinearity' i kontrol etmek için varyans şişme faktörü (Variance Inflation Factor/VIF) ve tolerans değerleri kontrol edilmiştir. Bütün VIF değerlerinin 10'dan küçük, tolerans değerlerinin de .45 ile .84 arasında olduğu görülmüştür. Ayrıca verilere Durbin-Watson testi uygulanarak bu değerlerin 1.82 olduğu ve bunun sonucunda da verilerde oto korelasyon olmadığı görülmüştür. Değişkenler arasındaki ilişkiyi belirlemek için Pearson Korelasyon Analizi yapılmıştır. Durumluk ve sürekli kaygı ile müziksel algı arasındaki ilişkiyi saptayabilmek için Pearson korelasyon analizi yapılmıştır. Daha sonra durumluk ve sürekli kaygı durumlarının katılımcıların müzikal algılarının ne ölçüde yordayıcısı olduğunu belirlemek için çok yönlü regresyon analizi uygulanmıştır. Araştırmada anlamlılık düzeyi 0,05 olarak kabul edilmiştir.

Bulgular

Katılımcıların cinsiyet, program ve müzikle ilgilenme süreleri Tablo 1'de belirtilmiştir.

Tablo 1. Katılımcılara ait demografik özellikler

Kategori	Değişken	Frekans (n)	Yüzde (%)
Yaş	17-21	73	50,0
	22-24	30	20,5
	25+	43	29,5
Cinsiyet	Kadın	82	56,2
	Erkek	64	43,8
Programı (ASD)	Türk Sanat Müziği	57	39,0
	Türk Halk Müziği	75	51,4
	Türk Halk Oyunları	14	9,6
Müzikle İlgilenme Süresi	0-2 Yıl	59	40,4
	3-5 Yıl	36	24,7
	5 + Yıl	51	34,9

Tablo 1’de görüldüğü üzere araştırmaya 82’si kadın (%56,2), 64’ü erkek (43,8) olmak üzere toplam 146 öğrenci katılmıştır. Öğrencilerin yarısından fazlası %51,4’ü Türk Halk Müziği programında öğrenim görmekteyken araştırmaya katılanların yüzde %39’u Türk Sanat Müziği programında, %9,6’sı ise Türk Halk Oyunları programında öğrenim görmektedir. Araştırmaya katılan öğrencilerin %40,4’ünün müzikle ilgilenme süresi 2 yılı geçmezken %24,7’sinin 3-5 yıl müzikle ilgilendiği, %34,9’unun ise 5 yıl ve daha fazla süreyle müzikle ilgilendiği anlaşılmaktadır.

Katılımcıların yaş özelliğine göre kaygı ve müzikal algı-hafıza düzeyleri Tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 2. Katılımcıların yaş gruplarına göre kaygı ve müzikal algı-hafıza düzeyleri

	Yaş	n	X	ss	F	p	Fark
Melodi Algı-Hafıza	a) 17-21	73	37,31	5,30	,045	,956	-
	b) 22-24	30	37,00	5,84			
	c) 25+	43	37,11	4,711			
Ritim Algı-Hafıza	a) 17-21	73	37,21	5,76	,850	,430	-
	b) 22-24	30	37,50	4,40			
	c) 25+	43	38,46	3,92			
Durumluk Kaygı Düzeyi	a) 17-21	73	1,98	0,54	3,626	,029	a>c, b>c
	b) 22-24	30	2,00	0,66			
	c) 25+	43	1,70	0,55			
Sürekli Kaygı Düzeyi	a) 17-21	73	2,72	0,83	,460	,632	-
	b) 22-24	30	2,90	0,86			
	c) 25+	43	2,83	1,08			

p<0.05

Tablo 2’de görüldüğü üzere müzikal algı-hafıza becerisiyle kaygı arasında katılımcıların yaş özelliği bakımından anlamlı bir ilişki tespit

edilmiştir. Öğrencilerin durumluk kaygı düzeylerinde yaşa bağlı olarak azalmaların olduğu görülmüştür. ($a > c$, $b > c$)

Katılımcıların kaygı düzeyi ve müzikle ilgilenme sürelerine arasındaki ilişki Tablo 3'te belirtilmiştir.

Tablo 3. Katılımcıların müzikle ilgilenme sürelerine göre kaygı ve müzikal algı-hafıza düzeyleri

	Müzikle İlgilenme Süreleri	n	X	ss	F	p	Fark
Melodi Algı- Hafıza	a) 0-2 Yıl	59	36,38	5,59	,788	,502	
	b) 3-5 Yıl	36	37,76	4,49			
	c) 5 + Yıl	51	37,72	5,23			
Ritim Algı- Hafıza	a) 0-2 Yıl	59	36,76	5,83	1,238	,298	
	b) 3-5 Yıl	36	38,75	3,94			
	c) 5 + Yıl	51	37,88	4,55			
Durumluk Kaygı Düzeyi	a) 0-2 Yıl	59	2,09	0,59	3,798	,012	$a > c$
	b) 3-5 Yıl	36	1,81	0,56			
	c) 5 + Yıl	51	1,74	0,53			
Sürekli Kaygı Düzeyi	a) 0-2 Yıl	59	2,81	0,77	,685	,563	
	b) 3-5 Yıl	36	2,67	0,93			
	c) 5 + Yıl	51	2,86	1,05			

$p < 0.05$

Tablo 3'teki bulgulara göre katılımcıların durumluk kaygı düzeyleriyle müzikle ilgilenme süreleri arasında anlamlı farklılıklar tespit edilmiştir. Yapılan istatistik analizlere göre müzikle ilgilenme süresi arttıkça durumluk kaygı düzeyinin azaldığı görülmüştür. ($a > c$)

Katılımcıların müzikal algı-hafıza testi puanları ile kaygı durumları arasındaki Pearson korelasyon değerleri Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4. Bağımlı ve bağımsız değişkenlerin ortalama ve standart sapmaları ile değişkenler arasındaki korelasyon sonuçları

	\bar{X}	ss	1	2	3
Melodi Algı-Hafıza Puanı	37.19	5.21			
Ritim Algı-Hafıza Puanı	37.64	5.01	.366**		
Durumluk Kaygı Düzeyi	1.90	0.58	-.302**	-.513**	
Sürekli Kaygı Düzeyi	2.79	0.91	-.228*	-.191*	.248*

$n=146$, ** $p < 0.001$, * $p < 0.05$

Tablo 4 incelendiğinde, katılımcıların melodi algı-hafıza puanları ile durumluk kaygı ($r = -.302$, $p < .05$), sürekli kaygı ($r = -.228$, $p < .05$) arasında ve ritim algı-hafıza puanları ile durumluk kaygı ($r = -.513$, $p < .05$), sürekli kaygı ($r = -.191$, $p < .05$) arasında negatif yönde yüksek düzeyde anlamlı bir ilişki olduğu görülmektedir.

Katılımcıların kaygı durumlarının müzikal algı-hafıza puanlarını yordama gücünü tespit etmek için yapılan çok yönlü regresyon analiz sonuçları Tablo 5'te ve Tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 5. Durumluk ve sürekli kaygı değişkenlerinin müzikal algı-hafıza puanlarını yordama düzeyleri

Müzikal Kulak Testi	R	R ²	Düzeltilmiş R ²	Yord. Hatası	Std.
Melodi Algı-Hafıza	.341	.116	.104	4,941	
Ritim Algı-Hafıza	.517	.268	.257	4,320	

Tablo 6. Bağımsız değişkenlerin B ve Beta korelasyon katsayıları ve anlamlılık düzeyleri

Müzikal Kulak Testi	Yordayıcılar	B	Std. Hata	β	t	p
Melodi (Algı-Hafıza)	(Sabit)	44,231	1,689		26,191	,000
	Durumluk Kaygı	-2,331	,724	-,261	-3,221	,002
	Sürekli Kaygı	-,930	,462	-,163	-2,012	,046
Ritim (Algı-Hafıza)	(Sabit)	46,772	1,476		31,679	,000
	Durumluk Kaygı	-4,249	,633	-,496	-6,717	,000
	Sürekli Kaygı	-,370	,404	-,068	-,915	,361

p<0.05

Doğrusal çoklu regresyon uygulanarak katılımcıların müzikal kulak test puanlarını durumluk ve sürekli kaygı değişkenlerinin ne ölçüde yordadığı belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlara göre durumluk ve sürekli kaygı, katılımcıların melodi algı-hafıza puanlarının %10,4'ünü (R=.341, R²=.116), ritim algı-hafıza puanlarının ise %25,7'sini yordadığı görülmüştür.

Tartışma

Bu çalışmada konservatuvar eğitimi alan bireylerin durumluk ve sürekli kaygı durumlarının müzikal algı-hafızalarına etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin müzikal algı-hafıza becerisiyle, durumluk kaygı düzeyleri arasında yaş özelliği bakımından negatif yönde anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir. Öğrencilerin yaşları arttıkça kaygı düzeylerinin azaldığı gözlenmiştir. Özellikle durumluk kaygı düzeyinin yaş gruplarına göre şiddeti ve sürekliliğinin değiştiği görülmektedir (Atasoy, 2012). Alan yazındaki çalışmalarda benzer bulgulara rastlanmakla birlikte yaşa bağlı olarak kaygı düzeylerinde anlamlı bir farklılığın olmadığı çalışma sonuçlarına da rastlanmaktadır (Türkçapar, 2012).

Umuzdaş ve Tök (2020)'ün yaptığı çalışmada, müzik öğretmenliği öğrencilerinin sürekli ve durumluk kaygı düzeyleri arasında yaş bakımından anlamlı bir fark olduğunu ortaya koymuş ve farkın kaynağını 18-21 ve 22-25 yaş aralığında olan öğrenciler olarak belirtmiştir. Tokinan (2014) öğretmen adaylarının müzik performans kaygılarıyla yaş değişkeni arasında anlamlı bir farklılığının olmadığını bildirmiştir. Ayrıca Yokuş vd. (2013)

yaptıkları çalışmalarında müzik öğretmeni aday adaylarının yaş değişkeni açısından sürekli ve durumluk kaygı düzeylerinde anlamlı bir farklılık bulamamıştır.

Elde edilen bir diğer sonuç da katılımcıların durumluk kaygı düzeyleriyle müzikle ilgilenme süreleri arasındaki negatif yöndeki anlamlı ilişkidir. Bulgulara göre müzikle ilgilenme süresi arttıkça durumluk kaygı düzeyinin azaldığı görülmüştür.

Bu durumu yapılan işle uzun süre uğraşma sonucunda elde edilen Psikomotor kazanımlarla açıklamak mümkündür (Kwan, 2016). Psikomotor gelişim, yaşam boyunca "motor" becerilerde ortaya çıkan davranışları kontrol etme ve geliştirme sürecidir. Söz konusu davranışlar; duyu organları, zihin ve kaslar birlikte çalışır (MEB, 2006).

Müzikal performans, oldukça gelişmiş bir işitsel ve psikomotor organizasyon yeteneğine bağlıdır. Performansı artırmak için tüm duyularla geri bildirim gereklidir. Performans sırasında işitsel, kinestetik ve görsel duyular uyarılır. Müzik performansı, nota okuma, deşifre, çalışma yöntemleri, hafıza, tonlama, yapısal bağlantı, duygusal iletişim, vücut hareketleri ve doğaçlama gibi becerileri içeren bütünsel bir kavramdır (Parncutt ve McPherson, 1999: 231). Müzikle uğraşan bireylerde gelişen bu özellik müzikle ilgilenme süresiyle doğru orantılıdır. Dolayısıyla müzikal performanslarda kontrol altına alınabilen düşük yoğunluktaki kaygının performansa olumlu etkisi dikkat çekicidir. Neticede yaş faktörünün yanı sıra aynı yaşta daha uzun süre müzikle ilgilenmiş öğrencilerin daha iyi bir teknik kapasiteye ulaşmasını, kaygıyla daha kolay baş etmesini ve dolayısıyla daha düşük anksiyete seviyelerine sahip olmalarını sağlamaktadır.

Bu durum profesyonel yaşamda da kendini fark ettirmektedir. Profesyonel müzik hayatına giren öğrencilerde artan kaygı düzeyi performansı önemli ölçüde düşmektedir. (Sever, 2017). Korkunun şiddeti ve eldeki görevin zorluğu, korkunun yararlı mı yoksa zararlı mı olduğunu belirler (Cüceloğlu, 2021: 274).

En iyi performans, kişisel özelliklere, iş özelliklerine ve performans özelliklerine göre değerlendirilir. Kişisel özellikler korku ve mükemmeliyetçilikten oluşur. Mükemmeliyetçiliğin olumlu ve olumsuz yanları vardır. Mükemmellik arayışı, içsel motivasyon, yoğun çaba ve daha fazlasını yapma arzusu ile ilişkilendirilirken, algılanan baskı, içsel ve dışsal motivasyon ve yüksek stres bozukluğu ile ilişkilidir. Görevin özellikleri, görevin karmaşıklığı ve ustalığından oluşur. Basit görevler için en iyi performans, heyecan arttığında elde edilirken, daha zor görevler için performans, heyecanla ters orantılı olabilir. Odaklanmış dikkat ayrıca düşük ve orta uyarılma ile artar ve yüksek uyarılma ile azalır. Performansın sunulduğu durum da performans düzeyini etkiler (Alptekin, 2012: 141).

Araştırmada doğrusal çoklu regresyon uygulanarak katılımcıların müzikal kulak test puanlarını durumluk ve sürekli kaygı değişkenlerinin ne

ölçüde yordadığı belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlara göre durumluk ve sürekli kaygı katılımcıların müzik algı-hafıza puanlarının %10,4'ünü ritim algı-hafıza puanlarının ise %25,7'sini yordadığı görülmektedir.

Bağımlı ve bağımsız değişkenlerin ortalama ve standart sapmaları ile değişkenler arasındaki korelasyon sonuçlarına göre katılımcıların melodi algı-hafıza puanları ile durumluk kaygı, sürekli kaygı arasında ve ritim algı-hafıza puanları ile durumluk kaygı, sürekli kaygı arasında negatif yönde yüksek düzeyde anlamlı bir ilişki olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen bu bulgu literatürdeki araştırmaları desteklemektedir (Mishra, 2020).

Lacaille vd. (2005), müzik eğitimi alan öğrenciler, spor veya başka uğraşlar içindeki öğrencilere göre hedeflerini çok daha net ortaya koyabilmekte ve enstrümanlarını çalarken keyif almaktadırlar.

Kaygının müzikal performans olumsuz etkilerinin olduğunu ortaya koyan çalışmaların yanında herhangi bir etkisinin olmadığını hatta bazen kaygı hafif düzeyde bir uyarı şeklinde hissedildiğinde performansı iyileştirdiği de rapor edilmiştir. Kişisel farklılıkların müzikal algıyı belirleyen en temel özellik olmasının yanı sıra müzikal performanstaki basit görevlerde kaygı azaldıkça en iyi performansa ulaşılırken daha zor görevlerde ise kaygının performansı doğrudan ve olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Çünkü odaklanmış dikkat düşük ve orta düzeydeki kaygıyla artarken, yüksek düzeydeki kaygıyla azalmaktadır. Ryan ve Andrews'un (2009)'un araştırmasında performans kaygısının koro üyelerinin tümünde karşılaşılan ortak bir deneyim olduğu, özellikle solo ve orkestralı performansların bireylerde daha fazla kaygı uyandırdığı anlaşılmaktadır. Bu sonuçlar lisans eğitimi alan öğrenciler ve profesyonel müzisyenlerle yapılan araştırma sonuçlarıyla örtüşmektedir (Papageorgi vd., 2011; Biasutti & Concina, 2014; Brooker, 2018).

Kenny ve Osborne (2006) 12-19 yaş arası müzik eğitimi alan 381 orta öğretim ve lise öğrencisiyle yaptıkları çalışmada, performans kaygısının sosyal kaygı ile daha çok bağlantılı olduğu saptamış ve kaygının düşünsel boyutunun somatik boyutundan daha fazla performansta etkili olduğunu rapor etmişlerdir.

Umuzdaş ve Tök (2020) müzik eğitimi alan öğrencilerle yaptıkları çalışmada öğrencilerin kaygı düzeyleri ile akademik başarıları arasında özellikle durumluk kaygı düzeylerinde negatif yönde anlamlı bir ilişki tespit etmişlerdir. Bir diğer çalışmada Yıldırım ve Ergene (2003) lise son sınıf öğrenci öğrencilerinin sınav kaygısı ve başarı durumu arasında negatif yönde bir ilişki bulmuşlardır. Piji Küçük (2010) müzik öğretmeni adaylarının sınav kaygı düzeyleri ile çalgı eğitimi başarı notları arasında negatif yönde bir ilişki bulmuştur. Tugan (2016) tarafından lise öğrencileriyle yapılan çalışmada sınav kaygısı ile akademik başarı arasında negatif yönde anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Bu araştırmalardaki bulgular çalışmamızın bulgularını destekler niteliktedir. Ayrıca Syokwaa ve ark.

(2014) yaptığı benzer bir araştırmada kaygı düzeyleriyle akademik başarı arasında bir ilişki olduğu ve kaygı düzeyinin yüksek olduğu saptanmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, konservatuvar eğitimi alan öğrencilerin müzikal kulak test sonuçlarıyla kaygı durumu arasındaki ilişki incelenmiştir. Müziksel işitme ve kaygı durumu arasındaki ilişkinin irdelendiği çalışmamızda literatürdeki bulgularla benzer sonuçlar elde edilmiştir. Kaygının performans gerektiren pek çok disiplinde olumsuzluk yaratan bir psikolojik sorun olarak özellikle müzik ve dans alanında gerek eğitim hayatında ve gerekse profesyonel hayatta önemli bir problem olarak ifade edilmektedir.

Müzikal algılama ve müzikal hafıza, müzik eğitiminin en önemli bileşenidir. Müzikal algı, işitsel uyarımlar sonucu duyumların ayrımlarla anlamlandırılması ve belleğe alınması neticesinde ortaya çıkan durumdur. Anlama, tanımlama, yorumlama, düşünme, hissetme vb. birçok davranışı kapsayan psikolojik bir süreçtir. Neticede hem müzik eğitimi sürecinde hem de performans anında müzik ve dansla ilgilenen bireylerin bu psikolojik süreçleri işletebilme becerisi müzikal başarıda belirleyici bir özelliktir. Bunun yanı sıra kişinin içinde bulunduğu duygusal durum, ilgi ve motivasyon vb. etkenler de müzikal algıyı etkileyen önemli faktörlerdir.

Bulgulara göre yaş ve müzikle ilgilenme süresi arttıkça durumluk kaygı düzeyinin azaldığı görülmüştür. Ayrıca öğrencilerin durumluk ve sürekli kaygı düzeylerinin müzikal işitme test sonuçlarına göre melodi algı-hafıza puanlarını %10,4 ritim algı-hafıza puanlarını ise %25,7 yordadığı görülmüştür.

Bu çalışmada, kullanılan müzikal kulak testi konservatuvar eğitimi alan öğrenciler üzerinde uygulanmıştır. Konservatuvar eğitimin gereği olarak öğrenciler hem derslerde hem de ders dışındaki farklı ortamlarda planlayan, seslendiren, uygulayan ve de yorumlayan olarak farklı stratejiler geliştirmek zorundadır. Bu durumlarda başarının belirleyicisi olan performans korkusu, kaygıya sebebiyet vermektedir. Ancak bu kaygının varlığından ziyade düzeyi önemlidir. Çünkü bu durum müzik eğitiminde başarıya etki eden ve hatta kariyeri sonlandırabilecek kadar önemli bir sorundur.

KAYNAKÇA

- Alptekin, A. G. (2012). Müzik performans anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 137-148.
- Atasoy, S. (2012). *Farklı yaş gruplarının merkezi sınavlara hazırlanma sürecindeki durumluk kaygı düzeyleri ve gelecek zaman perspektiflerinin karşılaştırılması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Maltepe Üniversitesi.
- Aytaç, S. - Dursun, S. - Yıldız Bağdoğan, S. (2020). *Psikolojiye giriş*. Dora Yayınevi.
- Bahadır, N. - Özbek, Ö. (2016). Ergenlerin müzikal performans kaygıları ile ailelerinin beklentileri arasındaki ilişki. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 223-244.

- Biasutti, M. - Concina, E. (2014). The role of coping strategy and experience in predicting music performance anxiety. *Musicae Scientiae*, 18(2), 189-202.
- Brooker, E. (2018). Music performance anxiety: A clinical outcome study into the effects of cognitive hypnotherapy and eye movement desensitisation and reprocessing in advanced pianists. *Psychology of Music*, 107-124.
- Cüceloğlu, D. (2021). *İnsan ve davranışı psikolojinin temel kavramları*. Remzi Kitabevi.
- Ehtiyar, R. - Üngüren, E. (2008). Turizm eğitimi alan öğrencilerin umutsuzluk ve kaygı seviyeleri ile eğitime yönelik tutumları arasındaki ilişkinin belirlenmesine yönelik bir araştırma. *Journal of International Social Research*, 1(4).
- Kenny, D. T. - Osborne, M. S. (2006). Music performance anxiety: New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, 103-112.
- Kwan, P.Y. (2016). *The effect of music performance anxiety, context, modality and observers' music expertise on judgement of musical performances* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. University of Jyväskylä.
- Lacaille, N. - Whipple, N. - Koestner, R. (2005). Reevaluating the benefits of performance goals: The relation of goal type to optimal performance for musicians and athletes. *Medical Problems of Performing Artists*, 11-16.
- MEB (2006). *Psiko-motor gelişim*. Ankara: MEB.
- Mishra, J. (2000). The Effect of Anxiety on Ear Training Test Scores. *Research Perspectives in Music Education*, 7(1), 12-14.
- Otacıoğlu, S.G. (2008). *Müzik psikolojisi 1*. Ankara: Pegem Akademi.
- Öner, N. - Le Compte, A. (1985). *Sürekli durumluk sürekli kaygı envanteri el kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Öztürk, G. - Kalyoncu, N. (2018). Müziksel işitme eğitiminde kullanılan işbirlikli öğrenme yönteminin öğrenci kaygı ve başarısına etkisi. *Eğitimde ve Psikolojide Ölçme ve Değerlendirme Dergisi*, 356-375.
- Özusta, Ş. (1995). Çocuklar için durumluk-sürekli kaygı envanterinin uyarlama, geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Türk Psikoloji Dergisi*, 10(34), 32-44.
- Pamuk, Y. - Hamurcu, H. - Armağan, B. (2014). Sınıf öğretmeni adaylarının durumluk ve sürekli kaygı düzeylerinin incelenmesi (İzmir-Buca örneği). *Bartın University Journal of Faculty of Education*, 3(2), 293-316.
- Papageorgi, I. - Creech, A. - Welch, G. (2011). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, 18-41.
- Parncutt, R. - Mcpherson, G. (1999). *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press.
- Piji Küçük, D. (2010). Müzik öğretmeni adaylarının sınav kaygısı, benlik saygısı ve çalgı başarıları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(3), 37-50.
- Ryan, C. - Andrews, N. (2009). An investigation into the choral singer's experience of music performance anxiety. *Journal of Research in Music Education*, 108-126.

- Sever, G. (2017). Müzik performansının alt beceri alanlarına ilişkin müzisyenlerin algıları. *Turkish Studies*, 371-396.
- Spielberger, C.D. (2010). State-trait anxiety inventory. *The Corsini Encyclopedia of Psychology*, 1(1).
- Spielberger, C. D., Gorsuch, R. L., & Lushene, R. E. (1970). *Manual for state-trait anxiety inventory*. Consulting Psychologist Press.
- Syokwaa, K. A. - Aloka, P. J. - Ndunge, N. F. (2014). The relationship between anxiety levels and academic achievement among students in selected secondary schools in lang'ata district, kenya. *Journal of Educational and Social Research*.
- Tekbiyık, A. (2015). *İlişkisel tarama yöntemi*. Pegem Akademi.
- Tokinan, B. Ö. (2014). Öğretmen adaylarının müzik performans kaygılarının bireysel özellikler bakımından incelenmesi. *Fine Arts*, 9(2), 84-100.
- Tugan, S. E. (2016). Lise öğrencilerinde sınav kaygısı ve akademik başarı ilişkisi. *Karaelmas Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(2).
- Türkçapar, Ü. (2012). Güreşçilerin farklı değişkenler açısından sürekli kaygı düzeylerinin incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(1), 129-140.
- Umuzdaş, M. S. - Tök, H. (2020). Müzik öğretmenliği lisans öğrencilerinin çalgı sınavındaki performans kaygı düzeylerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *İbad Sosyal Bilimler Dergisi*, 396-410.
- Wallentin, M. - Hojlund Nielsen, A. - Friis-Olivarius, M. - Vuust, C. - Vuust, P. (2010). The musical ear test, a new reliable test for measuring musical competence. *Learning and Individual Differences*, 188-196.
- Yıldırım, İ. - Ergene, T. (2003). Lise son sınıf öğrencilerinin akademik başarılarının yordayıcısı olarak sınav kaygısı, boyun eğici davranışlar ve sosyal destek. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 224-234.
- Yokuş, T. - Yokuş, H. - Kalaycıoğlu, Ş. G. (2013). Müzik öğretmeni aday adaylarının sürekli durumluk kaygı düzeyleri ve müzik özel yetenek sınavı başarıları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Nwsa-Fine Arts*.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Gaziantep Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 18.01.2021 tarihli ve 04 nolu onayı. / Gaziantep University Social and Human Sciences Ethics Committee's approval dated 18.01.2021 and numbered 04.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Çalışmanın hazırlanması sürecinde yazarlar eşit oranda iş bölümü yapmışlardır. / During the preparation of the study, the authors made a distribution of tasks

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA BİR ARADA YAŞAMA KÜLTÜRÜNE BAĞLI OLARAK GELİŞEN MÜSLÜMAN VE GAYRİMÜSLİM KIYAFETLERİ

MUSLIM AND NON-MUSLIM CLOTHING THAT WAS DEVELOPED
DEPENDING ON THE CULTURE OF LIVING TOGETHER IN THE OTTOMAN
EMPIRE

Burcu BAŞARAN*

ÖZ: Yüzyıllarca genişleyerek bünyesine farklı dini ve etnik cemaatler alan Osmanlı hükümü; farklılıkları asimilasyona uğratmadan, farklılıkları kapsayıcı, benimseyici ve aynı zamanda bu farklılıklardan fayda sağlayıcı biçimde siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamı düzenlemiştir. Üç kıtada birbirinden özel kültürleri bünyesinde barındıran Osmanlı İmparatorluğuna bakıldığında, başka başka milletlerin kendi öz kültürlerinden ve ince zevklerinden damıtılarak oluşturdukları kılık kıyafet estetiğini ve çeşitliliğini tanıyıp hayranlık duymamak mümkün değildir. Müslimlerin ve gayrimüslimlerin üzerlerinde taşıdığı kıyafet, takı ve aksesuarlar belli bir topluluğa olan aidiyetlerini ortaya koyarken; estetik bir görüntü sunan etnografik modayı da sanat tarihi içerisinde yerleştirmektedir. Literatür taramalarına dayalı olarak yapılan bu araştırmada genel hatlarıyla Osmanlı dönemi Müslüman kadın, erkek ve gayrimüslim kadın, erkek giyimleri ile devletin Müslim ve gayrimüslimlere getirdiği düzenlemeler belirlenmeye çalışılmıştır. İmparatorluk hükmünde yer alan Müslüman ve gayrimüslim milletlerin kültür ve inanç düzlemlerinde gelişen zengin giyim kuşam biçimleri ve Osmanlı Devleti'nin Müslim ve gayrimüslimleri birbirinden ayırt etmek amacıyla kılık kıyafet biçimlerine getirdiği sosyal, dini ve ekonomik sebepli birtakım düzenlemeler ve kısıtlamalar genel hatlarıyla bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Elde edilen veriler sonucunda Müslüman ve gayrimüslim kıyafetlerinin ve aksesuarlarının birbirlerinden farklılık ve ayırt ediciliği sağlayan sembollerle kullanıldığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı giyimi, Müslüman giyimi, gayrimüslim giyimi, zimmi giyimi, kıyafet.

ABSTRACT: The Ottoman ruling which expanded for centuries through including different religious and ethnic communities has organized political, economic and cultural life in an inclusive way that is embracing and at the same time benefiting from differences, without assimilation of differences. When we consider the Ottoman Empire, which has different cultures one more special than the other on three continents, it is impossible not to recognize and admire the dress aesthetics and diversity created by other nations through distilling from their own cultures and fine pleasures. While the clothes, jewelry and accessories worn by Muslims and non-muslims reveal their belonging to a certain community; it also places ethnographic fashion, which presents an aesthetic appearance, into art history. In this research, which is based on literature review, it has been tried to determine applied regulations by the Ottoman Empire for Muslims and non-muslims through clothing of Muslim women, men and non-muslim women, men in the Ottoman period. The rich clothing styles of the Muslim and non-muslim nations,

* Arş. Gör. Dr. – Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü / Konya - sezerburcu81@hotmail.com (Orcid ID: 0000-0001-7149-2119)



This article was checked by Turnitin.

which were under the rule of the empire, developed in the cultural and belief planes, and the social, religious and economic regulations and restrictions that the Ottoman Empire brought to the dress styles in order to distinguish Muslims and non-muslims from each other, are the subject of this study in general terms. As a result of the obtained data, it has been determined that Muslim and non-muslim clothes and accessories are used with symbols that provide difference and distinctiveness from each other.

Keywords: *Ottoman clothing, Muslim clothing, non-muslim clothing, dhimmi clothing, giyar (the symbol, sign separating the non-muslims from the Muslims).*

Giriş

13. yüzyılda kurulan Osmanlı Devleti askeri, siyasi ve ekonomik başarılarıyla gelişerek büyüdü. 16. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın yarısını, Ortadoğu ve Anadolu'nun tamamı ile Afrika'nın baştanbaşa kuzeyini kaplayan Osmanlı Devlet-i Aliyye'si, Romalılardan sonra üç kıtada devlet kurma şerefine ulaşan tek millet olmuştur. 600 sene tek hanedan ve tek sistem içinde üç kıtaya ferman çıkartmıştır (Bozdağ, 1990: 5). Kültürel, dini ve etnik açıdan muazzam bir çeşitlilik gösteren Osmanlı toplumu; bütün mezhepler ve çeşitli etnik gruptaki Müslümanlarla, Hıristiyanlığın çeşitli mezheplerinde bulunan Rumlar, Ermeniler, Romanlar, Slavlar, Yahudiler ve Levantenler gibi pek çok dilin konuşulduğu halk topluluklarından meydana gelmiştir (Özbilgen, 2003: 413). Bu kadar çeşitliliğin olduğu Osmanlı Devlet-i Aliyye'sinde yüzyıllarca buralarda yaşayan topluluklar ayaklanma ihtiyacı duymamış, devlet tüm tebaasına ayrıcalıklarını muhafaza edebilecekleri, kültür ve inançlarını rahatça yaşayabilecekleri bir sistem sunmuştur. Kültür ve inançlarını muhafaza ederek yaşayabildikleri bu sistem farklı etnik ve dini yapıdan gelen milletlerin bir arada birbirleriyle hoşgörü içerisinde yaşamalarına sebep olmuştur.

Osmanlı Devleti idaresi altındaki gayrimüslimlere dini, hukuki, sosyal ve ekonomik politikalarını temelde İslamiyet politikalarıyla kurgulamışsa da sınırların genişleyip gayrimüslim tebaanın artmasıyla birlikte mevcut politikalarının da ötesine geçerek, cemaat ve mezhep çatışmalarının en ileri olduğu dönemlerde gayrimüslim tebaanın ibadetlerini rahatça gerçekleştirebilmelerine uygun zemin yaratmıştır (Sofuoğlu ve Akvarup, 2012: 73). Farklı kültürleri bir şemsiye altında toplayan Osmanlı toplumunda her türlü sivil topluluk bulunmaktaydı. Sosyal dokuya yön vermek ya da bozmak istemeyen Osmanlı'nın temel endişesi, geleneksel düzenin korunması idi. Bu sivil toplum kurumları, değişimin değil toplumun aynen ve yeniden üretilmesinin araçlarıydı (Bağlı ve Özensel, 2005: 22, 23). Ekonomiden, eğitime, kültürden üretime ve tüketime dek sosyal ve ekonomik hayat tamamen fertlerin elinde idi. Sisteme bekçilik eden devlet, toplumun savaş ve barış gücünü elinde tutuyor, adaletin tesisi için tüm önlemleri alıyordu. Tam anlamıyla kendiliğine tabi olan Osmanlı medeniyeti, vakıf temeli üzerinde yükselmekteydi (Bozdağ, 1990: 16-18). Sosyal ve

ekonomik hayatın en önemli kurumlarından olan vakıflar, birlik ve beraberliğin sembolü olarak, geçmişten bugüne halkın ihtiyaçlarını gidermekte önemli bir rol üstlenmişlerdir. Sağlık, eğitim ve barınma gibi birçok alanda hizmet veren vakıf kültürü, Osmanlı Devleti refah devlet anlayışı içerisinde yükselmiştir (Kaya ve Koca, 2020: 148).

Ayrıca Osmanlıdaki adalet ve hürriyet kelimeleriyle özetlenebilecek devlet tefekkürü toprağa bağlı köleliği yok ediyor, emeklerinin karşılığını alan halk, Osmanlı devletine sınıksız bağlı kalıyordu (Bozdağ, 1990: 22). Osmanlı devleti hoşgörü ve adaleti tesis etmede temel olarak İslami kuralları ve İslam'ın getirdiği anlayışı benimsemiştir. İslam'a göre dinde zorlama yoktur. İslamiyet bireyin hem iç hem de dış dünyası ile ilgilenir. Yargı önünde Müslim ile gayrimüslim arasında hiçbir fark yoktur. Devlet eşitlik, dürüstlük, adalet ve tarafsızlıktan ayrılmamalıdır. İslam nazarında tüm ırklar ve diller aynıdır, hiç birisinin öbürüne üstünlüğü yoktur. Hiç kimse kendi ırkını övemeyeceği gibi başka bir ırkı da hor görme hakkına sahip değildir (Çiçek, 1998).

İslamiyet'in özünü oluşturan hoşgörü Kuran-ı Kerim'deki pek çok ayette dile getirilmektedir. Tüm insanlığa seslenen evrensel kıymetteki etkileyici ayetlerden birisi Ali İmran suresinde geçmektedir: "O kimseler ki, sevinçte/bollukta ve sıkıntıda/darlıkta (Allah yolunda) harcamalarda bulunurlar, öfkelerini yutarlar, insanları affederler. Allah iyilik edenleri sever" (Kuran-ı Kerim, Ali İmran, 3/134). İslam'ın hoşgörüsüne dayanan Osmanlı'da temel fikir insan sevgisi idi. İslamiyet'in dil, din, ırk, servet farkını reddeden görüşü ile Allah ve devlet önünde tüm insanların eşit oldukları düşüncesi Osmanlı devlet ve toplum karakterini belirleyen temel en fikirdi (Bozdağ, 1990: 18).

Osmanlılarda dini temele alan şer-i hukukun yanı sıra örf-i hukuk da var olmuştur. Şeriatın düzenlemediği alanlarda da padişahın fermanı geçerli bulunmaktaydı (Özensel, 2008: 66). Osmanlı Devleti toplumsal ve siyasal sistemde çok hukuklu bir model uyguladığı için etnik ve kültürel farklılıklar uzun süre sorunsuz şekilde bir arada yaşamışlardır (Özensel, 2014: 157). Dünyanın hiçbir yerinde yargı seçme hürriyeti yokken Osmanlı Devleti'nde yargı seçme hürriyeti bulunmaktaydı (Bozdağ, 1990: 6).

Osmanlı Devleti'nin hukuki, idari, siyasi ve toplumsal yapısı ırk üzerine değil "Millet Sistemi" denilen inanç temeline göre şekillenmişti (Özensel, 2014: 157). Kendi içerisinde birer otonom cemaat olan bu milletler kendi cemaatlerinin gerekliliklerini yerine getirebilme hakkına sahipti. Bu milletler için ortak kamu düzeninin yanında kendi özel hukukları da geçerliydi. Her birinin egemenlik sembolünü taşıyan ve temsil eden Osmanlı padişahı, tek bir etnisitenin temsilcisi olmadığı gibi, sadece Müslümanların temsilcisi de değildi (Aydın, 2011: 295). Osmanlıdaki Müslüman tebaaya "Millet-i İslam" geri kalanlara da "Millet-i Gayrimüslime" denilmekteydi. 16. yüzyıla gelindiğinde tahrir defterlerine göre halkın %60'ını Müslümanlar oluştururken, %40'ını gayrimüslimler oluşturmaktaydı (Özbilgen, 2003:

414). Neredeyse yarı yarıya yakın bir oranda bulunan Müslim ve gayrimüslimlerin dağılımı Osmanlı İmparatorluğunu çok kültürlü ve farklı dini yapıdaki unsurların bir arada yaşadığının en önemli göstergelerinden birisidir.

Devlet cemaatler içerisindeki medeni hukuka karışmaz, her cemaat kendi dini ve hukuki kuralları gereği yaşardı. Din ve mezhep aidiyetine göre gruplanan gayrimüslimler farklı farklı milletler olarak tanımlanmış siyasal, yönetsel ve sosyal organizasyonları bu temelde geliştirilmiştir (Sofuoğlu ve Akvarup, 2012: 74). Kültürel çoğulculuk konusunda tarihteki en başarılı örneklerden birisi olan Osmanlı, farklılıkları baskı altına almadan onlara yaşama imkanı veren, insancıl, grup farklılıklarına karşı hoşgörülü ve istikrarlı bir devlet sistemi geliştirmiştir (Özensel, 2013: 14). Osmanlı Devleti farklılıkları ortadan kaldırmak yerine cemaatler arası sınırları çizerek farklılıkları idare etmeyi tercih ediyordu. Osmanlıya göre farklılıkları gözden ırak tutmak yerine göz önünde tutmak daha ideal bir yol olmuştur (Bozkurt, 2014: 3, 4). Cemaatler arası farklılıkları sabit tutmaya çalışan Osmanlı, 19. yüzyıl reform hareketlerine dek imparatorluk sınırları içindeki gayrimüslim toplulukların statülerini “Zimmi Hukuk” çerçevesinde belirlemiştir (Özensel, 2008: 69). İslam ülkelerinde gayrimüslim tebaa için kullanılan zimmi, zimmet kelimesinden türemiştir ve “kendisine güvence verilen, koruma altına alınan kişi” anlamına gelmektedir (Fayda, 2014: 428). İslami egemenlik ve ümmet anlayışını benimseyen Osmanlı İmparatorluğu, kendi topraklarında yaşayıp, tek tanrılı dinlere inanan gayrimüslimleri İslam anlayışındaki zimmet kavramı ile hukuken tanımıştır. Ehli kitap topluluklar Müslümanlarla birlikte yaşama konusunda herhangi bir yasakla muhatap değillerdi. Zimmet sözleşmesine göre cihat yapmadan önce sözleşmenin bir tarafı olan gayrimüslimler İslam egemenliğini kabul ederken diğer taraf olan İslam devleti ise onlara dinlerini değiştirmeden can ve mal güvenliklerini teminat altına alarak devlet koruması altında yaşayabilmelerini sağlamaktaydı. Zimmiler askerlik yapmaz, buna karşılık cizye denilen bir vergi öderlerdi (Polat, 2011: 134). Bunun yanında gayrimüslimlerin ödemeleri gereken bir gelir vergisi olan haraç bulunmaktaydı. Yabancı seyyah Gerlach’ın tespitine göre Hıristiyan ülkelerde ödemeler hiç bitmezken, Osmanlı Devleti’nde yaşayan gayrimüslimler her yıl üzerlerine düşen haracı ödedikten sonra kendilerini özgür hissetmekteydiler (Çetin, 2011: 106). Zimmiler çoğu İslam imparatorluğunda ikinci sınıf vatandaş olsalar da devlet tarafından korunuyor ve belirli kısıtlamalara uymak kaydıyla inançlarını özgürce yaşama hakkını garanti altına alıyorlardı (Gould, 2021: 4). Kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan Osmanlı Devleti, gayrimüslimleri toplum ve devlet kurallarına uygun şekilde yaşadıkları takdirde hür bırakmaktaydı. Üzerine düşen vazifeyi yerine getiren her gayrimüslim toplumda Müslümanlarla birlikte huzur içerisinde yaşamaktaydı.

Kendi inançlarını yaşamada özgür olan zimmiler Müslüman halk ile eşit statüde değillerdi. Giyimleri, evleri ve ibadet yerleri gibi İslam

anlayışından farklılaşan yaşam tarzlarında devletin belirlediği bazı kurallara tabi olmaları gerekiyordu (Polat, 2011: 134). 18. yüzyıla ait kayıtlarda Ebussuud Efendi'nin bir fetvasında zimmilerin Müslümanlarla birlikte yaşarken yüksek ve gösterişli ev yapmamaları, kıymetli elbiseler ve yakası kürklü kaftanlar giymemeleri, ince tülbent, kürk ve sarık sarmamaları gerektiğini bildiren yasaklar yayınlanmıştır (Kenanoğlu, 2014: 439). Kendi cemaatleri kapsamında dini, hukuki ve kültürel ayrıcalıklara sahip olan zimmiler; Müslümanlarla birlikte oldukları günlük hayatta özellikle giyim kuşam konusunda çoğu renk, biçim ve kalite gibi fiziksel anlamda yapılması zor olmayacak kadar basit, ancak kişiliklerin zedelenmesi açısından pek de hoş sayılmayacak belirli bazı kısıtlamalara ve kurallara uymak durumunda kalmışlardır (Özbilgen, 2003: 420). Örneğin sokağa çıkan Müslüman kadınlar kırmızı, mavi ve yeşil gibi renkleri feracelerinde kullanırken; gayrimüslim kadınlar daha açık tonları tercih etmiştir (Apak, Gündüz, Eray, 1997: 101). İnsana dair en görünür unsurları oluşturan kılık kıyafet biçimlerindeki düzenlemeler toplumsal katmanlar arasındaki farklılığa dikkat çekebilmek için en eski toplumlardan bu yana uygulanagelmiş; farklılığı görünür kılabilmek düşüncesi kutsal kitaplardaki dinsel metinlere de yansımıştır (Turan, 2005: 241). Osmanlı toplumunda yaşayan farklı cemaatlere mensup kişilerin farklı kılık kıyafetleri onlara toplum içerisinde görünürlük kazandırmıştır (Araz, 2008: 58).

Her dönemde İslam ve Türk dünyasında devlet tarafından üzerinde durulan kıyafet, dini değerler ve gelenekler açısından irdelenmiş, giyilebilir/giyilemez, tavsiye edilir/tavsiye edilmez, caiz/caiz değil şeklinde tasnif edilerek sosyal bir boyut kazandırılmıştır (İpşirli, 2014: 510). Osmanlı Devleti'nde kıyafetler belirli politik, ekonomik, dini ve sosyal anlamlar içeren ve belirli kurallara bağlı olan önemli bir unsurdur (Argıt, 2015: 230). Osmanlı, geleneksel toplum yapısını muhafaza edebilmek ve Müslimlerle gayrimüslimleri günlük hayatta birbirlerinden ayırt ederek birbirlerine benzememelerini sağlamak için yapılan pek çok düzenleme bu boyut içerisinde gerçekleştirilmiştir. Bireye bakıldığında ilk dikkat çekecek unsurlar olan kılık kıyafet ve aksesuar biçimleri bu nedenle kimlik belirleyici ve konum belirleyici sosyal alan olarak ilk tercih edilen ve kullanılan unsurlar olmuştur.

Osmanlıdaki kılık kıyafet yasakları temelini erken İslam dönemlerinden almaktadır. Fermanlarla düzenlenen kurallar bütününde kimin ne tür kıyafeti nasıl giyeceği belirlenirken, hatta mevsimlere göre neler giyileceği konusunda da kararlar alınmış, imparatorluğun son dönemlerine kadar da bu şekilde devam etmiştir (Argıt, 2015: 236). Buradaki kurallar bütününde gayrimüslimlerin konu edildiği kılık kıyafet ve diğer yasaklar genellikle şu şekildedir: Müslüman şehirlerinde kilise inşa edemeyecek gayrimüslimler, yıkık kiliseleri de tamir edemeyeceklerdi; dini ritüeller toplum içinde açıkça gerçekleştirilmeyip, haç ve dini kitaplar açıkça sergilenmeyecekti; Müslüman kıyafetler taklit edilmeyip, bele "zünnar" denilen kuşak takılacak, ata binerken eyer kullanılmayıp, herhangi bir silah

taşınmayacaktı, içki satılmayacak, mezarlar Müslümanlarınkinden ayrı olacaktı (Bozkurt, 2014: 9). “Zünnar” orta çağ İslam toplumlarında kendilerini Müslümanlardan ayırmak için Hıristiyanların, Zerdüşterin ve Yahudilerin takmaları gereken sarı renkte farklı bir kemerdir (Gould, 2021: 5). Grekçe “zone” kelimesinden gelen ve Süryanice olan “zünnar”, ilk defa keşişlerce kutsal ip olarak kabul edilerek kullanılmıştır. Hz. Ömer döneminden itibaren gayrimüslimlerin kullanmaları gereken bir kemer olarak bilinen zünnar, darüislamda yaşayan gayrimüslimlerin dini alamet olarak kullanmakla yükümlü oldukları parmak kalınlığında bulunan bir kuşağı veya kemeri ifade etmektedir (Yavuz, 2014: 572, 573).

Zimmilere uygulanan farklılığın en gözle görünür ve dikkat çekici boyutu kılık kıyafet konusunda belirginleşmekteydi. Farklılığı ortaya koymada kullanılan kıyafetin adı “giyar” idi (Özensel, 2008: 70). Ayrılma ve muhalefet etme anlamlarına gelen giyar, kafirleri Müslümanlardan ayıran alamet anlamına gelmektedir. Hz. Ömer döneminden itibaren gayrimüslimler ilk bakışta Müslüman halktan ayırt edilebilmeleri için farklı bir kıyafet taşımaya mecbur tutulmuşlardır (Kılavuz, 2014: 59). Anadolu Selçuklu döneminde de Hıristiyan ve Yahudiler giysilerine yaptıkları birtakım ilavelerle tanınmaktaydılar. İbn Battuta Yahudilerin başlarına sarı mendil, Hıristiyanların başlarına mavi mendil takmalarıyla ya da Yahudilerin omuzlarına taktıkları kırmızı kumaş parçasıyla tanındıklarını yazmaktadır (İpşiroğlu, 2021: 511). Osmanlı devletine kadar süregelen bu uygulama başlangıçta giyilen elbisenin omzuna dikilen farklı renkteki bir kumaş parçası veya kurdele iken giyarın kapsamı zamanla genişlemiştir. Gayrimüslimlerin kullandıkları zünnar, sarık, şapka, kemer, şal gibi kıyafetler ve bazı adetler de giyarın kapsamı içerisine girmiştir (Kılavuz, 2014: 59).

Gayrimüslimlere getirilen “Evamir-i Hükümet” denilen bu yasaklar onları kılık kıyafet ve cemiyet hayatı yönünden kısıtlarken; bu sınırlamalar kendi döneminin dünya görüşüne aykırı düşmemekte Müslim ve gayrimüslim tebaanın arasındaki toplumsal statüleri belirlemektedir (Özbilgen, 2003: 423). Gayrimüslimlere zaman zaman uygulanan, zaman zaman tam anlamıyla uygulanamayan bu nedenle de sürekli yenilenmek ve yinelenmek durumunda kalınan yasaklamalar ve düzenlemeler en görünür şekliyle II. Mehmed döneminde başlamış (Argıt, 2015: 243) Tanzimat Dönemine ve sonrasına dek farklı uygulamalarla devam etmiştir. Gayrimüslimlere uygulanan bu kılık kıyafet kurallarının da sıklıkla ihlal edildiğini tarihi kayıtlara yansıyan bazı olaylardan anlamaktayız (Araz, 2008: 72). Bu uygulamaların sebebi gayrimüslimlerin kendilerini Müslümanlardan daha aşağı hissedip, daha güçlü ve iyi statüde olan Müslümanlara özenerek Müslümanlığı seçmeleri yönünde bir toplumsal baskı olabilir. İbn Haldun’un yenilen milletlerin yenileri taklit etme potansiyeline sahip oldukları görüşü akla geldiğinde, buradaki mevcut İslami düşünce yapısındaki eğilimi görüp anlayabiliriz. Ayrıca bazı kayıtlardan anlaşıldığına göre de gayrimüslimlerin Müslüman kıyafetleri ile

kendilerini kamufle ettiklerinde bazı avantajlardan yararlanmak amacıyla bunu yaptıklarını, en azından kendi cemaatlerine uygun giyimlerin doğurabileceği olumsuzluklardan kaçındıklarını söyleyebiliriz (Araz, 2008: 162).

Müslüman ve gayrimüslim tebaa arasında tüm bu kılık kıyafet düzenleyici kurallar bütününden geçici olarak Osmanlı'ya gelen yabancı diplomat, tüccar ve din adamları muaf tutulmakta, hatta zaman zaman Müslüman kıyafeti giymelerine dahi izin verilmekteydi (İpşirli, 2014: 512). Osmanlı'nın gücünden etkilenen yabancı seyyahların, diplomatların ve tüccarların bu giysileri giyerek tablolarını yaptırdıkları bilinmektedir. Özellikle ticari ve diplomatik ilişkilerin yoğunlaştığı dönemde kültürel ilişkiler de artmış, yabancı elçiler Türk modasının yayılarak uygulanmasına vesile olmuşlardır. Özellikle 17. Yüzyılın sonu 18 yüzyılın başlarında "Turquerie" modası denilen bir moda akımı Avrupa'da yaygınlaşmış, Avrupa soyluları Türk kıyafetleri içerisinde resmedilmiştir (Argıt, 2015: 238).

1. Osmanlı Toplumunda Müslüman Erkek Giyimi

Osmanlı devletinin başlangıç dönemlerinde kadın ve erkek giyimi Selçuklu dönemindeki gibi sade ve birbirine benzer özellikler taşımakta idi. Devlet büyüyüp zenginleştikçe sadelik terk edilmiş, kadın ve erkek giysileri gitgide birbirinden uzaklaşarak, gündün güne zenginleşmiştir (Abalı, 2009: 198).

Osmanlı toplumunda kıyafet, Avrupalılaştırmanın başladığı yıllara dek pek de kişisel zevkin egemenliğinde değildi. Tam anlamıyla üniforma gibi değiştirilemez olmasa da kıyafetin kumaşının rengi, cinsi, niteliği, biçimi ve kullanılan aksesuarlar toplumsal hiyerarşinin sağlanmasında esas unsurlardan idi (Özbilgen, 2003: 424). Giyilen kıyafetin şekli, rengi, kuşağı, başlığı giyen kişinin rütbesini ve makamını göstermekte, giyenin ait olduğu toplum düzeyini yansıtmaktaydı (Abalı, 2009: 195). Halk tabakası gövdeye gömlek, mintan ve zıbın; belden aşağısına don ve şalvar giyerdi. Bunun üzerine ölü yırtmaçlı kollu entari giyilerek bele kuşak sarılırdı. Daha üstüne de rical ve zenginler kürklü ve işlemeli kaftan giyerlerken; orta sınıf cübbe ve hırka giymekte idi. Maddi imkanı olmayanlar kollu ve yakasız kısa cepken ile yelek ve belden aşağısına darca baldırlı potur giymekteydiler. Yüksek mertebelikler ayakkabı olarak çedik pabuç, mest, çizme giyerken aşağı mertebelikler yemeni, köylüler ise çarık giymiştir (Barbarosoğlu, 2009: 101).

Geleneksel Osmanlı giyiminin ana maddesini özenle dokunan kumaşlar oluşturmaktaydı. Yine kişilerin rütbesine, mertebesine ve mali durumuna göre giysilerinde kullanılan kumaşlar da değişmekteydi. Bu kumaşlar kullanım amaçlarına ve dokundukları çevreye göre ev dokumaları, ticari dokumalar, saray dokumaları ve taklit dokumalar olarak sınıflandırılmaktaydı. Kaftan yapımında ipekli kemha, üst düzey mertebelik kişiler için kaftan dikilen yine ipekli seraser, gümüş ve altın sırma tellerle dokunan diba, ince ipekten dokunan parlak ve göz alıcı atlas

ve kutnu, havlı dokuma çeşitleri olan kadife ve çatma, tafta, canfes, bürümcük, hatai, serenk ve sof gibi özel dokuma kumaşlarla, basit pamuklu, ketenli dokumalar, kürk ve deri de kullanılmaktaydı (Ertürk, 2018: 42-48).

Osmanlı toplumunda özellikle başlıklar giyim kuşamı tamamlamaktan öte kişinin sosyal statüsünü ve rütbesini göstermesi açısından büyük önem taşımaktaydı. Osmanlı erkeklerinde en çok kullanılan başlık türü özellikle kavuk ve sarık olmuştur. Beyaz sarık sarılarak giyilen kavuk sadece Müslümanlara has bir ayrıcalıktı (Argıt, 2015: 232). Kavuğun biçimi rengi, varsa üzerindeki sarığın rengi, kumaşın sarılış biçimi giyenin toplumsal statüsünü belirlemekteydi. İlmiye tariki örfi kavuk, yüksek memurlar horasani, kalemiye tariki şakirdanı katibi ve şeyhler taç denilen kavuklar giymekteydi. Padişah vezirler ve diğer önemli devlet görevlileri beyaz tülbent sarık sarar, tarikat mensupları ise farklı renkler kullanırdı. Seyfiye tariki ve reaya tülbent, şal ve abani sarık sarardı. Kişinin mesleğini, memuriyetini, mevkisini ve tarikatını belirleyen sarık biçimleri profesyonel sarıkçılar tarafından sarılırdı (Özbilgen, 2003: 425). II. Mahmut'a kadar devam eden bu gelenek, II. Mahmut'un askerler ve memurlar için fesi zorunlu tutmasıyla terk edilmeye başlanmıştır. Çok uluslu Osmanlı İmparatorluğu'nda fes, her türlü toplumsal farklılığı örten ve gölgeleyen Osmanlılık düşüncesinin sembolü haline gelmiştir (Turan, 2005: 262).

Modern öncesi toplumlarda kişinin toplum içindeki statüsünü belirleyen en önemli unsur meslektir. Her meslek erbabının mesleğine özel giyim şekli bulunur. Osmanlıda da buna göre belirginleşen giyim tarzı kullanılmıştır. Toplumda dinden kaynaklı bir hiyerarşik yapı Tanzimat'a dek sürmüştür. Ne kadar fakir olursa olsun bir Müslüman gayrimüslimden daha üstündür. Ancak Tanzimat'la tüm vatandaşlar eşit sayıldıkları için bu üstünlük ortadan kalkmıştır (Barbarosoğlu, 2014: 21). Tanzimat'la birlikte Batı'nın etkisine girmeye başlayan kılık kıyafet biçimlerinde erkeklerde redingotun alaturkası olan, dik yaka ve sıra düğmeli, uzunca etekli ve önü kapalı olan bir ceket çeşidi, alaturka setre, giyilmeye başlanmıştır. Setrelerle birlikte ilikli sakolar, altta ise Fransız biçimli pantolon, ayağa potin, sustalı galoş kundura, glase iskarpin veya uzun yandan bağlamalı düğmeli potinler gibi alafranga ayakkabılar giyilmeye başlanmıştır. Setre yerini redingot ve kolalı gömleğe bırakırken, zamanla redingotlar da yerini istanbulinlere bırakmıştır. Özellikle Meşrutiyet'le birlikte Avrupa tarzı ceket ve pantolon yaygınlaşmaya başlamıştır (Özer, 2009: 375, 376). II. Mahmut döneminde kullanılan fese "mahmudi fes", Abdülmecid döneminde kullanılan fese "mecidi fes" ve Abdülaziz döneminde kullanılan fese de "aziziye fes" denilmiştir (Argıt, 2015: 259).

2. Osmanlı Toplumunda Müslüman Kadın Giyimi

Türk tarihinde kadın giyiminde esas değişiklikler İslamiyet'in kabulünden sonra gerçekleşmiştir, özellikle 11. yüzyıldan sonra ve Osmanlı döneminde kadınlar daha çok İslami ölçütlere dikkat ederek giyinmeye başlamışlardır (Barbarosoğlu, 2009: 98). Şikari Osmanlılarda bir dönem

başkent olan Bursa'ya Türkmen boylarının göç etmesinin ardından Bursa'daki Osmanlı kadınlarının yüzlerini peçe ile örtmeye başladıklarını yazmaktadır. Böylece peçe Osmanlı kadınının hayatına girmiş ve tanınmış ailelerin üyeleri olan kadınlar peçe kullanmaya başlamışlardır. 15. yüzyılda İstanbul fethedilmiştir. Gayrimüslimlerle bir arada yaşamak durumunda kalan Osmanlı, özellikle Müslüman hanımların giyiminin Hıristiyan kadınların giyimine benzememesi hususunda itinalı davranmıştır (Aktaş, 1989: 54).

16. yüzyıla gelindiğinde dönemin Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim'in Memlük halifesinden Halifelik unvanını almasıyla birlikte kadınların örtünmesi konusuna daha ehemmiyet gösterilmeye başlanmıştır. 16. yüzyıl sonrasında zenginleşme ve Avrupa ile kurulan ilişkiler, Batı'dan gelen özel yünlü, ipekli doğal ve ince dokumalar, danteller ve parfümler gibi o güne dek pek yaygın olmayan lüks eşyalar, Rusya'dan gelen kürkler ve Doğu'dan gelen Hint kumaşları İstanbul'da alışveriş anlayışına girmiş ve kadınlar tarafından rağbet görmüştür. Pazarda gerçekleşen bu çeşitlilikle kadınlar giyimde birbiriyle yarışır hale gelmişlerdir. Öyle ki bu durum oldukça dikkat çekici bir vaziyete gelmiş, padişahın da dikkatini çekmesiyle birlikte ferman ve hükümlerle kadınlara belli başlı sokağa çıkma yasakları ve giyim kuşam yasakları da gelmeye başlamıştır (Aktaş, 1989: 55, 56). Özellikle 16. yüzyıldan Tanzimat'a kadarki dönemde belirlenen yasaklarda kadın kıyafetleri üzerinde ayrıntılı bir biçimde durulmuş, feracelerin nakışları, yakaları, yaşmakların biçimleri ve kumaş kalınlıkları sürekli devlet tarafından düzenlenmeye çalışılmıştır (Apak, Gündüz, Eray, 1997: 107).

Saraylı kadınların giyimleri görkemli ve göz alıcıdır. Giysiler seraser, kemha, kadife ve tafta gibi değerli kumaşlardan yapılmaktaydı. Üst üste giyilen giysilerin en altına bürümcük kumaştan yapılmış göynekler giyilmiştir. Yanlarından ve ön açıklıktan üçgen peşlerle genişleyerek açılan iç entarilerin üzerine mevsimine göre kışın sansar, sincap, samur kürküyle astarlanan kaftanlar; seraser, kemha, diba, çatma gibi ağır ipekli kumaşlardan dikilmiştir. Statülerini belirleyen başlıklar, pabuçlar, terlikler, örtüler, cevheri kemerler, mücevherler ve işlemeli keseler gibi aksesuarlarla giysiler süslenerek tamamlanmıştır (Ertürk, 2018: 88).

Klasik dönem Osmanlı kadın giyimini ev içinde rahatlık için şalvar ve göynek oluşturmaktaydı. Toplumun hangi tabakasından olursa olsun kadınlar giydikleri bu kıyafetlerin üzerine misafir kabul ederken ya da ziyaret esnasında üç etekli sırmalı elbiselerini giymekteydiler. Mensup oldukları sınıfa göre kıyafetin modelinde farklılık bulunmamaktaydı ve işlevleri aynı giysilerdi. Ancak bu giysiler kumaş, biçim, süsleme özellikleri ve ziynet eşyaları itibarıyla diğerlerine göre farklılıklar meydana getirmekteydi. Kürk ve ziynet eşyası kullanımı Osmanlı kadınları arasında bir nevi statü ve prestij göstergesiydi. Sokakta ise sosyal sınıfı ne olursa olsun geniş kesimli ferace denilen özel bir giysiyi diğer giysilerinin de üzerine giyerek ev dışına çıkılmaktaydı (Taşçıoğlu, 1958: 15-19). İpekli kumaşlardan astarlı ve

pervazlı feraceleri sadece Müslüman kadınlar giyebilirken; gayrimüslimlerin feracelerinin astar ve pervazlarında boğası denilen kalın pamuklu bir bez kullanılacağı belirtilmiştir (Tezcan, 1999: 58). Yazın ipekli veya yünlü bir kumaştan imal edilen ferace, kışın genellikle çuhadan yapılmaktaydı (Taşçıoğlu, 1958: 19). Feracelerin ve çarşafaların altında yine toplumsal statünün bir göstergesi olan ayak giyimi olarak içerde içedik de denilen mest pabuçlar, dışarı da ise sadece Müslüman kadınların giydiği üzeri işleme ve baskılarla bezeli sarı meşin ya da ayakkabıların en makbulü olan kırmızı sahtiyandan yapılan çizmeler giyilmekteydi (Tezcan, 1999: 62).

Kadınlar baş süslemelerine ilk çağlardan bu yana önem vermişlerdir. Giyim bilgisinin ana konularından olan baş giyimi, (Apak, Gündüz, Eray, 1997: 132) bebeklikten başlayarak, ölene dek süren gelenek ve göreneklere göre, bölgeden bölgeye, topluluktan topluluğa değişen özellikler göstermektedir. Kadınların sosyo-ekonomik durumuna, medeni durumuna, yaşına (Aktaran: Abalı, 2009: 183) vb. sosyal özelliklerine göre değişen baş giyimleri kıyafeti tamamlayarak kadının sosyal konumunu belirleyen en önemli giyim öğesi olmuştur. Osmanlı'da iki çeşit baş giyimi bulunmaktadır. Fes, rakçın, tas, taç, tuzak, hotoz ve tepelik gibi hazır başlıklarla doğrudan doğruya başın üzerine yapılan başlık türleri bulunmaktadır. Keyfi şekilde kullanılmayan ve yapılamayan başlıklar tamamen kural örf ve adetlere göre düzenlenmektedir (Apak, Gündüz, Eray, 1997: 132)

Modern öncesi toplumlarda kılık kıyafet, sosyal rol ve statüye göre belirlenmekteydi. Bu geleneksel giyimlerin en önemli özelliği coğrafi şartlara uygunluğu ve kullanımdaki pratiklidir. Osmanlı'daki kadın giyimleri tasnife tabi tutulduğunda iklim ve coğrafyanın kadın kıyafetlerini belirlediği görülmektedir. Geleneksel kıyafetler asırlar boyu değişiklik göstermemektedir (Barbarosoğlu, 2009: 99). Uzun süre değişiklik göstermeyen bu giyimler, estetik zevkin olgunlaşarak, işleme ve aksesuarların niteliğinin, güzelliğinin ve kalitesinin artmasına neden olmaktadır.

Osmanlı'nın hüküm sürdüğü değişik vilayetlerin giyim kuşamına bakıldığında, farklı kültürlerin, çok etnik ve çok dinli yapının, kılık kıyafete yansımalarının muazzamlığı görülmektedir. Balkanlar'dan Anadolu'ya, Afrika'ya ve Orta Doğu'ya uzanan kültür çeşitliğinin, toplumların ince zevkinin ve estetik anlayışının yansıdığı renk renk, farklı biçimlerde kıyafetlerin ve baş süslemeleriyle, aksesuarların görkemli çeşitliliği ve estetik güzelliği karşısında hayranlık duymamak imkansızdır. Osmanlı'da kadın giysileri takılarıyla birlikte bir topluluğa aidiyeti ortaya koymak adına, etnografyayla ilgili bir modanın sanat dünyasına yerleştiği bir dönemde de eşine az rastlanan bir olgudur. Aslında giyim kuşam kendini ve farklılığını var etmede en dikkat çekici unsurdur. Osmanlı'da tüm milletler sanki kendilerini komşularından ayırıyormuşçasına farklı ve ayırt edici giyinmişlerdir (Peltre, 2015). Hepsinin kendi öz benliklerinden getirdikleri

kültürel miras, kılık kıyafet, aksesuar ve süslenme özelliklerinde farklılık, çeşitlilik, estetik ve çok boyutluluk oluşturmuştur.

17. yüzyıldan itibaren gerileme dönemine giren Osmanlı İmparatorluğu dönemin sıkıntılarında kurtulabilmek için Avrupa'yı örnek almaya başlamıştır. Askeri ve teknik alanda başlayan süreç, siyasi, ekonomik ve kültürel alanda da devam etmiştir. Özellikle kent giyimi değişikliğe uğramış, feraceler şekil değiştirirken Sevin'in tarif ettiği ince şeffaf beyaz tülbentten oluşan yaşmak, peçe yerine Osmanlı kadınının hayatına girmiştir (Sevin, 1990: 96). Müslüman kadınların yüzlerini örttükleri yaşmak zamanla şeffaflaşmış ve bir süs unsuru haline gelmeye başlamıştır. Pardoe, padişahında bulunduğu Sultanahmet Camii'ndeki bayramlaşma törenini anlatırken kadınların yüzlerini örttükleri yaşmakların beyaz, çok ince bir tülbentten yapıldığını, yaşmakların altında bulunan hotozların işleme ve pırlantalarının görüldüğünü, hatta kadınların yüz hatlarının seçilerek dudak renklerinin dahi belli olduğunu anlatmaktadır (Aktaran: Argıt, 2015: 252). Müslüman kadın dışarıya çıkarken ferace ile kapanmış, yaşmak ile başını örtmüştür. İki ucu geri katlanan yaşmak denilen bu pamuklu tülbendi iki bez parçası oluşturmaktadır. Bir ucu gözlerin altına yüzü kapatacak şekilde gelirken, diğeri örttüğü saçların üzerinden sarkacak biçimde alnın üzerine yerleştirilip iki parça birbirine arkadan düğümlemiştir (Peltre, 2015: 95). Feracelerin ardından Sultan Abdülhamit döneminde Osmanlı kadınının hayatına giren çarşaf, Art Nouveau sanat devrinin etkisiyle Avrupa usulüne göre tadil edilerek dış giyim olarak kullanılmıştır (Sevin, 1990: 131).

Müslüman kadınların gayrimüslim kadınlara benzememesi hususunda gayret gösterilmiş, Müslüman kadınların kılık kıyafetini belirleyici olarak da pek çok kural ve ferman yayınlanmıştır. Bu fermanların birinde Müslüman kadınların gayrimüslimlere ait olan "nevzuhur" isimli başlıkları kullandıkları; bu yeni tarz kıyafetlerin ve başlıkların israfa neden olduğu, tesettüre uymadığı ve gayrimüslimlere benzediği için yasaklandığı ifade edilir (Argıt, 2015: 250). Tanzimat, ıslahat ve meşrutiyet dönemleriyle daha da belirginleşen Batılılaşma ile birlikte değişen kılık kıyafet biçimleri padişahlar tarafından hoş görülmemiş, Müslüman kadınların Müslüman olmayan unsurlara benzememesi için kılık kıyafet ve sosyal yaşamı ilgilendiren fermanlar ve yasaklar birbiri arkasına yayınlanmaya başlamıştır.

Osmanlı'nın son dönemlerine gelindiğinde yaşanan savaşlar nedeniyle süsten öte ihtiyaca yönelik giyinilmesi gerekmiştir. Bununla birlikte Osmanlı kadınının giyim ve süslenme anlayışı da değişmiş; sokak giyiminde çarşaf yerine manto ve pelerin kullanılmaya başlanmıştır (Sevin, 1990: 144). Savaş ortamında yaşanan toplumsal buhran havası giyim kuşamda sadeleşmeye neden olurken, maddi olarak da zor yıllar geçiren Osmanlı kadını daha ekonomik model, kumaş ve süsleme özelliklerine yönelmiştir. Pelerinin de zamanla terk edilmesiyle Osmanlı'nın son dönemlerinde kadın dış giyimi manto ve başörtüsüne dönüşmüştür (Taşçıoğlu, 1958: 53).

3. Osmanlı Toplumunda Gayrimüslim Kadın ve Erkek Giyimi

Osmanlı toplumunda millet olarak tabir edilen, dine dayalı farklı toplulukları ortaya koyması bakımından kılık kıyafet ayrı bir öneme sahip olmuştur. Gayrimüslimleri Müslümanlardan ayırmak için farklı kıyafet biçimleri, kumaş ve aksesuar renkleri kullanılmıştır. İslamiyet'i özendirmek için Müslüman olan kişiye Müslüman kıyafetleri alabilmesi için ödül olarak "Kisve Bahası" denilen bir para verilmiştir. Üç kıtada dini ve kültürel olarak birbirinden çok farklı toplulukları egemenliği altına alan Osmanlı devleti, farklılıkları yüzyıllarca başarılı bir şekilde, bir arada yaşatırken milletlerin farklılıklarının ortaya konulmasına, tanımlanmasına ve sınırlarının belirlenmesine özellikle dikkat etmiştir. Gayrimüslim tebaanın başlarına taktığı şapkalardan, giydikleri elbisenin rengine ve kumaşının kalitesine, ayaklarına giydiği ayakkabılarına dek fermanlarla düzenlemeler getirmiştir (Yağcı, 2011: 151-154).

Klasik dönem Osmanlı yönetim anlayışında farklılıkları asimile etmek yerine, farklılıkların korunması söz konusu olmuştur. Zimmi statüsündeki gayrimüslimlerin toplumdaki yerlerini belirlemek, cemaatleri içerisindeki konumlarını belirgin hale getirmek amacıyla kılık kıyafet, mesken ve davranışlarının düzenlenmesiyle gayrimüslimlerin Müslümanlara benzememesi hedeflenmiştir. Salt şeriatın gerekliliği için uygulanmayan bu düzenlemeler daha çok yönetimde ihtiyaç duyulan bir vazife görevi yapmıştır (Bozkurt, 2014: 21-26).

Tüm bu düzenlemelerin hukuki temeli Hz. Muhammed (SAV)'in Müslümanların kılık kıyafet olarak diğer toplumlara benzememesi isteğine dayanmaktadır. Kıyafet düzenlemelerindeki asıl amaç, Müslim ve gayrimüslimlerin toplum içinde kolaylıkla ayırt edilmesinin yanında Müslümanların üstün konumlarını da muhafaza etmektir (Aktaran: Çetin, 2011: 107).

Gayrimüslimlere getirilen kılık kıyafet ve aksesuar düzenlemelerinin öncelikle renk kullanımı hususunda, ardından dikilen kıyafetin kumaşının kalitesi ve cinsi hususunda, ardından da kıyafetin veya aksesuarın biçimi ve niteliği hususunda olduğu dikkat çekicidir. Dönem dönem değişen fermanlarla yasaklar da değişmiştir. 16. yüzyılda İstanbul kadısına gönderilen fermanda gayrimüslim kadınların ferace ve fistan giymeleri yasaklanırken, şalvarların ise sadece açık mavi olması belirlenmiştir. Ermenilerin Yahudiler gibi başlarına alaca kuşak sarmaları, siyah koyu gri renklerde Bursa kutnusu entari giymeleri, meşin içedik, şirvani başmak ve ayaklarına da terlik giymeleri buyrulmuştu (Ertürk, 2018: 105).

Gayrimüslimler Müslüman tebaayla benzer şekilde giyinmelerine rağmen başlıklarında ve giyimlerinde bazı renkleri kullanmaya cesaret edemezlerdi. Özellikle yeşil rengi ne giysilerinde ne de serpuşlarında kullanamazlardı. Padişah tebaası bile olsa bir gayrimüslim beyaz sarık sarmaya asla cesaret edemez, kendisine biçilen cezadan sadece Müslüman olarak kurtulabilirdi (Çetin, 2011: 108). Gayrimüslimlerin kıyafetleri

incelendiğinde gök mavisi, mora çalan koyu mavi, kül rengi siyah (gri), kırmızı ve sarı renklerin kullanıldığı tespit edilmektedir. Gayrimüslim erkeklerin hangi millete mensup olduklarının asıl göstergesi serpuşlarıdır. Siyah ve mavi genel olarak tüm gayrimüslimlerce kullanılsa da özellikle sarı ve kırmızı Yahudilerin, mavi serpuş ise Ortodoksların kullanımında olmuştur. Zaman zaman fermanlarda ve uygulamalarda değişiklikler olmuş; Rumlar mavi, Yahudiler sarı ve Ermeniler de beyaz, kırmızı, sarı ve mavi başlıklarından tanınmıştır (Bozkurt, 2014: 26-32).

Gayrimüslim kadınların feraceleri kül rengi karaca çuhadan olup, damgaları kumaş olmayacaktı. Ayrıca bal rengi Müslüman olmayanların kendisini ifade ediş biçimi olarak ortaya çıkmıştır (Yağcı, 2011: 153, 156). Renk sınırlamaları dışında kıyafetlere tür, kumaş, kalite ve model sınırlamaları da getirilmiştir. Zaman zaman fermanlarla değiştirilerek belirlenen bu düzenlemelerin bazıları şu şekildedir. Hiçbir gayrimüslim üstün kalitede hazır elbise giymeyecekti. Bellerine sardıkları kuşak otuz kırk akçeyi geçmeyecek, yarı yarıya ipek pamuk karışımından yapılacaktı. Başlarına sardıkları Denizli tülbendi kısa tutulacaktı. Gayrimüslim kadınlar ferace ve başmak giymeyecek, fahir veya Bursa kutnusundan elbise, gök mavisi çakşır, Müslüman kadınların elbisesi ve ince külahı yerine atlastan veya kutnudan elbise giyebileceklerdi. Müslüman olmayan halk ipek giymeyecek hatta ipek işleme dahi yaptıramayacaktı (Ercan, 1990: 119-122). Gayrimüslimler kürklerden kakum, vaşak, su samuru ve karsak kürkünü giyemezdi, yine hindkari şal da yasaklar arasındaydı. Aynı dönemlerde Hint ve Avrupa kumaşları da yasaklara dahil edilmiştir. Toplumsal statünün bir göstergesi olarak kıyafetlerde düşük statüdeki gayrimüslimler lüks kabul edilen kumaşlardan yapılan giysilere sahip olamıyorlardı (Yağcı, 2011: 154-161). Pek çok zaman Hristiyan ve Rum kadınlar Türk modasına uymaya çalışıyordu. Güzel olmak ve güzel giyinmek için gayret ediyor, kilise ve hamama giderken bütün servetlerini üzerlerine takıyorlardı (Ertürk, 2018: 106).

Kıyafette olduğu gibi ayakkabıda da belirli sınırlamalar getirilmiştir. Mestler siyah meşinden yapılacak, sahtiyan olmayacaktı. Ayaklarına iki kulaklı, üstü astarlı ayakkabı giyebilecek, çedik de kullanabileceklerdi. Kırmızı, menekşe ve siyah renk ayakkabı giyebilirlerdi (Özbilgen, 2003, s. 429, 430). Sarı meşin ve kırmızı sahtiyan çizme ve ayakkabıları sadece Müslümanlar giyerken; gayrimüslimler bazı dönemlerde siyah ve maviden başka renk ayakkabı giymemiştir (Tezcan, 1999: 62). 18. yüzyılda çıkarılan bir fermanla gayrimüslimlerin ayakkabılarına sırmadan işleme yaptırmaması, bunun yerine kılaptan ve ipek işleme yapılması emredilmiştir (Ertürk, 2018: 107).

Ayrışmayı öngören toplumsal düzenlemeler bazen birleştiren faktörler karşısında etkisiz kalabiliyordu. Kişilerin zenginliği, yani servet faktörü düzenlemelere karşın bir ayrıcalık gösterebiliyor; ülke ekonomisinde yer alan önemli tüccarlar ve doktorlar ayrıcalıklı ileri gelen

zimmiler bu düzenlemelere uymayarak istisnai durumlar oluşturabiliyorlardı (Bozkurt, 2014: 52). 18. yüzyıla gelindiğinde ise gayrimüslimlerin ekonomik güçlerinin artması toplumdaki rollerini değiştirirken, dengeleri etkilemiştir. Tüketim anlayışına yansıyan bu gelişmeler daha çok cesaretin artmasına neden olarak geleneksel sınırları aşındırmaya başlamıştır (Argıt, 2015: 254).

Osmanlı'da millet sistemine göre ayrılan toplulukların giyim kuşam, mesken ve davranışları üzerine yapılan düzenlemelerde temel anlayış bireylerin mensup oldukları din ve sınıf içerisindeki yerlerini bilmeleri üzerine kurulmuştur (Yağcı, 2011: 168). Cemaat çatışmalarının yoğun olduğu bir dönemde Osmanlı milliyetten öte, dinle şekillenen modernite öncesi imparatorluk yapısında farklılıkları başarıyla yönetmiştir. İmparatorluğun uzun ömürlülüğünün altındaki sebeplerden olan farklılıklara yaklaşım tarzı, Osmanlı'nın siyasi, sosyal ve ekonomik hayattaki başarılarına yansımıştır (Bozkurt, 2014: 57, 58).

Ancak Tanzimat'la gelen gayrimüslimlerle Müslümanların eşit statü taşıması ve hızla tatbik edilen Batılılaşma politikaları, modernitenin homojenleştirme yaklaşımına tabi tuttuğu kültür alanlarında da sosyo-kültürel yıkımlara neden olmuş, tek tipleşme ve aynılışma, imparatorluğun çeşitliliğinin ve kültürel zenginliğinin hızla kaybolup yok olmasına neden olmuştur. Oktay, geleneksel toplum içerisinde bölgeden bölgeye, farklı sosyal ve dini topluluklara göre değişen kılık kıyafet biçimlerinin moderniteyle birlikte basit ve işlevsel bir hale gelerek giyim uygarlığına dönüştüğünü ifade etmektedir (Aktaran: Turan, 2005: 258).

Sonuç

Yapılan her kültür çözümlemesi aynı zamanda bir siyasal eylem ve ideolojik bakış açısı çözümlemesi olmaktadır. Toplumun kaderi, siyasal ve kültürel yapının kesişme noktasında belirmektedir. Siyaset, yani yönetim biçimi, geçmişten günümüze toplumun yönetilmesi ve biçimlendirilmesinde çok önemli kararların arkasında yer almaktadır. (Alver, 2011: 189). Osmanlı toplumunda da siyaset mekanizması, kültürün korunmasında ve geleneğin terk edilmemesinde en önemli görevi üstlenmiş; toplumun yeniden olduğu gibi inşa edilmesinde gereken yaptırım ve güç unsurlarını bünyesinde bulundurmıştır. Osmanlı Devleti, var olan kültürün ve geleneğin devamlılığını sağlayabilmek, toplumsal yapıyı ve düzeni koruyabilmek için otoriter yapısını daima toplum üzerinde hissettirmiştir.

600 sene varlık gösteren Osmanlı hakimiyetinin yönetimdeki başarısı; çok geniş bir alana yayılan toprakları neticesinde, hükmü altına giren çok farklı etnik ve dini yapıdaki kültürel çeşitlilik gösteren milletleri, "Millet Sistemi" içerisinde, uyum içerisinde bir arada yaşatabilmesi olmuştur. Toprağa bağlı kölelik sistemini reddederek, ekip biçenin hakkını vermesi neticesinde, Osmanlıya bağlılıkları bir kat daha artan Müslüman ve gayrimüslim tebaa, Osmanlı'nın farklılıkları kapsayıcı ve asimilasyona uğratmayan idare anlayışıyla yüzyıllarca yan yana yaşamışlardır.

Osmanlı tebaasının kültürlerini yaşama imkanı buldukları en önemli alanlardan birisi olan giysiler, toplumun tahlilinde kesin bilgiler taşıyan ve oldukça ilgi uyandıran çok geniş bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Önemli bir kültürel birikimin sonucunda oluşan giyim kuşam biçimleri, geçmişten günümüze yansımalarını bulan önemli kültür delillerini içermektedir. Bu araştırmada da yola çıkıldığı üzere kılık kıyafet biçimleri kişinin sosyal statüsünü, mertebesini, mesleğini, dinini, kültürünü, ekonomisini vb. pek çok yönünü yansıtması münasebetiyle kültür çözümlemesinde oldukça önemli bir konuma gelmektedir.

Osmanlı Devleti farklılıkları göz ardı etmek ya da asimile etmek yerine, ayırt ediciliklerini artırarak onları görünür kılmış; Müslümanların üstünlüğünü muhafaza etmek koşuluyla, gayrimüslim tebaaya kendi cemaatleri içerisinde hürce yaşamalarına izin vermiştir. Onları görünür kılmada en önemli görevi üstlenen kılık kıyafet biçimleri ve renkleri olmuştur. Müslümanlığın ortaya çıkışından itibaren şer' en ve Osmanlı'nın hükme geçmesiyle birlikte hem şer' en hem de örf' en uygulana gelen bazı biçimsel kurallar olmuştur. Osmanlı toplumunda yüzyıllar boyu uygulanan bu kuralların birçok fonksiyonu bulunmaktadır. D'Ohsson'un anlatımına göre, israfi ve lüksü önleme, edep kurallarına uyma ve muhtelif sınıflarda bulunan vatandaşların aralarındaki farkları belirtme açısından; hiyerarşik düzeni sağlayan, toplumsal karışıklığın önüne geçen bir kontrol mekanizması olduğunu söylemektedir (Aktaran: Arğıt, 2015: 254). Toplumsal açıdan farklı sosyal konumlarda ve dini cemaatlerde yaşayan Osmanlı Devleti vatandaşı Müslim ve gayrimüslimlerin bu kural ve kaidelerle kendi öz benliklerini korudukları, kültürel çeşitliliğin devamının sağlandığı ve aidiyet duygularının pekiştiği söylenebilir.

O dönemin şartlarına uygun düşen bu yönetim anlayışı neticesinde kılık kıyafet uygulamalarına gelen bir takım yasaklama ve kısıtlamalar hem Müslüman hem de gayrimüslimlerin birbirlerine benzemeksizin yan yana uyum içinde yaşamalarının temini için gerçekleştirilmiştir. Ortaçağ Avrupa'sında mezhep çatışmalarının hat safhada olduğu dönemlerde Osmanlı yönetimi altına giren gayrimüslimler, kendi kültürlerini ve dinlerini kendi cemaatleri içerisinde özgürce yaşamışlardır. Asimilasyona uğratmayan bu anlayış biçimi ile gayrimüslim ve farklı etnik kökene sahip topluluklar, kendi öz kültürlerini koruma ve yaşatma imkanı bulmuşlardır.

Osmanlı'nın üç kıtaya yayıldığı dönemlerdeki kıyafetlere bakıldığında çok dinli, kültürlü ve etnik yapıdan ileri gelen muazzam çeşitlilik ve bu çeşitliliğin zenginliğinden ve gelenekselliğin estetiğinden oluşan kılık kıyafetler incelendiğinde karşılaşılan güzellik, görsel anlamda büyüleyici olmakta, kültürel anlamda da çözümlenmek üzere pek çok sembolü ve simgeyi barındırmaktadır. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde Tanzimat'la başlayan modernleşme anlayışı homojenleştirici bir tek tipleşmeyi dayatarak bu çeşitliliğin giderek sona ermesine neden olmuştur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abalı, N. (2009). *Geleneksellik ve modernizm açısından kılık kıyafet*. İstanbul: İlke.
- Aktaş, C. (1989). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kılık kıyafet ve iktidar*. Cilt: I. İstanbul: Nehir.
- Alver, K. (2011). Siyasal eylem alanı olarak kültür. *Kültür Sosyolojisi*, (Ed.: Köksal Alver, Necmettin Doğan), Ankara: Hece.
- Apak, M. S. - Gündüz, F. O. - Eray, F. Ö. (1997). *Osmanlı dönemi kadın giyimleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Araz, Y. (2008). *Klasik dönem Osmanlı toplumunda Müslim-Gayrimüslim ilişkileri bağlamında lise tarih ders kitaplarında "öteki" sorunu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Argıt, B. İ. (2015). Osmanlı İstanbul'unda giyim kuşam. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, C. IV, (Ed.: Coşkun Yılmaz), 230-263, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür.
- Aydın, M. (2011). *Güncel kültürde temel kavramlar*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Bağlı, M. - Özensel, E. (2005). *Çokkültürlü vatandaşlık. Kanadalı Türklerin aidiyet çabaları ve değer yapıları*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Barbarosoğlu, F. K. (2009). *Modernleşme sürecinde moda ve zihniyet*. İstanbul: İz.
- Barbarosoğlu, F. (2014). *Şov ve mahrem*. İstanbul: Profil.
- Bozdağ, İ. (1990). *Osmanlı devlet ve toplum yapısı*. İstanbul: Boğaziçi.
- Bozkurt, Ö. F. (2014). *Osmanlı İmparatorluğu'nda gayrimüslimlerin kıyafet düzenlemeleri (XI. XII. yüzyıllar)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çetin, F. (2011). *Batılı seyyahlara göre İstanbul'un gayrimüslim ahalisi (1553-1673)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çiçek, H. (1998). *Farklı kültürlerin birlikte yaşama formülü*. İstanbul: Nesil.
- Ercan, Y. (1990). Osmanlı imparatorluğunda gayrimüslimlerin giyim, mesken ve davranış hukuku. *Ankara Üniversitesi, Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi (OTAM) Dergisi*, (1), 117-125.
- Ertürk, N. (2018). *Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na Türklerde giyim kuşam*. İstanbul: Hayalperest.
- Fayda, M. (2014). Zimmi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 44, 428-434. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- İpşirli, M. (2014). Kıyafet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 25, 510-512. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Kaya, P. H. - Koca M. (2020). Osmanlıdan günümüze vakıf sisteminin gelişimi. *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/2, 146-160.
- Kenanoğlu, M. M. (2014). Zimmet akdi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 44, 438-440. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Kılavuz, A. S. (2014). Gıyar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 14, 59. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.

- Polat, E. G. (2011). Osmanlı'dan günümüze vatandaşlık anlayışı. *Ankara Barosu Dergisi*, 2011/3, 127-157.
- Sofuoğlu, E. - Akvarup, İ. N. (2012). Osmanlı Devleti'nde millet sistemi ve Süryaniler. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7/1, 71-87.
- Özbilgen, E. (2003). *Bütün yönleriyle Osmanlı. Adab-ı Osmaniyye*. İstanbul: İz.
- Özensel, E. (2008). Osmanlı zimmi hukuku ve çokkültürlülük. *Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Dergisi*, (20), 65-70.
- Özensel, E. (2013). Doğu toplumlarında ve Türkiye'de birlikte yaşama arayışı: Çokkültürlülük Mü? Yoksa yeni bir model Mi?" *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8/3, 1-17.
- Özensel, E. (2014). Homojenleştirme ve ötekileştirme sürecinden ötekini kabul etmeye: Türkiye'de farklılıklar ve birlikte yaşama sorunu. *Sosyoloji Divanı, Asırlık Sosyoloji Özel Sayı*, 2/4, 149-166.
- Özer, İ. (2009). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşam ve moda*. İstanbul: Truva.
- Peltre, C. (2015). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadınlar. Bir kartpostal koleksiyonu (1880-1930)*. (Çev.: Gülüş Arsoy), İstanbul: Yapı Kredi.
- Sevin, N. (1990). *On üç asırlık Türk kıyafet tarihine bir bakış*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Taşcıoğlu, M. (1958). *Türk Osmanlı cemiyetinde kadının sosyal durumu ve kadın kıyafetleri*. Ankara: Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu.
- Tezcan, H. (1998-1999) 16.-17. yüzyıl Osmanlı sarayında kadın modası. *Portakal Sanat, Kültür, Antika Dergisi, Moda ve Sanat*, (12), 56-69.
- Turan, S. N. (2005). 16. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna dek Osmanlı Devleti'nde gayrimüslimlerin kılık kıyafetlerine dair düzenlemeler. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 60/4, 239-267.
- Yağcı, Z. G. (2011). Toplumsal bir gösterge olarak Osmanlı Devleti'nde kıyafet ve kıyafet politikaları. *Beden Sosyolojisi*, (Ed.: Kadir Canatan), İstanbul: Açılım Kitap.
- Yavuz, Y. Ş. (2014). Zünnar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 44, 572-574. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.

Elektronik Kaynaklar

- Gould, R. R. (2021). Prison poetry and political dissent: Christians, Jews and dissident poets under Muslim rule, <https://historyofyesterday.com/why-muslim-poets-identified-as-christian-8462da56ce5a> (Erişim: 03.05.2021)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

FASHIONABLE LEATHER PRODUCTS FROM ECOFRIENDLY DESIGNED VEGETABLE TANNED LEATHERS

ÇEVRE DOSTU TASARIMLI BİTKİSEL TABAKLANMIŞ DERİLERDEN MODAYA UYGUN DERİ ÜRÜNLER

Selime ÇOLAK* – Fatoş Neslihan ARĞUN** – Meruyert KAYGUSUZ***

ABSTRACT: Today, due to the increasing demand for sustainable, ecological and original designs and high value-added products, natural dye researchers, engineers, leather and textile designers who use their imagination and creativity are looking for more environmental methods of dyeing and designing of their materials. Surface design and prints on the materials can be done with natural dyes from plants which are abundant in nature. The use of natural dyes has long been known, and they are considered environmentally friendly since obtained from natural sources. In ecological printing, many colorful designs can be obtained naturally on the material surfaces by using flowers, leaves, plant parts etc. There are very few studies regarding the ecological printing on leather and researches in this field are limited and insufficient. In this study, the effect of the use of metal mordant and biomordant on the patterns formed during ecological printing on vegetable tanned leathers was investigated. In addition, the obtained eco-printed leather was used together with a velvet fabric to produce a fashionable design jacket. In addition, a necklace was made from the same ecologically printed leather combined with a chain and peacock feathers, thus demonstrating the usability of ecologically printed leather in the design of various products with different materials. When the results and products obtained in the study are evaluated, the prominent contribution of the study can be revealed as follow; with the surface design made by this method on the leather, there will be no need for chemical dyeing and finishing processes used to color the leather and/or give a pattern to the surface during traditional leather production. The chemicals and dyestuffs used during these processes have adverse effects on both human health and environment. With such practices, it will be possible to reduce or prevent pollution, which is effective on the environment and human health. Furthermore, it is thought that each product designed from eco-printed leather will be attractive to consumers due to the appeal and naturalness of different colors, patterns and shapes that each plant gives to the leather.

Keywords: Ecological printing, biological printing, leather, plants, design.

* Prof. Dr. – Pamukkale University Denizli Vocational School of Technical Sciences Traditional Handcrafts Department/ Denizli - scolak@pau.edu.tr (Orcid ID: 0000-0002-2371-9523)

** Lecturer – Pamukkale University Denizli Vocational School of Technical Sciences Traditional Handcrafts Department / Denizli - fargun@pau.edu.tr (Orcid ID: 0000-0002-5626-5935)

*** Doç. Dr. – Pamukkale University Denizli Vocational School of Technical Sciences Textile, Garment, Footwear and Leather Department / Denizli - meruyert_k@hotmail.com (Orcid ID: 0000-0003-2176-7094)



This article was checked by Turnitin.

ÖZ: Günümüzde sürdürülebilir, ekolojik ve özgün tasarımlar ile katma değeri yüksek ürünlere olan talebin artması nedeniyle, hayal gücünü ve yaratıcılığını kullanan doğal boya araştırmacıları, mühendisler, deri ve tekstil tasarımcıları malzemelerini boyamak ve tasarlamak için daha çevreci yöntemler aramaktadırlar. Doğada bol miktarda bulunan bitkilerden elde edilen doğal boyalar ile malzemeler üzerine yüzey tasarımı ve baskılar yapılabilmektedir. Doğal boyaların kullanımı uzun zamandır bilinmekte olup doğal kaynaklardan elde edildiğinden çevre dostu olarak kabul edilmektedir. Ekolojik baskıda çiçek, yaprak, bitki parçaları vb. kullanılarak malzeme yüzeylerinde doğal olarak birçok renkli tasarımlar elde edilebilmektedir. Deri üzerine ekolojik baskı ile ilgili çok az sayıda çalışma bulunmakta ve bu konudaki araştırmalar sınırlı ve yetersizdir. Bu çalışmada, bitkisel tabaklanmış deri üzerine uygulanan ekolojik baskı sırasında, metal mordan ve biomordan kullanımının oluşan desen üzerine etkisi araştırılmıştır. Buna ek olarak, elde edilen eko-baskılı deri, kadife bir kumaşla birlikte kullanılarak moda için uygun tasarım bir ceket üretilmiştir. Ayrıca aynı ekolojik baskılı deriden zincir ve tavus kuşu tüyüyle kombinlenerek bir kolye yapılmış ve böylece, ekolojik baskılı derinin farklı materyallerle, çeşitli ürünlerin tasarımında kullanılabilirliği ortaya konulmuştur. Çalışmada elde edilen sonuçlar ve ürünler değerlendirildiğinde, çalışmanın öne çıkan katkısı şu şekilde ortaya konulabilir; bu yöntemle deri üzerinde yapılan yüzey tasarımı ile geleneksel deri üretimi sırasında deriyi renklendirmek ve/veya yüzeyine desen vermek için kullanılan kimyasal boya ve apre işlemlerine gerek kalmayacaktır. Bu işlemler sırasında kullanılan kimyasallar ve boyarmaddeler hem insan sağlığı hem de çevre üzerindeki olumsuz etkilere sahiptir. Bu tür uygulamalar ile çevre ve insan sağlığı üzerine etkili olan, kirliliğin azaltılması ya da önüne geçilmesi mümkün olacaktır. Üstelik bitkilerin her birinin deriye verdiği farklı renk, desen ve şekillerin çekiciliği ve doğallığı nedeniyle eko baskılı deriden tasarlanan her ürünün tüketiciler için cazip olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ekolojik baskı, biyolojik baskı, deri, bitkiler, tasarım.

Introduction

The first thing that attracts attention or affects the consumers in the preference of leather products is color and surface design. In addition, in the fashion industry the added value is only reflected by an efficient surface design. In the process called finishing in leather industry, different patterns can be created on the leather surface with the help of patterned printing rollers (Pop et al., 2019: 3). In dyeing and finishing processes big amount of water and chemicals are used and environmental pollution is increased (Sivaram and Barik, 2019: 55).

With the global warming of the world, to prevent environmental pollution, for a more livable environment, concepts such as sustainable fashion, ecological printing (eco-print), natural dyes, green environment, environmentally friendly designs have gained importance (Öztürk and Yılmaz Ege, 2019: 395). Surface design and prints on the materials can be done with natural dyes which are abundant in nature and easy and cheap to provide.

Introduction of the natural dyeing and ecological printing technique with the application made by India Flint on fabric (Flint, 2008: 78) took an important place in the world textile industry. Ecological printing is a printing

method that is used to transfer natural colors and shapes to the surface of materials such as fabric, special paper, leather, etc., with materials from nature having colorant features (Çolak et al., 2020: 218). It is the transfer or release of the shapes of plant parts such as leaves, stems, barks, etc. to the fabric by boiling in water (İsmal, 2016: 84).

In ecological printing technique; eucalyptus leaves, maple, sycamore tree, acorn leaf, rose leaf, geranium leaf, basil, mint, fern, calendula flower, lupine, onion peel, olive, pomegranate, lemon, pine tree, fig, maple, bonito, walnut, vine, laurel, black pepper, ornamental plum (Japanese plum), sumac, leaves, branches, root and flowers of petit plants, alder, apple tree, wild apple leaves and flowers, blueberry, blackberry, marigold, carrot head and root, dahlia, dandelion, iris flower, lilac flower and leaf, oak, pansy, purple cabbage, safflower are used (Bozacı, 2016: 48; Aydoğan Bayram, 2017: 163; Oyman and Can, 2017: 191).

In the ecological printing, plants must be chosen carefully, because some plants are not suitable for due to the release of toxic gases and using plants that are unknown or not identified can also be dangerous. Patterning the fabric surface with completely natural materials can be done with the help of various mordants. Mordants are substances that fix the dyestuff to the substrate, improving color tone and fastness properties (IUPAC, 2019: 2072). Color strength and chromaticity coordinates vary significantly depending on mordant type (İşmal and Yıldırım, 2019: 57). In the ecological printing techniques, mordanting method is generally applied before dyeing process. The most common mordant substances are potassium aluminum sulfate ($KAl(SO_4)_3 \cdot 12H_2O$), iron sulfate ($FeSO_4 \cdot 7H_2O$) and copper sulfate ($CuSO_4 \cdot 5H_2O$).

In order to minimize the damage caused by metal and other chemical based mordants to the environment, natural mordants called biomordants have come to the fore in recent years (Rather et al., 2016: 3042; Mansour and Heffernan, 2011: 207; Mathur and Gupta, 2003: 90). Biomordants are reported as sustainable and ecologically correct alternatives to metal mordants that provide satisfactory dyeing and durability properties (Bilir, 2018: 66). Especially plants containing tannin or high metal ions in their natural structure are used for mordanting purposes (Vankar et al., 2008: 371).

The oldest and most common type of leather is vegetable tanned leather. Vegetable tanning is a process that utilizes natural plant extracts to treat the leather hides. The result is leather that is generally light tan, beige or light brown in color. After vegetable tanning, leathers become firm, hard and inelastic, and thicker than the chrome tanned leathers. In addition, this type of leathers is hydrophilic, air and water vapor permeable, and biodegradable. The vegetable tanned leathers are commonly used in the manufacture of handbags, luggage, belts, shoes, sneakers, sandals, wallets and personal accessories.

Although ecological printing on textiles is widely used abroad, there are very few studies regarding ecological printing on leather. The applications on leather are limited to only a few workshop applications, pattern creation and evaluation studies and presentations on conferences (Bozacı, 2016: 22, Sunerli Topan et al., 2019: 63; Çolak et al., 2020: 216). In this study, the effect of metal mordants and biomordant on the ecological printing on vegetable tanned leathers was investigated.

Materials and Method

Materials

In ecological printing applications the leaves of the following trees and plants that are widely available have been used: linden, sycamore, ash-leaf maple, read leaf plum, walnut, thuja, rose leaves, poppy flower and non-identified plant (Fig. 1). Vegetable tanned leathers belonging to the same party were provided. Metal based mordants as potassium aluminum sulfate ($KAl(SO_4)_3 \cdot 12H_2O$), copper sulfate ($CuSO_4 \cdot 5H_2O$) and iron sulfate ($FeSO_4 \cdot 7H_2O$) and biomordant (spurge plant) were used in the mordanting process. To cover the plants placed on the leathers a cotton fabric was used.





Figure 1. Plants used in the ecological printing applications: linden leaves (A), sycamore leaves (B), ash-leaf maple (C), read leaf plum (D), walnut leaves (E), thuja (F), rose leaves (G), poppy flower and non-identified plant (H), respectively.

Method

Preparation of mordant solutions: The required amount of iron sulfate (%0.1) and copper sulfate (%0.2) were weighed and dissolved in 2 liters of warm water. 250 grams of spurge plant (Fig. 2) was weighed and was boiled for 1.5 h in 2.5 liters of water then filtered. The prepared mordant solutions have been shown in Figure 3.



Figure 2. Spurge plant used as biomordant

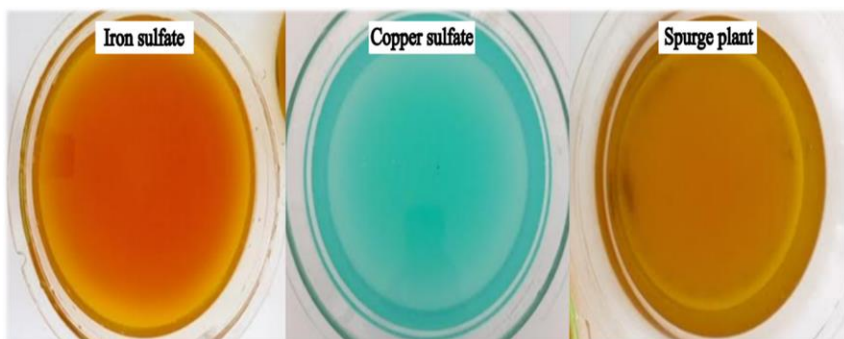


Figure 3. Mordant solutions used in this study

Preparation of leathers: In order to remove unbound tanning agents and other residues and to soak the leather samples were kept in 45°C water for 15 minutes. After that, the leather were mordanted in the same bath which contained of 150% water, 5% potassium aluminum sulfate, 5% apple vinegar based on leather weight. pH of the bath was measured and found as 4.0. The leathers were kept in a mordanting bath for 30 minutes. The cotton blankets were mordanted with iron sulfate.

Mordanting of leaves: Leaves were immersed in the prepared mordant solutions and placed on a paper towel to remove excess mordant solutions. The leaves were kept in a mordant bath for 1-2 minutes.

Ecological printing application: The eco-printing was performed with three separate groups of mordanted leaves. The first group of leaves was mordanted with iron sulfate, the second group with copper sulfate and the third with bio-mordant (spurge) (Fig. 4). The mordanted leaves were placed on leathers and covered by the mordanted cotton blanket. Then the leathers were rolled with a piece of hose and wrapped tightly with nylon then tied and fixed with a rope (Fig. 5). The packaged leather samples were placed in a large pot with water which temperature was kept between 55-60°C for 2 hours (Fig. 6).



Figure 4. Mordanting of leaves



Figure 5. Placing leaves and cotton fabrics on leathers and wrapping them with nylon



Figure 6. Leather packages and dyeing process

Increase of the temperature may cause shrinkage and deterioration of the leather structure (Çolak et al., 2020: 222). At the end of the process, the leather packages were opened. The leathers should not be immediately kept

in cold water, because sudden hot and sudden cold may cause roughness of leather structure.

Results and Discussion

Ecological printing results on leather

In this study, the effects of various mordant application and fixation techniques on obtaining the impressive patterns, textures and color shades were examined by using vegetable tanned leather. At the end of the ecological printing process, the rolls were taken out of the pot and left for cool. The leathers were opened and the cotton blankets and the herbal wastes on them were removed (Fig. 7). Then the leathers were left to dry completely in a shady and airy place. After drying, the leathers were ironed and the ecological printing process was completed.



I) Plants were mordanted with iron sulfate



II) Plants were mordanted with copper sulfate



III) Plants were mordanted with biomordant

Figure 7. The eco-print results obtained on the vegetable tanned leathers

The leather images with the eco-print application results are given in Figure 7. When the colors and patterns obtained on the leathers were evaluated, it was seen that the arrangement of various leaves produced different motives. When the different mordants used in the study are evaluated in terms of the patterns and colors they created on the leather, it was observed that the most distinctive patterns and colors were obtained on the leather on which plants were mordanted with spurge or biomordant, followed by the leather on which plants were mordanted with iron sulfate. It has been determined that the patterns formed on the leather with copper sulfate mordanted plants on it and the colors given by the plants are not as distinct as were by other two mordanting methods. The best patterns came from walnut and plane leaves. Rolling bar/hose intensifies the pressure and contact between the plants and the leathers so traces achieved successfully. While the poppy flowers give blue color on the leather, walnut and sycamore leaves give very light green, yellow and brown colors.

When plants were mordanted with metal mordants, patterns were good but only partial colors with blurred effects existed. It was concluded that mordanting with biomordant produced more definite patterns and vivid colors. The detailed patterns and colors obtained on the vegetable tanned leathers with biomordanted plants are presented in Figure 8.

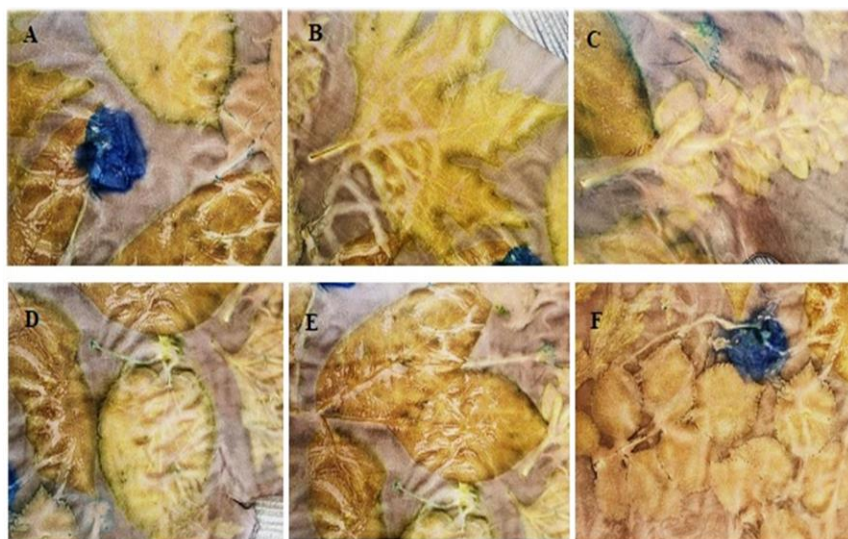


Figure 8. The patterns obtained on the leather with biomordanted plants (poppy flowers (A), sycamore leaves (B), non-identified plant (C), linden leaf (D), walnut leaves (E) and rose leaves (F))

Ecological printing results on cotton blanket

The obtained results of ecological printing on cotton blanket which was used for covering the leathers have been shown in Figure 9. Each used mordant ensures different results. The best patterns and darker colors were achieved by biomordant following by iron sulfate mordanting of plants. With copper mordant relatively lighter/softer colors and patterns were produced. In addition in all three blankets the shapes of all the used leaves appeared to be clear and prominent.

As it was with leathers, different patterns and colors were obtained on the cotton fabrics used as blankets depending on mordanting of the plants. Read plum leaves and rose leaves gave a blue-purple color on the cotton fabrics depending on mordanting. Other plants used have created patterns in light green and yellow colors. When the three mordanting methods are evaluated in terms of colors and patterns on the blankets, it has been revealed that more distinctive patterns and more intense colors are formed on the cotton fabrics, which covered the plants mordanted with spurge and iron sulfate. It was determined that the colors and patterns on the cotton blankets created by plants that were mordanted with iron sulfate were not as good as those that were mordanted with biomordant, but still was better than those obtained from plants mordanted with copper sulfate. In other words, the darkening of the color tones on the cotton blankets according to the way the plants are mordanted was as follows: (from dark to light tones) spurge > FeSO_4 > CuSO_4 .

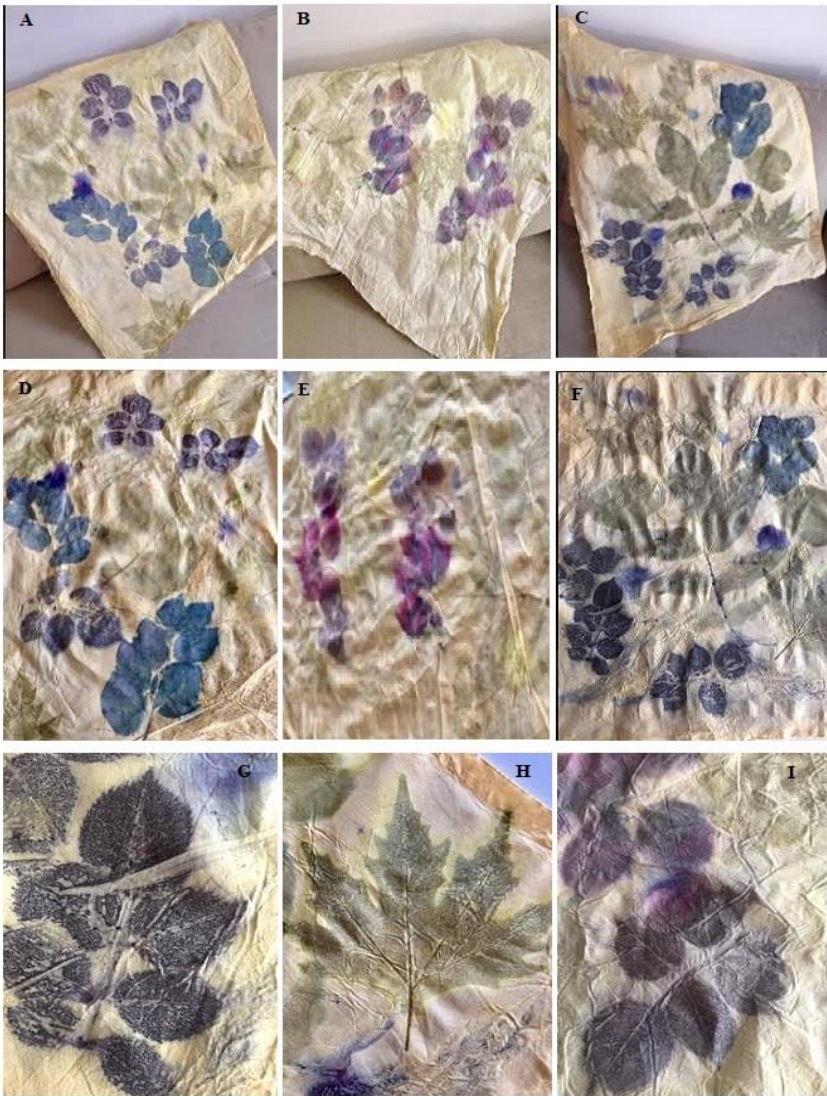


Figure 9. Ecological printing result on the cotton blankets covered plants that mordanted with iron sulfate (a, d), copper sulfate (b, e) and biomordant (c, f) and some close images of patterns (g, h, i)

Technical knowledge, experience, practice and accurate recipes are the key elements of successful patterns. Even, the change of only one parameter causes significant variation and entirely different unique designs. Ecological printing is a vast and rich application field bringing art and scientific method together in which designers and artist may exhibit their unlimited creativity and imagination (Ismal, 2016: 91).

Many experiments have been made with the ecological printing technique, which is set out by following the dynamics of the society, and this printing technique adorns many items from decorative items to shoes and

accessories. All the successful results of the trials were transformed into products or designs and shared with fashion followers and customers. In this study eco-printed vegetable tanned leather (biomordanted) is combined with oil green velvet textured fabric for making a jacket. The designed jacket with the eco-printed leather on its back has been presented in Figure 10. The size of the jacket was 38-40. The leather is applied preserving the natural shape of the edge lines in a form in which it is floated from the animal. This natural shape of the leather is beautiful and original in itself. The raw edge flap is uncut and as all hides are unique, it complements the hide's individual characteristics. The patterns of leaves at center were highlighted and marked with silver color stained glass pen. Decorations were made on the front side of the jacket. The necklace using the eco-printed leather was designed with combination of chains and the peacock feather. The accessory was well-matched and accordant to the jacket in terms of the color and structure. The design is unique and exclusive, as the women who will wear it will be also stylish and authentic.





Figure 10. The jacket and necklace designed with the eco-printed leather (designed and photographed by Fatoş Neslihan Arğun, 2021)

The eco-print design products have some advantages as eco-friendly, anti-allergic, good aesthetic appearance and high sales value. However, the main priority advantage of a handmade products is its one and only characteristic; it is exclusive and will not be the same (Nurcahyanti and Septiana, 2018: 400).

According to the results of the study, it has been revealed that the surface design made with plants gives a different appeal to the leather. It is predicted that the use of a natural dyeing method that does not harm people and the environment in leather surface design will contribute to environmentally friendly/ecological fashion. In addition, even if all working conditions are applied in the same way in leather products whose surface design is made with this method, it is not possible to obtain the same pattern design and color. For this reason, it is thought that each product designed may be more attractive for consumers because they are exclusive and unique. Considering the diversity of plants in the world, endless natural pattern options can be emerged.

Conclusions

Today, the increasing sensitivity and awareness of societies against individual health, nature and environmental pollution has increased immensely. In the study, the effect of the surface design by eco-print method on vegetable tanned leather was examined and two different fashionable products were made from the eco-printed leather: a jacket combined with velvet fabric and a necklace in combination with chains and the peacock feather. When the results obtained are evaluated, the prominent contributions of the study can be listed as follows; with this method, during the production of leather, there will be no need for drum dyeing and finishing processes to color the leather and/or to pattern its surface. Accordingly, it will be possible to prevent negative effects of the chemicals and dyes used during these processes on both human and environment. In

addition, the surface design made with plants gives a different appeal to the leather from which exclusive and unique fashionable products can be made.

Due to the increasing demand for sustainable, ecological and original designs and high value-added products, natural dye researchers, leather engineers and leather and textile designers/artists who use their imagination and creativity, as well as hobbyists will be able to benefit from the data obtained from this research and add will be able to use this information in the creation of unique and personal designs of high value. In addition, reducing or eliminating the use of metal mordant, which is frequently used in ecological printing, and realizing this technique with more environmentally friendly biomordants will be beneficial in terms of environmental impact.

REFERENCES

- Aydoğan Bayram, M. (2017). Eco printing tekniği ile çevre dostu ekolojik tekstil baskısı. *II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu*, 163-170, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Bilir, M. Z. (2018). Ekolojik boyama esaslı çok renkli yüzey tasarımı, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S. 20, 63-73.
- Bozacı, B. (2016). *Doğanın şarkısı ekolojik baskı*. İzmir.
- olak, S. – Arđun, F. N. – Kaygusuz, M. (2020). Ecological printing: Surface design of leathers tanned with different tanning materials. *Academic Studies in Engineering II*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Flint, I. (2008). *Botanical eyes for beautiful textiles*. USA: Interweave Press.
- Ismal . E. (2016). Patterns from nature: Contact printing. *Journal of the Textile Association* 77(2), 81-91.
- Işmal, . E. - Yıldırım, L. (2019). Metal mordants and biomordants. *The Impact and Prospects of Green Chemistry for Textile Technology*.
- IUPAC, (2019). *Compendium of chemical terminology*. 2nd ed. (the "Gold Book"). Compiled by A. D. McNaught and A. Wilkinson. Blackwell Scientific Publications, Oxford (1997). Online version (2019) created by S. J. Chalk.
- Mansour, H. F. - Heffernan, S. (2011). Environmental aspects on dyeing silk fabric with *Sticta coronata* lichen using ultrasonic energy and mild mordants. *Clean Technol. Envir. Policy*, 13, 207-213.
- Mathur, J. P. - Gupta, N. P. (2003). Use of natural mordant in dyeing of wool. *Indian J. Fibre Text. Res.*, 3, 90-93.
- Nurcahyanti, D. - Septiana, U. (2018). Handmade eco print as a strategy to preserve the originality of Ria Miranda's designs in the digital age. *MUDRA Journal of Art and Culture* 33(3), 395 - 400.
- Oyman, N. R. - Can, D. İ. (2017). Okalipts bitkisiyle ipek ve pamuklu kumaş üzerine eko-baskı uygulamaları. *II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu*, 191, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Öztürk, F. - Yılmaz Ege, J. (2019). Sürdürülebilir modanın, ekolojik baskı tekniği ile değerlendirilmesi ve bir örnek uygulama. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(5), 394-406.

- Pop M. - Gaidau C. - Niculescu O. - Foiasi T. (2019). Ecology of matter and the surface design in the leather fashion industry. *J Textile Sci & Fashion Tech.* 4(1), 1-9.
- Rather, L. J. - Shahid-ul-Islama, Shabbira, M. - Bukharia, M. N. - Shahida, M.- Khanb, M. A. - Mohammada, F. (2016). Ecological dyeing of Woolen Yarn with *Adhatoda vasica* natural dye in the presence of biomordants as an alternative copartner to metal mordants. *Journal of Environmental Chemical Engineering*, 4, 3041-3049.
- Sivaram, N. M. - Barik, D. (2019). Toxic waste from leather industries. *Energy from Toxic Organic Waste for Heat and Power Generation*, Elsevier Ltd.
- Sunerli Topan, E. – Tosun, C. C. – Erol, Ş. – Pamuk, B. – Ürel, S. (2019). Printing experiments on leather surfaces: Ecological printing example. *V. International Leather Engineering Congress /Innovative Aspects for Leather Industry*, 10-11 October 2019, Izmir.
- Vankar, P. S. - Shanker, R. - Dixit, S. - Mahanta, D. - Tiwari, S. C. (2008). Sonicator dyeing of modified cotton, wool and silk with *Mahonia napaulensis* DC. and identification of the colorant in Mahonia, *Ind. Crops Prod.* 27, 371-379.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Çalışmanın hazırlanması sürecinde yazarlar eşit oranda iş bölümü yapmışlardır. / During the preparation of the study, the authors made an equal division of labor.

DENİZLİ ÇAMELİ İLÇESİ NAMAZLIK DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER

EXAMPLES OF PRAYER WOVENS DENİZLİ ÇAMELİ DISTRICT

Sultan SÖKMEN*

ÖZ: Halk arasında namazlağı, namazlağa da denilen namazlık, Türkçe Sözlük'te üzerinde namaz kılınan post, halı, kilim, yaygı, seccade olarak geçmektedir. Namaz kılınan yerin temiz olması önemlidir. Bu nedenle namaz kılmak için hazırlanmış namazlıklar kullanılmaktadır. Namazlıklar, bir kişinin kullanmasına uygun ölçülerde tasarlanmaktadır. Herkesin namazlığı ayrıdır. Denizli Çameli ilçesinde 2019 yılında yapılan alan araştırmasında, kilim, cicim, zili gibi çeşitli tekniklerde yapılmış el dokuması namazlıklara rastlanmıştır. Çameli yöresine ait namazlıklar, evlerde ve bazı camilerde tespit edilmiştir. Bu dokumaların yapım aşamasında ıstar tezgâhlar ve mekikli tezgâhlar kullanılmıştır. İncelenen namazlık örnekleri 58-90 cm ende 113-170 cm boyda olup oldukça renklidir. Kırmızı, mavi, yeşil olmakla beraber, mor, turuncu, sarı, siyah, pembe, beyaz, kahverengi dokumalarda kullanılan renkler arasındadır.

Namazlıkların yüzey şemaları incelendiğinde, çoğu örneklerde enine bantlı kompozisyon şeması hâkim olsa da farklı düzenlemelerde görülmektedir. Bitiracık, pardı, dört göz, dokuz göz mekik, kelebek, çakmak, salyangoz, eğri su, kurbağa, koçboynuzu, namazlık dokuma örneklerinde görülen motiflerdendir. Günümüzde kilim dokumacılığı Çameli ilçesinin bazı mahallelerinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bu çalışmada, Çameli yöresinde tespit edilen kilim, cicim ve zili dokuma teknikli 12 adet namazlık örneğinin, dokuma tekniği, kullanılan malzeme, renk, motif ve kompozisyon açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çameli, namazlık, dokuma, kilim, cicim, zili.

ABSTRACT: It is also called namazlağı, namazlağa among the people, in the Turkish dictionary, it is referred to as the post, carpet, kılın, mat, and prayer rug on which prayer is performed. It is important that the place of prayer is clean. For this reason, prayer sprepared for praying are used. Prayer stands are designed in sizes suitable for a person's use. Everyone' s prayer is different. In the field research conducted in Denizli Çameli district in 2019, hand-woven prayer rugs made in various techniques such as kilim, cicim, zili werefound. Prayer stands belonging to the Çameli region have been identified in houses and some mosques. Istar looms and shuttle looms were used in the construction of these weavings. The examined prayer rugs are 58-90 cm in widthand 113-170 cm in length, and these weavings are quite colorful. Red, blue, green, purple, orange, yellow, black, pink, white, brown are among the color sused in weaving.

When the surface schemes of prayer rooms are examined, although the cross-banded composition scheme is dominant in most examples, it is seen in different arrangements. Bitiracık, pardı, foureyes, nine eyes shuttle, butterfly, lighter, snail, curved water, ribbon, frog, coach horn, prayer rug are the motifs seen in weaving samples. Today, kılın weaving is triedto be kept alive in some neighborhoods of Çameli district. In this study, it is aimed to examine 12 prayer samples

* Dr. Öğretim Üyesi - Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / Afyonkarahisar - sultan.sokmen@hotmail.com (Orcid ID: 0000-0002-8838-0620)



This article was checked by Turnitin.

with kilim, cicim and zili weaving techniques determined in Çameli region in terms of weaving technique, material used, color, motif and composition.

Keywords: *Çameli, prayer, weaving, kilim, cicim, zili.*

Giriş

İslam'ın şartlarından birisi olan namaz günde beş vakit farz olan bir ibadettir. Namaz kılınan yerin temiz olması önemlidir. Bu nedenle halk arasında namaz kılmak için hazırlanmış namazlıklar kullanılmaktadır.

Türk-İslam açısından namazlıklar, ibadet sırasında namaz kılını bulunduğu mekândan ayırdığı için önemlidir (Uğurlu, 2020: 3125). Namazlık, sözlükte üzerinde namaz kılınan post, halı, kilim, yaygı, seccade olarak geçmektedir (Ergür, 2002: 1313). Halk arasında namazlağı, namazlağa da denmektedir (Anonim, 1986: 8524). Seccâde namazlık değildir. Günümüzde, namazlık halısında büyük, kelle halısından daha küçük, büyük halıların yetmediği yerleri doldurmak üzere dokunmuş her halıya seccade denir (Aytaç, 2013: 16). Türk Halı Sanatı içinde yer alan ve belli bir gelişim süreci izleyen seccadeler isim olarak Arapça “secde etmek” fiilinden türetilmiştir (Özçelik, 2014: 53). Doğu halı sanatında önemli bir yeri olan seccadeler İslam kültür dünyasının da bir parçasıdır. İbadet için temiz bir alan yaratma gerekliliğinden dolayı bir ibadet aracı olarak İslam dininde yerini almıştır (Etikan, 2007: 546). Türk-İslam inancına göre, ibadet yerinin temiz olmasına özen gösterilir. Namazlıklar, sadece tek kişi tarafından kullanılması düşünülerek yapılmışlardır. Bu nedenle Türkler, özel kullanıma yönelik halı, kilim, keçe, kırkyama gibi teknikler ile geleneksel namazlıklar hazırlamışlardır. Çeşitli tekniklerde yapılmış namazlıklar, Türk çeyizlerinde öne çıkmaktadır” (Uğurlu, 2020: 3125). Çeşitli bölgelerde değişik renk ve desenlerde üretilen seccâdeler, dokunduğu yerin adıyla anılan grupları oluşturmuş ve halı sanatı içerisinde ön plâna çıkmıştır. Günümüze kadar da üretimin devam ettiği bu gruplar Gördes, Kula, Lâdik, Milas, Kırşehir, Mucur seccadeleridir (Bayraktaroğlu, 1999: 58). Seccadeler genellikle bir insanın namaz kılabileceği ölçülerdedir. İçlerinde 100x50-60 cm. boyutlarındaki 1,5-2 m²arasında değişen örnekleri yaygındır (Deniz, 2000: 75). Bu seccadelerin deseni de belirli bir biçimde düzenlenir. Ortasında bir mihrap yer alır. Bazen mihrabın tepesinden sarkan bir kandil, iki yanında da birer sütunce bulunur. Seccadenin en altında ayakların korunması için ayrılmış tabanlık, mihrabın üstünde de ayetlik bölümü vardır (Anonim, 2004: 226). Seccadeler halı, kilim, cicim, sumak türü dokuma veya kemhâ, saten yahut etamin gibi kumaş türünden dokuma desenli veya nakış işlemeli de olmaktadır (Anonim, 2009: 270).

Denizli Çameli ilçesinde namaz kılmak için kilim, cicim, zili gibi çeşitli tekniklerde yapılmış el dokuması namazlıklar kullanılmaktadır. Çameli yöresine ait namazlıklar, evlerde ve bazı camilerde tespit edilmiştir. Denizli

Çameli ilçesinde namazlık için, namazlık, namazlağı, seccade adları kullanılmaktadır.

Teknolojin gelişmesiyle köklü dokumacılık kültürüne sahip olan Denizli ve Çameli'nde dokumacılık olumsuz yönde etkilenmiş ve gerilemeye başlamıştır. Bu sebeple yörede yapılan kilim, cicim ve zili teknikli namazlık örneklerinin tespit edilerek kataloglaması önem kazanmıştır. Bu nedenle yöre halkına ait elde kalan namazlık dokuma örneklerinin görselleri ve özelliklerinin gelecek nesillere aktarılması büyük önem taşımaktadır.

Çameli İlçesi

Çameli, Denizli ilinin en güneyinde yer alan ilçesidir. Denizli'ye uzaklığı 107 km'dir. Rakım Çameli ilçesi Muğla ve Burdur illeri arasında; kuzeyinde Acıpayam, güneyinde Fethiye, doğuda Gölhisar ve batısında Köyceğiz ilçeleri ile çevrilidir (Harita 1). İlçenin yüzölçümü 73.800 hektardır. Genellikle orman alanı içinde çok dağınık, biraz dalgalı, pek az da yayla karakterli bir araziye sahiptir (URL 1). Başlıca ekonomik faaliyetler tarım, hayvancılık ve ormancılıktır (Anonim, 1982: 2176).



Harita 1. Denizli Haritası (URL 2)

Çameli, tarih boyunca Güneybatı-Anadolu bölgesinde insanların önemli bir sığınma ve korunma yeri görevi gören ender yerleşim yerlerinden biridir. Buyöre; Karyalılar, Roma ve Bizans İmparatorluklarında da aynı görevi görmüştür. Çameli yöresi Türklerin Denizli, Muğla ve kıyı kesimlere yerleşmesinde bir karargâh ve üs görevi görmüştür. Çameli ve mahallelerinde bulunan tarihi kalıntılar ve seramik buluntular bu civardaki yerleşmenin, M.Ö. 2000 yıllarına kadar uzandığını göstermektedir (Erdoğan,1994, akt. Eryılmaz, 2015: 29). Malazgirt Savaşı'ndan (1071) sonra Türkmen grupları Avşarlarla, Kınık ve Kayı boyuna mensup Oğuz Türkleri buraya yerleşmiştir (Özçelik, 2014: 18). Denizli'nin Çameli ilçesinin eski adı Karaman'dır (Kaya ve Karagöz, 2014: 53). Çameli İlçesine, 1277

yılında Karamanoğulları'nın Selçuklulara yenilmesi üzerine, bir kısım Karamanlılar yerleşmişlerdir. (Tok, 2015: 619) Çameli ve çevresindeki Karamanlıların; yaylak-kışlak hayatı gereği, Dalaman ve Çameli yaylasında yaşamışlardır. Köyceğiz, Dalaman, Ortaca gibi yerleşim yerleriyle olan akraba ve dostluk ilişkileri, Çameli ve yöresine yerleşen Kayı ve Kınık Boylarına mensup Oğuz Türklerinin, yazın su başlarında, verimli otlaklarda hayvanlarını otlatıp, kışın da Dalaman ve çevresinde hayatlarını geçirmişlerdir (Yıldırım, 2006: 321). Çameli'nde dokumacılığın ne zaman başladığı tam olarak bilinmemekle birlikte Malazgirt savaşından sonra Oğuz Türklerinin buraya yerleşmeleriyle birlikte başladığı düşünülmektedir (Sökmen, 2020: 305). Coğrafyacı İbn-Said Denizli bölgesinde yaşayan Türkmenlerin 200 000 çadır kadar olduklarının rivayet edildiğini yazmaktadır. Bu Türkmenler Bizans topraklarına akınlar yapmakta, elde ettikleri tutsakları satmaktaydılar. Bununla beraber bu Türkmenler hayatlarını yalnız akıncılık yapmakla geçirmemekte, yaptıkları kilimleri de satmaktaydılar. Bu Denizli Türkmenleri XIII. yüzyılın ikinci yarısında denize ulaşarak bugünkü Muğla bölgesinde Menteşe beyliğini kurmuşlardır (Sümer, 1972: 161; Yıldırım, 2006: 321).

Materyal ve Yöntem

Araştırmanın materyalini Çameli ilçesi namazlık örnekleri oluşturmaktadır. Çameli yöresinde 2019 yılında yapılan alan araştırmasında, yörede kilim, cicim ve zili tekniğinde dokunmuş namazlık örneklerine rastlanmıştır. Araştırmanın evrenini Çameli ilçesi namazlık dokumaları oluşturmaktadır. Çameli merkez, Cevizli, Yumrutaş, Kolak, Yaylapınarı, İmamlar, Kızılyaka ve Kalınkoz mahallelerinde tespit edilen 12 adet namazlık dokuma ise örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Örneklerin genel ve detay fotoğrafları çekilmiş, dokuma tekniği, dokuma türü, boyutları, atkı ve çözgüde kullanılan malzemeler, renkleri ve desen özelliklerini tespit etmek amacıyla bilgi formları düzenlenmiş, motif çizimleri yapılmıştır. Elde edilen veriler uygun istatistiksel yöntemlerle değerlendirilmiş ve çizelgeler halinde sunulmuştur.

Dokumalarda Kullanılan Araç ve Gereçler

Çameli namazlık dokumaları "ıstar" adı verilen ahşaptan yapılmış sarma kilim tezgâhlarında ya da mekikli yüksek tezgâhlarda dokunmaktadır. Yörede mekikli yüksek tezgâha "düven" adı verilmektedir. Bu tezgâhların bütün parçaları ağaç düzeneekli, 2 gücülü ve gücüleri iplik örgülüdür. Mekikli tezgâhlarda dokuma yapılırken atkılarının çözgüler arasındaki ağızlıktan kolayca geçmesini sağlayan mekik, iplik eğirmek için "kirmen", bükmek için "çıkırık" kullanılmaktadır. Kırkılıp temizlenmiş yün liflerinin birbirinden ayrılması için "yün tarağı" ya da "yay ve tokmağı" kullanılmaktadır. Dokumada atkı ve ilme ipliklerinin sıkıştırılmasında ahşap ve demir malzeme ile yapılmış kirkitler kullanılmaktadır. Çameli ilçesinde dokunmuş

namazlık örneklerinde kullanılan atkı ve desen iplikleri yün, çözü iplikleri ise yün ya da pamuktur.

Dokumaya Hazırlık Aşamaları

Dokuma işleminde kullanılacak olan yünler, Mayıs-Haziran aylarında yörede yetiştirilen koyunlardan kırkılık adı verilen demir makaslarla kırılmakta, leğende ya da köy çeşmesinde yıkanmaktadır. Güneşte çitlere ya da ipliklere serilerek kurutulmaktadır. Yün tarakta taranmakta ya da yayda atılarak kabartılmaktadır. Burma yapılmakta, kirmanda eğriilmektedir. Büyük gelep / geleb / kelep yapılmakta ve boyama işlemine geçilmektedir.

Kökü toprak altında olan ve Çameli doğasından elde edilen süpürge otu, pınar, sığır kuyruğu, palamut, boyalık otu, ceviz kabuğu, kiraz ağacı kabuğu, mazı bitkilerinden elde edilen renk boyalardır. Doğalboya ile elde edilen renkler kırmızı, mavi, yeşil, askeri yeşil, lacivert, yumurta sarısı, nohut sarısı, kahverengi, hardal sarısı, siyahtır. Doğal boyada kullanılan malzemeler ise mordanlamada, şap, krem tartar, mavi renkte boncuk, pulkostik, hidrokostik, indigo, siyah ve pınar yeşilinde saçıkbrıs kullanılmaktadır. Çameli Kilimlerinde kullanılan doğal boyama işlemi Çameli'li kadınlar tarafından yapılmaktadır (Anonim, 2020: 83). Ayrıca ilçeye gelen boyacılar tarafından bu kilimler kimyasal boyalar ile de boyanmaktadır.

Çözgü hazırlama işlemi için bir namazlığın kaç ilmekten olacağı hesaplandıktan sonra karşılıklı olarak yere 2 kazık çakılarak iplikler ilmek sayısı kadar kazıkların arasında dolandırılır. Dolama işlemi bittikten sonra iki uca çiti yapılır. Çözgü işlemi bittikten sonra iplikler dokuma tezgâhının alt ve üst leventlerine bağlanır. İlmekler arasına varangelen geçirilir ve gücü tahtasına tek tek düğümler bağlanır. Daha sonra dokuma işlemine başlanır. Yörede atkı ipliklerine “gelep” denilmektedir.

Dokuma Tekniği

Araştırma kapsamında incelenen namazlık dokumalarında kilim, cicim ve zili dokuma teknikleri uygulanmıştır. Yörede motifli kilimler cicim ve zili teknikli dokumalar “yanışlı kilim” olarak adlandırılmaktadır.

Kilim, iki iplik sistemiyle dokunan, ipliklerinin arasından bir ön ve bir arkadan geçen, çözgülerin atkılar tarafından tamamen örtüldüğü havsız düz dokuma yaygıdır (Öztürk, 2007: 63). Kilim oda ve çadırların zeminine serilmek, divan ve çadır örtüsü olarak ya da ev döşemelerinde kullanılmakla birlikte özel biçimler verilerek heybe, çuval, namazlık vs. olarak da kullanılır (Parlak, 2002: 9). Cicim dokumalar yüzleri ve tersleri ayrı dokumalardır. Dokumanın ön yüzünde deseni oluşturan iplikler kabartma tesiri yapar (Akbiç,1977: 14). Çözgü ve atkı ipliği dışında yüzeyde süsleme yapmak amacıyla desen iplikleri kullanılarak yapılan dokumalardır (Barışta, 1998: 119). Sık motifli ve seyrek motifli cicim olmak üzere iki çeşittir (Acar, 1982:

56-58). Zili dokuma ilk bakışta sık motifli cicime benzese de aralarında teknik bakımdan ayrılık vardır. Zili dokumalarını cicim dokumalarından ayıran en önemli özelliklerden biri olarak çözü çiftlerinin 3 veya 5 üstünden 1 altından geçen desen iplikleridir. Renkli desen iplikleri kendi aralarında bir boydan bir boya giderler ve tüm zemin 2-1, 3-1 ve 5-1 atlamalarla doldurulmuş olur. Zili dokumalarının düz, çapraz ve damalı gibi çeşitleri vardır (Acar, 1982: 61, Kırzıoğlu 1995: 14).

Namazlık Örnekleri



Fotoğraf 2. Yaylapınarı mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Çameli ilçesi Yaylapınarı mahallesinde bulunan namazlık, 1985 yılında Nesibe Bavuç tarafından yörede “düven” adı verilen mekikli tezgâhta dokunmuştur. 63 x 130 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ve desen ipi yündür. Enine bantlar halinde tasarlanmış, seyrek motifli cicim tekniği uygulanmıştır. Bitiracık, mekik, göz, çakmak yanışları ile süslenmiştir. Kırmızı, yeşil, pembe, mor, sarı, siyah, beyaz dokumada kullanılan renklerdir. Saçak boyu 8 cm’dir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 3. Cevizli mahallesi Düzençam Camisinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Cevizli mahallesi Düzençam Camisinde bulunan namazlık, enine bantlar halinde tasarlanmış, seyrek motifli cicim tekniği ile dokunmuştur. 90 x 170 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ve desen ipi yündür. Bitiracık, dört göz, dokuz göz, çubuk, teyyare, bitırağın yarımı, kelebek yanışları ile süslenmiştir. Kırmızı, yeşil, mavi, sarı, siyah, beyaz, kahverengi dokumada kullanılan renklerdir. Saçak boyu 6 cm’dir (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 4. Kızılyaka mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Çameli ilçesi Kızılyaka mahallesinde bulunan namazlık, 1980 yılında Ümmü Akman tarafından dokunmuştur. 90 x 148 cm. boyutlarında, çözgü ve atkı ipi yündür. Saçak boyu 16 cm'dir. Namazlık, inceli kalınlı enine bantlar halinde tasarlanmış, ilikli kilim, iliksiz kilim tekniği ile dokunmuştur. Pardı, koçboynuzu ve deve boynu yanırları ile süslenmiştir. Kırmızı, yeşil, mavi, sarı, mor, siyah, beyaz, pembe dokumada kullanılan renklerdir (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 5. Çameli merkezde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Çameli merkezde bulunan kilim parçası, Ümmü Akman tarafından 1970 yılında dokunmuştur. 70 x 100 cm boyutlarında, çözgü ve atkı ipi yündür. Kilim parçası kenarları kıvrılarak dikilmiş olup namazlık olarak kullanılmaktadır. Pardı ve koçboynuzu yanırları ile süslenmiştir. Kırmızı, yeşil, sarı, siyah, kahverengi, beyaz, pembe dokumada kullanılan renklerdir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 6. Çameli merkezde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Çameli merkezde Hatice Ongun'un evinde bulunan namazlık, Ümmü Akman tarafından 1970 yılında dokunmuştur. 85 x 135 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ve desen ipi yündür. Cicim namazlık, enine bantlar halinde tasarlanmıştır. Eğri su, bıtırak, zincir, dört göz, kurdele, zincir, kaydırmacık, kurbağa dokumada görülen yanışlardır. Dokumada kullanılan renkler yeşil, turuncu, siyah, kahverengi, beyaz, mor, pembedir. Saçak boyu 15 cm'dir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 7. Yumrutaş mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Çameli ilçesi Yumrutaş mahallesinde bulunan namazlık, 1970 yılında Şadiye Aslan tarafından dokunmuştur. 87 x 151 cm boyutlarında, çözgü, atkı ve desen ipi yündür. Namazlık, inceli kalınlı enine bantlar halinde tasarlanmıştır. Boynuz, bıtırak, şamdan, çakmak ve deve boynu yanışları ile süslenmiştir. Kırmızı, yeşil, mavi, sarı, siyah, beyaz, pembe dokumada kullanılan renklerdir. Dokumanın saçak boyu 20 cm'dir (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 8. Cevizli mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Cevizli mahallesi Kavalcılar mevkiinde bulunan namazlık, Hatice Amaç tarafından dokunmuştur. 61 x 121 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ve desen ipi yündür. Enine bantlar halinde tasarlanmış, seyrek motifli cicim tekniği uygulanmıştır. Enine bantlar, bıtırak ve eğri su yanışları ile süslenmiştir. Pembe, yeşil, mavi, sarı, siyah, beyaz dokumada kullanılan renklerdir. Saçak boyu 3 cm'dir (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 9. Cevizli mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Cevizli mahallesinde bulunan namazlık, Medine Hız tarafından 1960 yılında dokunmuştur. 58 x 105 cm boyutlarında, çözgü, atkı ve desen ipi yündür. Dokumanın saçak boyu 15 cm'dir. Enine bantlar halinde tasarlanmış, seyrek motifli cicim tekniği uygulanmıştır. Enine bantlar, bıtırak, bıtıracık, zincir, dörtgöz, eğri su, kaydırmacık, tavuk ayağı, kelebek, çakmak yanışları ile süslenmiştir. Pembe, yeşil, mavi, sarı, siyah, beyaz, mor dokumada kullanılan renklerdir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 10. Kolak mahallesi camisinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Kolak mahallesi camisinde bulunan namazlık, Feride Can tarafından dokunmuş ve ölmeden önce kendisi camiye vermiştir (M. Akbaş, sözlü görüşme, 2019). 88 x 126 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ipi yündür. Kilimin orta yanışı olarak hayat ağacı yer almış, iç zemin boşlukları ise koç boynuzu yanışları ile süslenmiştir. Kilimi en kenarı ise eğri su yanışı ile çevrenmiştir. Turuncu, yeşil, mavi, sarı, siyah, beyaz, mor, kahverengi dokumada kullanılan renklerdir. Dokumanın saçak boyu 10 cm'dir (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 11. Kalinkoz mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Kalınkoz mahallesinde bulunan namazlık, Güllü Çaçur tarafından dokunmuştur. 67 x 127 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ipi akrilik ve yündür. Dokumanın saçak boyu 8 cm'dir. Enine bantlar halinde tasarlanmıştır. Enine bantlar, sıçan dişi, farda, kelebek, muska yanlışları ile süslenmiştir. Pembe, kırmızı, yeşil, mavi, sarı, siyah, beyaz, mor dokumada kullanılan renklerdir (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 12. İmamlar mahallesi camisinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

İmamlar mahallesi camisinde bulunan namazlık, zili tekniği ile dokunmuştur. 74 x 120 cm boyutlarında, çözgü, atkı ve desen ipi yündür. Namazlığın iç zemini diyagonal şekilde yerleştirilmiş baklavalarla ve bu baklavaların içi ise dört göz yanlışları ile süslenmiştir. Dokumanın alt ve üst kenar suyunda sandık yanlışları, dokumanın başlangıç ve bitiş kısımlarında ise kaz ayağı yanlışları görülmektedir. Pembe, kırmızı, yeşil, sarı, beyaz dokumada kullanılan renklerdir. Saçak boyu 9 cm'dir (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 13. Cevizli mahallesinde bulunan namazlık örneği (Sultan Sökmen Arşivi, 2019)

Cevizli mahallesi Şervin mevkiinde bulunan namazlık Durkadın Öğüt tarafından dokunmuştur. 59x 113 cm boyutlarında, çözgüsü pamuk, atkı ve desen ipi yündür. Enine bantlar halinde tasarlanmıştır. Enine bantlar, salyangoz, dört göz, dokuz göz, kılçık, eğri su, bıtırak, bıtıracık yanlışları ile süslenmiştir. Pembe, kırmızı, mavi, sarı, siyah, beyaz dokumada kullanılan renklerdir. Dokumanın saçak boyu 11 cm'dir (Fotoğraf 13).

Namazlık Dokumalarının Boyut Özellikleri:

Ölçütler		Namazlık
	N	12
En (cm)	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	74,83 \pm 12,53
	Min-Max	58,00-90,00
Boy (cm)	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	128,8 \pm 19,98
	Min-Max	100,00-170,00
Saçak (cm)	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	10,08 \pm 5,72
	Min-Max	3,00-16,00

Tablo 1. Namazlık Dokumalarının Boyut Özellikleri

Tablo 1 incelendiğinde Çameli yöresi namazlık dokumalarının 58-90 cm eninde ve 100-170 cm boyunda dokunduğu, aritmetik ortalaması, ende 74,83 cm boyda 128,8 cm olduğu görülmektedir. İncelenen örneklerin saçak boyu 3-16 cm arasında değişmekte olup, saçak boyu ortalaması ise 10,08 cm'dir.

Namazlık Dokumalarının Motif ve Kompozisyon Özellikleri

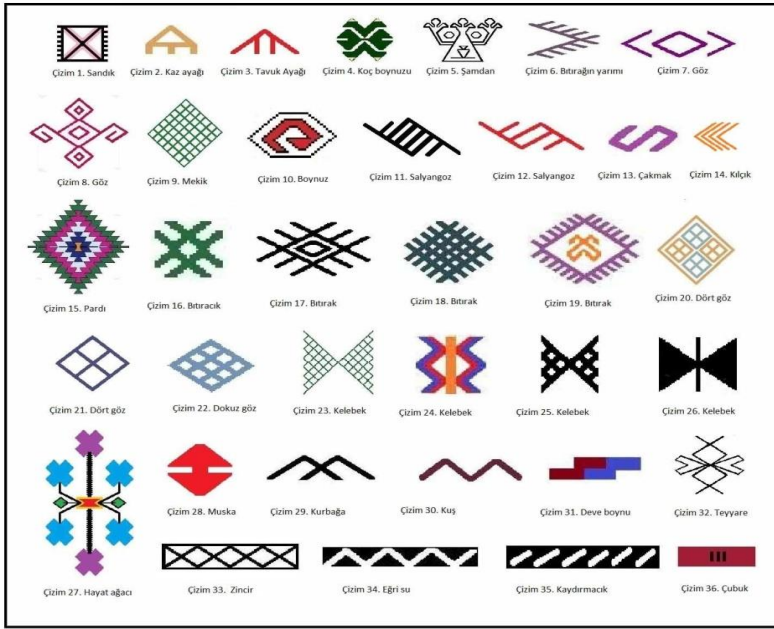
Seçenekler	n	%
Salyangoz	1	8,33
Bıtracak	3	25
Bıtrak	5	41,66
Göz	1	8,33
Dörtgöz	5	41,66
Dokuzgöz	2	16,66
Kelebek	4	33,33
Eğrisu	4	33,33
Çakmak	3	25
Pardı	3	25
Mekik	1	8,33
Koçboynuzu	3	25
Kılçık	1	8,33
Sandık	1	8,33
Teyyare	1	8,33
Kaz ayağı	1	8,33
Tavuk ayağı	1	8,33
Deve boynu	2	16,66
Kaydırmacık	2	16,66
Zincir	2	16,66
Kurbağa	1	8,33
Boynuz	1	8,33
Çıbık	1	8,33

N: 12

Not: Her dokumada birden fazla yanış kullanıldığı için toplam alınmamıştır. Toplam N'den büyüktür. Yüzde N üzerinden değerlendirilmiştir. Tablo 2. Namazlık dokumaların Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Tablo 2 incelendiğinde namazlık dokuma örneklerinde %41,66'sında bıtırak ve dört göz, %33,33'ünde kelebek ve eğri su, %25'inde bıtırak, çakmak, pardı ve koçboynuzu, %16,66'sında zincir, kaydırmacık, deve boynu ve dokuz göz, %8,33'ünde salyangoz, göz, mekik, kılıçık, sandık, çubuk, boynuz, kurbağa, kaz ayağı, tavuk ayağı ve teyyare yanışları kullanıldığı tespit edilmiştir. Tabloda yer alan verilere göre Çameli namazlık dokuma örneklerinin çoğunda %41,66bıtırak ve dört göz motiflerinin kullanıldığını söyleyebiliriz.

Çameli yöresinde namazlık dokuma örneklerinin yüzey şemaları incelendiğinde, birçoğunda enine bantlı kompozisyon şeması hâkim olsa da farklı düzenlemelerde görülmektedir. Yörede dokumacılık yapan kaynak kişiler ile sözlü görüşme yapıldığı için dokumalarda yer alan motiflerin yöre ağzıyla kullanılan isimleri tespit edilmiştir (Çizim 1)



Çizim 1: Namazlık Dokumalarında Görülen Motifler

Namazlık Dokumalarında Kullanılan Renkler

	Adet (N)	%
Siyah	11	91,74
Beyaz	12	100
Yeşil	11	91,74
Turuncu	2	16,66
Kırmızı	8	66,66
Pembe	9	75,18
Sarı	11	91,74

Mavi	8	66,66
Mor	4	33,33
Kahverengi	4	33,33
N: 12		
* %'ler N üzerinden hesaplanmıştır.		

N: 12

Not: Her dokumada birden fazla renk kullanıldığı için toplam alınmamıştır. Toplam N'den büyüktür. Yüzde N üzerinden değerlendirilmiştir.

Tablo 3. Namazlıklar Dokumalarında Kullanılan Renkler

Tablo 3 değerlendirildiğinde namazlık dokumalarının atkı ipliklerinin %100'ü beyaz, %91,74'ü siyah, yeşil ve sarı, %75,18'i pembe, %66,66'sı kırmızı ve mavi, %33,33'ü mor ve kahverengi, %16,66'sı turuncu renklidir. İncelenen namazlık örneklerinde atkı ipliği olarak en çok beyaz renkli iplik kullanıldığı görülmektedir. Çözüğü ipleri incelendiğinde, 7 tanesinde beyaz pamuk iplik, 5 tanesinde ise yün iplik tercih edilmiştir. Yün iplik olarak elde eğirilmiş boyanmamış koyunun doğal rengi kullanılmıştır. Eskiden dokumalarda doğal boyalı iplikler kullanmasına rağmen sentetik boyaların ortaya çıkışıyla birlikte ilçeye gelen boyacıların toz boyalarla iplikleri boyadıkları Çameli halkı tarafından belirtilmiştir.

Sonuç

Türkler tarih boyunca kendi yetiştirdikleri hayvanların yün ve kıllarını kullanarak yaşam tarzları ve temel ihtiyaçları doğrultusunda halı, kilim, keçe gibi el sanatı ürünleri üretmişlerdir. İbadetlerini yerine getirebilmek için halı ya da kilimden namazlık dokumuşlardır. Bu namazlıklar tek kişilik, küçük boyutta ve taşınabilir şeklindedir.

Çameli namazlık örnekleri incelendiğinde 58-90 cm ende, 113-170 cm boyda olup, seyrek motifli cicim, ilikli, iliksiz kilim, düz ve çapraz zili tekniklerinin uygulandığı gözlenmiştir. Bu dokumaların yapım aşamasında ıstar tezgâhlar ve mekikli tezgâhlar kullanılmıştır. Çameli yöresinde namazlık dokuma örneklerinin yüzey şemaları incelendiğinde, birçoğundaenine bantlı kompozisyon şeması hakimdir. Çok çeşitli motif örnekleri ile karşılaşmıştır. Yörede dokumacılık yapan kişiler ile sözlü görüşme yapıldığı için dokumalarda yer alan motiflerin yöre ağzıyla kullanılan isimleri tespit edilmiştir. Bıtrak (pıtrak) ve dört göz en çok görülen motiflerdir.

En çok kullanılan renkler beyaz, siyah, yeşil ve sarı olmakla birlikte bu dokumalar oldukça renklidir. Dokuyucu elindeki bütün renkleri değerlendirmiş, hatta incelenen namazlık dokumalarının bazılarında 8 farklı renk kullanılmıştır.

Günümüzde namazlık dokumaları neredeyse tamamen teknolojiye esir olmuş, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Halkın kendi evlerinde kendi ihtiyaçlarını karşılamak için üretim yok denecek kadar

azdır. 20-30 yıl öncesine kadar evlerde üretilen bu kilimlerin namazlıkların dokunduğu tezgâhlar ya yakacak olarak kullanılmış ya da depolarda çürümeye terk edilmiştir. Denizli Çameli ilçesinde de durum aynıdır. Az da olsa çeşitli yörelerde küçük çaplı atölye üretimlerinin devam ettiği görülmektedir. Çameli kilimleri, 2020 yılında coğrafi işaret kapsamına alınmıştır. Çameli Elmalı mahallesinde Çameli Halk Eğitim Müdürlüğü tarafından açılan el sanatları kursları ile Çameli kilimleri yaşatılmaya çalışılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Anonim, (2020). *Türk Patent ve Marka Kurumu, Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni*. Sayı: 90, Yayın Tarihi: 01.12.2020, <http://www.turkpatent.gov.tr>. (Erişim: 10.10.2021)
- Anonim (1982). *Yurt ansiklopedisi, Türkiye il il: Dünü, bugünü, yarını 3*, İstanbul: Anadolu.
- Anonim (1986). *Büyük Larousse sözlük ve ansiklopedisi*. C. 16, İstanbul: İnterpress.
- Anonim (2004). *Ana Britannica genel kültür ansiklopedisi*. C. 19, İstanbul: Ana.
- Anonim (2009). *İslam ansiklopedisi*. C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Aytaç, İ. (2013). Elazığ Müzesindeki Osmanlı dönemi eşik ve seccade halıları. *Arış*, S. 9, 12-33.
- Balpınar Acar, B. (1982). *Kilim-cicim-zili-sumak-düz dokuma yaygıları*. İstanbul: Eren.
- Barışta, H. Ö. (1998). *Türk el sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bayraktaroğlu, S. (1999). Seccade. *Erdem*, Halı Özel Sayısı-I, 57-64.
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygılar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Erdoğan, A. (1994). *Karaağaç ve Sahra-ı Talamaniye bölgesinde Türkmenler*. Erzurum.
- Eryılmaz, R. (2015). *Çameli ilçesi ağız ve Çameli ortaokullarında eğitim gören öğrencilerin yerel ağız özelliklerinin Türkçe eğitimine etkisi*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergür, A. (2002). *Tekstil terimleri sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Etikan, S. (2007). Seccade halılarda kullanılan bazı motifler ve bu motiflerin İslam sanatındaki yeri. *38. ICANAS Kongresi, Bildiriler-Maddi Kültür*, C.2, 545-564, Ankara: T.C. Başbakanlık Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı.
- Kırzioğlu N. G. (1995). *Altaylardan Tuna boyuna Türk dünyasında ortak motifler*. Ankara: Türksoy.
- Kaya A. M.- Karagöz, H. (2014). Denizli ve çevresinde Avşar Türkmenleri. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 32, 29-66.
- Özçelik, Ö. (2014). *Çam düdüğünden UNESCO'ya Hayri Dev ve Karaman kültürü*. Denizli: Bilal Ofset.
- Parlak, T. (2002). *Oltu ve köylerinde bardız kilimciliği*. Erzurum.

- Sökmen, S. (2020). Dr. Özcan Özçelik derleminde yer alan Çameli yöresi dokumaları. *14. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri*, 304-309.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler) tarihleri-boy teşkilatı-destanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Tok, T. (2015). Denizli ve yöresinde Oğuz yerleşimlerine dair bazı tespitler. *5. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri Ve Kültürleri*, 617-628, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Uğurlu, S. S. (2020). Çanakkale Ayvacık namazlık halıları. *Turkish Studies*, 15(7), 3123-3149.
- Yıldırım, N. (2006). Çameli ilçesinin sosyo-ekonomik yapısı ve potansiyeli. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (2), 315-340.

Elektronik Kaynaklar

URL-1 <http://Cameli.Bel.Tr/Tr/Page/Cameli-Hakkinda-Konumu> (Erişim: 10.10.2021)

URL-2 https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Dosya:Denizli_Districts.Png (Erişim: 10.10.2021)

Sözlü Kaynaklar

- Amaç, Ali, Sözlü Görüşme, Yaş: 53, Çiftçi, Çameli Cevizli, 2019.
- Akbaş, Müfide, Sözlü Görüşme, Yaş: 84, Ev Hanımı, Çameli- Kolak Mahallesi, 2019.
- Seçkin, Şaban, Sözlü Görüşme, Yaş: 55, Emekli, Çameli Merkez, 2019.
- Seçkin, Nuray, Sözlü Görüşme, Yaş: 54, Ev Hanımı, Çameli Merkez, 2019.
- Özdemir, Aysel, Sözlü Görüşme, Yaş: 64, Ev Hanımı, Çameli Merkez, 2019.
- Özdemir, Sezer, Sözlü Görüşme, Yaş: 39, Ev Hanımı, Çameli Merkez, 2019.
- Öğüt, Durkadın, Sözlü Görüşme, Yaş: 88, Ev Hanımı, Çameli -Cevizli Mahallesi, 2019.
- Ongun, Ayşe, Sözlü Görüşme, Yaş: 64, Ev Hanımı, Çameli Merkez, 2019.
- Ongun, Dudu, Sözlü Görüşme, Yaş: 82, Ev Hanımı, Çameli Merkez, 2019.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'nun 15.10.2021 tarihli ve 11 nolu onayı. / *Afyon Kocatepe University Social and Human Sciences Research and Publication Ethics Committee's approval dated 15.10.2021 and numbered 11.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

SAUSSURE'ÜN SES VE ANLAM İLİŞKİSİNE DAİR FİKİRLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON SAUSSURE'S IDEAS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN SOUND AND MEANING

Mehmet Mustafa KARACA*

ÖZ: İnsanın temel niteliklerinden biri onun konuşma yetisidir. Konuşmanın sadece iletişim aracı olmaktan öte aynı zamanda insanın yaşantısını belirleyen bir yeti olduğu rahatlıkla görülür. Dil sistemleri ise ilk çağlardan beri merak konusu olmakla beraber pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmaların başında ise ses-anlam ilişkisi ve bu ilişkinin anlamsal boyutlarına dair tartışmalar gelir. Modern dil bilimi çalışmalarının ve tartışmaların başlatıcısı olarak ise İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure kabul edilir. Saussure'ün XX. yüzyıl başlarında ortaya koymuş olduğu ve yapısalcılık olarak adlandırılan kuramı dil bilimi çalışmalarında devrim niteliği taşır. Yapısalcılık kuramı dil incelemelerine yeni yaklaşımlar getirmekle beraber pek çok tartışmanın da başlatıcısı olmuştur. Bu tartışmaların odak noktasını ise ses-anlam ilişkilerine dair sorular oluşturmaktadır. Dil göstergesinin iki unsurundan biri olarak söz veya sesin nasıl anlamlandırılacağı veya göstergenin değişimleri ile anlamın değişimleri arasında nasıl bir ilişki olduğu sorularına henüz tatmin edici bir cevap bulunmuş değildir. Bu yazıda Ferdinand de Saussure'ün yapısalcılık kuramı çerçevesinde ses-anlam ilişkisi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dil bilimi, ses bilimi, anlam bilimi, Türk dili, ses ve anlam ilişkisi.

ABSTRACT: One of the most important characteristics of man is his ability to speak. It is easily seen that speaking is a skill that determines almost every life of a person, beyond just being a communication tool. Language systems, on the other hand, have been a subject of curiosity since the early ages, but also brought along many debates. These discussions are mainly shaped around the sound-meaning relationship and the semantic dimensions of this relationship. The linguist Ferdinand de Saussure is considered to be the initiator of modern linguistic studies and discussions. Saussure's theory, which was put forward at the beginning of the 20th century and called structuralism, is revolutionary in linguistics studies. Structuralism theory has been the initiator of many discussions as well as bringing new approaches to language studies. The focus of these discussions is questions about sound-meaning relations. A satisfactory answer has not yet been found to the questions of how to make sense of the word or sound as one of the two elements of the language sign, or what kind of a relationship there is between the changes of the sign and the changes of the meaning. In this article, the sound-meaning relationship will be discussed within the framework of Ferdinand de Saussure's theory of structuralism.

Keywords: Linguistics, phonology, semantics, Turkish language, relationship of sound and meaning.

* Dr. Öğretim Üyesi – Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Aydın - mmkaraca@adu.edu.tr (Orcid ID: 0000-0001-9763-3151)



This article was checked by Turnitin.

Giriş

İnsanın temel niteliklerinden biri onun konuşma yetisidir. Konuşmanın sadece iletişim aracı olmaktan öte, iletişime bağlı olarak, insanın gelişimini, toplumsallığını, kültürünü vb. hemen hemen her türlü deneyimini belirleyen bir yeti olduğu rahatlıkla görülür. Bu yönüyle konuşma, insanı diğer canlılardan ayıran ve bütün yaşantısının temelinde yer alan en önemli özelliklerden biridir. Konuşma aracı olarak kullanılan dil sistemleri, ilkçağlardan beri merak konusu olmuştur. Dilin nasıl etkili bir şekilde kullanılacağına ilişkin oluşan bir disiplin olarak *retorik*¹, İlk Çağ Yunan dünyasının en gözde ilgi alanlarının başında gelir. Dilin bu yönü özellikle siyaset eğitiminin de vazgeçilmez bir parçası olarak *ilmül-belaga*² adıyla tüm Doğu dünyasında tarih boyunca görülebilmektedir. Dilin gelişim veya oluşum süreci, anlam taşıma şekline dair çalışmalar ise daha çok XVII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar.³ Bu çalışmaların önemli bir kesiminde dikkat çeken tartışmaların başında ses-anlam ilişkisi ve bu ilişkinin anlamsal boyutlarına dair tartışmalar gelir. Konuşma ediminin temel amacı anlam aktarımı olmakla beraber sesin anlam aktarımının tek yolu olduğunu söylemek mümkün değildir. Dolayısıyla sesin anlam aktarımındaki rolü tartışılmaya devam etmektedir. Bu yazıda Saussure'ün tezlerinden hareketle ses-anlam ilişkisi ele alınacaktır.

Ses ve Anlam İlişkisi

Dilin nasıl bir iletişim aracı olduğunun ve nasıl oluşmuş olabileceğinin anlaşılması aynı zamanda en önemli özelliği olan anlamın ve anlamın sesle olan ilişkisinin anlaşılmasında vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Anlam, dil bilimi ve anlam biliminin odak konularının başında gelmektedir. Özellikle anlam konusuna yoğunlaşmış olan disiplin anlam bilimi olmakla beraber dil bilimden ayrılması çok da mümkün değildir. Bu bağlamda dil bilimi ve anlam bilimi paralel ilerleyen iki disiplin olup pek çok noktada da birleştikleri için genellikle anlam bilimi, dil bilimsel anlam bilimi olarak da anılmaktadır.

¹ “Fikirleri, düşünceleri en iyi bir biçimde ifade etme, etkili konuşma. Dili, mahkemede adaleti gerçekleştirmek, politikada yarar sağlamak, vb. temelde ikna etmek amacıyla, en etkili ve cezbedici bir biçimde kullanma sanatı.” (Cevizci, 2000: 798).

² “Retorik. Eskiler, belâgati “sözün fasih olmakla beraber mukteza-yı hâl ve makama mutabık olmasıdır” şeklinde tanımlarlar. Bunun anlamı; söylenen sözün kusursuz olmakla birlikte duruma ve yere uygun düşmesi gerekir, demektir. Başka bir deyişle, sözün “yerinde, yeterince ve zamanında” ifade edilmesidir. Belâgat, sözün düzel, etkileyici bir biçimde ve yerinde söylenmesini konu edinen ‘bilim’ dalıdır. Belâgati, güzel yazma yollarını öğreten, yazma uğraşında güzelliğin ve ustalığın ilkelerini gösteren bir disiplin olarak tanımlayanlar da vardır. Belâgat, “meram, en güzel, en etkileyici bir biçimde nasıl ifade edilir” sorusuna cevap arar.” (Karataş, 2001: 60-61).

³ Daha çok Port Royal okulunun başlattığı kabul edilen bu çalışmaların önemli bir konusunu mantık ve konuşma arasındaki ilişki bu bağlamda da insanın düşünme şekli ile konuşma arasındaki ilişki oluşturur. Bu yönüyle erken dönem Arap Dil bilimi çalışmalarında bu düşünce ve tartışmaların oldukça benzeri bazı yaklaşımlar görülebilmektedir. Konunun detaylı bir tartışma ve değerlendirmesi için bk. (Türker, 2007).

Anlam bilimi tarihçesine bakıldığında üç ana dönem ayırımı yapıldığı görülür. “1. *Gelişmeci Dönem*: 1883-1931. Sözcüklerin tarihi, dildeki anlamların gelişmesi, anlam bilime özgü yasaların konması gibi konularla uğraşılan, Bréal, Trier ... gibi bilginlerin dönemi. 2. *Karma Dönem*: (1931-1963). Sözcüklerin tarihi ve sözcüklerin kuruluğu gibi konuların ele alındığı, Ullmann, Guiraud ... gibi araştırmacıların dönemi. 3. *Dilsel Modeller Dönemi*: (1963’ten bu yana) Chomsky, Katz-Fodor... gibi bilginlerin temsil ettiği ve sözcük anlam biliminden tümce anlam bilimine geçişin ağırlık kazandığı dönem.” (Aksan, 2006: 19).

Dil bilimine ilişkin çalışmaların tarihsel başlangıcının M.Ö. VI. yy.’da Hindistandaki *Yaska*’lara⁴ ve Platon’un *Kratylos*⁵ isimli eseri başta olmak üzere İlk Çağ’a kadar dayandırıldığı görülür (Aksan, 2006: 16). “Bugün anlambilim konuları içinde düşünülebilecek olan kimi konuların, örneğin nesne ile onun dildeki karşılığı, adı arasında bir ilişki bulunup bulunmadığı sorununun daha İ.Ö. IV. yüzyılda Hindistan’da Yaska tarafından, aynı yüzyılda Eski Yunan’da Platon’un *Kratylos* adlı yapıtında ele alınarak tartışıldığını biliyoruz.” (Aksan, 2006: 16). Bununla birlikte Modern dil bilimi çalışmalarının ve tartışmalarının başlatıcısı ise İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure kabul edilir. Dil bilime ilişkin öge ve unsurları açıklayacak bir kuram geliştiren Saussure’ün temel tezleri, derslerinin yayınlanmasını takip eden dönemlerde daha çok yapısal dil bilimi olarak adlandırılmıştır. Saussure’ün kuramının özgün anlam bilimsel yönü yüzyılın pek çok anlam tartışmasının da başlangıcını oluşturur.

Saussure’ün başlattığı dil bilimsel yaklaşımla birlikte anlam bilimi alanında yapısal anlam bilimi yöntemi kullanılmaya başlanır ki bu yaklaşım geleneksel anlam analizlerinde devrim niteliği taşır. Saussure’e göre “Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir.” (Saussure, 1998: 45) ve dilin tüm unsurları üç kavram altında toplanabilir. Bunların ilki dilin bütünü belirten *gösterge*, ikincisi kavramları ifade eden *gösterilen* ve üçüncüsü ise işitimi ifade eden *gösterendir* (Saussure, 1998: 109). Buna göre dilde anlam ilk olarak dil bütünlüğüne bağlıdır ve bir dilsel bütünlük olmaksızın gösteren herhangi bir anlam ifade edemez. Bir başka ifadeyle *ağaç* kelimesi kelimenin ait olduğu gösterge düzeninde anlam kazanır. Buna göre dil göstergesinin öz niteliğine ilişkin öncelikle şunun bilinmesi gerekir. “Dil göstergesi, bir nesneyle adı birleştirmeyen, bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir. İşitimi

⁴ *Yaska*, daha çok *Veda*’larda geçen anlamı pek bilinmeyen kelimelere yoğunlaşan bir eser olmakla birlikte burada anlam biliminin ilk tartışmalarını görmek mümkündür. Burada özellikle kelime ve anlam ilişkisinin tartışıldığı görülür. *Yaska*’nın anlam teorisine göre kelime, anlamı ancak belirli bir bağlam içinde kazanır. Buna göre kelimenin anlamı dilsel gösterge sisteminden bağımsız olamaz. Anlam ancak yapılmış ve anlamı yerleşmiş bir yapının içerisinde vardır (URL-1).

⁵ Platon’un *Kratylos*, adlı eserinde sözcüklerin nesnelere denklik taşıyıp taşımadığı ve buna bağlı olarak da tek anlamlı olup olmadıkları tartışılmaktadır. Platon herhangi bir sonuca ulaşmıyor olmakla birlikte sözcük-anlam ilişkisi bağlamında iki temel yaklaşımın pek çok yönünü tartışmaya açmış olur. bk. (Eflatun, *Kratylos*).

imgesi salt özdeksel (*matériel*) nitelikli olan ses değildir; sesin anlksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımıdır.” (Saussure, 1998: 107). Bu tasarım zihinde ton, ezgi, vurgu, uzunluk gibi ses ve sesletim hususiyetleriyle de meydana gelebilir (Karaca, 2017: 49). Buna göre işitimi imgesi ile kavram birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve birbirlerini çağrıştırırlar. Saussure, kavramla işitimi imgesinin birleşimini ifade etmek üzere *gösterge* kavramını kullanır. Dolayısıyla dilin temel dizgesi, kavramlar ve işitimi imgeleridir. Bu yönüyle dil göstergesinin Saussure’e göre iki temel özelliği vardır: İlk olarak “Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergeyi, bir gösterenin bir gösterilenle birleşmesinden doğan bütün olarak gördüğümüzden daha yalın olarak şöyle de diyebiliriz: *Dil göstergesi nedensizdir.*” (Saussure, 1998: 110-111). Saussure, “Dil göstergeleri nedensizdir.” fikrine itiraz edilebilecek noktalardan biri olan yansıma sözcükler için ise “Gösteren seçiminin her zaman nedensiz olmadığını belirtmek için yansımalarla başvurulabilir. Ne var ki bunlar hiçbir zaman bir dil dizgesinin örgensel (*organique*) öğeleri değildir. Kaldı ki yansımaların sayısı da sanıldığından çok daha azdır. Sözcüklerde bugün bulunan seslerin niteliği, daha doğrusu bu seslere yakıştırılan nitelik ses evriminin rastlantısal bir sonucudur. Gerçek yansımalar ise hem sayıca azdır, hem de bunların seçilişinde de belli oranda nedensiz bir nitelik vardır. Çünkü gerçek yansımalar birtakım gürültülerin yaklaşık, yarı saymaca nitelik bile kazanmış öykünmeli biçimlerinden başka bir şey değildir.” (Saussure, 1998: 111-112) açıklamasını getirir. Ancak bu açıklama yansıma sözcükler ile ses arasındaki ilişkinin nedensiz olup olmadığı sorusuna tatmin edici bir cevap vermekten uzak görünmektedir. Karahan (2008: 2), “*Dil biliminde ses anlam bilimi (phonosemantics) veya ses sembolizmi (phonetic symbolism, sound symbolism) adı verilen disiplinlerin malzemelerinden biri de yansımalar. Yansıma kelimeler, dilde ses-anlam ilişkisinin varlığını gösteren önemli tanıklardır. Bu kelimelerle yapılan tekrar grupları, ses-anlam ve ses düzeni-anlam ilişkisi bakımından bize hayli zengin bir malzeme sunar. Belirli bir ses düzenine sahip tekrarların anlam çağrışımlarındaki benzerlik ilgi çekicidir. Belki de her düzen bir anlam alanına tekabül etmektedir. Bu durum, yansımali tekrarlar da daha sistematik bir görünüm arz eder.*” ifadeleriyle yansıma sözcükler ile yansımali tekrarlardaki ses-anlam bağına ve bu bağın sistematik olduğuna vurgu yapmaktadır. Akyıldız Ay (2017: 19) ise “*Ses ve anlam uyumu açısından ses sembolizminin bir türü sayılan yansıma sözcüklerde, sözcüğü oluşturan sesbirimlerle dil dışı sesler arasında keyfi olmayan veya daha dolaysız diyebileceğimiz bir ilişki vardır. Bu durum yansıma sözcüklerdeki sesin anlamla olan ilişkisini, nedensiz dil göstergeleri sayılan öteki sözcüklere oranla daha da güçlendirmektedir.*” diyerek yansıma sözcükler ile anlam arasındaki bağın keyfi olmadığına dikkat çekmektedir. Saussure’ün dil göstergelerinin nedensiz olduğu fikrine bir başka itiraz da özellikle karşıt anlamlı sözcük çiftleri üzerine çalışmalar yapan Timur Kocaoğlu’ndan gelir. Kocaoğlu (2004: 1986), “*Birbiriyle ister aynı dil ailesinde bulunsun, ister bulunmasın, dünya dillerinin kelime yapımında doğal*

olarak kullanılan yöntemlerden birini 'ses-anlam eşitliği'ne dayalı denklikler oluşturur. Birbirine karşıt anlamlı iki kelime arasında da bir karşıt ses denkliği⁶ olduğu görülebilir. Böyle karşıt denklikler birbiriyle karşıt anlamlı kelimeler oluşturmuştur." der ve ses-anlam ilişkilerinin rastlantısal olmadığını ses ile kavram arasında bir bağın var olduğunu ileri sürer.

Gösteren seçiminde Saussure'ün ortaya koyduğu keyflik konuşan bireyin özgür seçimini değil sadece herhangi bir nedene bağlanamayacağını ifade eder. Yoksa gösteren belirli bir gösterge sistemine yerleştikten sonra onu değiştirmek bireyin elinde değildir. Göstergenin temel ikinci ilkesi göstergenin çizgiselliğidir. Gösteren işitimsel olduğundan Saussure'e göre yalnızca zaman içinde yer alarak gerçekleşir. Buna bağlı olarak da zamandan kaynaklanan özellikler taşır. Bunlar 1) bir yayılım gösterir, 2) bu yayılım tek boyutta ölçülebilir ki o da çizgiseldir. Bu ilkenin önemi ve Saussure'e göre göz önünde tutulması gereken yönü şudur: Buna göre işitim imgelerinin tek boyutu vardır o da zaman çizgisidir. Yani görsel göstergeler, birçok boyutta dallanıp budaklanabilirken, işitimsel göstergeler zaman çizgisine tabidir ve öğeleri zincirleme birbirini takip eder (Saussure, 1998: 112).

Bu yönler dikkatle düşünüldüğünde ses ve anlam ilişkisinde temel sorunlar da karşımıza çıkmaya başlamaktadır. İlk olarak burada dile getirilecek olan şey elbette anlamın veya anlam birimlerin işitim öğelerine veya ses birimlerine bağımlı olmadığıdır. Dil göstergesinin nedensizliği ilkesinden hareketle böylesi bir sonuca ulaşmak mümkündür. Peki bu durumda dil göstergesini meydana getiren iki unsurdan biri olan *göstereni* meydana getiren sesler veya sözler nasıl anlamlandırılmalıdır veya *göstergenin* değişimleri ile anlamın değişimleri arasında nasıl bir ilişkiden bahsedilebilir? Buna bağlı olarak da sesbirimlerinin görünür değişimi ile anlam arasında nasıl bir ilişkiden söz edilebilir? Bu sorulara ilişkin ilk olarak yine Saussure'cü çizgiyi takip etmeye çalışırsak: "Gösteren, belirttiği kavram açısından özgür bir seçim ürünü olmakla birlikte, kendisini kullanan dilsel topluluk bakımından özgür değildir, zorunlu olarak benimsenmiştir." (Saussure, 1998: 114). Burada bir çelişki olduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle bu seçimi Saussure, "zorunlu seçim" olarak adlandırmaktadır. Dilin sürekliliğini sağlayan zaman, değişmezlikle çelişen bir yönü de beraberinde getirir ki bu da değişime uğratmasıdır. Dil kuşkusuz bu anlamıyla değişmez olduğu kadar değişebilir de. Söz gelimi "Öldürmek" anlamına gelen Latince *necāre* Fransızca'da *noyer* biçimine girmiş ve suda boğulmak anlamını almıştır. Burada hem işitim imgesi hem de kavram değişime uğramıştır. Eski Almanca'da *dritteil* "üçte bir parça", çağdaş Almanca'da *Drittel* "üçte bir" olmuştur. Burada kavram değişmemiş olmakla birlikte

⁶ "Karşıt denklikler" en belirgin olarak bütün dünya dillerindeki "zamir"lerle ilgili söz kümelerinde açıkça görülür. Türk dilinde birinci teklik-çokluk kişi zamirleri "b" ve "m" dudak ünsüz sesleriyle başlarken, ikinci teklik-çokluk kişi zamirleri ise "s" diş ünsüz sesiyle başlamaktadır: "ben (men) / biz >< sen / siz" ["b, m >< s karşıtlığı" gibi] (Kocaoğlu, 2004:1986).

gösteren ses yönünden ve dilbilgisi açısından değişime uğramıştır (Saussure, 1998: 119). Türkçede de hem ses yönünden hem de kavramsal olarak değişime uğramış pek çok sözcük vardır. Bu sözcüklerin bazısının ses değişimine uğradığı hâlde kavram değişimine uğramadığı, bazısının hem ses hem de kavram değişimine uğradığı ve bazısının da ses değişimine uğramadığı hâlde kavram değişimine uğradığı görülür. Türkçede *yıldız*, *yıldırım*, *ışık*, *ışın*, *alev*, *alaz* veya *yalaz* kelimeleri “parlamak, aydınlatmak, ışık saçmak” anlamlarına gelen ortak bir kökten türemiş ancak bazı fonetik farklılıklara uğramışlardır (Özkan, 2003: 157-178). Karahanlı Türkçesinde “(durum) Fakirlikten dolayı kötüleşmek” anlamına gelen *agula-* (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 545) kelimesi, Kazak Türkçesinde *uvla-* biçimine girmiş ve “1. Zehirlemek, ağlamak. 2. Birine zararlı düşünceler, duygular aşılacak.” (Koç vd., 2003: 579) anlamlarını kazanarak hem işitimi imgesi hem de kavram olarak değişime uğramıştır. Eski Türkçe “ev” ve “ayak” anlamlarına gelen *eb* ve *adak* kelimeleri kavram değişikliğine uğramadan *eb* > *ev*, *adak* > *ayak* (Ercilasun 2008: 174-175) şeklinde sadece ses ve dilbilgisi bakımından değişime uğramıştır. Burada da kavram değişmemekle birlikte gösteren, ses ve dilbilgisi bakımından değişime uğramıştır. Eski Türkçede *kara* “kara, siyah” (Ergin, 2010: 99) anlamına gelirken Türkiye Türkçesinde “en koyu renk, siyah, ak, beyaz karşıtı; esmer; kötü, uğursuz, sıkıntılı; yüz kızartıcı durum, leke; iftira” (URL-2) anlamlarına gelmektedir. Burada ise sözcük ses değişimine uğramadığı hâlde kavram olarak değişime uğramıştır. Ses değişmesine uğrayan sözcüklerin ne kadarında aynı zamanda kavram değişmesi meydana geldiğini ve ses değişmesine uğramayan sözcüklerin ne kadarında kavram değişmesi meydana gelmediğini tespit edebilmek için karşılaştırmalı ses bilimi çalışmalarına ihtiyaç vardır. Zira ses değişimlerinin kavram değişmelerine etki edip etmediği sorusuna sayılı örnekten yola çıkarak geçerli bir cevap vermek mümkün değildir.

Saussure’e göre dil, zaman içinde ama konuşulan topluluk dışında ele alınacak olursa o hâlde değişime uğramayacağı var sayılabilir. Buna göre dil konuşan topluluğa bağlıdır ve toplumsal yönler zaman içinde dil üstündeki etkilerini geliştirirler. Bu da dilin sürekliliğini sağlayan yöndür. Sürekliliğe bağlı olarak da dil içinde bağıntılar bozulacak, şu veya bu oranda değişime uğrayacaktır. Burada takip edilmesi gereken yol ve yöntem Saussure’e göre eşsüremlidir. Eşsüremliler yasalarla bakıldığında bu yasaların belli bir düzenlilik göstermelerine rağmen buyurucu olmadıkları görülür. (Saussure, 1998: 143-144). Saussure’e göre eşsüremliler yasayla şu görülür: “*Dildeki hiçbir güç herhangi bir noktadaki düzenliliğin güvencesi değildir. Var olan bir düzenin yalnızca anlatımı niteliğini taşıyan eşsüremliler yasa bir durumu ortaya koyar.*” (Saussure, 1998: 141).

Saussure’e göre ses dâhil tüm dil bilimsel süreçler ve durumlar ancak eşsüremliler yasalarıyla anlaşılabilir. “Aynı ses özelliğini taşıyan sözcüklerin belli bir anda ve belli bir bölgede aynı değişikliğe uğradığı görülür.” (Saussure, 1998: 142). Peki ses değişimleri sözcükleri mi etkiler yoksa yalnızca sesleri mi? Saussure’e göre ses değişimleri sözcükleri doğrudan doğruya

ilgilendirmez. Zira ona göre bu tür değişimler gerçekte sözcüklerin dışında yer alır, onları öz nitelikleri bakımından da etkileyemez. Bunu piyanonun bozuk bir teline benzetir Saussure. Piyanonun bozuk teline her vurulduğunda yanlış bir nota çıkacaktır ama burada ezgi de bir hata söz konusu değildir. Buna göre dildeki eşsüremlı yasalar belli bir düzenlilik gösterirler ve buyurucu bir nitelik taşımazlar (Saussure, 1998: 143-144).

İnsan düşünen bir varlık olarak değerlendirilir ve düşünme ancak dil ile olanaklıdır. O hâlde başlangıç nasıl olmuştur, düşünce ile dil arasındaki bağıntı nasıl gelişmiştir? Ses, düşünce ve anlam ilişkisine odaklanıldığında Saussure'e göre şu oldukça açıktır: "Tek başına düşünce, hiçbir zorunlu sınıra rastlanmayan bir bulutsuyu andırır. Önceden oluşup yerleşmiş kavram yoktur; dilin ortaya çıkmasından önce hiçbir şey belirgin değildir." (Saussure, 1998: 164). Ancak bununla birlikte sesin "sunduğu bütün biçimlere düşüncenin de zorunlu olarak uyacağı bir kalıp değildir." (Saussure, 1998: 164). Bu durumda "Dilin düşünceye karşı üstlendiği özel görev kavramların anlatımı için özdeksel (*matériel*) bir ses aracı yaratmak değil, düşünceyle sese aracılık yapmaktır." (Saussure, 1998: 165). O hâlde düşünce-ses birtakım bölümlenmeler gerektirir ve dil biçimlenmemiş yığınlar arasında kendi birimlerini yaratır. (Saussure, 1998: 165). Burada ses ve düşünce ilişkisi şöyle açıklanabilir. Dil, Saussure'e göre bir kâğıda benzetilebilir, kâğıdın ön yüzü düşüncedir, arka yüzü ise sestir. Kâğıdın bir yüzünü kesmek arka yüzünü de kesmek anlamına gelir (Saussure, 1998: 166).

Eşsüremlı yasaların aksine artsüremlı yasalar buyurgandır ve devimsel bir etken içerir (Saussure, 1998: 144). Bu durumda ses değişimleri nasıl anlaşılmalıdır ve anlamla ses değişimi arasındaki ilişki nasıl anlaşılabilir? Saussure'e göre dönüşüm geçiren birim sözcükler değil sesbirimlerdir. Bu değişimler tüm artsüremlı olaylar gibi tek başına ortaya çıkan bir olay olmakla birlikte içinde bulunduğu tüm sözcükleri değişime uğratar bu nedenle de ses değişimleri salt nitelikli bir düzenlilik gösterir. Buna en güzel örneği "Almanca'da bütün *l*'ler önce *ei*, sonra *ai* olmasıdır: *Wîn, trîben, lîhen, zît* sözcükleri *Wein* "şarap", *treiben* "gütmek, sürmek"; *leihen* "ödünç vermek, almak", *zeit* "zaman" biçimine girmiştir." (Saussure, 1998: 206). Saussure'ün Almancadan verdiği örneklere benzer örnekleri Türkçe'den de vermemiz mümkündür. Eski Türkçedeki /b/'lerin Batı Türkçesinde /v/, /k/'lerin /g/, /t/'lerin /d/ olması: *sebin-* > *sevin-*, *kel-* > *gel-*, *temir* > *demir* (Ercilasun, 2008: 174) gibi... Ve ortak Türkçede kelime başında bulunan /y/'lerin Kazak Türkçesinde /j/ (Tamir, 2007: 435), Kırgız Türkçesinde /c/ olması (Kasapoğlu Çengel, 2007: 495) bu duruma örnek gösterilebilir. Türkiye Türkçesindeki *yıl* kelimesinin Kazak Türkçesinde *jil*, Kırgız Türkçesinde ise *cıl* olması (URL-3) gibi... Bu örneklerde görüldüğü gibi ses değişimleri bütünlüklü bir şekilde gerçekleşebilmektedir. Bu değişimlerin de Saussure'e göre çeşitli koşullar altında ancak mümkün olduğu görülür. Yani dönüşüm geçiren, sesbirim türü değil birtakım çevre, vurgu vb. koşullardır. Salt nitelikli değişimler pek azdır ve çoğu kez de

değişim koşulunun ortaya çıkmaması ya da çok genel nitelikli olması sonucu böyle görünen değişimlerdir. Bu anlamda değişimleri temelde *kendiliğinden* ve *birleşimsel* olarak ikiye ayırmak mümkündür (Saussure, 1998: 207-208).

Buraya kadar ana hatları ortaya konulan şekliyle Saussure'ün anlam ve ses ilişkisine yönelik olarak dile getirdiklerinden yola çıkarak şöyle bir sonuca varabiliriz. Dilin temel unsuru olarak ses birimler düşüncenin temel parçasıdır ve onlar olmadan düşüncenin belirli bir şekil kazanması mümkün değildir.

Bu temel tezler merkeze alındığında karşımıza çıkacak olan sorun şudur: Sesbirimlerinde değişim anlamı nasıl etkiler? Aslında Saussure'cü yaklaşımla düşünülünce ses değişimleri sözcüğü dolayısıyla anlam birimlerini değişikliğe uğratmamaktadır. O hâlde ses ile düşünce veya ses ile anlam arasında var olduğu düşünülen bağ nasıl bir bağdır? Yukarıda belirtildiği üzere Saussure, dil düşünce ilişkisini bir kâğıdın iki yüzüne benzetmiş ve kâğıdın bir tarafını düşünce diğer tarafını ise ses olarak tanımlamıştır. Ancak Saussure, bu bağın nasıl hareket ettiğine, dil ile düşüncenin gelişme şekillerinin nasıl olduğuna dair bir açıklamada bulunmamıştır. Dolayısıyla ses ile düşünce veya ses ile anlam arasındaki bağa dair soruya tatmin edici bir cevap vermemiştir. Bu soruya ilişkin geliştirilmiş ve genel kabul görmüş bir cevap da yoktur.

Ses ile düşünce veya ses ile anlam arasında var olduğu düşünülen bağın nasıl olduğu sorusunu, anlam ve söz arasındaki ilişkiye odaklanan Wittgenstein'in ikinci döneminden hareketle cevaplamaya çalışmak mümkün olabilir. Wittgenstein'in ilk dönemde ortaya koyduğu tez, dil ile düşüncenin mutlak paralelliği iken ikinci dönemde oldukça farklı bir yaklaşımı benimsediği görülür. Ona göre dil aslında gündelik yaşam içinde şekillenen bir araçtır ve onun şekillenmesi de tamamıyla bir tür oyun yapılanmasını çağırıştırır. Kendine özgü bir esnekliğe sahiptir ve çeşitli değişimlere her zaman açıktır. Anlamın ufku dile sıkıştırılabilir olmamakla beraber dilden tamamen kopuk da değildir. Başka bir ifadeyle ses düşüncüyü ifade etmek için vazgeçilmez bir araç olmakla birlikte onu mutlak bir yansıtma olanağına da sahip değildir (Wittgenstein, 2007: 88-115).

Wittgenstein'ci bu yaklaşıma göre aslında anlam, dilin gündelik yaşam içerisinde kullanımıyla ortaya çıkar ve sesbirimleri ise anlamı iletme olanağı sağlar. Şu durumda aslında Saussure'cü yaklaşıma oldukça paralel bir şekilde sesbirimlerin keyfi olduğu sonucuna ulaşılır. Bununla birlikte Wittgenstein'ci bir çizgide ses-anlam ilişkisini anlamak ve anlamlandırmak olanaklı olmakla birlikte bu konuda kesin bir yargıya varmak da mümkün değildir.

Sonuç

Sözcüğün anlamıyla adlandırması arasında bir bağın var olup olmadığı sorusunun cevabı İlk Çağlardan günümüze kadar tartışıla gelmiş ve tartışılmaya da devam etmektedir. Yukarıda zikredilen görüşlerden

hareketle sesin anlam aktarımı için vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu ve düşüncenin de dil ile olanaklı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte *gösteren* ile *gösterge* arasındaki bağın nasıl olduğu ve ses değişimleri dikkate alındığında bu ilişkinin nasıl gerçekleştiği çok açık değildir. Şu hâlde anlam birimlerinin ses birimleriyle olan ilişkisi bir ölçüde açıklanabiliyor olsa bile bu ilişkinin kesin sınırlarını çizmek çok mümkün gözükmemektedir. Buna bağlı olarak da belirli bir kural veya yaklaşım geliştirmenin de oldukça güç olduğu söylenebilir. Zira dilin çok yönlü bir yapı olduğu düşünüldüğünde ses ve anlam ilişkisini etkileyen birden fazla faktörden (*coğrafi, sosyolojik, psikolojik vb.*) bahsedilebilir. Bu faktörlerin her biri de başka bir bilim dalının inceleme alanına girmektedir. Dolayısıyla ses ve anlam ilişkisinin tam olarak veya büyük oranda anlaşılması dil bilimi çalışmalarının yanında psikolojik, sosyolojik, nörolojik ve felsefi çalışmalarla mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Adıyaman, C. (2010). Türkçede ses ve anlam ilişkisi üzerine bir inceleme. *III. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 17-26.
- Aksan, D. (2006). *Anlambilim*. Ankara: Engin.
- Aksan, D. (2003). *Her yönüyle dil (Ana çizgileriyle dilbilim)*. 2. c., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Akyıldız Ay, D. (2017). Ses sembolizmi ve ses-anlam uyumunun farklı bir sınıflandırma denemesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57, 17-27.
- Bayramoğlu, H. A. (1982) *Toplumsal bilimlerde yapı kavramı yapısal yaklaşımlar ve yapısalcılık*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Cevzici, A. (2000). *Paradigma felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Eflatun, *Kratylos*. (Çev.: Suad Y. Baydur), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Ercilasun, A. B. (2008). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Ankara: Alçağ.
- Ercilasun, A. B. - Akkoyunlu, Z. (2014). *Kaşgarlı Mahmud, Dîvânu Lugâti't-Türk, Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ergin, M. (2010). *Orhun abideleri*. İstanbul: Boğaziçi.
- Karaca, H. (2017). Dilbilimin alt alanları ve ekler. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2017, 16(1), 47-51.
- Karahan, L. (2008). Tekrar gruplarında ünlü düzeni-anlam ilişkisi üzerine düşünceler. *Prof. Dr. Ahmet B. Ercilasun Armağanı*, (Ed.: Ekrem Arıkoğlu). Ankara: Akçağ.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kasapoğlu Çengel, H. (2007). *Kırgız Türkçesi. Türk lehçeleri grameri* (Ed. A. Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ.
- Kocaoğlu, T. (2004). Türk ve dünya dillerinde ses-anlam eşitliğine dayalı karşıt denklikler. *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II*, 1985-2004.

- Koç, K. - Baynıyazov, A. - Başkapan, V. (2003). *Kazak Türkçesi Türkiye Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Akçağ.
- Kotlu, E. (2007). *Yapısalcı ve post-yapısalcı sosyal teoride dil (Sosyal teoride bir model olarak dil)*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Levi-Strauss, C. (1996). *Yaban düşünce*. (Çev: Tahsin Yücel), İstanbul: Yapı Kredi.
- Özkan, F. (2003). Yıldırım, yıldız, alev, alaz/yalaz, ışın ve ışık kelimeleri nereden geliyor?. *Bilig*, 27, 157-178.
- Rifat, M. (1998). XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları-1. *Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Saussure De, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev.: Berke Vardar), İstanbul: Multilingual.
- Tamir, F. (2007). *Kazak Türkçesi. Türk lehçeleri grameri* (Ed. A. Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ.
- Türker, S. (2007). The Arabico-Islamic background of Al-Fārābī's logic. *History and Philosophy of Logic*, (28)3, 183-255.
- Wittgenstein, L. (1985). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Çev.: Oruç Aruoba), İstanbul: Yapı Kredi.
- Wittgenstein, L. (2007). *Felsefi soruşturmalar*. (Çev.: Haluk Barışcan), İstanbul: Metis.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.
- Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama*. Ankara: Gündoğan.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: http://india_resource.tripod.com/indian-languages.html (Erişim: 14.04.2017)
- URL-2: Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 05.10.2021)
- URL-3: Türk Dil Kurumu Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 05.10.2021)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

ÖRGÜN EĞİTİMDE KARŞILAŞILAN ÖĞRENCİ MERKEZLİ SORUNLAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION OF STUDENT-CENTERED PROBLEMS ENCOUNTERED IN FORMAL EDUCATION

İsmail DEMİR*

ÖZ: Bu çalışmada eğitim sahasında karşılaşılan bazı öğrenci merkezli sorunlar ortaya konmuş ve bunlara yönelik çözüm yolları önerilmiştir. Bu sorunların neler olduğunun öteden beri bilinmesine, hatta bu konuda çok ileri adımlar atılmasına rağmen hala bunların toplumca arzu edilen düzeyde çözümlenip sağlıklı bir sonuca ulaştırılmadığı düşünülmektedir. Özellikle temel eğitim aşamasında sınıf içerisinde ve dışında yaşanan sorunların başında öğrencilerden kaynaklanan sorunlar gelmektedir. Eğitimin de önemli unsurlarından biri öğrenci olduğundan dolayı, öğrencilerin nitelikleri, eğitimin kalitesi üzerinde oldukça önemli hale gelmiştir. Öğrencilerin önceki yaşantıları, sosyo-ekonomik durumları, kişisel farklılıkları ve okul öncesi dönemde eğitim alıp almadıkları gibi değişkenler de öğrencilerin niteliklerinde belirleyici faktörler arasında sayılabilir. Ayrıca öğrenciler farklı çevreden ve aileden okula geldikleri için hepsi farklı özelliklere sahiptirler. Bu farklılıklardan biri öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyidir. Bu noktada etkili bir eğitim-öğretim sürecinin gerçekleştirilebilmesi için öğrencilerin her düzeyde sorunlarının özenle dikkate alınması gerekmektedir. Bu sebeple eğitimde öğrenci hazırbulunuşluğundaki yetersizlik ve öğretmenlerin bu hususa yeterince dikkat etmemesi mühim bir konu haline gelmiştir. Bu bağlamda, bu çalışma üç farklı başlık altında; Bilişsel Özellikler: (Öğrencilerin okula hazırbulunuşluğu, Olumsuz İletişim), Duyuşsal Özellikler: (Sınav Kaygısı, Dikkat Dağınıklığı, Derse Karşı Önyargılı Olma, Kitap Okuma Alışkanlığının Olmaması, Öğrenciler Arasındaki Rekabet, Öğrencilerin Aileleri ile ilişkileri, Derse Olan İlgisizlik ve Diğer Özellikler: (Akran Zorbalığı ve Öğrencilerin Araç Gereçleri Getirmemesi) incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dikkat dağınıklığı, olumsuz iletişim, önyargı, sınav kaygısı, sınıf içi rekabet.

ABSTRACT: In this study, some student-centered problems encountered in the field of education have been revealed and solutions have been proposed for them. Despite the fact that these problems have been known for a long time and even very advanced steps have been taken in this regard, it is still thought that they have not been resolved at the level desired by the society and achieved a healthy result. Especially in the basic education stage, the problems arising from the students come at the beginning of the problems experienced inside and outside the classroom. Since one of the important elements of education is the student, the qualifications of the students have become very important on the quality of education. Variables such as students' previous experiences, socio-economic status, personal differences and whether they received education in the pre-school period can be counted among the determining factors in students' qualifications. In addition, since students come to school from different backgrounds and families, they all have

* Dr. Öğretim Üyesi – Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Felsefe ve Din Bilimler Bölümü / Çanakkale - ismail.demir@comu.edu.tr (Orcid ID: 0000-0001-9756-1901)

different characteristics. One of these differences is the level of readiness of the students. At this point, in order to realize an effective education-teaching process, students' problems at all levels should be carefully considered. For this reason, the inadequacy of student readiness in education and the fact that instructors do not pay enough attention to this issue have become an important issue. In this context, this study has been examined and evaluated under three different headings: Cognitive Characteristics (Student Readiness for School, Negative Communication), Affective Characteristics: (Exam Anxiety, Distraction, Prejudice towards the Class, Absence of Reading Habits, Competition Among Students, Students Relationships with their families, Indifference to the Class and Other Characteristics: (Peer Bullying and Students Not Bringing Equipment)

Keywords: *Distractibility, exam anxiety, intraclass competition, negative communication, prejudice.*

Giriş

Eğitim, yalnızca kişileri değil aynı zamanda toplumları şekillendirme gücüne de sahip önemli bir süreçtir. Bir yönüyle iyi bir eğitimin, birden fazla unsurun bir araya gelmesiyle oluştuğu düşünülebilir. Bu bütünlük içinde öğrenci- öğretmen ilişkileri, sınıfın fiziki yapısı, materyal ve derse olan ilgi en önemli etmenlerden bazılarıdır. Okul çağında olan bir çocuğun gelişiminde örgün eğitimin katkısı oldukça önemlidir. Çünkü çocuk evden daha çok okulda vakit geçirmektedir. Bu noktada, öğrencilere doğru iletişim kurmayı öğretmenin temel amacı, öğrencilerin kendilerini en iyi şekilde ifade etmelerini ve farklı kaynaklara ulaşarak duygu ve düşüncelerini aktarmalarını sağlamaktır (Karakuş ve Taş, 2007: 4). Bunun yolu da sağlıklı bir iletişimden geçer.

İletişim konusunda başarılı olan bir öğrencinin derslerinde de başarı oranı artar ve derslerini sever. Bu sebeple öğrencilerin kendi arasında ve öğretmenle aralarındaki iletişime ayrıca önem verilmesi gerekmektedir. Bunun, öğrencilerin bilişsel becerilerine de katkısı olduğu kesindir.

Aşağıda, örgün eğitim sürecinde karşılaşılan genel sorunlara yer verilmiştir (Çoban, 2016):

- ✓ Eğitim öğretim programından kaynaklanan sorunlar
- ✓ Öğrenciden kaynaklanan sorunlar
- ✓ Sınıftan kaynaklanan sorunlar
- ✓ İletişimsizlikten kaynaklanan sorunlar
- ✓ Okul yönetimi idareden kaynaklanan sorunlar
- ✓ Aday belirleme sürecinden kaynaklanan sorunlar
- ✓ Fiziki imkânlardan kaynaklanan sorunlar
- ✓ Akademisyenlerden kaynaklanan sorunlar

Yöntem

Bu çalışmada örgün eğitimde karşılaşılan sorunlara dair literatür taraması sonucunda ortaya çıkan sorunlar içerisinde araştırmacının amacı doğrultusunda örgün eğitim ile ilgili karşılaşılan sorunlardan öğrenci merkezli sorunlar ele alınmıştır.

Araştırmada, yazılı ve görsel malzemenin toplanıp incelenmesi olarak tanımlanan, hem nitel hem de nicel araştırmalarda kullanılabilen doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan doküman analizi yöntemi, gerek kendi başına, gerekse görüşme ve gözlemlerle elde edilen verilere destek amacıyla kullanılan bir veri toplama yöntemidir. Bir başka deyişle bu yöntem, araştırılması hedeflenen olgu veya olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Burada mühim olan, araştırmacının neyi, niçin, nerede ve nasıl arayacağını bilmesi olarak ifade edilmektedir (Sönmez ve Alacapınar, 2013: 84). Bu noktada çalışma konusu ile ilgili uygun görülen yazılı doküman ve belgeler incelenmiş, analizi yapılmış, tartışılmış ve bazı önerilerde bulunulmuştur.

Çalışmada, örgün eğitimde 'Öğrenciden Kaynaklanan Sorunlar' detaylı şekilde ele alınacak ve her bir sorun için öneride bulunulacaktır.

Bu bağlamda konu üç başlık altında (Bilişsel Özelliklerden Kaynaklanan Sorunlar, Duyuşsal Özelliklerden Kaynaklanan Sorunlar ve Diğer Sorunlar) incelenecektir.

Amaç

Çalışmanın amacı örgün eğitimde karşılaşılan öğrenci merkezli sorunların ve bu sorunların sebep ve sonuç durumlarının değerlendirilmesidir. Bu çalışmanın etkili bir çalışma olabilmesi için ebeveynlerin ve öğretmenlerin sınıf içerisinde ve dışarıda istenmeyen tüm davranışlarının yalnızca öğrenci kaynaklı sorunlar olmadığını, ayırt edici faktörleri sağlıklı analiz etmeleri, sorunların iyi tespit edilip ortaya konması bakımından çok önemlidir. Özellikle temel öğretim aşamasındaki öğrencilerinin okulda kaygı ve korkudan uzak, olumlu bir sınıf ortamında aktiviteler gerçekleştirebilmeleri için en önemli sorumluluğun ebeveynlere ve öğretmenlere düştüğü unutulmamalıdır. Bu noktada çalışma, daha çok temel öğretim seviyesindeki öğrencilerin, kendilerinden kaynaklanan ve istenmeyen davranışlara ilişkin olumsuz durumlarını değerlendirmeyi ve bu davranışlar için çözüm önerisi getirmeyi amaçlamaktadır.

1. Bilişsel Özellikler

1.1. Öğrencilerin Okula Hazır Bulunuşluğu

Günümüzde eğitim-öğretimde faaliyetleri amaçlanan hedeflere varılamamasından dolayı bazı problemler yaşanmaktadır. Bu problemlerden birine örnek verecek olursak; öğrencilerin derslere karşı yeterince bilişsel ve duyuşsal hazırbulunuşluk seviyelerinin olmamasıdır.

“Hazırbulunuşluk; öğrencinin bazı davranış yeterliklerini gerçekleştirebilmesi için gereken, psikolojik ve fizyolojik donanımları içermektedir. Öğrenmeye dayalı davranışların gelişebilmesi için de, organizmanın bilişsel, duyuşsal ve devinişsel düzeyde belirli davranış biçimlerine ve performans düzeylerine kadar çıkmış olması zorunludur” (Topses, 2003: 25). Ayrıca öğretmenin sınıfı iyi idare etmesi de eğitimde başarıyı sağlamak için birinci basamak olarak kabul edilmektedir (Küçükahmet, 2004: 3).

Bugüne kadar yapılan birçok araştırmada (Bekman vd., 2004), sosyal ve ekonomik olarak yetersiz koşullarda eğitim gören öğrencilerin anasınıflı eğitim hizmetleri ya da erken çocukluk programları ile gerekli önlemler alındığında, daha sağlıklı şartlarda yetişen akranları kadar derslerinde başarılı olabildikleri veya onlara yakın bir seviyeye çıkabilecekleri ortaya konmuştur. Bu sorun için geliştirilmesi gereken önerilerden en önemlisi, okul öncesi eğitim programlarında bulunan çeşitli etkinliklerle, özellikle çocuğun dilsel ve bilişsel becerilerini geliştirmektir. Böylelikle çocuklar kendilerini okula hazır hissederler ve okuma-yazma öğrenmeye istekli olurlar. Anasınıflında; araç, gereç ve diğer uyarıcıların yeterli olduğu bir ortamda, okuma ve yazmaya hazırlık hususunda tecrübe kazanan çocukların bu tecrübelerinin gelecek hayatındaki okul başarı durumunu olumlu yönde etkileyeceği şüphesizdir. Birçok ülkede yaşayan çocuklara okula başlamadan önce hazırbulunuşluk testleri yapılmaktadır. Çünkü çocuğun bu süreçte her açıdan olgunlaşmış olması gerekmektedir. Çocuklara eğitim hayatlarına hazır oluş için gerekli donanımlar sağlanmaktadır. Ayrıca birtakım eşitsizlikler yok edilerek okul başarıları artmaktadır. Bu sebeple ilgili alanda daha çok verimliliğin sağlanması ve kalitenin artırılması için devamlı kendini yenileyen çalışmalar yapılmalıdır.

Yapılan çalışmalara göre ana sınıfına giden çocukların hazırbulunuşluk düzeyleri, oldukça gelişmiştir. Ana sınıfına gitmeyen diğer çocukların ise hazırbulunuşluk düzeylerinin diğerlerine göre daha düşük olduğu gözlemlenmiştir. Bu durumda çocukların okul öncesi ana sınıfına gidebilmesi için teşvik çalışmalarına önem verilmelidir. Burada öğretmenlere düşen görev öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyinin neden istenilen ölçüde olmadığını araştırmak ve bu sonuca göre çözüm üretmektir. Öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyi yetersiz olduğu zaman sınıf yönetimini de olumsuz anlamda etkilemektedir. Bu durum dolayısıyla öğretmene de yansımaktadır. Bunu kısa sürede aşmanın yolu ise, öğretmen derse gelmeden önce öğrencisinden bir ön hazırlık veya araştırma yapmasını isteyebilir. Böylece derste ne yapacağını bilen çocuk derse biraz daha güdülenmiş olur.

1.2. Olumsuz İletişim

İletişim, verilmek istenen mesajın ilgili kişi ya da kişiler tarafından açıkça anlaşılması amacıyla duygu ve düşüncelerin, konuşma, yazı ve

görsel araçlarla ya da bu dördünün bir arada kullanılmasıyla karşı tarafa iletilmesi olarak tanımlanabilir (Sillars 1995). Diğer taraftan öğrenme ve öğretme ortamlarında, sınıflarda öğrenci-öğretmen ilişkilerini ve bu yönde başarıyı etkileyen unsur ilişkidir. Bu sebeple ilişkilerin iyi düzenlenmesi gerekmektedir. Öğrenci-öğretmen ilişkisine bakılacak olursa, bu tür ilişki birincil bir ilişkidir. Bu sebeple sınıfta karşılıklı, sürdürülebilir ve insancıl bir ilişki geliştirilmelidir. Bu ilişki türü ben-sen ilişkisidir (Demirtaş, 1999).

İletişim, öncelikle eğitimde işlenmesi gerekli görülen en aktif kuraldır. Bu yüzden, öğretmen sınıfta iletişim için gerekli ortamı hazırlamalı, iletişimi gayesine uygun hale getirmeli, iletişimin belirli sınırlarını belirlemeli ve öğrencileri gerektiği kadar iletişime katmalıdır. İletişim, öğretmen tarafından veya bir başkası tarafından engellenmemelidir. Bu bağlamda öğretmenin sınıfta oluşturduğu ortam çok önemlidir. Öğrencilerin tanınması, imkânlarının bilinmesi, eğitim seviyelerinin belirlenmesi, kendi problemlerinin belirlenmesi, ilgi ve yeteneklerinin belirlenmesi, bilgiyi doğru aktarabilmeleri ve olumlu davranışların kazandırılması yalnızca öğretmenin sınıfta kurduğu doğru iletişim ile olabilir. İletişim ancak öğretmenden öğrenciye ve öğrenciden öğretmene karşılıklı olarak gerçekleşirse faydalı olur. Tek yönlü iletişim sıkıcıdır ve dönüt olmadığı için varılmak istenilen hedefler gerçekleşmez.

Öğretmenin derste sürekli olarak iletişim kontrolünü kendi elinde tutması, öğrencilerin derse ne zaman katılacağına yine öğretmenin karar vermesi ve müzakere konularını yine öğretmenin seçmesi, öğrencilerin derse olan katılımını azaltmakta ve sınıf içerisinde iletişimi olumsuz yönde etkilemektedir. Bu noktada karşılıklı iletişim, eğitim sürecinde oldukça önemlidir. Ayrıca öğretmenin iletişim sürecinde baskıcı bir tutum ve davranış sergilemesi de elbette yanlış olacaktır. Bunun yerine öğrencinin kendisiyle sağlıklı bir iletişim kurmasını sağlamalı ve demokratik bir tutum göstermelidir. İletişim problemlerini ortadan kaldırmak için şu önerilerde bulunulabilir: Özellikle öğrenciler kendi arasında konuşurken 'lütfen' dilini kullanmalı, sürekli yargılamamalı, eleştirmemeli, alay etmemeli ve lakap takmamalı, herhangi bir konuda bastırılmamalı, rahat soru sorabilmeli, başkasının sözünü yarıda kesmemeli, iletişim kurallarına dikkat etmeli ve sorulan sorunun cevabını dinlemeli, iletişim kurulan kişiyle göz teması kurmalı ve ön yargılı olmaktan kaçınılmalıdır.

2. Duyuşsal Özellikler

2.1. Sınav Kaygısı

Sınav kaygısı; davranışsal, bilişsel ya da duyuşsal durumlarda duygu olarak herhangi bir değerlendirilmeye yönelik hissedilen ve kişinin performansını ortaya koymasını engelleyen gerginlik olarak tanımlanır (Spielberger, 1972). Kaygının değişik türleri ile sınav kaygısı arasında bir ilişki bulunmaktadır. Üniversiteye giriş sınavına katılan bir grup lise öğrencisi üzerinde gerçekleştirilen bir araştırmaya göre (Palti, 2012)

öğrencilerin devamlı sınavı düşünmeleri, sınav kaygılarını arttırmaktadır. Ayrıca yapılan bu araştırmada, sürekli kaygı düzeyi düşük ya da yüksek olan öğrencilerin girdikleri bu sınavdan sonra dahi buna benzer kaygı düzeyine sahip oldukları ortaya konmuştur.

Kaygı, kişinin varoluşsal faktörlerinden biri olarak belirttiği gibi çoğu zaman yaşadığı fiziki ve sosyal çevreyle deneyimleri ve etkileşimleri sonucu rastlanan intrapsişik durumları ifade ederken kullanılan bir nosyon olarak da karşımıza çıkmaktadır. Konuyla alakalı yapılan akademik çalışmalarda sınav için gözlemlenen kaygı çeşidinin genel kaygı türlerinden farklı tutularak değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Söz konusu çalışmalara göre, bu tür kaygıya psiko-motor üretime yönelik konuşma ve dinleme becerilerinde rastlanmakta, ayrıca burada olumsuz değerlendirilme korkusundan, sınav kaygısından ve iletişim korkusundan kaynaklanan kaygı durumları da söz konusu olabilmektedir. Bu bulgular ışığında öğrencilerin sağlam bir güdülenmeyle eğitim görmeleri adına kaygıdan olumsuz şekilde etkilenmeyecekleri bir sınıf oluşturulması ve eğitim-öğretim stratejisinin bu yönde benimsenmesi gerektiği öngörülebilir. Özellikle temel eğitim aşamasında sınav kaygısını yenmek için birtakım tavsiyelerde bulunulabilir. Örneğin, zamanı doğru planlama. Kaygı, zaman planlaması hususunda düzensizliklere yol açar. Zaman kaybı oluştukça kaygı daha da artar ve çözülemez bir sorun haline gelir. Sınav öncesinde ders konularını yetiştirme telaşına düşerek öğrenci kendini yetersiz hale getirmemeli, günlük yaşam aktivitelerini korumaya özen göstermeli ve günlük zaman planlamasının bunun için faydalı olacağına inanmalıdır.

2.2. Dikkat Dağınıklığı

Dikkat dağınıklığı problemi yaşayan öğrenciler, öğretmenlerinin "Çocuğunuz derste dalıp gidiyor" diyerek bahsettikleri öğrencilerdir. Bu öğrencilerin genel olarak okulda yaşadığı sorunlar, evde yaşadığı sorunların benzeridir. Bu öğrenciler derse başlamakta güçlük çekerler, başladığı ödevi bitirmeleri oldukça zaman alır, kolayca adapte olamazlar ve çalışma saatlerini de düzenleyemezler. Dikkat eksikliği çoğunlukla öğrencinin organize olmakta zorluk yaşamasını da beraberinde getirir. Bu durum, öğrencilerin sıklıkla eşyalarını kaybetmesi, unutkanlıklar yaşaması, seslenildiğinde geç cevap vermesi veya cevap vermemesi gibi davranışlarla kendini gösterir. Fakat dikkat eksikliği sorunu yaşayan çocuklar, aslında sevdikleri ve ilgi duydukları şeylere odaklanmakta güçlük yaşamazlar. Örneğin, uzun süre çizgi film izleyebilir ve saatlerce sevdikleri oyunu oynayabilirler. Çünkü burada daha farklı bir mekanizma devreye girmektedir. Ancak öğrenci ödev yapmaya başladığında artık beynin dikkat bozukluğunu tetikleyen bölgenin devreye girmesi gerekmektedir. Bu da özellikle bu problemin yaşanmasına sebep olur. Bu tip öğrenciler oturdukları yerde devamlı bir hareket halinde olabilir, dersi dinlemek yerine telefonuyla oynayabilir, sürekli yanındaki arkadaşına bir şeyler fısıldayabilir, çevredeki uyaranlara karşı açık olduğundan dolayı ders

esnasında meydana gelen bir durum kolay şekilde dikkatinin dağılmasına sebep olabilir ve yeniden derse odaklanması için destek gerekebilir. Ayrıca not tutma, dersi dinleme ve planlama yapma gibi çalışma davranışları oldukça zayıftır ve öğretmenin yönergelerini takip etme konusunda güçlükler yaşayabilir. Yani, bir çalışma ya da aktiviteye uzun süre adapte olamazlar, ders notlarını bir araya getirme ve düzenleme gibi planlama becerileri de oldukça zayıftır.

Derslerde dikkat dağınıklığı problemi yaşayan çocuklar için bu problemten kurtulmanın yolları mümkündür. Örneğin, derse başlamadan önce öğrencilerin sunulan konuyu neden öğrenmeleri gerektiği, yani işlevselliği hakkında malumat sahibi olmaları ve ders esnasında sunumla ilgili kümülatif tekrarlar yapmaları konuya daha iyi odaklanmalarını sağlar. Ders esnasında öğretmenin, öğrenciyi gözlemesi ve öğrencinin yakınında bulunmaya özen göstermesi de dikkat dağınıklığı olabildiğince azaltacaktır. Böylece öğretmen, öğrencinin derse karşı daha iyi şekilde odaklanmasını sağlayabilir ve dinleme davranışını daha iyi kontrol edebilir.

2.3. Derse Karşı Önyargılı Olma

Önyargı, bireylerde doğuştan bulunan bir duygu değildir. Bireyler bunları zaman içerisinde dil edinme ve sosyalleşme sürecinde aileden, toplumdan ve yaşadıkları çevreden edinirler. Çünkü dil gelişiminin başlamasından itibaren, çocuk sözcüklerle hisleri ilişkilendirerek algılar ve yaş ilerledikçe bir sözcükle doğrudan ne anlatılmak istendiğini anlamış olur. Evdeki atmosfer ve ailenin eğitim şekli de önyargıların öğrenilmesinde etkilidir. Çocuk bu süreçte ailesiyle, arkadaşlarıyla ve yaşadığı toplumla özdeşleşerek onların tutum-davranışlarıyla beraber önyargılı tutumlarını edinmiş olur. Bu tutumlar genellikle kin, korku, nefret ya da hoşnutsuzluk gibi sert duygularla yüklüdür. Bu şekilde kazanılan önyargılar çocuğun benliğinde yok edilmesi güç ve derin izler bırakırlar. Böylelikle gruplar veya toplumlararası ilişki ve iletişimlerde problemlere rastlanması kaçınılmaz hale gelir (Gencer, 2009: 47). Peki özellikle temel eğitim aşamasında önyargıyı kırmak için ne gibi önlemlerin alınması ya da aktivitelerin yapılması gerekiyor?

Öncelikle, motivasyonu düşük olan öğrencileri işbirlikli çalışma tekniğiyle sürece dahil etmek ve böylelikle süreci daha eğlenceli bir hale getirerek öğrencilerin önyargısını kırmaya yardımcı olmak. Eğitimde istasyon tekniği gibi eğlenceli grup çalışmalarlarıyla öğrencileri okuma-yazmaya güdülemek. Akvaryum, rulman ve konuşma halkası, gibi çeşitli konuşma aktiviteleriyle öğrenciler için konuşma alanları üretip bunları faal hâle getirmek. Bunlar arasında en önemli görülen ise çeşitli münazaralar düzenleyip kaygı içinde olan çocukları sürece dahil etmek ve hazırlıklı konuşma alışkanlığının gelişmesine yardımcı olmak suretiyle öğrencilerin önyargısını gidermek mümkün olarak görülmektedir.

2.4. Kitap Okuma Alışkanlığının Olmaması

Türkçe Öğretim Programında (2006) okuma becerisinde hedeflenen davranışlar; okuduğu metni anlama, okuma kurallarını uygulama, okuduğu metni değerlendirme ve okuma alışkanlığı edinerek bilgi ve birikimi geliştirme şeklinde ifade edilmektedir. Göğüş (1983), öğrencilerin güncel yayınları takip ederek onları kavrama, değerlendirme, yorumlama ve sistematik düşünce tarzına ulaşabilmeleri için okuma yetisine sahip olmalarının yanında okuma alışkanlığı edinmelerine vurgu yapmakta, sistematik düşünme kabiliyetine hızlı ve kolay şekilde yalnızca çok okuyan öğrencilerin ulaşabileceği üzerinde durmaktadır. Buna rağmen ülkemizdeki eğitim kurumlarında okuyan öğrenci sayısının artmasına karşı, okuma alışkanlığı edinen öğrenci sayısı istenilen seviyede değildir.

Öğrencilerde okuma alışkanlığının kazandırılması, devamlılığı ve pekiştirilmesi hususunda okul, aile, öğretmen ve bunlar dışında birçok önemli etken rol oynamaktadır (İnan, 2005). Öğrencilerin okuma alışkanlığı kazanabilmeleri öncelikle kendi ilgi, yetenek ve isteğine, aile ilişkilerine, ailenin çocuğa iyi örnek olmasına ve çocuklarına uygun bir ortam hazırlamalarına bağlıdır.

Çocuklara okuma becerisinin kazandırılması her ne kadar kolay olsa da bunun alışkanlığa dönüştürülmesi oldukça zordur. Mert'in (2014) belirttiği gibi okuma alışkanlığı kazandırılması uzun bir süreçtir. Bu, henüz ilkokul yıllarında aile, öğretmen, arkadaş ve çevre grubunun çocuğa okuma ortamı sağlamasıyla davranış hâline gelebilmektedir. Dökmen (1994), çocuklarda okuma alışkanlığının kazandırılması için kitapların evvela çocukların ihtiyaçlarını karşılayabilecek tarzda olması gerektiğini belirtmekte ve çocuğun okumaya duyduğu ihtiyaç kadar iştihak duyacağını, iştihakı kadar da düzenli bir okur olabileceğini vurgulamaktadır. Ayrıca Dökmen (1994), kitap okuma alışkanlığının kazandırılması hususunda okuma becerilerinin kitaplarla arkadaşlığa dönüşebileceği ve çevreden, öğretmenlerden ve bilhassa arkadaş grubunun davranışlarından modellenerek, okuma alışkanlığının kazanılabileceği üzerinde durmaktadır. Yani okuma alışkanlığının yalnızca öğrenci ile ilgili olmadığı; bu alışkanlığın kazanımında öğrenciyle birlikte ailenin, çevrenin ve okulun da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda okumada hedeflenen amaca ulaşmanın yolu sistemli, programlı ve devamlı bir şekilde okumaktan geçmektedir (Deniz, 2015).

2.5. Öğrenciler Arasındaki Rekabet

Rekabetçi bir ortamın bulunduğu sınıflarda öğrenciler ön plana çıkmak için diğer arkadaşlarıyla yarış halindedirler. Bu tür ortamlarda öğretmen, öğretimi düzenleme, doğru cevapları değerlendirme ve materyalleri sağlama gibi yetkilere sahiptir. Rekabetçi bir sınıf ortamında öğrenci motivasyonu bir nebze sağlanıyor gibi gözükse de aslında daha az yetenekli öğrenciler için bu ortam çok uygun olmayabilir. Ancak, işbirlikçi

sınıf ikliminde öğrencilerin birlikte çalışma becerileri yani, sosyalleşmeleri gelişmektedir.

Clifford (1989), kontrolsüz bir sınıf ortamında yapılan rekabetin çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerini şu şekilde ifade etmektedir: Rekabet, dikkat dağıtıcı olabildiği gibi yoğunlaşmayı da azaltabilmektedir. Eğer yapılan bir etkinlik karmaşık ve alışılmamış bir etkinlik ise, rekabetçi bir durumun performans ve öğrenme için gerekli olan zihinsel süreçlere müdahale etme olasılığı daha da yüksek olmaktadır. Rekabet, ters tepki faaliyetini teşvik edebilmektedir. Öğrencinin, ihtiyacı olan bir arkadaşına sırf yarışmacı olduğu için yardım etmemesi gibi.

Rekabet, dengesiz beceri gelişimine neden olabilir. Ayrıca, hatalı kendilik algısına da yol açabilmektedir. Rekabet eden ve çoğunlukla başarısız olan öğrenciler, kendileri hakkında başarısızlık gibi olumsuz yargılara sahip olabilmektedir. Rekabet, öğrencilerin yetenekleri hakkında yanlış yargılara yol açabilmektedir. Bu tip rekabetçi durumlardan endişe duyan öğrenciler, mevcut yeteneklerinin altında performans gösterebilirler. Diğer yandan rekabet ortamı, adaletsiz uygulamalara ve hileye yol açabilmektedir. Rekabeti önlemek ya da azaltmak için ise ailede ya da sınıf ortamında çocukları kimseyle karşılaştırmamak ve işbirliği yapmaya teşvik ederek eş güdümlü çalışmaya özendirmek gerekmektedir. Öğrencileri, “Hayattaki ödül ve başarı sayısı çok az olduğu için öteki insanlardan daha iyi olman ve bu başarıları kapman gerekir” psikolojisinden kurtarıp, başarıyı kendilerini gerçekleştirebilecekleri işler yaparak duydukları haz ve mutluluk ile değerlendirmeleri gerektiğini benimsetmek gerekmektedir.

2.6. Öğrencilerin Aileleri İle İlişkileri

Çocukta sağlıklı bir kimlik duygusu, yalnızca dengeli, sıcak, samimi ve çocuğa saygı gösterilen bir aile ortamında gelişebilir. Bunun tersine, anne ve babanın sürekli tartışmaları, çocuğun ihmal edilmesi, şiddet ve kötü muamele görmesi, yeterli ilgi ve sevgi bulamaması, çocuklarda kişilik bozukluğunun, uyumsuzluğun ve tepkisel davranışların ortaya çıkmasına sebep olur. Bu konuda çocuklar üzerinde yapılan bir araştırma, ebeveyn baskısının, çocuğun sosyal ve duygusal gelişimini son derece olumsuz etkilediğini ortaya çıkarmıştır (Yavuzer, 2001).

Tüm bunlarla beraber anne-babanın, çocuğun kişilik gelişiminde olduğu gibi, okul başarısı üzerinde de önemli rolü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Çocuğun kişilik özelliklerinin yerleştiği ve hızlı gelişiminin gerçekleştiği ilk çocukluk dönemi de dahil ilerleyen dönemlerde de aile ortamı eğitsel yönden oldukça önemlidir. Ayrıca, ailenin eğitsel durumu da çocuğun okulda öğrendiği bilgileri pekiştirebilir veya köreltebilir (Başaran, 1996).

Diğer taraftan aileler, çocuklarını okula gönderdiklerinde onlardan haklı olarak başarı beklemektedirler. Fakat çocuğun okuldaki başarısı ne şekilde sağlanır? Başarılı olmasında hangi faktörler önemli rol oynar? Bu

hususla ailelere dufen yuikuimlulukler nelerdir? gibi sorulara cevap verebilecek bilgi duzeyi ve bilince sahip midirler? Tuim bu soru/nlari saydiktan sonra ailenin cuocuğun eğitimi uzerindeki olumsuzluklarini gidermek icin bazı onerilere yer verilebilir: Anne-baba basta birbirlerine sonra da cuocuklarına karşı sorumluluklarının farkında olmalıdırlar. Bu bağlamda anne-baba eğitimi programlarına ve etkinliklerine ağırlık verilmelidir. Anne-babalar evvela cuocuklarını anlama ve yuonlendirme konusunda başarılı olabilmek icin cuocuk psikolojisini iyi bilmelidirler. Cuocuklarının potansiyellerini, becerilerini, sorunlarını ve ilgilerini bilerek makul beklentiler icerisinde olmalıdırlar. Aile icerisinde yaşanan tuim sorunlar cuocuğun yalnızca okuldaki başarısını değil, onun duygu duinyasını ve psikolojisini de olumsuz etkilemektedir. Bu sebeple aileler, cuocukları uzerinde yaptıkları tahribatlar hususunda bilimsel verilerden de yararlanarak eğitilmeli ve bilinlendirilmelidir. Ayrıca uğrencilerdeki başarısızlığının en buyuk sebeplerinden biri de ebeveynlerin okula karşı ilgisizliğidir. Bu konuda okul-aile ilişkilerini daha sağlıklı hale getirebilmek icin, sıkıcı veli toplantıları yerine daha işlevsel uygulamaların yuurutulmesi gerekmektedir. Diğer yandan genel uğretim programları binişik bir formda olduğu icin oncesi uğrenmeler, daha sonraki uğrenmelerin temelini oluşturmaktadır. Bu sebeple ilkuuğretim seviyesinde istenen performansı gosteremeyen cuocuk, buyuk ihtimalle orta uğretim seviyesinde de beklenen başarıyı gosteremeyecektir. Bundan dolayı, cuocukların eğitim suereçlerine okul oncesi donemden başlayarak ozen gosterilmelidir.

2.7. Derse Olan İlgisizlik

Uğretmenler ve yuoneticiler, kimi uğrencilerin; derste işlenen konuya karşı dikkatlerini toplayamadıklarını, derse karşı ilgisiz olduklarını, derse hazırlıksız geldiklerini, derste farklı şeylerle ilgilendiklerini, zaman zaman motivasyonlarında duşuş olduğunu ifade etmektedirler ve bu uğrencileri ilgisizlikle yadırgamaktadırlar. Oneri noktasında bu tip uğrencilere yapabilecekleri sorumluluklar verilmeli ve sınıfta bir yerleri olduğu hissettirilmelidir. Bu tip uğrenciler, evlerinde de sevgi eksikliği olabileceği ihmalinden dolayı birkaç guzel sız sızleyerek motive edilmelidir. Bu bağlamda uğrencilerin gerekli ihtiyaçlarının karşılanması hususunda uğretmenlerin daha titiz davranması gerekir. Cuunku uğretmenlerin ve okul yuoneticilerinin uğrencileri cesaretlendirici ve destekleyici bir tutum icerisinde olmaları ve uğrencilerle ilgilenmeleri, onların uğzgüven-özsaygı kazanmalarında etkili olabilir.

3. Diğer Özellikler

3.1. Akran Zorbalığı

Akran zorbalığı, uğrenciler arasında sık rastlanan şiddet davranışları arasında yer alır. Bunun onemli sebepleri arasında; arkadaşları uzerinde baskı kuran uğrencilerin buyulece kendilerini arkadaşlarından daha guclu ve

üstün görmeleri, kurbanın gördüğü baskıyı/şiddeti hak ettiği düşüncesi ve şiddetin çözüm yolu olarak görülmesi yer almaktadır (Genç, 2007).

Akran zorbalığı konusunda yapılan tanımlar incelendiğinde; akran grupların birbirlerine karşı fiziksel, sosyal ya da sözel olarak kaba güç kullanması (Tani ve ark., 2003), bir grubun, bir gruba veya bireye devamlı uyguladığı gücün kötüye kullanılmasını içeren zarar verici davranışlar (Güvenir, 2004), birinin kendini savunmadığı halde başka kişi ya da kişilerin kendisine karşı doğrudan uyguladığı şiddetli davranışlar (Schuster, 1999) gibi farklı tanımlar olduğu görülmektedir. Bu tanımlar bağlamında zorba davranışları uygulayan ve bu davranışlara maruz kalan arasında güç dengesizliğinin bulunduğu, zorba davranışın sürekli ve bilinçli yapıldığı ve bu davranışların yıldırma amacı taşıması genel ölçütler arasında kabul edilmektedir.

Akran zorbalığına getirilebilecek bazı öneriler ise şöyledir: Okul yönetimi, rehber öğretmenler işbirliğiyle öğrencilerin maruz kaldıkları zorba davranışları belirlemek ve bunu engellemek amacıyla periyodik olarak anketler hazırlayarak sınıfın zorba davranış haritasını çıkartabilirler. Böylece okul yönetimi, RAM (Rehberlik Araştırma Merkezi) ile işbirliği yaparak devamlı zorba davranışlara maruz kalan bu öğrencilerin RAM'dan yardım alabilmeleri için öğrenci aileleriyle görüşebilir. Aynı zamanda okullarda devamlı zorba davranışlara maruz kalan bu öğrencilere rehberlik desteğinde "atılganlık eğitimi" verilip sosyal destek sağlanabilir. Ayrıca sınıf öğretmeni, işbirlikli öğrenmeye önem vererek zorbalığa eğilimli öğrencileri sosyal faaliyetlere ve grup çalışmalarına yönlendirebilirler (Çankaya, 2011).

3.2. Öğrencilerin Araç Gereçleri Getirmemesi

Öğrencinin, sorumsuzluğuna bağlı olarak bazen sınıfta kullanması gereken araç-gereçleri sınıfa getirmediği veya getirdiği halde kullanmadığı görülür. Bunun çok farklı nedenleri olabilir. Bu nedenlerden bazıları arasında; öğrencilerin vurdumduymazlıkları, unutkanlıkları ya da maddi olarak bu araç-gereçleri temin etmede güçlük yaşamaları sayılabilir. Bu noktada öğretmenin yapması gereken, öğrencinin bu konudaki eksikliğinin sebebini öğrenip gerekirse okul rehber öğretmeni ve veli ile de görüşüp sebebe bağlı olarak eşgüdümlü bir çözüm yolu getirmektir.

Sonuç Tartışma ve Öneriler

Yapılan literatür taraması sonucu, öğrencilerden kaynaklanan istenmeyen davranışların bazılarının bireysel nedenlerden bazılarının da sosyo-kültürel nedenlerden kaynaklanan problemler olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bazı problemlerin eğitim-öğretim süreçleri ile aza indirilebilir olduğu dikkate alındığında bu konularda öğrencilerin yanı sıra okul idarecilerinin, ebeveynlerin ve ailelerin eğitilmesinin sorunların üstesinden gelinmesinin anahtarı olacağı söylenebilir. Sezer ve İşgör (2010) bu konuda ailelerin katılımını da kapsayacak şekilde gerçekleştirilecek

gelişimsel rehberlik eksenli faaliyetlerin yürütülmesine öncelik verilmesi gerektiği vurgulamaktadır. Bu sebeple sık sık istenmeyen davranış sergileyen öğrencilere gerekli psikolojik desteğin sağlanması faydalı olacaktır. Bunun nedenlerinin belirlenmesi, okul iş görenlerinin bu hususlarda da eğitilmesi ve ailelere de bu eğitimlerin verilmesi yararlı olacaktır.

Ayrıca yapılan çalışmalarda öğrencilerin okula hazırbulunuşluğu konusunda okul öncesi eğitimin büyük önem taşıdığı görülmüştür. Bu durumu kendi içinde etkileyen fiziki ve eğitsel faktörler de bulunmaktadır. Bununla birlikte öğrencilerin öğretmen, akran ve çevre ile olan ilişkilerinde gerçekleşen iletişim sorununun da konumuz açısından karşılaşılan sorunlar çerçevesinde etkili olduğu görülmektedir. Çünkü sağlıklı bir iletişim için bireylerin kaynak ve hedef arasındaki süreci doğru ve etkili bir şekilde gerçekleştirmeleri gerekmektedir. Bu sürecin kusurlu veya verimsiz bir şekilde gerçekleşmesi sonucunda verilmek istenen mesajın yanlış ifade edilmesi ya da yanlış anlaşılması gibi durumları ortaya çıkardığı görülmüştür.

Kaygı düzeyinin de toplumsal alanda etkili olduğu bilinmekle beraber öğrenciler açısından özellikle sınav kaygısının olumsuz bir sonuç ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır. Öğrenciler açısından karşılaştığımız bir diğer problem ise dikkat dağınıklığı olarak karşımıza çıkmıştır. Fakat yapılan çalışmalarda bunu aşabilmenin mümkün olduğu ifade edilmiştir. Öğrencilerin derse karşı ön yargılı olmalarının ise hem odaklanma sorunu oluşturduğu hem de öğretim açısından büyük bir probleme neden olduğu görülmektedir.

Öğrencinin kişisel gelişiminin en önemli faktörlerinden birisinin kitap okuma alışkanlığı olduğu ifade edilmektedir. Öğrencilerin kitap okuma alışkanlıklarının olmaması bu noktada karşılaşılan sorunlardan birini oluşturmaktadır. Bunlarla beraber rekabetin de dengesiz beceri gelişimine yol açtığı görülmüştür.

Eğitimin gerçekleştiği ilk kurum olarak ifade edilen ailedeki iletişimin sorunlu olması, okulda gerçekleşecek olan eğitimin de sorunlu olmasını beraberinde getirir. Bununla birlikte, öğrencilerin başarısızlıklarının en mühim nedenlerinden biri de ebeveynlerin okula ve okul hayatına karşı ilgisizlikleridir. Bu sorunun temelini ise öğrencilerin isteklerinin ve kapasitelerinin aileler tarafından bilinmemesinin oluşturduğu görülmektedir. Tüm bunlarla birlikte birbiriyle ilişkili bir süreç olarak öğrencilerin derse karşı ilgisizlikleri de önemli sorunlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bunlarla beraber akran zorbalığı ve öğrencilerin materyal sorumsuzluğu da karşılaşılan öğrenci kaynaklı sorunlar olarak ifade edilebilir. Özellikle temel eğitim aşamasında karşılaşılan öğrenci kaynaklı

problemlere karşı aşağıdaki önerilerin dikkate alınması, bu problemleri en aza indirmenin bir yolu olarak düşünülmektedir.

1. Okul öncesi eğitimde hazır bulunuşluk üzerine yapılan çalışmalar dikkate alınmalı.

2. Öğrenci, öğretmen, aile ve çevre iletişimini sağlıklı hale getirmeli.

3. Kaygı düzeylerinin ölçülmesi adına öğrencilerle çalışmalar yapılmalı ve sonuçlar ışığında bu durumu en aza indirmek için çözümler ortaya konmalı.

4. Öğrencileri derse bağlayacak etkinlikler düzenlenmeli.

5. Öğrencilerde kitap okuma alışkanlığı kazandırmak adına bu uygulama özellikle ailelerde başlatılmalı.

6. Tüm bunlar için en önemli ve etkili çözüm olarak aileler bilinçlendirilmeli.

KAYNAKÇA

- Bekman, S. – Aksu Koç, A. – Erguvanlı Taylan, E.- Vakfı, A. Ç. E. (2004). Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde bir erken müdahale modeli: Yaz anaokulu pilot uygulaması. *Boğaziçi Üniversitesi ve Anne-Çocuk Eğitim Vakfı*, 20 (10), 2014.
- Clifford, M. M. (1989). Competition: can the assets exceed the liabilities?. *New Designs for Youth Development Journal*, 1 (3), 25-30.
- Çankaya, İ. (2011). İlköğretimde akran zorbalığı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24 (1), 81-92.
- Çoban, A. (2016). Türkçe eğitimi ve öğretiminin sorunları. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2 (1), 121-138.
- Demirtaş, E. (1999). *Sinemanın bir iletişim biçimi olarak tüketilmesi - Örnek olay inceleme: Titanic" batan gemi sinemayı kurtardı mı?*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Deniz, E. (2015). Ortaokul öğrencilerinin kitap okuma alışkanlıkları / Reading habits of secondary school students. *Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları*, 3 (2), 46-64.
- Dökmen, Ü. (1994). *Okuma becerisi, ilgisi ve alışkanlığı üzerine psiko-sosyal bir araştırma*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Gencer, Ö. (2009). *Eğitim fakülteleri Alman dili eğitimi anabilim dalı derslerinde yabancı kültürle karşılaşma ve önyargılar ampirik - nitel bir araştırma*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erkan, S. - Kırca, A. (2010). Okul öncesi eğitimin ilköğretim birinci sınıf öğrencilerinin okula hazırbulunuşluklarına etkisini incelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 38 (38), 94-106.
- Genç, G. (2007). *Genel liselerde akran zorbalığı ve yönetimi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gögüş, B. (1983). "Okumayı biliyor muyuz?" *Öğretmen Dünyası Dergisi*, 44, 7-9.
- Güvenir, T. (2004). *Okulda akran istismarı*. Ankara: Kök.

- İnan, D. D. (2005). *İlköğretim I. kademe öğrencilerinin okuma alışkanlıklarının incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Küçükahmet, L. (2004). Hayat bilgisi programının değerlendirilmesi. *Eğitimde Yansımalar: VIII Yeni İlköğretim Programlarını Değerlendirme Sempozyumu*, 373-381.
- Mert, E. L. (2014). Türkçe öğretmeni adaylarının okuma ilgi düzeylerinin farklı değişkenler açısından incelenmesi. *Turkish Studies*, 9 (3), 959-968.
- Nuhoglu, M. M. - Karakuş, E. - Taş, H. (2007). *Türkçe öğretimi etkinlikleri*. Ankara: Nobel.
- Palti, C. (2012). *Üniversiteye hazırlanan lise son sınıf öğrencilerinde yükseköğretime geçiş sınavı öncesi ve sonrasında benlik Saygısı, sınav kaygısı ve durumluk-sürekli kaygı düzeyleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Schuster, B. (1999). Outsiders at school: the prevalence of bullying and its relation with social status group. *Processes and Intergroup Relations*, 2 (2), 175-190.
- Sezer, F. - İşgör, İ. Y. (2010). İlköğretim ve ortaöğretim kurumlarındaki öğrencilerin problem alanlarının tespiti (Erzurum ili örneği). *Millî Eğitim*, 39 (186), 235-248.
- Sillars, A. L. (1995). Communication and family culture. *Explaining Family Interactions*, 375-399.
- Sönmez, V. - Alacapınar, F. (2013). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Spielberger, C. D. (1972). *Review of profile of mood states*. 3-20.
- Tani, F. - Paul, S. - Greenman, B. H. - Schneider, F. (2003). Bullying and the big five: A study of childhood personality and participant roles on bullying incidents. *School Psychology International*, 24 (2), 131- 146.
- Topses, G. (2003). *Gelişim ve öğrenme psikolojisi*. Ankara: Nobel.
- Yavuzer, H. (2001). *Çocuk psikolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

BİLİŞSEL VE SANATSAL YETENEKLER ARASINDAKİ NEGATİF KORELASYON TESPİTİ

DETECTING NEGATIVE CORRELATION BETWEEN COGNITIVE AND ARTISTIC ABILITIES

Serap YILDIRIM GEREN*

ÖZ: Yaratıcılık ile ilgili en bilinen ve kısa tanım “yeni ve kullanışlı fikirlerin üretilmesi” şeklindedir. Yetenek kavramı ise, akademik veya sanatsal alanlardaki özel kabiliyetleri ifade etmektedir. Yaratıcılık asırlar boyunca doğaüstü insanlara özgü bir özellik olarak kabul görmüştür. Ancak günümüzde sanatın öncelikle yetenekle ve sonrasında muhakkak eğitimle ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında ise yaratıcılık kavramının sanatsal yetenekle ilişkisi son derece açıktır. Pek çok iç ve dış faktörün yaratıcılığı etkilediği söylenebilir. Ancak yapılan çalışmalara bakıldığında bilişsel yeteneğin sanatsal yaratıcılık üzerindeki etkisinin araştırılmadığı görülmektedir. Bu nedenle literatürdeki bu boşluğu doldurması umulan bu çalışmada bilişsel yetenek ve sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişki irdelenmiştir. Deneysel tasarımı her iki yetenek ve genel yaratıcılık düzeyinin tespit edilmesine yönelik olarak hazırlanmıştır. Sonuçlara bakıldığında bilişsel ve sanatsal yetenek arasındaki negatif korelasyon en çok göze çarpan sonuç olmuştur. Bu sonuca göre sanatsal yeteneği yüksek kişilerde bilişsel beceriler nispeten zayıf olduğu, sanatsal yeteneği düşük kişilerde ise bilişsel yeteneğin daha yüksek olduğu söylenebilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, biliş, bilişsel yetenek, sanatsal yetenek, sanat eğitimi.

Jel Kodları: M12, M19

ABSTRACT: The most known and short definition of creativity is “generating new and useful ideas”. The concept of talent refers to special abilities in academic or artistic fields. Creativity has been recognized as a characteristic of people who have been dedicated to have supernatural abilities for centuries. Today, however producing art is considered primarily about talent and then definitely about education. From this point of view, the relationship between the concept of creativity and artistic talent is very clear. It can be said that many internal and external factors affect creativity. However, looking at the studies conducted, it is seen that the effect of cognitive ability on artistic creativity has not been investigated. Therefore, in this study, which is expected to fill this gap in the literature, the relationship between cognitive ability and artistic creativity has been examined. The experimental design was prepared to determine both abilities and general creativity levels. Looking at the results, the negative correlation between cognitive and artistic ability was the most striking result. According to this result, it can be said that cognitive skills are relatively weak in people with high artistic ability, and cognitive ability is higher in people with low artistic ability.

Keywords: Creativity, cognition, cognitive ability, artistic ability, art education.

* Öğretim Görevlisi - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Meslek Yüksekokulu / Tekirdağ - svgeren@nku.edu.tr (Orcid ID: 0000-0003-0059-7188)



This article was checked by Turnitin.

1. Yaratıcılık

Mevcut literatür yaratıcılığın farklı tanımlarını sunmaktadır. Yaratıcılık ile ilgili en bilinen ve kısa tanım “yeni ve kullanışlı fikirlerin üretilmesi” şeklindedir. Bireysel ve örgütsel düzeyde farklı şekillerde ele alınabilen yaratıcılık (Güngör vd. 2018), sanat alanında bireysel yaratıcılık olarak karşımıza çıkar ve daha çok bu yönüyle ele alınır. Kratzer, Leenders ve Engelen (2004) ise yaratıcılığı başarılı yeni ürünler ortaya koyma süreci olarak tanımlar.

Yaratıcılık entelektüel yetenek, bilgi, düşünme tarzları, kişilik, motivasyon ve çevre gibi farklı kaynakların karışımıdır (Taha ve diğerleri, 2015). Çoban (1999), yaratıcılığı “Yeni fikirler üretmek, olay ve olguları farklı bakış açılarından görmek, problemleri özgün yöntemler ile çözmek, karmaşık ve belirsiz sorunlara duygularını birleştirerek; açık, hızlı, meraklı ve araştırmacı bir düşünce sistemi ile yönelmek gibi kişisel beceriler” şeklinde tanımlamıştır. Binning (1991) ise yaratıcılığı “Bir sistemin gelişen ve değişen doğal yeteneği” olarak tanımlamıştır. Bu tanım üç ana kavramı içermektedir (Samen, 2008): *Doğal yetenek*; yaratıcılık yalnızca bir durum değildir, gelişme, değişme ve yenilenme yeteneğidir. *Sistem*; sadece bireyler değil, örgütlerin, teşebbüslerin yani sosyal sistemler de yaratıcıdır. *Değişim*; değişim yaratıcılık gereklidir ama yeterli değildir.

Kavrama yönelik yapılan araştırmalarda yaratıcılığın hem doğuştan gelen hem de sonradan geliştirilebilir, öğrenilebilir ve hayata geçirilebilir boyutlarının olduğu ortaya konmuştur (Altekin, 2012). Sözcük kimi zaman bilişsel bir süreç; kimi zaman da bir beceri olarak betimlenmiş olup, insanın yaptığı her etkinlikte; olağan, sıradan, günlük işler diye tanımladığımız etkinliklerden; sanat, teknik ya da bilim gibi karmaşık alanları da kapsayan geniş bir yelpazede gözlemlenen bir olgu olarak tanımlanmıştır (May, 2008).

Yaratıcılık; algılama, bilinçlilik, duyarlılık, yeniliğe açık olma, esneklik, akıcılık, sezgi, kavrama yeteneği ve buluş gibi birçok bilişsel süreci içinde barındırmaktadır (Tegano vd. 1991, Russ 1996, Sternberg ve Lubart 1996, Prentice vd. 2003, Lubart ve Guignard 2004). Beetlestone (1998), yaratıcılığı tanımlamak için altı öğenin var olması gerektiğini vurgulayarak, yaratıcılığın bilişsel bir öğrenme şekli; betimleme (fikirlere ve duyguları ifade etme); üretkenlik (hayal gücü, yaratma, oluşturma, yazarlık, performans); özgünlük (risk alma ve alışılmışın dışında olma); yaratıcı bir şekilde düşünme ve problem çözme (farklı ve daha az belirgin olan çözümlerle ortaya çıkma); ve evren ve yaratma-doğası (birey ve çevre arasındaki duygusal etkileşim) öğelerinden oluştuğunu belirtmiştir ve yaratıcılık ve sanatın birbiri ile yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir.

Yaratıcı düşünme sürecine ait modellerden duyuş ve yaratıcılık modelinde, yaratıcı süreçte önemli ve özgün olan bilişsel yetenekler belirli duyuşsal süreçlerle ve kişilik özellikleriyle ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda

bu model, duyuşsal süreçlerin ve kişilik özelliklerinin bilişsel becerilere destek verdiğini de öne sürmektedir (Russ, 1996).

Çoğu zaman aynı anlamda kullanılan yetenek ve yaratıcılık kavramları aslında birbirlerinden ayrı anlamlar içermektedir. Türk Dil Kurumu'nun terimler sözlüğüne göre yetenek "Herhangi bir Şeyi öğrenmek, bir işi yapmak ve tamamlamak ya da bir duruma başarıyla uymak konusunda organizmada bulunan ve *doğuştan gelen g*", "Kişinin kalıtsal olarak öğrenmesini çerçeveleyen sınır" ve "Dışarıdan gelen bir etkiyi alabilme gücü" olarak tanımlanmaktadır.

Bilim insanları, yaratıcılığın hangi kişilik ve diğer özelliklerle ilişkili olduğunu uzun zamandır araştırmaktadır. Bu araştırmalardan Arslantaş'ın (2001) yaptığı çalışmaya göre yaratıcı kişilerin kişisel  zellikleri Őyledir:

- Meraklıdır.
- Bağımsız ve özerktir.
- Kendilerini işlerine kaptırırlar.
- Bilgileri geniş, çeşitli ilgileri olan çok yönlü kişilerdir.
- Risk almaya eğilimlidir.
- Motivasyonları süreklidir ve aynı zamanda iş yapmayı seven ve bu konuda kapasite sahibi olan, kendilerini disipline edebilen, sabırlı, dinamik ve bir işi sonuca ulaştıran kişidir.
- Hayal gücü yüksektir.
- İleri düzeyde kavrama yeteneğine sahiptir.
-  zgn düşünürler ve ilginç görüşler getirirler.
- Farklı görüşleri, kaynakları açısından değil örgütsel yararları açısından değerlendirir. Onları çalışmaya özendiren sorunun kendisidir ve ele aldıkları sorunu  znceye kadar uğraşırlar.
- Yargılama ve değerleme konusunda çabuk karar vermekten kaçınırlar. Analiz ve açıklamalar için vakit harcarlar.
- Daha az otoriterdir. Daha fazla esnektir. Sezgilere önem verir. Buluşları düzensizdir.
- Yargılamada bağımsızdır. Her fikre hemen kapılmaz, genel kabul görmüş fikirlerden zaman zaman ayrılabilir. Baskıyı reddeder.
- Renkli ve özgün yaşantıları vardır.

Erden ve Akman (1997) ise yaptıkları çalışmada konuya daha deneysel yaklaşmışlar ve katılımcılara tuğlanın kullanılabilereği yerleri sormuşlardır. Cevaplar ev, okul gibi binaların yapımında kullanılabilerecek bir inşaat malzemesi ve kapının kapanmasını veya kâğıtların uçmasını engellemek için kullanılabilerecek bir gereç olarak iki farklı Şekilde gelmiştir.

Sanatsal yaratıcılık ise özellikle sanatla ilgili akademik eğitim veren kurumların üzerinde önemle durduğu bir yetkinlik olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Yetenek kavramı, akademik veya sanatsal alanlardaki özel kabiliyetleri ifade etmektedir. Yaratıcılık asırlar boyunca doğaüstü insanlara özgü bir özellik olarak kabul görmüştür. Ancak günümüzde sanatın öncelikle yetenekle ve sonrasında muhakkak eğitimle ilgili olduğu açıktır. Sanatta yaratıcılığın gelişiminin bir başka koşulu da şüphesiz hayal gücüdür.

Pek çok iç ve dış faktörün yaratıcılığı etkilediği söylenebilir. Ancak yapılan çalışmalara bakıldığında bilişsel yeteneğin sanatsal yaratıcılık üzerindeki etkisinin incelendiği çalışma sayısının yeterli düzeyde olmadığı görülmektedir. Bu nedenle literatürdeki bu boşluğu doldurması umulan bu çalışmanın temel amacı, bilişsel yetenek ve sanatsal yeteneğin birbirinden etkilenme düzey ve yönlerini araştırmaktır.

2. Araştırmanın Amacı ve Metodolojisi

Çalışmanın temel amacı bilişsel yetenek ile sanatsal yetenek arasında bir ilişki olup olmadığının tespit edilmesidir. Bu amaçla hazırlanan deney tasarımı, katılımcılar aşağıdaki gibidir:

2.1. Deney Tasarımı

Araştırma kapsamında Geleneksel El Sanatları Önlisans Programı kapsamında eğitim alan öğrenciler katılımcı olarak alınmıştır.

Çalışmada bilişsel yetenek ölçümünde “son 3 rakamı hatırlama” ve “kelime hatırlama” oyunları kullanılmıştır. Sanatsal yaratıcılık ölçümünde ise katılımcılardan biri ters duran dört adet baykuş, dört adet kalp, beş adet nokta ve baykuşların üzerinde oturdukları dört adet dal parçası ile bu dallarda yer alan yaprakları hayal etmeleri ve bunu resme dökmeleri istenmiştir. Çizimlerin değerlendirmesi istenenlerin yerine getirilmesi ile renk uyumları dikkate alınarak yapılmıştır.

Bilişsel yetenek oyunlarının seçilmesindeki amaç, bu oyunların aynı zamanda hafıza gücünün de ölçülmesine olanak sağlamasıdır. Zira sanatsal yaratıcılık ile ilgili istenen çizime dair istenenler katılımcılara sözlü olarak söylenmiş ve tekrarlanmamıştır.

Deneyin ikinci kısmında ise bilişsel yetenek oyunlarına geçilmiştir. Son 3 rakamı hatırlama oyununda katılımcılara bir dizi sayı okunur ve okuyucu okumanın herhangi bir yerinde durarak katılımcılardan en son okuduğu 3 rakamı hatırlamalarını ister. Bu oyun beş kez üst üste tekrarlanmıştır. Bu oyundaki puanlama doğru bilinen her rakam için bir puan olacak şekilde belirlenmiştir bilişsel yetenek ölçümünde kullanılan ikinci oyun ise kelime hatırlama oyunudur. Bu oyunda katılımcılara 5x5'lik bir tablo şeklinde hazırlanmış ve her bir hücrede bir tane olacak şekilde yazılı 25 adet kelime verilmiştir. Bu kelimeleri inceleyebilmeleri için bir dakika süresi olan katılımcılardan listeler teslim alınmış ve “Şimdi sayacağımız kelimeler listede var mıydı?” diye sorulmuştur. Sayılan 30 adet kelimenin içinden 15'i listede bulunmakta iken 15'i listede yoktur. Bu oyunda da puanlama doğru bilinen her cevap için bir puan şeklinde

olmuştur. Deneyde kullanılan puanlamalarda, araştırmacının mesleki tecrübesi dikkate alınmıştır.

Sanatsal yaratıcılık, örneklem grubunun alındığı bölümde akademik faaliyetlerini yürütmekte olan ve aynı zamanda bu çalışmanın yazarı olan öğretim elemanı tarafından subjektif olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlemede çizim puanı ve genel sanatsal yetenek puanı dikkate alınmıştır. Katılımcılara öncelikle bir örnek resim verilmiştir. Bu örneği 5 saniye süreyle incelemeleri istenmiştir. Daha sonra katılımcılara beyaz sayfa verilmiş ve kendilerine verilen örneği hatırlayabildikleri kadarıyla çizimleri ve renklendirmeleri istenmiştir. Çizim puanı ile genel çizim puanının toplamından oluşan sanatsal yetenek puanı 3 ile 14 puan arasında değişmektedir. Subjektif değerlendirme yapan ve alanında yeterliliğini ispat etmiş öğretim elemanı, her bir katılımcının çizimlerini tek tek incelemiş ve daha önceden belirlenen kriterler ışığında puanlamayı yapmıştır.

2.2. Çalışmanın Kısıtları

Çalışmanın en önemli kısıtı örneklem üzerindedir. Zaman ve maliyet unsurları nedeniyle farklı ve daha fazla katılımcı gruplarına ulaşılamamıştır. Ayrıca, örneklemin sadece kadınlardan oluşması nedeniyle, sanatsal ve bilişsel yetenek arasındaki korelasyonun cinsiyet açısından farklılaşması analiz edilememiştir. Diğer bir kısıt ise literatürde sanatsal yetenek ve bilişsel yetenek ilişkisini net olarak ortaya koyabilen bir ölçek bulunmamasıdır.

3. Sonuçlar

Çalışma kapsamında elde edilen veriler SPSS 21.0 programı aracılığıyla analiz edilmiştir. Toplamda 23 katılımcı ile görüşülmüştür. Katılımcıların tamamı kadındır. Çizim puanları, genel sanatsal yetenek puanları, kelime hatırlama deneyi puanları ve son üç sayıyı hatırlama puanlarına ait frekans analizleri ile bu puanlardan elde edilen sanatsal yetenek ve bilişsel yetenek toplam puanlarına ait frekans analizleri ile tanımlayıcı istatistikleri aşağıdaki gibidir.

Tablo 1. Tanımlayıcı İstatistikler

	Çizim Puanı	Genel Çizim Puanı	Kelimeleri Hatırlama Puanı	Sayıları Hatırlama Puanı	Bilişsel Yetenek Puanı	Sanatsal Yetenek Puanı
Mod Ortalaması	12,00	1,00	10,00	10,00	24,00	14,00
Medyan Ortalaması	7,0000	1,0000	11,0000	12,0000	23,0000	8,0000
Minimum	3,00	0,00	9,00	8,00	20,00	3,00
Maksimum	12,00	2,00	14,00	15,00	26,00	14,00

Tablo 1'e bakıldığında katılımcılardan çizimleri beklenen resme ait istenenlerin yerine getirilip getirilmemesine göre verilen çizim puanlarının 3 puan ile 12 puan arasında değiştiği, değerlendirici tarafından verilen genel çizim puanının ise 0, 1 ve 2 puan üzerinden değerlendirildiği görülmektedir. Genel çizim puanında 0 puan çizim yeteneği ve sanatsal yeteneğin zayıf olduğunu, 1 puan geliştirilebilir yeteneği ve 2 puan ise güçlü yeteneği temsil etmektedir. Aynı tabloda yer alan kelime hatırlama puanının minimum puanı 9 ve maksimum puanı 14 olarak tespit edilmiş, son üç sayıyı hatırlama puanının ise 8 ile 15 puan arasında değiştiği görülmüştür. Çizim puanı ile genel çizim puanının toplamından oluşan sanatsal yetenek puanı 3 ile 14 puan arasında değişirken, kelime hatırlama ve son üç sayıyı hatırlama puanları toplamından oluşan bilişsel yetenek puanı ise 20 ile 26 puan arasında değişmektedir.

Tablo 2. Çizim, Genel Çizim, Kelime Hatırlama ve Son Üç Sayı Hatırlama Puanlarının Frekans Analizi Sonuçları

Çizim Puanı			Genel Çizim Puanı			Kelimeleri Hatırlama Puanı			Sayıları Hatırlama Puanı		
Alınan Puan	Frekans	Yüzde	Alınan Puan	Frekans	Yüzde	Alınan Puan	Frekans	Yüzde	Alınan Puan	Frekans	Yüzde
3,00	2	8,7	Zayıf Yetenek	6	26,1	9,00	3	13,0	8,00	1	4,3
4,00	3	13,0	Orta Düzey Yetenek	10	43,5	10,00	6	26,1	10,00	6	26,1
5,00	2	8,7	Güçlü Yetenek	7	30,4	11,00	3	13,0	11,00	1	4,3
6,00	2	8,7	Toplam	23	100,0	12,00	5	21,7	12,00	6	26,1
7,00	3	13,0				13,00	4	17,4	13,00	3	13,0
9,00	2	8,7				14,00	2	8,7	14,00	5	21,7
10,00	2	8,7				Toplam	23	100,0	15,00	1	4,3
11,00	3	13,0							Toplam	23	100,0
12,00	4	17,4									
Toplam	23	100,0									

Tablo 2'ye göre çizim görevinden 4 puan, 7 puan ve 11 puan alan katılımcı sayısı eşit iken en çok 12 puan alındığı görülmektedir. Genel çizim puanından ise katılımcıların çoğunluğu orta düzey yeteneği ifade eden 1 puan almışlardır. Kelime hatırlama oyunundan alınan puanlara bakıldığında yaklaşık %26 düzeyinde 10 puan ve yaklaşık %22 düzeyinde 12 puan alındığı görülmekte iken son üç sayıyı hatırlama oyunundan ise 10 puan ve 12 puan alan katılımcı sayısı eşit olduğu ve %22 düzeyinde de 14 puan alındığı göze çarpmaktadır.

Tablo 3. Bilişsel Yetenek ve Sanatsal Yetenek Puanlarının Frekans Analizi Sonuçları

Bilişsel Yetenek Puanı			Sanatsal Yetenek Puanı		
Alınan Puan	Frekans	Yüzde	Alınan Puan	Frekans	Yüzde
20,00	2	8,7	3,00	1	4,3
21,00	3	13,0	4,00	3	13,0
22,00	3	13,0	5,00	3	13,0
23,00	4	17,4	6,00	1	4,3
24,00	5	21,7	7,00	1	4,3
25,00	2	8,7	8,00	3	13,0
26,00	4	17,4	10,00	2	8,7
Toplam	23	100,0	11,00	1	4,3
			12,00	2	8,7
			13,00	2	8,7
			14,00	4	17,4
			Toplam	23	100,0

Tablo 3'e bakıldığında bilişsel yetenek puanlarından 24 puanı alanlar toplamın yaklaşık %22'si iken, sanatsal yetenekte en çok 14 puan alındığı gözlenmektedir.

Yukarıda açıklanan veriler ışığında çalışmanın temel hipotezleri şöyle belirlenmiştir.

H₁= Kelime hatırlama puanı, genel çizim puanına göre anlamlı şekilde farklılık göstermektedir.

H₂= Sayıları hatırlama puanı, genel çizim puanına göre anlamlı şekilde farklılık göstermektedir.

H₃= Bilişsel yetenek puanı, genel çizim puanına göre anlamlı şekilde farklılık göstermektedir.

H₄= Sanatsal yetenek puanı, genel çizim puanına göre anlamlı şekilde farklılık göstermektedir.

H₅= Bilişsel yetenek ile sanatsal yetenek arasında negatif korelasyon vardır.

Bu hipotezleri test etmek amacıyla değişkenler arasında ilgili istatistik analizler yapılmıştır. Yapılacak analize karar verirken verilerin normal dağılım gösterip göstermediği araştırılmış ve verilerde normal dağılıma rastlanmadığı gözlenmiştir (Shapiro Wilks $p<.005$). Bu nedenle az örnekleme uygulanabilecek non parametrik analizler tercih edilmiştir.

Tablo 4 ve Tablo 5, H_1 , H_2 , H_3 ve H_4 hipotezlerinin test edilmesi amacıyla yapılan Kruskal Wallis testi sonuçlarını göstermektedir. Tabloya bakıldığında kelimeleri hatırlama oyunundan alınan puanlar genel çizim puanı sınıfına göre değişmezken, sayıları hatırlama oyunundan alınan puanlar genel çizim puanı sınıfına göre anlamlı şekilde değişmektedir. Buna göre zayıf yetenek sınıfındaki kişilerin son üç sayıyı hatırlama oyunundan aldıkları puanlar diğerlerine göre daha yüksek, güçlü bir çizim yeteneği olduğunu gösteren genel çizim puanı sınıfındaki kişilerin ise diğerlerine göre daha düşüktür. Benzer şekilde bilişsel yetenek puanı da genel çizim puanı sınıfına göre anlamlı farklılıklar gözlenmektedir. Zayıf yetenek sınıfındaki kişilerin bilişsel yetenek puanları daha yüksek iken güçlü yetenek sınıfındaki kişilerin bilişsel yetenek puanları daha düşüktür. Son olarak sanatsal yetenek puanlarına bakıldığında beklenen sonucun ortaya çıktığı görülmektedir. Bir başka ifadeyle genel çizim puanı sınıfı güçlü yetenek olan kişilerin sanatsal yetenekleri daha yüksek iken zayıf yetenek sınıfındakileri sanatsal yetenekleri düşüktür.

Tablo 4. Değişkenlerden Alınan Puanları ile Genel Çizim Puanı Arasında Kruskal Wallis Testi Sonucu

	Kelimeleri Hatırlama Puanı	Sayıları Hatırlama Puanı	Bilişsel Yetenek Puanı	Sanatsal Yetenek Puanı
Ki Kare	1,360	9,028	14,486	17,357
df	2	2	2	2
p	,507	,011	,001	,000

Tablo 5. Değişkenlerden Alınan Puanları ile Genel Çizim Puanı Arasında Kruskal Wallis Testi Ortalamaları

Genel Çizim Puanı		N	Ortalama
Kelimeleri Hatırlama Puanı	Zayıf Yetenek	6	12,75
	Orta Düzey Yetenek	10	13,25
	Güçlü Yetenek	7	9,57
	Toplam	23	
Sayıları Hatırlama Puanı	Zayıf Yetenek	6	16,50
	Orta Düzey Yetenek	10	13,50
	Güçlü Yetenek	7	6,00
	Toplam	23	
Bilişsel Yetenek Puanı	Zayıf Yetenek	6	17,17
	Orta Düzey Yetenek	10	14,40
	Güçlü Yetenek	7	4,14

	Toplam	23	
Sanatsal Yetenek Puanı	Zayıf Yetenek	6	4,50
	Orta Düzey Yetenek	10	10,95
	Güçlü Yetenek	7	19,93
	Toplam	23	

H₅ hipotezinin test edilmesi amacıyla korelasyon analizi uygulanmıştır. Analizi sonucunda okunan Spearman Korelasyon katsayısı sonucuna göre bilişsel yetenek ile sanatsal yetenek arasında istatistiksel olarak anlamlı ve negatif bir korelasyon mevcuttur ($p < .01$).

	Value	Approx. Sig.
Spearman Correlation	-,786	,000 ^c

4. Sonuç

Yapılan araştırma, elde edilen veriler ve bu verilerin uygulandığı analizleri sonucunda bilişsel yetenek ile sanatsal yetenek arasındaki negatif korelasyon tespit edilmiş olup, genel çizim puanı sınıflamasında bilişsel yetenek puanında farklılaşmalar ortaya konmuştur. Bu sonuçlar, kişilerin bilişsel yetenek düzeylerinin sanatsal yaratıcılıklarında negatif etki göstereceği şeklinde yorumlanabilecektir.

May (2008), genel manada yaratıcılığın bilişsel bir süreç olduğunu ifade eder. Aslına bakılırsa bu tanım, çalışmanın sonuçlarını doğrular niteliktedir. Zira çalışmanın sonucu yaratıcılık olgusunu sanatsal ve bilişsel yeteneğin toplamı olarak ele almış ve yaratıcılığın bilişsellikle ilgisini tekrar ortaya koymuştur. Ancak örneklem sayısının zaman ve maliyet güçlükleri nedeniyle düşük tutulmuş olması nedeniyle bundan sonraki çalışmalarda benzer deney tasarımları ile daha anlamlı sonuçlar elde edilebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Arslandaş, C.C. (2001). Girişimcilikte yaratıcılık ve yenilik. *İstanbul üniversitesi İşletme Fakültesi İşletme İktisadi Enstitüsü Yönetim Dergisi*, Yıl 12 S. 38, 17-23.
- Çoban, S. (1999). *Yöneticilerin yaratıcılık düzeyleri ile liderlik tarzları arasındaki ilişki*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Erden, M. - Akman, Y. (1997). *Eğitim psikolojisi*. Ankara: Arkadaş.
- Güngör, S. - Tomris Küçün, N. - Sezgin, M. (2018). Girişimci öğretim elemanlarının psikolojik sermaye ve bireysel yaratıcılıklarının incelenmesi. *Sosyal Bilimler Metinleri*, Cilt 2018, S. 2.

- Kratzer, J. - Leenders, R. Th. A. J. - Engelen, J. M. L. V. (2004). Stimulating the potential: Creative performance and communication in innovation teams. *Creativity and Innovation Management*, 13(1), 63-71.
- Lubart, T. - Guignard, J. H. (2004). The generality-specificity of creativity: A multivariate approach. *Creativity: From Potential to Realization*. (eds. Sternberg, R.J. - Grigorenko, E.G. - Singer, J. L.), pp. 43-56, Washington DC: American Psychological Association.
- May, R. (2008). *Yaratma cesareti*. (Çev.: Alper Oysal), İstanbul: Metis.
- Prentice, R. - Matthews, J. - Taylor, H. (2003). Creative development: learning and the arts. *Learning in the Early Years a Guide for Teachers of Children 3-7*. (ed. Riley, J.), pp.195-191, London: Paul Chapman Publishing,
- Russ, S.W. (1996). Development of creative processes in children. *New Directions for Child Development*. n.72. Jönsey-Press Publishers, pp. 31-42, Cleveland, Ohio.
- Samen, S. (2008). İşletmelerde yaratıcılığın önemi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(2), 363-378
- Sternberg, R. J. - Lubart, T. I. (1996). Investing in creativity. *American Psychologist*, 51(7), 677-688.
- Taha, V. A. - Tej, J. - Sirkova, M. (2015). Creative management techniques and methods as a part of the management education: Analytical study on students' perceptions. *Social and Behavioral Sciences*, 197, 1918-1925.
- Tegano, D.W. - Moran, J. D. III - Sawyers, J. K. (1991). Creativity in early childhood classrooms. *National Education Association*, pp. 8-9, 21, Washington, DC.

Elektronik Kaynaklar

- Altekin, S. (2012). Yaratıcılık potansiyelini bir beceriye dönüştürmek mümkün. <http://www.Serapaltekin.com/Yaraticilik.php> (Erişim: 10.11.2020)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Kitap İncelemesi :

AYSUN DURSUN, OYUN KÜLTÜR BENLİK TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE GELENEĞİN TEMSİLLERİ, İSTANBUL 2021, KESİT YAYINLARI.

Berat Samet KAHRAMAN*



Karl Gross, *The Play of Man* adlı eserinde “oyun hayata hazırlıktır”, der (1901: 389). Zaman içinde tanımlamalar değişse de insanın oyunla olan kadim birlikteliği hakkında herkes hemfikirdir. İster antik çağda tanrıları hoşnut etmek için oynanan bir oyunun içinde yer alın, ister bir çocuk oyununda saklanması gereken bir kişi olun veya hiç tanımadığınız bir insanın mesleğini tahmin etmeye çalışın, değişmeyen tek şey hayatta her zaman bir role sahip olduğunuz ve bu rolün gerekliliklerini yerine getirerek oyunun içinde yer aldığınızdır. O hâlde insan bu büyük oyun sahnesinde neden bazen sıradan rollere bürünürken bazen de başrolüdür? Dr. Aysun Dursun, 2021 yılı Ağustos ayında Kesit Yayınları'ndan çıkan

Oyun Kültür Benlik Türk Halk Kültüründe Geleneğin Temsilleri adlı kitabında oyun kültür ilişkisini merkeze alarak benlik kavramını ve söz konusu kavrama bağlı olarak bireylerin benlik sunumlarını gerçekleştirdikleri geleneklerin temsillerini ele alır ve buna benzer sorulara cevap verir.

Sosyal roller ve kişinin sahip olduğu toplumsal kimlikler, kültür içinde bireye bir rol tanımı yapar. Durum ve şartlara bağlı olarak kimi zaman bir baba veya anne, kimi zaman bir esnaf veya hemşire, kimi zaman da bir misafir veya komşu rolüne bürünen kişi toplum içinde ve kendi hayatında önemli bir rolü icra etmiş olur. Ancak hayatın süregelen olmayan sahnelerinde de kişi rol oynamaya her an hazır olmak zorundadır. Bu sahneler ise hayatın geçiş dönemleri olarak tanımlanan doğum, evlenme ve ölüm süreçleridir. Dr. Dursun, bu dönemlerde gerçekleştirilen geleneklerin aynı zamanda bir

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi / Muğla - beratsametkahraman@posta.mu.edu.tr (Orcid ID: 0000-0003-4676-6928)

performans birlikteliği olduğunu ve söz konusu icrada yer alan her bireyin belirli bir rolü olduğunu, kişinin bu gibi zamanlarda geleneksel temsil rolünün gereğini yerine getirdiğini ifade ederek sahne, kurgu, oyuncu, takım ve performans başlıkları altında örneklendirir.

Eser, okuyucusuna çalışmanın genel çerçevesini kapsamlı bir “Giriş” bölümüyle çizerek “Oyun Kavramı”, “Oyun Kavramı ile İlgili Çalışmalar”, “Benlik Kavramı” ve “Erving Goffman’ın Benlik Sunumu Yaklaşımı” başlıkları altında vermektedir.

Oyun Kavramı başlığı altında, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze oyun algısı, oyun oynama gerekliliği ve kültürel kökenlerde oyun tasavvurlarına değinilir. Daha sonra Türk kültüründe oyunun ne anlama geldiği, oyun oynama kültürünün ne olduğu ve gerekliliği tartışılır. Oyun kültürünün mit ve ritüelle olan tarihi geçmişine de değinen Dr. Dursun, bunu günümüz sanal oyunlarında bireylerin benlik sunumlarıyla ilişkilendirerek geçmişi günümüze oyun kültürü ile taşımayı başarır.

Oyun Kavramı ile İlgili Çalışmalar başlığında, çalışmaya kaynaklık eden ve bu eserden önce yapılmış çalışmalar kronolojik olarak verilmiştir. Türk halk edebiyatı alanında önem taşıyan çalışmalar ifade edildikten sonra uluslararası alanda yapılmış oyun çalışmaları da eserde yer alır.

Benlik Kavramı başlığı altında, benliğin ne olduğu, yapısı hakkına bilgiler verilir. Benlik-toplum ilişkisi birey-aile ve toplum çerçevesinde ele alınarak örneklerle irdelenir. Toplum içinde bireyin benlik kazanma süreçleri kimlik kavramı çerçevesinde açıklanır.

Erving Goffman’ın Benlik Sunumu Yaklaşımı başlığı altında ise çalışmanın metodunu belirleyen Goffman’ın konuyla ilgili görüşlerine yer verilir. Goffman, hayatı bir tiyatro sahnesine benzeter ve düşüncelerini bir terminoloji etrafında kavramsallaştırır. Davranışı gerçekleştiren kişiyi “aktör”, sergiledikleri davranışları ve etkinlikleri “rol veya rutin” ve kişinin diğer bireyleri etkilemeye yönelik davranışlarını ve bunların sunumlarını “performans” olarak tanımlar.

Geleneğin Temsilcisi Olarak Oyuncu/İcracı başlığında, kişinin sahip olduğu statüler kimlik kavramları çerçevesinde değerlendirilir ve kimlik-toplumsal konum birlikteliği rol kavramı çerçevesinde ele alınır. Aile bireylerinden gelin-damada, akrabalarından komşulara toplumda belirlenen sosyal roller oyun kavramı bağlamında incelenir.

Geleneğin İcrasına Katkı Sağlayanlar: Takımlar başlığı altında, takım kavramı tanımlanır. Bir icra sırasında kurulan sette birey ve etkileşim içinde oldukları yakınları “takım” olarak adlandırılmıştır. Bu takımlar geleneğin aktarımına katkı sağlayan, sürdürülebilir bir kültür dairesi oluşturan bireylerdir. Dr. Dursun çalışmasında doğum, evlenme ve ölüm âdetleri ile komşuluk, misafirlik ve esnaflık gelenekleri üzerinden icra ortamlarını ve buna katılan oyuncularını ve takımlarını örneklendirir. Bu geleneklerin herhangi

birinin temsilinde yer alan bireyin, icrada aldığı rolle oyun setine yaptığı önemli katkı ifade edilir.

Bir Temsil Olarak Geleneğin İcrası (Performans) başlığı altında, bireyin izleyiciler karşısında sergilediği icra değerlendirilir. Buna bağlı olarak “Vitrin”, “Set”, “Rol veya Rutin”, “Senaryo” ve “Kurgu” kavramları, icrayı tanımlayan ve tamamlayan unsurlar olarak çalışmada yer alır.

Geçiş Dönemleri Geleneklerinin Temsili başlığı altında Dr. Dursun, doğum, evlenme ve ölüm geleneklerini geniş bir icra ortamı olarak değerlendirir. Geçmişten günümüze çeşitli örneklerle açıklar. Çalışmada bu örnekler geleneğin güncellenmesi bağlamında da değerlendirilmiştir. Günümüzde yeni doğan bebekler için yapılan “Yeni Doğan Fotoğraf/Video Çekimleri” söz konusu başlıklardan biridir.

Komşuluk Geleneklerinin Temsili başlığında, komşuluk ilişkilerinin yapısı ve gerekliliği, Türk kültüründeki önemi değerlendirilir. Oyun kavramı çerçevesinde, hane ziyaretleri ve kadınlar arası düzenlenen “gün”ler; set, rol ve rekabet kavramlarıyla ilişkilendirilerek incelenir. Bu açıdan bakıldığında sıradan bir ziyaretin kültürel kavram alanındaki karşılığı daha anlaşılır kılınır.

Misafirlik Geleneklerinin Temsili başlığı altında, geleneksel Türk misafirperverliği ve ev sahibi-misafir rolleri geleneğin icrası bağlamında incelenir. Takdim ritüeli hürmet kavramıyla ilişkilendirilerek açıklanır. Ev sahibi ve misafirin rolleri kültürel değerler ve unsurlarla şekillenir.

Esnaflık Geleneklerinin Temsilleri başlığı altında, herhangi bir alışveriş icrasındaki esnaf-müşteri rolleri değerlendirilir. Günlük yaşamda diğer pek çok rolle birlikte hemen hemen her bireyin yer aldığı bir seti oluşturan alışveriş mekânları aynı zamanda bireyler için bir sosyalleşme alanı olarak da değerlendirilir.

Dr. Dursun, çalışmasında yaşamın akışı içinde fark edilmeden uygulanan, kolektif bellek ve kolektif bilinç dışı çerçevesinde yönlendirilen davranışlara dikkat çeker. Bu davranışlar kültür taşıyıcısı olarak geleneklerin temsilinde bireylerin rollerinin belirleyicisi konumundadır. Toplumda bir kişinin pek çok rolü ve bu roller çerçevesinde sergilemesi gereken icralar vardır. Birey var olduğu sürece oyun devam eder. Yaşamın icrasında kimi zaman sıradan rollere bürünürken kimi zaman da başrolde dir.

Bu eser, oyun kavramına öncüllerinden farklı bir perspektiften bakan, oyun kavramını sınırlandırmadan hayata yayan, ardıllarına yeni çalışma alanları açacak, hem teori hem de uygulama kitabıdır. Türk halk edebiyatı alanında performans dayalı uygulamaların yeniden yorumlanması, kültür-oyun ve kültür-benlik ilişkisi noktasında alana önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Gross, K. (1901). *The Play of Man*. New York.

Dursun, A. (2021). *Oyun Kültür Benlik Türk Halk Kültüründe Geleneğin Temsilleri*, İstanbul: Kesit.

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Çalışma konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the study do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

- 1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
- 2. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde**, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
- 3. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
- 4. Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.**
- 5. Yazı**, <http://dergipark.org.tr/mahder> adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.
- 6. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.**
- 7. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayınlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.**
- 8. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.**
- 9. Makaleler, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.**

Etik İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayınlanmamış sempozyum bildirimlerinin yayımı ise, sempozyum katılımının çalışmada belirtilmesi şartıyla mümkündür. (Derginin her sayısında toplam makale sayısının en fazla %20'si oranında sempozyumlarda sunulmuş bildiri metnine yer verilmektedir. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Dergiye gönderilen makaleler, editoryal süreç başlangıcında Turnitin benzerlik / intihal programı aracılığıyla kontrol edilmektedir. Benzerlik oranı %20'nin üzerinde olan çalışmalar yayımlanmaz.

3. 2020 yılı itibarıyla anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (*10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	1,5 cm	
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm	
Sol Kenar Boşluk	2 cm	
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm	
Yazı Tipi	Cambria	
Yazı Tipi Stili	Normal	
Boyutu (metin)	11 (Cambria)	
Boyutu (özet ve dipnot metni)	9 (Cambria)	
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk	
Satır Aralığı	Tek (1)	

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tiva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Aça, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Aça, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2017, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:

Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemeñçecilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri*. (hızl.: A. Kahya-Birgöl vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", <http://www.loc.gov/folklife/cwc/> (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

2021 Yılı Hakemleri / Referees of 2021

- Prof. Dr. Metin ARIKAN (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Kadriye Didem ATIŞ (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nedim BAKIRCI (Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan)
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. A. Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nilgün ÇIBLAK COŞKUN (Mersin Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL (Pamukkale Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Gözde EMEKLİ (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Bülent GÜVEN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Adem ÖGER (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Zafer ÖTER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi-Azerbaycan)
Prof. Dr. Nilgün SAZAK (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa SEVER (Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Eren ÖZEK (İstanbul Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Hakan TAŞ (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aydın UĞURLU (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. İdris Nebi UYSAL (Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nihan Semen ERSÖZ UZAR (Selçuk Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Bahar EROĞLU YALIN (Trabzon Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ali Osman ABDURREZZAK (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)

Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU (Giresun Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Samet AZAP (Kastamonu Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Sedat BAHADIR (Artvin Çoruh Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Tuğrul BALABAN (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Vedat BAYRAKTAR (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Döndü Neslihan BAY (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Meryem BULUT (Ankara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Serkan ÇAKMAK (Atatürk Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Reyhan ÇELİK (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Hüseyin DURGUT ((Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Uğur DURMAZ (Kocaeli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Zinnur GEREK (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Fatma GÜRSOY (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet Zeki GÜVEN (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Süleyman FİDAN (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Badegül CAN EMİR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Onur Alp KAYABAŞI (Aksaray Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Rabia GÖKÇEN KAYABAŞI (Aksaray Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet KESKİN (Samsun Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Burhan KILIÇ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Adem KOÇ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Emel KOŞAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Duygu PİJİ KÜÇÜK (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ayla OĞUZ (Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ayşegül KOYUNCU OKCA (Pamukkale Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Birgül KOÇAK OKSEV (Bartın Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Elif ÖKSÜZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Sibel ÖNÇEL (Anadolu Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR (Artvin Çoruh Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nebile ÖZMEN (Sağlık Bilimleri Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa CebraİL SADAKAOĞLU (İstanbul Aydın Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa ŞAHİN (Dicle Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK (Fırat Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Kadriye TÜRKAN (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nursel UYANIKER (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Yakup Alper VARİŞ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Yüksel YILDIRIM (İzmir Bakırçay Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Safiye Meriç AÇIKEL (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Özge AKGÜL (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Songül ARAL (İnönü Üniversitesi-Türkiye)

Dr. İlknur EKİZ ATEŞER (KTO Karatay Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Berna AYAZ (Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Hatice Aycan AYDOĞAN (Beykent Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Fatih BALCI (Kayseri Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Serkan BALCI (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Zekiye ÇAĞIMLAR (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Salim DURUKOĞLU (İnönü Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ramazan ERGÖZ (Bitlis Eren Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sezen GÜNGÖR (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Zehra HAMARAT (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Nuray Olcay IŞIK (Namık Kemal Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Gülcan KIZILÖZEN (İnönü Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Zennure KÖSEMAN (İnönü Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Derya ÖZCAN (Uşak Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mutlu ÖZGEN (Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü-Türkiye)
Dr. Kuban SEÇKİN (Trabzon-Türkiye)
Dr. Selma SOL (Trakya Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Perihan TUĞBA ŞEKER (Uşak Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Can ŞEN (Bartın Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Fatma TEKİN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Zeynep YADİGAROĞLU (Aksaray Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Cemalettin YAVUZ (Kırklareli Üniversitesi-Türkiye)
M. Tekin KOÇKAR (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)