

ISSN: 1308-4445

YIL: 2020 CİLT: 13 SAYI: 30

MAD

# MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ  
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halk Bilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

## Bu sayıda:

Ahmet KESKİN Mehmet ÖZDEMİR

Aynur KOÇAK Mehmet YEŞİLKAYA

Aysun DURSUN Mine TAYLAN

Burcu ZEYBEK Murat MURATOĞLU

Damla TORUN Mutlu KÖPÜKLÜ

Duygu BİNGÖL Nazlı Başak BAŞAK

Fatih BALCI Necla DAĞ

Fatma TEKİN Nilüfer İLHAN

Fatma Zehra UĞURCAN Ömür KOÇ

Ferhat ÖZMEN Özlem ALP

Gökçehan Aysel YILMAZ Rawyar JABBARI

Gülden ALTINTOP Recep DEMİR

Hakan BAĞCI Rövsen ALİZADE

Hakan ÇELİKTEN Sibel TAŞ

Hatice Kübra UYGUR Tülay GÜMÜŞER

İrfan POLAT Ümit Kubilay CAN

Kamile SERBEST Yılmaz KAVAL

MAD

MOTİFAKADEMİ

30



**MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ**  
**Motif Academy Journal of Folklore**

**ISSN: 1308-4445**

2020, Yıl/Year: 13, Cilt/Volume: 13, Sayı/Issue: 30

**Sahibi/Owner**

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

**Editör/Editor**

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

**Yayın Kurulu/Editorial Board**

- Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)  
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (*Emekli-Ege Üniversitesi-Türkiye*)  
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi-Türkiye*)  
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (*İstanbul Üniversitesi-Türkiye*)  
Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA (*Nicolaus Copernicus Üniversitesi-Polonya*)  
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (*Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye*)  
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (*Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi-Azerbaycan*)  
Prof. Dr. Diliara USMANOVA (*Kazan Federal Üniversitesi-Tataristan/Rusya Federasyonu*)  
Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA (*Nicolaus Copernicus Üniversitesi-Polonya*)  
Doç. Dr. Mustafa AÇA (*İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye*)  
Doç. Dr. Galina MIŞKİNIENE (*Vilnius Üniversitesi-Litvanya*)  
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye*)

**Redaksiyon & Dizgi**

Buse Asena KARA  
Serap CENGİZ

**Baskı/Print**

Universal Copy Center-KTÜ Kanuni Kampusu/Trabzon



## **Bu Sayının Hakemleri/Referees of This Issue**

- Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Metin ARIKAN (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Didem ATİŞ (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Nedim BAKIRCI (Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan)  
Prof. Dr. Ömür CEYLAN (İzmir Kâtib Çelebi Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Nilgün ÇIBLAK COŞKUN (Mersin Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Balıkesir Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Pervin ERGUN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Ayşe Aslıhan ERGÜDER EROĞLU (Atatürk Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Ramazan QAFARLI (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi-Azerbaycan)  
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT (Adıyaman Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Metin KARADAĞ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi-Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti)  
Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Muharrem KAYA (İstanbul Kültür Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi-Azerbaycan)  
Prof. Dr. Nilgün SAZAK (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Hürrem Sinem ŞANLI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Bahar EROĞLU YALIN (Trabzon Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Özcan BAYRAK (Fırat Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Metin EREN (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Bahadır GÜNEŞ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Ruhi KONAK (Kastamonu Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Duygu PİJİ KÜÇÜK (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Mehmet MEMİŞ (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)

Doç. Dr. Ayşe Gamze ÖNGEN (Doğuş Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Fatih ÖZKAFKA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Selçuk PEKER (Necmettin Erbakan Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Recep TEK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Nursel UYANIKER (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Umut BAŞAR (İran Araştırmaları Merkezi-Türkiye)  
Dr. Uğur BAŞARAN (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Zekiye ÇAĞIMLAR (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Erhan ÇAPRAZ (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Necla DURSUN (Selçuk Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Süleyman FİDAN (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Ülkü KARA (Giresun Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Hamza KOÇ (Giresun Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Halil Sercan KOŞİK (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. İlknur DOĞU ÖZTÜRK (Doğuş Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Salih UÇAK (Millî Eğitim Bakanlığı-Türkiye)  
Dr. Fatih ŞAYHAN (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Hashim TOTONJI (Zakho Üniversitesi-Irak)  
Dr. Cemalettin YAVUZ (Kırklareli Üniversitesi-Türkiye)



*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: Dr. Fatih ŞAYHAN  
Bandırma: Dr. Berna AYAZ  
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL  
Çanakkale: Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU  
Edirne: Dr. Selma SOL  
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN  
TÖRET  
Gaziantep: Dr. Süleyman FİDAN  
Giresun: Dr. Abonoz KÜÇÜK  
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER  
İzmir: Doç. Dr. Mustafa AÇA

Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM  
Konya: Doç. Dr. Selçuk PEKER  
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  
SIBGATULLİNA



### **İletişim:**

<http://dergipark.org.tr/mahder> & [motifakademidergisi@gmail.com](mailto: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:**

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



DOAJ (Directory of Open Access Journals)



RESEARCHBIB (Academic Resource Index)



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*)



SOBİAD (*Sosyal Bilimler Atıf Dizini*)



*idealonline*



## İÇİNDEKİLER – CONTENTS



### Araştırma Makaleleri:

- AHMET KESKİN**.....502  
Elektronik Kültür Ortamında Paylaşılan Koronavirüs (COVID-19)  
Şiirlerinin Folklorun ve Mizahın Protesto İşlevi Bağlamında  
Kültürbilimsel Analizi  
*Cultural Analysis Of Coronavirus (COVID-19) Poetry Shared In The  
Electronic Culture Environment In The Context Of The Protest Function Of  
Folklore And Humour*
- AYSUN DURSUN – DAMLA TORUN**.....537  
Türk Halk Anlatılarında Anne Arketipi  
*The Mother Archetype In Turkish Folk Narratives*
- FATMA ZEHRA UĞURCAN – AYNUR KOÇAK** .....555  
“Aptal Oğlan”ın Mizah Bağlamında Varoluşu: Şor Masalları Örneği  
*The Existence Of The Fool In The Humor Context: Sampling Shor Folktales*
- FATMA TEKİN**.....566  
Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında Ölüm  
*Death In The Folk Narratives Of Kazan-Tatar Turks*
- FERHAT ÖZMEN**.....580  
Halk Anlatılarında İntihar (Özkıyım) Olgusu ve Psiko-Sosyal Açıdan  
Değerlendirilmesi  
*Suicide (Self-Termination) Phenomenon Folk Stories And Psycho-Social  
Evaluation*
- İRFAN POLAT**.....599  
Sibirya Türklerinde Lamaizm-Burkanizm ve Sudur Kitaplarının Kökeni  
Üzerine Bir Araştırma  
*Lamaism And Burkhanism In Siberian Turkic People And A Study On Origin  
Of Sudur Books*
- HATİCE KÜBRA UYGUR – KÜBRA ALTINTOP TAŞ**.....614  
Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Karikatür Bandının Göstergebilimsel Bir  
Çözümlemesi  
*A Semiotic Analysis Of The “Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı” Comic Strip*

<b>MEHMET ÖZDEMİR</b> .....	636
Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Kitaptan Ekranaya: Leylâ ve Mecnun <i>From Oral Culture To Written Culture From Book To Screen: Leylâ And Mecnun</i>	
<b>HAKAN ÇELİK TEN</b> .....	654
Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçişte Kitle İletişim Araçlarının Toplumsal Etkisinin Âşık Tarzı Şiir Geleneği Üzerinden Okunması <i>Reading The Social Impact Of Mass Media On The Transition From Traditional To Modern Society Through The Minstrel Style Poetry Tradition</i>	
<b>RÖVŞEN ALİZADE</b> .....	670
Türk Dünyası Halk Edebiyatında Oba İnancı <i>The Belief Of Nomadic Tent In The Folk Literature Of The Turkic World</i>	
<b>SİBEL TAŞ - YILMAZ KAVAL</b> .....	680
Tunceli’de Kültürel Bir Sembol: Dağ Keçisi <i>A Cultural Symbol In Tunceli: Mountain Goat</i>	
<b>K. ÖZLEM ALP</b> .....	689
Folklorik Temsilin Simgesel Dönüşümü <i>Symbolic Transformation Of Folkloric Representation</i>	
<b>FATİH BALCI</b> .....	701
Unutulmaya Yüz Tutmuş Meslekler Ustalar Teknikler ve Mesleki Anlatılar: Kayseri-Develi Örneği <i>Forgotten Professions, Masters, Techniques And Professional Narratives: Kayseri-Develi Example</i>	
<b>DUYGU BİNGÖL</b> .....	717
Halk İnanışları Kapsamında İncelenen Bir Astroloji Metni: “Dîv-nâme” <i>An Astrology Text Studied Within The Extent Of Public Beliefs: “Dîv-nâme”</i>	
<b>RECEP DEMİR</b> .....	736
Bir Halk Hekimliği Uygulaması Örneği: “Gelincik Kesme” <i>An Example Of Folk Medicine Practice: “Gelincik Kesme”</i>	
<b>KAMİLE SERBEST</b> .....	745
Nevşehir Yöresi Geleneksel Eğlence Unsurlarının Turizmde Kullanımı <i>Usage Of Traditional Entertainment Factors Of Nevşehir Region In Tourism</i>	



<b>MUTLU KÖPÜKLÜ</b> .....	762
“Eski amlar Bardak Oldu” Geleneksel Ahşap Tornacılığında Bardak Yapımı	
<i>“Old Pines Became Cups” Cup Making In Traditional Wood Turning</i>	
<b>MİNE TAYLAN</b> .....	778
Van-Hakkari Kilimlerinde Yeni Bir Desen: Aşiret Kavgası	
<i>A New Design In Van-Hakkari Kilims: Tribal Conflict</i>	
<b>TÜLAY GÜMÜŞER</b> .....	797
The Surface Design Of Kerchiefs In Ege University Ethnography Museum’s Textile Collection	
<i>Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi Tekstil Koleksiyonunda Bulunan Çevrelerin Yüzey Tasarımı</i>	
<b>ÖMÜR KOÇ</b> .....	809
Rodos Seferi’nde Menteşe Sancağı Minyatürlerine Bakış	
<i>The View Of The Miniatures On Menteşe Sanjak In The Rhodes Campaign</i>	
<b>GÖKÇEHAN AYSEL YILMAZ</b> .....	827
Klasik Türk Edebiyatı Mesnevilerinde Fiziksel Özelliklerin Mizahı	
<i>Humour About Physical Properties In Classical Turkish Literature’s Masnawis</i>	
<b>RAWYAR JABBARİ</b> .....	848
Kahtân Hüzmüzlü’nün Burası Kerkük Adlı Otograf Piyesi Üzerine Bir İnceleme	
<i>An Examination On The Autographic Episode Of Kahtan Hurmuzlu’s Here Is Kerkuk</i>	
<b>NECLA DAĞ</b> .....	860
Mutsuzluğun “Kapı”sındaki Kadına Psikanalitik Açından Bakış	
<i>A Psychoanalytic Overview Of The Woman In The “Door” Of Unhappiness</i>	
<b>NİLÜFER İLHAN</b> .....	875
Cahit Zarifoğlu’nun Yaşamak Adlı Eserini Kopuk Yapıt Kavramı Işığında Okumak	
<i>Reading Cahit Zarifoğlu’s Work Named “Yaşamak” In The Light Of The Concept Of Disconnected Work</i>	
<b>MURAT MURATOĞLU</b> .....	889
Leipzig Kütüphanesinde Kayıtlı Bir Seğir-Name Üzerine	

*On A Copy Of Seğir-Name Registered In Leipzig Library*

<b>MEHMET YEŞİLKAYA</b> .....	902
<i>Adıyaman-Gerger Ağızlarında 'Kadın' Söylemi Üzerine Bir Analiz</i>	
<i>A Discourse Analysis Of Woman In The Dialects Of Gerger</i>	
<b>NAZLI BAŞAK BAŞAK - HAKAN BAĞCI - ÜMİT KUBİLAY CAN</b> .....	917
<i>Türkiye'de Klasik Batı Müziği Alanında Yayınlanmış Keman İle İlgili Öğretici Ulusal Kitapların İncelenmesi</i>	
<i>Examination Of National Violin Teaching Books About Classical Music Published In Turkey</i>	
<b>BURCU ZEYBEK</b> .....	936
<i>Siyasal Reklamlardaki Dil Kullanımı: 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimleri</i>	
<i>Use Of Language In Political Advertisements: 24 June 2018 Presidential Elections</i>	
<b>Yayın ve Etik İlkeleri</b> .....	955

## EDİTÖRDEN

Merhaba Sevgili Okur,

Pandemi nedeniyle insandaki hayatta kalma isteğinin her şeyin önüne geçtiği; insanların kendilerini doğadan, çevreden ve hatta diğer insanlardan soyutladıkları; kültürün doğa karşısında bir kez daha geri adım atmak zorunda kaldığı; insanların önceki “normal” şartlara dönme özlemiyle yanıp tutuştuğu zor bir zamandan geçiyoruz. İnsanlık, varlığını ve uygarlığını tehdit eden küresel bir tehdidi daha savuşturmanın mücadelesini veriyor. İnanıyoruz ki insanlık, aklın ve bilimin ışığında bu tehdidin de üstesinden gelecektir. Yeter ki insanlık, pandemi vesilesiyle kendisini sorgulayabilsin, hatalarıyla yüz yüze gelebilsin ve onlardan gereken dersleri çıkarabilsin.

*Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin 30. sayısıyla bir kez daha siz değerli okurlarımızın huzurlarınızdayız. Bilimin gerçek anlamda fikri hür, vidanı hür, irfanı hür bilim insanları tarafından yapılabileceğine inanan ve bilimin gelişmesini engelleyebilecek her türlü statükocu ve tekelci tutumun karşısında olan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, değerli yazarlarımız, hakemlerimiz ve okurlarımızın verdiği destekle yoluna daha da güçlenerek devam etmektedir. Böylesine kritik bir dönemde bizlerden desteklerini esirgemeyen yazar, hakem ve okurlarımıza sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Siz değerli bilim insanlarımızın desteğiyle gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin 30. sayısında birbirinden değerli 28 özgün bilimsel makale yer almaktadır. Okuyucularımız, bu sayıda, halkbilimi konulu yazıların yanı sıra edebiyat, dil, güzel sanatlar, müzik ve iletişimle ilgili makaleleri de okuyabileceklerdir. Pandemi süreci, doğal olarak davranışa, dile ve kültüre de sirayet etmiş, insanımızın pandemiyle ilgili algı, söylem ve tutumları diğer alanlarda olduğu gibi, mizahın da malzemesi olmuştur. Bu sayıda yer alan ve Dr. Ahmet Keskin tarafından kaleme alınan “Elektronik Kültür Ortamında Paylaşılan Koronavirüs (COVID-19) Şiirlerinin Folklorun ve Mizahın Protesto İşlevi Bağlamında Kültürbilimsel Analizi” başlıklı hacimli yazı da pandeminin doğurduğu mizahı kültür, folklor ve protesto odaklı bir şekilde ele almıştır. Beğeniyle okuyacağınızı düşündüğümüz bu yazıyı, konunun önemine ve güncelliğine istinaden -bir kez olmak kaydıyla- hacimsel bir kısıtlamaya tabi tutmadık.

*Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*'nin 30. 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. Eylül 2020'de yayımlanacak olan 31. sayımızda buluşmak dileğiyle...

**Mehmet AÇA**  
Editör

## ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINDA PAYLAŞILAN KORONAVİRÜS (COVID-19) ŞİİRLERİNİN FOLKLORUN VE MİZAHIN PROTESTO İŞLEVİ BAĞLAMINDA KÜLTÜRBİLİMSEL ANALİZİ

### CULTURAL ANALYSIS OF CORONAVIRUS (COVID-19) POETRY SHARED IN THE ELECTRONIC CULTURE ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF THE PROTEST FUNCTION OF FOLKLORE AND HUMOUR

Ahmet KESKİN\*

**ÖZ:** 2019 yılı aralık ayında Çin'in Hubei eyaletinin Wuhan kentinde tespit edilmesinin ardından dünya ölçeğinde hızlı ve yıkıcı bir yayılım gösteren ve Türkiye'de de bu doğrultuda görülen ilk vakası 11 Mart 2020 tarihinde açıklanan, teknik olarak SARS-CoV-2; Covid-19 gibi adlarla da anılan koronavirüs salgını bütün dünyayı olduğu gibi ülkemizi, gündelik yaşamımızı, üretim ve tüketim faaliyetlerimizi derinden etkilemiştir. Benzeri salgınların aslında tarihi süreçte de görüldüğü -örneğin, 1918-1920 yılları arasındaki "İspanyol gribi" adı verilen H1N1 virüsünün alt türü nedeniyle gerçekleşen salgında 50 milyon ila 100 milyon arasında insanın yaşamını yitirdiği düşünülmektedir- fakat etkileşim araçlarının, korunma ve çözüm modellerinin bu denli gelişmemiş olması nedeniyle insanların tarihte, günümüzdeki kadar hızlı ve doğru bilgi alışverişinde bulunamadığı değerlendirilebilir. Bu durumun, iletişim tür ve araçlarının teknolojik açıdan çok üst düzeylerde olduğu çağımız şartlarında virüsün salgın olarak belirmesi ve dünyaya yayılması süreçlerinde elektronik kültür ortamında koronavirüs konusunda yaratılan ortak düşünce ve değerlerin, bu doğrultudaki yaratım ve paylaşım tutumlarının da hızlı bir etkileşim ve dolaşım içinde gerçekleşmesiyle aynı nedensellik ve düzlemde değerlendirilmesi mümkündür. Salgının küresel bir karantinaya yol açmaya başladığı fakat etkilerinin ülkemizde henüz tam olarak hissedilmediği dönemler esas olmak üzere, koronavirüsle ilgili elektronik kültür ortamında çok sayıda mizahi paylaşımın bulunulmuştur ve bu paylaşımlar -görece azalmış olmak kaydıyla- uzun bir süre devam etmiştir. Tespit edilen paylaşımların önemli bir kısmında mizah ve protesto odaklı söylemler, biçim ve içerikleri ağırlıklı olarak dikkat çekmiştir. Bu çalışmada, söz konusu paylaşımlar arasından şiir niteliği taşıyan örnekler, folklorun ve mizahın protesto işlevi bağlamında, kültürebilimsel yaklaşımla ve disiplinlerarası paradigmalara ele alınarak çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Folklor, mizah, elektronik kültür ortamı, protesto, koronavirüs, şiir, kültürel analiz, disiplinlerarası çalışmalar.

**ABSTRACT:** The coronavirus, technically known as SARS-CoV-2 or Covid-19, was first identified in december 2019 in Wuhan, China (Hubei). Before long, it rapidly spread around the globe, leaving behind mass devastation in its wake. The first ever case to appear in Turkey was announced on March 11, 2020. This pandemic has brought the world, our country [Turkey], our daily lives, production, and consumption to a grinding halt. Of course, such out breaks are not new to history. For example, between 1918 and 1920, the Spanish flu, a subtype of the H1N1 virus, wiped out between 50 million and 100 million people. However, as one might assume, a

\* Dr. Öğretim Üyesi - Samsun Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Samsun - [ahmet.keskin@samsun.edu.tr](mailto:ahmet.keskin@samsun.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-3422-5000)



This article was checked by Turnitin.

*lack of advanced communication tools or solution models meant that the exchange of knowledge back then was nowhere near as fast or accurate as it is today. That said, it is possible to take a closer look the core beliefs and values that underlie the current coronavirus within an digital cultural environment as the virus is identified and spreads this granted our living in an age where communication technology and range are at their peak. Moreover, also can assess how such information is rapidly created and shared within the framework of the same causes. Many a humorous [social media] post related to coronavirus have surfaced online, especially now that the virus has put much of the world is under quarantine (something not yet fully felt in Turkey). Alas, as the situation worsens, it seems that they are losing ground. Intriguingly, many have either a comedic or a protest-like air about them in terms of their type, form, and content. This study has focused several posts that are poetic in nature and analysed them in terms of their folkloric and comedic-protest functions using a culturalist approach and interdisciplinary paradigms.*

**Keywords:** *Folklore, humour, digital culture environment, protest, coronavirus, poetry, cultural analysis, interdisciplinary studies.*

*Mizah, basitçe, şiirde olduğundan daha fazlası değildir, bir bilmece değildir.*

(Eagleton, 2018: 11)

## **Giriş**

Teknolojik gelişmelerle bireyin ve toplumun kendini ifade ettiği yeni paylaşım alanlarına dönüşen elektronik bağlamlar, mizah ve folklor kapsamında da güncel üretim ve tüketim ortamlarını, yaratım biçimlerini ve buna bağlı teknik, yöntem ve üslupları beraberinde getirmiştir. Folklorun ve mizahın her türlü geleneksel ve/veya yeni formunun bazen olduğu gibi bazense değiştirilip dönüştürülerek elektronik ortamlarda kendini göstermesi özellikle 21. yüzyıldan itibaren baş döndürücü bir hıza ve çeşitliliğe ulaşmıştır (Oring, 2003; Blank, 2009; Blank, 2012; Blank, 2013; Blank, 2014). Halk zekâsının ve üretiminin dikkat çekici bir yansıması olan mizahi yaratımların Türkiye’de de çeşitli elektronik bağlamlarda oldukça zengin bir şekilde varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

2019’un Aralık ayında Çin’in Wuhan kentinde ortaya çıkan ve “Covid-19” adı verilen hastalığa yol açan koronavirüs, dünya genelinde Antarktika hariç tüm kıtalara ve 180’den fazla ülkeye yayılmıştır. 18 Mayıs 2020 itibariyle virüsün dünyada beş milyona yakın kişiye bulaştığı ve üç yüz binden fazla kişinin de virüse bağlı hastalıklar nedeniyle hayatını kaybettiği açıklanmıştır. Dünya Sağlık Örgütü tarafından virüsün “küresel salgın” ilan edildiği 11 Mart 2020 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanı Fahrettin Koca, virüs şüphesi olan bir kişinin test sonucunun pozitif çıktığını ve böylece Türkiye’deki ilk koronavirüs vakasının görüldüğünü açıklamıştır. 18 Mayıs 2020 tarihi itibariyle ise Covid-19 nedeniyle Türkiye’de dört binden fazla kişinin hayatını kaybettiği, toplam yüz elli binden fazla vakanın gerçekleştiği duyurulmuştur (URL-1; URL-2).

Virüsün dünyaya yayılmaya başladığı fakat henüz Türkiye’de pozitif vaka ilan edilmediği ilk dönemde ağırlıklı olmak ve sonraları da belirli

ölçülerde devam ettiği görülmek üzere elektronik ortamda -önemli bir bölümü mizahi özelliklere sahip olan- koronavirüs konulu çok sayıda paylaşım yapıldığı görülmektedir. Örneğin, bir vatandaşın Toyota Corolla markalı arabasının arkasına “Corona değil, Corolla virüsü” yazdırıldığını (URL-3; Görsel-1), virüsün ülkemize gelemeyişinin sebebinin Balıkesir kolonyası olduğunu fakat şehrin değerinin henüz bilinemediğinin iddia edildiğini (URL-4, Görsel-2), bir köyün girişine muhtar tarafından “korona giremez” levhasının asıldığını (URL-5; Görsel-3), bir dolmuş şoförünün maske takmanın önemine dikkat çekmek için dolmuşunun dış ön kısmının tamamına maske taktığını (URL-6; Görsel-4) gösteren paylaşımlar elektronik ortamda dolaşıma girmiştir. Ağırlıklı olarak mizahi içeriğe sahip olan, temelde görsel mizah ve şiir temelinde yaratılan bu paylaşımlar bir yandan halk mizahının yansımaları niteliğindeki diğer yandan mizahın sosyal ve toplumsal bir savunma mekanizması olarak -özellikle de eleştiri ve protesto işlevleriyle- nasıl kullanıldığını gözler önüne sermektedir.

Bu çalışmada, koronavirüsle ilgili yapılmış söz konusu paylaşımlar arasından şiir niteliği taşıyan örnekler, folklorun ve mizahın protesto işlevi kapsamında ele alınmıştır. Bu çerçevede, başta *twitter* ve *facebook* olmak üzere çeşitli sosyal paylaşım ağları üzerinden dolaşıma sokulan şiir niteliğindeki metinler sosyal ve kültürel birer gösterge olarak kabul edilmiş ve bu paylaşımlarda öne çıkan sosyolojik, psikolojik ve kültürel temeller, folklorun ve mizahın protesto işlevi örnekleminde, kültürebilimsel çerçevede, disiplinlerarası yaklaşımla çözümlenmiştir.

### **1. Elektronik Kültür Ortamı, Mizah, Folklor ve Kültürbilim**

Walter J. Ong’a (2014) göre hem yazı hem de sonrasındaki bütün elektronik teknoloji sistemlerinin öncesinde ve bütün bu teknolojilerin kökeninde insan hafızası, sesi, konuşma dili ve sözlü kültür yer almaktadır (15, 101-103). İşte bu nedenle, “ileri” ve “yapay” teknolojilerden yararlanan pek çok kültürde ve alt kültürde bile halen derece derece, tüm sonraki teknolojilere karşı “direnen” birinci sözlü kültür teknolojisinin (sözlü bellek) ve bu teknolojik düşünce biçiminin yansımalarına rastlamak mümkün olabilmektedir (23-24, 46-58; 75-96; 116-122; 137-139).

Gündelik yaşamı, anlamları, imgeleri, söylemleri, ilişkileri, iletişimi, tüm sanat alanlarını biçimlendirmeye, değiştirmeye, dahası yeniden organize etmeye başlayan kitle kültürünün kullandığı iletişim araçlarının bileşkesi olarak günümüzde başlı başına kültürel bir bağlama karşılık gelen internet, önceki kültürel ortamlarda yaratılan gelenek ve ürünlerin temel yaşam alanlarından biri olarak sadece yazılı kültürün değil, sözlü kültür geleneğinin ve ürünlerinin de yaratım, aktarım, paylaşım ve değiştirim süreçlerinin devam ettiği sanal bir dünyaya dönüşmüştür (Özdemir, 2015: 9-11, 389; Özdemir, 2017: 193).

Nitekim; *...geleneksel ve yeni medya ortamlarının iç içe geçtiği gündelik yaşamımızın içine gömülü olduğu yeni bir toplumsal eko-sistemde yaşamakta ve “her yeni iletişim teknolojisi bir önceki teknolojinin içine yerleştiği zeminden*

ve kültürel pratiklerden-alışkanlıklardan yararlanırken, yeni bir takım üretim, tüketim ve kullanım pratikleri de geliştirmektedir (Binark, 2015: 10). Bu bakımdan yeni medya bağlamlarında yaratılan ve paylaşılan kültürün geleneksel kültür çerçevesindeki yeniden oluşumu ve bu oluşumun incelenmesinde işe koşulacak disiplinlerin başında da folklorun gelmesi rastlantısal değildir. Bu doğrultuda folklor araştırmaları içinde internet odaklı çalışmaların zeminine yönelik şu ifadeleri de burada aktarmak yerinde olacaktır:

*Folklor araştırmalarının vitrinini oluşturan internet folkloru en eski zamanlardan günümüze pek çok tür, tip ve şeklini bulup göreceğimiz açık ve bedava bir bilgi kaynağı olmasının ötesinde, yeni ve dijital folklor tür ve şekillerinin oluşmasına da imkân sağlamaktadır. Bu tür yeni dijital folklor tür ve şekilleri Türk halkbilimi içinde ortaya çıkmıştır ve son yıllarda gittikçe hızlanan bir biçimde derlenip değerlendirilmektedir. Kısaca, metaforik olarak folklorun çok eski zamanlardan beri toplumsal ve kültürel değerlerin bir aynası olduğu kabul edilir. Bu nedenle de halkbilimci bu aynayı kullanarak toplumu ve kültürünü analiz etmelidir (Çobanoğlu, 2018: 125).*

Bunun yanında; sosyal hayatın nabzını tutan mizah, toplumu etkileyen çeşitli olayların, sorunların aykırı ve dikkat çekici tarzda ele alınması sonucu ortaya çıktığından, içinde şekillendiği toplumun ve kültürün analiz çalışmalarında kullanılacak yeterli veriyi taşıma kapasitesine sahiptir (Eker, 2014: 43). Kültür araştırmalarına bu yönüyle önemli malzemeler sunan ve ...sızdığı sosyokültürel hayatın her alanında, geçmişteki anlatım, sunum, ima, hareket, dinletim ve gösterim kültüründen beslenen; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında icra edilen ve bu ortamlarda değişen, gelişen, başkalaşan, yenilenen, çeşitlenen, yeni anlatı biçimleri ve anlatıcı tipleri oluşturan; yerel, ulusal ve evrensel boyutları olan; sosyokültürel bağlamında açık ve kapalı çeşitli işlevleri olan (Sevindik, 2017: 611) mizahın bu işlevlerininse ilgili bağlama göre çok çeşitli olabildiği görülmektedir.

Bu yönüyle mizahi çerçevede ortaya çıkan herhangi bir olgunun analizinde, tüm bu işlevlerinin birbirleriyle ilişkilerinin bir bütün olarak ilgili sosyokültürel ortam ve kültürel bellek çerçevesinde çözümlenmesi gerekmektedir. Elektronik kültür ortamındaki mizahi yaratım ve paylaşımların folklor özelinde çeşitli boyutlarda ele alınması süreçlerinde başta iletişim bilimleri olmak üzere felsefe, sosyoloji, sosyal psikoloji gibi disiplinlerin, kültürel analizleri besleyici nitelikteki kuram ve yaklaşımlarından istifade edilmesi son derece önemlidir. Çalışmada incelenecek veriler bu doğrultuda, disiplinlerarası paradigmalarda birlikte kullanılması için oldukça elverişli niteliklere sahip olan kültürün folklor çerçevesinde çeşitli boyutlarıyla araştırılıp incelenmesinde, yorumlanıp açıklanabilmesinde araştırmacılara geniş imkânlar sunan kültürbilimsel yaklaşımla, folklorun ve mizahın protesto işlevleri örnekleminde ele alınıp çözümlenmiştir.

## 2. Folklorun ve Mizahın Protesto İşlevi

TDK sözlüğünde “Bir davranışı, bir düşünceyi, bir uygulamayı haksız, yersiz, gereksiz bularak karşı çıkma, kabul etmeme” (URL-7) olarak açıklanan *protesto* sözcüğünün İtalyanca kökeninde “tanıklık etmek, deklare etmek” anlamları bulunmaktadır. Sözcük, Martin Luther'in Vatikan'daki Katolik Kilisesi'nin uygulamalarına karşı çıkararak kilisenin kapısına astığı metnin adı olarak, “deklare etmek” anlamına gelen protestan mezhebe de adını vermiştir. Protestonun asıl anlamı “lehte tanıklık etmek” şeklinde ve olumlu iken, günümüzde *protesto*; “bir duruma karşı olma, tepki gösterme, reddetme eylemi” olarak ifade edilmektedir (Pehlivan, 2016: 5). İçerdiği temel anlamlar bakımından öncelenmiş bir eleştiri veya başkaldırı anlamı bulunmamasına rağmen *protesto* sözcüğünde ön plana çıkan “bildirmek” anlamının zamanla “reddetmek” anlamına evrilerek sözcükte, haksız-gereksiz-yersiz bulunan bir olguyu kabul etmemenin ve buna yönelik eleştirel bildirimde bulunmanın esas anlam haline dönüştüğü anlaşılmaktadır.

Günümüzde işlevsel folklor çalışmalarının halen büyük ölçüde Malinowski'yle başlayan ve Bascom'un folklor örnekleminde sistemleştirdiği görüşlerden hareketle yürütüldüğü bilinmektedir. Bascom'un (1954) dört ana grup altında genel çerçevesini belirleyip aktardığı işlev teorisinin folklorla “tutucu” ve “düzeni koruyucu” bir rol yüklediğini belirten İlhan Başgöz (1996: 1), yeni bir işlev olarak “*protesto*” işlevini “folklorun beşinci işlevi olarak önermiştir. Özkul Çobanoğlu'na (2016: 282) göre Bascom'un makalesinin başlığındaki “dört işlev” tabirini işlevlerin sayısı bakımından bir sınırlandırma kabul ederek yine Bascom'un vurguladığı işlevler arasında “bölümlenebilirlik” örneklerinden biri olarak gösterdiği “sosyal onaylamama” vurgusundan hareketle folklorun “beşinci işlev”inden bahsetmek, Bascom'un çalışmasıyla açık bir çelişkiyi bünyesinde taşımaktadır. Bascom'un vurguladığı dördüncü maddenin tam olarak açık olmadığını belirten Metin Ekici (2013: 125) ise Başgöz'ün “beşinci işlev” olarak önerdiği *protesto* işlevinin, Bascom tarafından dördüncü maddede belirtilen toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi içinde de değerlendirilebileceğini belirtmiştir.

Öte yandan, Oring'in (1976: 67) günümüzden 44 yıl önceki ifadesiyle, sosyal bilimlerde 35 yıldır kesintisiz süren işlevsel yaklaşımlarla ilgili tartışmalarla çok az halkbilimci ilgilenmektedir ve doğrusu bu durum, günümüzde de çok değişmiş değildir. Bu bakımdan, Başgöz tarafından (günümüzden 24 yıl önce) büyük ölçüde genel ifade, kısıtlı bakış açısı, dar örneklem ve yüzeysel değerlendirmeler eşliğinde ortaya atılan beşinci işlev yaklaşımının da henüz yeteri kadar tartışılıp yeni paradigmalara çeşitlendirilmemiş olması başlı başına bir problem olarak dikkat çekmektedir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gerçekten de Bascom'un sınırlarını ve temellerini belirlediği işlevsel yaklaşımdan hareketle Başgöz tarafından “beşinci işlev” olarak önerilen ve daha sonra araştırmacıların da Başgöz'ün



Türkiye sahasında gerçekleştirilen işlevsel yaklaşım odaklı halkbilim çalışmalarının serüveni incelendiğinde (Büyükokutan, 2011: 38-49) hem genel olarak işlevselliğin geleneksel bir yaklaşımla değerlendirildiği hem de protesto işlevinin yeteri kadar tartışılıp çeşitli çalışmalar içinde yeteri kadar sınanmadığı görülmektedir. Bu yönüyle işlevsel odaklı çalışmalarda folklorun işlevlerinin daha çok “uzlaşmış ortak değerlerin ve kültürel kabullerin toplumsal düzeni sağlamadaki rolü” üzerinden ele alınırken bu çalışmalarda işlevsel yaklaşımların “toplumun parçalar halinde örgütlendiği ve her bir parçasının toplumun bütününün sürekliliğine hizmet ettiği varsayımı”nı (Yolcu, 2016: 622) göz ardı ettiği anlaşılmaktadır.

Bascom, ilgili çalışmasının sonunda; bazı önemli işlevleri vurgulamak için folklorun çeşitli işlevlerini belirli bir sınırlılıkta ve basitleştirerek ele aldığını, yaptığı gruplandırma ve çeşitlendirmelerin kesin ve değişmez olmadığını, folklorun işlevleri konusunun her folklor türü için ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğini, türler üzerine yapılacak çalışmalarla başka işlevlerin ya da bazı bağlamlardaki kullanımlardan bazı “özel” işlevlerin belirlenebileceğini ya da belirlenen işlevler arasında ayırma çalışmalarının yapılabileceğini, kısacası folkloru ve insan yaşamındaki işlevlerini tam olarak anlamak ve daha fazla bilgiye sahip olabilmemiz için meşakkatli fakat titiz çalışmaların gerekliliğini (Bascom, 1954: 347-349) vurgulamak suretiyle folklorun işlevlerinin; folklor, kültür ve toplum arasındaki etkileşimlere göre, üretim ve tüketim faaliyetlerinin bütününün gözetilerek değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Gerçekten de yaratılıp aktarıldıkları kültürel bağlamın özellikleri, mekân, zaman, yaratıcı, icracı, muhatap vb. unsurlarla bunlar arasındaki etkileşimler değiştikçe folklor ürünlerinin ve onların işlevlerinin de değişebildiği bilinmektedir.

Bu yönüyle; *eğer folklorlarda kuramsal açıdan sistematik bir genelleştirme sağlanmak isteniyorsa folklor çalışanlar elde ettikleri malzeme üzerinden oluşturduğu ve geliştirdiği tasnif ve hipotezleri sürekli olarak yeni çalışmalarda sınamalıdır* (Freeman, 1957: 215). Kültürün ve başlıca yansıma alanı olarak folklorun türleri, iletişim biçimleri, modelleri ve bağlamları her geçen gün, hafta, ay, yıl ve on yıl içinde değişmekte, dönüşmekte, yenilenmektedir. Bu bakımdan diğer tüm yaklaşımlar için

---

bu çalışmada (1996) çok kısaca belirttiği düşünceden hareketle değerlendirmeye çalıştığı protesto işlevinin tam olarak neyi karşıladığı, ifade ettiği, kapsadığı vb. hususlar günümüze kadar çeşitli yönleriyle değerlendirilmiş ve konu henüz tam olarak berraklaştırılmış değildir. Konunun burada uzun uzadıya tartışılmasının mümkün olmaması ve tarafımızca müstakil bir çalışmada kapsamlı biçimde ele alınacak olması bakımından yalnızca, protestonun çeşitli folklor yaratmaları kapsamında içinde sadece siyasi ya da politik bir kavramsal veya işlevsel karşılığa sahip olmadığını, herhangi bir düşünceye, eyleme, gruba, kişiye, olaya, olguya, söyleme vb. yönelik her türlü alay etme, aşağılama, cezalandırma, eleştirme, hicvetme, kınama, onaylamama, reddetme vb. gibi niyet, eylem, tavır, tutum, söylem ve benzeri biçimlerdeki teşebbüslerin bütününe, kısacası bir kabul etmemeye, karşı duruşa işaret ettiğini ve tüm bu nedenlerle söz konusu işlevin yalnızca ilgili folklor türünün değil, söz konusu iletişim türünün muhatapları olan tüm bütünleşenler arasındaki çeşitli etkileşimler çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmekle yetiniyoruz.

geçerli olduğu gibi işlevsel yaklaşımların da günümüz şartları çerçevesinde sürekli biçimde yeniden değerlendirilmesi ve ele alınan her yeni çalışmada konu, kapsam ve örneklem çerçevesinde sınanması gerekmektedir. Dolayısıyla da folklorun işlevleri konusunda üzerinde durulması gereken esas konu -Çobanoğlu'nun (2016: 282) da vurguladığı gibi Bascom'un makalesinin başlığındaki "dört işlev" in, folklorun işlevlerinin sayısı bakımından bir sınırlandırmayı ifade etmediğinden- folklorun beşinci ya da on beşinci işlevinin olup olmadığından, bunların ne olup olamayacağından, bunları birleştirip bütünleştirip teke indirgemenin mi yoksa olabildiğince çeşitlendirmenin mi yerinde olacağından vs. çok, Bascom'a ait (günümüzden 66 yıl önce öne sürülmüş olan) görüş ve önerilerin yeni paradigmalara çeşitlendirilmesine ve sınanmasına yönelik çalışmaların varlığının ve eğer varsa buradaki tartışmaların sorgulanmasıdır.

Bu bakımdan aslında, Bascom'un (1954) dikkat çektiği ve Çobanoğlu'nun (2016: 28-29) da vurguladığı üzere halkbilimi çalışmalarında işlevsellik konusunun; "folklor, onu taşıyanlara ne anlam ifade ediyor ve onlar açısından ne iş görüyor, neye hizmet ediyor; onu kullananların hangi ihtiyaçlarına cevap veriyor?" gibi sorular sorulmaksızın ve hem açık hem de gizli işlevleri çözümlenmeye çalışmaksızın anlaşılması mümkün olmayacaktır. Bu doğrultuda, çalışmanın konu ve örnekleme kapsamında tartışmaya, folklorun işlevleri içinde henüz yeteri kadar ele alınmamış olan protesto işlevinin, folklorun protesto işlevini de çeşitli yönleriyle berraklaştırmaya aracı olduğu görülen mizah zemininde değerlendirilmesiyle devam etmenin yerinde olacağı kanaatindeyiz.

Mizahın tanımlarındaki çeşitlilik (Eker, 2014: 47-54) dikkatle incelendiğinde, bunların mizahın işlevlerindeki çeşitliliğe de işaret ettiği görülmektedir. Bu doğrultuda; "mizah komik olmayanla eğlenmektir", "insanoğlunun zorluklarla mücadele etmesidir", "çoğu zaman yüzleşmekten çekindiğimiz toplumsal gerçekliktir", "yaşanan ya da bilinen gerçek ile beklentiler arasında aniden ortaya çıkan aykırılıktır", "gizli bir anlaşma sistemidir", "evrensel bir deşarj olma yöntemidir", "gerçek dünyanın malzemesiyle oluşan bir kurmacadır" (Eker, 2014: 54) ve "kültürler üstü özellikler içeren evrensel bir iletişim dilidir" (Özdemir, 2017: 406) gibi tanımlar, elde edilen ve çalışmanın ilgili kısımlarında tartışılacak olan verilerle doğrudan örtüşmektedir. Mizahın tanımlarından özellikle; "haddini aşan ciddiyete yapılan saldırıdır", "zayıfın güçlüye karşı silahıdır", "karşı duruştur", "bilgece eleştiridir", "kurulu düzene, kurallara karşı zincirleri kırarak özgürleşmedir", "mizah isyandır", "mizah ötekidir", "kalıpları kıran bir güçtür", "sosyal düzene karşı gelmenin simgesidir" (Eker, 2014: 54) ve "eleştirel akıldır" (Özdemir, 2017: 451) gibi tanımları ise aynı zamanda, mizahın bir karşı duruş ve eleştiri bağlamında protesto işlevinin de ne ölçüde ön planda olduğuna işaret etmektedir.

Mizah yalnızca mutluluk, neşe, hoş gitme, şaşkınlığın değil, aynı zamanda, bastırılan korku, endişe, tedirginlik, kaygı vb. duyguların dışı

vurumu olarak da belirebilmekte ve bu yönüyle “gerilimi azaltma” işlevini de yerine getirebilmektedir. Mizahın yararlılık ve düzeltme gibi işlevleriyle bir sorunu ortadan kaldırarak toplum düzenini ve güvenliğini sağlama gibi işlevlerinin yanında, içinde yaşadığımız dünyadaki düzeltilebilecek kusurlara gönderme yaparak ortak paylaşılan davranışların ya da evrensel düşüncelerin dönüştürülerek mükemmelleştirilmesine ve daha yaşanılabilir bir dünyanın inşasına yönelik “eleştiri ve hoşgörü” işlevlerini de üstlendiği görülmektedir. Yine, mizahın zorluklarla mücadele, problemlerle başa çıkma, acı ve üzüntü duyulan süreçlerden daha az zararla çıkma, depresyonu azaltma ya da çektiği acının hafiflemesine yardımcı olma gibi işlevleriyle psikanalizde anksiyetenin giderilmesinde de uygulanan savunma mekanizmalarından biri olarak mizahın rahatlatıcı etkisinin, beraberinde yerine getirdiği başarılı bir savunma mekanizması işlevini de taşıdığı bilinmektedir (Eker, 2014: 35-44).

Kültürle mizah ilişkisinin ve özellikle de kültürel ürünlerdeki mizahın protesto ve protestoya yakın diğer işlevlerinin vurgulandığı çalışmalar (‘t Hart, 2007; Emeksiz, 2010: 44; Eker, 2014; ‘t Hart, 2016; Yılmaz, 2018; Bayat, 2019; Sarıkaya, 2019) göstermektedir ki bireyin ve toplumun kültürel belleği temsil eden gelenek alanlarının çeşitli olaylar karşısında mizah eşliğinde ortaya koyduğu çeşitli eylem ve söylemlerin, tarihin en eski dönemlerinden beri yerine getirdiği işlevler arasında protesto çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu işlevi yerine getirmede folklor türleri, ilgili bağlama göre çeşitlendirilerek birer araç olarak kullanılmaktadır. Mizahın bu işlevlerinin tamamı aslında folklorun tüm alanlarında çeşitli iletişim tür ve süreçleri aracılığıyla kullanılabilir. Bu bakımdan halkın dünya görüşü ve kabullerinin özellikle mizah ve protesto bağlamında atasözünden ninniye, geleneksel tiyatrodan fıkraya, masaldan taşlamaya; dolayısıyla da anonim, tekke ve âşık kollarının tamamı içinde yoğun biçimde kullanılabilirdiği görülmektedir (Sarıkaya, 2019: 26-33, 36-37). Mizah ve protesto bu yönüyle, çoğu zaman iç içe geçmiş bir bütünlük sergilemektedir.

Bu çerçevede folklor türlerindeki “protesto” olarak tanımlanabilecek eleştiri, kınama, cezalandırma gibi alt işlevlerin mizah ürünlerinde de belirgin biçimde ön plana çıktığı görülmektedir. Böylece, folklorun inceleme alanına giren başlıca konulardan biri olan mizahı, folklorun işlevselliği ve protesto kapsamında bütünleştirici bir kavşak olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan aslında mizah ve gülme derinlemesine incelendiğinde, başlı başına bir protesto ile karşı karşıya olduğu açıkça anlaşılabilir (Bayat, 2019: 370).

Nitekim, mizahi bir üsluba büründürülerek ve geleneksel formlardan esinlenilerek koronavirüse yönelik yaratılarak elektronik kültür ortamında paylaşılan ve bu incelemenin konusunu oluşturan çok sayıda örnekte de karşı koyma, meydan okuma ve protesto işlevindeki bu birleşim dikkati çekmektedir. Bu doğrultudaki çok sayıda paylaşım arasından dikkat çekici

şu örnekte, koronavirüsün Türk milletini tehdit etmekten vazgeçmesi istenirken virüse açık bir tehdit yöneltildiği görülmektedir:

*Oy korona korana,  
Girma bizlan horona,  
Bu millet zir delidur;  
Sakın bakma hor ona* (URL-8).

Mani/atma türkü formunda yaratılarak elektronik kültür ortamında dolaşıma giren bu şiir üzerinden hareketle, folklorun ve mizahın “hangi işlev”inin tartışılabileceği üzerinde duracak olursak, burada yine folklorun bilinen ve mizahın yukarıda sayılan neredeyse bütün işlevlerin çeşitli biçimlerde ve ölçülerde var olduğu değerlendirilebilir. Bu bakımdan, eğitime ve kültürü gelecek kuşaklara aktarmadan eğlenme ve hoşça vakit geçirmeye, virüsü protestodan toplumsal kurumları (Türk milletini ve özelliklerini) yüceltmeye, rahatlamadan psikolojik dirence kadar çok çeşitli işlevlerin, sözlü gelenekteki en küçük şiir birimi olarak mani formunda böylece karşımıza çıkabildiği görülmektedir.

Bir başka örnekte de benzer biçimde, bu ülkenin ve milletin virüsten korkmayacağına bir karşı duruş olarak mizahi bir üslupla şöyle değinilmektedir:

*Panzerim yolum hikmet  
Sözüme itibar et!  
Diz çöker mi bu millet  
Korona virüsüne...* (URL-9; Görsel-5).

Bu ve benzeri çok sayıdaki örnek, koronavirüs konusunda yaratılıp elektronik kültür ortamında dolaşıma sokulan şiirlerde protestonun ve çeşitli olgulara karşı bir karşı duruşun belirgin biçimde dikkat çektiğine işaret etmektedir. Bireyin ve toplumun zor zamanlarda, mizah yaratma ve paylaşma eylemiyle bir karşı duruş, savunma ve korunma mekanizmasını da geliştirip kullandığı tezi üzerine kurulu olan çalışmanın devamında, söz konusu şiirler, folklorun protesto işlevi kapsamında incelenip çözümlenmiştir. Bu çerçevede, 21. yüzyılda sosyal ve toplumsal hayatı derinden etkileyen bir salgın karşısında ortaya konulmuş bu şiirlerde nelerin, neden ve nasıl protesto edildiği konusu, şiirlerde öne çıkan başlıca içerikler üzerinden değerlendirilmiştir.

### **3. Elektronik Kültür Ortamında Paylaşılan Koronavirüs Şiirleri**

Koronavirüs dünya ölçeğinde bir salgın halini alırken, elektronik kültür ortamının internet kolunda, özellikle de *facebook* ve *twitter* gibi sosyal-dijital paylaşım ağlarında dolaşıma giren çok sayıda koronavirüs konulu şiir belirmiştir. Bu bakımdan, çalışma kapsamında, konunun çeşitli yönleriyle ele alınmasını ve çözümlenmesine olanak sağlayıcı nitelikteki örneklerden yalnızca bir bölümü ele alınabilmiş, ilgili örnekler arasında nitelik bakımından temsil gücü en üst düzeyde olan ve benzer paylaşımlara öncülük eden metinler seçilerek incelenmiştir.

Bu kapsamda koronavirüsün mizahi bir üslupla bir şiire konu edilerek elektronik kültür ortamlarında yaygınlaşmasını sağlayan ilk paylaşımın – tespit edebildiğimiz kadarıyla- 26 Şubat 2020 saat 20.08’de yapıldığı görülmektedir (URL-10; Görsel-6). “Dasfeodal” adlı twitter kullanıcısının belirtilen tarihte paylaştığı ve daha sonraları bu doğrultudaki yarattığı ve paylaşımlara ilham kaynağı olduğu anlaşılan, iki dördüklükten oluşan şiiri şu şekildedir:

*Wuhan'dan çıktı yola  
Tahran'da verdi mola  
Panzehir mi tarhana  
Korona virüsüne?*

*Sınır tanımaz serbest  
Kırk iki millet derdest  
Çare olur mu abdest  
Korona virüsüne? (URL-10; Görsel-6).*

İletişimi, “bilgi denen nesne birimlerini bir yerden başka bir yere aktaran boru hattı”na benzeten Ong, zihni ise bir kutuyla özdeşleştirmektedir. Bu kutudan bir bilgi biriminin alınıp borudan geçecek biçimde şekillendirildikten sonra borunun (iletişim aracının) bir ucuna konulup diğer ucuna ulaştığında alıcı birimin kendi zihin kutusunda çözümlendiğini, bununsa insan iletişimiyle bağdaşmadığını savunur. Çünkü Ong’a göre “gerçek” insan iletişiminde bir iletişimin tam olarak gerçekleşebilmesi için gönderenin herhangi bir şey göndermeden önce yalnız gönderen değil aynı zamanda alıcı durumunda da bulunması, diğer bir ifadeyle bir geri iletim beklentisinin var olması gerekir. Oysa “medium” modelinde ileti, gönderenden alıcıya tek yönde hareket eder. Ayrıca paylaşımcıların birbirlerinin zihinlerine girebilmeleri için söz konusu iletişim öncesinde de birbirlerinin zihinlerinde şu ya da bu şekilde var olmaları gerekir. İletişimin özneler arası bir olgu olduğunu, karşılıklı paylaşılan öznellik esasına dayanan ve yalnız insanlara özgü olan bu bilinç işleyişinin ve öznel insan iletişiminin gerek sözel gerek başka türlü “araç” anlamına gelen “medya” modeline uymadığını düşünen Ong, tüm bu nedenlerle, eseri boyunca “medya” terimini kullanmaktan bilinçli olarak kaçındığını belirtmektedir. (2014: 206-207).

Yukarıda verilen ve *twitter*’da kendisinden sonraki mizahi şiir yaratımlarının öncüsü olan paylaşımı gerçekleştiren kullanıcının 25 Şubat 2020 tarihinde; “Mizah tayfa son şakalarını yapsın, bizde virüs teyit edilirse ağzınızı açamazsınız” şeklinde bir paylaşımında bulunarak adeta o güne kadar yapılan mizahi paylaşımların ve iki gün sonra yapacağı paylaşımın ve bu paylaşımın açılacak olan “çığırın” altyapısına işaret ettiği görülmektedir. Burada “mizah tayfa” tanımlamasıyla aslında aynı zamanda elektronik kültür ortamında mizahın yaratım süreçlerine ve bu süreçlerdeki katılımcıların ortak değer paylaşımlarına içeriden bir tanımlamada bulunulduğu da görülmektedir. Nitekim, “o tayfadan biri” cevap olarak;

“Hocam helalleşmeyi ne zaman yaparız?” diye sorunca; “Bakanlık açıklamasını bekleyelim” cevabını almıştır (URL-11; Görsel-7).

İlgili kullanıcının söz konusu paylaşımı elektronik kültür ortamında dolaşıma sokarken iletişim kurduğu kitle ile “Mizah tayfa son şakalarını yapsın, bizde virüs teyit edilirse ağzınızı açamazsınız” ifadesiyle ve “meşhur” paylaşımına ilk cevap olarak gelen; “Panzermentsh Bey acaba kafiyeyi; *aaab* düzeninden *aaba* düzenine mi çekseniz. Öyle daha iyi olacağı kanısındayım” soru-yorumuna cevap olarak; “O uyakta yazmayı da sizlere bırakıyorum” notlarıyla geri iletim beklentisini peşinen bildirirken, “onların” kendi zihninde zaten var olduklarını düşünmekte, kendinin de onların zihinlerinde var olduğunu varsaymaktadır. Hatta, aynı uyakla yazmayıp “ah yaman korona” redifini kullanan bir kullanıcıya yanıt olarak; “Şurada o kadar mesaimiz var, insan bakarak hece ölçüsünü tutturur bari” şeklinde sitem etmektedir. Bu bakımdan adeta iletişim içinde olduğunu düşündüğü kitleyle öznellik esasına dayalı ve geri iletim beklentisinin söz konusu olduğu bir etkileşim ve iletişim kurduğunu ya da kurabileceğini düşünmektedir ki paylaşımına gelen yüzlerce yanıt, bu çalışmanın gerçekleşmesine yol açan verilerin önemli bir tutarını oluşturmuştur.

Öte yandan; *Âşık tarzı edebiyat geleneğinin “topluluk yapıcı” (community building) rol ve işlevlerini ifa etmede mizah ve taşlamanın nerdeyse daima ön planda olduğu kendiliğinden ortaya çıkmış olmaktadır. Bir başka ifadeyle âşıklar mizah ve taşlama anlatım tutumlarını kullanarak icralarında (fasıllarda) kendilerini dinlemeye gelenlere çoğunlukla bu anlatım tutumlarıyla meydana getirdikleri şiirlerle seslenmekte ve hem kendisiyle onlar arasında hem de dinleyicilerin birbirleri arasındaki “buzları kırıp” onları birbirleriyle daha da samimileştirmektedirler* (Çobanoğlu, 2019: 776). Elektronik kültür ortamında paylaşılan bu ilk örnekten başlamak üzere, sonrasında ortaya çıkan bütün bu paylaşımlarda görülen halk şiirine ve özellikle de âşık tarzı kültür geleneğinin şiir estetiğine ve başkaca özelliklerine, üslup, tutum ve davranışlarına ve geçmişte âşıkların yerine getirdikleri iletişim ve bilgilendirme çerçevesindeki medya işlevlerine ait benzerlikler, farklı dönem ve bağlamlarda ortaya konulan bu şiir örneklerini çeşitli nitelikleri bakımından ortak bir paydada birleştirmektedir.

*Komiğin değeri ancak kendi bağlamında bir halk grubu tarafından saptanabilir. Komik öğeyi bulan birinci şahıs olsa da komiğin geliştirilmesi, değerinin saptanması veya onaylanması için ikinci bir kişiye ihtiyaç duyulur. Böylece patentini alan komik; söylem, hareket, tavır, jest veya mimik, sosyal bağlamında bir şekilde zenginleştirilip çoğaltılan imgeleriyle seri üretime geçebilir. Bu üretilen imgelerin ise bir halk grubu tarafından bir şekilde tüketilmesi gerekmektedir. Bu yüzden, birçok halkbilimi yaratması, kendi bağlamında onu gerektirdiği ölçüde ve sürede onayan bir halk grubu bulamadığı için yok olmuştur denilebilir* (Sevindik, 2017: 614-615). Nitekim bu ürünler ilk ortaya çıkmaya başladığı bağlamda komik öğeyi bulan kişinin ardından başka kullanıcılar tarafından geliştirilmiş, zenginleştirilmiş ve bu

doğrultuda bir nevi “seri üretim” başlamıştır. Bu bakımdan –icra bağlamı değişmiş, anlatım tutumu, üslup vd. bakımından çeşitli farklılıklar söz konusu olmakla birlikte- ilgili paylaşımları yapan kişileri birleştirip bütünleştiren bir kültürel estetik, paylaşılan ortak değerler bulunmaktadır. İletişim ve etkileşime giren tüm bu insanların anonim ve âşık tarzı Türk şiiri geleneklerinden devraldıkları birikimle, güncel bir durum karşısında, ortak bir “sanal kimlik”te buluşarak ortaya oldukça orijinal yaratmalar çıkardığı görülmektedir. Ancak burada, sanal ve dijital kültürün aynı zamanda “özetlemeler ve kısaltmalar çağı” (Özdemir, 2017: 192) olmasından kaynaklı olarak, incelediğimiz bu örneklerin çok önemli bir kısmında konunun uzun uzadıya ele alınmadığı, anlatımın zayıfladığı ve “görülür” kılınmaya çalışılan imgeler üzerinden ele alındığı görülmektedir.

Bütün bunlarla birlikte özellikle katılımcı mizahın sosyal bir davet sonucu çeşitli değerler etrafında ortaklaştırma işlevi söz konusudur ki bu durum, mizahın yalnızca arkadaşlar arasında yakınlığın bir işareti olmayıp yakınlığa pek olanak sağlamayan durumlarda bile sosyal bağlar oluşturmanın da etkin bir yolu olduğunu göstermektedir (Kuipers, 2016: 52; Meşe, 2016: 83). Bu bakımdan mizahın çeşitli bağlamlardaki bu ve benzeri iletişim ve sosyal-psikolojik temelli üretim ve tüketim biçimleri de Ong’un düşüncelerini boşa çıkarmaktadır. Dolayısıyla da Ong’un düşüncelerini ortaya koyduğu dönemdeki iletişim tür, araç ve modelleri üzerinden yaptığı değerlendirmelerle 2020 yılındaki iletişim tür, araç ve modelleri arasındaki baş döndürücü değişim hızından kaynaklanan dönüşümler ve elektronik kültür ortamında kurulan iletişimlerin güncel görünümü, bu konuda da bir paradigma yenilenmesi ihtiyacına işaret etmektedir.

Söz konusu şiire dönecek olduğumuzda ise tarhana vurgusuyla kelle-paça çorbasının ve abdest vurgusuyla da vücut temizliğinin ve ibadetin tek başına virüsü yok edemeyecek oluşunun mizahi bir dille hicvedilmesi dışında herhangi bir protesto söyleminin bulunmadığı dikkati çekmektedir. Ancak, söz konusu paylaşım elektronik ortamda çok sayıda beğeni ve yorum alarak hızla dolaşıma sokulması, paylaşımın altına aynı doğrultuda yüzlerce yorum ve paylaşımında bulunulması ve sonuç olarak da benzer şiirlerde varlığı görülen söz konusu protesto ve karşı duruşun tetikleyicisi olması bakımından önem taşımaktadır. İlgili paylaşımın hareketle oluşturulan, “trend topic” olmak suretiyle hızla dolaşıma girerek bu doğrultudaki paylaşımların artmasına ve popülerleşmesine yol açan diğer bir paylaşım ise şu şekildedir:

*Virüs kaptım corona  
Yaşar mıyım sor ona  
Gurbette bir yarım var  
Ben ölürsem kor ona (URL-12; Görsel-8).*

Mani formunda yaratılmış olan bu dörtlükte de yine tıpkı manilerde olduğu gibi benzer üslup ve estetik özelliklerin kullanılarak mani formunun yeni ve güncel bir konuya mizahi bir bağlamda işlemek için araç edildiği görülmektedir. Nitekim bu iki paylaşımın yanıt olarak bir kullanıcının; “Acil

top trend olmalısınız; corona ve kor ona kafiyesi bir sizde bir Karacaoğlan'da" ifadeleriyle paylaşımcılara övgüde bulunduğu dikkati çekmektedir (URL-13). Bu yorum ve temenninin çok kısa süre içinde gerçekleşerek bu iki paylaşımın elektronik kültür ortamında çok hızlı bir yayılım gösterdiği ve bu çerçevede yaratılan çok sayıda şiire ilham kaynağı olduğu görülmektedir.

Sosyal paylaşım ortamında bu doğrultuda adeta bir paylaşımcının - sanki birbirlerini uzun yıllardır tanıyorlarmış ve ortak bir kültürel ortamda benzer eğitim öğretim süreçlerinden geçmişlercesine- çok sayıda paylaşımcıya "korona" ayağı vermek suretiyle bu doğrultuda paylaşım yapması çağrısında bulunulması ve bunun elektronik kültür ortamında geniş bir yankı bulması söz konusu olmuştur. Bu paylaşım çağrısına cevap veren insanların oluşturduğu bir topluluğun elektronik kültür ortamında ortaklaşa ürettiği ve hızla dolaşıma girerek anonimleşme sürecine giren bu "ortak değerler" şüphesiz ki folklor ve geleneksellik çerçevesinde farklı açılardan ve kapsamlı biçimde tartışılabilir. Örneğin, bunlarda kullanılan üslup ve formların anonim şiirle, âşıklık geleneğiyle vs. ilişkileri tartışılabilir. Hatta konuyu "folklor, telif hakları ve internet" başta olmak üzere çok çeşitli hususlar odağında incelemek de pek tabii mümkündür.

Nitekim, söz konusu yaratım modelini ilk ortaya koyan kişi olarak tespit ettiğimiz kullanıcı, ilgili dörtlükleri sanki kendisine aitmiş gibi ve bunu yaparken de orijinalinde iki dörtlük şeklinde olan şiire bir üçüncü dörtlüğü de ekleyerek paylaşan bir başka kullanıcıyı; "Hayır çaldın bari orijinaline sadık kal.. Hiç yüzü de kızarmamış" (URL-14) diyerek protesto etmektedir. Dahası bu protestoya bir kullanıcı; "Çok çaldı, çok ekleme çıkarma yapıldı. 3-4 adet farklı versiyonunu gördüm" şeklinde destek vererek elektronik kültür ortamındaki aktarım süreç ve biçimlerindeki genel eğilimleri de adeta özetlemektedir (URL-15) başka bir kullanıcı ise; "Esinlendik şiirden/Tesirlendik tivitten/Tüm fenolar hep birden/Çaldı dediler; Çalmadık çırpmadık/Adam da öldürmedik/Kopyaladık yapıştırdık/Çaldı dediler" şeklinde yanıt vererek olayı internet ortamının "normlarına" vurgu yapmak suretiyle farklı bir boyuta taşımaktadır (URL-16). Görüldüğü gibi kullanıcı, sonraki tüm paylaşımların ilgili ilk "tivitte" yer alan şiirden ve ifaden esinlenilerek hazırlandığını ve dolaşımın bu şekilde bazen de kopyala-yapıştır şeklinde gerçekleştirilebildiğini söylemekte ve nihayet bunun bir "kan davası" haline getirilmemesi gerektiğini vurgulayarak ilk kaynak kişiyi mizahi bir çerçevede ve sanal dünyanın "rajonu" kapsamında protesto etmektedir.

Çalışmamızın odağı, söz konusu paylaşımların anonimliği, gelenekle ilişkisi, ilk paylaşımın kim olduğu, etki ve tesir değişkenleri vs. değil, bu paylaşımlardaki mizahi üslubun ve protesto işlevinin folklorla olan ilişkilerinin değerlendirilmesi olduğundan, çalışmanın devamında, ilgili şiirlerde protestonun kim tarafından, kime/neye, nasıl ve niçin yöneldiği



kapsamında, tespit edilen dört ana grup altında incelenmesi yerinde olacaktır.

### 3.1. Belirli Milletler, Kùltürleri, Emperyal Devletler ve Devlet Başkanları

Kononavirüsün mizahi bir dille işlendiği söz konusu öncül paylaşımın altında, diğer kullanıcılar tarafından yaratılarak paylaşılan çok sayıda şiir örneği söz konusu olmuştur. Bunların çok önemli bir kısmındaki ortak niteliğin, mizahi bir üslupla çeşitli odakların eleştirilmesi olduğu dikkati çekmektedir. Virüsün kaynağı ve dünyaya bulaştıracısı olarak görülen Çin, bunlardan başlıcasıdır. Örneğin, bir şiirde Çin, şu şekilde protesto edilmekte, lanetlenmekte, kargışlanmaktadır:

*Çekik çekik gözleri  
Anlaşılmaz sözleri  
Tedirgin etti bizleri  
Kökün kurusun Çin milleti*

*Yarasa yılan köpek kediler  
Bilmem daha ne yediler  
Koranayı bela ettiler  
Kökün kurusun Çin milleti*

*Alkirazım tehlikeyi sezer  
Hepsi bir birine benzer  
Alayı dünyayı gezer  
Kökün kurusun Çin (URL-17).*

Buna benzer bir başka paylaşım şöyledir:

*Çin milleti kökün kurusun  
İnşAllah atıklarında boğulursun  
O hindular sana musallat olsun  
Soktun dünyayı korona virüsüne! (URL-18).*

Benzer bir yaklaşım ve üslupla Çinliler “yok olup gitmeleri” dileğiyle şöyle protesto edilmiştir:

*Börtü böceği yersiniz,  
Coronayı musallat edersiniz  
Her türlü pislik sizde,  
Tahmini ne zaman yok olup gidersiniz? (URL-19).*

Öte yandan, ilk örnekten başlamak üzere bu şiirlerdeki ortak değer (şekil, üslup, içerik, işlev vb. bakımından) üretim ve paylaşımı o derece genişlemiştir ki “Ekşisözlük” adlı internet sözlük ağında 12 Mart 2020 tarihinde “corona virüsü şiir yarışması” adıyla bir başlık açılmıştır. Bu başlıkta ilk paylaşımı yapan kullanıcı ise asıl suçluları Çinliler olarak görmemekte ve protestonun yönünü İspanya ve Brezilya’ya çevirmektedir:

İspanya’da faşist vox partisinin genel sekreterine bulaşmış corona virüsü. Brezilya devlet başkanı da test yaptırıyormuş. ay hadi inşallah. şaka maka bu

corona virüsü eğer baskıcı, faşist devlet liderlerine bulaşacaksa başımın üzerinde yeri var. Şiire gelince:

*Bunlar engerekler ve çıyanlardır*

*Bunlar aşımıza, ekmeğimize göz koyanlardır*

*Tanı bunları, tanı bunları, tanı bunları*

*Tanı da, tanı da, tanı da, tanı da bulaş,*

*Korona, korona, koronita*

*Koronoş bebem*

*Tanı bunları, tanı bunları*

*Koronoş bebem (URL-20).*

Görüldüğü gibi Ahmet Arif'in "Adiloş Bebe" adlı şiirinin; *Doğdun/Üç gün aç tuttuk/Üç gün meme vermedik sana/Adiloş Bebem/Hasta düşmeyesin diye/Töremiz böyle diye/Saldır şimdi memeye/Saldır da büyü/Bunlar/Engerekler ve çıyanlardır/Bunlar/Aşımıza, ekmeğimize/Göz koyanlardır/Tanı bunları/Tanı da büyü..*(Arif, 2011: 99-100) mısralarının uyarlaması olduğu açıkça belli olan bu şiirde de protesto edilenin korona değil, "baskıcı ve faşist" olarak nitelendirilen devlet başkanları olduğu dikkati çekmektedir. Toplumsal gerçekçi ve protest üslubu belirgin olan Ahmet Arif'in bir şiirinden hareketle koronavirüsün yine bu çerçevede "halkın düşmanı" olarak tanımlanan odaklara bulaşarak bunları yok etmesi istenmektedir. Böylece koronavirüs -"ay hadi inşallah" ve "şaka maka" ifadeleriyle mizahi bir üslup parantezine de alınarak- ölümcül bir dileğin gerçekleşmesinde ve protesto işlevli bir yeniden yaratım şiirinde aracı olarak kullanılmış olmaktadır.

Çeşitli devlet adamlarının protesto edildiği ve bu isimlerin koronavirüse yakalanmalarının dilendiği başkaca yaratımlar da söz konusu olmuştur. Bunlara bir örnek olarak şu paylaşım aktarılabilir:

....

*Çin Kore Japonya*

*Oradan atladın Amerika'ya*

*Trump'a bulaşmayı unutma*

*Git başımdan corona*

*Sana zahmet Putin'e uğra*

*Önce uzat bir kolonya*

*Almazsa yapış yakasına*

*Git başımdan corona (URL-21).*

Yine, virüsün henüz ülkemizde tespit edilmediği fakat ilk vaka ilanına yakın olduğumuz günlerde atma türkü formunda yaratılan bir başka örnek de bu doğrultuda oldukça dikkat çekicidir:

*Yanaşma bize dedük,*

*Geldun gondun İran'a.*

*Amerika gudurdi,*

*Biraz daha vur ona*

*Ey Korona korana  
Girma bizlan horona! (URL-8).*

Koronavirüs salgınının, halk tarafından adeta bir fırsat bilinerek, mizah dilinde ve ağırlıklı olarak protesto niteliğinde yaratılan çok sayıdaki bu ve benzer şiirlerde çeşitli ülkeler, devletler, devlet adamları adeta yerden yere vurulmuş, korona nedeniyle bunların kaybolup gitmeleri istenmiştir. Böylece dünyanın insanlar ve toplumlar için daha güzel, daha yaşanılabilir bir yer olacağı varsayımından hareketle, negatif mizahtaki saldırgan ve yıkıcı tutumla, pozitif bir dönüşüm hedeflenmiştir.

### **3.2. Fırsatçılık ve Fırsatçılar**

Şiirlerde protesto edilen başlıca konulardan birinin de virüsü fırsat bilip haksız kazanç elde etmeye çalışanlar olduğu gözlemlenmektedir. Buna yönelik bir örnek şu şekildedir:

*Hiç eğilmez onun başı  
Pek sakindir, yok telaşı  
Fırsatçının arkadaşı  
Ah korona vah korona (URL-22).*

Başka bir paylaşımda ise koronavirüs salgın döneminde insanlardaki kaygı nedeniyle ürün temininde oluşan krizi fırsat bilerek haksız kazanç elde etmeye çalışanlar mizahi bir söylemle şu şekilde protesto edilmektedir:

*Ey insafsız corona  
Kalmadı senin yüzünden kolonya  
Maske falan alayı karaborsa  
Yaktın bizi daha gelmeden piyasada (URL-20).*

Yine başka bir örnekte de “bakkalacı hacı amca yaptı kolonyayı 50 lira” denilerek küçük esnafın bu fırsatçılıktan geri durmaması eleştirilmektedir. Halkın, böylesi zor bir dönemde fırsatçılık yapan kişileri mizahi bir çerçevede oluşturduğu bu şiirlerde protesto ettiğini gösteren çok sayıda örnek, folklor, mizah, protesto ve elektronik kültür ortamı ilişkilerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

### **3.3. Anksiyete, Panik, Paranoya, Yalan Haber, Popülizm ve Devirden Şikâyet**

Şiirlerde protesto edilen olgular arasında, bireyin ve toplumun salgın karşısında panikleme, anksiyetik davranması, konunun popülizm biçimde ele alınıp değerlendirilmesi ve bütün bunların genelinde devirden şikâyet kapsamında gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Örneğin, virüsün yayılmaya başlamasıyla birlikte konu hakkında bilgi sahibi olmadan fikir sahibi olanların bir şiirde şu şekilde protesto edildiği görülmektedir:

*Herkes bilmiş hep uzman  
Küçük dev sanki azman  
İnşallah bize sızman  
Yaktın bizi korona (URL-20).*

Virüsün çok hızlı bir şekilde gündemin tam ortasına yerleşmesi de mizahi bir çerçevede, Âşık Şifâî mahlasını kullanan bir kullanıcı tarafından şu şekilde protesto edilmiştir:

*İki günde gündem oldu  
Yayıldı hep dizi dizi  
Sakin bulaştırma bizi  
Sen neymişsin be corona*

*Wuhan'dan Washington'a  
Duyanlar hep kaldı dona  
Sakin buraya uğrama  
Bırak bizi be corona*

*Çinliler yer yarasayı  
Çorba yapmaz pırasayı  
Salladılar piyasayı  
Sal bizi artık corona (URL-23).*

Burada aynı zamanda enerji yönetimi kapsamında virüse karşı hem bir savuşturma stratejisinin hem de sosyal psikolojik olarak bir savunma mekanizmasının devreye sokulduğu görülmektedir. Buna benzer başka bir paylaşımda da virüs nedeniyle halkın kendinden ve birbirinden şüphe etmesinden kaynaklı paranoyak ve anksiyetik bir ortamın oluşmasına şöyle vurgu yapılmaktadır:

*Bir illet ki yapıştı, düşmez yakamızdan,  
Alt edip de dış geçirmek zor ona.  
Şüphe eder olduk evimizden, yurdumuzdan,*

*Sal bizi de az huzur ver korona (URL-20).* Başka bir şiirde de Korona sebebiyle gerçekleşen değişim ve dönüşümler şu şekilde protesto edilmiştir:

*Dostlar çaya gelmez oldu  
Ah korona vah korona  
Selam bile vermez oldu  
Ah korona vah korona*

*....  
Sırtımızda aba mısın  
İnce misin kaba mısın  
Çağımızda veba mısın  
Ah korona vah korona (URL-22).*

Söz konusu şiirlerde, insanlığın birbirinin kıymetini bilmemesi ve sevdiklerine sevgilerini yeteri kadar göstermemeleri, paraya fazla değer verilmesi ve bu durumun yanlışlığının ancak sağlık elden gidince anlaşılması vb. hususlar da şu şekilde eleştirilmektedir:

*Hayat sandığımızdan kısa imiş,  
Bir dert ki bu adı corona imiş  
Nice dertlere saldın bizi  
Ey zalım corona,*

*Açıldı gözü insan evladının,  
Hayrını görmedi eldeki paranın,  
Elden gidince sağlığını,  
Üzdün bizi corona,*

*....  
Debauchee oğlan der ki,  
Herşeyin başı sağlık,  
Paradan gayrı hiç yaşamadık,  
Şimdi sevdiklere sarıldık  
İş isten geçmeden (URL-20).*

Görüldüğü gibi *debauchee oğlan* oldukça ciddi konuları mizahi bir üslupla dile getirmektedir. “Coranoğlan der ki” ile Karacaoğlan üslubuna vurgu yapılarak gerçekleştirilen diğer bir paylaşımında ise hayat pahalılığı, virüse karşı önlem olarak önerilen kelle-paça çorbası ve pekmez nesnelere üzerinden şöyle protesto edilmektedir:

*Coranoğlan der ki:*

*Dünya olmuş corona  
Çinli iranlı bayıla  
Yok mu bunun çaresi  
Kim öle kim kala*

*Aldım paça seksen lira  
Yaladım pekmez doksan lira  
Cepte kalmadı para*

*Kim öle kim kala (URL-24).* Görüldüğü gibi bu örnekte hayat pahalılığı ve baş gösteren panik ortamı mizahi bir dille işlenmektedir.

Popüler Karadeniz müziği kapsamında üretilip video klibinin de çekilmesiyle yaygınlaşan, sözleri Şerif Topal’a ait olan şu örneğin de çok sayıda toplumsal mesaj içerdiği görülmektedir:

*Çin’den çıktı bir virüs yayılıyor dünyaya  
Mevla’m bulaştırmasın bizi bu koronaya*

*Günden güne artıyor korona denen illet  
Maske ile geziyor şimdi sokakta millet*

*Yalan yanlış habere zaten inanmıyorum  
Yerli ürün tüketip Çin malı almıyorum*

*Korona deli dana domuzla kuş gribi  
Zaten bütün virüsler gelip bulur garibi*

*Hasta olmamak için insanlar direniyor  
Virüsler bile her yıl çıkıp yenileniyor*

*Her yıl gündeme düşer bu aylarda bir grip  
Bu nasıl bir virüsmüş ismi bile bir garip (URL-25).*

Mizah türleri değişen zamana uyum sağlarken toplumsal belleği geçmişten bugüne taşırlar. Söz konusu mizah belleğinde toplumsal sorunların, değişen gündemlerin, yaşam dinamikleri içinde halkın eleştirisinin izleri sürülebileceği gibi toplumun kendisine yönelik eleştirel tutumunu yakalamak da mümkündür (Basat, 2016: 164). Değerlendirilen bütün örnekler, koronadan daha çok onun yol açtığı durumların ve “bozulan insan” ile toplumun, ülkelerin, devletlerin, politikaların aksayan yanlarının eleştirilmesine dönüktür. Değerlendirilen tüm örneklerde eleştiri ve protesto, gerçekte doğru ya da yanlış olsun, şiiri ortaya koyanlar tarafından “yanlış” olarak değerlendirilen olguların vurgulanması ve düzeltilmesi amacına hizmet etmektedir. İnsanlar tarafından yapılan ve olmaması gereken vurgulanarak, yapılmaması ve olması gerekene dikkat çekilmektedir.

### 3.4. Akademiye “Alt” Kadrolarda Çalışmanın Zorluğu ve İşyerinde Mesleki Psikolojik Taciz (Mobbing)

Konuyla ilgili tespit edilen örneklerden birinde ise koronavirüs bahanesiyle akademik yaşamda karşılaşılabilen çeşitli kişi, durum, olay ve olguların eleştirildiği görülmektedir. Bu örnekte özellikle mobbing olgusunun ön plana çıkartılmış olması bakımından, şiirin değerlendirilmesine geçmeden önce, mobbing eylemi üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır.

Latince *mobile* ve *vulgus* sözcüklerinden türeyen ve yine Latince “çete”, İngilizcede ise “toplucu saldırmak, rahatsız etmek, kalabalık anlamlarını taşıyan *mob* kökünden türeyen *mobbingin* “hareketli insanlar”, “şiddet eğilimli kalabalık”, “topluluk” gibi anlamlar taşıdığı görülmektedir. İlk olarak Konrad Lorenz isimli Avusturyalı bilim insanının, boz kazların davranışlarını incelemek amacı ile kazların düşman olarak gördükleri bir yabancı hayvanı uzaklaştırmak ve kaçırmak için sergiledikleri davranışları ortaya koymak için yaptığı araştırmada kullanılan (Çögenli, 2013: 4) *mobbing* teriminin geniş bir tanımı; *İşyerlerinde bir veya birden fazla kişi tarafından diğer kişi ya da kişilere yönelik gerçekleştirilen, belirli bir süre sistematik biçimde devam eden, yıldırma, pasifize etme veya işten uzaklaştırmayı amaçlayan; mağdur ya da mağdurların kişilik değerlerine, mesleki durumlarına, sosyal ilişkilerine veya sağlıklarına zarar veren; kötü niyetli, kasıtlı, olumsuz tutum ve davranışlar bütünü olarak tanımlanan mobbing, çeşitli meslek grupları arasında görülmekle birlikte akademiye de sıklıkla rastlanılan bir şiddet biçimi* (URL-26) şeklindedir.

Mobbingin tanımını ve içeriğini bu çerçevede çarpıcı bir şekilde yansıtan, üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışan bir yaratıcının konu kapsamında koronavirüsü de içeriğe dâhil ederek oluşturup elektronik kültür ortamında paylaşımına soktuğu dikkat çekici şiir ise şu şekildedir:

*Yıllarca çalıştım girdim sınava  
Bunca emek sandım akmazdı suya  
Yüce Allah bir gün beni de duya*

*Biz yıllarca yandık sen de yanasın*

*Bazen hocayımdır bazen öğrenci  
Sekreterlik zaten gelir birinci  
Azarlar egolar bilmem kaçınıcı  
Sus dediler bana sen asistansın  
Biz yıllarca yandık sen de yanasın*

*Hocayı görünce geldi terleme  
N'olur hocam dedim bugün elleme  
Aldım da defterle kalem elime  
Sus dediler bana sen asistansın  
Biz yıllarca yandık sen de yanasın*

*Bir askerlik bir yeterlilik zor imiş ana  
Hocalar her daim güçlüden yana  
Bir ara tak etti birden bu cana  
Sus dediler bana sen asistansın  
Biz yıllarca yandık sen de yanasın*

*Korona virüsü sardı her yeri  
Hocalar mesken bildi evleri  
Asistanlar sanki köle timsali  
Sus dediler bana sen asistansın  
Biz yıllarca yandık sen de yanasın*

*Vahdet Özkoçak oldu dostumuz  
İnan hocam size yoktur kastımız  
YÖK bile sanki bizim hasmımız  
Sus dediler bana sen asistansın  
Biz yıllarca yandık sen de yanasın (URL-27).*

Görüldüğü gibi, aslında yalnızca beşinci bölümde koronavirüse vurgu yapılan şiirde, akademide alt kadrolarda çalışmanın zorluğu, bu kadrolarda çalışan bir yaratıcı tarafından kendileme suretiyle etraflı biçimde ele alınmıştır. Bu durumun; *Sanal ortamın genel anlamda tüm kültürel verimler, özelde ise folklorik üretim açısından uygun olup olmadığının bir soru ve sorun olarak belirdiği günümüzde kullanıcılar tarafından çeşitli kendileme (appropriation) stratejileriyle evcilleştirilerek “üzerinde” veya “içinde” çeşitli sosyo-kültürel etkinliklerin gerçekleştirilebildiği bir imgelemsel uzama dönüştürülen sanal ortamın, zamanla orijinal ve hatta otantik denebilecek icra ve üretimlerin ortaya çıkmasına olanak tanıyan yeni bir folklorik deneyim alanına evrildiği* (Gülüm, 2018: 127) tespitiyle doğrudan örtüştüğü görülmektedir.

Her dizesi ayrı bir protesto niteliği taşıyan bu paylaşımda da diğer paylaşımlarda olduğu gibi yaratıcı-iracının koronavirüsü protesto edeceği diğer tüm olgulara bir araç kılarak şiirde kullandığı görülmektedir. Bu bakımdan sayısız bağlam ve örnekte olduğu gibi mizah ve gülmenin çeşitli

değerleri, davranışları, inançları, sorgulamak ve onları çoğu zaman örtülü bir şekilde eleştirerek bir mücadele aracına dönüştürüldüğü dikkati çekmektedir. Böylece, özellikle erkin ve güçlü olgular karşısında doğrudan söylenmesi durumunda ciddi sonuçlar ve tehlikeler doğurabilecek durumlarda mizahın hak aramada bir araç olarak kullanılarak hem kontrollü bir başkaldırışı ve karşı duruşu hem de toplumsal ve kişisel baskılardan bir kaçışı ve kurtuluşu sağlamak üzere devreye sokularak beraberinde rahatlamayı getirmesinin amaçlandığı görülmektedir (Eker, 2014: 31). Değerlendirilen bu örnek, çok sayıda örnek üzerinden de takip edilebilen söz konusu durumun tipik bir temsilcisi niteliğindedir.

### **3.5. Din Sömürücülüğü ve Sömürücüleri, Dinî Öğretilerin Yerine Getirilmemesi ve Din Düşmanlığı**

İncelenen şiirlerde, İslamiyet'in yanlış anlaşılmasının, dinî inançların ve duyguların sömürülmesinin ya da din düşmanlarının da yoğun biçimde eleştirilip protesto edildiği görülmektedir. Bu çerçevede, mizahi nitelik taşımamakla birlikte açık bir protesto destanı olduğu görülen, Âşık Feymânî tarafından yaratılan ve âşığın kişisel *facebook* sayfasında 15 Mart 2020 tarihinde paylaştığı şu örneğin de değerlendirilmesi gerekmektedir:

*KORONA DESTANI 1*

*Yarasayı çorba edip içeni  
Yılan gibi sok da götür korona  
Cehennem yakıtı olsun her çeni  
İcabına bak da götür korona*

*Hak emrine uymam deyip direten  
Firavun devrini her an aratan  
İlim merkezinde virüs üreten  
Siyonizmi yak da götür korona*

*İnsanlıktan uzak sapık meşrebin  
Dünya fitnesinin füzesine bin  
Edepsiz erkansız memlekete in  
Temelini sök de götür korona*

*Zalimleri mazlumlarla bir etme  
Çorbasına domuz yağı eritme  
Öyle hışım et ki yolda yürütme  
Hemen çelme tak da götür korona*

*Gözüne kestirip şimali garp'ı  
Miyanmar mülküne atıp bir çarpı  
Yahudi, çok güçlü Şaron, Trump'ı  
Mengenede bük de götür korona*

*Adnan Oktar gibi mehdicikleri  
Cikil cikil etsin kedicikleri  
Göz ardı eyleme fetöçükleri*



*Gırtlğını sık da götür korona*

*Feymânî'den bu dilekçe arz ile  
Milleti kandırdı sünnet farz ile  
Pennsylvania Nemrut'unun gürz ile  
Şatosunu yık da götür korona (URL-28).*

Günümüzde çeşitlilik gösteren teknolojik medya ve iletişim araçlarının olmadığı dönemde toplumun nabzını tutan, onları bilgilendiren iletişim teknolojileri içinde folklor türleri elbette ki önemli yer tutmaktaydı. Bu teknolojilerden belki de en dikkat çekicilerinden biri de âşıklık geleneği ve onların icra ettiği tür ve ürünlerdir. Âşıkların anlattıkları hikâyelerden icra ettikleri şiirlere kadar hepsinde işlevsel olarak eğlendirip hoşça vakit geçirme, kültürün gelecek kuşaklara aktarılması ve eğitim gibi işlevlerinin tamamında bir “haber verme”, “bilgilendirme” durumu söz konusudur. Nitekim; *Âşık tarzı destan türünün geçirdiği en büyük dönüşümler şekil ve tema açısından ziyade üretiliş, yayılış ve tüketiliş süreçlerinde kullanılan iletişim biçim ve araçları açısından* (Çobanoğlu, 2000: IX). Türk âşıklık geleneğinde temel ve en eski söylem biçimlerinden biri olan yermenin geleneğin en eski dönemlerinden günümüze kadar varlığını güçlü bir şekilde gösterdiği bilinmektedir. Başgöz (1986: 182-191), âşık şiirimizde derece derece, kişisel ya da topluma dönük yeme, kınama ve taşlamayı da içine alan protesto geleneğinin köklerini 13. yüzyıla ve Yunus Emre'ye dayandırmakta, protestonun ilkin tekke şiirinde doğup geliştiğini öne sürmektedir.

Feymânî, Çukurova âşıklık geleneğinin yaşayan en önemli temsilcilerinden biridir. Feymânî'nin bu şiirinde, tıpkı diğer âşıkların asırlarca yaptığı gibi, halkı yakından ilgilendiren bir konuyu uzun soluklu biçimde ele almak istediği ve bu çerçevede de destan türünü kullandığı görülmektedir. Burada âşıklık geleneği kapsamındaki bir yaratımın elektronik kültür ortamına yansımaları söz konusudur ve âşıkların geleneği elektronik kültür ortamına taşımaları yeni değildir (Çobanoğlu, 1999). Feymânî'ye ait, mizahi olmayan, doğrudan taşlama niteliği taşıyan bu destan kapsamında, koronavirüsten hareketle eleştirilen ve protesto edilen olgular ise çok yönlüdür.

İlk dörtlükte, virüsün hayvanlar aracılığıyla mutasyona uğramak suretiyle insanlara bulaştığı ve bu çerçevede de yarasa çorbası tüketen insanlar tarafından yayıldığı düşüncesinden hareketle, yarasayı çorba yapıp içenlere kargış niteliğindeki sözler yöneltilerek söz konusu kişiler protesto edilmektedir. İkinci dörtlükte ise virüsün Siyonist topluluklar ve şirketler tarafından bilimsel yöntemler kullanılarak laboratuvarlarda üretildiği düşüncesinden hareketle buna sebep olan odakların ortaya çıkardıkları virüs nedeniyle yok olmaları istenmektedir. Üçüncü dörtlükte “insanlıktan uzak sapık meşrepli” ve “edepsiz erkansız” memleketlerin temelini sökülmesi, dördüncü dörtlükte koronadan zalimlerle mazlumları birbirinden ayırması istenmekte, yani suçu olmayanların korona sebebiyle hastalanıp hayatlarını kaybetmemeleri dilenmekte, zalimleri yolda

yürütmeden bir hışımla çelme takıp öldürmesi istenmektedir. Burada ise korona virüsü nedeniyle ölenlerin bir kısmının normal biçimde yürürken aniden yığılıp kalmak suretiyle ölmelerine işaret edilmektedir. Beşinci dörtlükte Kuzeyden Batı'ya, Doğu'dan Güney'e, dünya üzerinde zulüm ve gözyaşının sebebi olarak görülen, özellikle de Müslümanlara zulmeden ülkelere ve devlet başkanlarına, Şaron ve Trump üzerinden beddua edilmektedir. Altıncı ve yedinci dörtlükte ise inançları terörize eden, sömüren, nihayet adeta bir virüs gibi yayılan oluşumlara, Adnan Oktar ve FETÖ üzerinden vurgu yapılarak, insanları "hasta eden" Nemrut görünümlü kişilerin "şatolarının başlarına yıkılması" istenmektedir.

Feymânî'nin koronavirüs üzerinden, insanlığa ve dünyaya kötülük yayan ve bu bakımdan kendilerince virüs niteliği taşıyan her türlü olguyu lanetlediği ve koronavirüsün asıl bunları yok etmesini, böylece düzensizlikten düzenin doğması isteğini dillendirdiği görülmektedir. Feymânî, bir kriz niteliğindeki koronavirüs salgınından kaynaklanan kaos ortamının dağılmasını, bu virüsün ve buna benzer insanlığa zarar verici virüs niteliğindeki kişi, grup, düşünce, olgu, kurum, devlet, devlet yöneticisi düzeyindeki kişilerin bu virüsle yok olarak bir düzen ortamının sağlanmasına yönelik istek ve dilekleriyle, düzen ve düzensizlik odağındaki alkış ve kargış formlarıyla folklorun protesto işlevini oldukça etkin bir şekilde işletmiştir. Destanda, gelecek kuşaklara kültürün aktarımı, eğlendirip hoşça vakit geçirme ya da başka bir işlev tek başına belirgin değildir. Dahası, var olan diğer işlevlerin hiçbirisi, protesto işlevinin yerini tam anlamıyla dolduracak, bu işlevin yerine geçebilecek mahiyette de değildir. Bir başka ifadeyle; Feymânî'nin *Korona Destanı-1* başlığıyla paylaşımına giren şiirindeki söylemlerinden kaynaklanan hiçbir işlevi, protesto işlevinden bağımsız ve daha belirgin biçimde değerlendirmek mümkün değildir.

Destanda, Âşıklık geleneğindeki yerleşik irfan ve üslup ile konu adeta tersinden okunmakta/okutulmakta, bir lanet olarak insanlığın başına bela edilen bu salgından, bu ve diğer kötülükleri yayanların etkilenmesi ve böylece kaostan kozmosun doğması, kısacası hakkın yerini bulması istenmektedir ki bu durum da yine Hakk âşiklarının tarih boyunca terennüm ettikleriyle ve işlevleriyle örtüşmektedir. Bu anlamda diğer tüm şiirler gibi bu şiirin de köklerini geleneksel bilgidan alan bir yaklaşımla krizi fırsata çeviren ve bu anlamda kaosu kozmosa dönüştürmek isteyen pragmatik bir düşünceden hareketle şekillendirildiği anlaşılmaktadır.

Bağlama eşliğinde, koçaklama üslup/edalı bir ezgiyle icra edilen ve video kaydı şeklinde elektronik kültür ortamında –özellikle whatsapp üzerinden- anonim bir şekilde yayıldığı görülen türkü formundaki başka bir şiir örneği ise şöyledir:

*Çin'den geldi mikrop, bir yarasadan  
Allah razı olsun bu koronadan  
Temizliği öğrendiniz \*\*\* korkusundan  
Mis gibi kokuyorsunuz lan kolonyadan*

*Sakallılar cübbeliler kaçtı ortadan  
Abdest bozulmuyor muydu bu kolonyadan  
Şimdi sevap diye ayet bulur Kur'an'dan  
Sizin Müslümanlığınız bile yalandan*

.....

*Evde otur otur şiştik nereye kadar  
Bitsin artık yeter karantinalar  
Doktor varken hocalardan medet umanlar  
Camiye gitmez oldu hayırlı cumalar (URL-30).*

Maddi ve manevi temizliğe oldukça önem veren, hatta temizliği imanın yarısı olarak değerlendiren bir din olan İslam'ın gereklerine kimilerince yeteri kadar dikkat edilmediğinin öne sürüldüğü ve bu durumun eleştirildiği bu şiirdeki "kaçtı ortadan" ifadesi ile de umreye gidenlerin dönüşte Türkiye Cumhuriyeti resmî makam ve yetkililerince önlem amaçlı karantinaya alınması sürecinde karantinadan kaçmaya yönelik gerçekleştirdikleri girişimlere dikkat çekildiği görülmektedir. Şiirin son dörtlüğünde karantinadan bıkkınlık halinin ifadesi, vakaların arttığı ve ölümlerin gerçekleştiği dönemlerde de bu mizahi üretim ve paylaşım eyleminin belirli ölçülerde sürdüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Görüldüğü gibi her bir paylaşım, müstakil analiz çalışmalarına konu olabilecek zenginliktedir. Bu bakımdan bir makale kapsamını daha fazla zorlamanın imkânsızlığı nedeniyle, gerçekleştirilebilecek çok sayıdaki analize karşılık, genel bir değerlendirme yaparak sonuca ulaşma zarureti bulunmaktadır. Bu çerçevede; çoğu geleneksel formlardan ve söylemlerden esinlenilerek oluşturulan bu şiirlerde yanlış göstererek doğruyu vurgulama, bu sırada zaman zaman mizaha ve protestoya başvurma, ideal olanı kurgulamaya dönük söylem geliştirme, geleneksel formları güncel içeriğe göre şekillendirme, toplumu bilgilendirme... gibi aşıklık geleneğindeki yerleşik işlevlerin birçoğunun, belirli düzey ve biçimlerde, mizah ve protesto işlevinde bütünleştirilerek adeta yeniden canlandırıldığı anlaşılmaktadır. Toplumsal yapı ve iletişim tür, biçim, alan ve süreçlerindeki değişim ve farklılaşmalara bağlı olarak halkın eğlenme ve hoşça vakit geçirme, bildiklerini aktarma, kendini ifade etme vb. gibi amaçlarla kullandığı *facebook* ve *twitter* gibi teknolojilerde gördükleri paylaşımlara karşı, birbiriyle örtüşen bir reaksiyon göstererek ortaya folklor ve mizah üretimi çerçevesinde oldukça ilginç sosyokültürel ve sosyal psikolojik veriler çıkardığı görülmektedir.

Nitekim, Feymânî'nin destanı dışında kalan ve yine onun gibi elektronik kültür ortamında dolaşıma giren kültürel birer yaratma niteliğindeki mizahi şiirlerin yaratıcı-icracı-aktarıcı-paylaşıcı özellikleri bakımından oldukça farklı olmasına karşın bunların hepsinde ortak yönün, folklor ve mizah aracılığıyla doğan protesto işlevinin işletilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Bunların önemli bir tutarında protestonun yine büyük ölçüde geleneksel kargışlama, lanetleme formları ve yöntemleriyle

gerçekleştirildiği dikkati çekmektedir. Dolayısıyla da bir kaos durumuna sebep olan her türlü devlet, devlet başkanı, düşünce ve ideoloji, kişi ve kurum, olgu, olay ve eylem, buradan çıkılarak ulaşılmaması beklenen kozmos idealinin gerçekleşmesine yönelik olarak, yine mitolojik çağların ve mitlerin önemli bir parçası olarak geçmişten günümüze var olagelen kargış söylem tür ve biçiminin mizah ile bütünleştirilmesi sonucu, çarpıcı bir kültürel yaratım biçimiyle ortaya konulmuş olmaktadır.

Mizah yalnızca neşeli, gevşek, rahat durumlarda değil -belki de yaşamı sürdürme içgüdüsünün dolaylı bir uzantısı olarak- zorlu, baskılı, sıkı denetimli ortamlar ve dönemlerde de şiddetle dışarıya fıkrabilmektedir. Mizahın sosyal psikolojik yönü ve özellikle de stresle başa çıkmada bireysel ve toplumsal bir sağaltım reaksiyonu olarak dikkat çektiği (Meşe, 2016: 82-83) gerçeği ile kahkaha, mizah ve eğlencenin özellikle de çeşitli problemleri durum ve bağlamlarda psikolojik ve fizyolojik açıdan en etkin ve iyileştirici ilaç olduğu (Klein, 1989) ve bu bakımdan bireyi ve toplumu güçlü kıldığı, olay ve olguları dengede tuttuğu düşüncesinin ve yararlılık işlevinin Türk mizah tarihi ve kültürü bağlamında da geçerli olduğu görülmektedir (Sevindik, 2017: 31-36). Bu yönüyle psikanalitik yaklaşımda ruhun emniyet supabı olarak görülen (Koestler, 1997: XXIII) mizahın hayatta kalabilmeye ilişkin bir değer olarak kabul edilen korkuyla olan ilişkisine yönelik varsayımlar (Morreal, 5-7), mizahın savunma mekanizması olarak değerlendirildiği diğer tüm yaklaşımlarla birleştirildiğinde, folklor ve mizahın sosyolojik ve psikolojik temelleri daha da belirginleşmektedir.

Koronavirüs salgını konu edinen ve bu çalışmada incelenen kültürel yaratımlarda ön plana çıkan asıl olgunun ve bu doğrultuda işlevin -folklor ve mizahın bünyesindeki tüm işlevleri çeşitli biçimlerde kapsayıp yerine getirmekle birlikte- bireyin ve toplumun sağlığını, güvenliğini, varlığını, geleceğini tehlikeye atan olguların koronavirüs üzerinden kınanması, eleştirilmesi ve protesto edilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu çerçevede söz konusu yaratımlarda mizahın keyif verme ve eğlendirme, eleştiri ve hoşgörü gibi açık ve başkaldırı, protesto ve tahrip etme, yarar veya zarar verme, sosyalleşme, hayata tutunma, fiziksel iyileştirme, gerilimi azaltma, başarılı savunma mekanizması olma, sorunlarla başa çıkma, savunma ve saldırı, toplumsal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, dikkat çekme, itiraz ve kabullenme gibi gizli işlevleri ile (Eker, 2014:30) folklorun eğlenme ve eğlendirme-hoş vakit geçirme, değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasıyla eğitilmesi, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için kaçıp kurtulma; sonuç olarak da toplumun refahını ve huzurunu sağlama gibi başlıca işlevlerinin (Bascom, 1954, Çobanoğlu, 2016: 282-283) bir arada, bütünleşmiş ve birbirinden bağımsız değerlendirilemeyecek biçimde görüldüğünü vurgulamak gerekmektedir.

## Sonuç

Sosyal, kültürel, ekonomik ve başkaca boyutlardaki etkileri belki çok kısa bir süre içinde belki de on yıllar sonra hissedilecek olan fakat adı geçen tüm bu alanlarda köklü değişimleri beraberinde getireceğine şüphe bulunmayan koronavirüs salgını, beraberindeki tüm gelişmelerle birlikte, Türklerin kültürel genetiğinde var olan sözlü edebiyat temelindeki şiir “söyleme” ve mizah yaratma geleneğini, eğilimini ve gücünü tetikleyerek elektronik kültür ortamında bu doğrultuda çok sayıda paylaşımın gerçekleşmesine yol açmıştır. İncelenen örnekler, bireyin, toplumun, kültürün ve kurumlarının “doğal” işleyişini, “olağan” yaşantılarını tehlikeye atan herhangi bir nedeni (koronavirüs salgını, covid-19), yaratımının sadece bir parçası ve tetikleyicisi olarak kullanıp aslında kendi dünya görüşü, iç dünyası ve yaşam gerçekliğinin çerçevesi içinde sürekli olarak rahatsızlık duyup protesto etmeyi tasarladığı çeşitli olguları eleştirmek üzere değerlendirdiğini göstermektedir. Şiirde protesto eylem ve söylemini icra eden bazen bir âşık, bazen “sıradan vatandaşlar”, bazense bir araştırma görevlisi olurken, yaratımların hepsinde hem şiirin şekil ve yapı gibi stilistik özelliklerinin hem de üslup-estetisinin ve söyleminin kurgulanışında büyük ölçüde gelenekteki yerleşik hususiyetlerden beslenilerek sözlü kültürün en eski formları ve söylemleri, en yeni ve güncel bir konuda, mizahın ve folklorun protesto işlevi eşliğinde yeniden organize edilerek ortaya çıkan yaratımlar elektronik kültür ortamında dolaşıma sokulmuştur. Bu çerçevede protestonun yarasa çorbası içmekten halkın dinî inançlarını sömürerek terörize etmeye, emek sömürücülüğünden fırsatçılığa, devletin ve milletin verdiği gücün, unvanın, makamın, “zayıf” olanları “kaçırmak” için kullanılmasına kadar pek çok hedefe yönelebildiği görülmektedir.

Bu çerçevede ortaya çıkan ürünlerde krizi fırsata çevirmeye çalışanlar vatandaş için, araştırma görevlisini sömüren ve kaçırmaya çalışan öğretim üyesi veya “hoca” akademinin ve dolayısıyla ülkenin geleceği için, dinî olgular üzerinden inançlı bireylerin temiz duygularını sömüren, terörize eden kişi ve oluşumlar, dinin temel emirlerini yerine getirmeyenler, din ve toplum düzeni için, kısacası “virüs” potansiyeli taşıyan her türlü olgu, toplumun ve insanlığın sağlığı ve güvenliği için bir tehdit olarak görülmüş ve protesto edilmiştir. Söz konusu protestonun, herhangi bir politik düşüncenin, siyasi-ideolojik yönelimin ifadesi olarak değil halkın kendine “düşman” olarak gördüğü, halk felsefesi ve düşüncesinde, halk irfanında “yanlış” ve “zararlı” olan her türlü devlet, millet, kişi, kurum, olgu, düşünce, söylem veya davranışa yönelen koruyucu bir savunma mekanizması olarak işletildiği dikkati çekmektedir. Dolayısıyla, bahsedilen bu işlevi yalnızca politik meselelerle ilgili olarak değil, folklor kapsamında gerçekleşen her türlü iletişim türü ve süreci kapsamındaki çok yönlü görünüşleri ekseninde de değerlendirmek gerekmektedir.

Çalışma sonucunda elde edilen bulgular, folklor kapsamındaki yaratmalarda herhangi bir işlevi sivriltilmenin ya da hakir görmenin,

işlevlerin etki ve geçerliliğinin ya da bir işlevin bir diğeri üzerindeki tahakkümünün tartışılmasının folklor çalışmaları ve geleceği bakımından çok sağlıklı sonuçlar doğurmayacağına işaret etmektedir. Bu açıdan protesto folklorun yalnızca beşinci işlevi değildir ve folklor, yalnızca belirli işlevlerle sınırlandırılmayacak ölçüde geniş etki ve çeşitliliğe sahip olan canlı bir üretim ve aktarım sahasıdır. Nitekim, çalışmada incelenen veriler ve ulaşılan sonuçlar folklorun işlevlerinin genellikle çok çeşitli ve karmaşık olabildiğinin, bu nedenle de çeşitli yaratım bağlamlarındaki her türlü ürünün, ilgili bağlamı oluşturan bütünleşenler arasındaki ilişki ve etkileşimler çerçevesinde değerlendirilmesinin gerekliliğine işaret etmektedir.

Bu bakımdan, aslında mizahtan ve protestodan da fazlasını içeren söz konusu şiirlerde stilistik ve fonksiyonel açıdan protesto işlevinin yerine getirdiği -taşlama, eleştirme, hicvetme, düzensizliği gidererek düzen sağlama vb. amaçlara hizmet eden- görevleri eksiksiz karşılayabilecek, onun yerini tam olarak doldurabilecek, protestodan bağımsız değerlendirilebilecek başkaca bir işlevden söz etmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla da incelediğimiz şiirlerde açıkça görülebilen söz konusu bu işlevin “toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçış mekanizması” olarak değil, aksine sosyal, toplumsal, evrensel baskılara dikkat çekmek ve bunları protesto etmek suretiyle etkisiz hale getirme mekanizması olarak işletildiği görülmektedir. Bu işlev ister mizahın isterse de folklorun bir işlevi olarak değerlendirecek olsun, taşıdığı nitelikler, kendilerini ortaya çıkaran sebepler ve hedeflenen sonuçlar bakımından, mutlaka bağımsız bir işlev olarak belirlemektedir.

Bu doğrultuda folklor ürünlerinin işlevleri içinde yalnızca protesto işlevinin değil olası diğer tüm işlevlerin de söz konusu ürünlerin genel özellikleri ve değişim dönüşümleri, farklı bağlamlardaki icra ve işlev özellikleri kapsamında ele alınması, konuyu daha tartışılabilir hale getirecektir. Folklor ürünlerinin psikolojik, sosyal psikolojik, sosyokültürel, pedagojik vb. niteliklerinin ve bunlardan kaynaklanan işlevlerinin yanında zaman zaman belirginleştiği görülen protesto işlevinin hangi ürünlerde ne seviyede olduğuna yönelik kapsamlı ve bütünleyici çalışmaların artması, folklorun protesto işlevinin başlıca niteliklerinin ve folklor disiplini içindeki yerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu noktada belki de daha fazla vurgulanması gereken, folklorun işlevleri hakkında değerlendirme yaparken, hangi işlevin ne anlama geldiğini çözümlerken başta antropoloji, felsefe ve teoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji olmak üzere çok sayıda disiplinin bilgi birikiminden, kuram ve yaklaşımlarından yararlanmanın adeta bir zorunluluk olarak belirlediğidir. Bunlara dayanmaksızın yapılacak işlev çözümlerinin bir yanıyla hep eksik kalacağını özellikle belirtmek gerekmektedir. Buradan hareketle biz, Türkiye’de önemli bir kısmı mizah içerikli olmak üzere geleneksel formların çeşitli özelliklerine (dörtlülük yapısı, uyak-kafiye özellikleri vs.) bağlı kalmak kaydıyla oluşturulan -bir kısmı mizah ve estetik değer bakımından nitelikli seviyede olmakla birlikte bir

kısmı oldukça vasat nitelikteki- koronavirüs salgın konulu şiirler içerisinde protesto işlevinin son derece belirgin olduğunu tekraren vurgulamakla yetiniyoruz.

Evrensel olarak tüm duygular gibi korku ve kaygılar da büyük ölçüde benzerdir ancak her kültürün duygularını dışarı yansıtmaya ya da yansıtmama biçimleri, savunma mekanizmaları ya da reaksiyonları çeşitli farklılıklar gösterebilmektedir. Kültür ve onun işlevi her bağlamda, yaratıcılarının organizesine ve etkileşim içinde bulunan değişkenlerin –baskıların, itici etkenlerin vs.- ve niteliklerine ve tüm bunların birbirleri arasındaki etkileşimlerin türüne, boyutuna ve niteliğine göre değişip çeşitlenebilmektedir. İncelenen içerikler de göstermektedir ki söz konusu bu çeşitlilik ve onun araştırılması yalnızca antropologların, edebiyat inceleyici ve çözümleyicilerinin, psikologların ya da sosyal psikologların değil halkbilimi araştırmacılarının da işidir. Bu bakımdan, gerçekleştirilecek çalışmalarda kültürün yüzeysel veya bilindik değerlendirmelerle açıklanamayacak farklı boyutlarda işleyen bir mekanizma olarak sistemleştiği ve esasen bu sistemin işleyişine odaklanmanın gerekliliği daima göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bakımdan kültürün işlevlerindeki değişim ve çeşitlilik kültürel çalışmalarda kullanılacak araştırma, inceleme ve çözümleme yöntemlerinde ve sonuç olarak da kültür nazariyelerinde de sürekli bir değişim, dönüşüm ve çeşitliliği zorunlu kılmaktadır.

Toplum ve yarattığı kültür, görünüm ve işlevleriyle birlikte her türlü argümanı seçici bir taramadan geçirerek ilgisini çekenleri mevcut birikimin üstüne eklemekte, yapısını ve içeriğini ilgili durum ve bağlamlara göre değiştirerek, kendini an be an güncelleyerek geleceğe nakletmektedir. Folklor gibi, disiplinlerarası paradigmalara ele alınmadan çözümlenmesi mümkün olmayan mizahın folklorla bütünleşmiş halde yansıdığı tüm bu örnekler göstermektedir ki toplum ihtiyacı olanı üretmeye ve tüketmeye devam ederken kültürel genetiğinde var olan niteliklerini aniden devreye sokabilmektedir. Herkesin bir anda “âşık” olduğu bu üretim ve tüketim sürecinde ortaya çıkan malzeme, folklorun sınırsız konu kadrosu içinde oluşacak çok yönlü verileri çözümlmek için halkbilimcinin sürekli bir teyakkuz halinde olmasının ve kendini bu doğrultuda donatmasının gerekliliğini yeniden göstermiştir. <Bu bakımdan -salgının ve önlem olarak alınan tedbirlerin dağılım alanları üzerinden tekraren görüldüğü gibi- insanı ilgilendiren hiçbir konunun ve onu inceleyen hiçbir disiplinin (ekonomiden sağlığa, eğitimden psikolojiye, felsefe ve teolojiden antropolojiye, kültür bilimlerinden fen ve teknoloji bilimlerine, inançlardan eğlenceye ve diğerlerine kadar) birbirinden bağımsız değerlendirilmesi mümkün değildir.

Çalışmaya konu edilen paylaşımlar, Türk toplumunun koronavirüs gibi oldukça ciddi bir salgınla ilgili yaklaşımlarında zaman zaman ne derece yaratıcı mizahi seviyeye ulaşabildiğini ve fakat bu yaratım biçimlerinin ve mizahi üslubun aynı zamanda sosyal ve psikolojik açıdan bir savunma ve

kontrol mekanizması olarak da nasıl işletilebildiğini göstermektedir. Toplum, bütün dünyaya yayılan bu tehlike kapsamında “bize gelecek mi gelmeyecek mi” kaygısı taşıdığı bir dönemde adeta, kökenlerini Şamanik enerji yönetiminden ve âşık tarzı kültür geleneğinden alan bir üslup ve estetikle, virüse ve ona yol açan olgulara karşı bir tür savunma kalkını oluşturarak bu mekanizma içinde toplumsal bir direnci ve karşı koyma bilincini devreye sokmuştur. Söz konusu şiirlerden mizahi içerikli örneklerin çok önemli tutarının başlangıçtaki dönemde -Şubat ayı sonu- Mart ayı başları- yaratılıp dolaşıma sokulduğu, Mart ayının ortasından itibaren bu doğrultuda yaratım ve aktarımların görece azaldığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan kaygılı ve stresli bir ortamda toplum kendini, folklor ve mizahla besleyerek oluşturduğu bu şiirler içinde yücelterek adeta sosyal ve psikolojik bir ön karantinaya almış, mizahı aynı zamanda bir savunma mekanizması olarak kullanmıştır. İncelenen örneklerin tümündeki mizahi yaratım ve protesto tür ve biçimlerinde beliren temel işlevin aslında bir “güvenlik” işlevi olduğunu belirlemek yanlış olmayacaktır. Tüm örneklerdeki protestoların toplamından çıkan ana ve yan, açık ve örtük tüm işlevlerin de hem bağımsız hem de birbirleriyle olan iletişim ve etkileşimleri bakımından bu çerçevede değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Bizim bu çalışmada folklor, şiir ve mizah özelinde ele almaya çalıştığımız ana konunun çeşitli yönleriyle ayrıntılı ve derinlikli biçimde, disiplinlerarası yaklaşımlarla ele alınarak çözümlenebileceği açıktır. Bu kapsamda örneğin, bir kullanıcının söz konusu paylaşımların yapıldığı ortamda sarf ettiği; “Çok mu komik? İnsanların can verdiği bir olay hakkında mizah... başka konu mu kalmadı?” (URL-29) şeklindeki -tek bir kişi tarafından beğenilip yanıtlanmadığı görülen- yorumu da dikkat çekicidir. Bütün bu verilerin ve daha da fazlasının insan ve toplum bilimlerinin çeşitli disiplinleri çerçevesinde bütüncül ve karşılaştırmalı olarak çözümlenmesinin, daha derinlikli bilgilere ulaşmamızı olanaklı kılacağı kuşkusuzdur.

Bütün bu değerlendirmelerin nihayetinde ve belki de ötesinde salgın, tüm insanlığa artık küresel bir köye dönüştürülmüş haldeki aynı, tek ve aslında “küçük” ve “basit” bir yer kürede yaşadığımızı, “ortak” bir kaderi paylaştığımızı, birbirimizi yok ederek ya da zayıf kılarak yaşamamızın pek de anlamlı olmadığını, bazı şartlarda aslında herkesin “eşit” olduğunu, paranın, makamın, gücün bazı durumlarda, normal zamanlardaki gibi değer veya anlam taşımadığını göstermiştir. Bu yönüyle salgın, “geleneksel” inanç ve düşüncelerdeki, halk felsefesindeki yerleşik “insan” ve “gelecek” odaklı algı ve öğretilerin önem ve değerinin, önümüzdeki “yeni/kontrollü normalleşme dönemi”nde daha fazla gündemde kalmasına da “olası” bir zemin hazırlamıştır.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

’t Hart, M. (2007). Humour and social protest: an introduction. *IRSH*, 5: 1-20.



- 't Hart, Marjolein (2016). The role of humor in protest cultures. (Ed.: K. Fahlenbrach, M. Klimke, ve J. Scharloth), *Protest cultures: a companion (protest, culture and society*, Vol. 17, pp. 198-204). New York-Oxford: Berghahn Books.
- Arif, Ahmet (2011). *Hasretinden prangalar eskittim*. İstanbul: Metis Yayınları (5. Baskı).
- Basat, E. M. (2016). İşsiz Karagöz'den İşler Güçler'e halk mizah tiplerinin dönüşümü. *Medya ve Mizah*, (Ed: Huriye Kuruoğlu-Mikail Boz), 151-166, Ankara: Nobel Akademik.
- Bascom, W. R. (1954). Four functions of folklore. *The Journal of American Folklore*, 67 (266), 333-349.
- Başgöz, İ. (1986). Türk halk edebiyatında protesto geleneği. *Folklor Yazıları*, 181-191, İstanbul: Adam.
- Başgöz, İ. (1996). Protesto: Folklorun beşinci işlevi (fonksiyonu). *Folkloristik. Umay Günay Armağanı*, (Ed. Özkul Çobanoğlu-Metin Özarslan), 1-4, Ankara: Feryal Matbaası.
- Bayat, F. (2019). Sözlü kültürde protesto yönüyle mizah. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu (13-15 Mayıs 2016) Bildirileri*, 369-379, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Binark, M. (2015). Yeni medya özel sayısı hakkında: Neden?. *Folklor/Edebiyat*, 21 (83), 9-18.
- Blank, T. J. (2009). Toward a conceptual framework for the study of folklore and the internet. *Folklore and the internet. Vernacular expression in a digital world*. 1-20, Utah: Utah State University Press.
- Blank, T. J. (2012). Pattern in the virtual folk culture of computer-mediated communication. *Folk culture in the digital age: the emergent dynamics of human interaction*, 1-24, Utah: Utah State University Press.
- Blank, T. J. (2013). *The last laugh: Folk humor, celebrity culture, and mass-mediated disasters in the digital age*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Blank, T. J. (2014). *Toward a conceptual framework for the study of folklore and the internet*. Colorado: University Press of Colorado.
- Büyükokutan, A. (2011). *Muğla yöresi kadın merkezli geleneksel uygulamalarla bu uygulamalara bağlı sözlü ürünlerin işlevleri üzerine bir araştırma*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). Elektronik kültür ortamında âşık tarzı şiir geleneği bağlamında Çukurova âşıkları üzerine tespitler. *III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (30 Kasım-2 Aralık 1998) Bildiriler Kitabı*, 246-253, Adana: T.C. Adana Valiliği-Çukurova Üniversitesi.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ.
- Çobanoğlu, Ö. (2016). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). Halkbiliminde yeni paradigmlar bağlamında internet folkloru. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri (Genel Konular)*, 121-126, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Çobanoğlu, Ö. (2019). Âşık tarzı edebiyat geleneğinde anlatım tutumları bağlamında mizah ve taşlamanın işlevselliği üzerine. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* (13-15 Mayıs 2016) Bildirileri, 769-777, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Çögenli, M. Z. (2013). *Üniversitelerde mobbing'in incelenmesi ve akademisyenler üzerine bir uygulama*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Eker, G. Ö. (2014). *İnsan kültür mizah. İnsanlık tarihinde mizahın serüveni: felsefi bir problem olan mizahtan eğlence endüstrisinde tüketim nesnesi mizah*. Ankara: Grafiker.
- Ekici, M. (2013). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel.
- Emeksiz, A. (2010). *Bir İstanbul kahramanı Bekri Mustafa (inceleme-metin)*. İstanbul: Mühür.
- Foley, J. M. (2012). *Oral tradition and the internet. Pathways of the mind*. Urbana: University of Illinois Press.
- Freeman, L. C. (1957). The changing functions of a folksong. *The Journal of American Folklore*, 70 (277), 215-220.
- Gülüm, E. (2018). Dijital iletişim teknolojileri aracılı bir folklorik deneyim alanı olarak sanal ortam. *Millî Folklor*, S. 119, 127-139.
- Klein, A. (1989). *Mizahın iyileştirici gücü*. İstanbul: Epsilon.
- Koestler, A. (1997). *Mizah yaratma eylemi*. (Çev. Sevinç ve Özcan Kabakçioğlu). İstanbul: İris.
- Kress, G. (2003). *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- Kuipers, G. (2016). Mizahın sosyolojisi. *Medya ve Mizah*, (Ed: Huriye Kuruoğlu-Mikail Boz), 47-78, Ankara: Nobel Akademik.
- Meşe, G. (2016). Mizah ve sosyal psikoloji. *Medya ve Mizah*, (Ed: Huriye Kuruoğlu-Mikail Boz), 81-96, Ankara: Nobel Akademik.
- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. İstanbul: İris.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür. Sözü teknolojileşmesi*. (Çev. Sema P. Banon), İstanbul: Metis.
- Oring, E. (1976). Three functions of folklore: Traditional functionalism as explanation in folkloristics. *The Journal of American Folklore*, 89 (351), 67-80.
- Oring, E. (2003). The context of internet humor. *Engaging Humor*, 129-140, Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- Özcan, Ö. (2002). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında hiciv ve mizah (Yergi ve gülmece)*. İstanbul: İnkılap.
- Özdemir, N. (2015). *Medya kültür ve edebiyat* Ankara: Grafiker.
- Özdemir, N. (2017). *Kültür bilimi ve yönetimi*, Ankara: Grafiker.
- Pehlivan, S. (2016), *Türkiye'de 1980 sonrası protest sanat incelemeleri*. İstanbul: İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Sarıkaya, E. E. (2019). *20. yy. Doğu Anadolu taşlamalarında mizahın protesto işlevi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sevindik, A. (2017). *Türk halk kültüründe mizah ekolojisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yılmaz, A. (2018). Araba arkası yazılar ve folklorun beş işlevi. *Millî Folklor*, S. 118, 49-62.
- Yolcu, M. A. (2016). Folklor çalışmalarında işlevselcilik. *IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, 622-629, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü Yayınları.

### **Elektronik Kaynaklar**

- URL-1: <https://covid19.who.int/> (Erişim: 18.05.2020)
- URL-2: <https://twitter.com/drfehrettinkoca/status/1262427881038327808>  
(Erişim: 18.05.2020)
- URL-3: <https://twitter.com/BalGeyik/status/1235127709635940352>  
(Erişim: 17.03.2020)
- URL-4: <https://twitter.com/BalGeyik/status/1237860323614326785>  
(Erişim: 17.03.2020)
- URL-5: <http://www.balikesirposta.com.tr/haber-bu-koye-korona-virusun-girmesi-yasak-10716.html> (Erişim: 20.03.2020)
- URL-6: <https://twitter.com/okurzarif/status/1240218113205043200>  
(Erişim: 20.03.2020)
- URL-7: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim: 14.03.2020)
- URL-8: <https://www.facebook.com/ozkul.cobanoglu.7> (Erişim: 22.03.2020)
- URL-9: [https://twitter.com/lelou\\_lamperou/status/1232717948214808578](https://twitter.com/lelou_lamperou/status/1232717948214808578)  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-10: <https://twitter.com/Dasfeodal/status/1232714152633864197>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-11: <https://twitter.com/Dasfeodal/status/1232271075184193537>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-12: <https://twitter.com/LHS2520/status/1232954414396329985>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-13: <https://twitter.com/HawaEmine/status/1232973545615101952>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-14: <https://twitter.com/Dasfeodal/status/1237748405629304834>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-15: <https://twitter.com/sairistiklal/status/1237751675835867137>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-16: <https://twitter.com/cezaimueyyide/status/1237832669779681282>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-17: <https://twitter.com/tolga35a/status/1232959153473191936>

- (Erişim: 14.03.2020)
- URL-18: <https://twitter.com/Safiye81083/status/1232761620759183360>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-19: <https://twitter.com/siirseverben2/status/1232771619061407745>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-20: <https://eksisozluk.com/corona-virusu-siir-yarismasi--6408157>  
(Erişim: 20.03.2020)
- URL-21: <https://twitter.com/gulsenzeynep/status/1237651637285642242>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-22: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2963482863704662&set=a.151186508267659&type=3&theater> (Erişim: 25.03.2020)
- URL-23: <https://twitter.com/erkfedai/status/1232727228439552002>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-24: <https://twitter.com/okanynk/status/1233018479546175494>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-25: <https://www.youtube.com/watch?v=WjDBohXfZ04&feature=youtu.be>  
(Erişim: 14.03.2020)
- URL-26: <https://www.meslek hastaligi.net/isyerinde-psikolojik-taciz-mobbing/>  
(Erişim: 25.03.2020)
- URL-27: <https://www.facebook.com/vahdetozkocakOGESEN> (Erişim: 20.03.2020)
- URL-28: <https://www.facebook.com/asikfeymani> (Erişim: 17.03.2020)
- URL-29: [https://twitter.com/onur\\_akay/status/1233128531166736385](https://twitter.com/onur_akay/status/1233128531166736385)  
(Erişim: 30.03.2020)
- URL-30: Söz konusu video kişisel arşivde mevcuttur.

## Ek: Görseller Listesi



Görsel-1



Görsel-2



Görsel-3



Görsel-4



Görsel-5



Görsel-6



Görsel-7



Görsel-8



Görsel-9

## TÜRK HALK ANLATILARINDA ANNE ARKETİPİ\*

### THE MOTHER ARCHETYPE IN TURKISH FOLK NARRATIVES

Aysun DURSUN\*\* - Damla TORUN\*\*\*

**ÖZ:** Arketip kavramı “ilk biçim”, “ilk imge”, “prototip” ve “kök örnek” adlarıyla da bilinmektedir. Anne arketipi, C. G. Jung’un temel arketiplerinden biridir. Evrensel bir yapı sergileyen anneliğin toplumsal bilinçdışı çerçevesinde dünyanın her yerinde aynı şekilde değerlendirilmesi “yüce ana arketipi”ni oluşturur. Annelik, bütün canlıların dişilerinde içgüdüsel olarak görülür. Çocuğu olan kadın toplumda annelik statüsüne sahip olur. Anne tipi, günlük yaşamda ve anlatılarda anne arketipinden izler taşıyarak kimi zaman çocuğunu çeşitli tehlikelere karşı koruyan, güçlülerle baş etmesini sağlayan, besleyen ve fedakârlık yapan olumlu yönleriyle kimi zaman da engelleyen, yok eden ve cezalandıran olumsuz yönleriyle varlık gösterir.

Anne arketipi kültürel pek çok kavram, imge, sembol ve bunlara bağlı yansımalarla ilişkilidir. Anlatıma dayalı türlerde yaratılış, ölüm, aydınlık, karanlık gibi kavramlar, güneş, ay, geyik, kayın ağacı ve mağara vb. gibi imgelerle temsil edilir. Evrensel bir tip olarak anne, her toplumun kendi öğretisi, dünyayı algılama ve yorumlama biçimiyle yeniden şekillenir. Yerel değerler ve unsurlarla bir topluma ait olur.

Bu çalışmada insanlık tarihinin tanığı olarak kabul edilen, bir topluma ait temel kültürel değerlerin taşıyıcısı olan, günlük yaşamdan izler taşıyan ve inandırıcılık vasfıyla etki uyandırma özelliklerinden birini veya birkaçını aynı anda taşıyan mit, masal, destan, halk hikâyesi ve efsanelerden seçilen örneklerden hareketle anne arketipinin temsilcileri ve yansımaları, olumlu-olumsuz yönleriyle ortaya konulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Arketip, anne arketipi, anlatıma dayalı türler, temsilci, yansıma.

**ABSTRACT:** The concept of archetype is also known as "first form", "first image", "prototype" and "root sample". The mother archetype is one of the main archetypes of C. G. Jung. The evaluation of motherhood, which exhibits a universal structure, in the same way all over the world within the framework of the social unconscious, constitutes the "supreme main archetype". Motherhood is seen instinctively in the females of all living things. The woman with her child has maternal status in society. The mother type exists in daily life and narratives by carrying the traces of the mother archetype, sometimes with her positive aspects such as protecting her child against various dangers, coping with difficulties, nurturing and making sacrifices, and sometimes her negative aspects such as prevention, destruction and punishment.

\* Bu çalışma Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 2019 yılında tamamlanan *Anlatıma Dayalı Türlerde Anne Arketipi* adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. Öğretim Üyesi – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Muğla – [adursun@mu.edu.tr](mailto:adursun@mu.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-1614-3618)

\*\*\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Lisansüstü Öğrencisi / Muğla – [torunn.damlaa@gmail.com](mailto:torunn.damlaa@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-3679-9016)



This article was checked by Turnitin.

*The mother archetype is connected with many cultural concepts, images, symbols and associated reflections. In narrative-based genres, concepts such as creation, death, light, darkness are represented by some images like sun, moon, deer, beech and cave etc. As a universal type, the mother is reshaped with each society's own teaching, the way it perceives and interprets the world. It belongs to a society with local values and elements.*

*In this study, the representatives and reflections of the mother archetype will be revealed with their positive and negative aspects by means of the examples chosen from myth, fairy tale, epic, folk story and legends, which are accepted as witnesses of human history, which are the bearers of basic cultural values belonging to a society, bear traces from daily life, and carry one or more of the features that have the effect of persuasiveness.*

**Keywords:** Archetype, mother archetype, genres based on narration, representative, reflection.

## Giriş

Sözlü kültür anlatılarında yer alan arketipler, motifler ve semboller yoluyla metinlerden ilk bakışta elde edilen anlamın, alt metin okumalarında genel itibariyle insanlığa, özelde ise bir topluma ait derin bir bakış açısını, yaşam felsefesini ve kültürel değerlerini yansıttığı söylenebilir.

Gelip geçici şeylerin kendisinden pay aldıkları, kendisine göre biçimlendikleri örnek, model, ezeli ve ebedi ilke olarak tanımlanan arketip, dünyanın oluşumundan bu yana günlük yaşamın içinde yer alır. Antik çağda genel olarak ilk, temel, başlangıç, kaynak, Sokrates öncesi doğa felsefesinde var olan her şeyin kendisinden doğduğu ilk madde, maddi töz, maddi neden veya ilke anlamında kullanılan “arkhe” terimi, ilk düşünürlerden Anaksimandros’a göre ezeli ve ebedidir. Hep var olmuştur ve var olacaktır. Benzer şekilde Platon da arketipin duyuşal dünyadaki şeylerin maddi olmayan değişmeyen ezeli-ebedi bir model olduğu görüşündedir (Cevizci, 2002: 94).

Antik çağ düşünürlerinin fikirlerinden hareketle 20. yy’da Carl Gustav Jung, arketiplerin herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak her yerde yeniden ortaya çıkabildiklerini ve yaygınlaşmalarının sadece dil, gelenek ve göçlerle sağlanmadığını ortaya koyar (Jung, 2015: 20). Bu düşünceyle anlatılmak istenen arketiplerin bilinçdışı yaratımlar olsa da her ruhta tıpkı içgüdüler gibi doğuştan var olduğudur. Arketipler, psişenin kalıtımsal yapısının bir parçası olduklarından her alanda görülebilirler (Kazaz, 2016: 49). Ataları ile benzer durumlarla karşılaşan bir kişiyi, benzer şekilde davranmaya hazırlayan zihinsel deneyimlerin daha önceden var olan belirleyicileridir (Schultz ve Schultz, 2007: 646). C. G. Jung, bilinçaltında var olan ve benzer mitleri üreten arketiplerin kaynağını, insanlığın deneyimlerine bağlar. Bu imgeleri “toplumsal bilinçdışı” kavramıyla ilişkilendirir. Toplumsal bilinçdışı kavramı, bilinçaltının yalnızca egoya ait olmayan tarihsel ve kültürel ortak geçmişle yüklü, kalıtımsal olarak devralınan, arketiplerle beslenen bir zihinsel sürece işaret eder. Arketip, ruhun kalıtımla geçen bir parçası gibidir (Saltık Özkan, 2010: 81-82).



Yaratılışın, varoluşun, evrenin anlamlandırılmasında, gelenekler ve toplumsal uygulamaların açıklanmasında “anne arketipi”nin önemi büyüktür. Bir bebek, dünyayı ilk olarak annesi aracılığıyla algılar. Toplumların dünya görüşü ve yaratılış hakkındaki temel fikirlerinin yansımaları da anne arketipi üzerinden şekillenir (Fedakâr, 2014: 8). C. G. Jung, bu arketipi dünyada, belirli bir kişi üzerinde yansıtma eğiliminde olduğumuzu belirtir (Ukray, 2016: 124). Anne arketipinin özelliklerini, işinin sihirli otoritesi, aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik, iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan, sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri, yararlı içgüdü veya itki aynı zamanda gizli saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkarıcı ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan olarak sıralar (Jung, 2015: 22).

Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü olduğunu belirten C. G. Jung, bu arketipin kişisel olarak farklı yansımalarla anne ve büyükanne, üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde bulunan herhangi bir kadın, sütanne veya dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem, kurtuluş arzusunun hedefi (cennet), geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve döllenme yeri olan tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus), büyülü daire olarak (mandala), daha dar anlamda rahim, her türlü oyuk biçim (örneğin vida yuvası), fırın, tencere, inek, tavşan, her türlü yararlı hayvan vb. gibi görünüşleri olduğunu ifade eder (Jung, 2015: 22). Bu örnekleri verdikten sonra, her imgenin olumlu ve iyi bir anlam taşıyabildiği gibi olumsuz ve kötü anlam da taşıyabileceğini belirtir. “Yüce Ana”, bazı anlatılarda kahramanı destekleyen, onun gelişimine olumlu katkılarda bulunan biri olarak görülürken, bazı anlatılarda kahramanın önünde büyük bir engel olur, hatta kahramanı yok etmek ister.

Türk mitik anlatılarında anne arketipinin olumlu yönünü “Ak Ene”, “Umay Ana”, “Od Ene”, “toprak ve suyun sahibi kabul edilen yer-su iyeleri”, “kadın ve çocukların koruyucu ruhu” oluştururken, “Alkarısı/Albastı” tehlikeli ve zarar veren olumsuz yönünü simgeler (Fedakâr, 2014: 8-9). Alkarısı/Albastı, Umay'ın tam tersidir (Bayat, 2017: 54). Anne arketipinin ilk temsilcileri olan bu kadınlar diğer anlatıma dayalı türlerde şekil ve isim değiştirilerek görülür. Bu değişimde, anlatı türlerinin özelliklerinin ve kadınların anlatı içindeki rolünün etkisi de vardır. Çoğu zaman kadınların erkek tiplerden önce geldiği masallarda anne arketipi öz annelerde, dadılarda, sütannelerde/sütinelerde, kıskanç üvey annelerde, dev analarında ve cadılarda hayat bulur. Kadınların erkeğe denk bir konumda olduğu ve kadının kutsiyetinin saygınlığa dönüştüğü destanlarda anne arketipini destan kahramanının annesi, eşi ve ihtiyar kadınlar, kadının daha çok maşuk rolünde görüldüğü halk hikâyelerinde öz anneler, cadılar ve kocakarılar, efsanelerde ise genellikle kutsiyet kavramıyla özdeşleştirilen

kadın tiplerinden öz anneler, kaynanalar ve ermiş kadınlar temsil eder. Bu kadın tiplerinin yanı sıra halk anlatımlarında sıkça görülen “su”, “mağara”, “mezar”, “çöl”, “dişi kurt”, “ağaç”, “geyik”, “çukur” gibi unsurlar da anne arketipinin birer yansıması konumundadır.

Arketipler, sembol anlamlar ifade eder. Halk anlatılarının görünen çeşitliliğinin altında birbirine çok benzer bir yapı ve işlev yer alır (Saltık Özkan, 2009: 33). Anlatılarda, kişilerin yaşadığı ruhsal değişimler ve erginlenme maceraları arketiplerle sembolik bir anlatıya dönüşür. Bir tek kişiyi ilgilendiriyor gibi görünen bu tip maceralar, aslında insanlığın evrensel maceralarıdır (Yılmaz, 2010: 46). Anlatıma dayalı türlerde sembollerle ifade edilen arketipler, kahramanın yolculuk macerasına anlam kazandırır (Şimşek ve Şenocak, 2009: 110). Halk anlatılarında olduğu kadar inanışlarda, uygulamalarda, rüyalarda da görülen bu imgeler, toplumsal bilinçdışının en önemli deneyimlerini yansıtır (Saltık Özkan, 2010: 90).

Edebi eserlerin arketipsel sembolizm yöntemiyle çözümlenmesi, ilk bakışta görünmeyen gizli anlamların ortaya çıkarılması ve yorumlanması bakımından büyük öneme sahiptir. Yaratılışın öyküsü olan mitler, en eski zamandan günümüze kültürel unsurları taşıyan inanç temelli anlatılardır. Destanlar bir topluma ait sosyal ve kültürel değerleri, halk hikâyeleri ait olduğu toplumun günlük yaşamını ve daha çok duygularını, efsaneler de mitler gibi inanca bağlı olarak toplumun kabullerini yansıtır.

Anlatılarda kutsal güçler, varlıklar, şahsiyetler veya hayvan sembolizmi bağlamında kullanılan arketipler ve dolayısıyla belirginleşen tipler toplumsal bilinçdışına gönderme yapmayı kolaylaştırır. Böylelikle kimi zaman inanç temelli anlatıların, kimi zaman olağanüstü veya gerçekçi anlatıların halkın zihninde yer edinmesine ve yüzyıllar içinde gelecek kuşaklara aktarılmasına yardım ederler.

Bu çalışmada mitik anlatı, masal, destan, halk hikâyesi ve efsane gibi anlatıma dayalı türlerden seçilen örnekler kesitlere ayrılarak anne arketipinin temsilcileri ve yansımaları belirlenerek olumlu-olumsuz özellikleri değerlendirilmiştir.

## **I. Metinlerin Kesitlere Ayrılması ve İncelenmesi**

Anlatıma dayalı türlerden seçilen örnekler, anlamlı bir bütün oluşturması dikkate alınarak metnin giriş bölümü “I. kesit”, gelişme bölümü “II. kesit” ve sonuç bölümü “III. kesit” olarak değerlendirilmiştir. Anne arketipinin Türk halk anlatılarındaki temsilcileri ve yansımaları bu kesitler bağlamında incelenmiştir.

### **A.1. Yaratılış Miti<sup>1</sup> nin Kesitleri**

**I. Kesit:** Her taraf karanlık ve suyla kaplı iken, yeryüzünde henüz kimse yok iken Ak Ene suda yaşar ve bir de Ülgen vardır. Ülgen, uçup konacak bir yer arar.

---

<sup>1</sup> (Ögel, 2014: 465-469).

**II. Kesit:** Ülgen, bir gün göklerden gelen bir sesin “Tut önündeki şeyi, hemen yakala!” dediğini duyar. Ülgen bu emre uyarak sudan dışarı çıkan bir taşı tutup üzerine oturur. Oturacak bir yer bulduktan sonra bir dünya yaratmak istediğini düşünür ve o sırada Ak Ene, Ülgen’e “Yaptım oldu!” de “Yaptım olmadı!” deme der. Ak Ene, Ülgen’e bunları söyledikten sonra yok olur ve bir daha hiç görünmez. Ancak Ülgen, o günden sonra Ak Ene’nin sözünden hiç çıkmaz. Ak Ene’nin ilhamıyla önce yeri, sonra da göğü yaratır. Ülgen, günlerden bir gün, bir toprak parçasının suda yüzdüğünü ve üzerinde bir kil parçası durduğunu görüp bundan da insanı yaratır ve ortallardan kaybolur. Kilden oluşan ilk insanın adı Erlik’tir. Ülgen ile Erlik kardeş olur fakat Erlik bir zaman sonra Ülgen’i kıskanıp onun yerine geçmek ister.

**III. Kesit:** Ülgen, insanlığı koruması için yedi kişi yaratır ve ruhlarına üfleyerek onlara akıl verir. Son olarak da insanoğlunun idaresini sağlamak için May-Tere’ye can verip onu han yapar (Torun, 2019: 35-36).

## **A.2. Mitik Anlatının İncelenmesi**

Yaratılış anlatmalarında yer alan ve Türk kültüründe anne arketipinin ilk örneğini oluşturan Ak Ene, bu arketipin olumlu yönünü temsil etmektedir. Su ise anne arketipinin yansımasıdır.

Mitolojik evrensel anne figürü, kozmosa, besleyen ve koruyan ilk varlığın dişil yanlarını yüklemektedir. Dolayısıyla anne arketipi, ilk olarak yaratılış anlatmalarında görülür. Ak Ene, yaratılışın ilhamına sahiptir ve verdiği ilhamla yaratılışın ilk aşamasını oluşturur. Bu yönüyle C. G. Jung’un anne arketipi için belirlediği temel özelliklerden “akılın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yüceliğe” işaret eder (Fedakâr, 2014: 9, 17).

“I. kesit”te görüldüğü üzere yaratıcılık ilhamına sahip olan Ak Ene, suda yaşamaktadır. Yeryüzünde henüz hiçbir şey oluşmamışken su vardır. Hayat, su ile başlar ve bu durum suya “yaratıcı” bir özellik kazandırmaktadır. Su, dişil bir varlık olarak anne arketipinin yansıması konumundadır, yaratıcı potansiyelin, doğurganlığın, ana rahminin sembolüdür. Hint mitolojisinin kaynaklarından Veda metinlerinde suya verilen ad “mâtritamâh”, “annelerin en yücesi, annelerin annesi”dir. Su, annenin en güzel özelliklerinin yanında, en ürkütücü özelliklerini de taşır. İyi ve kötüyü bir arada içeren, kimi zaman can veren, kimi zaman can alan iki kutuplu bir kavramdır. Hem doğumu ve ölümü hem de yeniden doğumu simgeler (Saydam, 2013: 159). Kutsal ve gizli bir anlam taşıdığı düşünülen suyun etrafında şekillenen kadınların kısırlıktan kurtulmak için su kenarlarında gecelemesi veya suyla ilgili çeşitli uygulamaların canlılığını koruması da suyun yaratılışın ana sebebi olarak düşünülmesiyle ilişkilidir (Güneş, 2012: 400).

Suyun yanı sıra ışık da Ak Ene’nin yaratıcı özelliğini güçlendiren bir motiftir. Anlatıda Ak Ene, ışıktan bir bedene sahip olarak tasvir edilmiştir. Türklere ait mitik metinlerde, ışık insanın yaratılmasına yardımcı olur (Önal, 2007: 3).

Ak Ene “yaratıcı” ve “yönlendirici” olmasının yanında evrenin şekillenmesini ve düzene girmesini sağlayarak “düzenleyici” bir özellik gösterir. “II. kesit”te bir boşluk içinde ne yapması gerektiğini bilemeyen Ülgen’e akıl vererek onu yaratma hususunda yönlendirir. Sonsuz boşluk, bilinmezlik, birkaç dokunuşla dolu bir dünyaya dönüşecektir. Var olmanın başlangıcı olan bu metin, esasen insanlık tarihinin var olma mücadelesinin başlangıcıdır. İnsanın dünyaya geliş süreci dikkate alındığında bir bebeğin karanlığı ve bilinmezliği çağrıştıran anne rahminde oluşumundan sonsuz bir boşluğu suyla derinleştiren anne karnındaki gelişimine kadar geçirilen evreler, dünyanın yaratılış macerasıyla benzerlik gösterir.

“III. kesit”te, her ne kadar Ak Ene’nin fiziki varlığı görülme de Ülgen, Ak Ene’den aldığı ilhamla “yaratıcı”lığını sürdürür. Bununla birlikte aynı ilhamla Ülgen’in insanoğlunun idaresini sağlamak için May-Tere’yi han yaparak “düzenleyici” özelliğini koruduğunu da söylemek mümkündür.

Tazeleyen, üreten, canlandıran, arındıran özellikleriyle su, doğumdan ölüme insan yaşamının bütün evrelerinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda yıkıcı ve yok edici gücüyle su, insanlık tarafından durdurulamayan büyük bir engeldir. Yaratılış mitinde olumlu anne arketipinin yansıması olan “su”ya saygı duyulması, toplumumuzun anneye verdiği değerle koşut kabul edilebilir. Bu değerın kolektif bilinç dışında karşılıklı bir bağ içinde olduğu söylenebilir.

### **B.1. Muradına Ermeyen Dilber Masalı<sup>2</sup>nın Kesitleri**

**I. Kesit:** Durumları pek iyi olmayan bir adam ile hamile karısı vardır.

**II. Kesit:** Bir gün kadın, bir kız çocuk doğurur ve üç derviş belirip kıza “Muradına Ermeyen Dilber” adını koyup ona eşi benzeri olmayan özellikler verir. Ailesi zaman içinde kızın bu özellikleri sayesinde zengin olur ve kız büyüdükçe güzelliği dilden dile yayılır. Şehzade bir gün rüyasında Muradına Ermeyen Dilber’i görür ve annesinden o kız bulmasını ister. Şehzadenin annesi, kız bulur ve kız için anlatılan her şeyin gerçek olduğunu anladıktan sonra düğün dernek kurmak için Yemen’e döner.

Muradına Ermeyen Dilber’in annesi kendi maddi durumlarını gözeterek, kızını utandıracakları düşüncesiyle onu sütninesine emanet eder. Sütnine ve sütninenin kızıyla saraya gönderir. Yolda sütninesi tarafından kandırılır, kızın gözlerini alarak onu bir dağ başına bırakır. Sütnine, Muradına Ermeyen Dilber yerine kendi kızını geçirir ve onu şehzadeyle evlendirir.

Muradına Ermeyen Dilber’i bir kervancıbaşı bulup evine götürür, ona babalık yapar. Muradına Ermeyen Dilber, bir zaman sonra yüzünde açan gülleri kervancıbaşına sattırıp karşılığında gözlerini geri alır. Kızdan saçılan altınlarla incilerle kervancıbaşı da zengin olur ve kızın isteği üzerine onun adına bir türbe yaptırır. Sütnine, Muradına Ermeyen Dilber’in yaşadığını

<sup>2</sup> (Alangu, 2016: 97-118).

öğrenince onu öldürtmek için bir kadın tutar, kervancıbaşının evine gönderir. -Cadı- Kadın, gece herkes uyurken kızın kolundan bileziğini alır, onu öldürüp evden uzaklaşır. Sütüne kadından aldığı bileziği sandığında saklar.

Muradına Ermeyen Dilber'in öldüğünü gören kervancıbaşı, onu yaptırdığı türbede bir tabuta koyar. Şehzade bir gün dolaşırken yolu Muradına Ermeyen Dilber'in türbesine düşer. Türbede bir altın tabut görür, tabutu açıp bakar. Tabutta yatan kızı ve yanında onun parmaklarını emen oğlan çocuğunu görünce onu alıp saraya götürür.

Şehzade, çocuğu sarayda karısına ve sütineye emanet eder. Çocuk bir gün oyun oynarken sandıkta öz annesine ait bileziği bulur. Şehzadenin karısı bileziği çocuğun elinden almaya çalışırken onu ağlatır. Şehzade, çocuğu susturamayınca annesine götürür. Türbeye geldikleri zaman çocuğu annesinin yanına koyar. O sırada çocuğun elindeki bilezik, Muradına Ermeyen Dilber'e değince kız canlanmaya başlar, olan biten her şeyi şehzadeye anlatır.

**III. Kesit:** Şehzade, Muradına Ermeyen Dilber'i ve çocuğunu alıp saraya döner, sütineyi ve kızını cezalandırır. Bunun üzerine Muradına Ermeyen Dilber ile şehzade evlenir, kırk gün kırk gece düğün yapılır (Torun, 2019: 65-67).

## **B.2. Masalın İncelenmesi**

Masalda Muradına Ermeyen Dilber, Muradına Ermeyen Dilber'in annesi, şehzadenin annesi, kervancıbaşının karısı olumlu, sütüne, sütünenin öz kızı ve cadı olumsuz anne arketipinin temsilcisidir, tabut ise anne arketipinin yansımasıdır.

"I. kesit"te maddi durumları iyi olmayan bir aileden söz edilir. Masalda hamile kadın, henüz dünyaya gelmemiş olan çocuğu dışarıdaki tehlike ve güçlülere karşı "koruyan", doğurganlık vasfıyla "yaratan" bir tip olarak görülür.

"II. kesit"te Muradına Ermeyen Dilber tabuttayken çocuğun, annesinin parmaklarını emdiği görülür. Normal şartlar altında annesinden süt emmesi gereken çocuk, olağanüstü koşullar altında olsa da anne çocuk arasındaki bu önemli bağı annesinin parmaklarını emerek sürdürür. Bu yönüyle Muradına Ermeyen Dilber "besleyici", çocuklarının iyiliğinden ve mutluluğundan başka bir şey istemeyen Muradına Ermeyen Dilber'in ve şehzadenin annesi "destekleyici" özellik gösterir. Muradına Ermeyen Dilber'in annesi, geçmiş yaşamındaki maddi güçlüklerden dolayı saraylara yakışmayacağını düşünür, kızını utandırmamak için geride kalmayı tercih eder, kendi durumlarının çocuğunun mutluluğuna gölge düşürmesini istemez. Bu düşünce, hiçbir şeyi evladından daha önemli görmeyen annenin "koruyucu" ve "fedakâr" yönünü karşılar.

Sütünenin terk ettiği kızı sahiplenerek eve getiren Kervancıbaşıdır. Kervancıbaşının karısı, çocuğu olmamasına rağmen annelik içgüdüleriyle kıza

âdeta ikinci bir anne olur, kızın yetişmesi için gerekenleri sağlar. Kervancıbaşının karısı, bu tutumuyla masalda “kurtarıcı”, “koruyucu” ve “besleyici” özellik gösterir.

Sütnine, sütninenin kızı ve cadı yaptıkları kötülüklerle annenin karanlık yönünü oluşturur. Masalda C. G. Jung’un “yutan, korku uyandıran” anne tipinin karşılığı olarak yer alırlar. Sütnine, Muradına Ermeyen Dilber’in yerine kendi kızını hileyle geçirerek, sütninenin kızı çocuğun elinden annesinin bileziğini zorla almaya çalışarak bu arketipin karanlık yönünün temsil ederler. Cadı, kendi çıkarları için Muradına Ermeyen Dilber’i öldürme konusunda sütnineye yardım eder. Kızın kolundaki bileziği alır, onun ölümüne sebep olarak “yok edici” özellik gösterir.

Sütanne/sütnine, bir çocuğu emziren (anadan başka) kadın (TDK 1998: 834) olarak tanımlanır. Masalarda sütanne/sütnine, annenin doğum sırasında ölmesi veya yeni doğum yapan anneden süt gelmemesi halinde, annenin hastalanması, kaybolması gibi durumlarda bebeğe süt veren emzikli kadındır. Sütannelere Türk kültüründe tıpkı gerçek anne gibi hürmet edilir, saygıda kusur edilmez (Doğru, 2013: 41). Genellikle masalarda olumlu tutum sergileyen sütanne/sütnine, bu masalda olumsuz tutum gösterir. Sütninenin olumsuz tutumunu, öz kızının mutluluğunu öncelemesiyle ilişkilendirmek gerekir. Masalda öz anne-üvey anne ile öz çocuk-üvey çocuk geriliminin yüksek seviyede yaşandığını söylenmek mümkündür. Sütnine ile kızının arasındaki kan bağı, sütninenin kendi kızına yönelmesini sağlamaktadır. Sütnine öz kızının mutluluğuna katkı sağlayarak toplumda statü sahibi olmasını ve onun iyi bir evlilik yapmasını ister. Bunun için Muradına Ermeyen Dilber’e kötülük yapmaktan kaçınmaz.

“Süt” bir kişinin yaşam yolcuğunda hayati önem taşıyan ilk besin olduğundan Muradına Ermeyen Dilber ile sütnine arasında bir yakınlık oluşturur. Ancak bu yakınlık sütninenin öz kızıyla kurduğu bağdan çok farklıdır. Masalın ilerleyen aşamalarında sütnine kendi kızını önceler, gözlerini aldığı Muradına Ermeyen Dilber’in şehzadeyle evlenmesine engel olur. Evrende her şey zıttıyla var olmaktadır. Bir insanı da sadece iyi veya sadece kötü olarak tanımlamak olanaksızdır. İnsanlar doğaları gereği iyiliği de kötülüğü de kendi iç dünyalarında barındırırlar. İstekleri ve çıkarları doğrultusunda hangi yönlerini ortaya çıkaracaklarına kendileri karar verirler. Bu anlatıda sütnine, öz kızı için bir başkasının kızına zarar vermekten çekinmez. Öz kızının şehzadeyle evlenmesi için Muradına Ermeyen Dilber’i dağın başına bırakır. Sütnine, masalda öz kızı için “yaratıcı” ve “koruyucu” özellikleriyle Muradına Ermeyen Dilber için ise “engelleme” ve “yok edici” özellikleriyle anne arketipinin hem olumlu hem olumsuz yönünün örneğini oluşturur.

Çocuğu yetiştiren ve çocuğun davranışlarını örnek alacağı ilk yetişkin annesidir. Kendi kızı için rol model olan sütninenin, kötü davranışları ve olumsuz yönleri öz kızına da yansır. Bu masalda sütninenin kızının da annesi gibi kötü ve olumsuz bir tip olarak verilmesi bu durumun göstergesi olarak

değerlendirilebilir. Bir çocuğun annesinden ayrılmasına sebep olan bileziğin özelliğini bilmesine rağmen bu kavuşma için bir çaba göstermemekle birlikte çocuk sandıkta bileziği bulduğunda kendi mutluluğu bozulmasın diye çocuğu ağlatmak pahasına onun elinden almaya çalışır.

Masalda tabut, anne arketipinin bir yansımasıdır. Ölüp dirilme motifine bağlı olarak “yaratıcı” ve “yok edici” özelliği gösterir. Dıştan gelen etkilere karşı kapalı ve koruyucu yapısıyla kahramanın sonsuz yolculuğunda “balinanın karnı” ile ilişkilendirilebilir. Dönüşüme hazır olan kahraman artık dünyanın her yerinde rahim ile özdeşleştirilerek doğum alanı olarak görülen balinanın karnındadır (Campbell, 2010: 94). Ölen kişinin konuştuğu tabut, altın oluşuyla içindekine verilen değeri ve dolayısıyla yeniden doğuşun sembolik işaretini de verir. Çocuğu sayesinde eline geçen bilezik sonsuz bir döngüsellik simgelerken, Muradına Ermeyen Dilber’in tekrar yaşama dönmesini sağlayan unsur olur. Ana rahmiyle özdeşleştirilen tabutta, Muradına Ermeyen Dilber’in hayata yeniden gözlerini açması, bir bebeğin dünyaya gözlerini açmasıyla benzerlik gösterir.

“III. kesit”te şehzade ile evlenerek çocuğuyla yeni bir hayata başlayan Muradına Ermeyen Dilber, yaşam döngüsü içinde pek çok tipe büründükten sonra yaşamına bir anne olarak devam eder.

### **C.1. Maaday Kara Destanı<sup>3</sup>nın Kesitleri**

**I. Kesit:** Bir zamanların güçlü yiğidi Maaday Kara, derin bir uykuya dalıp uyur. Maaday Kara’yı, karısı Altın Targa, halk göçüp gittiği ve hayvanlar otlakları terk ettiği için uyandırır.

**II. Kesit:** Maaday Kara uyandığı zaman ne olup bittiğini öğrenmek için yola çıkar. Bir dağın başına ulaştığında Kara Kula’nın kendini ve halkını tutsak etmek için geldiğini görür. Maaday Kara, halkını toparlamak için yola çıkar. Bu sırada Altın Targa bir oğlan doğurur. Maaday Kara, oğluna bir beşik hazırlar. Çocuğunu Kara Kula’dan korumak için kara dağın başına bırakır. Çocuğun beslenebilmesi için bir kısrağın bağırsağına doldurduğu sütü de kayın ağacına asar. Maaday Kara, “Bu kara dağ baban, bu kayın ağacı anan olsun oğlum” diyerek çocuğu bırakıp evine döner. Maaday Kara ve halkı, Kara Kula’ya esir düşer. Yalnızca bir kısrağ, Kara Kula’dan kaçır, Altay’a döner. Kara Kula’dan kaçan kısrağ, Altay’a geldiği zaman şekil değiştirir ve mavi bir inek olur. Mavi ineğin sesini Altay’ın sahibesi yaşlı kadın duyar ve ineğe bakmaya başlar. İnek bir gün kendi gibi mavi buzağı doğurur.

Bir gün yaşlı kadın bir çocuk sesi duyar ve Maaday Kara’nın dağın başına bıraktığı oğlunu bulup ona sahip çıkar. Çocuk, Kögüdey Mergen adını alır. Bir zaman sonra Kögüdey Mergen kurtlar ve kuzgunların saldırısına uğrar. Bu saldırıdan kurtulan Kögüdey Mergen, geçmişle ilgili sorgulamalar yapar. Yaşlı kadın, anne ve babasının başına gelenleri anlatır. Bunun üzerine yola çıkar ve birçok engeli aşarak anne ve babasını bulmak

<sup>3</sup> (Gürsoy Naskali, 1999: 33-251).

için Kara Kula'nın ülkesine gider. O sırada bilinmeyi bilen, sezilmeyeni sezen Erlik Bey'in kızı, Kara Kula'nın karısı Abram Moos Kara Taacı, Kögüdey Mergen'in Kara Kula'yı yenmek için geldiğini hisseder. Kögüdey Mergen, Tastarakay şekline bürünüp saldırılardan kurtulup anne ve babasının çadırına gelir. Tastarakay yemek yemeden önce uyuyormuş gibi yapar. Altın Targa ile Maaday Kara, iki kürek kemiğinin arasındaki beni görüp çocuklarını tanırlar. Tastarakay uyanmış gibi yapar, Kögüdey Mergen olup anne ve babasına kim olduğunu söyler, yaşadıklarını anlatır.

Kөгüdey Mergen, anne ve babasını kurtarmak için yeniden Tastarakay kılığına girer ve yedi lamadan bilgi alıp Kara Kula'nın ruhunu taşıyan üç maralın karnındaki bıldırcınları ele geçirip Kara Kula'nın ülkesine doğru yola çıkar. Kara Kula hastalanır. Kögüdey Mergen ile Kara Kula karşı karşıya gelir, onu yenip anne babasını ve halkını kurtarır. Kögüdey Mergen, Altay'a dönerken Erlik'in kızı onunla gitmek ister. Kögüdey Mergen bunu kabul etmeyince Erlik'in kızı, ona büyü yapar ve ruhunu ele geçirir. O sırada Kögüdey Mergen'in gök boz atı, kartala dönüşüp gelir ve Kögüdey Mergen'i uçurup kurtarır, Altay'a dönerler. Kögüdey Mergen evlenmek ister ve babasının önerdiği Ay Kağan'ın kızı Altın Küskü'yü almak için yola çıkar. Kögüdey Mergen yol üstünde kendisine benzeyen altı bahadır görür. Birbirlerine benzeyen bu bahadırlar, Ay Kağan'ın ülkesine birlikte gider. Altın Küskü'nün isteyeni çoktur. Kögüdey Mergen, Altın Küskü ile evlenebilmek için çeşitli engelleri yanındaki bahadırların yardımıyla aşar. Altın Küskü'ye talip olur. Erlik'in kızı, Kögüdey Mergen'in bütün engelleri aşmasına sinirlenir, intikam almak için Altın Küskü'yü kaçıtır. Kögüdey Mergen, Erlik'in kızının kaçırdığı Altın Küskü'yü bulur, kızla beraber Ay Kağan'ın yurduna döner. Altın Küskü'yü kurtaran Kögüdey Mergen, Ay Kağan'ın yurduna geldiği zaman yeniden sınanır. Bunları da başarıyla atlatan Kögüdey Mergen, Altın Küskü ile yola çıkar ve Altay'a döndüklerinde evlenirler. Kara Taacı, intikam için Kögüdey Mergen'in anne ve babasını öldürür. Bunun üzerine Kögüdey Mergen, Kara Taacı'nın peşine düşüp yeraltına iner ve hem Erlik'i hem de kızı Kara Taacı'yı öldürür.

**III. Kesit:** Kögüdey Mergen, yeraltındaki iyi insanları kurtarıp yurduna döner ve halkının, hayvanlarının arttığını görür. Halkına bundan sonra gökte bir yıldız olup onları gözleyeceğini söyleyip Altın Küskü ile yıldız olup uçar. Destana göre, gökteki Yedi Kağan adıyla bilinen yıldızlar birbirine tıpatıp benzeyen yedi bahadır, Kutup Yıldızı ise Altın Küskü'dür (Torun, 2019: 97-103).

### C.2. Destanın İncelenmesi

Destanda Altın Targa, Altay'ın sahibesi yaşlı kadın, Altın Küskü olumlu anne arketipini, kayın ağacı, mavi inek, geyik, altın kutu bu arketipin yansımalarını karşılar. Abram Moos Kara Taacı olumsuz anne arketipini temsil eder.



“I. kesit”te Maaday Kara’yı hem gerçek hem de mecaz anlamıyla uykusundan uyandıran karısı Altın Targa’dır. Halk arasında “küçük ölüm” olarak da nitelendirilen uyku, anlatıda Maaday Kara’nın çevresiyle iletişiminin bir süreliğine kesilmesine neden olur. Altın Targa, Maaday Kara’yı uyandırarak âdeta yeniden doğuşuna aracı olur. “Yönlendirici” bir vasıf üstlenerek, yaşanmışlıklar hakkında onu uyarır.

Altın Targa, Kögüdey Mergen’in annesidir. Destanlarda annenin rollerinden biri dünyaya kahraman olacak bir çocuk getirmesidir (Güneş, 2012: 39). “II. kesit”te Altın Targa, anne arketipinin “yaratıcı” özelliğini gösterip Kögüdey Mergen’i doğurur. Ancak kısa bir süre sonra ondan ayrılmak zorunda kalır. Esasen Kögüdey Mergen’in macerası diğer bütün kahramanlar gibi anne rahmine düştüğünde başlar. Doğan çocuk, zamanı geldiğinde erginlenmek için annesinden uzaklaşmak durumundadır. Yol boyunca çeşitli engelleri aşan kahramanın yolculuğu, sonsuz bir döngü içinde devam eder (Dursun ve Torun, 2017: 252). Bu aşamada Altın Targa, bir anne olarak anlatıda “koruyucu” yönüyle ortaya çıkar. Çocuğundan ayrılmak istemez, günlerce ağlar. Bu ayrılık, anne tarafından istenmese de çocuğun erginlenmesi için kaçınılmazdır. Ailesi Kögüdey Mergen’i düşmanlardan zarar görmemesi için “kara dağ” a bırakır. Çocuğun hayatta kalabilmesi için Maaday Kara Altın Targa’dan aldığı sütü, doğurganlık vasfı olan bir kırsağın bağırsağına doldurarak kayın ağacına asar. Kögüdey Mergen’den ayrılırken ona sütünü vermesi de annenin “besleyici” yönünü gösterir.

Maaday Kara, Kögüdey Mergen’i bir dağa bıraktığı zaman “Bu kara dağ baban, bu kayın ağacı anan olsun” ifadesini kullanır. Burada anne olarak kayın ağacının seçilmesi önemlidir. “Kayın” eski kaynaklarda ve Divanü Lügâti’t Türk’te “kadın” olarak yer alır (Ergun, 2004: 197). “Kayın” kelimesi ile “kadın” kelimesinin yakınlığı, doğa-kültür ilişkisi bağlamında benzerlik gösterir. Kayın ağacı, gövdesine sapanan küçük bir kıymık yardımıyla öz suyunu dışarıya verir. “Süt”ü andıran kayın öz suyu, annenin çocuğuna verdiği süt olarak tasavvur edilir (Çobanoğlu, 2010: 245-246). Kayın ağacı bu yönüyle destanda tıpkı Altın Targa gibi anne arketipinin olumlu yönünün bir yansıması olarak yer almakta ve “besleyici” özellik göstermektedir.

Kөгüdey Mergen’i dağda bulan Altay’ın sahibesi yaşlı kadın da diğer bir olumlu tiptir. Yaşlı kadın, Kögüdey Mergen’i dağda bulunca mavi ineğin sütü ile besler, kurtlarla kuzgunlar yemesin diye onu yanında yatırır, çocuğa annelik yapar. Bu davranışlarıyla anne arketipinin “kurtarıcı”, “koruyucu” ve “besleyici” özelliklerini sergiler. Yaşlı kadın, Kögüdey Mergen’i anne ve babasını Kara Kula’nın elinden kurtarması için cesaretlendirerek “yönlendirici” özellik gösterir. Umay Ana’nın koruyucu ve bilge ruhu âdeta bu yaşlı kadında vücut bulur. Eski Türk inanışlarında kutsallık sembolü olarak kabul edilen göğün rengi olan mavi, Kögüdey Mergen’in beslenmesi için verilecek sütü sağlayacak olan ineğin rengidir. Göksel olan, süt vererek yaşam kaynağı olan mavi ineğin Kögüdey Mergen’i beslemesi, Kögüdey

Mergen'in olağanüstü güçlere sahip olacak bir kahraman olacağını işaretidir. Bu yönüyle mavi inek "besleyici", kurtlar ve kuzgunlar Altay'a geldiği zaman buzağını yanında uyuttuğu için "koruyucu" özellik gösterir. Böylece anne arketipinin bütün canlı varlıklarda benzer vasıflarla görüldüğü söylenebilir.

Destanda, geyik bir kadının bebeğini karnında taşıması gibi Kara Kula'nın ruhunu taşıyan bildircinların içinde olduğu altın kutuyu karnında taşır. Geyik, dünyadaki pek çok toplumda olduğu gibi, Türk kültüründe de kutsal olduğuna inanılan bir hayvandır. Türk halk anlatılarında daha çok dişi bir geyik olarak görülür (Ögel 2014, I: 619-634). Türeyiş unsuru, yol gösterme, şekil değiştirme, olağanüstü özelliklere sahip olma ve bunun gibi pek çok işlevle anlatılardaki yerini alır (Yeşildal 2015). Geyiğin yüksek, dalı budaklı boynuzlarının çoğu kez "Hayat Ağacı"na benzetildiği bilinmektedir. Dolayısıyla doğurganlığın, gelişme evrelerinin, yeniden doğuşun simgesi konumundadır (Gül, 1998: 46). Türk kültüründe mitolojik ana olarak kabul edilen geyik, destanda "yaratıcı" özellik göstererek anne arketipinin bir yansımasını oluşturur. Altın kutu, geyik karnı gibi toplumsal bilinç dışında yer alan arketipik semboller, anne rahmi, doğum ve kadınla dolayısıyla dişi simgelerle yakın kabul edilir. Bu yönüyle söz konusu semboller "yaratıcı", kapalı yapısı itibarıyla anne arketipinin "koruyucu" özelliğini gösterir. Türk kültüründe kutsiyet atfedilen geyiğin karnında yer alan, değerli bir madenden yapılmış olan kutu, bu arketipin toplumsal bilinç dışındaki yerini pekiştirmesi açısından dikkat çekicidir.

Destanda bu olumlu tiplerin karşısındaki tek olumsuz kadın tipi Erlik'in kızıdır. Eski Türk inanışlarına göre yeraltına mensup kötü ilah veya ruhlar zümresinin başındaki güç olan Erlik ve beraberindekiler, insanlara her türlü kötülüğü, hastalığı ve ölümü getirirler (Çoruhlu, 2010: 54). Erlik'in kızı Kara Taacı da kötülüğü temsil eden bir kara şamandır. Gelecekte olacak şeyleri bilir ve kara büyü yapar. Bilinmeyeni bilen, sezilmeyeni sezen Kara Taacı, bu yeteneğini yeraltı dünyasının kötü ruhlarıyla kurmuş olduğu ilişkiler sonucunda elde etmiştir. Kara Taacı, Kögüdey Mergen onunla birlikte olmayı kabul etmeyince intikam yemini eder ve Kögüdey Mergen'in amacına ulaşmasına izin vermemek için çabalayarak "engelleme" özellik gösterir. Kögüdey Mergen'in anne ve babasının ölümüne sebep olan Kara Taacı, istediğini elde edemediği için "cezalandırıcı" ve "yok edici" özelliği ile anne arketipinin olumsuz yönünün temsilcisi olur.

Kөгüdey Mergen, yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen "III.kesit"te Ay Kağan'ın kızı Altın Küskü ile evlenir. Kögüdey Mergen ve Altın Küskü göğe uçar. Gökyüzünde Altın Küskü kutup yıldızı olarak belirir. Astral mitolojik tasavvurlara göre "temirkazık/kutup yıldızı" yıldızla çevrilmiş kız olarak bilinmektedir. Türk düşüncesinde kutup yıldızı, üç dünyayı ve özellikle de gök kubbesini, yıldızları tutan, evrenin düzenli bir şekilde devretmesini sağlayan mitolojik anlayışın başında yer alır (Bayat 2007, I: 290-291).

Destanda, kutup yıldızına dönüşen Altın Küskü anne arketipinin “düzenleyici” özelliğini taşır.

### D.1. Âşık Garip Hikâyesi'nin Kesitleri

**I. Kesit:** Tebriz şehrinde Hoca Maksud adında zengin bir adamın bir oğlu vardır. Hoca Maksud öldüğü zaman bütün malı mülkü oğluna kalır. Oğlana babasının adı verilir. Oğlan, babasının vasiyeti için mezarına gittiğinde beş tane mirasyedi tarafından kandırılır ve babasından kalan servet kısa süre içinde biter.

**II. Kesit:** Oğlan bütün serveti tüketince annesi, onu bir meslek öğreysin diye bir kazancının, daha sonra da bir terzinin yanına çırak verir fakat oğlan, bu işleri beceremez. Bir gün kahvedeki âşıkları gören oğlan, onlara çırak olmak ister. Altı ay âşıkların yanında çıraklık eder fakat ustası ona bir şey öğretmez. Oğlan bir gün arkadaşlarıyla beraberken sırayla saz çalmaya başlarlar. Sıra kendisine geldiğinde çalmayı bilmediğini söyleyince arkadaşları onunla dalga geçer. Bunun üzerine üzülen eve gelen oğlan, yatmadan önce Allah'a dua eder ve o gece rüyasında Şah Senem'in elinden dolu içince hem ona âşık olur hem de saz çalmayı öğrenir, aynı gece Şah Senem de rüyasında oğlanı görür ve âşık olur. Gece rüyasında dolu içtiği günün sabahında oğlan kahveye gider ve âşıklardan saz isteyip çalmak ister. Âşıklar, oğlana saz çalmayı öğretmedikleri için buna şaşırırlar. Oğlan türkü söylemeye başlayınca sözlerinden Tiflisli Hoca Sinan'ın kızı Şah Senem'e âşık olduğunu anlarlar. Âşıklar Tiflis'e gideceklerini, isterlerse oğlanın da kendileriyle gelebileceğini söylerler ancak onu yarı yolda bırakırlar. Oğlan, annesi ve kardeşiyle giderken yolda gördükleri bir bezirgan onları Tiflis'e kadar götürür. Oğlana Tiflis'de bir kahvede âşıklar tarafından Âşık Garip adı verilir. Kahvede Âşık Garip'in atışmasını dinleyen Hoca Sinan, onun sesini çok beğenir ve ertesi gün bahçelerinde çalması için onu davet eder. Âşık Garip, Hoca Sinan'ın bahçesinde Şah Senem'i görür. Âşık Garip önce Hoca Sinan'ın köşküne daha sonra da köşkün karşısından aldığı eve taşınır. Âşık Garip, annesini gönderip Şah Senem'i babasından ister. Hoca Sinan, kızı vermek için Âşık Garip'ten kırk kese akçe ister. Âşık Garip, kırk kese akçeyi biriktirmek için Erzurum'a oradan da Halep'e doğru yola çıkar. Bu diyarlarda âşık olarak çalıp söyler. Bir gün kahvede Şah Velet ile karşılaşan Âşık Garip, Tiflis'e gittiğini öğrenince annesine götürmesi için ona bir mektup verir. Yolda yedi yerinden mühürlenmiş mektupta bu kadar önemli ne olduğunu merak eden Şah Velet açıp mektubu okur ve mektupta Şah Senem'e de selam gönderildiğini görür. Şah Velet'in yardımcısı, Âşık Garip'in vedalaşırken Şah Senem'den aldığı gömleği parçalayıp kana bular. Şah Velet, bu gömleği Âşık Garip'in annesine götürür ve oğlunun öldüğünü söyler. Olanları duyan annenin gözü ağlamaktan kör olur. Şah Senem, Âşık Garip'in öldüğüne inanmaz. Fakat Şah Velet bir kocakarı bulur ve Şah Senem'i evlenmek için kandırır. Bu esnada Halep'e gelen bir bezirgan, Âşık Garip'e Şah Senem'in

<sup>4</sup> (Türkmen, 1995: 113-195).

evleneceği haberini getirir. Âşık Garip, Hızır'ın yardımı ile kısa sürede Tiflis'e döner. Hızır, Âşık Garip'in yanından ayrılmadan önce Âşık Garip'e atının sağ ayağının altından toprak almasını ve bunu annesinin yüzüne sürmesini o zaman gözlerinin açılacağını söyler. Âşık Garip, düğün evine gidip saz çalınca Şah Senem onu tanır. Şah Velet de Âşık Garip'in sesini duyunca kaçıp gider fakat saklandığı yerde onu bulurlar.

**III.Kesit:** Âşık Garip, Şah Velet'i affeder ve annesinden de rıza alıp onu kız kardeşiyle evlendirir. Annesinin yüzüne Hızır'ın atının ayağının altından aldığı toprağı sürer ve kadının gözleri açılır. Âşık Garip ile Şah Senem de evlenirler (Torun, 2019: 127-131).

## D.2. Hikâyenin İncelenmesi

Âşık Garip adlı halk hikâyesinde Âşık Garip'in annesi olumlu, Şah Velet'in bulunduğu kocakarı olumsuz anne arketipinin temsilcisidir.

"I. kesit"te anne arketipinin temsilcisi veya yansıması görülmez. "II. kesit"te ise anne arketipi ve anne tipi ile ilgili özellikler anlatı boyunca takip edilir. Âşık Garip, çocuk yaşta babasını kaybettikten sonra annesi hep onun ve kardeşinin yanında olur. Çocuğunun pek çok hatasına rağmen onu affeder. Bu özellikleriyle "koruyucu" ve "destekleyici" vasfını ortaya koyar. Babası öldükten sonra bir iş sahibi olabilmesi için çocuğuna yol göstererek "yönlendirici", açık bir şekilde olmasa da ailenin reisliğini üstlenerek "düzenleyici" özellik gösterir. Âşık Garip ailesinden uzakta iken kendisine verilen yalan haber üzerine annesi çocuğunun öldüğünü düşünür. Üzüntüsünden ağlaya ağlaya gözleri kör olur. Âşık Garip'in öldüğünü sanması, diğer çocuğuna bakmakla yükümlü olması, gözlerinin görmemesi Âşık Garip'in annesinin "cefa" çekmesine, pek çok zorluk yaşamasına sebep olur.

Âşık Garip'e yardımcı olan tipler olduğu gibi onun karşısında olanlar da vardır. Bunlardan biri Şah Velet'in Şah Senem'i kandırması için bulunduğu kocakarıdır. Anlatılarda kocakarılar, kendisine para veya değerli eşyalar verilerek bir başkasına kötülük yaptırıldığı için genellikle olumsuz bir tip olarak yer alırlar (Ölçer Özünel, 2006: 88). Hikâyede kocakarı, söylediği yalanlarla âşıkların kavuşmasını geciktirir. Bu yönüyle "engelleyici" özellik göstererek anne arketipinin olumsuz yönünün temsilcisi olur.

Âşık Garip ile annesi arasındaki bağ, hikâyenin başından sonuna kadar hissedilir. Âşık Garip, Şah Senem'i bulmak için yola çıktığında annesini ve kardeşini de yanına alır. Âşık Garip'in annesine verdiği değer hikâyenin "III. kesit"inde pekiştirilir. Şah Velet ile kız kardeşini evlendirmek için annesinin onayını alır.

## E.1. Gelin Taşı Efsanesi'nin Kesitleri

**I. Kesit:** Köyün fakir oğlu, beyin güzel kızına âşık olur.

<sup>5</sup> (Önal, 2013: 120).

**II. Kesit:** Oğlanın ailesi, oğullarını kıramaz ve kızı istemeye gider. Kız, fakir olduğu için oğlanla evlenmesini istemeyen babasına karşı çıkar ve evlenmek istediğini söyler. Kızın babası sinirlenir, fakirlik görüp cezasını çekmesi için kızını evlendirir. Annesi ise, kızının gönlü olduğu için bu duruma memnun olur. Oğlan evi, gelini götürecekleri zaman anne ile kızın vedalaşmasına izin vermez. Anne bu duruma çok kırılır ve “İnşallah hepiniz taş olursunuz”, der.

**III. Kesit:** Kızın annesinin bedduası üzerine yolda giderlerken gelin ve damat önde, diğer insanlar arkada olmak üzere hepsi simsiyah taş olurlar (Torun, 2019: 180-181).

## **E.2. Efsanenin İncelenmesi**

Efsanede anne, hem olumlu hem de olumsuz anne arketipinin özelliklerini taşımaktadır.

“I. kesit”te gelecekte anne statüsüne sahip olacak kadın tipi verilir. “II. kesit”te Gelin Taşı adlı efsanede yer alan anne tipinin, olayların akışı içinde çok etkili olmadığı görülmektedir. Anne, kızının gönlünün fakir bir oğlanda olduğunu ve onunla evlenmek istediğini bilmesine rağmen kararı babaya bırakmıştır. Buna karşılık annenin bir bedduasıyla herkes taş kesilir. Anlatıda baba, istemediği halde sinirlenip kızını fakir oğlana verir. Kızın istediği kişiyle evlenmesi anneyi içten içe memnun eder. Bir anne için çocuğunun mutluluğu her şeyin üzerindedir. Bu yolda kimi zaman açık açık görülme de olumlu anne arketipinin “destekleyici” yönü ortaya çıkar.

Türk kültüründe bir çocuğu yetiştiren anne-baba hakkının ödenemeyeceğine inanılır. Bu yüzden çocuklara anne-babasının duasını alması telkin edilir (Kumartaşlıoğlu, 2017: 95). Anneyi üzme, ağlatma en büyük günahlardan biri olarak görülür. Evladı için birçok fedakârlıkta bulunan bir annenin bedduasının tutacağı inancı hakimdir (Güneş 2012: 66). Bu, anneliğin kutsiyeti ile örtüşen bir durum olmasının yanında halk arasında annenin, çocuk üzerindeki hakkıyla da ilişkilendirilir.

Beddualar, çaresiz olan, acı çeken ve bir kötülüğe maruz kalan bir insanın bunları yapanın cezalandırılmasını istemek, bu yolla intikamını almak, adaleti sağlamak amacıyla söylediği, kötü dilek ve düşünceleri ihtiva eden kalıplaşmış sözlerdir (Çobanoğlu ve Çobanoğlu, 2015: 1). Bu efsanede de kendi kızı gelin olurken dünürleri tarafından vedalaşmalarına izin verilmemesine çok kırılan annenin “cezalandırıcı” yönü ettiği beddua vasıtasıyla ortaya çıkar.

“III. kesit”te anne, “İnşallah hepiniz taş olursunuz” (Önal, 2013: 120) diyerek beddua eder ve gelin damat da dahil olmak üzere gelin alayının tamamı taşa dönüşür. Halkın zihninde bu durum anneye yapılan saygısızlığın karşılıksız kalmayacağını ve anne sözünün çok etkili olduğunun bir kanıtıdır. Ettiği bedduayla annenin “yok edici” yönü ortaya çıkar. Ancak efsanede anne, bu bedduayı üzüntüsünden söylediği için tam

anlamıyla olumsuz anne arketipinin temsilcisi olarak değerlendirilmemelidir.

### **Sonuç**

İnsanlık tarihinin en eski zamanlarından günümüze taşıdıkları simgesel anlamlarla arketipler, âdeta bir canlı varlıkta ana damarı besleyen kılcal damarlara benzer. Arketipler, evrensel bir anlam dünyasına sahiptir. Yerel tipler zaman içinde evrensel olan arketipin temsilcileri veya yansımaları olarak anlatılardaki yerini alır. Her toplumun kendi duygu ve düşünce dünyasıyla şekillenerek o toplumun anlatılarının kültürel bağlamda genetik kodlarını oluşturur.

Anlatıma dayalı türlerden seçilen örnekler üzerinden yapılan bu çalışmada anne arketipinin temsilcilerinin yanında yansımaları da tespit edilmiştir. Yaratılış mitinde kutsal bir varlık olarak görülen Ak Ene, masalda öz anne, yaşlı kadın ve sütnine, destanda öz anne, yaşlı kadın ve olağanüstü bir varlık olarak Erlik'in kızı, hikâyede öz anne ve kocakarı, efsanede öz anne bu arketipin olumlu ve olumsuz özellik gösteren temsilcileri, su, tabut, kayın ağacı, mavi inek, geyik, altın kutu ise yansımalarıdır.

Anlatılarda olumlu anne arketipinin temsilcisi ile olumlu yansımanın, olumsuz anne arketipinin temsilcisi ile olumsuz yansımanın özellikleri arasında benzerlik bulunur. Anne arketipi mitik anlatıda yaratıcı, yönlendirici, düzenleyici, masalda destekleyici, koruyucu, fedakâr, kurtarıcı, besleyici, engelleyici, yok edici, destanda yaratıcı, besleyici, koruyucu, kurtarıcı, yönlendirici, engelleyici, cezalandırıcı, yok edici, halk hikâyesinde koruyucu, destekleyici, yönlendirici, düzenleyici, cefakâr, engelleyici efsanede destekleyici, cezalandırıcı, yok edici yönleriyle çeşitli özellikler gösterir.

Yukarıda sıralanan özellikler toplumsal bilinç dışında söz konusu tiplere ve yansımalara yüklenen anlamı ifade etmektedir. Bununla birlikte kimi zaman tipler toplumun beklentisinin dışına çıkar. Olumlu anlam ifade eden öz anne ve sütnine incelenen anlatılarda olumsuz özellik göstermiştir. Gelin Taşı efsanesinde çocuğunun mutluluğunu istemesine rağmen kendisine yapılan haksızlık dolayısıyla beddua eden öz anne, bu bedduayla kendi kızının da taş kesilmesine sebep olur. Muradına Ermeyen Dilber masalında sütnine, öz kızının geleceği için teamüllerin tersine kendisine emanet edilen, sütüyle büyüttüğü kızın yerine kendi kızını geçirerek ona zarar verir.

### **KAYNAKÇA**

- Alangu, T. (2016). *Billur köşk masalları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bayat, F. (2007). *Türk mitolojik sistemi I - Ontolojik ve epistemolojik bağlamda Türk mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2017). *Kadim Türklerin mitolojik hikâyeleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı.

- Cevizci, A. (2002). *Paradigma felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). Batı Sibiryâ Türk kültürü tetkiklerine göre kayın ağacının Türk mitolojisinde kutsallaşmasının maddi kültürel nedenleri. *III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu*, 245-247.
- Çobanoğlu, Ö. - Çobanoğlu, S. (2015). Türk halk kültüründe konuşmalık türler bağlamında sözel nasihatler, dua ve beddualar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, S. 7, 1-32.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalıcı.
- Doğru, M. (2013). *Türk halk anlatmalarında süt*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dursun, A. - Torun, D. (2017). Begil Oğlu Emren anlatısında "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu". *Söylem Filoloji Dergisi*, 2 (2), 250-266.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Fedakâr, P. (2014). Besleyen mi, öldüren mi: Türk mitik tasavvurunda anne arketipinin antropomorfik görünümleri. *Milli Folklor*, S. 103, 5-19.
- Gül, B. (1998). Doğu Karadeniz'de ve Kırgızistan'da anlatılan "Geyik Ana" efsanesi üzerine bir deneme. *Milli Folklor*, S. 40, 41-47.
- Güneş, A. (2012). *Oğuz grubu Türk kahramanlık destanlarında kadın*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Gürsoy Naskali, E. (1999). *Altay destanı Maaday Kara*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Jung, C. G. (2015). *Dört arketip*. (Yay. Haz.: M. Bilgin Saydam), İstanbul: Metis.
- Kazaz, N. (2016). Jung'ın arketip nitelendirmesi açısından gazellerin psikolojik analizi (Necati ve Fuzuli "gayri" redifli gazelleri). *Hikmet*, 28, 40-53.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2017). Şekil değiştirme motifli efsanelerde lanet. *Ekey Akademi*, 69, 89-104.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi*. C. I, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ölçer Özünel, E. (2006), *Masal mekânında kadın olmak-masallarda toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi-*. Ankara: Geleneksel.
- Önal, M. N. (2007). Türk mitinin oluşumunda ışığın rolü. *Journal of Turkish Studies, Şinasi Tekin Hatıra Sayısı II*, 145-158.
- Önal, M. N. (2013). *Muğla efsaneleri*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Saltık Özkan, T. (2009). Kahramanın sonsuz yolculuğu bağlamında Bamsı Beyrek ve erginlenme süreci. *Milli Folklor*, S. 81, 27-33.
- Saltık Özkan, T. (2010). Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek anlatılarında arketipik imgeler. *Milli Folklor*, S. 85, 81-90.
- Saydam, B. (2013). *Deli Dumrul'un bilinci "Türk-İslam ruhu" üzerine bir kültür psikolojisi denemesi*. İstanbul: Metis.
- Schultz, D. P. - Schultz, S. E. (2007). *Modern psikoloji tarihi*. (Çev.: Yasemin Aslay), İstanbul: Kaknüs.
- Şimşek, E. - Şenocak, E. (2009). İbn Sinâ hikâyelerinin arketipsel tahlili. *Milli Folklor*, S. 82, 110-121.

- Torun, D. (2019). *Anlatımaya dayalı türlerde anne arketipi*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Türkmen, F. (1995). *Âşık Garip hikâyesi - İnceleme-metin*. Ankara: Akçağ.
- Ukray, M. (2016). *Jung psikolojisi -Tüm çalışmaları & Freud'la karşılaştırmalı-*. Ankara: Yason.
- Yeşildal, Ü. Y. (2015). *Mitten destana destandan Türkiye Anadolu sahası Türk folklorunda geyik*. Konya: Kömen.
- Yılmaz, O. (2010). Sanatın arketipi olarak anne. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, 47-59.



## “APTAL OĞLAN”IN MİZAH BAĞLAMINDA VAROLUŞU: ŞOR MASALLARI ÖRNEĞİ

### THE EXISTENCE OF THE FOOL IN THE HUMOR CONTEXT: SAMPLING SHOR FOLKTALES

Fatma Zehra UĞURCAN\* – Aynur KOÇAK\*\*

**ÖZ:** Şor Türkleri, Güney Sibirya'nın Kemorovo Bölgesi'nde yaşayan bir topluluktur. Bölgede 20. yüzyılın başlarında başlayan derleme faaliyetleri bugün onların kültürleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. Beş farklı kitapta derlenip yayımlanan Şor masalları, Şor kültürüne ışık tutan önemli folklor ürünleridir. Şor masalları yaşamın bir görüntüsünü sunarken birçok farklı tipten yararlanır. Bu tiplerden biri de aptal tipidir. Aptal tipi, masalda vurgulanan özellikleriyle ve masalda başından geçen olaylarla belirli bir amaca hizmet eder. Bunu yaparken mizahtan faydalanır. Şor masallarında aptal tipi, çoğunlukla aile ortamında üç kardeşten en küçüğü veya en büyüğüdür. Bu tip bazen de geçmişi ve çevresi hakkında bilgi verilmeyen daha yüzeysel bir biçimde olarak karşımıza çıkar. Bu tiplerin karşısında ise ya akıllı olduğu vurgulanan veya akıllı olduğu davranışlar yoluyla hissettirilen karakterleri görürüz. Aptal tipinin kullanılması mizahi bir duruma yol açar. Bu mizah daha çok alaya yöneliktir. Aptalın aptallığı o kadar vurgulanır ki dinleyicide veya okuyucuda alayla karışık bir gülümseme meydana getirir. Masalın sonunda ise aptal bir zafer beklemektedir. Aptal ve akıllının konumları yeniden belirlenir. Aptalın aslında akıllı olduğu çeşitli yöntemlerle fark ettirilir. Bu noktaya gelene kadar aptalın yanında birtakım doğaüstü güçlerin olması da aptalın gerçek durumuyla ilgili okuyucuyu düşünmeye sevk eder. “Aptal tipinin altında yatan gerçeklik nedir?” sorusuyla beraber gerçeklik üzerine bir sorgulama başlar. Aptal tipinin bu ikircikli durumuyla anlatıda gerçekleştirmek istediği nedir? Bu çalışmada Şor masalları ekseninde bu soruya cevap aranacak ve aptal tipinin gerçekliği analiz edilerek bunların anlatılardaki işlevi üzerinde durulacaktır. Bunu yaparken mizah ve aptallık ilişkisine değinilecek ve fenomenolojik yaklaşım yoluyla aptallığın görünen hakikate etkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mizah, tip, aptal tipi, masallar, Şor masalları.

**ABSTRACT:** The Shoren are a community living in the Kemorovo Region of Southern Siberia. The compilation activities that started in the region at the beginning of the 20th century enable us to have information about their cultures today. Compiled and published in five different books, the fairy tales are important folklore products that shed light on the culture of Shor. Shor folktales make use of many different types while presenting an image of life. One of these types is “fool”. The type “fool” serves a specific purpose with its features highlighted in the fairy tale and events that happen in the fairy tale. While doing this, he takes advantage of humor. In the Shor folktales, the fool often appears as the stupidest of the brothers. This type sometimes appears as a more superficial type that does not provide information about past and its

\* Arş. Gör. – Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul – [zehrasenolcan@gmail.com](mailto:zehrasenolcan@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0003-0079-7219)

\*\* Prof. Dr. – Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul – [aynurnazkocak@hotmail.com](mailto:aynurnazkocak@hotmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-9555-1088)



This article was checked by Turnitin.

surroundings. In the face of these types, we see the characters that are either emphasized as smart or made to feel smart. The use of the type "fool" leads to a humorous situation. This humor is more about ridicule. Stupidity is emphasized so much that both the listener and the reader smiles sarcastically. At the end of the tale, the fool gets victory. The positions of the fool and smart are determined again. It is noticed that the fool is actually smart by various methods. Until this point, the existence of some supernatural powers along with the fool also prompts the reader to think about the fool's real situation. "What is the underlying reality of the stupid type?" With this question an inquiry begins on reality. What does the stupid type want to accomplish in the narrative with this ambivalent situation? In this study, the reality of stupid type will be analyzed in the axis of Shor folktales and their function in narratives will be emphasized. While doing this, the relationship between humor and stupidity will be discussed and the effect of stupidity on the apparent truth will be explained through the phenomenological approach.

**Keywords:** Humor, type, the fool, folktales, Shor folktales.

## Giriş

Günümüzde yoğunluklu olarak Güney Sibirya'nın Kemerovo Bölgesi'nde yaşayan Şorlar, sayıları bölgedeki Rus nüfusuna oranla oldukça az olan ufak bir topluluktur. Kemerovo Bölgesi dışında kalan Şor nüfusu ise Hakas Otonom Bölgesi içerisinde Taştıp Rayonu ve Askiz Rayonu'nun merkezleri ve köylerinde, Krasnoyarks Krayı'nda, Altay Krayı'nda ve Altay Cumhuriyeti'nde yaşamlarını sürdürmektedirler (Aça, 2002: 1297; Killi Yılmaz, 2016: 254). Dilleri, "tehlikedeki Türk dilleri" arasında kabul edilen Şor Türklerini bugün 20. yüzyılın başlarında derlenip yayımlanan halk edebiyatı ürünleri ile tanımaktayız. Şor masal metinleri, beş farklı kitapta Rusça ve Şorca olarak bulunmaktadır<sup>1</sup> Türk halk edebiyatının zengin anlatı külliyatı içerisinde yer alan Şor masalları, Şor Türklerinin yaşamının bir bölümünü aktarmakla kalmamış, aynı zamanda haklarında çok az bilgiye sahip olduğumuz Şor Türklerinin geleneksel dünya görüşünü anlamamız bakımından da önemli bir kaynak olmuştur.

Şor masalları içerik yönünden oldukça zengin halk edebiyatı ürünleridir. Masalarda yer verilen birçok farklı tipin yanı sıra aptal tipi de Şor masal anlatıcısının sıklıkla başvurduğu bir tiptir. Aptal tipi, birçok farklı topluluğun halk edebiyatı ürünlerinde karşımıza çıkan evrensel bir tiptir. Böyle geniş bir kullanımı olan tipin anlatılardaki mevcudiyetinin altında mutlaka bir amaç olmalıdır. Bu çalışmada aptal tipinin anlatılardaki işlevi, Şor masalları ekseninde ele alınacaktır. İncelemede asıl değinmek istenilen

---

<sup>1</sup> <sup>1</sup> Bu kitaplar; G. F. Babuşkin'in "Şor Nıbaktarı", Arbaçakova'nın hazırladığı "Pamyatniki Fol'klora Narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka" serisinin "Fol'klar Şortsev" kitabı, A. İ. Çudoyakov'un derlemelerinden oluşan "Şorskie Skazki Legendı", N. P. Drenkova'nın "Şorskiy Fol'klar", D. A. Funk'un hazırladığı "Şorskiy Geroičeskiy Epos" kitabındaki 'Skazki-Masallar' başlığı, Stepan Torbokov'un "Şoriya Vsyudu Co Mnoy"dur. Kitaplarda yer alan Şor masalları, hazırlanmakta olan "Şor Masalları İnceleme-Metin" isimli doktora tezi için çeviri aşamasındadır.

nokta, aptallık yoluyla kışkırtılan alayın anlatıda yol açtığı sonuçlar ve bununla iletilmek istenen mesajlardır. Bu meseleleri açıklığa kavuşturmak için mizah kuramları ve fenomenolojik yaklaşımdan yararlanılacaktır.

### **Mizah Penceresinde Aptal**

1866 yılında *Hegel*'in öğrencisi *Erdmann* "Aptallık Üzerine" isimli konuşmasını yapacağı sırada, konuşmanın salondaki dinleyicilere duyurulmasıyla birlikte salon kahkahaya boğulmuştur (Musil, 2018: 36). Henüz konuşmanın içeriğini dahi bilmeyen dinleyiciler, aptallık kelimesini duyunca neden bu kadar gülmüş olabilirler? Bu soruyu daha da genişletirsek, "insan aptallığa neden güler?" Bunun cevabını ararken bir anda kendimizi çok eski dönemlerde buluruz. Gülme eylemi, antikçağ filozoflarından 20. yüzyıl halkbilimcileri ve sosyologlarına kadar pek çok düşünür tarafından derin bir olgu olarak kabul görmüş ve her dönem enine boyuna tartışılan bir konu olmuştur.

Yüzlerce yıldır konuyu çeşitli bakış açılarından tartışan aydınlar, toplumu güldüren en büyük ortaklıklardan birinin aptallık olduğu sonucuna varmışlardır. Aptallık ve mizah arasındaki ilişkiye bugüne kadar çeşitli mizah kuramlarıyla açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Üstünlük kuramı, aptallığın mizahi gösterimi ve toplumun buna gülmesini, kişinin kusurlu kabul edilenin karşısında kendi kusursuzluğunu ve mükemmelliğini hissetmesi, böylece üstünlüğünü kanıtlaması ve bunu gülmeyle dışa vurması olarak ifade eder. Mizah teorilerinden bir diğeri olan uyumsuzluk kuramı ise, aptallığı toplumsal uyuma ters düşmesi ve toplumun bu uyumsuzluğa gülmeyle tepki vermesi olarak açıklar (Morreal, 1997: 8-34).

Endüstriyel toplumlarda aptallığın mizahi kullanımı üzerine çalışma hazırlayan *Davies* ise insanın aptala gülmesinin ardındaki nedene odaklanır. Yazar, her insanın mutlaka endişelenecek bir nedeni olduğunu dile getirerek, bu endişeli insanın demirden kafeslerin getirmiş olduğu kısıtlamaları ve 'dayatılan gerçekleri' aşmak için çözüm olarak 'kendinden daha aptal olduğunu düşündüğü varlıkla alay etme' yöntemini geliştirdiğini öne sürer ve bu sayede aptal ve mantıksız olmadığına dair insan, kendisini güvenceye almış olduğunu belirtir (Davies, 1988: 3-11).

Aptallık güldürür. Peki insanı güldüren aptallığı nasıl tanımlamak gerekir? Törenlerde, edebi eserlerde bizleri güldüren aptallık, zihinsel bir kusur mu yoksa basit düşüncesizlikler mi ya da tamamen iç içe geçmiş ve insanı düşünmeye sevk eden bir anlatı unsuru mudur? *Musil*, her akıllılığın kendi aptallığına sahip olduğu fikrini dile getirir (2018: 55). Aynı mantıkla her aptallığın içinde de bilgece bir şeyler bulunur. Aptallığın kendine özgü bir hali vardır. Bu öyle bir haldir ki henüz adı geçer geçmez yüzlerde alaycı bir gülümseme meydana gelir.

*Fromm*, zekâyı, bağımsızlığın, cesaretin ve canlılığın bir fonksiyonu olarak görürken; aptallığı, teslimiyetin, korkunun ve ölgünlüğün bir sonucu

olarak görür. Aynı zamanda her bireyin belli bir zihin gücüyle dünyaya geldiğini ve dış faktörlerin insanın aptal ya da akıllı olmasına etki etmediğini dile getirir. Buna karşılık insanların önemli bir bölümü kolayca görülmeyen sebepleri görme, çelişkileri ve benzerlikleri fark etme yeteneğinden yoksundurlar. Bu insanlar düşünmek ve sorup sormak yerine kalıp fikirlere saplanırlar (1995: 152). *Fromm*'un aptallığın ölgünlük olmasıyla ilgili yorumuna benzer şekilde *Adler* de bir düşünme biçimi olan aptallığın mantığa cevap vermeyecek soğuklukta olduğunu ve ancak zorlamalar sonucunda mantığa uyduğunu dile getirir (1983: 66). Aptallık üzerine yapılan bu iki değerlendirmeye göre aptallık, tepkisel bir varlık olan insanın olağandışı ve uyumsuz davranarak tepkisiz olma durumu olarak açıklanabilir. Aptal, aşağılanmaya maruz kaldığında bile bunu engellemeyi denemeyecek kadar donuktur. İnsanlara gülünç gelen ise, uyumsuzluğu ortaya çıkaran bu donuk tablodur.

*Erasmus*, aptallığı kişileştirerek konuştuğu "Deliliğe Övgü" yapıtının henüz başında aptallığın insanlar üzerindeki etkisini şu sözleriyle açıklar:

*"... karşınıza çıkıvermemle birlikte çehrelerinizi sıra dışı ve beklenmedik bir nur kapladı, capcanlı dikiliverdi alınlarınız ve gem vuramadığınız kahkahalarınız bana doğru öylesine yankılandı ki, sanki her bir taraftan sökün edip burada toplaşan sizler Homerus'un sözünü ettiği dert unutturan tanrısal şaraptan yudumlamış da çakırkeyif olmuştunuz."* (2019: 5)

Tüm bu fikirlerden yapılan çıkarım, aptallık ve mizah arasındaki ilişkinin temelinde uyumsuzluğun güldürme fonksiyonunun bulunduğuudur. Aptallık, toplumsal normlara ve toplumsal kabule aykırılığı sebebiyle her yerde ve her zaman güldürür. Ondan kaynaklanan güldürü yoğun bir kahkaha tufanına yol açmaktan ziyade alayı kıskırtır. Bu noktada aptallığın mizahla ilişkisinin aslında daha çok alayla bağlantılı olduğu söylenebilir.

### **Fenomenolojik Yaklaşımla Aptal**

Aptallık ve mizah arasında bir bağ kurulduğu ve bundan yaşamın birçok alanında olduğu gibi edebiyatta da faydalandığı kesindir. Edebiyatta anlatımı oluşturan hiçbir unsurun amaçsızca kullanılmadığı gibi aptal tipinin kullanımı da boş ve amaçsız değildir. Olumlu ve olumsuz tipin anlatılarda bir konumu vardır ve bu konum belli bir amaca hizmet eder. Olumlu-olumsuzluk doğrusunda aptalın nötrlüğü sembolize etmesi, aslında onun belirsiz bir aralıkta bulunduğunu göstermektedir. Aptal, ne tamamen olumlu ne de olumsuz taraftadır. Deyim yerindeyse o, etliye sütlüye karışmaz, etkisiz bir unsurdur. O, anlatı sonunda esas konumuna ulaşacak büyük bir gizemdir.

Aptalın belirsizliğini anlamlandırmak için ona bir de aynada bakmak gerekir. O, gerçekten görüldüğü kişi midir? Yoksa aynanın karşısına

çıkardığımız zaman tam tersi bir kılığa mı bürünür? Aptalın bu yönünü açıklamak için fenomenolojik yaklaşımdan yardım almak gerekir. Fenomenolojik yaklaşımın öncülerinden *Husserl* için gerçek görecelidir. O, bunu doğal ve felsefi bakış başlıkları halinde ikiye ayırarak açıklar. Doğal bakışta gerçeklik görüldüğü gibidir. Ama felsefi bakış sorgulamaya odaklıdır; o gerçeğin ne olduğu üzerine yoğun bir gözlem yapar ve gerçeğe karşı güvensiz bir duruş sergiler. Felsefi bakışta bilginin eşleştiği nesneyle uygunluğu tam bir bilmecedir (2003: 48). O halde toplumsal gerçeklik de güvenilirliğini kaybeder. Gerçeğin tam olarak ne olduğu sorusu büyük bir gündem oluşturur. Artık hazır bilgi inandırıcı değildir. Onu yeniden incelemeli, altını üstüne getirmeli ve yeniden adlandırmalıdır.

Mizah ve aptallık ilişkisini fenomenolojik bakış açısından değerlendiren *Zijderveld*, aptallığın evrensel bir fenomen olduğunu dile getirir, onu 'geleneksel aptallık' olarak açıklar ve onun en önemli işlevinin gerçeği ters yüz etmek olduğu sonucuna varır. Aptallığın edebi alandaki işlevi anlamlarla oynamaktır (1982: 10). *Zijderveld*'in aptallık üzerine ortaya koyduğu bu görüşlerini *Davis* ve *Mulkay*'ın fikirleri de destekler. Ancak onlar daha çok meselenin 'mizah' yönünü ele almışlardır. *Davis*, mizahın gerçeklik üzerine saldırgan bir tutum sergilediğinden ve böylelikle altında yatan esas yapıyı ortaya çıkarma kabiliyeti bulunduğundan söz eder (1993: 28). Aslında bu bir nevi gerçeklik savaşıdır. Mizah gerçeklik üzerine düşündürür ve onu yenilgiye uğratmaya çalışır. Bu, aslında aptallık ve mizahın ortak mücadelesidir. İkisi birden gerçekliğin üzerindeki maskeyi düşürmek için savaşır. Asıl soru, bu savaşta kimin galibiyet elde edeceğidir. Genellikle geleneksel aptallığın bu savaşın galibi olduğu durumlarla karşılaşılır.

Gerçeğin dönüştürülebilirliğinin mizahtaki görünümünü *Bergson* 'akis' sözcüğü ile açıklar. Mizaha dayalı anlatılarda önce kahramanlar muayyen özelliklerle sahnede belirirler. Ardından bunların vaziyet ve rolleri alt üst edilir, tersine çevrilir ve komik bir durum elde edilmiş olur (2017: 62). Böylece anlatı fenomenolojik düzlemde ilerlemeye başlar. Dinleyici/okuyucu başlangıçta verilen bilgiyi sonda bambaşka bir pozisyonda bulur. Dinleyicinin gözü önünde genel geçer gerçeklik sorgulanmış ve her şeyin bambaşka olabilme ihtimali gizlice ve sessizce anlatılmıştır.

Geleneksel aptal tipinin anlatılardaki kişisel yolculuğu genellikle toplumsal hiyerarşide en aşağıdan yukarı doğru seyredir. Anlatılarda aptal bazen karşımıza evin en küçük çocuğu olarak çıkar. O, varoluşundan itibaren itilip kakılan ve aşağılanan bir aile üyesidir. Bazen de anlatı kahramanları, aptallığı izleyici ve dinleyicinin gözleri önünde bir maske gibi üzerlerine geçirirler. Her iki şekilde de bu tip, aptallık kisvesi altında yaşamın içerisinde öylesine görünmezdir ve öylesine aşağılanır ki onun etkili bir hale gelmesi neredeyse imkânsız görünür. Ancak anlatı sonunda ortaya çıkan tablo bunun tam tersini gösterir; aptal artık anlatının başındaki kişi değildir, bambaşka bir pozisyona erişmiştir. Aniden, inanılan ve kabul edilen gerçek

dağılır, karışık ve sorgulanmaya hazır hale gelir. “Aptal, gerçekten aptal mıdır?” sorusu gün yüzüne çıkar.

### **Mizah Ekseninde Aptalın Dönüşümü**

Şor masalarında aptal ve bunun zıddı olarak akıllı olma hali bir arada sunulan iki karakter özelliği olarak sunulur. Bir tarafta aptallık özellikleriyle tanımlanan kahramanlar varken, diğer tarafta akıllı ve kurnaz olma özelliğiyle bilinen kahramanlar tanıtılır. Masalarda bu iki tipi birbiriyle iç içe geçmiş olarak buluruz. Aptallık ve akıllılık her an birbirini eritecek iki zıt kutup ama aynı zamanda iki farklı parçanın iç içe geçip birleştiği bir bütündür. Bu iki parça her an yer değiştirebilir, birbirinin yerine geçip dönüşebilir. Bu yönleriyle birbirleriyle hem kavgalı hem barışık iki karakter özelliği izlenimi bırakırlar.

Masalarda aptallığın ve akıllılığın bir arada bulunduğu bu kararsız durumun kullanılması mizaha zemin hazırlar. Belki de anlatıcı bilinçli olarak aptallık ve aptallığın dönüşümü temalarının kullanımıyla yer yer mizahı hedef alır. Bu durumun söz konusu olduğu masalarda aptallık girişte okuyucuya duyurulur. Bazen de aptal ve akıllının doğrudan bu şekilde tanımlanmadığını ancak kişilik özelliklerinin davranışlar veya göndermeler yoluyla bu yönde vurgulandığını görürüz. Böylece en başından aptal veya saf olduğu bir şekilde ifade edilen kahramanın maceraları ve yaşadığı dönüşüm daha fazla şaşırtıcı ve dikkat çekici bir hal alır. *Üç Göz, Aptal Avcı, Mutluluk Kuşu, Bana Şarkı Söylemeyi Öğret, Alık Oğlan ve Şeytan, Çaçtan ile Kopçet* isimli masallar bu tip masalara örnek teşkil eder.

*Üç Göz* masasında<sup>2</sup> üç kardeşin en büyüğü *Üç Göz*'dür. *Üç Göz*, masalın başlangıcında kardeşlerinin ağzından “*Sen fare burnundan kan akıtamayan kişisin, seni besleyeceğimize köpeği besleriz daha iyi.*” şeklindeki sözlerle son derece beceriksiz, korkak ve sakar olarak tanıtılır (Arbaçakova, 2010: 242-244). Aslında açıkça ifade edilmemiş olmasına rağmen *Üç Göz*, evin “aptal oğlan”ıdır. *Üç Göz*, bir gün yokluk ve zor şartlara rağmen ava çıkar. On gün boyunca tek bir hayvan dahi avlamayı başaramayan *Üç Göz*, nihayetinde dağ iyesiyle karşılaşır. Dağ iyesi, *Üç Göz*'e yardım edeceğini söyler. *Üç Göz*'ün en basit işleri bile başaramadığını görünce sınırlanan dağ iyesi, en sonunda hayvanları kendisi vurur ve derilerini kendisi soyar.

Dağ iyesiyle karşılaşma *Üç Göz* için bir dönüm noktasıdır. Buraya kadar saf, beceriksiz, sakar ve tembel rolünü hakkıyla oynayan *Üç Göz*, elde ettiği ganimetleri satmaya gittiğinde birdenbire dinleyiciyi hayretler içinde

<sup>2</sup> Masal “Pamyatniki Fol’klora Narodov Sibiri i Dalnego Vostoga” serisinin “Şorskiy Folklor” isimli cildinde sayfa 242-259 aralığında bulunmaktadır. Masalda, üç kardeşin en beceriksiz ve safi olan *Üç Göz*'ün bir gün tek başına ava giderek dağ iyesiyle karşılaşması ve ondan aldığı yardımların hayatını değiştirmesi anlatılır. Dağ iyesi *Üç Göz*'e yardım ederek onun avdan zengin ganimetlerle dönmesini sağlar. Avdan elde ettiği kürkleri satarak zenginleşen *Üç Göz* adeta bambaşka birine dönüşerek saflık, beceriksizlik örtüsünü üzerinden atar ve kendisini hor gören kardeşlerinden dolayı olarak intikam alır.

bırakacak bambaşka bir kişilik özelliğine bürünüverir. Bir tüccarı kandırarak mallarını değerinden yüksek fiyata satar. Üç Göz adeta intikam hırsıyla kuşatılmış gibidir. Bunu o kadar tabii bir edayla gerçekleştirir ki göze batmadığı gibi dinleyicinin/okurun mizahi duygularını da harekete geçirir. O, artık mazlum değil, bir zalimdir. Üç Göz, kardeşlerine kürklerinin küle dönüştüğünü, külleri satarak da zengin olduğunu anlatır. Bunu duyan kardeşler varlarını yoklarını yakarak küle dönüştürürler. Masalın bu aşamasında karakterlerin değişimi son derece dikkat çekicidir; başlangıçta aptal olan akıllıya, akıllı olan bir anda aptala dönüşmüştür. Üç Göz yaptığı bu son hamleyle yetinmez, yolda gördüğü kötü niyetli Kazakları<sup>3</sup> da kardeşlerinin evine göndererek kardeşleri ve eşlerinin zulme uğramalarına sebebiyet verir. Dayak yiyen kardeşlerini sözde iyileştirmek amacıyla 'yanlılıkla' öldürmesi de masalın son vurucu hamlesidir. Böylece karakterin dönüşümü tamamlanmış, aptallığın gerçekliği, dinleyici/okuyucunun algısında soru işareti olarak bırakılmıştır.

Üç Göz'ün uğradığı psikolojik saldırı başlangıçta mizaha hizmet ederken, kahraman için de bir ıslah aracı vazifesi görür. Bergson, komik olanı analiz ederken onun ıslah edici yönünü de ele almıştır. Bergson gibi Chris Powell da mizahı sosyal ıslah edici bir yöntem olarak tanımlamıştır (Kuipers, 2016: 51). Üç Göz masalında gerçekliğin dönüşümünün yanı sıra aynı zamanda mizahın bu ıslah edici yönü de gözler önüne serilmektedir. Son derece beceriksiz, safça davranan, aşağılandığı zaman dahi üzerinden uyuşukluğunu atıp karşılık vermeyen Üç Göz, alaylar ve mizah vasıtasıyla terbiye edilerek bütünüyle başka bir insana çevrilmiştir.

Aptalın akıllıya dönüşümünün bir başka örneği olan *Aptal Avcı* masalında<sup>4</sup>, Üç Göz masalına benzer şekilde kardeşleri tarafından hor görülüp aşağılanan, ava götürülmeyen, 'aptal' etiketi reva görülen bir adam hikâye edilir. Bir gün yengesi bu aptal avcıya yardım eder ve ava gitmesini sağlar. Ava giderken yengesinin ona verdiği sihirli bakır broş, aptal avcının dönüşüm geçireceğine işaret eden bir alamettir. Broşun gücü, avda geçirdiği zamanda aptal avcının karşısına dağ iyesini çıkarır. Dağ iyesi günler sonra ona büyük bir av ganimetini getirip teslim eder ve görünmezliğe bürünerek aptal avcıyı evine götürür.

*Mutluluk Kuşu* masalı<sup>5</sup>, aptallığın ve bilgeliğin aynı karakterde iç içe geçtiği bir masaldır. Masalın başında kısaca aptal oğlan olarak tanımlanan

<sup>3</sup> Şor Türkleri Ruslardan söz ederken "Kazak" isimlendirmesini tercih ederler.

<sup>4</sup> Masal, "Şorski Skazki Legendı" isimli kitabın 63. ve 70. sayfaları arasında yer almaktadır. Masalda kardeşleri tarafından hor görülen aptal oğlanın yengesinin verdiği bakır broşla nasıl hayatının değiştiği ve eski halinden uzaklaşarak nasıl bir dönüşüme girdiği anlatılır. Bakır broş sayesinde dağ iyesinin yardımlarına ulaşan aptal oğlan artık zengin ve mutlu bir adamdır.

<sup>5</sup> Masal, "Şorski Skazki Legendı" isimli kitabın 77. ve 85. sayfaları arasında yer almaktadır. Masalda ailesi tarafından hor görülen aptal oğlan, tarladaki ağacın başını yiyen altın tüylü kuşu yakalayamasa da ondan iki tüy almayı başarır. Bunları satarak kazandığı parayla kendisine bir at alır ve kuşu bulmak için bir yolculuğa çıkar. Atının da yardımlarıyla

kahraman sonraki cümlelerde “40 yaşına kadar ocağın yanında hiçbir şey yapmadan yatmış, yüzü ve vücudu ocaktan yanmış, huş ağacı kabuğu gibi kahverengi olmuştu.” şeklinde (Çudoyakov, 2010: 77) biraz mizah biraz da acıma duygularına yönelik bir biçimde dinleyici/okuyucuya tanıtılır. Aptal oğlan, tarladaki ağacın yapraklarını yiyen kuşu suçüstü yakalamayı başaramayan iki kardeşinden sonra birdenbire harekete geçer ve babasının kendisini ciddiye almamasına ve küçümsemesine aldırmandan olayın aslını anlamak için tarlaya gider. Ağacın yapraklarını yiyenin altın tüylü bir kuş olduğunu keşfeder. İki denemede kuşu yakalayamasa da birer altın tüy elde etmeyi başarır. Bu tüyleri satarak para kazanırlar. Aptal oğlan, kazandığı parayla hastalıklı ve zayıf bir at satın alır. Tam kendini ispatlayacağı sırada sergilediği bu komik davranış, aptal oğlana gülmemize neden olur. Aptallığını daha çok ispatlamaya çalışıyormuşçasına atı sırtlayarak eve götürür. Çünkü at onu taşıyacak durumda değildir. İyi bir bakımın neticesinde at güçlenir ve iyileşir. Hatta at öyle iyi bir duruma gelir ki anlatı boyunca aptal oğlanın maceralarının en önemli yardımcısı görevini üstlenir. Böylece aptal oğlanın aptalca davranışı aslında yeni bir gerçekliğin öncüsüdür. Bir süre sonra aptal oğlan yolculuğa çıkar. Yolculuk boyunca atının bilgeliğine kulak veren aptal oğlan, masalın sonunda kendisi için bir şans olan Altın Tarak isimli kızı eş olarak alır ve yurduna döner. Eşi ve atı sayesinde her türlü engelin üstesinden gelen aptal oğlan, bundan böyle zenginlik ve mutluluk içinde yaşamaya başlar.

*Bana Şarkı Söylemeyi Öğret*<sup>6</sup> de mizahi yönü ağır basan bir masaldır. Kahraman, üç kardeşin içinde en aptal olanıdır. Aptal olduğu vurgulanan kahramanın yaşamı üzerinde ezilmiş sineklerin olduğu kirli sobanın üzerinde yatmakla ve şarkı söylemekle geçmektedir. Kardeşlerinin aptal oğlana tahammülleri yoktur. Onu öldürmek için bir torbaya koyup nehir kıyısına getirirler. Aptal oğlanı yakmak için gereken odunu toplamaya ormana giderler. O sırada aptal oğlan, sıkıntıdan şarkı söylemeye başlar. Oradan geçen bir tüccar şarkıyı çok beğenir ve aptal oğlandan kendisine şarkı söylemeyi öğretmesini ister. Bu nokta, masaldaki gerçekliğin dönüşümü için ilk basamaktır. Aptal oğlan birdenbire değişerek kurnazlık yapar ve tüccara ancak üstünü çıkarıp çıplak bir halde torbaya girmesi durumunda şarkı söylemeyi öğrenebileceğini söyler. Bu sözlere inanan tüccar soyunur ve torbaya girer. Torbadan çıkan aptal oğlan ise tüccarın giysilerini giyerek orayı terk eder.

---

yolculuğu sırasında olağanüstü durumlarla karşılaşan aptal oğlan sonunda kuşu bulur. Bununla birlikte evleneceği kızı da bulmuş olur. Ancak kızla hayatını birleştirip kendisinden nefret eden kardeşlerinin üstesinden gelebilmek için türlü sınavlardan geçmesi gerekmektedir. Tüm sınavları başarıyla geçip masal sonunda zafere ulaşır.

<sup>6</sup> Bu masal, “Şorskie Skazki Legendı” kitabınının 90. ve 91. sayfaları arasında yer almaktadır. Masalda, üç kardeşin en aptal olanı diğer iki kardeş tarafından hor görülür. En sonunda aptal oğlanı öldürmeye karar verirler. Bir çuvala koyup ormana götürdüklerinde aptal oğlan akıllıca davranarak yoldan geçen bir tüccarı kandırıp onunla yer değiştirir. Böylece ölümden kurtulmuş olur.



Aptal oğlanın hiçbir şey yokmuş gibi çuvalın içinde şarkı söylemesi, şarkı söylemeyi isteyen tüccara ancak çıplak halde çuvala girerse bu işi öğrenebileceğini öğütlemesi masalın mizahi yönünü açığa çıkaran komik unsurlardır. Mizahı açığa çıkarmak için başvurulan olaylar neticesinde aptalın gerçekten aptal olup olmadığı üzerine bir sorgu başlar.

*Alık Oğlan ve Şeytan*<sup>7</sup> masalı olay örgüsü oldukça kısa olan bir anlatıdır. Şeytan akıllıca davrandığını düşünerek kendinden emin bir halde alık oğlanla dövüşmek üzere bahse girer. Alık oğlan, akıllıca davranarak şeytanın gücünü ilk önce ayıyla sınamasını sağlar. Alık oğlanın ismine tezat oluşturacak biçimde zekasını kullanmadaki bu pratikliği ince bir güldürüye neden olur. Nihayetinde ayıyla dövüşen şeytanın alık oğlanla dövüşecek enerjisi kalmaz. Şeytan iki kez daha alık oğlanla bahse girer. Alık oğlan her seferinde şeytanı oyuna getirmeyi başarır. Bu masalda yine kişiler arası tezat dikkat çeker ve aslında gerçeklerin görüldükleri gibi olmadığı vurgulanır. Kendisiyle bahse girmek isteyen şeytanı pratik zekâsıyla yöneterek başından def eden alık oğlan aslında görüldüğünden çok farklı olduğunu gösterir. Şeytan, şeytan değil, aptal da aptal değildir.

*Çaştan ile Kopçet*<sup>8</sup> masalı diğer masallardan ayrı olarak fıkra türüne yakın bir anlatıdır.<sup>9</sup> Birbirine zıt iki karakter olan Çaştan ve Kopçet’le ilgili bir anekdotu veren masal, Kopçet’in sürekli Çaştan’dan barut istemesi problematiği üzerine kurulmuştur. Bir gün Kopçet, ineğini çalan ayıyı öldürmek için Çaştan’dan tekrar barut istemeye gittiğinde hiç barut kalmadığını görür. Duruma üzülen ve şikâyet eden Kopçet’e Çaştan “*Ne koyarsan onu alırsın!*” der. Bunun üzerine ödünç aldığı barutları geri vereceğini ama şu anda acil baruta ihtiyacı olduğunu söyleyen Kopçet’e Çaştan’ın cevabı oldukça mizahi bir yorumdur: “*İneğin ne suçu var Kopçet? İnek ayıyı ödünç aldı. Bir gün geri verecek.*” (Çudoyakov, 2010: 89). Çaştan’ın Kopçet’e verdiği bu cevap bize çok tanıdık bir fıkra tipini Nasreddin Hoca’yı

<sup>7</sup> Masal, “Pamyatniki Fol’klora Narodov Sibiri i Dalnego Vostoga” serisinin “Şorskiy Folklor” isimli cildinde 286. ve 289. sayfaları arasında yer almaktadır. Aptal oğlan ve şeytan arasında geçen bir anekdotu anlatan masalda, şeytan aptal oğlanı yeneceğini düşünerek yarışa davet eder. Aptal oğlan kendinden beklenmeyecek bir akıllılıkla şeytanı kandırır ve yarışını kazanır.

<sup>8</sup> Bu masal, “Şorskie Skazki Legendı” kitabında 89. sayfada yer almaktadır. Kopçet’in sürekli Çaştan’dan kendi işleri için barut alması ve bunları geri vermemesi üzerine kurgulanan bu kısa masalda bir gün Kopçet tekrar barut istediğinde artık barut kalmaz. Bunun üzerine başından beri Kopçet’in sömürüsüne boyun eğen Çaştan akıllıca cevabıyla Kopçet’i şaşkına çevirir.

<sup>9</sup> Fıkra türüne yakınlaşan bir anlatı olmasına rağmen Çudoyakov “Şor Masal ve Efsaneleri” isimli kitabında bu anlatıyı ‘Ev Masalları’ bölümüne dahil etmiştir. Bu nedenle anlatı fıkra türüne yakınlığı göz önünde bulundurulmasına rağmen masal türü olarak değerlendirilir. Aslında bu bir tür meselesidir ve Şor masalları arasında türler arasında oldukça silik çizgiler mevcuttur. Ancak bu tamamen başka bir çalışmanın konusu olup tür meselesinin Türk dünyası halk edebiyatlarında sık rastlanan bir durum olduğunu belirtmek gerekir. Konuyla ilgili bilgi için bk. (Aça, 2006).

anımsatır. Çaştan da tıpkı Nasreddin Hoca gibi pratik zekâsını kullanarak verdiği akıllıca cevapla karşısındakini şaşırtır.

Geldiğimiz noktada her birine aptallık ve mizah çerçevesinde kısaca baktığımızda, masalların bir kısmında aptalın ilahi yardımlarla boyut değiştirdiğinin, bir kısmında ise aptalın asla gösterilen gerçeklikle bağdaşmayan, aslında oldukça pratik zekâyâ sahip bir tip olduğunun farkına varırız. Masallarda aptallık, absürtlük ve uyumsuzlukla bir arada sunulmuş ve aptal olduğu söylenenin ya da düşünülenin gerçekte görüldüğünden çok daha fazlası olabileceği gözler önüne serilmiştir. Aptal tipi ya sonunda akıllıya dönüşür veya hayatına etki eden diğer faktörlerin vesilesiyle daha üstün bir konuma geçer. Yukarıda adı geçen masalların hiçbirinde aptal, masalın sonuna kadar sadece aptallık özelliğini koruyarak tek boyutlu bir tip olarak kalmamıştır. Aptal tipinin aptallığı yüzeysellikte kalmış, onun altında yatan diğer yönleri gösterilmiştir.

### **Sonuç**

Şor masallarında, bir fıkra kadar yoğun olmamakla beraber, aptal tiplerin kullanımıyla ortaya çıkan mizahın, var olanı ve kabul edileni ters çevirerek gerçek üzerine düşündürme fonksiyonu bulunduğu açıktır. Masallarda yer alan aptal tipler, henüz anlatı sahnesine çıkmalarıyla beraber, Robert Musil ve Erasmus'un sözlerini desteklercesine 'aptal oğlan' yakıştırmasıyla dinleyicide bir gülümseme meydana getirirler. Masallardaki mizah, başlangıçta 'aptal oğlan' yakıştırması ve bu aptalın belli başlı sözlerle aşağılanmasından ibaret olsa da masalların ilerleyen bölümlerinde aptal tipinin yaşadığı keskin değişim ve dönüşüm ya da Çaştan ile Kopçet örneğindeki gibi aptal tipinin akıllıca sözlerle yenilgiye uğratılması gibi farklı yöntemlerle de gülmeyi hedef alır. Diğer yandan, sözü edilen masallarda karşımıza çıkan mizahın güçlü ve yoğun bir güldürüye sebep olmaktan ziyade, dinleyici/okuyucuyu ince bir düşünceye sevk ettiğini de belirtmek gerekir.

Aptallık zaten her yerde ve her zaman güldürür. Burada asıl dikkati çeken nokta aptallığın gizli ve kapaklı bir şekilde sorgulanması ve gerçeklik algısının kırılmasına dikkat çekilmesidir. Fenomenolojik yaklaşım aptalın anlatıdaki varlığının sebeplerini açık bir şekilde belirtilmesine yardımcı olur. Hayatta nesnelere ve bilgiler her zaman görüldükleri veya bize öğretildikleri gibi olmayabilir. Hayatın bir parçasını sunan anlatılarda da yaşamın bu ikircikli halini görmek şaşırtıcı değildir. Aptal tipi, kendisinden beklenenden çok daha fazlasını başarabilir. Hatta belki de o, akıllı olarak kabul edilenden çok daha iyi bir öngörü yeteneğine sahip olabilir. Akıllı ise bilinenin aksine gerçekten çok hesapsız ve cahil davranışlar sergileyerek karşısındakini hayrete düşürebilir. Akıllı ve aptal arasındaki tüm bu tezatlar ince bir mizaha yol açar. Aptallığın ve mizahın birleşimi gerçeklik üzerine bir sorgulama başlatır. Anlatının sonunda gerçeğin aslında ne olduğuyla ilgili karar dinleyici ve okuyucunun yetkisine emanet edilir.

## KAYNAKÇA

- Aça, M. (2002). Şor Türkleri. *Türkler Ansiklopedisi*, C. 20, 1297-1318.
- Aça, M. (2006). Tıva destan ve masallarının araştırılmasında tür sorunu. *Milli Folklor*, S. 72, 85-94.
- Arbaçakova, L. N. (2010). *Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i dalnego vostoga "Şorskiy Folklor"*. Rusya-Novosibirsk
- Çudoyakov, A. İ. (2010). *Şorskiy skazki legendi*. Rusya-Kemerova.
- Adler, A. (1983). *Kişilik bozuklukları ve toplumsal bütünleşme*. (Çev.: Belkıs Çorakçı), İstanbul: Say.
- Bergson, H. (2017). *Gülme komiğın anlamı üzerine deneme*. (Çev.: Mustafa Şekip Tunç), İstanbul: Dergâh.
- Davies, C. (1988). Stupidity and rationality: Jokes from the iron cage. *Humour in Society*. London: The Macmillan Press.
- Davis, M. (1993). *What's so funny? The comic conception of culture and society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Erasmus (2019). *Deliliğe övgü*. (Çev.: Yücel Sivri), İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Feinberg, L. (2005). Mizahın sırrı. *Halkbilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Çev.: Ali Çelik- F. Gül Özyazımcıoğlu Koçsoy), Ankara: Geleneksel.
- Fromm, E. (1995). *Çağımızın özgürlük sorunu*. (Çev.: Bozkurt Güvenç), İstanbul: Gündoğan.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. (Çev.: Harun Tepe), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Killi Yılmaz, Gülsüm. (2016). Geçmişten günümüze Şor Türklerinin dil durumuna genel bir bakış. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 13 (3), 244-285.
- Korkmaz, R. (2000). Tepegöz'ün fenomenolojik bir yorumu. *Dede Korkut Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Kuipers, G. (2016). Mizahın sosyolojisi. *Medya ve mizah*. (Çev.: Nilgün Dungan), İstanbul: Nobel Akademik.
- Mulkay, M. (1988). *On humour. Its nature and place in modern society*. Oxford: Polity Press.
- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. İstanbul: İris.
- Musil, R. (2018). *Aptallık üzerine*. (Çev.: Ersan Üldes), İstanbul: Sel.
- Powell, C. (1988). *A phenomenological analysis of humour in society. Humour in society: Resistance and control*. London: Macmillan Press.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın zaferi*. (Çev.: Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı.
- Smajda, E. (2013). *Gülmek*. (Çev.: Sırma Naz Arım), İstanbul: Bağlam.
- Şentürk, R. (2016). *Gülme teorileri*. İstanbul: Küre.
- Usta, Ç. (2005). *Mizah dilinin gizemi*. Ankara: Akçağ.
- Zijderveld, A. (1982). *Reality in a looking-glass: Rationality through an analysis of traditional folly*.

## KAZAN-TATAR TÜRKLERİNİN HALK ANLATILARINDA ÖLÜM

### DEATH IN THE FOLK NARRATIVES OF KAZAN-TATAR TURKS

Fatma TEKİN\*

**ÖZ:** Bilindiği üzere yaşamın en son evresi olan ölümün insan hayatındaki yeri oldukça belirgindir. Kaçınılmazlığı ve bunun getirdiği kabul; bilinmezliği ve bunun getirdiği korkudan dolayı insanlığın en çok anlamaya ve yorumlamaya çalıştığı konulardan biri olmuştur. Ölüm karşısında hissedilen yoksunluk, ölümden kaçma, ölüm sonrasındaki yaşamın belirsizliği, yaşamdan kopmamak için ölüme karşı ölümsüzlük arayışı; ister istemez ölümlle ilgili inanışları ve bu inanışların etrafında gelişen uygulamaları da beraberinde getirmiştir. Tüm toplumlarda olduğu gibi Türkler de ölümü anlayıp yorumlamaya çalışmışlardır. Türklerin ruha ve ölüme bakışı ile ölüm etrafında gelişen inanç ve geleneksel uygulamalarını en eski yazılı kaynaklardan bu yana görmek mümkündür. Uzunca bir dönem Rusların dinî ve kültürel baskılarına maruz kalmasına rağmen, kültürlerini korumayı başaran Kazan-Tatar Türklerinde de ölüm, -Türk Dünyası'nda olduğu gibi- oldukça önemli bir yere sahiptir. Halk anlatılarında da yaygın bir tema olup, halkın ölümlle ilgili inanışları ve uygulamaları, anlatılara büyük oranda yansımıştır. Söz konusu bu inanış ve uygulamalara özellikle halk anlatılarından destan, efsane ve masallarda çokça rastlamak mümkündür. Bu çalışmanın amacı; Kazan-Tatar Türklerinin ruh ve ölüm ile ilgili inanışlarının ve gelenekte şekillenen uygulamalarının halk anlatılarından destan, efsane ve masal örneklerine nasıl yansıdığını incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Ölüm, Kazan-Tatar Türkleri, halk inanışları, halk uygulamaları, halk anlatıları.

**ABSTRACT:** It is known that death has a rather evident place in human life being the last phase of life. It has been one of the matters humankind has struggled the most to understand and interpret for its inevitability and the acceptance that comes with it; its obscurity and the fear that comes with it. The feeling of desperation in the face of death, avoiding death, the obscurity the afterlife, and the search for immortality to cling on to life have unavoidably accompanied beliefs about death and the practices that formed around these beliefs. As in all societies, the Turks also attempted to understand and interpret the meaning of death. The way the Turks perceived the soul and the death, and their beliefs and traditional practices formed around death can be seen in the written sources since the earlier times up to the present. As in the Turkic world, death has a rather significant place also for Kazan-Tatar Turks, who managed to preserve their culture although they were subjected to religious and cultural oppression by Russians for a long period. As a widespread theme in the folk narratives, folk beliefs and practices related to death were reflected in the narratives to a large extent. These beliefs and practices at stake can often be seen particularly in epics, legends, and tales that are of folk narratives. This study aims to examine in what way the beliefs of Kazan-Tatar Turks about the death and the soul, and their traditionally shaped practices were reflected on the examples of epics, legends, and tales that are of folk narratives.

**Keywords:** Death, Kazan - Tatar Turks, folk beliefs, folk practices, folk narratives.

\* Öğr. Gör. Dr. – Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili Bölümü / İzmir – [ftekin3835@gmail.com](mailto:ftekin3835@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-2471-6711)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

Ölüm, en genel anlamıyla insanın yaşamsal faaliyetlerinin sona ermesidir. Topluların inanış ve geleneklerinde, doğum ve düğün gibi bir *geçiş* değeri taşır (Boratav, 1999: 194). Ölümün karşısında hissedilen çaresizlik, ölümün belirsizliğini biraz olsun giderme, sevdiğini kaybetmenin getirdiği acıyı azaltma arzusu gibi nedenler, ölümle ilgili inanışları ve inanışlar etrafında gelişen uygulamaları da beraberinde getirmiştir.

Ölüm, sözlü gelenekte üretilen halk anlatılarında da önemli bir yere sahiptir. Başta destan olmak üzere çeşitli halk anlatıları, yaratıcısından ve yaratıcının içinde yettiği toplumdan bağımsız düşünülemez olduğundan, toplumun ölüme bakışı da bir şekilde anlatılara yansımıştır. Nitekim çalışmamızın konusu olan Kazan-Tatar Türklerinin halk anlatılarında da ölüm, yaygın bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır<sup>1</sup>. Ancak öncesinde, Kazan-Tatar Türklerinin ölümle ilgili inanış ve uygulamaları hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

Kazan-Tatar Türklerinde ölüm, temelde ruhun bedeni terk ederek başka bir âleme gitmesi şeklinde algılanmakta ve ölen insanların ruhları için genellikle *ruh*, *kut*<sup>2</sup> (*kot*) ve *can* kelimeleri kullanılmaktadır (Gıylmanov, 1996: 177). Ayrıca ölen kişinin canının ağzından “*örelip*” (Örel- “üfleme”) “üflenerek” çıktığına inanıldığından, İslam’dan önce *can* kelimesinin yerine *örek* kelimesi de kullanılmıştır (Nâsırî, 1975: 51).

Ölüm öncesi, ölüm anı ve ölüm sonrası olmak üzere başlıca üç aşamada incelenen ölüm, Kazan-Tatar Türklerinin yaşamında önemli bir yere sahiptir. Öncesinden sonrasına kadar her bir süreç ise, birçok inanış ve inanışlarla şekillenen davranış kalıplarıyla örülüdür. Ölümün gelişinin habercisi olduğuna inanılan bazı emareler, diğer Türk boylarında da olduğu gibi, ölüm öncesiyle ilgili inanışlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölümün habercisi olan emarelerin bir kısmı eşyalarla alakalı iken, bir kısmı hayvanlarla, görülen rüyalarla ya da insanların bazı davranışlarıyla ilgilidir. Eşyalar; çoğunlukla baktığı yöne, kırılmasına / parçalanmasına, evdeki konumlarına göre yorumlanmakta ve belli başlı eşyalar arasında ayna, saat, balta, bıçak yer almaktadır. Çıkardığı seslere, hareketlerine ve uğurlu/uğursuz gibi kabul edilmelerine göre yorumlanan hayvanlarda ise özellikle baykuş, kuzgun, at, köpek ve kedi ön plana çıkmaktadır. Bunun yanında rüyada gök renkli atın görülmesi, öküzün saldırması ya da karanlık bir tünelden çıkılmaması ölümün bir işareti olarak sayılırken; arka arka yürümek, ıslık çalmak, ökçeye ya da sol ayağa basmak, eli çeneye dayayarak oturmak, geceleyin evi süpürmek, Ay’ı parmak ile göstermek gibi davranışlar

<sup>1</sup> Bu çalışmada yararlanılan bazı metinler, yazarın “Kazan Tatarlarının Halk Anlatmalarında Mitolojik Unsurlar” adlı doktora tezinden alınmıştır.

<sup>2</sup> “Kut” kelimesinin anlamı üzerinde duran Roux (1999: 34), bu kelimenin tartışmaya açık olduğunu ve bu konuda yapılan çalışmaların yeterli olmadığını belirtir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Roux, 1999: 33-43).

da yaklaşan ölümün emareleri sayılmıştır (Gıylmanov, 1999: 257-258; Çetin, 2008: 156).

Ölüm anı ve sonrasında görülen en belirgin uygulamalar arasında ise; ölünün yıkanması, kefenlenmesi, ilk iki gün içerisinde gömülmesi, arkasından yapılan okumalar, defnedildiği ilk gün verilen ölü aşı<sup>3</sup>, belli günlerde (üçüncü, yedinci, kırkıncı gün gibi) anılması, giysilerinin dağıtılması, sadaka verilmesi, mezarların ziyaret edilmesi (Gıylmanov, 1999: 258; Çetin, 2008: 164-165) gibi uygulamalar yer alır. Söz konusu bu uygulamalar, büyük oranda Türk Dünyası ile benzerlik göstermekle birlikte, kendilerine özgü hususiyetleri de içinde barındırmaktadır. Söz gelimi; bu dünyaya benzediği düşünülen öteki dünyada, ölünün bazı eşyalarının onunla birlikte olması gerektiği inancıyla, yıkandıktan sonra ölüye *ahiret gömleğinin* giydirilmesi; ölü evden çıktıktan sonraki ilk üç gün yemek hazırlanmaması ve de yenmemesi (Urmançı, 2002: 75-76); ölünün toprağa verildiği ilk gün düzenlenen *aş meclisinde tokmaç aşısı*<sup>4</sup>, *belés*<sup>5</sup> gibi yöresel yemeklerin ikram edilmesi; aşa gelenlerin birbirine sadaka niyetine madenî para, mendil, sabun gibi şeyler vermesi, evden de ölüyü hatırlatacak küçük bir eşya alması (Çetin, 2008: 164); defin sürecini başlatana gömlek, havlu gibi hediyeler verilmesi (Urmançı, 2002: 78), ölünün üçüncü ve yedinci günlerinde *çelpek* âdetinin düzenlenmesi ve yumurtanın unla karışımı olan kuymak (akıtma) pişirilip, kuymağın akışkanlığına bakarak ölü hakkında yorumlar yapılması<sup>6</sup> (Gıylmanov, 1999: 258) bu hususiyetler arasında sayılabilir.

Ölüm ile ilgili uygulamaların bir kısmında da eski Türk inanışlarının izlerini görmek mümkündür. Bu uygulamalara; aynaya baktığında bedeninin olmadığını fark edip, korkacağı düşünülen ölünün ev halkından intikam alacağı inancıyla aynaların üzerinin kapatılması; ölünün kanının sıçradığı düşüncesiyle evdeki yemeklerin ve hafızası olduğuna inandıklarından dolayı suların dökülmesi; göğsünün şişmemesi ve kötü ruhlardan korunması için ölünün üzerine demir nesne konulması; ölünün hoş kokması ve kötü ruhlardan korunması için tütsülenmesi, ölünün elbisesinin ters tarafına çevrilmemesi ve mezarlara ağaç dikilmesi<sup>7</sup> örnek gösterilebilir (Gıylmanov, 1999: 257-258; Çetin, 2008: 166; Tryjarski, 2011: 100).

<sup>3</sup> Ölü aşı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (İnan, 2013: 176-200; Örnek, 2017: 105-109; Tryjarski, 2011: 385-392; Aça, 1999).

<sup>4</sup> Tokmaç aşısı: Şehriye çorbası (Öner, 2015: 481).

<sup>5</sup> Belés: İçine elma, patates, kıyma vb. konulan, hamur kaplı tepsi böreği türü misafir yemeği (Öner, 2015: 55).

<sup>6</sup> Ölenin durumunun yorumlandığı bir tür sınava benzeyen âdetler halk arasında oldukça yaygındır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Gıylmanov, 1999: 243-245, 258-259).

<sup>7</sup> Kazan-Tatar Türkleri, mezarlara *mezarlık ağacı* olarak bilinen kayın ağacı dikerler (Çetin, 2008: 163). Kayın ağacının kültürdeki yeri ile ilgili olarak bk. (Bayazitova, 1995; Urmançı, 2008; Çetin, 2008; 2009b).

Bu çalışmada, Kazan-Tatar Türklerinin ruh ve ölüm ile ilgili inanışlarının ve geleneklerinde görülen uygulamalarının halk anlatılarından destan, efsane ve masal örneklerine nasıl yansıdığı örneklerle incelemiştir.

### **Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında Ölüm**

Türklerin geçmişten bu yana ölümü, ruhun uçarak Tanrı'nın yanına gitmesi (Ögel, 2001: 758) şeklinde düşündüğü ve *uçucu* özellik gösteren ruhun; *nefes, arı, güvercin, sinek, kuş* gibi benzetmelerle somutlaştırdığı bilinmektedir (Örnek, 2017: 75). Benzer şekilde Kazan-Tatar Türkleri de ruhu, uçan bir varlık olarak düşünmüş ve ölen kişinin ruhunun kelebeğe dönüştüğüne inanmıştır (Gıylmanov, 1999: 258).

Halk anlatılarında ölüm temasını; ölüm öncesi, ölüm anı ve ölüm sonrası olarak üç aşamada incelemek mümkündür. Ancak öncesinde Kazan-Tatar Türklerinin ruhla ilgili inanışlarını ve bu inanışların halk anlatılarına nasıl yansıdığına değinilecektir.

### **Ruh/Can**

Kazan-Tatar Türklerinin ruhla ilgili inanışlarında; halkın, ölen kişinin ağzından üflemesiyle çıkan ruhun kendi başına yaşamaya başladığına/dolaştığına dair inancı (Nâsırî, 1975: 51) hemen dikkati çekmektedir. Ölü kültüyle bağlantılı inanışlarda özellikle korku çok baskındır. Ölen kişilerin ruhlarının yaşayanlara zarar verebileceği inancı anlatılara da yansır ve en çok da Örek (hortlak) ile ilgili efsanelerde karşılık bulur.

Halk inanışına göre Örek, kendi eceli ile ölmeyen, başkası tarafından öldürülen kişilerin ruhudur. Genellikle mezarının üzerinde, bazen de öldürülmüş olduğu, kanının akıtıldığı yerde ya da yer altında<sup>8</sup> yaşadığına inanılır (Gıylmanov, 1996: 176-178). Örek; uzun boylu, ak yüzlüdür ve başı açık bir şekilde kefeniyle dolaşır. Kendi eceli ile ölmediği için huzursuzdur; acılı bir iniltiyle dolaşarak kanının döküldüğü yeri arar. Her insana zarar vermez, sadece kendini öldüreni asla rahat bırakmaz. Bu kişiye gelerek kendisini bir daha öldürmesini ister, canından bezdirene kadar da uğraşır (Gıylecitdinov ve Mehmutov, 2001: 20; Gıylmanov, 1999: 135). Bu ruhun kendilerini takip etmesinden korkan insanlar, genellikle öldürülen kişilerin mezarlarını uzağa taşımaya çalışmışlardır (Gıylmanov, 1996: 177).

Örek; bazen ateş topuna dönüşür, bazen de küçük bir kız ya da erkek kılığında insanların at arabalarına zorla biner ve onlara yolunu kaybettirir. O, bindiği arabayı ağırlaştırır. Gücsüzleşen at, arabayı çekemez hâle gelir. Bu durumda, ona kötü sözler söylemek ya da atın yönünü hızlı bir şekilde ters tarafa çevirmek gerekir. Bununla ilgili anlatılan bir efsanede; bir kadın arabasıyla ormanlık bir alandan geçerken ak giyimli, bastonlu yaşlı bir adama rastlar. Adam önce ateş topuna dönüşerek gelir ve küçük bir kız

<sup>8</sup> Yer altında yaşadığı düşünülen Örek ile yeraltı dünyasının tanrısı Erlik arasında bağlantı kurulur. Örek ile Erlik arasındaki ilişki için bk. (Gıylmanov, 1996: 177-178; Nâsırî, 1975: 51).

halinde arabaya oturur. Ağırlaşan araba bir türlü ilerlemez. Kadın ne yapsa ondan kurtulamaz. En sonunda atını arabaya ters koşar ve kız yok olur (Gıylecitdinov ve Mehmutov, 2001: 20-21).

### Ölüm Öncesi

Halk anlatılarında kahramanlar; intikam, iktidarı kaybetme korkusu ve kıskançlık gibi türlü nedenlerle öldürülmek istenmiş, bu nedenle de kendilerini ölümle burun buruna getiren düşmanlarıyla sıklıkla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Bu mücadele, destanlarda çoğunlukla dışardaki düşmanlarla yapılırken, masal ve efsanelerde ise kahramanın yakınlarına karşı verilmiştir.

Söz gelimi; Çura Batır'ın, Kazan'ı işgal eden Rus askerleri ile savaşını konu edinen *Çura Batır Hikâyesi*'nde, Çura Batır'ı yenemeyen Ruslar, onu öldürmek için bir plan yaparlar. Plana göre; bir Rus kızı ile kahraman evlenecek ve bu evlilikten doğan çocuk, Çura Batır'ı öldürecek. Planladıkları gibi de olur; Çura düşman kızıyla evlenir. Kız, evlendikten sonra Rusların yanına kaçır. Bir erkek çocukları olur. Bu çocuk, bilmeden babasına ve doğduğu topraklara yani Kazan'a karşı savaş açar (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 386-395).

*Kara Kükil* destanında Timer Alp, rüyasında Kara Kükel adında güçlü bir yiğidin doğacağını görür ve iktidarını yitireceği korkusuyla onu öldürmeye kadar verir (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 539). *Ak Kübek* destanında Ak Kübek'in, Salır Kazan'ın oğlu Mangış'ı öldürmesi üzerine Salır Kazan, kahramandan intikam almak ister (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 534). Rekabetin getirdiği kıskançlık nedeniyle kahramana tuzak kurulan *Tülek* destanında ise, Baçman Han'ın altmış bir yardımcısı, avda en çok kuşu yakaladığı için Tülek'i öldürmek ister (Urmançı, 2001: 8).

Anlatılarda kahramanın mücadelesi, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi her zaman dışardaki bir düşmanla olmaz. Bazen de tehlike, kahramanın bizzat en yakınlarından gelir. Kıskançlık, istememezlik gibi nedenlerle tuzak kuran yakınları, kahramanı ölümle burun buruna getirir. Nitekim *Altayın Sayın Süme* destanında kahramanın anne ve babası, onu öldürmek ister. Bunun için bir yere çukur kazıp üzerine bir minder koyar. Çukuru fark etmeyen oğulları, minderin üstüne oturacak ve bu tuzak ile ölecektir (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 546). *Yusuf Kitabı*'nda ise babalarının Yusuf'a olan sevgisini kıskanan kardeşleri, ölsün diye Yusuf'u derin bir kuyuya atar (Urmançı, 2001: 92). Benzer şekilde *Hurluga ve Hemra* destanında da Hurluga'yı Hemra'dan kıskanan ağabeyleri, Hemra'nın iki gözünü çıkarıp kuyuya atarlar (Urmançı, 2007b: 73).

Masallarda ise durum, destanlardan çok farklı değildir. *Üvey Kız* masalında ailenin üvey kızı, ağabeyi tarafından ormanda ölüme terk edilir (Camalitdin, 1994: 149). *İyiliğe Kötülük* (Gatina ve Yarmi, 1999: 181) ve *Eygeli Batır* (Camalitdin, 1994: 81) masallarında kahramanın ayağı, ağabeyleri tarafından kesilir. Benzer şekilde *Elsiz Kız* masalında da yengesinin iftiralalarıyla ağabeyi, kardeşinin elini keser. Bir zaman sonra



padişahın oğluyla evlenen kızı kıskanan yenge, bu sefer de tuzak kurarak kızı öldürmek ister (Camalitdin, 1981: 133-143). Efsanelerde ise üvey anne, kahramana en çok eziyet eden yakın kişi olarak karşımıza çıkar. *Yetim Kız ile Su Anası* (Gıyalecitdinov, 2000: 291-292), *Zühre Kız* (Gıyalecitdinov, 2000: 236) ve *Zühre Yıldız* (Gıyalecitdinov, 2000: 236-237) efsanelerinde üvey anneler, kızlarına elekle su taşımak, odun toplamak gibi zor işler verirler.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı üzere, anlatılarda kahramanın ölümüne karşı mücadelesi sıkça konu edilmiştir. Ancak incelenen anlatılarda ölüm; önceden sezilebilir ve gelişine karşı tedbir alınabilir bir olaydır. Ölümün sezilmesinde ve buna önlem alınmasında ise, kahramana genel olarak bir yakını (annesi, babası, kardeşi vs.), atı, ilahî bir yardımcı ya da olağanüstü varlıklar yardım eder.

Söz gelimi; *Altayın Sayın Süme* destanında kahramana yardımcı olan varlık, attır. Kahraman, dört ayağını bir yere basıp burnunda hızlı hızlı soluyan atının bir sıkıntısı olduğunu anlar ve atına, neyi olduğunu sorar. Atı da, anne ve babasının onu öldürmek için tuzak kurduğunu anlatır (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 546). *Tülek* destanında ise Tülek, kendisine kurulan tuzağı ve tuzaktan nasıl kurtulacağını rüyasında gördüğü Hızır'dan öğrenir (Urmançı, 2001: 8). Hızır, *Ak Kübek* destanında, Ak Kübek'in Mangış ile olan savaşında Ak Kübek'e yardımcı olarak hayat kurtarır (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 533). *Kuzı Körpe ile Bayansılı* destanında sevgilisini aramak için yola çıkan Kuzı Körpe'yi, annesi "Oğlum, kırk ölüm bir gelse, ne yapacaksın?" diye uyarır (Ehmetova, 1984: 147). *Yirtöşlik* destanında -kayınbabasının isteği üzerine- evin çatısını geyik derisiyle kapatmak için yola çıkan Yirtöşlik'i bir ihtiyar, geyiğin çok tehlikeli olduğunu söyleyerek uyarır (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 573). Aynı destanın başka bir yerinde ise, zindana kapatılan Yirtöşlik, orada yakılarak öldürülmek istenir. Ancak Külupkılç'ın ağzındaki suyu boşaltmasıyla alevler söner ve kahraman kurtulur (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 580).

Ölümün, hayvanların yardımıyla bertaraf edildiği *Alpamşa* destanında kahramanı düştüğü zindandan atı kurtarıırken (Urmançı, 2007a: 223), *Avcı* masalında üç köpek, yemeğine ve suyuna zehir katılan kahramanı ölümden suyu ve yemeği dökerek kurtarır (Gatina ve Yarmi, 1978: 55). Bazı masallarda ise kahraman, ölümden sahip olduğu olağanüstü güçler sayesinde kurtulur. Söz gelimi; devden kaçan kız kendisini *İhtiyar Bahkçı* masalında kırmızı bir çiçeğe (Gatina ve Yarmi, 1999: 116), *Molla Dev* masalında kavak ağacına (Gatina ve Yarmi, 1978: 147), *Gülçiçek* (Camalitdin, 1994: 142) ve *Dev Kızı, Müflis Adamın Oğlu ve Molla* (Camalitdin, 1994: 187) masallarında ise göle dönüştürür.

Masallarda, sihirli nesnelere de kahramanı ölümden kurtaran unsurlardandır. Bunların başında ise, yüzük ve mendil yer alır. *Onbirinci Ahmet* (Gatina ve Yarmi, 1999: 268) ve *Çoban Oğlan* (Gatina ve Yarmi, 1978: 50) masallarında mendil; *Üvey Kız ile Sihirci Kocakarı* (Gatina ve Yarmi, 1978: 220) ve *Onbirinci Ahmet* (Gatina ve Yarmi, 1999: 269) masallarında

tarak; *Balıkçı Oğlu Katıp* ve *Üvey Ana ile Genç Delikanlı* (Gatina ve Yarmi, 1978: 134, 170) masallarında yüzük yardımıyla ölüm engellenir.

Devler, genellikle masalarda kahramanın mücadele ettiği varlıklarken, bazı masalarda kahramanı ölümden kurtaran varlıklardır. Bunun örneklerini; *Kepçe, Tütün Kesesi* (Gatina ve Yarmi, 1999: 121, 274), *Dev Kızı, Müflis Adamın Oğlu ve Molla* (Camalitdin, 1994: 185-186) ve *Cimri Zengin* (Gatina ve Yarmi, 1978: 279) masallarında görmek mümkündür.

Gelecek olan ölümden kaçmanın bir yolu da; kahramanın kurnazlıkla yaptığı oyunlardır. Ölümden bu türlü kaçış ise, özellikle aptal dev masalarında görülür. *On Üç* masasında, tek gözlü dev-periye ikinci bir göz yapacağını söyleyen kahraman, kızdırdığı demiri devin tek gözüne sokarak (Gatina ve Yarmi, 1977: 370); *Gölnezek* (Gıylmanov, 1999: 147) ve *Devleri Yenen* (Camalitdin, 1981: 158-160) masalarında ise kendisini dev avcısı olarak tanıtarak devden kurtulur.

Anlatılarda, kahramanın ölümlerle yüz yüze geldiği olaylardan biri de, genellikle yeraltı dünyasında yaşadıkları sınavlardır. Bu sınavlarda, kendisini kurtaran, yukarıda da ifade edildiği gibi, ya bir kişidir ya da olağanüstü bir varlıktır. Yaşanan bu sınav, bazen sevdiği kızı almak için verilirken, bazen de isteklerini yerine getirmediğinde kendisini öldürecek padişaha ya da olağanüstü varlıklara karşı verilir. Kahraman, bu süreçte kendisine yardımcı olacak olağanüstü varlıklarla karşılaşır ve ölmekten kurtulur. Söz gelimi; *Yirtöşlik* destanında yer altına inen kahraman, yılanların kendisini yemesinden ak yılan sayesinde kurtulur (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 571). Masallardan; *Tanbatır* masasında ak teke (Camalitdin, 1994: 43), *Yılan Padişahı Şahmaran* masasında ak yılan (Gatina ve Yarmi, 1999: 77), *Padişah İle Asker* masasında Simurg kuşu (Gatina ve Yarmi, 1978: 340), *Altın Elma* masasında altı kulaçlı ala aygır (Gatina ve Yarmi, 1999: 211-212), *Padişah İle Asker* masasında ise Karakuş (Gatina ve Yarmi, 1978: 341) kahramana yardımcı olur ve onu yeryüzüne çıkarır.

Bunun yanında, *Bilmem* masasında kahraman, ölen babası tarafından verilen atlar sayesinde zor sınavlarını atlatır (Gatina ve Yarmi, 1978: 39-41). *Mermer Dağı Başında* masasında kahraman, kurtulması neredeyse imkânsız olan dağdan ihtiyar bir adamın yardımıyla kurtulur (Gatina ve Yarmi, 1978: 124-128). *Turay Batır* masasında kocakarı, Turay Batır'a dev nasıl yenebileceğini öğretir (Gatina ve Yarmi, 1999: 282). *On Üç* masasında On Üç, yaşlı bir kadından devin istediği şeyleri nasıl alacağını öğrenir (Gatina ve Yarmi, 1977: 368-369). *Akıllı İhtiyar* masasında oğlan, padişahın sorduğu soruları babasının yardımıyla bilir (Camalitdin, 1981: 19-21). *Kuş Arayan Han'ın Oğlu* masasında, padişahın oğullarının girdikleri serüvende onlara kurt yardımcı olur (Gatina ve Yarmi, 1999: 149-155). *Nurgüzel* masasında sihirli kuş, padişahın isteklerini yerine getirirken kahramana yardım eder (Gatina ve Yarmi, 1999: 317). *Avcı Oğlan* masasında, kahramana verilen zor işlerde dev-periler yardımcı olur (Gatina ve Yarmi, 1978: 76).

Ölüm, bazı anlatılarda tamamen şansa/kadere bağlıdır. Özellikle Kazan'ın kuruluşu ile ilgili efsanelerde bu duruma rastlanılır. Nitekim *Yılan Dağı*, *Arıcının Kızı* ve *Yeni Kazan Şehrinin Kurulması* (Gıylecitdinov, 2000: 49, 51-52) efsanelerinde şehrin selameti, halkın refahı için kurada çıkan insan diri diri gömülecektir. Ancak ölüm, cana karşılık can bulma yoluyla önlenir. Söz gelimi; *Yeni Kazan'ın İmar Edilmesi* efsanesinde kurada çıkan padişahın oğlunun yerine köpek gömülür (Gıylecitdinov, 2000: 53). Cana karşılık olarak bir canın verildiği *Yirtöşlik* destanında ise, Yirtöşlik'in babası, halkı ve kendisini yutacak olan ejderhadan kurtulmak için oğlunu ejderhaya vermeyi kabul eder (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 570). *Su Anası* efsanesinde Su Anası, değirmenciden kendisine karşılık olarak bir çocuk vermesini söyler (Gıylecitdinov, 2000: 290-291). Bunun yanında bazı masallarda ejderhanın kendilerini yemesinden korkan halkın, ejderhaya her yıl birini kurban verdiği de görülür. Nitekim buna; *Yözmi*, *İki Kardeş*, *Padişahın Oğlu*, *Onun Ablası*, *Kaplan ve Diğerleri* ve *Çiçek Gömlek* (Gatina ve Yarmi, 1978: 43, 81, 180, 405) masalları örnek verilebilir. Ejderhaya güzel kızların kurban verilmesinin bir nedeni de; ürünün bolluğu ve ülkenin emniyeti içindir. Ejderha, kendisi için en güzel kızı istediğinden, ejderhanın midesinde güzel bir kızın olduğuna inanılmış, bu nedenle de güzel kızlara halk dilinde "ejderha yılanının başı gibi" bir benzetme kullanılmıştır (Gıylmanov, 1999: 87).

### Ölüm Anı

Halk anlatılarında ölüme neden olan olaylar arasında; savaş, iktidar mücadelesi ve ölüm acısı yer almaktadır. Söz gelimi; kahramanın, Kazan hanı ile mücadelesinin konu edildiği *Cik Mergen* destanında olaylar, dokuz oğluyla Akidil boylarına yerleşen Tugzak ninenin ailesinin, hanın askerlerinin saldırısına uğraması ile başlar. Bu savaşta Cik Mergen'in soyu, han tarafından yok edilmiştir. Bu durumu rüyasında babasından öğrenen Cik Mergen, intikam almak için Kazan hanına savaş açar (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 428-432). Benzer durum *Altayın Sayın Süme* destanında da görülür. Bu destanda savaş, kahramanın ölüm nedeni iken (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 550); *Kuzı Kürpeç ile Bayansılı*, *Seyfilmölik* ve *Büz Yiğit* destanlarında ise sevdiğini kaybetmenin acısına dayanamamadır (Urmançı, 2001: 86, 110, 157).

Efsane ve masallarda ölüme neden olan olaylar arasında, yasağın bozulması ve beddua/dua sonucu taşa dönüşme veya yok olma da yer almaktadır. Özellikle sırrın ifşası, ölüm getirir. Nitekim *Yahya Hoca*, *Urazbehi* ve *Maden Ocağı İyesi* (Gıylecitdinov, 2000: 263, 264, 292-293) efsanelerinde sırrın ifşasının sonucu ölüm olur. Taşa dönüşme motifinin görüldüğü anlatılar ise; *Gelin Dağı*, *Aşağı Or'u Suyun Basması* ve *Derin Göl* (Gıylecitdinov, 2000: 256, 259) efsaneleri ile *Ak Kurt* (Camalitdin, 1994: 7) masalıdır.

Halk anlatılarında türlü nedenlerle ölen kahramanların en çok görülen ölüm şekilleri arasında; yaralanma ve intihar yer almaktadır. *Çura Batır Hikâyesi*'nde destan kahramanın ölümü, Çura Batır'ın atının İdil'e atlaması

sonucunda olur. Böylece her ikisi suya batarak ölür (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 387, 397). *Altayın Sayın Süme* destanında kahraman, Ene Sulım ile girdiği savaşta yaralanarak ölür (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 550). *Kuzı Körpeç ile Bayansılı* destanında Körpe'nin ölüm acısına dayanamayan Bayansılı, sevdiğinin üzerinde göğsüne bıçak saplayarak intihar eder (Urmançı, 2001: 86). Benzer şekilde *Seyfilmölik* destanında da öldürülen Seyfilmölik'in acısına dayanmayan Sehipcemal intihar eder (Urmançı, 2001: 110). *Büz Yiğit* destanında da Karaçeçsılı'nun babasının Büz Yiğit'i öldürmesi üzerine, Karaçeçsılı intihar eder (Urmançı, 2001: 157). *Avcı* masalında ise kahramana tuzak kuran ablası, hamama giren kardeşinin üzerine kapıyı kilitler ve kahraman, sıcaktan ölür (Gatina ve Yarmi, 1978: 55).

Tülek ile Susılı'nun aşkının konu edildiği *Tülek* destanında, su altı dünyasında yaşamaya alışamayan Tülek; cinlerle, perilerle yaşaya yaşaya onların suretine dönüştüğünü ve gündün güne sararmaya başladığını ve yeryüzüne çıkmak istediğini söyler. Destanın sonunda yeryüzüne çıkan Tülek, Balkan Dağı'nda ölür (Urmançı, 2001: 8-17). Destanda, su altı dünyasına uyum sağlayamamanın getirdiği bunalımın Tülek'in psikolojisine etkisi göz ardı edilemez. Dolayısıyla Tülek'in ölümünde, bu durumun payının olduğunu söylemek yanlış olmaz.

*Ak Kübek* destanında ise Salır Kazan, kahramanı öldüreceği esnada Ak Kübek, kılıcın kendisini öldürmeyeceğini, ölümünün ancak ayağındaki elmasın alınmasıyla mümkün olduğunu söyler. Bunun üzerine kahraman, elması almak için gelen Salır Kazan'ın boynunu keser<sup>9</sup> (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 537).

### Ölüm Sonrası

Kazan-Tatar Türklerinin ölümle ilgili gelenekleri halk anlatılarına yansımaktadır. Söz gelimi; ölen kişinin canının ağaca dönüştüğüne dair bir inanışla, mezarın üzerine ağaç ve çiçek dikilir (Çetin, 2008: 162). Tabii, bunda ağaçların; iyi ve koruyucu ruhların yeryüzüne geçişini sağladığına (Ergun, 2012: 247), *mutlu* ve *kutlu* ruhların inziva yeri (Roux, 1994: 220) olduğuna dair inanç da belirgindir. Bu inancın yansımaları ise; *Tahir ile Zühre* ve *Kuzı Körpe ile Bayansılı* destanlarında görmek mümkündür. *Tahir ile Zühre* destanında Zühre'nin kabri üstüne ak gül, Tahir'in kabri üstüne ise kırmızı bir gül dikilirken (Ehmetova, 1984: 248); *Kuzı Körpe ile Bayansılı* destanında Kuzı Körpe ile Bayansılı'nun mezarının iki tarafına iki elma ağacı dikilir (Ehmetova, 1984: 150).

Anlatılarda ölüm sonrası uygulamalarla ilgili diğer tespitler ise şu şekildedir: *Kara Kükil* destanında ölen Kara Kükil, çocukları tarafından yıkanır, kefenlenir ve mezarı kazılıp defnedilir (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 543). *Kuzı Körpeç ile Bayansılı* destanında ölen sevgililer, kümbet yapıp

<sup>9</sup> Büz Yiğit'in canının, ayağındaki elmasın alınmasıyla mümkün olması, canın beden dışındaki bir yerde olduğu *dış ruh* kavramıyla ilişkilendirilebilir. Dış ruh kavramı ve Türk halk anlatılarındaki örnekleri için bk. (Duyamaz, 2008; Bekki, 2005; Sever, 2003).

gömülür (Urmançı, 2001: 86). *Üvey Ana ile Genç Delikanlı* masalında kahraman, ölen ihtiyarı kuma gömer (Gatina ve Yarmi, 1978: 170). *Dokuz Tukıldık, Bir Mimıldık* masalında Mımıldık, ölen annesini güzel kokulu sabunla yıkar, kıyafet giydirip takılarla da süsledikten sonra güzel bir yorgana sarar ve arabasının başköşesine koyup götürür (Camalitdin, 1981: 182). *Dürüst Kadın* masalında oğlan, babasının öldüğü gün bir meclis düzenler, ölümünün üçüncü ve yedinci günlerinde de arkasından okutur (Camalitdin, 1981: 115). *Ak Köbök* destanında ise gömüldükten üç gün sonra Ak Köbök çıkar gelir. Bunu duyan Solım ağabeyi, Ak Köbök öldü, çıkıp gelemez diye Ak Köbök'in mezarına gider ve mezara kamçıyla vurur. Bu sırada atıyla mezarına gelen Ak Köbök, "*Şimdi benden sonra ölenler dirilmesin. Şimdi ben ölürüm...*" diyerek mezarına atıyla birlikte girer (Urmançı, 2007a: 300-301). Burada kahramanın mezarına atıyla girip yatmasında Türklerin, ölümle ilgili eski geleneklerinin yansımaları görmek mümkündür. Nitekim Türklerin eskiden ölülerini; atı, savaş silahları, giyecekleri vb. şeylerle birlikte gömdükleri bilinmektedir (Gülensoy, 2015: 183).

Anlatıların, özellikle masalların optimist yapısı gereği, çeşitli şekillerde ölen kahramanların dirilerek başlamış oldukları mücadeleleri başarıyla tamamladıkları sık görülür<sup>10</sup>. Anlatılarda dirilme çoğunlukla ağaç, sihirli su ve ilaç yoluyla gerçekleşir. Söz gelimi; *Ak Köbök* destanında ölen Ködön Han, kesilmiş başının ağaca bağlanmasıyla dirilir (Urmançı, 2007a: 298-299). Benzer şekilde dirilmenin görüldüğü *İki Kardeş* masalında da ölen kişi, sihirli ağacın kökünün ağzına konulmasıyla dirilir (Gatina ve Yarmi, 1978: 83). Ateşin *şifa verme, yenileme* (Türkmen, 1999: 175-181) gücünün kullanıldığı *Yestey Mönki* destanında ise kahraman, baldızının Yestey Mönki'nin üç saç telini ateşe atıp, külünü göğe savurmasıyla dirilir (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 557). Bunun yanında kahraman, *Altayın Sayın Süme* destanında ilaç ile (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 551); *Avcı* masalında kulağından dişler çıkartılarak (Gatina ve Yarmi, 1978: 60); *Üvey Ana ile Genç Delikanlı* masalında dirilik suyu ile (Gatina ve Yarmi, 1978: 173) diriltirken; *Turay Batır* masalında ise Turay Batır'ın annesinin, oğlunun göğsüne üflemesiyle dirilitilir (Gatina ve Yarmi, 1999: 281).

Türk dünyasında *ölüm ve yas* simgesi olarak çoğunlukla *kara* renk kullanıldığı bilinmektedir (Tanyu, 1980: 172; Çoruhlu, 2011: 211). Ancak Kazan-Tatar Türklerinde ölüm ve yas rengi *aktır*: Kefenin rengi olmasının yanında, ölü aşı ak unla yapılır ve mezara ak kayın ağacı dikilir. Yas tutan bir kadına, bir yılın sonunda yasin sonlandığını gösteren ak bir kumaş hediye edilir (Çetin, 2009a: 130-131). Ancak anlatılarda ölüm, çoğunlukla *kara* renk

<sup>10</sup> Özellikle Güney ve Kuzey Sibirya ile Türkistan bölgesi Türk topluluklarının destanlarında görülen *ölüp dirilme* motifi, kahramanların çoğunlukla yakınları ya da rakipleri tarafından gerçekleştirilir. Bu motif ise, Şamanlığa geçiş yollarının başında yer alan *ölüp dirilme ritüelinin*, zamanla işlevinin kaybederek Türk destan ve halk hikâyelerinde *kahramanın yeniden dirilmesine* dönüşmesiyle oluşmuştur (Aça, 2002: 75-85).

ile sembolleşmiştir. Nitekim *Çura Batır Hikâyesinde*, Çura'nın ölümü anlatılırken "*Kazan'ın önu kat kat kara su ile kaplı*" ifadesi kullanılır ve Çura ile atının kara kana boyandığı söylenir (Ehmetova ve Urmançı, 2004: 397). *İki Kardeş* masalında padişahın kızı ölecek diye, kalenin etrafı kara şeylerle çevrilir (Gatina ve Yarmi, 1978: 81). *Çiçek Gömlek* masalında ejderha, padişahın kızını yemeye geleceği için şehre siyah bayrak asılır (Gatina ve Yarmi, 1978: 405). *Üvey Kız* masalında ise kara sandıktan çıkan kara yılan, açgözlü kızın ölümüne sebep olur (Camalitdin, 1994: 152-154).

Geçmişten bu yana Kazan-Tatar Türklerinin ölü gömme âdetleri arasında İslam dininin getirdiği yasaklamaların etkisiyle yüksek sesle ağlama, ağıt yakma gibi uygulamalar hoş görülme de (Urmançı, 2002: 76-77), anlatılarda bazen bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Söz gelimi; Büz Yiğit ile Karaçeçsilü'nün ölümüyle sonuçlanan *Büz Yiğit* destanında, Han'ın ağlarken sakin davranmasına rağmen, oğlu ölen hanımın yüzünü parçalayarak, saçını yolarak ağlaması dizilerde şu şekilde geçmektedir: "*Han, yazık, ağlasa da sabretti / Yalnızının öldüğünü anladı / Hanım, oğlu öldüğünü işittikten sonra / Yüzünü parçalayıp, ağlayıp saçını yoldu* (Urmançı, 2001: 165; Urmançı, 2007b: 435). Benzer durum *Tahir ile Zühre* destanında da görülmektedir. Destanda Zöhre'nin, Tahir'i kucaklayarak öldüğünü gören anne ve babası, saçını sakalını yolarak feryat figan ağlar (Urmançı, 2007b: 178-179). Destanın başka bir çeşitlenmesinde, öldürülen Tahir'in her bir parçasının ağaca asılması (Urmançı, 2007b: 201) ise dikkat çeker. Çünkü çok eskiden Türklerin, ölümlerini ağaca asma geleneğinin olduğu bilinmektedir<sup>11</sup> (Roux, 2012: 26; İnan, 2013: 180). Ağaç kültürüyle de bağlantılı bu uygulama, bir anlamıyla ölünün yakınlarının ölüden ve ölüme sebep olan kötü ruhlardan kaçması demektir (Sümbüllü, 2004: 70-71). Tahir'in ölümünü sergilemek/sunmak amacıyla her bir parçasının ağaca asılması bu noktada, Türklerdeki eski bir uygulamanın yansıması gibidir<sup>12</sup>. Benzer bir durumun görüldüğü *Padişahın Oğlu, Onun Ablası, Kaplan ve Diğerleri* masalında da padişah, ölen oğlanı altın bir sandık içinde elma ağacının tepesine koyar (Urmançı, 2009: 210).

## Sonuç

Kazan-Tatar Türklerinin etrafta kendi başına dolaşan ve musallat olan ruhlarla ilgili inanışları, halk anlatılarına yansımıştır. Özellikle ölen kişilerin ruhlarının yaşayanlara zarar verebileceği inancının bir yansıması, Örek (hortlak) ile ilgili efsanelerde karşılık bulmuştur.

<sup>11</sup> Ölüyü ağaç üzerine koyma/asma geleneği; Orta Asya'da, Hunların ve Kök Türklerin döneminde Moğollardan Hitay (Kidan)lar, Şeyler ve Türklerden Dubo (=Tuba)lar arasında görülmekteydi. Bu gelenek, Yakutlarda 18. yüzyıla kadar, Kırgızlar da Müslüman olana kadar devam etmiştir (İnan, 2013: 180). Hakaslarda ise 19. yüzyılın başına kadar devam eden bu gelenek, daha çok şaman ve kamlar için yapılmıştır (Yılmaz, 2007: 73).

<sup>12</sup> Eski Türklerde ölümlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Roux, 1994: 199-227; 1999; Tryjarski, 2011; İnan, 1998: 362-387, 497-499; 2013: 176-200; Ögel, 2001: 758-763, 764-771; Görkem, 2001: 35-48; Kalafat, 2010: 359-457; Ersoy, 2002; Kocasavaş, 2002; Karamürsel, 2002; Sümbüllü, 2004; Gülensoy, 2015; Biray, 2015; Bahar, 2015; Gömeç, 2019).

Kazan-Tatar Türklerinin ölüm temelli inanışları ve uygulamaları da destan, efsane ve masal türlerine yansımıştır. Özellikle *Cik Mergen* ve *Çura Batır Hikâyesi* gibi kahramanlık destanları, uzunca bir dönem Rusların her türlü baskısına maruz kalan halkın; mücadeleli ve trajik tarihî süreçlerini yansıtması bakımından dikkate değerdir. Bu durum da, yaratıcısından ve yaratıcının içinde yetiştirdiği toplumdan bağımsız düşünülmemeyecek olan anlatıların, toplum yaşantısını kendine konu edindiğini gösterir. Ancak ölümün yaygın işlendiği anlatılarda, mücadele her zaman dışardaki bir düşmana karşı verilmemiştir. Bu anlamda kahramanın aile fertlerinden; annesi, babası, kardeşi, yengesi de mücadele ettiği düşmanları arasındadır. Bu da, hayatın bir gerçeği olarak girift insan ilişkilerinin anlatılara yansıdığını göstermektedir. Kahramanı ölümle burun buruna getiren nedenlerin başında ise; intikam, tuzak, iktidarı kaybetme korkusu ve kıskançlık gelir. Ancak anlatılarda ölüm; kaçınılmaz bir durum olmaktan çok, önceden sezilebilir ve gelişine karşı tedbir alınabilir bir olaydır. Bu bağlamda kahramana; eşi, annesi, kardeşi gibi bir yakını; atı, köpeği gibi sadık bir hayvanı; Hızır ya da ak saçlı ihtiyar gibi ilahî bir yardımcı; dev, yılan gibi olağanüstü varlıklar yardımcı olur.

Anlatılarda kahraman, ölümle olan sınavını çoğunlukla yeraltı dünyası dünyasında verir. Özellikle masallarda bu dünyaya türlü nedenlerle inen kahramana mücadelelerinde yardımcı; ak yılan, Simurg gibi olağanüstü varlıklar bulunur. Ölümün şansa/kadere bağlı bir olgu olarak anlatıldığı efsanelerde ölüm, cana karşılık can bulma yoluyla önlenir. Çoğunluğu masal örneklerinde rastladığımız cana karşılık olarak verilecek can ise, ejderhanın kendisini yemesinden korkan halkın, ejderhaya birini (en çok da güzel kızları) kurban olarak vermesi şeklinde görülür.

Kazan-Tatar Türklerinde ölüm ve yas rengi, ak olmasına rağmen anlatılarda kara renk ile sembolleştirilmiştir. Halkın ölüm sonrası uygulamaları da büyük oranda anlatılara yansımıştır. Bunlar arasında; ölünün yıkanması, kefenlenmesi, mezara defnedilmesi; aş meclisinin düzenlenmesi; ölünün üçüncü, yedinci, kırkıncı gibi belli günlerde anılması sayılabilir. Bunun yanında birkaç anlatıda; ölünün ardından feryat figan ağlanması, ölünün yorgana sarılması, takılarla süslenmesi, mezara atıyla defnedilmesi, ağaca asılması, ölüye kıyafet giydirilmesi, mezarlara ağaç veya çiçek dikilmesi gibi eski dönem uygulamalara da rastlanmıştır.

*Kuzı Kürpeç ile Bayansılı*, *Hurluga* ve *Hemra* gibi aşk konulu destanların çoğu kahramanların ölümüyle trajik bir şekilde sonuçlansa da, destan ve masal örneklerinin büyük bir kısmında türlü nedenlerle ölen kahramanlar diriltirmiştir. Annesi gibi bir yakını tarafından ya da su, ağaç, ateş gibi tabiat unsurları aracılığıyla diriltiren kahramanlar, mücadelesini başarıyla tamamlayarak anlatıdaki iyiliği, adaleti ve doğruluğu işaret eden misyonunu da böylece tamamlamıştır.

## KAYNAKÇA

- Aça, M. (1999). Kazak ve Kırgız Türklerinde defin sonrası bazı uygulamalar ve aş verme (Aş Toyu). *Millî Folklor*, S. 43, 24-33.
- Aça, M. (2002). Şamanlığa geçişteki ölüp dirilme ritüelinden Türk destanlarındaki ölüp dirilmeye. *Millî Folklor*, S. 54, 75-85.
- Bahar, H. (2015). Avrasya'da ölüm ve Türklerde mezar kültürü. *Aile Yazıları/8*, (Ed. Saim Sakaoğlu-Mehmet Aça-Pervin Ergun), 273-294, Ankara: Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.
- Bayazitova, F. S. (1995). *Tatar halkının Beyrem Hem Könküreş yolları (Ruhi Mirasız Hezinesennen)*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Bekki, S. (2005). Türk halk anlatılarında ölüm ruhu motifi. *Millî Folklor*, S. 66, 35-47.
- Biray, N. (2015). Defin sonrası uygulanan gelenekler. *Aile Yazıları/8*, (Ed. Saim Sakaoğlu-Mehmet Aça-Pervin Ergun), 225-268, Ankara: Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.
- Boratav, P. N. (1999). *Yüz soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek.
- Camalitdin, L. Ş. (1981). *Tatar halkı icatı. Ekiyetler (Öçençé Kitap)*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Camalitdin, L. Ş. (1994). *Tatar halkı ekiyetleré: Tılsımlı ekiyetler*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Çetin, Z. Ç. (2008). Tatar Türklerinde cenaze merasimleri. *Çukurova Üniversitesi SBE Dergisi*, 155-168.
- Çetin, Z. Ç. (2009a). *Tatar Türklerinin gelenekleri ve görenekleri*. Ankara: Karadeniz Dergisi.
- Çetin, Z. Ç. (2009b). Tatar folklor ve halk edebiyatında kayın ağacı. *Turkish Studies*, 4/3, 583-601.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalıcı.
- Duymaz, A. (2008). Türk folklorunda dış ruh tasarımı. *Bilig*, S. 45, 1-22.
- Ehmetova, F. V. (1984). *Tatar halkı icatı - Dastannar*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Ehmetova, F. - Urmançı F. (2004). *Tatar eposı dastannar*. Kazan: Rannur Neşriyatı.
- Ergun, P. (2012). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: AKMB.
- Ersoy, R. (2002). Türklerde ölüm ve ölü ile ilgili rit ve ritüeller". *Millî Folklor*, S. 54, 86-102.
- Gatina, H. - Yarmi H. (1977). *Tatar halkı icatı, ekiyetler (Bérençé Kitap)*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Gatina, H. - Yarmi H. (1978). *Tatar halkı icatı, ekiyetler (İkençé Kitap)*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Gatina, H. - Yarmi H. (1999). *Tatar halkı ekiyetleré*. Kazan: Rannur Neşriyatı.
- Gıylcetitdinov, S. (2000). *Tatar halkı rivayetleré hem léğendaları*. Kazan: Rannur Kitap Neşriyatı.
- Gıylcetitdinov, S. - Mehmutov H. (2001). *Bolgar, Kazan töşmi téllerden (Rivayetler hem léğendalar), Éncé çeçtém-éncé cıyam*. Kazan: Megarif Neşriyatı.
- Gıylmanov, G. (1996). *Tatar mifları I, Bérençé Kitap*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Gıylmanov, G. (1999). *Tatar mifları II, İkençé Kitap*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Gömeç, S. Y. (2019). Eski Türk dininin temel özellikleri. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 184-123.
- Görkem, İ. (2001). *Türk edebiyatında ağıtlar -Çukurova ağıtları-*. Ankara: Akçağ.



- Gülensoy, T. (2015). Eski Türklerde ölüm, mezar ve yas geleneği. *Aile Yazıları/8*, (Ed. Saim Sakaoğlu-Mehmet Aça-Pervin Ergun), 183-200, Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.
- İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler I*. Ankara: TTK Basımevi.
- İnan, A. (2013). *Tarihte ve bugün Şamanizm: Materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kalafat, Y. (2010). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Berikan.
- Karamürsel, A. (2002). Türklerde mezar geleneği. *Türkler*, C. 3, 122-128.
- Kocasavaş, Y. (2002). Eski Türklerde yas ve ölü gömme adetleri. *Türkler*, C. 3, 107-121.
- Nâsirî, K. (1975). Kazan Tatarlarının tormuşında İslam diné yogıntısınnan tış barlıkka kilgen işanular hem goréf-gadetler. *Saylanma Eserler, İké Tomda, İkénçé Tom*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Ögel, B. (2001). Dünden bugüne *Türk kültürünün gelişme çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Öner, M. (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Örnek, S. V. (2017). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara: BigeSu.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin Moğolların eski dini*. (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşaret.
- Roux, J. P. (1999). *Altay Türklerinde ölüm*. (Çev.: Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalıcı.
- Roux, J. P. (2012). *Eski Türk mitolojisi*. (Çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilge Su.
- Sever, M. (2003). Masallarda dış can (Canın beden dışında saklanması). *Millî Folklor*, S. 60, 161-164.
- Sümbüllü, Y. Z. (2004). Eski Türklerde defin şekilleri üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Dergisi*, 4 (2), 61-72.
- Tanyu, H. (1980). *İslamlıktan önce Türklerde tek tanrı inancı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tryjarski, E. (2011). *Türkler ve ölüm*. (Çev.: Hafize Er), İstanbul: Pinhan.
- Urmançı, F. (2001). *Dastannar. éncé çeçtém-éncé cıyam*. Kazan: Megarîf Neşriyatı:
- Urmançı, F. (2002). *Tatar halk icatı*. Kazan: Megarîf Neşriyatı.
- Urmançı, F. (2007a). *Tatar destanları I*. (Akt.: Vedat Kartalcık, Caner Kerimoğlu), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Urmançı, F. (2007b). *Tatar destanları II*. (Akt.: Vedat Kartalcık, Caner Kerimoğlu), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Urmançı, F. (2008). *Tatar mifologiyesé éntsiklopédik süzlék I*. Kazan: Megarîf Neşriyatı.
- Urmançı, F. (2009). *Tatar mifologiyesé éntsiklopédik süzlék II*, Kazan: Megarîf Neşriyatı.
- Yılmaz, K. G. (2007). Hakaslarda ölüm ile ilgili gelenekler. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 4 (4), 65-87.

## HALK ANLATILARINDA İNTİHAR (ÖZKIYIM) OLGUSU VE PSİKO-SOSYAL AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

### SUICIDE (SELF-TERMINATION) PHENOMENON FOLK STORIES AND PSYCHO-SOCIAL EVALUATION

Ferhat ÖZMEN\*

**ÖZ:** Türk halk edebiyatı ürünleri içinde anlatma (narratif) esasına dayanan ürünler bir kültürel bellek mekânlarıdır. Ortaya çıktığı toplumun soya-kültürel dokusunu yansıtan halk anlatılarında çeşitli olgular/değerler sembollerin gizil gücüyle yansıtılır. İnsanın çeşitli nedenlerden dolayı yaşamına kendi eliyle son vermesi, kendini öldürmesi şeklinde tanımlanan intihar, sosyal bir olgudur ve içinde yaşadığımız toplumda olduğu gibi halk anlatılarında da görülür. Halk anlatılarında intiharlar; eyleme dönüşen/ölümle sonuçlanan intiharlar, eyleme dönüşmeyip düşünce planında kalan intiharlar olmak üzere iki grupta ele alınabilir ve bunlar çeşitli nedenlerden kaynaklanır. Halk anlatılarında intiharın nedenleri arasında aşk, zorla evlilik, namus, sadakati gösterme, suçluluk psikolojisi, sır paylaşımı, dermansız derde tutulma, yüksek özsaygı, varoluşsal bunalım vb. etmenler yer alır.

Bu çalışmada halk anlatılarda intihara yol açan nedenler tasnif edilmiş ve intihar olgusu psiko-sosyal açıdan ele alınmıştır. Böylece toplumda yanlış giden kimi şeylere ve sosyal eleştiriye dikkat çekilmiştir. İntiharın bir çözüm olmadığı vurgulanmış ve hayatın kutsallığı üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Halk anlatıları, intihar, sembol, ölüm, psiko-sosyal.

**ABSTRACT:** The works based on narrative products in Turkish folk literature are a cultural memory space. Various facts/values are reflected with the secret power of symbols in folk narratives reflecting the socio-cultural texture of the society in which it emerges. Suicide, which is defined as the way one ends his/her own life with his/her own hands for various reasons, and which is defined as killing oneself, is a social phenomenon and occurs in public narratives as well as within the society in which we live. Suicides may be dealt with in two groups in public narratives as those that turn into action/result in death, and those that do not turn into action but remain in the thought, and these are caused by various reasons. Among the causes of suicide, there are love, forced marriage, honor, loyalty, guilty conscience, secret sharing, having an unrecoverable disease, high self-esteem, existential depression, etc.

In this study, the causes of suicide were classified in public narratives, and the phenomenon of suicide was discussed in psycho-social terms. By doing so, some things that go wrong within the society and social criticism were noted. It was emphasized that suicide is not a solution and the life is sacred.

**Keywords:** Folk narratives, suicide, symbol, death, psycho-social.

\* Öğr. Gör. Dr. - Samsun Üniversitesi / Samsun - [ferhatozmenbey@hotmail.com](mailto:ferhatozmenbey@hotmail.com) (ORCID ID: 0000-0003-2969-5726)



## Giriş

Türk halk edebiyatı ürünleri içinde anlatma (narratif) esasına dayanan ürünler geniş bir yer tutar. Bunlar içinde en önemlileri mitler, destanlar, masallar, halk hikâyeleri, efsaneler ve fıkralardır. Söz konusu anlatılar, evrensel ve ulusal değerlerin yer aldığı kültürel bellek mekânlarıdır. Ortaya çıktığı toplumun örtük soya-kültürel dokusunu yansıtmakla birlikte, insanoğlunun evrensel geçmişinden de izler taşır.

Sosyal bir gerçeklik olan intihar olgusu, her toplumda olduğu gibi içinde yaşadığımız toplumda da kendini gösterir. Bu olgu halk anlatılarına da yansır; destanlar, masallar, halk hikâyeleri, efsaneler ve fıkralarda yer alan kahramanlar çeşitli nedenlerden dolayı kendi hayatına karşı bir eyleme girişir.

Ölen kişi tarafından ölümle sonuçlanacağı bilinerek yapılan olumlu ya da olumsuz bir edimin doğrudan dolaylı sonucu olan her ölüm olayına intihar denir. İntihar girişimi ise yukarıdaki biçimde tanımlanan; ama ölüm sonucu doğmadan durdurulan edimdir (Durkheim, 2002: 25) şeklinde tanımlanan intihar, direşkenliğe ve yaşama sevincine vurulan bir darbedir ve ontolojik yok oluşun birey planındaki yansımasını karşılar.

Arkaik insanın dünya ve topluma bakışını yansıtan mitlerde intihar yasaklanmıştır. Örneğin *Yaratılış Miti*'nde Tanrı göklere çekilirken yardımcı ruh/kültür kahramanı Şal-Yime'ye şu nasihatlerde bulunur: Şal-Yime sarhoş olanları, küçük çocukları, kuzuları, küçük buzağları, kısarak yavrularını iyi koru, iyi sakla. İyilik yapmış ölümlerin canlarını yanına al. Kendi kendini öldürenleri yanına alma (Ögel, 2010: 497). Söz konusu ifadelerde intiharın kötücül eylemlerden sayıldığı telkin edilir. Mitlerin pedagojik yönü düşünüldüğünde insanların yapmaması gerekenler arasında intiharın da olduğu söylenebilir.

İslam kültüründe de intihar yasaklanır, canın veren ve alanın Allah olduğu vurgulanır. İnsan hayatının kutsal olduğu dile getirilir ve intihar şahıs ve mal aleyhine işlenen suçlardan sayılır. Kur'an'da Kim bir kimseyi öldürürse bütün insanları öldürmüş gibi olur. Kim de bir can kurtarırsa bütün insanların hayatını kurtarmış gibi olur (Maide- 32), Kendinizi öldürmeyin (Nisa-29) ayetleri ile insan hayatının kutsallığına dikkat çekilir.

Bir Müslüman için intihar, ahrette büyük bir azabı gerektirdiği gibi, kendi ölümü istemek de caiz değildir. Bir öfke veya geçim sebebi ile ölümü istemek mekruhtur. Bir hadis-i şerifte buyrulmuştur: Sizden biriniz kendisine bir zarardan veya felaketten dolayı ölümü istemek zorunda kalırsa; Ya Rabbim! Benim hakkımda yaşamak hayırlı ise yaşat, eğer ölmek hayırlı ise beni öldür, diye dua etsin (Bilmen, 1997: 411).

Türk kültür tarihi içinde hem animist/Şamanist dizgede hem de monoteist dizgede intihar yasaklanır; ancak söz konusu yasağa rağmen bir insanlık trajedisi olan intihar vakıalarının önüne geçilemez.

İnsanlık tarihinin her döneminde görülen intihar olgusu, modern çağda gün geçtikçe artmakta ve önemli bir toplumsal sorun haline gelmektedir. Yakın dönemde arda arda yaşanan intihar vakaları söylenenleri destekler niteliktedir. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) verilerine göre; 2002–2018 dönemini kapsayan 17 yılda 50 bin 378 kişi hayatına son verdi. Verilere göre söz konusu dönemde, Türkiye’de her sene ortalama 2 bin 963, her ay 246, her gün 8 kişi intihar etti (www.indigodergisi.com.tr).

Gündemden bir türlü düşmeyen intihar olgusu özellikle nedensellik ilişkisi açısından çok sayıda farklı sebebin etkisini altında kalan oldukça karmaşık bir ruh hâlidir. İntiharın nedenleri arasında psikiyatrik hastalıklar, ailesel risk etkenleri, stresli yaşam olayları, sosyal faktörler, biyolojik yatkınlık, psikolojik etkenler, genetik yatkınlık, fiziksel hastalıklar, şizofreni, alkol bağımlılığı, madde bağımlılığı, kişilik bozukluğu (Tatlıoğlu, 2012: 135-157) vb. etmenler yer alır.

Çeşitli yöntemler ile gerçekleştirilen intiharın evrensel tek bir sebebi bulunmamaktadır. Çok farklı etmenlerden kaynaklanan oldukça karmaşık olan intihar davranışı halk anlatılarında da görülür. Destan, masal, hikâye, efsane ve fıkra kahramanları çeşitli nedenlerden dolayı intihar girişiminde bulunur. Söz konusu girişimlerde kurmaca düzleminde yer alan kahramanlar bazen ölür bazen de kurtulur. Halk anlatılarında intihar girişimleri ve nedenleri şu başlıklar etrafında sıralanabilir:

### **1. Eyleme Dönüşen/Ölümlle Sonuçlanan İntiharlar**

İnsan düşünmeye başladığından beri kendi ile ilgili birçok soruya yanıt arar. İnsanın bir anlam veremediği ve anormal bir davranış olarak değerlendirdiği bireyin kendi canına kıyma eylemi, son derece karmaşık ve acı veren bir olgudur. İntihar eylemleri çoğu zaman ölümlle sonuçlanır ve çeşitli sebeplere bağlı gerçekleşir. Halk anlatılarında ölümlle sonuçlanan intiharlar, şu başlıklar etrafında değerlendirilebilir:

#### **1.1.İstenen/Sevilen Varlıklar Uğruna Gerçekleştirilen İntiharlar**

Halk anlatılarında aşk ve onun etrafında oluşan kavramlar, olay örgüsünü şekillendiren önemli unsurlar arasında yer alır. Bu unsurlar anlatı kahramanlarının yaşam ile ölüm arasındaki çizgisini belirler. Aşk konulu anlatılarda kıskançlık, arabozucu tipler ve çeşitli engeller dolayısı ile kahramanlar sevdiğine kavuşamaz ve bunları protesto etmek için de âşıklar canına kıyar.

Örneğin *Ferhat ile Şirin Hikâyesi*’nde, Ferhat’a elinde bir helva ile gelen ve Şirin’in öldüğünü söyleyen kocakarı, yalanı ile Ferhat’ın intihar etmesine neden olur. Ferhat elindeki külüngü hava fırlatır, külüngü başını yarar ve âşık orada can verir (Yılar, 2016: 301). *Arzu ile Kamber Hikâyesi*’nde Kambersiz bir hayatın bir anlam ifade etmediğini söyleyen Arzu, usturayı alıp boğazını keser (Şimşek, 1987: 147). *Mem u Zin* adlı halk hikâyesinde Bekçuğur adlı arabozucu kişi yüzünden ölen Mem’in arkasından Zine de kendini vurur (Şenocak, 2002: 260-261). Müslüman bir genç ile Keşiş kızının aşkının anlatıldığı *Kerem ile Aslı Hikâyesi*’nde aşk acısının intihara yol açtığı

vurgulanır. Yedi yıl peşinden koştuğu Aslı'yı Kerem'e vermek istemeyen Keşiş, sihirli bir gömlek ile âşıkları hayal kırıklığına uğratar. Kerem yanarak kül olur, Aslı da yanmış külleri saçlarıyla süpürürken yanarak ölür (Elçin, 2000: 34). *Gül ile Ali Şir Hikâyesi*'nde, kadın kahraman Gül, bir başkasıyla evlendirilir. Bunun üzerine Ali Şir, kırk günlük zehri içerek yaşamına son verir (Boratav, 2015: 190).

Halk hikâyelerindeki aşk, gerçek hayattakinden daha az realisttir, fakat kirlenmemişliğin, kutsallığın ifadesidir. Hikâye kahramanlarının hepsi istisnasız, aşkına bade içtiği sevgiliye sevgisini ispat etmek, başkasına yâr olmamak ve sonsuz mutluluk için âdeta koşarcasına giderler ölüme (Şenocak, 2006: 438).

Söz konusu örneklerde intihar ile gelen ölüm, dünyadaki süre boyutunu silen yönüyle bu bakımından bir haz kaynağıdır (Korkmaz, 2014: 245). Halk anlatılarında kahramanlar aşklarını anlamsız bulan sosyal yapıyı cezalandırmak ya da bu yapının kurallarına başkaldırmak için intihar eder ve ruhsal doyuma ulaşır. Adler'e göre intihar; öç alma hareketidir. Bunun, yakınları, akrabaları etkilemek, bu yolla kaybedilenleri geri kazanmak amacına dönük olduğunu söyler. Bu nedenle intiharı bir tür iletişim aracı olarak savunur (Adler, 1997: 267). Söz konusu intiharların arkasındaki amaç seveni sevdiğine verir, âşıkları birinden ayırmayın mesajını vermektir.

Halk anlatılarında ölmek (intihar) çoğu zaman olmak ile birlikte değerlendirilir. Temiz ve saf bir aşkın ne olması gerektiğini canlarına kıyarak gösteren mitik kahramanlar, ölerek olmaya/ölümsüzlüğe yürür. Örneğin *Nazlı ile Beyin Oğlu (Nazilli)* adlı efsanede Pazar Bey'in oğlu, dağ köylerinde yaşayan güzelliği dillere destan Nazlı adlı bir kıza âşık olur. Nazlı ile beyin oğlu gizli gizli buluşur. Bir gün bu gizli buluşmalar delikanlının babası tarafından duyulur. Bey, oğlunun Nazlı ile buluşmasını yasaklar ve onun evlenemeyeceğini söyler. Nazlı sevdiğini günlerce bekler, hastalanır yataklara düşer, sonunda dayanamaz ölür. Nazlı'nın ölüm haberini alan delikanlı deliye döner. Menderes Nehri'nin kıyısına gelir ve köprünün üstünden kendini serin sulara bırakır (Sakaoğlu, 2013: 173).

*Gölcük* adlı efsanede de aynı durum söz konusudur. Anlatıda bugünkü Hazar Gölü'nün orta yerinde bir kilisenin bulunduğu ve papazın kızının, kıyıda yaşayan bir Türk gencine âşık olduğu anlatılmaktadır. Delikanlı yüzerek adaya çıkmakta ve sevgilisi ile buluşmaktadır. Bu durumu haber alan papaz, kızla oğlanın buluşacakları bir gecede, kızın yaktığı mumu söndürür. Delikanlı gece, adayı bulamaz. Gece gölün sularında boğulur. Kız da sabahleyin uyandığında, sevgilisinin gelmediğini görür ve gölün sularına atarak kendini öldürür (Görkem, 2006: 126).

Adı geçen efsaneler kavuşamayan sevgililerin hatırasını yaşatmak için anlatılır. Etiyolojik (açıklayıcı) efsanelerden olan söz konusu anlatılarda, yaşama karşı referanssızlık bireyi intihara sürükler. Anne, baba, sevgili ve

dost insanın yaşam referanslarını oluşturur. Bunlardan herhangi birinin eksik olması bireyin yaşam dizgesinden kopmasına neden olabilir.

Kimi halk anlatılarında sadece birbirine seven iki insanın aşkı dile getirilmez, bazı metinlerde insan-hayvan aşkı da anlatılır. Bu aşkların sonu da diğer aşklar gibi intihar ile bitebilir. Örneğin Malatya'dan derlenen bir efsanede karayılan, güzel bir kıza âşık olur. Sürekli bunu takip edip seyrederken gün gelir kız, gelin olup gider, karayılan da peşinden... Kızın yerini bulup yine seyretmeye devam eder. Hatta bazen, kız uyurken gizlice göğsüne çıkıp orada uyuduğu da olurmuş. Bu şekilde aradan yıllar geçer, her fani gibi bu kız da ölür. Kızın ölümüne dayanamayan yılan, onun mezarına giderek orada kendisini öldürür (Şimşek, 2019: 24).

Kurmaca düzleminde insan-hayvan aşkının işlendiği söz konusu efsanede yılanın intiharı bağlamında aşka karşı sadakate vurgu yapılır. Aşk acıdır, hasrettir. Hicran ve hayrettir, firkat ve gurbettir. Gözyaşı ve ahtır; tazarru ve münacattır. Aşk ölümdür, can vermedir, kurban olmadır (Pala, 2005: 16). Seven sevdiği için her türlü fedakârlığı göze almalıdır, iletisinin verildiği efsanede iç yıkım ve üzüntünün bireyi hayattan kopartabileceği imlenir.

## 1.2. İstenmeyen Evlilikler Sonrası İntiharlar

Evlilik, bireyin fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılayan ve onun hayatında önemli bir yer tutan kritik bir eşiktir. Burada kadın ve erkek kendine özgü bir mahremiyet alanı oluşturur; insan soyunun devamına katkı sağlar. Söz konusu bu eşiğin iyi atılması bireyin sonraki yaşamını doğrudan etkiler. Bundan dolayı halk anlatılarında mitik kahramanların mücadelesi çoğu zaman iyi bir eş bulmak ile ilgilidir.

Evlenme bireylerin özgür iradesi ile yapılmalıdır, zorla yapılan evlilikler insanlara huzur getirmez. Halk anlatılarında bireyin istek ve rızası dışında yapılan evliliklerin intihara götüren risk faktörlerinden olduğu görülür. Örneğin *Yogud Paşa* adlı masalda biri paşa, diğeri rençber olan iki kardeş birbirine düşman olur. Birbirleri ile harp ederler. Paşa, rençber olan kardeşini öldürür. Rençber olan kardeşin bir oğlu olur. Çocuk büyüyünce babasının intikamını almak için yola çıkar. Amcası ile savaşmaması için bu çocuğu küçükken annesi amcasının kızı ile nişanlar. Bu çocuk amcasıyla harp etmeye başlayınca nişanlısı gelir ona yardım eder. Bunlar paşanın askerlerini bozar. Çocuk nişanlısı ile yola çıkar. Paşa barışmak istiyormuş gibi davranarak çocuğu aldatır, onu arkasından vurur. Çocuk ölmeden önce nişanlısına Malatya'ya giderek Mehmet Ağa'ya haber vermesini ve intikamını almasını ister. Mehmet Paşa intikam almaya karşılık kızla evlenmek ister. Kız nişanlısının mezarına gider, orada bıçakla kendini öldürür (Türkeş Günay, 2011: 218-220).

Masalda başkası ile evlenmektense canına kıymayı göze alan kız bağlamında sevgiye karşı sadık olunması gerektiği vurgulanır. Gerçek sevgi ve aşk kolay kolay bırakılmaz. Âşık ölünceye kadar aşkını sinesinde taşıyan

ve asla ona ihanet etmeyen kişi şeklinde tanımlanır. Masalda intihar etrafında aşk-sadakat ilişkisine gönderme yapılır.

*Gelin Geldi Gölü* adlı efsanede de istenmeyen evliliğin neden olduğu intihara rastlanır. Efsaneye göre evlenmek üzere olan iki genç, araya delikanlının askerliğinin girmesi nedeniyle evlenemez. Kız ile delikanlı murat alıp vermeden ayrı düşer. Kız baba evinde, oğlan da asker ocağında kavuşacakları günü bekler. Bir gün köye delikanlının şehit olduğu haberi gelir. Kız çok üzülür, aradan uzun bir süre geçince kıza yeni dünürçüler gelir. Babası bunlardan birisine kızını verir. Düğün kurulur, gelin alayı yolda bir gölün kıyısında dinlenmeye çekilir. Kızın aklı hep eski sevilisindedir, onu devamlı düşünür. Gölün pırl pırl sularında eski sevgilisini görür. Hemen doğrulur, suya doğru koşmaya başlar ve gözden kaybolur (Sakaoğlu, 2013: 181).

Adı geçen efsanede sevdiğini unutamayan kızın intiharı bağlamında yaşadığı evrende/toplumda fark edilmeyen bireyin trajedisi dile getirilir. Ölümü tersine çevirme olarak nitelendirilen intiharda birey süreçleri tersine çevirerek toplumu yargılayıp mahkûm etmektedir. Tersine çevrilebilirliği, ortadan tamamen kaybolmuş bulunduğu bir coğrafyada, yeniden ortaya çıkarmakta ve böylelikle de avantajlı bir duruma geçmektedir (Baudrillard, 2011: 318). Sevmediği biri ile evlendirilmeye çalışılan kızın insanların gözü önünde sulara dalıp gitmesi, fark edilmeyen/kişisel tercihleri önemsenmeyen bireyin canına kast edebileceğini gösterir. İnsan, yaşadığı sürece daima bir şey olmak ister. Kendisinde her an daha yeterli, güçlü, üstün bir varlık görmek arzusunu duyar (Bookman, 1993: 64). Söz konusu efsanede kızın sevmediği biri ile evlendirilmesi bireyin var olma arzusunu ortadan kaldırır.

Bedenimiz, ruhumuzun bir sembolüdür (Fromm, 2017: 33). Bireyin ruhunda oluşan duygular bedeninde çeşitli olgular/semboller aracılığı ile yansıtılır. Sosyal bir olgu olan intihar da ruhsal tükenişin bedene yansıdığı göstermek için gerçekleştirilir.

*Ardanuç* adlı Artvin efsanesinde de istenmeyen evliliğin sebep olduğu intihar anlatılır. Efsaneye göre zengin bir beyin oğlu, başkasın âşık olan kıza zorla almak ister. Kız delikanlı ile evlenmek istemez; ancak beyin oğlu savaş tehdidinde bulunur ve ne pahasına olursa olsun kıza alacağını söyler. Bunun üzerine kıza babası verir; ama kız gelin olduğu gün zehir içerek kendini öldürür. Beğenilmemeyi gururuna yediremeyen beyin oğlu da kendini kayalardan aşağı atar (Alptekin, 2014: 237).

Evlilik insan hayatında önemli bir eşiktir. Söz konusu eşğin iyi atlatılması hayatı ya zevkli hale getirir ya da çekilmez bir çileye dönüştürür. İstemediği kişi ile evlenmek zorunda bırakılan kahramanların intiharı bağlamında *“Zorla güzellik olmaz.”* özdeyişine gönderme yapılır. Sosyal bir olgu olan evlilikte mutluluk, bireylerin duygu, istek ve rızalarını dikkate almaya bağlıdır. *“Dost elinden gel olmazsa varılmaz/Rızasız bahçenin gülü derilmez.”* ifadelerinde de bu noktaya vurgu yapılır.

### 1.3. Suçluluk Psikoloji ve Fizyolojik Acılar Sonrası İntiharlar

Geçmiş ile ilgili kimi şeyler bireyin kendine karşı suçlu olmasına neden olur. İnsan bunları hatırladıkça kendini bir türlü affedemez ve içsel huzursuzluk/pişmanlık yaşar. Ben kötü biriyim, kötü biri olmasaydım bunları yapmazdım, ben güzelliklere layık değilim gibi ifadeler kullanarak depresif bir kişilik yapısına bürünür. Bu durum insanı yorar, mutsuz eder ve anı yaşamasına engel olur.

İçsel huzursuzluk/pişmanlık yaşayan birey, kimi zaman pozitif duygular üretemez ve kendine karşı çok acımasız olur/canına kast eder. İntihar, insanın kendi kendisini cezalandırmak ve kendisini kasıtlı olarak dünyadan ayırmak için giriştiği bir eylemdir (Budak, 2000: 401). Üzerinde çözümlene yapılan halk anlatılarında sözünde duramayan, açgözlülüğün kurbanı olan, eşine şiddet uygulanan bireylerin yaşadıkları pişmanlık sonrası kendilerini cezalandırmak için intihara yöneldiklerine rastlanır.

*Zayaltülek ve Hıvhılıv Destanı*'nda olağanüstü bir varlıkla evlenen Zayaltülek, bir gölün altında uzun süre Hıvhılıv adlı sevgilisi ile yaşamaya başlar. Yurdunu, ailesini ve evini çok özleyen Zayaltülek eşi ile birlikte yeraltından yeryüzüne çıkmaya karar verir. Zayaltülek'e babasının öldüğü ve kardeşlerinin de taht kavgasını yüzünden birbirlerini öldürdüğü haberi verilir. Halk, Zayaltülek'ten toplumu huzura kavuşturması için hakan olmasını ister. Zayaltülek, bu teklifi aldıktan sonra Hıvhılıv'dan kırk gün izin alarak ülkenin hakanı olmaya gider. Padişah olup ülkeyi huzura kavuşturduktan sonra Hıvhılıv'ın yanına dönmeye karar verir. Sevgilisine kavuşmak için bütün hızıyla yol alırken kırk birinci gün başlar. Hıvhılıv'ın verdiği süre içinde geri dönemez ve sevdiğine kavuşmadan Hıvhılıv ölür.

Hıvhılıv'ın cenazesini bulan Zayaltülek, acıdan deliye döndü. Elindeki polat mızrakla önce sevgilisinin mezarını kazarak onu ebedi istirahatgâhına yatırdı. Sonra da aynı mızrakla intihar ederek kendini öldürdü (Gökdağ ve Üçüncü, 2015: 181).

Zayaltülek sevdiğine verdiği sözü yerine getirmemenin cezasını kendi canına kıyarak öder. Yaşama bağlayan bir neden olmaması veya yaşamı anlamsız bulması Zayaltülek'in sonunu hazırlar. Zayaltülek sevdiğine yaptığı kötülüğün mitik diyetini kendi canına kast ederek öder. Anlatıda, bedel ödemenin mitolojik örüntüsü intihar etmede kendini göstermiştir.

Hayat ve ölüm, tezatların birlikteliğidir. Hayatı anlamlı kılan, arzularını gerçekleştirerek sevdikleriyle birlikte yaşamaktır. Gelecek ümidini gönlünde yaşatan herkes, hayatın siyah dâhil her rengini tatmayı başarır. Fakat sevdikleri yoksa anlamsız, değersiz bir hayat bekler o kişiyi... Bu anlamda hayatı bunca önemsemenin başka adımı ona son vermektir (Şenocak, 2006: 440).

Anlatı kahramanı Zayaltülek'in kendini suçlu ve kusurlu hissetmesinin bir bedeli olarak intihar yoluyla katarsis sağladığı da ifade edilebilir. Bu durum vicdani suçluluktan kurtulmak ile ilgilidir. Kahramanın kendini bu



şekilde cezalandırması psişik cezanın bireyin ruhunda bıraktığı derin acı ile açıklanabilir.

Suçluluk duygusu pişmanlığa ve ötekine hizmet bilincine dönüşebilir. Anlatı kahramanları ötekine/sevgiliye hizmeti kendi canına kıyarak yerine getirir. Suçluluk hissi, ontolojik yok oluşu hazırlar. Mezkûr intihar etrafında sözünde durmama suçunun ölüm cezası ile eş anlamlı olacağı vurgulanır. Olgun bireyin en büyük özelliklerinden birisi, onun güvenilir olmasıdır. Sürekli yalan söyleyen, verdiği sözleri yerine getirmeyen bireyler, diğerlerinin güvenlerini yitirirler; sevmeyen, daima kuşku ile bakılan biri olurlar.

Bireyin yaşadığı fizyolojik/psikolojik acı ve sıkıntılar hayatı çekilmez hale getirebilir. Yaşama dair bütün umudunu kaybeden ve varoluşsal bir kaygı yaşanan insan, ağrı ve acının dayanılmaz oluşu nedeniyle ölümü yaşamaya tercih edebilir. Halk anlatılarında fizyolojik acı ve sıkıntıya dayanamayan ve arkasından intihar eden kahramanlara rastlanır.

Kırgız Türklerinin doğaya bağlılıklarının ifade edildiği *Kocabaş Destanı*'nda avcı, tekenin bütün yakınlarını öldürür. En son tekeyi de yüksek bir kayanın üzerinde sıkıştırır. Olağanüstü özelliklere sahip teke, Kocabaş'a beddua eder. Bu beddua sonrası avcı yükselen kayada mahsur kalır. Bütün halk avcının kurtarılması için seferber olur; ancak avcıya kayadan kurtulmak nasip olmaz. Usta avcı Kocabaş, mahsur kaldığı yerde çeşitli sıkıntılarla karşı karşıya kalır ve bu sıkıntılara dayanamaz kendini boşluğa bırakır: Bir müddet tereddüt geçirdikten sonra, eceliyle ölümün kendisine nasip olmayacağını düşünüp Ey Boyum! Ben mahvoldum, diyerek kendini boşluğa bıraktı ve öldü. (Gökdağ ve Üçüncü, 2015: 192).

Sur Keçe adlı bir teke ile usta avcı Kocabaş'ın macerasının anlatıldığı destanda, Kocabaş'ın intiharı bağlamında insanların zaafı ile kendi kendini tüketebileceği ifade edilmektedir. Bir av ile yetinmeyen keçinin bütün yakınlarını öldüren avcı, açgözlü olmanın kurbanı olur ve kendi sonunu hazırlar.

*Dev ve Yaramaz Çocuk* masalında da fizyolojik acı ve sıkıntılarının neden olduğu intihara rastlanır. Masalda yaramaz çocuğa annesi dışarı çıkmamasını, çıkarsa devin yaramaz çocuğu yiyeceğini söyler; ama çocuk elma toplamak için evden çıkar. Çocuk elma ağacından meyve toplarken bir dev onu kaçıtır ve yer. Elinde çakısı olan çocuk, devin ciğerini kesmeye başlar. Acıya dayanamayan dev kendini kör kuyuya atar ve orada ölür (Önal, 2011: 357).

Söz konusu masalda devin intiharı bağlamında aptallık-akıllılık temasına vurgu yapılır. Cüssenin değil aklın önemli olduğu; bireyin aklını kullanarak en zor şartların üstesinden gelebileceği mesajı verilir. İnsan karşısında eksik bir özne olan dev; aklın, düşünme becerisinin ve hayal gücünün muazzam gücü karşısında intihar etmek zorunda bırakılır.

*İki Yılan ile Evlenen Kız* masalında suçluluk duygusunun neden olduğu intihar görülür. Masalda yılan yalnız bıraktığı için başka biriyle evlenen

hanımını görünce, kendisini ateşe atıp cezalandırır (Şimşek, 2001: 114). Söz konusu masalda, intihara sebebi pişmanlıktır. Cezanın merkezinde yer alan pişman yılan, eşine gereken özeni göstermediği için kendini suçlu hisseder. Bu suçluluk duygusu onu intihara sürükler. Kendini cezalandırmak için intihar eden yılan ruhsal arınmak adına canına kıyar.

*Tahir ile Zühre Hikâyesi'*nde ruhsal arınma amacıyla gerçekleştirilen intihara rastlanır. Hikâyede sevgilisine kavuşamayan Tahir, Allah'tan canı almasını ister. Duası kabul olan Tahir, ölür. Ölüm haberini alan Zühre deliye döner; o da Allah'tan canını almasını ister. Tahir'in mezarında başında Zühre'yi gören Arap, onun ölmesine dayanamaz. Hançeri göğsüne saplar; çünkü o da gizli gizli Zühre'yi sever (Türkmen, 2015: 245).

Adı geçen hikâyede âşıklara rakip ya da engel olan Arap, kendi eliyle kendini cezalandırır. Söz konusu trajik sonda kötücül bir duygu olan kıskançlığın yıkıcı yönüne vurgu yapılır. Kıskançlık, ilkel ve eğitilmesi gereken bir duygudur. Ateşin odunu yediği gibi insanı yer bitirir. Bu sebeple kıskanç insanlar hiç rahat değildir. Kıskançlık, insanın olayları değerlendirme gücünü etkileyebilir (Tarhan, 2015: 180). Bu hikâyede kıskançlık duygusu sevilene yöneltilir ve bireyi karşısındaki kişilere zara vermeye götürür.

Halk anlatılarındaki bu örnekler suçluluk psikolojisinin ve fizyolojik acıların intihara yol açabileceğini gösterir. Psikolojik ve fizyolojik yaralanmaların bireyin yaşam kalitesini düşürebileceği arkasından da insanın yaşama isteğine zıt bir eyleme girişebileceği vurgulanır.

#### **1.4. Sırrını Başkasıyla Paylaşma Sonrası İntiharlar**

Bireyin kişisel değerlerin tümü üzerine sahip olduğu hak, kişilik hakkı ile tanımlanır. Söz konusu hak, beden bütünlüğü ve sağlığı gibi maddî bedensel değerler ile bireyin onuru, saygınlığı ve giz alanı gibi manevî değerleri kapsar. Diğer bireylerin görmesini, duymasını, bilmesini istemediği, gizli tuttuğu yaşam alanına başkalarının sızması, kişilik hakkının ihlali ile ilgilidir.

Halk anlatılarında kahramanlar bazen yetkelerini gizemli olmaya borçludur. Bu gizemi kaybettiklerinde varoluşsal bunalım yaşarlar. Sırları açıklama, aşına olma ve anlaşabilme anlatı kahramanlarında duygusal yıkıma sebep olur. Örneğin *Çin-i Maçin Padişahı* masalında küçük kardeş sabah kalktığında çadırının bir ejderha tarafından sarıldığını görür. Ejderha, küçük oğlana Çin-i Maçin Padişahı'nın hikâyesini öğrendiği takdirde karısını bırakacağını bildirir. Çocuk, Zümrüdü Anka'nın yardımı ile padişahın bulunduğu yere varır. Padişah hikâyesini kimseye anlatmaması şartı ile çocuğa olayı anlatır. Çocuk hikâyeyi dinledikten sonra bir bahane ile kuşun sırtına binerek geri döner. Çocuk, hikâyeyi ejderhaya anlatınca padişah, benim meselem dünyaya yayıldı, deyip kendini pencereden suya atar (Türkeş Günay, 2011: 397).

Aynı motif *Gül Sinan'a Ne Yaptı Sinan Gül'ü İncitti* masalında da yer alır. Küçük şehzade Dünya Güzeli'nin sırrını öğrenince sihirli atının yardımı ile

âlimin yanından ayrılır. Çocuk kaçınca âlim de sırrını söylediği için intihar eder (Türkeş Günay, 2011: 402).

Söz konusu masalarda intiharın sebebi, varlıkların yaşam sınırının ifşa edilmesi ile ilgilidir. Masalarda padişah ve âlim, anlaşılabilir olduktan sonra varoluşsal bunalım yaşayarak intihara sürüklenir. Söz konusu intiharlarda sırrın yaşamak için gerekli olan şeyler arasında olabileceği telkin edilir. İnsan tanımadığı kimselere özel yaşamından söz etmemelidir, mesajı verilir. Aynı zamanda insanları değiştirmeye kalmak ve sırlarını paylaşmak felaket getirir iletisine de vurgu yapılır.

### 1.5. Yüksek Özsaygı/ Gurur Sonrası İntiharlar

Kötücül duygulardan olan gurur ve kıskançlık, yüksek özsaygıya sahip bireylerde intihar sebebi olabilir. Ego ları parlatılmayan, önemli ve değerli hissettirilmeyen bu bireyler psikolojik yaralanma sonrası kendilerini öldürebilir. Örneğin *Çifte Minareli Medrese* adlı efsanede usta ile çırağı minarelerini yapmaya başlar. Çırağın yaptığı minare ustanınkinden daha güzel olunca insanların dikkatini çeker. Sıcak bir yaz günü çıracak, ustasından su ister; usta çok müteessir olur. Daha sonra kendini minarede aşağı atar. Ustam gitti ben ne dururum diyerek çıracak da kendini aşağı atar. Bundan sonra her şey yarım kalır (Seyidoğlu, 1985: 11).

Aynı intihar olayı *Ben u Sen* adlı efsanede de yer alır. Efsaneye göre Diyarbakır hükümdarı çok sağlam ve süslü bir burç yaptırmak ister. Burçlardan birini usta olan baba, öbürünü çırağı olan oğul yapmaya başlar. Hükümdar burçları denetlemeye gelir ve oğlanın yaptığı burcu çok beğenir. Bu seçime çok üzülen baba, kendini burçlardan aşağı atar ve ölür (Sakaoğlu, 2009: 181).

Adı geçen efsanelerde usta ve baba, yüksek özsaygıya sahip bir karakter olarak yer alır. Bu karaktere sahip birey, ego tehdit ile kaşı karşıya kaldığında ya kendi canına kıyar ya da saldırgan olur. Ustanın intihar etmesine yol açan başlıca iki neden vardır. Bunlardan birincisi, ustanın çıracakla Yetişkin-Yetişkine bir iletişim kuramamış olmasıdır. Ustanın intihar etmesinin ikinci nedeni sahip olduğu bilişlerle ilgilidir (Dökmen, 2002: 266-267). Şişirilmiş özbenlik algısının yıkıcı yönünün vurgulandığı efsanelerde şiddet-ego tehdidi ilişkisi açıklanır. Şiddete en çok eğilimli insanlar ego tehditlerine en duyarlı insanlardır, özellikle de kendi değerleri hakkında şişmiş, fazlasıyla uçmuş kanaatlere sahip olanlardır. Çoğu zaman şiddet, ego tehdidinin kaynağına yönelir, onu susturmak, yıldırma, cezalandırmak ister (Sayar, 2014: 51).

İntiharın bir çözüm olmadığını vurgulandığı bu anlatılarda, bireydeki şişirilmiş özbenlik algısının yıkıcı yönüne dikkat çekilir. Bir işi sonradan öğreneler yetenekleri ve becerileriyle kendin öncekileri geçebilir. Bu saygısızlık olarak algılanmamadır. "*Boynuz kulağı geçer.*" atasözünde de bu düşünce telkin edilir.

Söz konusu intihar bağlamında usta ve çıracak arasındaki ilişkiye de vurgu yapılır. Anlatıyı dinleyen ya da okuyan bireylere bu yönden ders

verilir. Meslekler saygı ve sevgi üzerine yürütülür, adı geçen saygı yitirilince her şey yarım kalabilir mesajına gönderme yapılır.

Yüksek öz saygı/gurur sonrası intihar *Aslanın Ölümü* masalında da yer alır. Masala göre aslanın bulunduğu yerden hiçbir hayvan geçemez. Günün birinde bunun yanına bir tilki gelir. Tilki hile ile aslanı ağaca bağlar, güneşin altında yanan ve bağlı bulunan aslanın yanına bir fare gelir. Fare aslanı ölümden kurtarır; ancak aslan farenin kendisini kurtarmasını hazmedemez ve kayalardan atlayarak kendini öldürür (Bakırcı, 2010: 502).

Kendinden güçsüz hayvanların yardımını gururuna yediremeyen aslan şişirilmiş ego algısının kurbanı olur, psikolojik yaralanma sonrası intihara karar verir. Psikolojik yaralanmalar da fizyolojik yaralanmalar gibi canlıların yaşam bütünlüğünü bozabilir. Yaşamdan zevk almak ve mutlu olmak hem psikolojik hem de biyolojik sağlığın yerinde olması ile ilgilidir.

### **1.6. Bağlılığı/Sadakati İspat Etmek İçin İntihar**

Herhangi bir kişiye karşılık beklemeden bağlanma şeklinde açıklanan sadakat, insan hayatında yüceltilen değerlerdendir. Çileyi, acıyı, sıkıntıyı ve hatta ölümü bile göze alan sadakat örnekleri bağlanma duygusu ile ilgilidir. İnsanın temel duygusal ihtiyaçlarından biri olan bağlanma-sadakatin derecesi, kimi zaman kendi canına kast edilerek gösterilebilir. İncili Çavuş fıkra tipi etrafında anlatılan aşağıdaki olayda sadakatin ölçüsü intihar ile test edilmeye çalışılır:

İncili Çavuş elçilik görevi ile bulunduğu sıralarda Şah av tertip edip İncili'yi de ava götürür. Biraz avlandıktan sonra dinlenmeye çekilirler. Şah her fırsatta kendini övmek için kullanır. Adamlarının avcılıklarını methettikten sonra kendisine bağlılıklarını da övmeye başlar.

“Adamlarım bana o kadar yürekten bağlıdırlar ki birisine şu uçurumdan kendini at desem düşünmeden atlar.” der. İncili bunu mübalağalı bulur ve umursamaz bir tavır takınır. Şah konuşmaya devam eder:

“Beni seviyorsanız kendinizi şu uçurumdan aşağı atın!” der. Uşaklar hiç tereddüt etmeden koşup kendilerini uçurumda aşağı atar. Şah,

“Gördün mü? İşte benim maiyetim beni bu kadar severler! Sen de padişahını seviyorsan uçurumdan kendini at da görelim” der. İncili,

“Elbette padişahımı severim!” deyip paçaları sıvar, uçuruma kadar koşup tam kenarında durur. Şah seslenir,

“Neden duruyorsun? Atlasana!”

İncili cevap verir:

“Yooo! Ben padişahımı bu kadar severim...” (Seratlı, 2004: 183).

İnsanlar arasındaki sadakatin ölçüsü intihar ile test edilmemelidir ve bağlılığın dozu iyi ayarlanmalıdır. Mizah dili bağlamında intiharın eleştirildiği bu fıkrada hayatın çok değerli olduğu, hiçbir sevginin onun yerini tutamayacağı vurgulanır.

### 1.7. Agözlölük/Bencillik Sonrası İntihar

Agözlölük ve bencillik olumsuz duygular arasında yer alır. Kendini merkeze alan sadece kendi çıkarını düşünen ve hiçbir şey ile tatmin oymayan birey, zamanla depresif bir karaktere bürünür. Sahip oldukları elinden alınınca da kendi canına kast edebilir. Örneğın *İhtiyar Balıkçı* adlı masalda bir gün ihtiyar balıkçının oltasına bir peri kızı takılır ve ona dile benden ne dilerse, der. İhtiyar balıkçı peri kızının karşısına her gün yeni isteklerle çıkar. Peri kız adama zengin sofralar kurar, kralları bile hayrette bırakacak sarayla inşa eder. Adam bir türlü doymak bilmez, en sonunda köyün efendisi olmayı, herkese hükmetmeyi ister. Açgözlü ve bencil olduğunu anlayan peri kızı, adamı eski yoksul haline döndürür. Adam buna dayanamaz, kendini öldürür (Helimoğlu Yavuz, 2013a: 362).

Anlatıda ihtiyar balıkçı agözlölüğün/doyumsuzluğun kurbanı olur, onun intiharı bağlamında şükür ve kanaat gibi istendik değere gönderme yapılır. Yetinme duygusu olarak da tarif edebileceğimiz kanaatte kişinin sahip olduklarını yeterince algılaması söz konusudur (Tarhan, 2014:176). Kanaatin zıddı doyumsuzluktur, adı geçen masalda şükür ve kanaatten yoksun balıkçının ölümü/intiharı etrafında insanın gözünü ancak toprak doyurur, insanlar şansları fazla zorlamadan elindeki fırsatları iyi yolda kullanmalıdır, iletilerine gönderme yapılır.

### 1.8. Namusunu/İrzını Düşmanlardan Korumak İçin İntiharlar

Sosyal bir yapı olan aileyi ayakta tutan en önemli kavramlardan birisi namustur. Toplumsal dizgede onur ve ahlak kurallarına bağlılık şeklinde açıklanan namus, insan ilişkilerinin meşru/istendik çerçevede yürütülmesi ile ilgilidir ve korunması gereken değere arasında yer alır. Can, mal, namus/ırz gibi değere korunması bütün kültürlerin öncelikleri arasında yer alır ve bu uğurda verilen mücadele/ölüm de saygıyla karşılanır. Üzerinde çözümleme yapılan halk anlatılarında kahramanları intihara sürükleyen sebeplerin arasında namusu korumak da yer alır. *İbrahim Bey* adlı Diyarbakır efsanesinde intiharın sebebi namusun/ırzın kurtarılmasıdır.

Efsaneye göre İbrahim Bey adında ağa, yanında Ermeni bir uşağı çalıştırır. Bir gün Kulp'un etrafını düşman askerleri sarar. İbrahim Bey'in çok güvendiği Ermeni uşağı küstahlaşır ve İbrahim Bey'in kızı, gelini ve karısı ile yatarsa düşmanlarına canlarını bağışlatacağını söyler. İbrahim Bey' bir tekme ile onu yanından kovar ve durumu ev halkına anlatır. Kadınlar beye sen bizi hemen öldür ki onların eline geçmeyelim, der. Bey de kadınları öldürür, son kurşunu da kafasına sıkar (Helimoğlu Yavuz, 2013b: 29).

Söz konusu efsanede İbrahim Bey kadınları ve kendini öldürerek ailenin şerefini/namusunu korur. Namussuzluk korkusu anlatı kahramanlarını intihara sürükleyen en önemli psiko-sosyal etkidir. Düşmandan gelecek saldırılara karşı kadınların intihara yürümesi/öldürülmeyi istemesi eski Hint kültüründe görülen "cauhar/juahar"ı geleneğini hatırlatır. Cauhar/juahar, kocaları savaşa giden kadınların düşmanlarından gelebilecek saldırılara karşı kendilerini

korumak için toplu bir şekilde yakılan kutsal ateşe atlamalarıdır (www.hindistinadair.blogspot.com). Her iki kültürde de düşman saldırısı ihtimali intihar sebebidir. Namussuz birey olarak yaşamaktansa ölmek daha iyidir düşüncesi kahramanları ölüme/intihara götürür.

İbrahim Bey ve ailesini intihara sürükleyen asıl neden ahlak duygusu ile ilgilidir. Söz konusu intihar bağlamında onurlu bir aile namusunu korumak uğruna gerekirse canından vazgeçebilir mesajı verilir.

Türk kültüründe kadınlar kadar erkekler de namusuna düşkündür. İffetine zarar verecek her türlü eylemlerden ve saldırılardan uzak durur. Gayri meşru bir isteğe zorlandığında da kendi canına kıyabilir. *Zembilfüroş* adlı efsanede bu gerçek ifade edilir. Efsaneye göre yoksul ve yakışıklı bir sepetçiye, beyin hanımı âşık olur ve onunla sevişmek ister. Beyin karısı, sepetçiyi bir kalenin odasına hapseder. Sepetçi, beyin karısının elinden kurtulamayacağını anlayınca kendisini kalenin burcundan aşağı atar (Helimoğlu Yavuz, 2013b: 112).

Hız. Yusuf kıssasını anımsatan söz konusu efsanede erkeğin namusuna vurgu yapılır. Bu efsanede olduğu gibi *Dede Kokut Hikâyeleri*'nden olan *Uşun Koca Oğlu Seğrek'in Hikâyesi*'nde de erkeğin iffeti öne çıkartılır (Ergin, 2011: 228).

Toplumsal hayatta ahlak kurallarına bağlılık oldukça önemlidir. Bireyler onurlu ve namuslu bir hayat sürmek için mücadele verir. Namussuzluk korkusu insanları intihara sürükleyebilir ve intihara yürüyen birey de ailenin şerefini/namusunu koruduğunu düşünür.

## **2. Eyleme Dönüşmeyip Düşünce Planında Kalan İntiharlar**

İntihar eylemleri kimi zaman ölümle sonuçlanmaz ve birey çeşitli nedenlerden dolayı ölmez ya da kendini öldürmekten vazgeçer. Halk anlatılarında varoluşsal bunalım, suçluluk duygusu, pişmanlık, tedavi edilemeyen rahatsızlık vb. nedenler kahramanları intihar etmeye sürükler.

### **2.1. İntihar Düşüncesi**

İnsan düşünmeye başladığından beri kendi ile ilgili birçok soruya yanıt arar. Hayatın ne olduğuna yaşamın neyi ifade ettiğine dair sorulara doyurucu cevaplar bulmaya çalışır. Bu cevaplar bireyi psiko-sosyal açıdan tatmin etmediğinde bilinçsel kaos yaşanır. Söz konusu kaos, bireyin tahammül sınırlarını zorlar; alternatif tüm yolları kapatır. Birey yeni çözüm yolları üretmedi için varoluşsak sıkıntı yaşar ve intiharı düşünmeye başlar.

Üzerinde çözümleme yapılan anlatılardan olan *Tavşanların İntiharı* adlı masalda yaşama isteğinden uzaklaşan ve kendini öldürmeye düşünen tavşanlar anlatılır. Masalda her şeyden korkan tavşanlar varoluşsal bir bunalım yaşar. Korkaklıktan dolayı yaşamın manasının kalmadığına düşünürler ve intihara karar verirler. Çayın kenarına gelen tavşanlar, suya atlamak üzereyken bunlardan korkan kurbağalar suya atlar. Bu olayı gören tavşanlar, "Dünyada bizden daha korkaklar da varmış" diyerek intihar etmekten vazgeçerler (Bakırcı, 2010: 512-513).

Söz konusu masalda bir sembol olarak tavşanlar öz bilinç düzeyleri gelişmeyen/kendini tanımayan bireyleri simgeler. İnsanların kendini tanıma derecelerini çevrelerindeki ortalama bir insanın kendini tanıma oranı ile değerlendirirler, büyük ölçüde kendilerinde gizlenmiş olan ruhsal gerçeklerle değerlendirmezler (Jung, 2013: 43). Kendini tanımayan ve çevresiyle barışık olmayan insanların mutlu olamayacağına telkin edildiği masalda, insanın öz bilinç düzeyini geliştirmesi gerektiğine yönelik mesajlar verilir. Gerçek benliğini iyi anlayan bireyin yanlış davranış ve düşüncelerden uzak durabileceği imlenir.

Sözlü gelenekte varlığını devam ettiren ve Türk milletinin zekâsını, kültürel değerlerini ve hayat felsefesini yansıtan fıkralarda da intiharı düşünen anlatı kahramanları ile karşılaşılır. Temel tipine bağlı anlatılan aşığıdaki fıkra bu duruma örnek verilebilir:

Dursun intihar etmeye karar vermiş. Polis olan Temel:

“Pak Dirsun şu binanın 25. katından atlasana! 3 günde ancak yere inersun!”

Dursun sormuş:

“Peçi ölür müyüm?”

Temel cevaplamış:

“Tabii üç gün yeyüp içmeden yaşanur mu?” (Özmen, 2012: 184).

Fıkra kahramanı olarak Temel tipinin yer aldığı çoğu anlatıda Temel, başkalarından bütünüyle farklı düşünen, davranışlarında bu kadar da olmaz denecek kadar karakteristik bir aptallık sergileyen kahraman olarak karşımıza çıkar. Temel tipinin bu karakteristik aptallığı fıkrayı dinleyen ya da okuyanda uyumsuzluk doğurur. Arkadaşını intihardan vazgeçirmek ile yükümlü Temel’in Dursun’a intihar tavsiyesinde bulunması alışık olduğumuz polis-vatandaş ilişkisi ile çelişir.

## 2.2. İntihar Girişimi

Halk anlatılarında intihara teşebbüs, fizyolojik ve psikolojik nedenlerden kaynaklanır. Tedavi edilemez bedensel rahatsızlığı olan ya da varoluşsal bunalım yaşayan kahramanlar intihar girişiminde bulunur. Tedavisi mümkün olmayan insan grubu intihar girişimi riskinin yüksek olduğu gurupla arasında yer alır. Sağlığına kavuşamayacağını düşünen, gelecekle ilgili hiçbir beklentisi olmayan, derin bir bunaltı altında kalan birey, intihara doğru kuvvetli bir çekimle ile yönelebilir. İntiharın ilk evresinde birey ölsem de kurtulsam diye düşünür. Ölümü bir kurtuluş olarak görür. Söz konusu bu durum *Lokman Hekim* etrafında anlatılan efsanede karşımıza çıkar.

Efsaneye göre bütün dertlerin devasını bilen Lokman’a bir hasta gelerek derdini anlatır. Lokman, derdinin çaresinin olmadığını söyleyerek adamı tekrar evine gönderir. Ümitsizliğe kapılan adam, dağa çıkarak vücudunu kurdun kuşun yemesini bekler. Adamın haline acıyan bir çoban, kara koyunundan tasa biraz süt sağarak önüne bırakır. “Nasıl olsa öleceğim”

diye düşünen adam sütü içmez. Biraz sonra bir karayılan gelip bu sütü içer ve ardından o tasın içerisine “yeşil zehir” şeklinde kusarak gider. Ağrılarına dayanamayan adam, bir an evvel ölmek için bu zehri içer. 48 saat baygın yatan adam, kendine geldiğinde hiçbir ağrısının kalmadığını görür. Doğru Lokman’a gidip onun iyi bir hekim olmadığını, kendisinin iyileştiğini söyler. Lokman adama: “Ben nereden bulaydım simsiyah koyunun sütünü? Ya simsiyah nişansız yılanı...? Haydi, bunları buldum, bunu sıcak sıcak nasıl yılanı içirecektim ve bunu tekrar nasıl kusturacaktım? Senin için Allah’a kalmıştı, Allah da yardım etmiş kurtulmuşsun.” der (Şimşek, 2019: 24).

Adı geçen efsanede ümidini asla kaybetme, her derdin dermanı vardır, imkânsız diye hiçbir şey yoktur vb. mesajlara gönderme yapılır. Kurtarılabilir bir yaşam ve düzeltilebilir hayatın her zaman mümkün olduğu ve insanın tevekkül üzerinde yaşanması gerektiği telkin edilir. Kadere razı gösteren, hastalık ve dertlerin Allah’tan geldiğine inanan bireyler olunması gerektiği vurgulanır. Anlatıda intiharın bir çözüm yolu olmadığı imlenir.

Kötücül bir duygu olan sabırsızlık, insanın temel özellikleri arasında yer alır. İnsan yaratılış gereği sabırsız bir varlıktır, olayların hemen sonuçlanmasını ister. Hemen sonuçlanmayan şeyler bireyde tedirginlik meydana getirir. Bu tedirginlik de insanın yanlışa sürüklenmesine neden olabilir. Halk anlatılarında sabırsız bireylerin yaşadıkları hayal kırıklığına ve bunun sonucunda intihara teşebbüs ettiklerine rastlanır.

*Adsız- 3, Sabır Taşı ve Uyuyan Delikanlı* masallarında çıkrık eğiren kız yedi dağın ardındaki kismetini annesi ile birlikte aramaya çıkar. Bir saray görürler ve kız saraydan içeri girince, kapı kapanıverir. Annesi dışarıda kız içeride kalır. Kız sarayda bir delikanlının uyuduğunu görür ve uyanması için kırk gün başında bekler. Kırkıncı gün bir çingeneyi adamın başına bırakır kendisi oyalanmak için dışarı çıkar. Tam o sırada adam uyanır, kendisinin kırk gün bekleyen Çingene ile evlenir. Öteki kız da hizmetçi olur. Günün birinde adam İstanbul’a gider. Kız ondan bir sabır taşı bir de sabır bıçağı/sabır taşı almasını ister. Adam bunları alırken satıcı “Bunu verdiğin insanın arkasını bırakma” diye tembih eder. Kızın sabır taşına başından geçenleri anlatır. Taş çatlar, tam elindeki bıçağı kalbine saplayacağı sırada adam gerçeği anlar ve onunla evlenir (Boratav, 2001: 20, Alptekin, 2002: 429, Seyidoğlu, 2016: 94).

Masallar bir bakıma, toplumların psiko-terapi uygulamalarıdır, rahatladıkları, yüceldikleri, mutlu kahramanlarla özdeşip mutlu oldukları pembe düzendir. Onlardaki ileti kötülerin başarılı olacağı, haksızların mutlu, haklıların, mazlumların mutsuz olacağı doğrultusunda olamaz. Zaten yeterince ezilen ve acı çeken halkların olumlu iletiler içeren masal sığınaklarına ihtiyacı vardır (Helimoğlu Yavuz, 2013a: 59). Taklit edilen anlatı kahramanlarının öz benliğine yönelik yıkıcı eylemlere/düşüncelere sahip olması olumlu/optimist bir dünya modelini yaratmayı engeller. İntihardan sonra haklı hakkına alamaz; iyiler, iyilik kötüler de kötülük bulamaz, iyicil duygulara sahip kahramanlar da ortada kalır. Okuyucu ya da dinleyicide yapıcı/pozitif bir dünya algısı yaratılamaz. Kendisiyle



özdeşleştiği olumlu/iyicil kahraman mutlu sona ulaşmadığı için göreceli de olsa psikolojik bir rahatlama sağlanamaz.

Söz konusu masalarda intihara teşebbüsün sebebi sabırsızlıktır. Çıkrık eğiren kız, sabırsızlığının sebebi ile evde hanımı almak yerine hizmetçi olur. Söz konusu duruma daha fazla dayanamaz ve intihara karar vererek kendini cezalandırmak ister. Masalların ilerleyen bölümlerinde kız muradına erer ve erkek kahraman onu canına kıymadan kurtarır. Anlatılarda arkadaşını iyi seç; sabreden muradına mutlaka erer; insan umutsuzluğa kapılıp canına kıymamalıdır, haklı olan sonunda kazanır, mesajları verilir.

### 2.3. İntihar Tavsiyesi/Nasihati

Türk halk edebiyatı ürünleri içinde anlatı (narratif) esasına dayanan türler, pedagojik metinlerdir ve bireylerde istendik değerlerin neler olduğunu semboller vasıtasıyla bildirir. İnsanı değiştiren, dönüştüren, hayata hazırlayan ve insanî olarak davranış kodlarını açımlayan bu anlatılarda anne babaya saygılı olmak, baba nasihati dinlemek, arkadaşını iyi seçmek gibi ülkü değerler, insanlığa sunulan olumlu davranış kodlarıdır. Söz konusu ülkü değerlere aykırı hareket eden insanların da hem psikolojik hem de biyolojik yıkım ile karşı karşıya kalacakları vurgulanır.

Örneğin *Hasan Tay* adlı masalda baba nasihati dinlemeyen cevahirici paralarını arkadaşları ile yer ve çeşitli sıkıntılar ile karşı karşıya kalır. Evine döner, annesi son kez ona bir mektup verir. Babası son nasihat olarak kendini tavandaki tokaya asmasını ister. Oğlan kendini asınca tavan çöker, altınlar dökülür. Çocuk bu altınlarla zengin olur, babasının nasihati üzerine arkadaşlarını kıskandırmak için bu altınları öğütür ve toz edip üfler (Özçelik, 2004: 403).

Adı geçen masalda bir babanın oğlundan intihar etmesini istemesi ona ders verme ile ilgilidir. Baba sözünden asla çıkma, arkadaşlarını iyi seç mesajları intiharın arkasına gizlenerek verilir. Masalda babasının ilk nasihatini dinlemeyen ve her şeyini kaybeden bir çocuğun pişmanlığına da vurgu yapılır. Önemli olanın hatalardan geri dönmek olduğu, bireyin yaptığı yanlışlarda ders çıkartması gerektiği telkin edilir. İnsan ontolojik bağlamda yaratıcı/yapıcı bir varoluş hamlesiyle kendini yeniden inşa edebilir. İntihar bu inşaya vurulan bir darbedir.

### Sonuç

İnsanlık tarihinin her döneminde görülen intihar olgusu, geçmiş zamanın bilgeliklerin ve özdeyişlerin ifadesi olan halk anlatılarına da yansır. Anlatılarda intiharlar; eyleme dönüşen/ölümle sonuçlanan intiharlar, eyleme dönüşmeyip düşünce planında kalan intiharlar olmak üzere iki grupta ele alınabilir ve bunlar çeşitli nedenlerden kaynaklanır. İntiharın nedenleri arasında aşk, zorla evlilik, namus, sadakati gösterme, sosyal ve bireysel cezalandırma, sır paylaşımı, dermansız derde tutulma, yüksek özsaygı vb. etmenler yer alır.

İntiharların işlevleri; sevenleri birbirinden ayırmak isteyen kabulleri protesto etmek, geride kalanları cezalandırmak, suçluluk psikolojisinden kurtulmak, yüksek özsaygı/gururun olumsuz tarafını vurgulamak, aşka karşı sadakati göstermek vb. durumlarla ilgilidir. İntihar yöntemleri arasında EK'te görüldüğü üzere en çok görülen yöntem ırmak/göl/kuyuyu atlamadır. Söz konusu yöntemin tercih edilmesi suyun işlevleri ile ilgilidir. Saflığın, arınmanın, temizlenmenin sembolü olan su ile kahramanlar katarsis sağlar.

Anlatılarda intiharlar toplumsal/bireysel eleştiriye yönelik mesajlar içerir. Sevenleri birbirinden ayıran, bireyi istemediği kişi evlenmek zorunda bırakan sosyal düzene; kötücül duyguların (gurur, hırs, sabırsızlık, tevekkülsüzlük) esiri olan ve pişmanlık duyan insana sorgulama/özeleştiriyi yöneltilir. Aynı zamanda birey varoluş nedenini ve yaşam felsefesini öğrenmelidir, özkayım (intihar) asla bir çözüm yolu değildir, ölüm ötesi hayatın varlığına inanma insanda zorluklar karşısında güçlü olmayı sağlar, mesajlarına gönderme yapılır. Negatif duygular bireyin psikolojisine ve fiziksel sağlığına zarar verebilir. Olumsuz duygulardan kurtulmak gerektiği vurgulanır. Her şeye rağmen yaşamaya değer şeylerin olduğunu imlenir.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Adler, A. (1997). *Psikolojik aktivite*. (Çev.: Belkıs Çorakçı), İstanbul: Say.
- Alptekin, A. B. (2002). *Taşeli masalları*. Ankara: Akçağ.
- Alptekin, A. B. (2014). *Efsane ve motifleri üzerine*. Ankara: Akçağ.
- Bakırcı, N. (2010). *Türk dünyası coğrafyasında tespit edilmiş hayvan masalları üzerinde bir inceleme*. Elazığ: Manas.
- Bilmen, Ö. N. (1994). *Büyük İslam ilmihali*. İstanbul: Metin Yayın Dağıtım.
- Bookman, M. (1993). *İnsanda kişiliğin gelişimi*. (Çev.: Hüseyin Başar), İstanbul: Düşünen Adam.
- Boratav, P. N. (2001). *Masallar -1- Uçar Leyli*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Boratav, P. N. (2015). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Ankara: BilgeSu.
- Budak, S. (2000). *Psikoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Dökmen, Ü. (2002). *Sanatta ve günlük yaşamda iletişim çatışmaları ve empati*. İstanbul: Sistem.
- Durkheim, E. (2002). *İntihar*. (Çev.: Özer Ozankaya), İstanbul: Cem.
- Elçin, Ş. (2000). *Kerem ile Aslı hikâyesi*. Ankara: Akçağ.
- Ergin, M. (2011). *Dede Korkut Kitabı-I*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar masallar mitler*. (Çev.: Aydın Arıtan - Kaan H. Ökten), İstanbul: Say.
- Gökdağ, B. A. - Üçüncü, K. (2015). *Başlangıçtan günümüze Türk destanları*. Ankara: Akçağ.
- Görkem, İ. (2006). *Elazığ efsaneleri*. Elazığ: Manas.
- Helimoğlu Yavuz, M. (2013a). *Masallar ve eğitimsel işlevi*. Ankara: Eğiten Kitap.

- Helimoğlu Yavuz, M. (2013b). *Diyarbakır efsaneleri*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Jung, C. G. (2013). *Keşfedilmemiş benlik*. (Çev.: Barış İlhan-Canan Ener Sılay), İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un yeniYüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi -I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Önal, M. N. (2011). *Muğla masalları*. Muğla: Muğla Üniversitesi.
- Özçelik, M. (2004). *Afyonkarahisar masalları*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Özmen, F. (2012). *Mizah dili bağlamında polis konulu fıkralar*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Pala, İ. (2005). *Kitab-ı Aşk*. İstanbul: Alfa.
- Sakaoğlu, S. (2009). *Efsane araştırmaları*. Konya: Kömen.
- Sakaoğlu, S. (2013). *101 Anadolu efsanesi*. Ankara: Akçağ.
- Sayar, K. (2014). *Yavaşla*. İstanbul: Timaş.
- Seratlı, T. G. (2004). *Mizahımızın üç ustası Nasreddin Hoca İncili Çavuş Bekri Mustafa*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Seyidoğlu, B. (1985). *Erzurum efsaneleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Seyidoğlu, B. (2016). *Erzurum masalları*. İstanbul: Dergah.
- Şenocak, E. (2002). Mem u Zin hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma. *Folklor/Edebiyat*, (32), 251-266.
- Şenocak, E. (2006). *Halk hikâyelerinde ölüm kavramının tematik değerlendirilmesi. Saim Sakaoğlu'na Armağan*, 436-449, Konya: Kömen.
- Şimşek, E. (1987). *Arzu ile Kamber hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Şimşek, E. (2001). *Yukarı Çukurova masallarında motif ve tip araştırması I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Şimşek, E. (2019). Türk halk kültüründe yılan ve 'Yılan Kale' (Ceyhan/Adana) anlatıları üzerine bir değerlendirme. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 7 (19), 13-33.
- Tarhan, N.(2014). *Güzel insan modeli*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Tarhan, N. (2015). *Duygular psikolojisi*. İstanbul: Timaş.
- Tatlıoğlu, K. (2012). Sosyal bir gerçeklik olarak intihar olgusu: Sosyal psikolojik bir değerlendirme. *AİBÜ Sosyal Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. 12 (2), 135-137.
- Türkmen, F. (2015). *Tahir ile Zühre*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Türkeş Günay, U. (2011). *Elazığ masalları ve Propp metodu*. Ankara: Akçağ.
- Yılar, Ö. (2014). *Halk hikâyesi olarak Ferhat ile Şirin*. Ankara: Pegem Akademi.

### **Elektronik Kaynaklar**

URL-1: [www.hindistinadair.blogspot.com](http://www.hindistinadair.blogspot.com) (Erişim: 27.10.2017)

URL-2: [www.https://indigodergisi.com/2019/10/turkiye-intihar-verileri-tuik](https://indigodergisi.com/2019/10/turkiye-intihar-verileri-tuik)  
Erişim: 27.04.2020)

**EK-1: Halk Anlatılarında İntihar Girişiminde Kullanılan Yöntemler ve Sayıları**

<b>Kullanılan Yöntemler</b>	<b>Anlatının Türü ve Adı</b>		<b>Sayı</b>
Irmak/Göl/Kuyuya Atlama	Efsane	Gelin Geldi Gölü Nazlı ile Beyin Oğlu Gölcük	8
	Masal	Dev ve Yaramaz Çocuk İhtiyar Balıkçı Tavşanların İntiharı Çin-i Maçın Padişahı Gül Sinan'a Ne Yaptı, Sinan Gül'ü İncitti	
Yüksek Yerden Atlama	Destan	Kocabaş Destanı	7
	Masal	Aslanın Ölümü	
	Efsane	Ardanuç Efsanesi Çifte Minareli Medrese Ben u Sen	
	Fıkra	Buraya Kadar (İncili Çavuş Fıkrası) Temel'in Tavsiyesi	
Kesici Alet	Destan	Zayaltülek ve Hıvhlıv	7
	Masal	Yogut Paşa Adsız-3 Uyuyan Delikanlı Sabır Taşı	
	Halk Hikâyesi	Arzu ile Kamber Tahir ile Zühre	
Ası	Masal	Hasan Tay	2
	Fıkra	İntihar	
Zehir İçme	Efsane	Lokman Hekim	2
	Halk Hikâyesi	Gül ile Ali Şir	
Ateşte Yanma	Masal	İki Yılan ile Evlenen Kız	2
	Halk Hikâyesi	Kerem ile Aslı	
Ateşli Silah	Efsane	İbrahim Bey	2
	Halk Hikâyesi	Mem u Zun	
Sert Cisim Atma (Külünk, Taş vb.)	Halk Hikâyesi	Ferhat ile Şirin (Külünk ile)	1

## SİBİRYA TÜRKLERİNDE LAMAİZM-BURKANİZM VE SUDUR KİTAPLARININ KÖKENİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA



### LAMAISM AND BURKHANISM IN SIBERIAN TURKIC PEOPLE AND A STUDY ON ORIGIN OF SUDUR BOOKS

İrfan POLAT\*

**ÖZ:** Adriyatik'ten Çin Denizi'ne kadar geniş bir kültür coğrafyasında hareket ve hâkimiyet alanı bulan Türkler, yaşadıkları bölgelerdeki kültürleri derinden etkiledikleri gibi, diğer kültürlerden de etkilenmek suretiyle varlıklarını devam ettirmişlerdir. Lakin bu geniş ve takip edilmesi disiplinler arası bir işbirliğini zaruri kılan etkileşim süreci, Hint-Avrupacı yaklaşım başta olmak üzere birtakım kültürel unsurların kaynağının tespiti bağlamında tarafgir bir bakış açısıyla zedelenmiştir. Bu bakış açısından derinden etkilenen kültürlerin başında, şüphesiz insanlı tarihin arkaik dönemlerinden günümüze kadar pek çok radikal değişime önyak olan Türk kültürü ve medeniyeti gelmektedir.

Bilindiği gibi Türk toplulukları, tarihi seyir içerisinde pek çok farklı dini tercih etmiş ve kimi zaman bu tercih, kültürel varlıkla çatıştığında ve din baskın geldiğinde, topluluklar, kültürel kimliklerinden uzaklaşma tehlikesiyle baş başa kalmışlardır. Bu dinlerden biri de, bilindiği gibi, başta Sibirya topluluklarını etkileyen Lamaizm ve son asırda ortaya çıkan Burkanizm'dir.

Türk destanlarında rastlanılan sudur, alpların ve mitolojik varlıkların geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği görmek ve tayin etmek maksadıyla kullandıkları bir kitaptır. Altın kitap, kara kitap, samara kitap, hopçu sudur, belge sudur, uzun sarıg sudur vd. gibi farklı adlandırmalara sahip olan sudurlar, birçok açıdan Türk kültürüne ait özellikler göstermektedir. Bu çalışmanın amacı, Budizm'e ve Budizm'in Tibet coğrafyasındaki adı olan Lamaizm'e ve Burkanizm'e ve tarihlerine yer vermek ve böylelikle Lamaizm'e atfedilen ve başta Altay ve Tuva olmak üzere Türk dünyası destanlarında yer alan "sudur kitapları" meselesinin kökenine ilişkin görüş ve önerileri paylaşmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Lamaizm, Burkanizm, Sudur, Sibirya, destan.

**ABSTRACT:** *Turks who spreaded and domained in a cultural geography from Adriatic to China Sea, not just influenced culture of people where they live but also are affected by the other cultures. However this interaction process which needs to be handled by a interdisciplinary, is degenerated by especially Indo-European approach particularly in determining the origin of some cultural elements. Turkish culture and civilization which have always been taken the initiative for radical changes, can be mentioned at the beginning of the cultures affected by this point of view.*

*As it's all known, Turkic people had choosed different religions in history and when the religion dominated the culture, the people had been in danger to grow away from the cultural identity. One of those religions are Lamaism which spreaded among the Siberian people and Burkhanism which showed up in last century.*

\* Dr. – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı / Van - [irfanpolat@yyu.edu.tr](mailto:irfanpolat@yyu.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-9870-5951)



*Sudur is a book in Turkish epics in which a warrior or mythological entities can see past, present and the future. Sudur which is called as golden book, black book, samara book, hopçu sudur, belge sudur, long sarig (yellow) sudur etc. shows features of Turkish culture. This study aims to handle histories and descriptions of Buddhism, Lamaism as Buddhism in Tibet and Burkhanism and thus to share opinions and suggestions about sudur which attributed to Lamaism and can be found in epics of Altai and Tuva.*

**Keywords:** Lamaism, Burkhanism, Sudur, Siberia, epic.

## Giriş

Budizm, literatürde “gerçekliğin doğasıyla ilgili görüşlerden ziyade gerçekliği yaşama yolu, akıl tarafından kabullenilmesi gereken ve dogmalara dayanmayan bir disiplin” olarak tanımlanır (Humohreys, 1997: 35). Esasında İngilizler tarafından “Buddhism” olarak adlandırılan ve bu suretle de Türkçeye geçen sözcüğün aslı *Buddhadharma* (veya *Buddhadhamma*)’dır. Manası itibariyle “Buddha’nın öğretileri” anlamına gelir. Ancak *Buddhadharma* sözcüğüne ek olarak *dharmavinaya* (öğreti ve disiplin), *Buddhānausāsana* (Buda’nın öğretisi, kaderi ya da dini) ve *Sāsana* (öğreti veya kader) kelimelerinin de kullanıldığı dikkati çeker (Buswell Jr. v- Lopez Jr., 2014: 121).

Kendi geleneklerine göre, Sanskritçe karşılığıyla Siddhārtha Gautama (M.Ö. 480-400), bilinen diğer adıyla Don Grub Gau Ta Ma’nın öğretilerine dayanan Budizm, dünyadaki en büyük dinlerden biridir. Kelime anlamı itibariyle “uyanmış kişi” anlamına gelen Buda (Buddha), Gautama’ya verilen bir unvandır. Budizm, üç temel yönle öğretilerini bütünleştirmiş ve dağılımını da bu suretle gerçekleştirmiştir: 1. Tantrayana (Vajrayāna)<sup>1</sup> 2. Mahāyāna, 3. Hinayāna (von Stuckrad, 2006: 205; 208; Powers – Templeman, 2012: 121). İlk defa Kuzey Hindistan’da ortaya çıkan Budizm, M.Ö. I. yüzyıla değin Hindistan’da sözlü gelenekle yayılmaya başlamış, M.S. II. asrın ortalarında doktrinleri ve temel kuramlarıyla ilk okullarını kurmuştur. I. asırda Merkez Asya ve Çin, II. asırda Vietnam, IV.-V. asırlarda Kore’de yayılım göstermeye başlamıştır. Bu yayılım alanı Türk kültürüne de sirayet etmiş ve Tibet Budizmi yahut Lamaizm adıyla yansımaları bulmuştur. Ancak çalışmanın konusunu teşkil eden, başta Altay ve Tuva Türklerinin destanlarında olmak üzere, Türk destanlarında özellikle sudur adıyla adlandırılan olağanüstü kitapların Budizm tesiriyle ortaya çıkmasında üç neden öne sürülmektedir:

1. Türklerin Lamaizm olarak da bilinen Tibet Budizmi’nden etkilenmiş olmaları,

<sup>1</sup> Sanskritçe bir kelime olarak Tantra, VI. yüzyılda Hindistan’da ortaya çıkan yazmalara verilen genel bir addir. Ancak günümüzde bu anlamına ek olarak Tantralarda işaret edilen ritüel ve pratiklere de tantra adı verilmektedir.

2. Budist gelenekteki sutra kitaplarıyla Türk kültüründeki sudur kitapları arasında etimolojik bir birliğin bulunduğu iddia edilmesi,

3. Türk halk simyası ve astrolojisi gibi, halk kâhinliğinin de temel prensip ve dinamikleriyle ortaya konulamamış olması (Polat, 2020).

### 1. Lamaizm veya Tibet Budizmi

“Lama jiao” (lamanın öğretileri) ifadesinden hareketle oluşturulan Lamaizm kelimesi, Buswell Jr. ve Lopez Jr.’ın aktardıklarına göre Tibet coğrafyasında yaşayanlar tarafından Lamaizm’in Budizm’in ana akımından farklı bir anlam ihtiva etmesi sebebiyle “aşağılayıcı” bir ifade olarak görülmüştür. Bu sebeple Tibet Budizmi ifadesi yaygın olarak tercih edilmektedir (Buswell Jr. - Lopez Jr., 2014: 217). Novick, Budizm’in Tibet coğrafyasında kök salmasının yaklaşık 1.000 yıllık bir maziye sahip olduğunu ifade ederek, bu öğretiyi sistematiğinin temelde Şamanlığa dayandığını belirtir (Novick, 99: 16).

Sanskritçede “ağır, önemli” anlamlarına gelen *guru* sözcüğünün Tibetçe çevirisi olarak kabul edilen *lama*, “din eğiticisi” anlamını kazanarak kullanıla gelmiştir. Lama, esasında Tibet Budizmi’nde öğreti ve pratikleri öğrencilere aktarmak gibi bir role sahiptir. Bununla lamaların yüksek düzeyde bir gerçeklik algı ve bilgisine hâkim oldukları düşünülür (Powers - Templeman, 2012: 393-394). Tibet Budizmi ile ilgili ortaya konulan ve ele alınması gereken en önemli iddialardan biri de onun, aslında Budizm’in kollarından olan Vajrayâna’nın (Tantrik Budizm) Tibet mitolojisiyle harmanlanan ve ruh tapınmalarını içeren bir varyantı olmasıdır (Wadell, 1895: 17).

Tulku Thondup Rinpoche<sup>2</sup>’nin Vajrayâna ile ilgili tespit ve mukayeseleri, Budizm’in diğer iki önemli kolu olan Mahayâna ve Hinayâna ile benzerlik ve farklılıklarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir:

*“Duygusal kirlenme, zehirli bir ağaca benzer. Hinayâna takipçileri, kendilerini bu zehirli ağaca karşı korurlar ve ondan uzak durmaya çalışırlar. Mahayâna yolunu takip edenler hem kendilerini hem de diğerlerini ağacın köklerini yok etmek suretiyle korumuş olurlar. Vajrayâna yolunu seçenler, her ikisinin de aksine, ne enerjilerini ağacın köklerini kurutmak ne de kaçmakla harcarlar. Bunun yerine söz konusu zehirli ağacı bir şifa ağacına dönüştürür ve onu kullanırlar.”* (Rinpoche, 1997: 18).

Tibet Budizmi’nin üçü iç, üçü dış olmak üzere altı tantra bileşeni bulunur. Bunlar: Kriyâyoga (Eylem), Caryâyoga (Performans), Yogatantra; Mahâyoga, Anuyoga ve Atiyoga’dır (Samuel 1993).

---

<sup>2</sup> Tulku, Trulku veya Sprul-sku, Moğolcada Khonilkhan olarak kullanılan terimin karşılığıdır. Kutsal insan ve usta kişi anlamlarına gelir. Rinpoche ise Tulkuların bir kısmına verilen özel bir nişandır.

## 1.1. Türk Dünyasında Lamaizm ve Burkanlık

Türklerin Lamaizm'le tanışmasındaki en büyük etki, şüphesiz Moğolların da Lamaizm'i kabul etmiş olmalarıdır. XII. asrın sonu ile XIII. asrın başlangıçlarında (Kubilay Hanlığı dönemi) Cengiz Kağan liderliğinde iç ve dış Moğolistan'a yayılan Moğol kabileleri, Budist komşuları olan Curçen, Tangutlarla ve Çinlilerle iletişim kurmuşlardır. Han, yerli Şaman geleneklerini takip etse de, 1227'deki ölümünden ve müteakiben gerçekleşen Çin'in istilasından sonra, Han'ın soyu da özellikle Tibet Budizmi'nden etkilenmeye başlamıştır. Bu suretle Moğolların yönetim ve imparatorluklarında da Budizm tesiri önemli ölçüde görülmüştür (Buswell, 2003: 561; Kos'min, 2007). Kubilay Hanlığı dağıldıktan sonra (takriben 1368) Lamaizm, Moğollar arasındaki etkisini kaybetmemiş, bilakis, hâlihazırda Budizm'den önceki inanışları da bünyesinde barındıran bu dini inanış, üçüncü Dalai-Lama'nın Moğolistan'a ziyaretiyle yeniden yayılma imkânı bulmuştur (Serruys, 1963: 181).<sup>3</sup> Bu dini inancın Türkler arasında yaygınlaşmasında önemli bir rol üstlenen Moğollar, belirtildiği gibi, bu yayılımı daha çok coğrafi yakınlıkları ve misyonerleri çeşitli bölgelere göndermek suretiyle gerçekleştirmişlerdir. Oyratların bir kolu olan Kalmuklar da bu süreçten etkilenen topluluklardan biri olarak zikredilebilir. Bakaeva'nın belirttiğine göre XVIII-XIX. asırlarda şekillenen Kalmuk Budizmi, söz konusu şekillenmeyi iki dalga hâlinde yaşamıştır. Bunlardan ilki XIII. asırda ortaya çıkan Sakyapa Okulu<sup>4</sup>; ikincisi ise XVIII. asırda ortaya çıkan Gelugpa Okulu<sup>5</sup> ile gerçekleşmiştir (Bakaeva, 2000b: 8).<sup>6</sup>

Zhukovskaia'nın belirttiğine göre Altay Türkleri arasında Budist bir keşiş, yapı veya tek bir manastır bile yoktur.<sup>7</sup> Her ne kadar tarihin çeşitli safhalarında Altaylılar, Hıtaylılar (X-XII. asırlar), Moğollar (XIII-XIV. asırlar), Dzungar hanlığı (XVII-XVIII. asırlar) gibi Budist milletlerle komşuluk ilişkileri sürdürmüş olsalar da, Budizm'i kabul etmemişler, ancak ondan kültürel düzeyde etkilenmişlerdir. Altaylıların Lamaizm'le tanışmaları ise XVIII. asrın sonlarında, Moğol lamalarının Altay bölgesindeki aktiviteleri ile ortaya çıkmıştır (Zhukovskaia, 2001a: 50).<sup>8</sup> Din bağlamında Moğol etkisi baskın gelmiş olmamalıdır ki, kaynaklardan öğrenildiği kadarıyla

<sup>3</sup> Söz konusu yüzyıllar arasında baş gösteren Moğol korkusunun tesiriyle, seyyahlar aracılığıyla Moğolların diğer dinlere davet edildiği de hatırlanmalıdır.

<sup>4</sup> Sakayapa veya Säkya: 1071 yılında kurulduğu bilinen Tibet Budizmi'nin bir ekolü (Humphreys, 2005: 188).

<sup>5</sup> Gelug-pa: Atışa adıyla da bilinen Bengalli bir Budist'in XI. yüzyılda kurmuş olduğu bir Budist ekolü (Humphreys, 2005:78).

<sup>6</sup> Çalışmanın kapsamı gereği sunulan bilgiler sınırlı tutulmuştur. Moğolların Lamaizm'i kabul etmeleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Serruys, 1963; 1966.

<sup>7</sup> Halemba da yapılan araştırmalarda Altay bölgesinde şimdiye değin herhangi bir manastır veya tapınak bulunmadığını açıkça belirtir (Halemba, 2006: 151).

<sup>8</sup> Zhukovskaia'nın istifade edilen makalesinde karşı çıkılması gereken birtakım hususlar da yok değildir. Buna göre Kurbustan ve Meru dağı gibi ifadeler de Budizm tesiriyle ortaya çıkmıştır. Ancak Kurbustan, Altay Türkleri arasında Ülgen'e verilen bir unvandan öte değildir ve dağı kültü Altay Türklerinin en iptidai gelenekleri arasında yer almaktadır.



Altaylılarda yaşayan lamaların özellikle Rusya Federasyonu'na bağlı çeşitli yerlerde eğitim görmek suretiyle yetiştirilmekteydi (Halemba, 2006: 151)

Buryatlar arasındaki Lamaistik görüşler de Buryatların dünya görüşlerine göre yeniden şekillenerek oluşturulmuştur. Özellikle XVII. asrın ortalarında Tibet üzerinden Moğolistan'a varan Halhalar (Doğu Moğolları), Lamaizm'in söz konusu coğrafyadaki yayılımında oldukça önemli bir rol üstlenmişlerdir. XVII. asrın sonları ile XVIII. asrın başlarında da Buryatlar arasında bu dinin yayıldığı ifade edilebilir. Nitekim Temmuz 1991'de Buryat Budistlerinin 250. yıl kutlamaları yaptığı bilinmektedir (Abaeva, 2001: 20). Rus kayıtlarına göre 1920'lerde Buryatlar arasından 15.000 lama sürgün edilmiş, ancak daha sonra ancak 200'ü geri dönebilmiştir (Fagan, 2013: 19).

Tuva Türkleri arasında Budizm'in yayılmaya başlaması XVIII-XIX. asırlara rastlamaktadır. XIII-XIV. yüzyıllarda Moğollarla komşu olan Tuvalar, Budizm'le ilk defa bu dönemlerde karşılaşmış olsalar da, Budizm tesiri daha geç bir döneme tekabül etmektedir. Öyle ki, arkeologlar tarafından tespit edilen Budist tapınakları, her ne kadar Tuva toprakları içinde bulunsalar da, söz konusu dönemdeki Moğollara ait yapılarıdır. Ancak Tuvaların Lamaizm'le tanışmaları, Moğol lamalarının Tuvalar arasındaki misyonerlik faaliyetleriyle başlamaktadır. XVII. asrın ortasına tekabül eden bu gelişme, 1760'larda ilk Lamaist manastırların görülmesiyle de neticelenmiş olur fakat Tuvaların, Lamaizm'i kendi dünya görüşleriyle, bir başka ifadeyle Şamanizm'le harmanlayarak yeni bir Budist görüş ortaya çıkarmaları Zhukovskaia'nın belirttiğine göre neredeyse 100 yıl kadar sürmüştür. Buna rağmen Şamanizm'in Lamaizm'e baskın geldiğini ve birtakım pratikleri de bu minvalde değiştirdiği ifade olunmalıdır (Zhukovskaia, 2001b: 48-49). Keza Philip Walters'in tespitlerine göre Tuva'da üç din bulunmaktadır: Bunlar Şamanizm, Budizm ve Rusların mensup olduğu Ortodoksluktur. İlk Budist topluluk 1990 yılının ocak ayında kaydedildiği Tuva'da, 1991 yılında tapınakların yeniden inşasına başlanmıştır (Walters, 2001: 25-26). Bahsi geçen Türk topluluklarına nazaran Teleütlerin lamalarla ve Lamaizm'le tanışması, bir kesimin bu dini kabul etmesi, 1990'lara tekabül etmektedir (Halemba, 2006: 152).

Burkanizm, XX. yüzyılın başlarında Altaylılar arasında ortaya çıkan dini bir hareket olarak bilinmektedir. Kökeni itibariyle Moğolca ve Türkçe olmak üzere iki görüş bulunur (Lessing, 2003; Halemba, 2006: 201). Kurtarıcı inancı ve ulusal birleşme hareketi olmak üzere iki temel prensip üzerine inşa edilmiştir. Buna göre aşırı vergiler, halkın aşağılanması, sömürülmesi, Altaylıların Rus kurallarından muaf tutulması, Rusların gelenek ve göreneklerini terk etmesi gibi toplumsal olgular etrafında birleşen Altaylılar, bu dini görüşü Ruslara karşı savunmuşlardır (Halemba, 2006: 29; Filatov, 2001). Ancak bu toplumsal birleşme yanında Altaylılar arasında Şamanlığın da yasaklandığını Dainilin, bir Burkancının ağzından şu ifadelerle aktarmaktadır:

*“Bu andan itibaren tanrıyı “Kudai” olarak değil, “Burkan” olarak adlandırmalısınız. Altaylılar için artık paranın değeri kalmamıştır, tüccarlarınıza bunu bildirin ve özellikle üzerinde Çar’ın resmi olan paraları taşımayın. Çadırlarınızda barut bulundurmayın ve onları dağlarda ve ormanlarda saklayın. Burkan’a sunduğunuz adaklarda kırmızı ve beyaz kumaş kullanmayın, yalnızca sarı ve mavi kullanın. Rus elbiselerini yok edin. Ruslarla yaptığınız bütün anlaşma ve sözleşmeleri iptal edin. Güneşe ve aya tapının. Oyrot Kağan’ın yakında gelişini haber verecek olan gökyüzündeki ateşi bekleyin. [...] Davullar ve figürler yakıldı, Şamanlık yasaklandı.” (Danilin, 1993: 86)*

Potapov’un verdiği bilgiye göre, Altay-Sayan halkları kendi dinlerini adlandırmak için “yang” ifadesini kullanırlar. Yine Potapov’un Verbitsky’den aktardığına göre “yang” için en doğru karşılık “kanun”dur. Bu kanunlar bütünü, Altaylılar tarafından Şamanizm, Lamaizm yahut Burkanizm adlarıyla anılmaktan ziyade, renk simgeciliği vasıtasıyla sınıflandırılmıştır. Buna göre Şamanizm kara yang, Lamaizm sarı yang, Burkanizm ise ak yang’dır (Potapov, 2012: 45).

Burkanizm yukarıda ifade edildiği gibi yalnızca Altay Türkleri arasında yayılmakla kalmamış, Teleütler de benzer bir dünya görüşü ortaya atmışlardır. Bat’ianova’nın verdiği bilgiye göre, sanılanın aksine Teleütler arasındaki Burkancılık 1911 yılında değil, raporlara göre 1904-1906 yılları arasında başlamıştır. Araştırmalara göre Teleütler de Altaylıların Oyrot Kağan’ı kurtarıcı kahraman olarak görmeleri gibi, Şünü’yü<sup>9</sup> kurtarıcı olarak görmektedirler. Şünü’nün dişi kurt Asena/Aşına’nın bir başka formu olduğu ve dolayısıyla Burkancılığın tamamıyla Şamanist dünya görüşünden uzak olmadığı da burada belirtilmelidir. Verbitskii ve Radlof’un tespitlerine göre Şünü (Shunu), Burkanizm’den evvel de Teleütler arasında bilinen bir alptır. Hatta Bat’ianova, Rus Devlet Arşivleri’nden istifade ederek Şünü-Kağan hakkında söylenen şu şekilde bir destan parçasını da nakleder:

*“Alp yiğit Şünü-Kağan’ım / Güneşin doğduğu yerdeki dağda / Diğer alplarla beraber yaşarım. / Teleüt halkımı oraya götüreceğim. / Ve Oyrot da Kalmukları (Altaylıları) diğer yere götürecek.” (Bat’ianova, 2007: 14).*

## **2. Sutralar ve Sudur Kitapları**

### **2.1. Sutra**

<sup>9</sup> Şünü’nün yıldız, ateş, gökten beyaz bir atla beyazlar giyinmiş bir yaşlı suretinde tasavvur edildiğini de burada belirtmek gerekir. Ayrıca Teleüt folklorunda Şünü ile Oyrot’ın adlarının çoğu defa beraber zikredildiği de dikkati çeker (Bat’ianova, 2007: 13). Bununla beraber Altaylılar arasında ateşin ortaya çıkış anlatılarından biri de Oyrot-Han tarafında bir dağın onlara ateşi öğretmeleriyledir. Son olarak Teleüt folklorunda Şünü ile ilgili pek çok efsane metnin bulunduğunu da eklemek gerekir (Direnkova, 2014: 105; 130-145). Ayrıca karş. güneş kültü, ateş kültü, yer-su kültü ve hayvan kültü ile ana-erkil ata-erkil dönem: Çobanoğlu, 2012: 981-985.

Pali dilindeki “sutta” kelimesiden Sanskritçeye geçen sutra, Çincece jing, Japoncada kyō, Korecede kyōng olarak bilinir ve Sanskrit edebiyatında “vecize” anlamına gelir. Budizm’de söylem, vaaz ve kutsal kitap gibi anlamları barındırır ve Buda’ya atfedilen, onun takipçileri tarafından sözlü olarak aktarılan deyişlerdir. Yukarıda izahı verilen tantra ile sutranın temel ayrımı, belirtildiği gibi sutraların Buda’ya izafe edilmesi ve onun öğretilerini barındıran metinler olması; tantraların ise daha çok pratiğe dönük öğreti kitapları olmalarıdır (Rinpoche, 1997: 18-21). Tantra ve sutra ayrımındaki temel noktalar, şu şekilde ifade edilebilir:

<b>Sutra</b>	<b>Tantra</b>
Güvenilir bir yoldur.	Tehlikelidir.
Gizil öğretileri içermez, herkese öğretilir.	Gizlidir, yalnızca ehil insanlara öğretilir.
Ego bütün sorunların en büyük sebebidir.	Ego, Buda doğasından ayrı bir şey olmadığı gibi, büyük bir problem de değildir.
Mutlak alana (Nirvana) varmayı ve mutlak hakikati hedefler.	Göreceli gerçeklik (görüngüler) ile mutlak gerçeklik arasındaki ayrımı reddeder. Nirvana, yaşam ve ölüm döngüsünden ayrı değildir.
Zevkten kaçınılmalıdır.	Zevk, dünyanın iyi bir parçasıdır.
Özveriye dayanır.	Özveri reddeder ve iyi ve kötünün ötesinde bir bakış açısına hakimdir.
Kadın, ruhsal olarak aşağıdadır.	Kadın ruhsal olarak daha üstündür ya da eşit seviyededir.

(Powers, 2007: 257-259; Samuel, 1993: 227-228).

Kalu Rinpoche’ye göre sutralar üçe ayrılırlar: Küçük, orta ve üstün. Küçük sutralar dinleyicilere, orta sutralar münzevi Budalara, üstün budalar ise Mahayana Budizmi’nin boddhisattva uygulamalarına yöneliktir (Rinpoche, 1995: 31). Üstelik bütün sutraların temel özelliği “şu şekilde işittim”, “duyduğuma göre” şeklinde başlamaları ve budaya izafe edilmeleridir<sup>10</sup>.

Yukarıdaki açıklamalarda izah edilen sutra, tantra, lama, buddhadharma ve bodhisattva gibi terimleri, Budizm tesiri altında gelişen Uygur edebiyatı örneklerinde yoğun olarak müşahade etmek mümkündür. Altın Yaruk, Maytrisimit, Prens Kalyanamkara ve Prens Papamkara hikâyeleri, Uygurca Üç Hikâye, Çastani Bey Hikâyesi, Kuanşi İm Pusar ve Üç İtigsizler, bu suretle Budizm tesiri altında oluşturulmuş tercüme ve yazma eserler olarak zikredilebilir. Bilindiği gibi genellikle budanın, burkanın veya

<sup>10</sup> Burada dikkatle vurgulanması gereken noktalardan biri de Moğolların Gizli Tarihi ve Moğolların kayıp kitabı Altan-Gerel’dir. Türkçede henüz yayını bulunmayan bu çalışma, Erich Haenisch tarafından 1929 senesinde Almanca olarak hazırlanmıştır (Haenisch, 1929). Altın Yaruk’un Moğol versiyonu olarak da anılan bu çalışmaların sutra mahiyeti taşıyıp taşıyamaları tartışılabilir.

buda adaylarının başından geçenler üzerine kurulu söz konusu metinler, genellikle “sudur” adıyla bilinmektedir. “Nom bitik” veya “nom sudur” şeklinde Uygur metinlerindeki kullanımların, sanılanın aksine Türkçenin en erken dönemlerinde kullanılan “jom” ve “jom(n)ak” kelimelerine dayandığı görülür. Keza Proto-Türkçede söz konusu kelimeler “anlatı, efsane; şans, kehanet; kelime; bulmaca” anlamlarına gelmektedir (Starostin - Dybo - Mudrak, 2003b: 889). Uygurlara ek olarak “nom bitig” ifadesinin Altaylılar arasında da yer aldığı görülür. Anohin’in verdiği bilgiye göre Ülgen, hikmetli kitap *nom* yardımıyla insan yaratmaya başlamıştır (Anohin, 2006: 20). Dolayısıyla sonuç kısmında da belirtileceği gibi Budizm ve Türk kültürü üzerindeki tesirleri, dil ve kültür bağlamlarında yeniden değerlendirilmelidir.

Budist gelenekle uygun bir biçimde teşekkül eden bu eserlerdeki temel amaç, Budizm’i kabul eden halk ve topluluklar arasında dinsel bir coşkunluk meydana getirmektir (Ata – Tulum, 2013: 22). Dolayısıyla söz konusu eserler, muhteviyat bakımından tamamıyla Budist gelenek üzerine kuruluyken; terminoloji, dil ve üslupları itibariyle de bu geleneğin tesiri altında şekillenmişlerdir. Ancak Türk dünyasında “sudur” adıyla bilinen ve destanlarda zikredilen kitapların, söz konusu metinlerle etimolojik bir yakınlık taşımaları ve bir önceki başlıkta da belirtildiği gibi Türklerin Lamaizm’den etkilenmiş olmaları, sudur nazariyesinin Lamaizm’e bağlanması gibi bir sonuca sebebiyet vermiştir. Detaylıca açıklanabileceği gibi bu durum, kelime iktibasından öte bir durum değildir. Nitekim Türk kültüründe Ak Burkan, Üç-Kurbustan veya lama gibi Lamaist terimlerin kullanımına müşahade edilse de, söz konusu kullanımlar kelimenin dini anlamından ziyade, unvan anlamıyla kullanılmış bir sıfat niteliği taşıdığı ve izah edileceği gibi kökenleri itibariyle Proto-Türkçenin izlerinin olduğu görülebilir. Keza bu durumun izlerine başta Altay Türklerinin destanlarında olmak üzere, Sibiryaya sahasında teşekkül eden diğer destanlarında da rastlamak mümkündür.

Aşağıda da belirtileceği gibi sudur kitapları, Türk dünyası destanlarında geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek hakkında bilgi veren hikmetli kitaplardır. Erkek veya kadın alpların istifade ettiği bu eserler, temelde destanın yönünü belirlemek gibi oldukça önemli bir işlev üstlenirler. Sudur kitaplarının Lamaizm tesiriyle ortaya çıkmamış olduğu görüşü, din ve dil bağlamlarında açıklanacağı gibi, sutra ve sudurların içerikleri bağlamında da açıklanabilir. Bilindiği gibi sutralar, Brahma (felsefe ve meditasyon), Yoga (insan uzuvları ve meditasyon), Sakhya (Hint felsefesi), Vaishesika (doğacılık), Nyaya (bilgi ve mantık), Mimamsa (ritüel ve pratik), Dharma (disiplin ve hukuk), Artha (ekonomi, hukuk ve politika), Kama (duygu ve cinsellik), Shiva (ses birim) Moskha (doğum ve ölüm) ve Narada Bhakti (Narada anlatısı) olmak üzere türlere ayrılırlar (Humphreys, 2005). Öte yandan Budizm ve Lamaizm tesirinde ortaya konulan başta çok ünlü sutralardan olan Lotus (Nilüfer) Sutra’sı incelendiğinde dahi, gelecek

tahmini, kehanet veya geçmişin bilinmesine ilişkin herhangi bir bilgi veya bölüm olmadığı da görülmüştür. Üstelik bütün Budist gelenekte bile kehanet-öngörü-yorumlama ilişkisinde bile oldukça kısır bir sutra geleneğinin mevcudiyeti dikkat çekmektedir (bk. Bautze-Picron, 2003; Kawasaki - Nyanatusita, 2009).<sup>11</sup>

## 2.2. Sudur ya da Bilgelik Kitabı

Altay Türkçesinde “kehanet” anlamına gelen sudur, Altaylılar arasında bahadırların geleceği öğrenmesi için yazılmış fal kitabı manasında kullanılır (Naskali-Gürsoy - Duranlı, 1999: 158). Ekrem Arıkoğlu ve Klara Kuular tarafından hazırlanan Tuva Türkçesi Sözlüğü’ne göre sudur “*sutra*”, “*Budizm kitapları*” anlamlarına gelir (Arıkoğlu - Kuular, 2002: 95). Altay destanlarındaki kullanımları incelendiğinde “biçig, ereken, oygor,<sup>12</sup> sabır, samara, samıra, samra ve sudur” ifadeleriyle nitelenen söz konusu kutsal kitapların etimolojik süreçleri incelendiğinde, Pali dili yahut Sanskritçe ile etimolojik birliğin bulunması bir yana, bilakis, kelimenin oldukça arkaik dönemlerde kullanılmakta olan Türkçe bir kelime olduğu tespit edilebilir. Benzer bir biçimde Tuva destanlarında da sudur için “hopçu sudur, belge sudur<sup>13</sup>, uzun sarıg sudur, hopçu karan/karaz” gibi ifadeler kullanılır.

Samara, samıra yahut samra ile sabır olarak kullanılan kelimenin, Proto-Tunguzca, Proto-Türkçe ve Proto-Japoncada kullanıldığı burada belirtilmelidir. Proto-Tunguzcada “sāma” olarak kullanılan kelimenin, *işaret* anlamına geldiği, Evenkicede ve Mançucada sırasıyla sāme ve samxa, Nanaylar ve Oroklarda sama-lki ve sāmogda olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kelime, “ölünün üzerine konulan ve böylelikle Şamanın ruhunu öteki dünyaya götürürken onu tanımasını sağlayan tılsım” anlamına gelmektedir. Aynı kelimenin Proto-Türkçede *som* biçimiyle “sayı, onur; şekil, siluet” anlamlarında kullanıldığı; Proto-Japoncada da aynı anlamı ihtiva ettiği gözlemlenir (Starostin - Dybo - Mudrak, 2003b: 1207). Sāma kelimesinin bir diğer eşdeğeri de “sāba”dır. Günümüz Türkçesinde kullanılan “sav” sözcüğünün Proto-Türkçe dönemdeki karşılığı olarak sāba, Proto-Tunguzcada “işaret, kehanet” anlamına gelmektedir (Starostin - Dybo - Mudrak, 2003b: 1194)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Kawasaki ve Nyanatusita tarafından hazırlanan *Jakata Tales of the Buddha* adlı eserde, Buda’nın anlatılarının yer aldığı görülür. Bu anlatılar içinde *Kral Pasenadi*’nin rüyaları adlı bir bölüm, kralın 16 rüyasının Buda tarafından yorumlanmasına dayanır ve Budist gelenekteki en önemli metinlerden biri olarak kabul edilir. Ancak bunun dışında Budist gelenekte rüya tabiri veya bu çalışmanın konusunu teşkil eden “sudur” gibi kitapların mevcudiyetine rastlanmaz.

<sup>12</sup> Bilge, akıllı (Altay Türkçesi), (Naskali-Gürsoy - Duranlı, 1999: 141).

<sup>13</sup> Bununla beraber Moğolcada *belge* kelimesinin “belge, işaret, alamet, belirti, iz, sembol, kehanet, önceden kestirme ve fal” anlamlarında kullanıldığını belirtmek gerekir (Lessing, 2003: 157).

<sup>14</sup> Öte yandan Hint-Avrupacı yaklaşımın tarafgir bakış açısının aksine, bütün dinamikleriyle Türk tarihini yeniden ele alan “Türk-Altay Kuramı” ve bu kuramı destekleyen pek çok tarihi verinin ispat ettiği üzere, Türkçe, Moğolca, Sümerce ve diğer Altay dilleri (arkaik Yenisey-

Etimolojik mahiyetinin dışında, sudurların sutralarla tamamıyla farklı bir gelenekten geldiğini gösteren en önemli veri de şüphesiz onların muhtevalarıdır<sup>15</sup>. Sudurlar, destan kahramanların kendilerinin, milletlerinin veya düşmanlarının akıbetlerine, geleceklerine veya geçmişlerine baktıkları metinlerdir. Altay destanlarından Maaday-Kara'da, destan kahramanı Maaday-Kara'nın "öleceklerin önünde ne hayat var / Yaşayanlar esir mi olacak?" amacıyla bakmak için "ay sudur" veya "altın biçik" adıyla anılan kitabı açıp okuduğu görülür (Naskali, 2015: 46; Bekki, 2007: 363). Söz konusu fal/kehanet kitabının "ay" ve "altın" olarak nitelendirilmesi, erken dönem Türk kültürünün dinamikleriyle, bu gelenek arasında bağlantı kurulması bakımından oldukça önemlidir.<sup>16</sup> Bilindiği gibi hemen hemen bütün Türk destanlarında ay altına; güneş ise gümüşe benzetilir. Bu durum, ana-erkil döneme tekabül eden, ay kültü ile altın kültürünün bir tezahürü olarak görülmelidir (ayrıca bk. Çobanoğlu, 2012). Nitekim özellikle Altay destanları dikkatle incelendiğinde, sudurun erkekler kadar kadınlar tarafından da sıkça kullanıldığı ve Ölöştöy destanında bu kitabın Ermen Çeçen'e ait olduğu da söylenir (Dilek, 2007b: 252). Sudurun söz konusu nitelendirmelerle anılması, onun kültürel disiplindeki tarihini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Nitekim sudur motifinin yer almadığı Sibiryah sahası destanlarının tamamında yer alan söz konusu benzetme (ay-altın; güneş-gümüş), iptidai bir geleneğin yansıması olduğu kadar, sudurun da ay ve altın kültürle paralel bir dünya tasavvurunda ortaya çıktığını gösterir<sup>17</sup>.

Destanda üzerinde durulması gereken bir diğer husus da, yine aynı sıfatlarla anılan sudurun, yedi *nama* tarafından kullanılmasıdır. Yedi *nama*'lar, altın suduru açtıklarında Kögüdey-Mergen'in Kara Kula Kağan'ı yeneceğini ve arzusuna ulaşacağını görürler. Her ne kadar metinde kullanılan ifade *nama* olsa ve yapılan çevirilerde "lama" ibaresi kullanılsa da (Naskali 2015; Bekki 2007); söz konusu kelimenin, Kurbustan<sup>18</sup> gibi

---

Lena dilli: yaklaşık M.Ö.16.0000-12.000) grubunun ortak kelimeleri, tarihi itibarıyla en erken M.Ö. 12.000 yılına ait olmalıdır. Keza bu diller arasında genetik bir bağ varsa, bu bağın söz konusu dönemde koptuğunu belirten Kassian'ın, etimoloji-kültür araştırmalarına da yeni bir soluk getirdiği de ifade edilmelidir (bk. Güneri, 2018; Zekiye, 2007). Üstelik söz konusu yaklaşım, Hint-Avrupacı yaklaşımın iddia ve 'benzetme' zorlamalarının aksine, bütün somut olgularıyla bilimsel bir gerçekliğe sahiptir.

<sup>15</sup> Bu çalışmada Altay ve Tuvalların Türkiye'de neşredilen bütün destanları incelenmiştir ancak söz konusu milletlerin destanlarında yer alan sudur motifi o denli fazladır ki, çalışmanın kapsamı gereği bunlardan yalnızca bazıları seçilmiş ve diğer örnekler de sayfa numaralarıyla belirtilmiştir.

<sup>16</sup> Üstelik destanlarda kitabın altınla yakın bir ilişkisi söz konusudur. Kitap altın kaplamalıdır, altın sandıkta bulunur veya herhangi bir şekilde altınla muhafaza edilir. Ak Biy destanındaki tasvir şu şekilde verilebilir: "İhtiyar anası / Yüz anahtarlı altın sandığı altı. / Yüz anahtarları sağlı sollu çevirdi, / Altın sandığı açtı, / Kutsal altın kitabını alıp, / Kutsal sarı kitaptaki ruhları inceledi." (Dilek, 2007b: 380).

<sup>17</sup> Ayrıca bu nitelemenin Maaday-Kara destanına mahsus olmadığını da eklemek gerekir.

<sup>18</sup> Kurbustan kelimesinin Moğol Mitolojisinde tanrı için kullanılan bir unvandır ve "Khorumsda" veya "Hormusta" biçiminde kullanılır. Balzer'in de belirttiği gibi her ne kadar bu sözcük Budizm'le ilgiliymiş gibi kullanılsa da, aslında Budizm'le hiçbir alakası yoktur.

Moğolca kaynaklı olduğu ve temelde lama'dan farklı anlamlar da barındırdığı burada belirtilmelidir. Paul D. Buell'in ve Ferdinand D. Lessing'in kayıtlarına göre *bla-ma* (lam), sözcüğü Moğolcada "keşiş, rahip; Tibet rahibi, keşişi" anlamlarına gelir (Lessing, 2003: 172; Buell 2003: 122). *Nama/nam/blama*<sup>19</sup> ve varyantı sözcüklerin Proto-Tunguz, Japon, ve Türkçede de kullanıldığını ifade edilmelidir. Starostin, Dybo ve Mudrak'ın aktardıklarına göre *lami* kelimesi Tunguzca'da "yardımsever" anlamına gelir ve Moğolcada *nam*, Türkçede ise *jamak* olarak kullanılır. Kelimenin Proto-Tunguzca versiyonunda ise anlam "*uygun, yetenekli*" şeklinde geçer. Oroqça, Nanay Dili ve Ulç Dili'nde aynı formu koruyarak kullanıldığı bilinmektedir (Starostin - Dybo - Mudrak, 2003a: 865). Bununla beraber yukarıda Wadell (1895)'in iddia ettiği gibi, *lama* kelimesinin Tibetçe olduğunun aksine, aynı kelime ve bu kelimelerin kültür-dil ilişkileri bağlamında, Sümerce ve Akadca'da da yer aldıkları ifade edilmelidir. Keza Sümercede *nam* "iyilik", Sümerce ve Akadca'da *lamma* "koruyucu Tanrı"ya karşılık gelir (Aydın 2013: 427; 497).<sup>20</sup>

Öte yandan Salahaddin Bekki'nin verdiği bilgiye göre, Altay destanı Maaday-Kara, M.Ö. 1.000 yılın ortalarından itibaren teşekkül etmeye başlamış ve M.S. VI. yüzyıl itibariyle de teşekkülünü tamamlamıştır (Bekki, 2007: 57). Şu durumda destanların anlatım yapıları ve kutsiyetleri, bir başka ifadeyle her destanın bir iyesinin bulunması ve destan yanlış anlatıldığında icracıyı cezalandırmaları göz önünde bulundurulmalıdır. Destan metninde suduru kullananlardan biri de Kara-Taacı Kıs'tır. Ancak dikkati çeken kullanımlardan biri de, Türk kültüründe yerin ekseni (aksis-mundi) olarak bilinen ve üst-orta-alt dünya arasında bir geçiş vazifesi gören Bay Terek (zengin kavak) ağacının akibetinin sudur yardımıyla öğrenilmesidir (Naskali, 2015; Bekki, 2007: 554). Bu durum, Şamanizm-Budizm arasındaki kesin ayrımı ve sudur motifinin Türk kültürünün erken dönemlerinden beri var olduğunun göstergelerinden biri olarak okunabilir. Nitekim özelde Maaday-Kara destanı için bahsedilmesi gerekirse, binlerce yıllık geçmişe sahip olan bir destanda, XVIII. yüzyıldan itibaren temasların başladığı ve günümüzde herhangi bir kutsal mekanı bulunmayan bir dinin Maaday-Kara destanı içine sirayet etmiş olması mümkün görünmemektedir.

Sudurun yer aldığı bir diğer Altay destanı da Kozın Erkeş'tir. Destanda "oygor biçik" (bilgelik kitabı) biçiminde yer alan sudur, alp bahadır Kozın Erkeş tarafından kullanılır (Dilek, 2002: 68). Kara Taacı Kız ile Kozın Erkeş ve diğer destan kahramanları arasındaki benzerlik, 1. alplik, 2. şamanlıktır.<sup>21</sup>

---

Keza aynı durum Ak-Burkan için de geçerlidir (Balzer, 2010: 249-250). Altay destanlarından Oçı-Bala'da Tanrı Ülgen, "*Ülgen-bırkan*" olarak da zikredilir (Dilek, 2007a: 116).

<sup>19</sup> Ayrıca karş. nam>nom/jom.

<sup>20</sup> bk. 14. dipnot.

<sup>21</sup> Her iki müessesenin de destanlarda iç içe geçtiği rahatlıkla gözlemlenebilir. Nitekim destan kahramanları çoğu zaman "akacak kanı yok / ölecek canı yok" şeklinde tasvir edilir. Ayrıca ölen kahramanların çoğu zaman diriltilmesi, belirtildiği gibi şamanla ilgili motiflerden

Bilindiği gibi Kozın Erkeş destanında kahraman, öldürülür ve eşi Bayım Sur tarafından diriltilmeye çalışılsa da, eşinin buna gücü yetmez. Türk mitolojisinde aday şamanın ustalığa geçişinden önce tabi tutulduğu sınamalardan biri de, bilindiği gibi öldürülmek ve tekrar diriltilmektir. Dolayısıyla söz konusu kitapların alp bahadırların ve bazı şamanların elinde bulunduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Bununla beraber Altay destanlarında dikkati çeken bir başka kullanım daha mevcuttur. Oçı Bala destanında “taş biçik” ve “samara biçik” olarak anılan kitaba, Erlik ve Ülgen tarafından da yazılar yazıldığı bildirilir. Dikkat çekici olan ise Güney Sibiryalı Türkleri tarafından Ülgen gibi Erlik’in de öldürme gücüne sahip olmasıdır<sup>22</sup>.

Söz konusu destanlar dışında Ay Sologoy Lo Kün Kologoy destanında Ak Kağan’ın “ay-sudurdu” ay sudurunu/yüce kitabını açıp bakarak halkın mevcut durumunu detaylarıyla gördüğü; Ösküs-Uul destanında Karatı Kağan’ın Ösküs-Uul’u bulmak için tabiatla konuştuğunu ve sudura da bakarak onun evinde olduğunu öğrendiği; Kan Altın destanında kahramanın samara biçige bakarak eşi Altın Çaçak’ın Tanrı Ülgen’in kızı olduğunu anladığı görülür (Dilek, 2007a: 123; 184; 345). Bu hususta Ülgen’in kızıyla ilgili bilgilerin de sudurda yazması, onun tüm hakikatleri içeren bir bilgi kitabı olduğunu da gösterir. Sudurla ilgili destanlarda yer alan bilgilere göre, kitapta aynı zamanda resimler de bulunmaktadır. Ölüştöy destanına göre Ermen Çeçen *samara biçigi* açtığında içinden bir kız resmi çıkar<sup>23</sup>.

## Sonuç

Yukarıda detaylıca izah edildiği gibi sudur kitapları, iddia edilen aksine Türk kültürüne ait en eski motiflerden biri olarak görülebilir. Sudurun tarih, dil/etimoloji ve din/kültür bağlamında Tibet Budizmi yahut bilinen adıyla Lamaizm’den etkilenerek oluşturulmadığı ispat edilmeye çalışılmıştır. Kronolojisine göre destanlarda kullanılan motiflerin, destan olaylarının ve destanın teşekkül tarihleri ile Lamaizm’le tanışma tarihi örtüşmemektedir. Üstelik Lamaizm’in ortaya çıkışından evvel teşekkül etmeye başlayan destanlarda dahi bu motifin yer alması ve sudura bağlı olarak ortaya konulan kültürel varlık, sudurun Türk kültürüne ait önemli bir yer teşkil ettiğini göstermektedir. Etimolojisi itibariyle Türk dilinin Ana-Altayca döneminden sonra, arkaik bir döneme tekabül ettiği söz konusu kavramlar izah edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla bu ifadelerden yola çıkılarak Türk kültürü ve diğer kültürlerden iktibas ettiği iddia edilen

---

biridir. Bunun yanı sıra Türk mitolojisinde ölen şamanların kendilerine şamanlık yetisi veren dağ iyesinin (tös) yaşadığı yere gidip arındıkları ve arındıktan sonra da orta dünyada kendi soylarının koruyucu ruhları oldukları bilinmektedir (Alekseyev, 2012: 86).

<sup>22</sup> Bu konuda Alekseyev Güney Sibiryalı Türklerinin büyük bir kısmının Ülgen ile Erlik’in kardeş olduklarını, hatta Hakaslarda olduğu gibi Teleütlerin de Ülgen ile Erlik’i karşılayan “kuday” terimini kullandıklarını bildirir. Örneğin yakın bir zamana kadar Altay Türklerinin bir boyu sayılan Şorlara göre Ülgen ile Erlik kudret ve yönetim bakımından eşit güçtedirler (Alekseyev, 2013: 61; 76).

<sup>23</sup> Ele alınan destanlar dışında, diğer Altay ve Tuva destanlarında yer alan Sudur motifleri için bk. (Çevik, 2011; Aktaş, 2011).



kavram ve kültürel unsurlar meselesi yeniden ele alınmalı ve değerlendirilmelidir.

Öte yandan Burkanizm gibi yaklaşık 100 yıllık bir geçmişe sahip olan ve belirtildiği gibi Altaylılar tarafından “ak-yang” olarak anılan dinin, aslında Türk Şamanizm’inden beslenerek oluştuğu da dikkati çekmektedir. Türk dili, kültürü ve dininin diğer dil, kültür ve dinlerden etkilenmesi bir yana, tarihi seyri içinde Türk dilinin kültürünün ve dininin diğer dil, kültür ve dinlere tesiri daha derin ve çok yönlü bir bakış açısıyla ele alınmalıdır.

### KAYNAKÇA

- Abaeva, L. L. (2001). Lamaism in buryatia. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (4), 20-22.
- Aktaş, E. (2011). Altay ve Tıva Türk destanlarında ‘haber verme’ motifi üzerine genel bir değerlendirme. (Ed.: Yılmaz Yeşil), *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XI (1), 45-62.
- Alekseyev, N. A. (2013). *Türk dilli Sibiryalı halklarının Şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay şamanlığına ait materyaller*. (Çev.: Zekeriya Karadavut - Jannet Meyermanova), Konya: Kömen.
- Arıkoğlu, E. - Kuular, K. (2003). *Tuva Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ata, A. - Tulum, M. M. (2013). *Uygur Türkçesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim.
- Aydın, N. (2013). *Büyük Sümerce Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Bakaeva, E. P. (2000a). Buddhism in Kalmykia (excerpts). *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (3), 11-87.
- Bakaeva, E. P. (2000b). Lamaism in Kalmykia. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (3), 8-10.
- Balzer, M. M. (2010). *Religion and politics in Russia: A reader*. Londra ve New York: Routledge.
- Barkmann, U. B. (1997). The revival of Lamaism in Mongolia. *Central Asian Survey*, 16 (1), 69-79.
- Bat’ianova, E. P. (2007). The Teleut version of Burkhanism. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 45 (3), 9-34.
- Bautze-Picron, C. (2003). The Five dreams of the Bodhisatta in the murals of Pagan. *Berliner Indologische Studien*, 15-17, 341-368.
- Bekki, S. (2007). *Maaday-Kara destanı*, Elazığ: Manas.
- Bentor, Y. - Shahr, M. (2017). *Chinese and Tibetan esoteric Buddhism*. Leiden & Boston: Brill.
- Buell, P. D. (2003). *Historical dictionary of the Mongol world empire*, Oxford: The Scarecrow Press.
- Buswell Jr., R. E. - Lopez Jr., D. S. (2014). *The Princeton dictionary of Buddhism*. New Jersey: Princeton University.
- Buswell, R. E. (2003). *Encyclopedia of Buddhism volume one: a-l*. Michigan: Thomson Gale.

- Clauson, Sir G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford: Clarendon.
- Çevik, M. (2011). Altay destanlarında 'sudur biçik' motifi". *Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara: Türksoy.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). Türk mitolojisinde al dini ve okra ilişkisi. *38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika çalışmaları kongresi: Tarih ve Medeniyetler Tarihi Cilt 2*, 981-986, Ankara: AYK.
- D'iakonova, V. P. (2001). Lamaism and its Influence on the worldview and religious cults of the Tuvans. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (4), 52-75.
- Danilin, A. G. (1993). *Burkhanizm*. Gorno-Altai: Ak Chechek.
- Davidson, R. M. (2004). *Tibetan tantric Buddhism in the renaissance rebirth of Tibetan culture*. New York: Columbia University.
- Dilek, İ. (2002). *Altay destanları I*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dilek, İ. (2007a). *Altay destanları II*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dilek, İ. (2007b). *Altay destanları III*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Direnkova, N. P. (2014). *Altay ve Teleüt Türklerinde Şamanizm*. (Çev.: Atilla Bağcı), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Ergun, M. - Aça, M. (2004). *Tiva kahramanlık destanları 1*. Ankara: Akçağ.
- Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tiva kahramanlık destanları 2*. Ankara: Akçağ.
- Fagan, G. (2013). *Believing in Russia: Religious policij after communism*. New York: Routledge.
- Filatov, S. (2001). Altai Burkhanism faith or a dream of faith?. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (4), 76-91.
- Güneri, S. (2018). *Türk-Altay kuramı*. Ankara: Kaynak.
- Gürsoy-Naskali, E. - Duranlı, M. (1999). *Altayca-Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Halemba, Agnieszka E. (2006). *The Telengits of Southern Siberiya: Landscape, religion and knowledge in motion*. New York: Routledge.
- Humphreys, C. (2005). *A popular dictionary of Buddhism*. London: Taylor & Francis.
- Kapstein, M. T. (2000). *The Tibetan assimilation of Buddhism: Conversion, contestation and memory*. New York: Oxford University.
- Kawasaki, K. (Anl.), Nyanatusita, Bhikku (Ed.) (2009). *Jakata tales of the Buddha: An anthology volume 1*. Sri Lanka: Buddhist Publication Society.
- Kos'min, V. K. (2007). Mongolian Buddhism's influence on the formation and development of Burkhanism in Altai. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 45 (3), 43-72.
- Lessing, F. D. (2003a). *Moğolca Türkçe sözlük I: a-n*. (Çev.: Günay Karaağaç), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Lessing, F. D. (2003b). *Moğolca Türkçe sözlük II: o-c (z)*. (Çev.: Günay Karaağaç), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Maitreya, A. (2000). *Buddha nature: The Mahayana uttaratantra shastra with commentary*. New York: Snow Lion.
- May, T. M. (2009). *Culture and customs of Mongolia*. Westport: Greenwood.
- Moran, P. (2004). *Buddhism observed: Travellers, exiles and Tibetan Dharma in Kathmandu*. Londra: RoudledgeCurzon.

- Novick, R. M. (1999). *Fundamentals of Tibetan Buddhism*. Berkeley: Crossing.
- Polat, İ. (2020), *Türk kültüründe kehanet geleneği ve haza nüsha-yı mülheme*. İstanbul: Kitabevi (Baskıda).
- Potapov, L. P. (2012). *Altay Şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
- Powers, J. ve T. D. (2012). *Historical dictionary of Tibet*. Plymouth: The Scarecrow.
- Powers, John (2007). *Introduction to Tibetan Buddhism*. New York: Snow Lion.
- Rinpoche D. K. (1992). *Pure appearance: development & completion stages in Vahrayāna practice*. Halifax: Vahravairochana Translation Comitte.
- Rinpoche, D. - Dorje, J. Y. (1991). *The Nyingma school of Tibetan Buddhism: Its fundamentals and history*. (Çev. - Ed.: Gyurme Dorje - Matthew Kapstein). Boston: Wisdom.
- Rinpoche, K. (2007). *Profound Buddhism from Hinayana to Vajrayana*. San Francisco, ClearPoint.
- Rinpoche, T. T. (1997). *Hidden teachings of Tibet: An explanation of the Terma tradition of Tibetan Buddhism*. Boston: Wisdom.
- Samuel, G. (1993). *Civilized Shamans: Buddhism in Tibetan societies*. Washington ve Londra: Smithsonian Institution.
- Serruys, H. (1963). Early Lamaism in Mongolia. *Oriens Extremus*, 10 (2), 181-216.
- Serruys, H. (1966). Additional note on the origin of Lamaism in Mongolia. *Oriens Extremus*, 13 (2), 165-173.
- Sherstova, L. I. (2006). Burkhanism in Gorny Altai. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 45 (2), 14-43.
- Starostin, S. A. - Dybo, A. V. - Mudrak, O. A. (2003a). *An etymological dictionary of Altaic languages, part one: a-k*. Boston: Brill.
- Starostin, S.A., Dybo, A.V. ve Mudrak, O.A. (2003b). *An etymological dictionary of Altaic languages, part two: l-z*. Boston: Brill.
- Sumegi, Angela (2008). *Dreamworld of Shamanism and Tibetan Buddhism: The third place*. New York: State University of New York Press.
- von Stuckrad, Kocku (2006b). *The brill dictionary of religion Vol. II. e-*. Leiden & Boston: Brill.
- Wadell, L. A. (1895). *The Buddhism of Tibet or Lamaism: With its mystic cults, symbolism and mythology and in its relation to Indian Buddhism*. Londra: W. H. Allen & CO. Limited.
- Watersi P. (2001). Religion in Tuva: Restoration or innovation?. *Religion, State & Society*, 29 (1), 23-38.
- Wedemeyer, C. K. (2007), *Aryādeva's lamp that integrates the practices (caryāmelāpakapradīpa): The gradual path of Vajrayāna buddhism according to the esoteric community noble tradition*. New York: American Institute of Buddhist Studies.
- Zekiyev, Mirfatih Z. (2007), *Türklerin ve Tatarların kökeni*. (Çev.: D. Ahsen Batur), İstanbul: Selenge.
- Zhukovskaia, N. L. (2001a). Lamaism in the Altai. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (4), 50-51.
- Zhukovskaia, N. L. (2001b). Lamaism in Tuva. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 39 (4), 48-49.

## KANLI KOCA OĞLU KAN TURALI KARİKATÜR BANDININ GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEMESİ

### A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE “KANLI KOCA OĞLU KAN TURALI” COMIC STRIP

Hatice Kübra UYGUR\* – Gülden ALTINTOP TAŞ\*\*

**ÖZ:** Bu çalışmada, Dede Korkut boylarından “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesi, Umut Sarıkaya’nın Naber dergisinin 2015/3 numaralı sayısında yayımlanmış olan “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesinin karikatür bandı, esas alınarak göstergebilimsel bir yaklaşımla ele alınacaktır. Dede Korkut hikâyelerinin Dresden nüshasının 6. sırasında yer alan destansı hikâye, sözlü kültürden yazılı kültüre ve ardından karikatür-çizgi boyutuna taşınmıştır. Metnin yeni bir bağlamda karikatürize edilerek anlatılması ve bir mizah metnine dönüştürülmesi üzerinden karşılaştırma yapılması ardında da metne bu yöntemin uygulanması amaçlanmaktadır. Makalede “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı”nın mizahi bağlamdaki dönüşümü ise metin içinde ayrıca ele alınmaktadır. Karikatürize edilen metnin mizahının anlaşılabilmesi için ana metni bilmenin ve kültürel kodlara sahip olmanın önemi değerlendirilme konusudur. Günümüzde anlatıların aktarımında yaşanan dönüşümlerin sürekliliği sağladığı yönündeki savdan hareketle söz konusu metnin karikatür bandında uğradığı değişimler göstergebilimsel bağlamda tespit edilmektedir. Dede Korkut boylarının, Türk milletinin kültürel kodlarına sahip en önemli eserlerinden biri olduğu tezinden yola çıkarak metnin kendisine yapılacak göstergebilimsel bir okumayla kültüre dair pek çok açık ve örtük anlamı ve işlevi açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu sebeple yapılacak çözümlenelerde kültürel kodları temel alarak yorumlamalarda bulunmak büyük önem taşımaktadır. Ele alınan karikatür bandının Türk kültürü ve edebiyatı açısından önemi düşünüldüğünde metnin yapısındaki mizahi değişimleri bu yöntemle okumanın önemi bu çalışmanın değerlendirme konusudur.

**Anahtar Kelimeler:** Dede Korkut, Kan Turalı, karikatür, mizah, göstergebilim.

**ABSTRACT:** In this study, the story of “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı”, one of Dede Korkut tribes, and its comic strip published in the 2015/3 issue of the Naber magazine by Umut Sarıkaya is addressed with a semiotic approach. The epic story in the sixth place of the Dresden copy of Dede Korkut stories has been moved from the verbal culture to the written culture and then to the comic strip dimension. A comparison is made based on the narration of the text through caricaturization in a new context and on the transformation of the text into a humor text, and then the semiotic method is applied to the text. In the article, the transformation of “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” with in the humorous context is also addressed. In order to understand the humor of the caricature text, the importance of knowing the main text and having cultural codes is evaluated. Based on the argument that the transformations experienced in the transfer of the

\* Dr. Öğretim Üyesi – Mardin Artuklu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Mardin – [uygur\\_haticekubra@hotmail.com](mailto:uygur_haticekubra@hotmail.com) (ORCID ID: 0000-0001-6549-9218)

\*\* Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Lisansüstü Öğrencisi / Diyarbakır – [balikkilcigi01@gmail.com](mailto:balikkilcigi01@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-9976-9113)



*narrative sensure continuity, the changes in the text in the comic strip are explored with in the semiotic context. Drawing on th eargument that Dede Korkut tribes are one of the most important works of the Turkish nation with cultural codes, a semiotic reading of the text will reveal many explicit andimplicit meanings and functions of culture. For this reason, it is of great significance to make interpretations based on cultural codes in the analyses to be made. Given the significance of the comic strip for Turkish culture and literature, them portance of reading the changes in humor in the text structure using the semiotic method will be come apparent.*

**Keywords:** Dede Korkut, Kan Turalı, cartoon, humor, semiotics.

## Giriş

Türk karikatür tarihi, incelendiği ilk örneklerinden itibaren halk mizah tipleri başta olmak üzere karikatür dergilerinde halk edebiyatı ürünlerinden özellikle sözlü kültürden; kahramanlarından ve anlatılarından faydalandıkları görülmektedir. Bu nedenle “karikatür türüne halkbilimsel yaklaşmak sözlü kültürün sürekliliğine ve sürdürülebilirliğine dair tartışmalara da bir katkı sağlayacaktır” (Basat, 2014: 235). Sözlü kültür ürünlerinin yaşadığı dönüşümler sözden yazıya, yazıdan görsele, sinemaya, çizgi filme kadar pek çok alana yayılmıştır. Bu durum metinlerarasılık olarak da zaman zaman farklı çalışmalarda değerlendirilmiştir.

Osmanlı mizahında hem sözlü, hem de yazılı gelenek birlikte gelişmiştir (Türkmen, 2000: 5). Gülmece ve yergi Tanzimat’tan sonra Ziya Paşa’nın Zafer-name ve Şerhi, Ali Beyin Lehçetü’l-Hakayık adlı eserleriyle asıl yolunu bulur. 1869’da ilk gülmece dergisi olarak çıkan Diyojen ile daha sonraları çıkan Çingiraklı Tatar, Hayal, Latife, Şaka, Kahkaha, Meddah, Geveze, Çaylak gibi gülmece dergileri bu türün gelişmesine hizmet eder. (Levend, 1989: 45). Çalışmamıza konu olan karikatür bandının çizeri *Lombak, Kemik, Penguen, Uykusuz* gibi dergilerde yazıp çizmiş olan Umut Sarıkaya, 2015 yılında imtiyaz sahibi olduğu *Naber* dergisini çıkarmaya başlamıştır. Günümüze kadar 8 sayısı çıkmış olan *Naber*, bir edebiyat mizah dergisidir. Sarıkaya, çeşitli karikatür ve yazılarının yayımlandığı bu dergide dünyaca ünlü yazarların kaleme aldığı hikâyeleri kendi üslubuyla yeniden yorumlamakta ve karikatürize etmektedir. Çizgi romandan ziyade “karikatür hikâye” olarak adlandırılabilir bu çizimler dikkat çekicidir. Derginin dikkat çeken diğer bir yönü de Türk halk bilim motiflerini içeren karikatürlere sıkça yer vermesidir. Örneğin; 2015/1 “Barış Der Ki” ve “Türkü Analizi”, 2015/2 “Türküler ve Tıp”, 2015/3 “Karacaoğlan’ın Eski Çıktığının Yeni Çıktığı”, 2016/1 “Türkülerin Skype’ı: Alı Turna” ve “Türküler ve Orta Yaş Bunalımı”, 2016/2 “Efe Yemini” ve “Dedem Korkut Böyle Buyurdu”, 2016/3 “Kırat” ve “Yaratım Süreci”, 2017/1 “Ben de Gittim Bir Bilinçli Geyiğin Avına Aman Aman” söz konusu karikatürlere bazılarısıdır. Bu çalışmamızda derginin 2015/3 numaralı sayısında bulunan “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesinin karikatür bandı incelenecektir.

## Metodoloji

Kanlı Koca oğlu Kan Turalı karikatür bandının incelenmesinde göstergebilimsel çözümleme yöntemi esas alınacaktır. Göstergebilimsel

araştırmanın amacı; dil dışında çözümlenen nesnelere ve konuların anlam kazanmasını sağlamak, anlamlama dizgelerinin işleyişini belirlemek, dizgelerin öz zamanını, biçimlerin tarihini ortaya koymaktır (Barthes, 2012: 98-88). İnsanlar tarafından iletişim kurmak için üretilen göstergeler, bir görüşü ya da düşünceyi başkasına aktarma işlevi üstlenmiştir. Göstergelerin doğru şekilde anlaşılıp yorumlanmasında eğitim, deneyim ve kültürel kodlar etkili olmaktadır (Günay, 2012: 12-13). Söz gelimi; bir dilin doğal konuşurları kendi aralarında anlaşabilirken o dili bilmeyen bir yabancı, bilgi ve düşünce aktarımından mahrum olacağı için bu gösterge sisteminin dışında kalacaktır. Yerel bir fıkra o bölge insanları için komik olabilecekken yabancı bir turist için çeviri dahi yapılsa bir anlam ifade etmeyecek, anlatının mizahından etkilenmeyecektir. Hatta gündelik hayatta herhangi bir konuyla ilgili mizah yapıldığında konuyla ilgilenenler için komik olabilirken, konunun dışında kalanlar için aynı mizahi etkiyi yaratmayacaktır. Bu durum mizahın dilden, kültürden kısacası bağlamdan bağımsız olmadığına bir göstergesidir. “Gösterge kavramının en çok tartışılan yanı gösterilen yanıdır; gösterilenin, yani kavramın, içeriğin gerçek dünyayla olan ilişkisidir” (Erkman, 1987: 45). Gösterilen, hiçbir zaman gerçek dünyadaki nesnelere birebir bir kopyası değildir, dünya hakkındaki duyularımızın, algılarımızın bir soyutlamasıdır. Bu, kavramların nesnelere hiçbir türlü karşılık olmadıkları anlamına gelmez

Dede Korkut boylarının, Türk milletinin kültürel kodlarına sahip en önemli eserlerinden biri olduğu tezinden hareketle metnin kendisine yapılacak göstergebilimsel bir okuma, kültüre dair pek çok açık ve örtük anlamı ve işlevi ortaya koyacaktır. Göstergebilim, öncelikle herhangi bir iletişim sistemi oluşturan veya sisteme ortak olan insanların uzlaşımına, toplumsal paylaşım ve tecrübelerine dayanmaktadır. Bu sebeple çözümlenmelerde kültürel kodlar temel alarak yorumlanacaktır. Ele alınan karikatür bandının, Türk kültürü ve edebiyatı açısından önemi düşünüldüğünde metnin yapısındaki mizahi değişimleri bu yöntemle okumanın önemi ortaya çıkacaktır.

Modern anlamda göstergebilimin iki kurucusu vardır. Biri Amerikalı S. Peirce, diğeri İsviçreli dilbilimci F. de Saussure’dür. Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan Peirce, göstergeler kuramını mantıkla birleştirip “semiotic” adını verirken Saussure ise doğal dillerin dışındaki gösterge dizgelerini incelemek için kurulacak olan bilim dalına “sémiologie” adını vermiştir (Rifat, 2013: 116-120). Göstergebilimsel bir incelemede I. dil ve söz; II. gösterilen ve gösteren; III. dizge ve dizim; IV. düz anlam ve yanan anlam temelinde ikili karşıtlıklar biçiminde sınıflandırma yapılmaktadır. Bu sınıflandırmanın amacı, dil dışı dizgelerin anlamlandırılması ve dizgelerin işleyişinin ortaya çıkarılmasıdır (Barthes, 1987: 1-6). Göstergebilimsel çözümleme, metinlerin altında yatan anlamlara odaklanmak için kullanılır ve şu sorulara yanıt arar:

- Dilsel işaretler ve imgeler arasındaki ilişki nedir?

- Sözcükler ve imgeler birbiriyle örtüşüyor mu?
- Sözcüklerin okunması sadece imgelere bakmaktan farklı bir yorum verir mi yoksa sözcükler imgeleri pekiştiriyor mu?
- İmgeler, belirli anlam türlerini yaratmak için kültürel belleğimizi nasıl kullanıyor?
- Metni anlamak için ne tür bir kültürel birikime sahip olmalıyız? Bu yayının okuyucularından bu kültürel kodlar beklenebilir mi? (Stokes, 2003: 75).

Çalışmamızda bu sorulara cevap aranacak ve Dede Korkut hikâyelerinden biri olan “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı”nın asıl metni göz önünde bulundurularak Umut Sarıkaya’nın çizmiş olduğu karikatür bandına ait göstergebilimsel bir şema oluşturulacak ve bu şemada mizah unsurlarının nasıl oluşturulduğu ortaya konulacaktır. Analiz sonucunda incelenen metnin, karikatür bandı olması, mizahi yönünün ağır basması ve neticesinde gülme eylemi hakkında çıkarımlarda bulunulacaktır.

### 1. Mizah ve Gülme

Mizah, sanat dalları içerisindeki yerini ve gücünü geçmişten bu yana korumuş; gündelik hayatın bir parçasını oluşturmuş ve kendi söylem alanını yaratarak yayılmaya ve sosyal yaşamın içinde var olmaya devam etmiştir. Türkiye Türkçesinde; lâfife, şaka, alay, ciddi olmayan söz, edebiyatta bazı fikirleri şaka, nükte ve tarzlerle süsleyip ifade eden yazı çeşidi, eğlendirici fıkralar (Kutay, 1970: 6) olan mizahın tanımı Türkçe sözlükte şu şekilde geçmektedir: “Gülme: gülmek işi, kahkaha”; “gülmece: 1. eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeden takılmak amacını güden ince alay, mizah, humour. 2. Gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah”; “mizah: gülmece” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 1998: 903). Cemal Kutay mizahı, “hürriyetin çocuğu olarak” (1970: 7) tanımlar. Mizah; olaylar karşısında gülümseten, iğneleyen ve düşündüren bir bakış açısıyla dünyaya karşı bir tutum geliştirmeyi sağlar. Farklı görebilmenin ve düşünebilmenin mümkün olduğu bir dünya yaratması açısından mizahın her türlü geçmişte de günümüzde de önemlidir. Mizahın işlevselliği açısından bu durum değerlendirme konusudur (Uygun, 2017: 179). Bu farklı ve sınırları belli olmayan tanımlamalar göz önünde alındığında mizahı, bağlamına göre değerlendirerek sınıflandırmaya çalışmak bir yol olabilir. Tanımlamalara bakıldığında gülmece ve mizah sözcükleri arasında net bir ayrımın olmadığı ve birbirlerinin yerine kullanıldıkları görülmektedir.

Kimi mizahın yergi gücünü öne çıkaran tanımlara yer verirken kimi de gülmece yönünü ön planda tutar. Mizahın alt unsurları arasında; gülmece, yergi (hiciv) ve zekâ sayılabilir. Espri, mizahın zekâ unsurunun ağır basmasıyla ortaya çıkarken ironi, parodi ve satir gibi teknikler mizahın yergi unsurundan beslenirler mizahın eğlence yönü ise sadece gülmek için yapılan gülmeceler ve şakalardır (Yalçınkaya, 2020: 15). Dolayısıyla mizah gibi görece bir kavramı tanımlarken net sınırlar çizmenin mümkün olmadığı görülmektedir.

Bu çalışmada Kanlı Koca oğlu Kan Turalı karikatür bandında edebi bir metinden, karikatüre dönüştürme yoluyla mizah sağlanmıştır. Dönüştürülen metnin mizahıyla ilgili tartışmaları parodi, burlesk ve travesti kavramları çerçevesinde değerlendirebiliriz. İtalyanca ‘burla’ (oyun) kelimesinden türediği söylenen ‘burlesk’ geçmişte parodi ile aynı anlama gelecek şekilde kullanılmış ve bazen parodi, burleske indirgenmeye çalışılmış. Richmond Bond, burleski parodiden ayırdığı gibi burleski de kendi arasında ikiye ayırır: ‘Yüksek burlesk’ önemsiz bir konunun ciddi bir üslup ile ele alınmasını ifade ederken ‘alçak burlesk’ diye tabir ettiği ‘travesti’ ise ciddi bir konunun bayağı bir üslup ile dile getirilmesi olarak tanımlar. Burada parodici yüksek burleski kurbanının hatalarını ifşa etmek ve dikkatleri hatalara toplamak iken travestideki asıl gayenin alay olduğunu söyler (Rose, 2016: 79-95). Parodik metinler işlevsellik açısından değerlendirildiğinde “alt metni eleştirir ya yüceltir ya da nötralize ederek sadece bir araç olarak kullanır (Rose, 2016: 92). Dolayısıyla Kanlı Koca oğlu Kan Turalı hikâyesi edebi metinden karikatür bandına dönüştürülürken metnin yaşadığı bu dönüşüm değerlendirildiğinde görece alt metnin nötralize edildiği söylenebilir.

Mizahın en büyük kaynaklarından birinin uyumsuzluk olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla ‘burlesk’te de komiği sağlayan unsur, şüphesiz konu ile üslup arasındaki uyumsuzluktur. Kanlı Koca oğlu Kan Turalı karikatür bandıyla sağlanan mizah bu nedenle uyumsuzluk temelinde okunabilir. Ana metnin Türk kültürünün başat eserleri arasında yer almasını esas alacak olursak metnin, mizahi bir alan olan karikatür bandıyla anlatımıyla çalışılması, zaman sıçraması, çizimdeki mekânsal farklılık ve karakterlerin günümüze taşınması gibi uyumsuzluklar “burlesk” olarak tanımlanabilir. Karikatür bandının sağladığı mizah sonucunda gülme eylemi meydana gelmektedir. Gülme de mizah gibi tek bir açıklamayla tanımlanamayan kavramlar arasında yer almaktadır.

Gülmenin tanımlanması, kuramlar zemininde tartışılması ya da belirli metotlarla incelenmesi konusunda kapsayıcı tek bir çatıdan söz etmek mümkün değildir. Çünkü gülmenin sebebi tek değildir, gülme eyleminin altında farklı sebepler vardır. Söz gelimi; gıdıklama, düşen birini görme, bir oyun kazanmak, sevdiğimiz bir insanı yolda görmek vb. mizahî olmayan gülme sebepleriyle stand-up gösterisi izlemek, fıkra dinlemek, ses ya da hece karışması mizahî gülme sebepleridir (Morreal, 1993). Her iki grupta da gülme eylemi vardır ancak ilk gruptaki durumlarda gülme, haz ilkesi temelinde gerçekleşirken; ikinci gruptaki durumlarda zihinsel bir süreç gerektiren mizah ön plandadır. Verilen örnekler sonucunda; mizahın bir anlamlandırma süreci olduğu gülmenin ise bir davranış, bir fiil olduğu görülmektedir. Bir bebek gıdıklandığında gülmeye başlar ve bu gülme fiili altında herhangi bir düşünme sürecinden ve mizahın işlevinden söz edilemez. Mizah, gülme sebeplerinden biridir ancak her gülmenin altında mizah yoktur; aynı şekilde her mizah da gülmeye sonuçlanmayabilir. Söz gelimi; “Toplumsal hayat içinde bireylerin kendilerini ekonomik ya da sosyal



açından içinde buldukları konumdan farklı şekillerde yansıtma eğilimleri de mizahi bir taraf içerir” (Kanter, 2019: 27). Ancak gülme eylemine sebebiyet vermeyebilir.

Çok eski dönemlerden beri gülme üzerine düşünülmüş ve gülmenin kaynağı araştırılmıştır. Platon, gülmeyi insanı kötülöklere sevk eden ve yoldan çıkaran bir bağımlılık olarak görmüştür: “Fakat öte yandan, gençlerimiz de o kadar düşkün olmamalı gülmeye. Çünkü bir insan bir kez aşırı gülmeye alıştı mı, bu aşırı bir şekilde tam tersini de birlikte getirir” (Platon, 2005: 80). Aristoteles’e göre ise soylu olmayan kusurlu insanlar gülünçtür (Aristoteles, 1987: 20). Her iki düşünöre göre de gülme, alayın bir şeklidir ve diğör insanlara karşı hissedilen *üstünlük* duygusundan kaynaklanır. Onlara göre gülme, insanı rahatlatan bir davranış gibi görünse de aslında kişiye zarar vermektedir. Gülmenin üstünlük sağlama işlevi olduğu ve erdemli bir davranış olmadığı görüşünde olan bir diğör düşünür de Thomas Hobbes’tir. Ona göre gülme; mutluluk veren anlık bir hareket ya da başkasında yanlış bir şey görmek şeklinde iki biçimde ortaya çıkar. İkinci durum genellikle yetersiz ve pısrık kişilerin davranışdır. Başkalarını alaydan korumak erdemli bir davranıştır (Hobbes, 2007: 51-52). Hobbes ile benzer düşünceleri taşıyan Aziz Nesin’e göre gülmece yazarları, gülmeceyi bir savunma aracı olarak kullanmışlardır. Geçmiş yaşamlarında ağır bir aşağılık duygusunun izlerini taşırlar ve bu izlerden kurtulmak için de kendilerini gülmecenin sığınağında saklamaktadırlar (Nesin, 1993: 17-22). Gülmenin altında yer alan sebeplerden biri olan üstünlük duygusu, günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Günlük hayatta, televizyon programlarındaki tartışmalarda ve sair kişilerin yüzünde alaycı tebessümü görebiliriz. Gülme bu durumda bir rekabet aracı, bir tartışma silahı olarak kullanılmaktadır. Çoğunlukla haklılığı değil kendini karşıdakinden üstün görmeyi ya da buna inandırmayı simgelemektedir. Gülme, bu durumlarda psikolojik üstünlüğü elde tutmayı sağlayan bir güç gösterisine dönüşmektedir (Altıntop, 2017: 15). Dolayısıyla gülme eylemi yukarıdaki farklı tanımlamalar da göz önüne alındığında bağlamsal ve işlevsel yapıya sahip protest bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gülmenin de mizahın da altında yatan sebeplerden biri *uyumsuzluktur*. John Morreall, uyumsuzluk kuramını şu şekilde açıklamaktadır: “Nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz” (Morreall, 1997: 24-25). Arthur Koestler, bu uyumsuzluk durumunu düz anlam ve eğretileme temelinde ikili çağrışım olarak değerlendirilmektedir. Bu iki çağrışım tek bir düzlemde çatışır ve çatışma anında denge bozulur, sonra hemen yeni bir denge kurulur. İşte mizah bu yeni dengenin kurulması sırasında ortaya çıkar ve mizahçı zekâsını bu anlık durumda gösterebilir (Koestler, 1997). İnsan zihninin bilişsel şemaları arasındaki çatışma olarak yorumlanabilecek bu denge kaybında anlık yeni şemalar oluşturulmakta ancak bu yeni yapılar mizah zemininde

kurulmaktadır. Yani gülme için mevcut iki durum arasında bir uyumsuzluk olmalı ve bu uyumsuzluk ani bir şekilde meydana gelmeli ve sonrasında yeni durumun mizahi yönü kavranarak bir denge hâline geçmelidir.

Çalışmanın temelinde karikatür bandının altında yatan anlamlara odaklanmak için Barthes'ın yukarıda maddelendirilen soruları sorularak göstergebilimsel çözümleme amaçlanmıştır. "Dilsel işaretler ve imgeler arasındaki ilişki nedir?" ve "Sözcükler ve imgeler birbiriyle örtüşüyor mu?" sorularının yanıtı aynı zamanda mizahın söz konusu karikatür bandında nasıl oluştuğunu da göstermektedir. Dilsel işaretler yani sözcükler neredeyse tamamen orijinal hikâyeden alınmıştır ancak çizgiler günümüz dünyasını temsil etmektedir. Sözcükler ve çizgiler arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Modern bir yaşamla yüzyıllar öncesinin gelenekleri, dil özellikleri birleştirilmiş ve söz konusu uyumsuzluk karikatür bandının mizahını ortaya çıkarmıştır. Göstergebilimsel çözümlemede yönlendirici olan bir diğer soru ise: "Sözcüklerin okunması sadece imgelere bakmaktan farklı bir yorum verir mi yoksa sözcükler imgeleri pekiştiriyor mu?" sorusudur. Karikatür bandında hikâyedeki olay örgüsüne uygun bir sıralama izlenmiş, karelerde yer alan sözsiz ifadelerle göre karakterler karikatürize edilmiştir. Bu açıdan sözler ve çizgiler birbirini destekler niteliktedir ancak yukarıda bahsedildiği üzere çizimler ve sözsiz ifadeler arasındaki uyumsuzluk sebebiyle sadece imgelere bakmak yeterli olmayacak, sözcüklerin okunmasıyla, metnin bütünü bilmesiyle anlam bütünlüğü sağlanacaktır.

## 2. Tür Olarak Karikatür

Resim ve edebiyatın olanaklarının bütünleşmiş hâli olan karikatür, her iki sanat dalından da yararlanmaktadır. Gücünü mizahtan alarak etkileyciliğini artıran bir tür konumunda olan karikatür, mizahi üreten sanat dalları içerisinde etkili bir yere sahiptir. Günümüzde *Uykusuz*, *Penguen*, *Leman*, *Gırgır*, *Naber* gibi özellikle gençler arasında popüler olan dergiler ve sosyal medya aracılığıyla okur kitlesine ulaşan karikatür, yazı ile birlikte oluşturulabileceği gibi yazısız da meydana getirilebilir. Karikatür, özellikle kusurları ön plana çıkarmakta ve gücünü aynılıktan değil çarpıtılmışlıktan almaktadır. Abartı ve uyumsuzlukla belirli noktaların ön plana çıkarılması bu sanatı güçlendirmekte ve yeni bir yaratım ortaya çıkarmaktadır. Söz olmadan sadece çizimle de mizah olabileceğini gösteren karikatür, yazı, gifler, hareketli gifler, capslerle birleştiğinde etkileyciliğini arttırıp, mizahi yönünü kuvvetlendirebilmektedir. Karikatürde sözler çizgilerle birleştiğinde halka daha kolay nüfuz edip daha çok insana ulaşmakta ve hem sözcüklerle hem çizgilerle yapılan imgeler, simgeler aracılığıyla ifade gücünü arttırmaktadır.

Tüm sanat türleri hem birbirleriyle ilişki içerisinde hem de içinde buldukları kültürden etkilenir ve onu etkiler. Bir sanat eserinin gerçek kıymetini ortaya koymak için o eseri diğer sanat türleri ile ilişkilendirmek ve yaratıldığı kültürel bağlam içerisinde değerlendirilmek gerekmektedir

(Barret, 2012: 209 akt. Basat, 2014: 228). Çalışmamızda incelenecek olan karikatür bandı için de aynı durum söz konusu olmaktadır. Türk kültürünün destansı anlatıya sahip önemli yapıtlarından Dede Korkut hikâyelerini bilmek konuyla ilgili yapılmış ve yapılacak farklı düzlemdeki çalışmaları anlamayı sağlayacaktır. Aynı ortak değerlere sahip toplumda, gülünecek ve ağlanacak konularda ortaklıklar görülür. “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesini bilen bir kişi izlediği film, çizgi film veya karikatürdeki değişiklikleri fark eder. Ya da tam tersi son dönem üretilen metinleri okuyup izleyip ana metne ilgi duymaya başlayabilir. Mizahi unsurlar ön plana çıkarıldıysa ana metin ve ikinci metin arasında ilişki kurarak komiğin sebebini anlar. Metnin sözel imgelerinin çizgi imgeye dönüştüğü noktada mizahi unsur geçmişten günümüze dönüşerek taşınır. Günün kültürel kodları ve geçmişin belleği karikatür üzerinde buluşmuş olur. Dolayısıyla karikatür, “kültürel kodlar üzerinden yeni ve güncel hikâyeler üretebilmeyi diğer metinlere göre daha kolay başarır. Sözü edilen bu özelliklerden hareketle karikatürün etnografik bir metin gibi okunup okunamayacağı sorusu önem kazanmaktadır” (Basat, 2014: 228). Romantik entelektüeller, geçmişi korumada ve araçsallaştırmada folkloru etkin olarak kullanmışlardır. On dokuzuncu yüzyılın başında romantik milliyetçilik fikriyle dolu olan Avrupalı entelektüeller folklor alanını yaratmış ve milliyetçi amaçları beslemek için halk kültüründen yaralanmışlardır (Schudson, 2007: 185). Bu durum sadece Avrupa’yı değil dünyayı etkisi altına almıştır. Milliyetçilik akımının etkisiyle folklor alanının artmasıyla milli değerlere ve eserlere yönelmeye başlanmıştır. Dede Korkut hikâyeleri de Türk edebiyatının milli ve edebi eserleri arasında yer almaktadır. Dolayısıyla bu araçsallaştırmada etkin roller üstlenmiştir. Ancak günümüze gelindiğinde metinlerin, sinema, karikatür, çizgi film gibi alanlarda yaşadığı dönüşümlerdeki çarpıtmalar dikkat çekici bir hal almaktadır. Kolektif ve hatta bireysel belleğin toplumsal ve tarihsel süreçlerle ne denli iç içe olduğunu fark ettiğiniz anda “çarpıtma” kavramı problematik bir hal almaktadır. Peter Burke’ye göre, ne anılar ne de geçmişi anlatan kayıtlar nesnel kabul edilmektedir. Her ikisinde de seçimler, yorumlar ve çarpıtma toplumsal olarak koşullandırılmıştır (Burke, 1989: 98 akt. Schudson, 2007: 181). Kanlı Koca oğlu Kan Turalı karikatür bandını da çarpıtma süreci içerisinde değerlendirebiliriz. Bu durumu Schudson, geçmişteki olayların hikâyesini anlatmakla günümüz değerleri arasında yaşamsal bir bağlantı kurabilir miyiz sorusuyla açıklamaya çalışmaktadır. “Geleneğimiz, geçmişin hassas bir şekilde damıtılmış halidir, bütün bulunan şeylere sadık kalmayı amaçlayan bir yorumdur (Schudson, 2007: 183). Karikatür bandındaki çarpıtmalar gelenek, geçmiş kavramlarına ne kadar sadık kalındığı yönünde ayrı bir tartışma ve çalışma konusu yaratmaktadır. Ancak geleneğe olan ilgiyi mizahi bir bağlamda da olsa artırdığı gözlenmektedir. Böylece karikatür bantları, çizgi ve sinema filmleri de geleneğin aktarımında etkin bir rol üstlenmiş olurlar.

Sözlü gelenekten yararlanan karikatürler, geçmişin kültürel belleğinde yer alan deneyim, bilgi, anlatı dağarcığını sözlü kültürden karikatür ortamına taşıyarak çizgiyle yapılmaya çalışılan mizahının temellerini toplumsal belleğe dayandırmaktadır. Elbette burada çizenin ve okuyucunun aynı coğrafyadan olması ortak kültürel geçmişe sahip olması da bağlamsal açıdan önem kazanmaktadır. Söz konusu karikatür bandını anlamlandırabilmek için Türk destan anlatı geleneği, Dede Korkut Hikâyeleri ve bu hikâyelerde yer alan kahramanlar hakkında bilgi ve birikime sahip olmak gerekmektedir. Sarıkaya'nın aşağıda yer verdiğimiz karikatür bandında parodik bir metnin söz konusu olduğu söylenebilir. Mühim bir konu, üslubun çarpıtılmasıyla, bayağı bir dil kullanılarak komikleştirilmiştir. Çizer, bu karikatürde travesti tekniğiyle bu meseleyi alaya almıştır. "Ciddi bir konunun basit ya da kendisine layık görülme birine anlattırılması da travesti örneği olarak görülebilir (Rose, 2016: 91). Dolayısıyla komiklik, üslup-konu uyumsuzluğuyla sağlandığı gibi özne-konu ya da konu-muhatap uyumsuzluğuyla da sağlanabilir (Yalçınkaya, 2020: 280). Karikatürde sağlanan mizah sayesinde gülme eylemi gerçekleşmektedir.

Bergson'a göre, gülmenin bir mantığı vardır ve temelinde üç önemli unsur bulunmaktadır; insanilik, duygusuzluk ve topluluk. İlk olarak, gülme insanlara özgü bir eylemdir. İkincisi, gülmek için olaylara ya da durumlara dışardan bakılmalıdır. Eğer karşılaşılan komik durumlara karşı duygudaşlık yapılırsa kişi kendini olayların içinde bulur ve gülme eylemi gerçekleşemez. Üçüncü unsur olan topluluk anlaşılmadan gülme de anlamlandırılmaz (Bergson, 2014). Topluluk, mizahın anlamlandırılmasının yanı sıra şekillenmesinde de önemli rol oynamaktadır. Gülme eyleminin evrensel yönleri vardır. Örneğin; düşen bir kişiye dünyanın her yerinde gülünebilir; ancak mizah için aynı durum geçerli değildir. Fıkralar, yazıldıkları dilde gösterdikleri etkiyi, çevrildikleri dilde gösteremeyebilirler. Elbette bu durumda toplumun kültürünün de etkisi vardır. Toplumun ortak bir mizah çizgisine sahip olduğu söylenebilir: "Güldürü, saf sanat gibi çıkarsız değildir. Gülmeye hükmederken toplumsal hayatı doğal ortam kabul eder ve hatta toplumsal hayatın itici gücüne itaat eder" (Bergson, 2014, 108). Karikatürün amaçlarından biri olan mizah kültürün bir parçasıdır ve mizahı oluşturan unsurlar toplumun kültürünün içerisinde aranmalıdır. Kültürü oluşturan birçok unsur arasında mizahın ve gülmenin yeri ayrıdır: "Elbette, yüksek sesli bir kahkaha dünya yüzünde duyulmuş ilkel ateşti. Yürekte bir gülüş, deyim yerindeyse, boraların hızına erişebilir, saçma savaşları yıkabilir ve yolu üzerinde durma budalalığı gösteren sağlam hasımları devirebilir" (Sanders, 2001: 32-33). Göstergibilimsel çözümlemede yol gösterici diğer sorular olan; "İmgeler, belirli anlam türlerini yaratmak için kültürel belleğimizi nasıl kullanıyor?" ve "Metni anlamak için ne tür bir kültürel birikime sahip olmalıyız? Bu yayının okuyucularından bu kültürel kodlar beklenebilir mi?" sorularının cevabı bu başlık altında ele alınmıştır. Söz konusu karikatür bandı Türk kültürünün en önemli edebi metinlerinden biri olan Dede Korkut Hikâyelerinden Kanlı Koca oğlu Kan Turalı hikâyesini

konu edinmiştir. Karikatürler, geçmiş dönemlere ait sözlü edebiyatı günümüze taşımaktadır. Okur, sözlü kültür kodlarından oluşan karikatürü okuduğunda belleğindeki kültürel kodlarla karikatür arasında oluşan uyumsuzluğa gülmektedir (Basat, 2014: 228). Bu açıdan bakıldığında, okuyucuda mizah duygusunun oluşturulması için okuyucu kitlesinin bu hikâyeleri bilmesinin önemini ortaya koyarken tersten bir okuma yaparsak mizahi metin sayesinde ana metne olan ilgiyi, merakı artıracığı düşünülmektedir. Böylece ana metni bilmeyenler arasında konuya ayrıca ilgi duyulacaktır. Bu durum geleneğin aktarımı açısından yeni oluşturulan metnin işlevini ortaya koymaktadır. Dede Korkut Hikâyeleri'nin yeni nesillere aktarımı günümüzde de devam etmekte ve Dede Korkut Hikâyeleri; karikatür olarak sinema filmi, dizi film olarak ve TRT Çocuk tarafından çizgi film şeklinde yayınlanmaktadır (URL-1).

Ayrıca MEB öğretim müfredatında da söz konusu hikâyeler yer almakta (URL-2), öğrenciler derslerde söz konusu hikâyeleri okuma ve inceleme fırsatı bulmaktadır. Bu sayede yeni neslin kültürel zenginliklerimizden ve kök değerlerimizden uzak kalmaması amaçlanmaktadır. Değerlerin dönüştürülmesiyle sağlanan mizah ve neticesinde gülme eylemi postmodern bir tutumun sonucu olarak değerlendirilebilir. Gösteren ve gösterilen ilişkisi değerler üzerinden kurulurken karikatürde değersizleştirme değil komikleştirme yapılmıştır. Dede Korkut hikâyeleri tarihi değil ancak edebi metinlerdir. Dolayısıyla metindeki kahramanlar gerçek şahsiyetler değildir. Metnin yaşadığı bağlamsal dönüşümler göz önüne alınarak metne kutsiyet atfetmeden milli özellikler ve kök değerler taşıması açısından değerlerin geleceğe aktarılması önem taşımaktadır. Ancak bu durum edebi metinlerin, mizahi alana taşınamayacağı anlamına gelmemektedir. Karikatür bandında yaratılan mizahın, gülme eylemiyle ifadesini bulması, geleneği gelecek nesillere aktarması önemlidir.

Karikatür bandında dönüştürülen edebi metnin mizahi yönünün ele alındığı çalışmada “ciddi bir türün ve onun parodik ikizinin birbirini tamamlayacak şekilde yorumlanması, teorik kavramlar ve hayat pratiklerini içeren iki ayrı eğilimin kapsamlı bir sentezini mümkün kılacaktır” (Cebeci, 2016: 108). Parodi, ironiyi de içinde barındıran “metinlerarası” komik bir edebî türdür. Çalışmada incelenen karikatür bandında, hem Sarıkaya'nın söylemi incelenmiş hem de asıl hikâye ile ilişkisi incelenerek birlikte yorumlanmıştır. Bu sentezleme amaçlı yorumlamalar sonucunda, ele alınan Sarıkaya karikatürünün “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesinin bir parodisi olduğu çıkarımında bulunulmuştur.

### **3. Bir Dede Korkut Hikâyesi: Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı**

Türk edebiyatında destan ve halk hikâyesi arasında bir yere sahip olan manzum-mensur şekilde oluşturulmuş Dede Korkut hikâyelerinin (Kitab-ı Dedem Korkut Âlâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan), Dresden ve Vatikan'da olmak üzere iki nüshası bulunmaktaydı ancak edebiyat dünyasını heyecanlandıran

13. hikâye olarak *Salur Kazanın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi* adlı boy bulunmuştur.<sup>1</sup> Dede Korkut Kitabı'nın Dresden nüshasında bulunan on iki hikâyede çeşitli mücadeleler yer almaktadır. Bu mücadelelerin ikisi Oğuzların kendi aralarında, ikisi tabiat ve doğaüstü güçlerle, sekizi ise Oğuz beyleri ile kuzeydeki ve batıdaki kâfirler arasındadır (Ergin, 2008: 1-27).

“Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” boyu, Dede Korkut Kitabı'nın Dresden nüshasının altıncı hikâyesidir ve 170/5-201/11 sayfa ve satırları arasında yer almaktadır (Duymaz, 1999: 360/URL-3). Vatikan nüshasında ise yer almamaktadır. Altıncı sırada yer alan “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı”, kahramanın sevdiğine ulaşmaya kadar göze aldığı tehlikeler ve verdiği savaşlar yönünden bir aşk hikâyesidir (Gökyay, 2006: 887). Bu hikâyede yer alan alp tipi karakterler Kan Turalı<sup>2</sup> ve Selcen Hatun'dur. Kanlı Koca oğlu Kan Turalı hikâyesinin yazınsal bir derinliği bulunmaktadır. Bu anlatıda olay örgüsü sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilmiş, kahramanların düşünceleri ve karakterleriyle davranışları ilişkilendirilmiş, anlatıcı, karakterlerin kişiliklerini başarıyla yansıtmıştır. Kanlı Koca oğlu Kan Turalı bu yönleriyle modern olarak değerlendirilebilir (Eziler Kıran, 2015). Anlatının sahip olduğu modern özellikler dışında karikatür bandında onu modern kılan çizgiler Umut Sarıkaya'nın kaleminden çıkmıştır. Sarıkaya, Dede Korkut hikâyesini anlatırken, hikâyenin aslına büyük oranda sadık kalmış ve olayları günümüz dünyasında yaşanmış gibi karikatürize etmiştir.<sup>3</sup> Karikatür bandının “Dede Korkut Masalları, Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” adıyla Kan Turalı'nın vesikalık sayılabilecek bir çizimiyle başladığı görülmektedir. Ancak Sarıkaya, karikatür bandını kendi sosyal medya hesabında paylaşırken “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı Destanı” başlığını kullanmıştır. Sarıkaya'nın masal ve destan türü arasında kararsızlık yaşadığı görülmektedir. Karikatür bandında destansı ve masalsi anlatımı sürdürürken çizimleriyle de metnin mizahi yönünü ön plana çıkarmıştır. Dede Korkut hikâyelerinde “Duha Koca oğlu Deli Dumrul Boyu”; Depegöz, “Basat'ın Depegöz'ü Öldürdüğü Boyu” ve olaylarla Kan Turalı'nın boğa, aslan ve deveyi arka arkaya öldürmesi masalsi kahramanların üstün başarıları ile de destansı özellikler taşımaktadırlar. “Masalı öyküden ayıran başlıca öykü özellikleri, kahramanlarının adlarının olması, ruhsal durumlarının çözümlenmesi, dış görünümünün betimlenmesi, gerçeğe benzerliği ve zaman uzam ilişkilerinin sıkı bir biçimde kurulmasıdır. Üçüncü özellik dışındaki tüm öykü özellikleri bu destanda çok güçlü olmasa da bulunmaktadır. Bu özellikleriyle destanların XIX. yüzyılda altın çağını yaşayan öykü türüne yaklaştığı söylenebilir” (Greimas ve Courtés, 1979: 307 akt: Eziler-Kıran 2015: 156-157). Karikatür bandı ise tüm destansı

<sup>1</sup> Söz konusu 13. hikâye ile ilgili yapılan çalışmalardan bazıları için bk. (Azmun, 2019; Ekici, 2019a, 2019b; Shahgoli, Yaghoobi, Valiollah-Aghatabai, Behzad, 2019; Demir, 2019; Ercilasun, 2019a, 2019b; 2019c, 2019d; Efe, 2019: 295-317).

<sup>2</sup> Hikâyedeki kişi adlarının yazımında esas alınan eser için bk. (Ergin, 2008: 184-199).

<sup>3</sup> Umut Sarıkaya'nın @UmutSarıkayaDünyası adlı facebook sayfasında 16 Haziran 2017 tarihinde bu karikatür bandı yer almıştır. (URL-4)

özelliklerini yazılı metinde korurken çizgi metinde gündelik hayatın içinde bir anlatıma sahip olmuştur. Metnin oluştuğu dönem ve şartlar göz önüne alındığında karikatürdeki sıradanlık aynı zamanda tezat oluşturmuştur. Karikatür bandının mizahı da bu olağanlıktan ve uyumsuzluktan beslenmiştir.

Değerler bağlamında ele alınacak olursa karikatür bandı, geleneksel metnin geleneği aktarma işlevini değil belki ama geçmişi refere ederek buradan elde edilen mizah ile gülmeyi sağlamaktadır. Petit Robert, karikatür yerine kullandığı kaba güldürüyü “kişileri ve kahramanlık durumlarını sıradanlaştırarak değiştirmeye dayanan bir destan yansıması” olarak tanımlar (akt. Aktulum, 2007: 127; Basat, 2014: 229). Ancak bu sıradanlaştırmayı, idealize edilmiş metinden yeni bir metin yaratmak anlamında, kültürel belleğin yeni metne alt yapı oluşturması biçiminde de yorumlamak mümkündür. Çünkü yeni metin, alt metne kültürel olanı yerleştirmekte ve böylece ona dair bir farkındalık yaratmaktadır. Terry Barret’in de ifade ettiği gibi bütün sanatçılar içinde yaşadıkları kültürden ve devraldıkları kültürel mirastan etkilenirler. Bir fotoğrafı tam olarak anlayabilmek için tarih, siyaset ve fotoğrafın üretildiği dönemin dinsel ve entelektüel konumu hakkında bilgi sahibi olmak gerekir (2012: 135 akt. Basat, 2014: 229). Dede Korkut kitabında göze çarpan unsurlardan biri de göçebe medeniyeti ile yerleşik medeniyet arasındaki mücadeledir (Oğuz, 1996: 20). Bu mücadele hemen bütün destanlarda görülebilir. Kanlı Koca oğlu Kan Turalı boyunun ana metninde göçebe hayatın izleri tasvir edilirken karikatür bandında yerleşik hayatta yer alan sıradan bir mahalle karikatürize edilmiştir. Böylece iki metin arasındaki zıtlıklar metnin mizahi yönünü kuvvetlendirmiştir.

Barındırdıkları mizahî özelliklerin etkisiyle komik edebî türlerin sadece yazılı ve sözlü değil, aynı zamanda görsel olarak da var olabileceğini gösteren karikatürler; bu çerçevede ele alındığında zengin okuma ve yorumlamalara olanak sağlamaktadır. Ciddi bir metin ironik bir üst-metin gerektirir, ironik bir alt-metinse ciddi bir üst-metne ihtiyaç duyar (Genette, 1997, 324 akt. Cebeci, 2016). Genette’nin bahsettiği ironik alt metinlerden biri olan parodi, karnavalımsı özellikler taşır ve ikirciklidir. Her tür kendi parodisini ve gülme boyutunu aslında kendi içinde barındırmaktadır. Parodi sayesinde her şey ters yüz edilir, çarpıtılır (Bakhtin, 2001: 244). Bu iki kavramın sahip olduğu özellikleri bünyesinde barındıran “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” karikatür bandının parodik ve ironik özelliklere sahip olduğu göstergebilimsel çözümlenmelerle ortaya konulmuştur.





Uç canavar BOĞA, ASLAN VE BUSRA (Devle) imiş.

Meğersem bunlar san domlu saçtan Hatunun eşkı çıkıktıkları imiş...

Demir zincir ile bağayı meydana getirdiler. Boğa diz çöktü boynuzuyla bir mermir taşı peynir gibi dıttı.

YIKILSIN ÖĞÜZ ELLERİ... KIRK YIĞIT BİR KIZIYLA BİR KIZIYLA BİR KIZIYLA BİR KIZIYLA...

Ühü

HEY KIRK ESİM KIRK YOLDAŞIYLA KEŞİN AĞLAŞAYIM KOLÇA KOPUZUMU GETİRİN ÖĞÜZ BENİ...

Kirk yığıt kolca kopuzunu taşları ne vurdu...Kanturallıyı öldü... Öğüzün Kanturallıya bir çök geldi... Bir yuzuzukta boğayı yere serdi.

Başkanı sonra adını meydan getirdiler. Adına meydan meydanına ne kadar at var... KİM SEVİR...

BRE VİNE NE AĞLAŞIRNIZ... ROBOĞAN KURTULUŞU İNCE KANTURALLIYLA...

ROBOĞAN KURTULUŞU İNCE KANTURALLIYLA...

SARI DONLU KIZ ASTINLA BİR ASLANININ DÖNME YERİNE ALINCA KOPUZUMU ALIN ÖĞÜZ BENİ...

ROARREOOEE

Aşağı konuşuldu: Kanturallı eğil di, Kanturallı aslanları belten kirli aslan orçakına serdi!

ROBERROO

Sahipin yığıt ben de ki katırınla savayım; yurum; tu... Kayı dıttı... Altı collat enesni; ne geldiler; yalın kırık tutulur...

Kemil Sof

HANIM! KALKIP DA VE... RİMEN DOKUZLAR... SAN ALTI COLLAT SA... SENDE KILIC TUTAR... HABERİSTE GÜZEL... BİRİNİ KEŞER AĞRI... SAN YUKURU BAKAR... MİŞİ? SARI DONLU... SALONUN HATUN KAPET... BİRİNİ KÖRNEZ... NİNİ? Bİ DEVE YÖZ... DEN GÜDÜ DER... LER BİLMEYİN?

BRE BEN DEVE KAYULU... NA NUPRINA O KEMİL... ÖĞÜZLE YAPTIYI HESER... İYİNİN ÖZÜ ELİNE HESER... VAPİR... DEVE ELİNDE KIL... ANKTI KIZ KURDURU... DER... LES... KILIC... KOPUZUMU... ÇALIN GÖZÜ... BENİ...

Kirk yığıt öğüzün Kanturallı'nı Kanturallı sırtına getirdi... Deveye bir terpeno vurdu... Hayran orçakları san verdi!

GOEVOOO

imni dibünü Hileledim

Vallahtı bu yığıt gözün görür, gönlüm sevdi... Kirk yerde otlağ dıktısın, kirk yerde kıl, ala gerek cadını dıktısın, Gayrı gerekçe koyalım bunları!

HEVY HEVY

Gerekçe Kanturallı'nın efesi kabardı...

YER Bİ KEŞTELEMEYİ TOPRAK GİBİ SAVULAYIM... BEY BABA... MİN KANAK ANHANI YÜZÜNÜ SÖZÜMÜZÜ... GEZİP... SİRANIN ÖZÜMÜ OLMANIN ÖZÜSÜ... ON GÜNE... KÖZ... GÖZÜN...

YÜZÜ KIZ GİDENİZ!

Yeni gün yeni gece at sürdü. İst. Bir yerde durup konakladı. İst. Oturdular, yidiler, içtiler.

AS-OTEL (Sarıda)

O zaman da Öğüz boylarına ne kaza gelse uyukatan gelirdi. Kanturallı'nın iyakası geldi... Salcan Hatun rüyasına girin!

Beni savayın... Öğüz, Anas... tuz at sürüp gelmezler... tuzat yığıtını ölmezler... beni alıp ananın babamın ismine götürmezler...

Meğersem kırık balıca pıman olmağ üç canavar dıktıyığı için biricik kırmağ aliği gitti demer.

Gafil olma kara bapın kaktir... Yığıt Ala çok çöğlerini aç yığıt... Haberistice bapın keşilmeden... Al karın yeryüzüne dıktıyığın uyan yığıt... Ne yatarsın, Kalkısana yığıt.

Kanturallı özünü açtı, kemilinin kalınla girdi. Adı gönlü Muhammed'e enilavet getirdi...

DRANK!

Nereye gidiyorsun Öğüzün...

Bu gelin kaktir... çok kaktir... Savayın... göğün...

Salcan Hatun kaktirini Gözünün ot aldı... Bı kuvadan girdi... Bir ucuından çıktı... Kaktirini bağ keşildi... Dilerim benoddi.

YUNALMI YIKTIRMAĞ... İLAN!

Kanturallı'nın efesi gere kabardı... öçeti hançerini Salcan Hatunun boğuzına daydı...

YARIN ÖZÜZ ELİNE VAPİRİNCİ... KANTURALLI GÜÇSÜZ DİKTİ... KIZI BARINA DİĞİRYAN BENİ KOYULMA DİYESTİ... KALKISANA ÖĞÜNESİN... GÖZÜN DÖNDÜ... GÖZÜN GİTTİ... GÜZÜLÜĞÜNA SANI...

BRE VİĞİT... ÖĞÜZÜSÜ... ER... ÖĞÜNESİN ASLANLAR... ÖĞÜNMEK KADINA BÜTANDIR... TETLİ... DRANK... VAPİR... GÖRÜŞ... MADİM... ALA... KÖRNEZ... İÇİNDE... SENİNLE... DOLAR... MADİM... TEZ... SEVİN... TEZ... USUNDIN... KAVAT... ÖZÜ... KAVAT... LULU... TEKER... BİLİR... BEN... ÖZÜ... VAPİR...

YOK... İLE... DE... GÖZÜN... Vİ... Vİ...

BRE KAVAT ÖĞÜZ KAVAT... BEN AĞAĞI KULPA... YAPIRIŞAN SEN YUKARI... KULPA YAPIRIŞAN... ÖKÜNÜ... İMİ... KİLİCİNİ... İMİ... GEL... BENİ... SÖZLEŞELİM...

YIĞIT AT OKUNLU!..

KIZLARIN YOLU ÖNCEDİR ÖNCE SEN AT!

Gulp

sviss!

Kız gyle bir ok attı... ki Kanturallı... nin bastırıldı... bir ayayına indi...

VALAP VALAP VALAPIN İNCE DONLU... YERE BİŞAYIP... YÜZÜN... SELLİ... BOYLUM... İKİ... BADEM... SİĞİRAYAN... DER... ARIZILMA... ASLAN... SÖYAL... SULLAN... KILIC...... ÇÖZÜM... BEN... SİY... KÖR... İNDİM... ÖZ... CANIMA... KİYAYIM... SANA... KİYAYAYIM... BEN... SENİ... SINDIRDIM...

Çıdı mışır?

İngizden yaktırdın... zıttımpı... kıldığılar... Al... ben... İllana... bapı... boy... bışınna... erçitler...

Balısın öğün görüdi... Kirk yere kırık bir... gerekçen dıktırdı... Atın ayır... kayandan keş keş... Dığın etti... Dede... Kanturallı... getti... say... eniyadı... boy... boyladı...

SOYLA... KÖRNEZ!

KESİN... BÖZÜM... BALUR...

Dede Korkut boylarının modern zamanlardaki anlatımlarında sözden yazıya, sinemaya, çizgi filme karikatüre kadar betimsel ve mekânsal değişimler yaşanmaktadır. Karikatür bandında ilk göze çarpan unsur, anlatımda “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesinin aslına sadık kalınırken karakter ve mekânların günümüz modern dünyasının sınırları içerisinde çizilmiş olmasıdır. 2, 9, 14 ve 35. karelerdeki ufak eklemeler dışında yazılı metinde herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir. Çizerin neden sadece bu karelerde eklemeler yaptığına dair ise farklı görüşler öne sürülebilir ancak yaptığı değişikliklerle mizahı kuvvetlendirmeyi amaçladığı düşünülebilir.

#### **4.1. Kan Turalı**

Hikâyede Kanlı Koca, oğlu Kan Turalı’yı evlendirmek istemektedir. Kanlı Koca’nın gözü görür iken oğlunu evlendirmek istemesi aile bağlarının oldukça canlı olduğunun ilk işareti olarak değerlendirilebilir. Oğlu Kan Turalı ise kendisine layık kızın özelliklerini sayar. Bu özellikler karşısında Kanlı Koca, oğul sen kız istemezmişsin, bir yiğit bahadır istermişsin der. Kan Turalı’nın evleneceği kadında aradığı özellik “alp tipi” kadındır. Cicili Bicili Türkmen kızıyla evlenmek istemez. Kan Turalı da kendisine uygun bir kız aramaya başlar. Kendisi istediği özellikte kız bulamayınca Kanlı Koca, oğluna kız bulur. Ancak kızın üç canavar kalınlığı vardır. Bu durumdan oğluna bahseder. Kan Turalı, Selcen Hatun’la evlenebilmek için bu üç canavarı yener. Daha sonra Selcen Hatun, Kan Turalı’nın hayatını kurtarınca bu durum bir gurur meselesine dönüşür. Tutsaklıktan kurtarma motifi 12 Dede Korkut hikâyesinin 10’unda görülmektedir. Ancak bu hikâyeyi diğerlerinden ayıran yön, Kan Turalı’nın bir kadın tarafından kurtarılmış olmasıdır (Karakaş, 2013: 1869). Kan Turalı her ne kadar bu durumu gururuna yediremese de Selcen Hatun’un “övmekle hatun er olmaz” düşüncesi sayesinde çözüm yolu bulunur. Kan Turalı ve Selcen Hatun’un birbirlerini denedikleri erginlenme döneminin sonunda hikâye mutlu sonla biter.

#### **4.2. Selcen Hatun**

Selcen Hatun, ana metinde de karikatür bandında da alp kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Kan Turalı da her iki metinde kendine yaraşır, yiğit bir kadın tasvir eder. Kanlı Koca’nın oğluna istediği kızı alacağını söylemesi ve geçimleri ile de alâkadar olacağına söz vermesi hem evlilik kurumunun sosyal hayattaki işleyişinin ilk basamağını hem de bu çağa gelmiş gençlerin eşlerini hangi değerler etrafında seçebileceğini göstermesi bakımından önemli bir unsurdur. Aranılan eş, erkeğin yanına yakışır nitelikte hatta erkekle aynı seviyede özelliklere sahip bir kadın tasvirine dayanmaktadır (Ege, 2016: 165). Karikatür bandında 2. karede görülen eklemeler, Kan Turalı’nın aradığı kızın özelliklerini babasına sayarken babasının fikri, düşünce balonu içinde verilmiştir. Oğlunun bir kızda aradığı özellikleri abartılı bulan baba, içinden bu duruma tepki vermiştir. Böylece karikatür bandının mizahı, temel metnin dışında düşünce balonunun içine yazılan metinle ayrıca ifade edilmiştir.

Selcen Hatun, Trabzon tekfurunun kızıdır dolayısıyla soylu bir aileye mensuptur. Kendisi için pek çok kişi mücadele etmiştir. O kendi istediği ile evlenebilecek biridir ancak kendisi ile evlenecek kişinin üç canavarı yenmesi gerekmektedir. Bu durumdan Kanlı Koca, oğluna bahseder. Karikatür bandınının 9. karesinde baba, oğlunun kızı almaya giderken göstermeyi planladığı hünerleri dinlerken bu durumu abartılı bulur ve bu hünerleri abartılı bulması yine zihninden geçen düşüncelerine yansıtılır. Sarıkaya'nın bu iki karedeki durumlara baba karakteri üzerinden şaşırması ve tepki vermesi, günümüzde evlilik öncesi süreçle hikâyede anlatılan süreç arasındaki farkla ilişkilendirilebilir. Bu durum karikatür bandındaki mizahın yönünü de vurgulamaktadır. Toplumumuzun evlilik süreciyle ilgili geçirdiği değişim ve dönüşüm sebebiyle çizer, yazılı metinde küçük eklemeler yapmaya gerek duymuş olabilir. Ana metin ve karikatür bandında gündelik hayat ile ilgili günümüze kadar süregelen benzerlikler de bulunmaktadır. Bunlardan biri; geçiş dönemi ritüellerinden olan evlilikle ilgilidir. Türk toplumunda kadın ve erkeğin, eş seçerken isteklerinin göz önüne alınması bu benzerlikten sadece biridir.

Ana metinde sarı donlu olarak tasvir edilen Selcen Hatun, Trabzon tekfurunun kızı ve gayrimüslimdir. Göstergibilimsel olarak "sarı don" Müslüman olmayı ifade etmektedir. Güçlü ve ayakları üzerinde duran kadının geçmişteki karşılığı, alp tipi olmasıyla tanımlanmaktaydı. Ana metinde de karikatür bandında da Selcen Hatun güçlü bir karakter olarak çizilmiştir. Elbette karikatürize edilerek mizah sağlanmıştır.

Selcen Hatun'un güzelliği Kan Turalı tarafından "selvi boylu", "tar ağızlı", "karakaşlı", "kara saçlı" ifadeleriyle dile getirilmektedir. Bunun yanında Kan Turalı da "cemâl ve kemâl iyesi"dir. Destanda yiğitliği ön plana çıkarılan Selcen Hatun'un, Kan Turalı'nın cemalini görünce duyduğu hisler, müşahhas benzetme unsurları kullanılarak dile getirilir: "... kız köşkten bakar idi, taraklığı boşaldı, kedisi mavladı, avsil olmuş tana gibi ağzının suyu akdı." Selcen Hatun, Kan Turalı'yı görünce gönül düşürmüştür. Onun üç canavarı yenip yenmemesi artık bir önem taşımamaktadır. Bu motif, hikâyelerde istemediği kimselerle evlenmek zorunda kalan kızların zor şartlar öne sürmesi motifine benzemektedir. Nitekim Selcen Hatun, hislerini çok açık olarak ifade eder (Oğuz, 1996: 19). Selcen Hatun'un uğruna savaşılacak kadar güzel bir kadın olması ve görür görmez gönlünün Kan Turalı'ya düşmesi gibi durumlar karikatür bandın da aynı şekildedir; ancak karikatürün mizahi yönü çizgi karakterlerle ortaya konmuştur. Hem mekânsal zıtlık hem karakterlerin metnin aksine tasvirleri, uyumsuzlukları mizahi yönü kuvvetlendirmektedir.

### 4.3. Üç Canavar

Mitik anlatılarda doğaüstü varlıklara canavarlarla mücadeleye rastlanmaktadır. Bu durum psikanalitik açıdan mitik dönemlerde bilinmeyene karşı insanoğlunun mücadelesi olarak ele alınmaktadır. Kan Turalı yiğitlikte babasının kendisine layık bulduğu Selcen Hatun'u alabilmek

için “üç canavar” gibi kısmen ehlileştirilmiş hayvanların en azgınlarıyla güreşir ve onları yener, bu sahne insanın tabiatla yaptığı mücadelenin artık estetik ve sembolik bir nitelik taşımaya başladığı dönemlerin ürünü gibidir. Çünkü bu boyda bir arenadaki boğa güreşini andıran (Duymaz, 1999: 366/URL-3) ifadeler dikkat çekmektedir.14. karede Kan Turalı'nın Selcen Hatun'u almak için savaşması gereken üç canavar; boğa, aslan ve buğra çizilmiştir. Çizer bunlara “Meğersem bunlar Selcen Hatun'un eskü çıktıkları imiş...” diyerek eklemeye bulunur. Karikatür bandında üç canavarla ilgili mizah, Selcen Hatun'un sevgilileri ile mücadele şeklinde çizilmiştir. Çizimlerde de boğa, aslan, buğra vardır. Mizah hem yazı hem de çizgi ile sağlanmıştır. Karikatür bandında üç canavarla güreşirken gösterilen kahramanlık yansıma sözcüklerin etkisiyle sağlanmış ve karikatürün mizahi yönü güçlenmiştir. Böylece sözün efekti çizgiyle buluşup duyusal alana taşınmıştır.

Kan Turalı üç hayvanla savaşmak için meydana çıktığında, Trabzon tekfurunun emriyle anadan doğma soyulur, altınlı ince keten bezini beline sarar ve meydana bu şekilde çıkar (Binyazar, 2013: 214; Duymaz,1999: 366/URL-3). Genç adamın bu görünümü karşısında Selcen Hatun'un “taraklığı boşaldı, kedisi mavladı, avsil olmuş dana gibi ağzının suyu aktı” (Ergin, 2004: 188; Binyazar, 2013: 215); cinselliği çağrıştıran eylemlerden de açıkça söz eder: “Ala Yorgan içinde seninle dolaşmadım/ Tatlı damak tutup soruşmadım / Al duvağın altından söyleşmedim” (Ergin, 2004: 197; Binyazar, 2013: 222). Bunlar diğer öykülerdeki Türkmen kızlarında görülen özellikler değildir (Eziler-Kıran, 2015: 161). Bu özelliğe dikkat edilerek Duymaz'ın makalesinde; Kan Turalı için de “cemal ve kemal iyesi bir yiğit” olduğu ifadesi yer almaktadır. Nitekim Kan Turalı'yı nikabını çıkarmış hâlde gören Selcen Hatun'un “taraklığı boşalmış, kedisi mavlamış, avsil olmuş tana kibi ağzının suyu akmıştır.” (Duymaz, 1999: 370/URL-3). Karikatür bandında Kan Turalı nikaplı değildir ancak ana hikâyede olduğu gibi soyunur. Selcen Hatun da onu görür görmez mavlar. Ana metinde de karikatür bandında mavlamak sözcüğü geçer. Sarıkaya mavlamak sözcüğünü şehveti kabarmış, şap hastalığına tutulmuş dana gibi anlamlarında karikatür bandının altında ayrıca açıklama gereği duyar.

#### **4.4. Selcen Hatun Kan Turalı'yı Kurtarıyor**

Karikatür bandında, Selcen Hatun'un Kan Turalı'yı kurtardığı bölüm hikâyenin aslı ile paralellik göstermektedir. Ancak ana metnin coğrafyası ve tarihi dönemi göz önüne alındığında karikatür bandında mizahi yön uyumsuzluk kuramıyla ön plana çıkarılmıştır. Mekânın mahalle, apartman dairesi, otel odası olması karikatür bandının mizahını kuvvetlendirmektedir. Ana metnin aksine yerleşik hayata geçmiş bir yaşam sergilenmektedir. Selcen Hatun erkeği ile rahatlıkla işrete dalar, yer içerse de, alp kadın ruhuyla uyuyan kocasının başında nöbet tutar, babasının cengâverlerini yener, kocasını ölümden kurtarır, kendisini öldürmeyi düşünen Kan Turalı'nın yaşamını bağışlar ve onun niyetini kimseye söylememe sözü verir

(Eziler-Kıran, 2015: 161). Kan Turalı'nın, Selcen Hatun tarafından kurtarılmayı gururuna yedirememesi kıskançlık motifinin nedenidir. Bu kıskançlık, geleneksel anlamda ayıplanmaktan korkan Kan Turalı'nın onun hayatını kurtarması sonucunda yaşadığı psikolojik çöküntüyle ortaya çıkar. Selcen Hatun tarafından kurtarılan Kan Turalı, bu yardıma karşı değildir ama kendisinin Selcen Hatun tarafından kurtarılmasının bilinmesinden kaygı duymaktadır. Bu nedenle Selcen Hatun'u öldürmeyi dahi düşünebilmektedir. Kan Turalı, zayıf duruma düştüğünün bilinmesini istememektedir. Selcen Hatun'u sevmesine rağmen kıskanmaktadır (Uygur, 2016: 1463). Ana metni göz önüne alarak değerlendirmek gerekirse saray hayatının durgunluğu içerisinde bir genç kızın cemâline âşık olması normaldir ve bu bir yerleşik medeniyet motifidir. Selcen Hatun saraydan yaylaya çıktığı vakit, göçebe hayatına geçtikten sonra arandığı vasıflarını ortaya koyar: Kan Turalı'yı derin uykusundan uyandırır, düşmana ilk o saldırır. Kan Turalı'yı kurtarır. Bu vasıflarıyla Selcen Hatun, göçebe medeniyetinin ortaya çıkardığı bir kadın tipidir (Oğuz, 1996: 19). Karikatür bandında ise tamamen yerleşik hayata geçmiş bir mahallede olaylar geçmektedir. Selcen Hatun modern bir apartman dairesinden Kan Turalı'yı görür ve görür görmez de ona âşık olur. Selcen Hatun, Kan Turalı'yı bir otel odasında küçük ölüm olarak da adlandırılan daldığı uyku esnasında saldıran babasının adamlarından kurtarır.

Düz Anlam

Gösteren	a. Kanlı Koca oğlu Kan Turalı	b. Selcen Hatun
Gösterilen	a' Kiskançlık Korku Zayıflık	b' Yiğitlik Cesaret Güç

Yan Anlam

#### 4.5. Dede Korkut

35. karede Dede Korkut, Kan Turalı ile Selcen Hatun'un düğününe gelir. Dede Korkut düğüne geldiği için ceket giyip kravat takar ancak o diğer karakterlerden ayrılmaktadır. Çekik gözleri, bıyıkları ve başındaki börtüyle eski dönem Türk tipini temsil ederken giydiği takım elbiseyle günümüz insanını temsil etmektedir. Karikatür bandında karakterler gündelik hayattan çıkmış gibi olsa da çizgi karakterler mübalağalı çizimler aracılığıyla mizahın parçası olmuştur. Her karakteri modernize ederek oluşturan çizer, Dede Korkut'u geleneksel bir tip ve modern kıyafetlerle çizmiştir. Ancak karikatür bandındaki konuşmalarında geleneğe aykırı söylemiyle uyumsuzluk kuramı çerçevesinde değerlendirebileceğimiz mizahı

sağlamaktadır. “Kesin boşanır bunlar” diyerek Oğuz’un tamam bilicisi olan Dede Korkut’un söyleminin dışında bir cümleyle mizahi yönü kuvvetlendirilmiştir. Çizer, geçmişte bir tabu olan boşanmanın günümüz toplumunda daha kabul edilebilir bir hale gelmesiyle toplumsal yapıdaki çözülmeye vurgu yapmaktadır.

Eski dönemlerde ölene kadar devam edeceği düşünülen evlilik kurumuna bakış değişmiş, anlaşılamayıp evliliğini sonlandıran çiftlerin sayısı azımsanamayacak kadar artmıştır. Karikatür bandındaki Dede Korkut, geleneğin aksine bu durumu sıradanlaştırmış ve mizahını bu yorumuyla yapmıştır. Burada kıyafetleri ve yaptığı yorumlarla postmodern bir Dede Korkut karşımıza çıkmaktadır. Yazılı metnin aslına sadık kalınarak modern çizgilerle birleştirilmesi ise mizah unsurunun kuvvetlendirmiştir. Karikatür bandının dili sadeleştirilerek günümüz Türkçesiyle verilseydi mizahın etkisi bu derece kuvvetli olmazdı. Burada mizah yaratımı, çizgilerle dilin uyumsuzluğundan kaynaklanmaktadır.



### Sonuç

Çalışmamızda yer alan karikatür bandı sadece çizgi değil aynı zamanda neredeyse ana metne sadık kalınmış bir metinle birlikte desteklenerek verilmiştir. Okuyucunun çizgi metinde gördüğü günümüzün sıradan mahallelerinin birinde, sıradan insanlarını Dede Korkut destansı anlatılarından birine konu etmektedir. Zaman sıçraması yaşanması, geçmişin günümüzün bakış açısıyla yorumlanması, sözlü anlatıdan yazıya oradan da çizgi karaktere dönüştürülerek günümüze aktarılması pek çok açıdan ele alınabilir. Türsel olarak karikatür başlı başına bir konu iken Dede Korkut anlatılarından “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesinin karikatüre konu edilmesi halkbilimi bakış açısının sunduğu imkânlarla gösterebilimsel olarak bu çalışmada yorumlanmıştır. Karikatür bağlamında kahramanlık hikâyeleri, mizahi özellikleri metin ve çizgi yoluyla eklenerek neticede farklı işlevsel özelliklere sahip yeni bir metin oluşturulmaktadır. Ana metnin çıkış noktasında Türk töresi, kahramanlık hikâyeleri, gelenek,

görenek, millî şuur yatarken karikatürize edilen metin kahramanı ve metni mizahın konusu hâline getirilerek okuyucuya bambaşka bir dünya sunar. Ana metnin bilinmesiyle ya da karikatür bandı sayesinde ana metne ilgi duyularak karikatür bandı arasındaki ilişki kurulabilir, mizah anlaşılabilir. Yaratılmak istenilen mizahi anlatımın okuyucunun imge dünyasında güçlü bir şekilde yer alması mümkün olabilir. Karikatür bandında yer alan mizahi çizim ve anlatım nedeniyle ana metnin dejenere olduğu düşünülebileceği gibi metnin yeni bir bağlamda gelecek kuşaklara aktarıldığını söylemek de mümkündür. Kanlı Koca oğlu Kan Turalı karikatür bandı işlevsel olarak değerlendirildiğinde geleneğin değişip dönüştüğü göz önüne alındığında ihtiyaçlar hiyerarşisi içinde geleneğin aktarımına psikolojik açıdan rahatlama işleviyle katkı sunduğu söylenebilir. Rahatlamının sonucunda ise “gülme eylemi” (Eker, 2009: 142) gerçekleşir.

Kanlı Koca oğlu Kan Turalı karikatür bandı incelendiğinde göze çarpan evlilik, göçebe yaşam ve yerleşik düzen arasındaki zıtlıktan doğan uyumsuzluğun mizahı da beraberinde getirmiş olmasıdır. Çizer, eski Türk toplumu ve modern toplum arasındaki farklılaşmayı bu hikâye üzerinden yeniden kurgulayarak anlatmıştır. İncelenen karikatür bandının teması, kullanılan dil ve dolayısıyla oluşturulan söylem, bu metinlerin sadece karikatür değil aynı zamanda bir parodi olarak okunmasına olanak sağlamaktadır. Sarıkaya'nın ele alınan karikatür bandı “Kanlı Koca oğlu Kan Turalı” hikâyesinin ironik bir alt metni olarak yorumlanabilir.

Karikatürün aşağıda oluşturulan göstergebilimsel şemasında, gösteren ve gösterilen üzerinden düz ve yan anlam okumaları belirtilmiştir. Her bir göstergenin aynı zamanda, kendisine karşıt olanı göstermesi sebebiyle şemada karşıtlıklara da yer verilmiştir. Çalışmanın birinci başlığında ele alınan gülme kuramlarına göre mizah unsurunun nerede ve nasıl var olduğu da şemaya eklenmiştir. Yani göstergebilim ve mizah unsurları birlikte şemalaştırılmıştır. Şemaya göre “a” ve “b” metnin düz anlamını, “a” ve “b” ise yan anlamını oluşturmaktadır. “a” ve “a” arasında kapsayıcı bir ilişki varken, “b” ve “b” arasında karşıtlık ilişkide gerçekleşmektedir.

Düz Anlam		
Gösteren	a Dede Korkut	bPostmodern Dede Korkut
Gösterilen	a' Çekik Göz Bıyık Şekli Börk	b' Takım Elbise Kravat
Yan Anlam		

## KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. (3. Baskı), Ankara: Öteki.
- Altıntop, G. (2017). *Karikatür, edebiyat ve söylem*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aristoteles, (1987). *Poetika*. (Çev.: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Azmun, Y. (2019). Dede Korkut'un üçüncü elyazması, soylamalar ve iki yeni boy ile Türkmen Sahra Nüshası (Metin-çeviri-sözlük-tıpkıbasım), İstanbul: Kutlu.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. (Çev.: S. Irzık). İstanbul: Ayrıntı.
- Basat, E. (2014). Sözdən çizgiye: karikatüristlerin gözünden sözlü anlatılar. *Millî Folklor*, S. 101, 225-236.
- Barthes, R. (1987). *Göstergebilim ilkeleri*. (Çev.: B. Vardar, M. Rifat), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel serüven*. (6. baskı), (Çev.: M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. (Çev.: D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Binyazar, A. (2013). *Dede Korkut*. (4. baskı), İstanbul: Yapı Kredi.
- Cebeci, O. (2016). *Komik edebi türler*. (2. baskı), İstanbul: İthaki.
- Demir, N. (2019). *Dede Korkut destanı*. İstanbul: Ötügen.
- Efe, K. (2019). Dede Korkut Oğuznâmeleri üzerine yeni araştırmalar. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8/19, 292-309.
- Ege, F. (2016). Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı anlatısının arketipsel sembolizm bağlamında incelenmesi. *Dede Korkut Okumaları*, (Ed.: Ramazan Korkmaz), 161-175, Ankara: Kesit.
- Eker G. Ö. (2009). *İnsan kültür mizah*. Ankara: Grafiker.
- Ekici, M. (2019a). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra nüshası-soylamalar ve 13. Boy-Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Ödürmesi*. İstanbul: Ötügen.
- Ekici, M. (2019b). 3. Dede Korkut destanı: Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Ödürmesi Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!. *Millî Folklor*, S. 122, 5-13.
- Ercilasun, A. B. (2019). Dede Korkut'un yeni nüshası üzerine - konu, bağlantılar, yer, zaman, okuyuş. *Dil Araştırmaları*, 2019/24, 7-13.
- Ergin, M. (2008). *Dede Korkut Kitabı-1*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilimine Giriş*. İstanbul: Alan.
- Eziler Kıran, A. (2015). Çağdaş bir anlatı: Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyu. *Millî Folklor*, S. 108, 155-164.
- Gökyay, O.Ş. (2007). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı.
- Günay, V. D. - Parsa, A. F. (Ed.). (2012). *Görsel göstergebilim*. İstanbul: Es.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. (6. baskı), (Çev.: S. Lim.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Kanter, B. (2019). Miskinler Tekkesi romanında bir anlatım biçimi olarak mizah. *Mizah*, 11-30, İstanbul: TEDEV.
- Karakaş, R. (2013). Dede Korkut hikâyelerinde "tutsaklıktan kurtarma motifi" ve "bey oğulları" arasındaki ilişki. *Turkish Studies*, 8/1, 1867-1879.



- Koestler, A. (1997). *Mizah yaratma eylemi*. (Çev.: S. Kabakçioğlu, Ö. Kabakçioğlu). İstanbul: İris.
- Kutay, C. (1970). *Nelere gülerlerdi?*. İstanbul: Türk Kitaplığı.
- Levend, Ağâh Sırrı (1989). "Divan edebiyatında gülmece ve yergi", *Belleten Dergisi*, TDK, s. 37-45.
- Morreall, J. (1993). Gülmeyi ciddiye almak. *GülDiken*, S. 1, 17-20.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. (Çev.: Ş. Soyer). İstanbul: İris.
- Nesin, A. (1993). Gülmece yazarı nerede, ne zaman, hangi koşullarda dünyaya gelir. *GülDiken*, S. 1, 7-9.
- Oğuz, Ö. (1996). Dede Korkut destanlarından "Kanlı Koca Oğlu Turalı Boyı'nın" tahlili, *Bilig-1*, 17-24.
- Parlatır, İ. (1998). *Türkçe Sözlük 1-2*. (9. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Platon, (2005). *Devlet*. (Çev.: C. Saraçoğlu., V. Atayman). İstanbul: Bordo Siyah.
- Rifat, M. (2013). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları, 1. Tarihe ve Eleştirel Düşünceler*. (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: antik, modern ve postmodern*, (Çev.: C. Dikme), Ankara: Hece.
- Shahgoli, Nasser Khaze - Yaghoobi, Valiollah - Aghatabai, Shahrouz - Behzad Sara (2019). Dede Korkut Kitabı'nın Günbet yazması: İnceleme, metin, dizin ve tıpkıbasım. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 16 (2), 147-379.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın zaferi: yıkıcı tarih olarak gülme*. (Çev.: K. Atakay), İstanbul: Ayrıntı.
- Sarıkaya, U. (2015). Kanlı Koca Oğlu Kanturalı. *Naber*.
- Schudson, M. (2007). Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri. *Cogito*, S. 50, 177-200.
- Stokes, J. (2003). *How to do media & Cultural Studies*. London: Sage Publications.
- Türkmen, F. (2000). Osmanlı Döneminde Türk Mizahı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S. 4, 1-10.
- Uygur, H. K. (2016). Dede Korkut boylarında kıskançlık motifinin olay örgüsüne etkisi. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi, "Dede Korkut ve Türk Dünyası" Kongre Kitabı*, 1453-1466, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Uygur, H. K. (2017). Mizah anlayışının fıkra türü bağlamında elektronik ortamda dönüşümü. *Türk Fıkra Kültürü: Tanım, Tahlil, Yöntem*, 175 -193, Ankara: Akçağ.
- Yalçınkaya, M. (2020). *II. Meşrutiyet dönemi romanında mizah*. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

### **Elektronik Kaynaklar**

- URL-1: <https://www.trtcocuk.net.tr/videolar/dede-korkut-hikayeleri-uruz-unpismanligi> (Erişim: 17.11.2019).
- URL-2: <http://mufredat.meb.gov.tr/Programlar.aspx> (Erişim: 17.11.2019).
- URL-3: Duymaz, A. (1999). *Kan Turalı Boyundaki Bazı Motif ve Unsurlar Üzerine*. [http://www.tdk.gov.tr/images/css/TAE/1999\\_08/1999\\_08\\_05\\_Duymaz.pdf](http://www.tdk.gov.tr/images/css/TAE/1999_08/1999_08_05_Duymaz.pdf) (Erişim: 15.03.2019).
- URL-4: <https://www.facebook.com/UmutSarikayaDunyasi/posts/843598562779162/> (Erişim: 17.11.2019).

## SÖZLÜ KÜLTÜRDEN YAZILI KÜLTÜRE KİTAPTAN EKRANA: LEYLÂ VE MECNUN

### FROM ORAL CULTURE TO WRITTEN CULTURE FROM BOOK TO SCREEN: LEYLÂ AND MECNUN

Mehmet ÖZDEMİR\*

**ÖZ:** Anlatı, insanoğlunun yaşantı, hayal ve kurmaca boyutuyla coğrafyalar arasında aktarımda bulunduğu hikâyelerin ortak adıdır. Hikâyenin çekirdeği çoğu zaman yaşanmış veya yaşanması muhtemel bir olaya bağlanmaktadır. Bu bağlamda bazı anlatılar, doğduğu kökenden aldığı güçle evrensel bir karakter kazanmaktadır. Bu çalışmada Leylâ ve Mecnun efsanesinin geçmişi ile bugünü; mesnevî, halk hikâyesi, roman, tiyatro, kapsamında yazılı kültür verileri ile radyo, televizyon, sinema ve internet üzerinden dijital ortamdaki durumu incelenmektedir. Arap kaynaklı bir efsane olan Leyla ve Mecnun, Türk kültür ikliminde kendisine özgü ve özgün bir kültürel mirasa dönüşmüştür. Leylâ ve Mecnun'un kökeni, Divan edebiyatındaki yükselişi ve modern edebiyata olan yansımaları yanında perdeye ve ekrana aktarımı da çözümlenmeye ihtiyaç duyulan konular arasındadır. Leylâ ve Mecnun, sadece Divan edebiyatındaki çalışmalarla sınırlı kalmamıştır; başta romanlara, sonra şiir kitaplarına ve karikatürlere konu olmuştur. Bu aşk trajedisi popüler edebiyata, tiyatroya, sinema ve internet bağlamına da önemli bir birikim olarak aktarılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada Leylâ ve Mecnun hikâyesi hakkında sözlü, yazılı, işitsel, görsel ve dijital içeriklerden hareketle analitik çözümlenmeler yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sözlü kültür, yazılı kültür, dijital kültür, hikâye, Leyla ve Mecnun.

**ABSTRACT:** The narrative is the common name of the stories that humanity transfers between the dimensions of life, imagination and fiction, and geographies. The core of the story is often connected to an event that has happened or is likely to happen. In this context, some narratives gain a universal character with the power they derive from the origin of their birth. In this study, the past and present of the legend of Leylâ and Mecnun; the mathnawi, folk story, novel, theater, culture data written in the context and the status of digital media over radio, television, cinema and internet are examined. Leyla and Mecnun, an Arab-origin legend, have turned into a unique cultural heritage in the Turkish cultural climate. The origins of Leylâ and Mecnun, the rise in Divan literature and its reflections on modern literature, as well as its transfer to curtain and screen are among the issues that need to be resolved. Leylâ and Mecnun were not only limited to studies in Divan literature; It was primarily the subject of novels, poetry books and caricatures. This love tragedy has been cited as an important accumulation in popular literature, theater, cinema and the Internet. Therefore, in this study, analytical examinations were made about the story of Leylâ and Mecnun based on verbal, written, audio, visual and digital contents.

**Keywords:** Oral culture, written culture, digital culture, story, Leylâ and Mecnun.

\* Dr. Öğretim Üyesi – Artvin Çoruh Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Artvin – [mehmet.ozdemir@outlook.com.tr](mailto:mehmet.ozdemir@outlook.com.tr) (ORCID ID: 0000-0002-9046-4735)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

Anlatım esasına dayalı edebi eserler, tematik bakımdan konularına göre kahramanlık ve aşk hikâyeleri olarak iki kolda incelenmektedir. Söz konusu anlatılar, mit, efsane, masal, destan vb. gibi türleri besleyen önemli kaynaklardır. Bu anlatılar dönemin şartlarına göre bağlamlar arası ve icralar arası etkileşimlerle bugüne kadar yaşatılmıştır. Hemen her dönemde başta okuyucular olmak üzere; dinleyici ve izleyici de aktif bir şekilde anlatım türleriyle ilgilenmiştir. Bu kapsamda Leylâ ve Mecnun anlatılarında<sup>1</sup> okuyucuyu, dinleyiciyi ve izleyiciyi kendisine çeken önemli temalar, hayaller, trajedi, kara sevda, aşk, tutku, popüler kültür bağlamında ise mizahtır.

Kültürleri birleştiren ana olgulardan bir tanesi de aşk duygusudur. Aşk, gerek beşeri gerek ilahi boyutuyla edebi eserlerin önemli temaları arasında yer almaktadır. Mehmet Törenek'e göre "Gönülden kaynağını alan ve karşı cinsler arasında bir gönül bağı, bir cazibe, bir hâkim duygu olarak varlığını sürdüren aşk, ferde bağlı oluşu yönüyle ezeli bir duygudur. Bu yönüyle insanlığın ortak duygusu olduğu gibi, ortak teması da olmuştur" (1999: 181). Yüzyıllardır "...umutsuz aşk, karşılıksız aşk, yasak aşk..." (Özyön, 2013: 24) pek çok kültürün en bilinen ve aktarılan hikâyelerinin ana temasını oluşturmuştur. Aşk, zaman ve mekân tanımaz; onun evrenselliği ıstıraplarla yüklü olmasından gelir. Fuzulî'nin Leylâ ve Mecnun mesnevisinde görülen imkânsız aşk tutkusu, Leylâ'dan Mevla'ya doğrudur. Burada resmedilen Leylâ karakterinde Allah'ın sıfatları, Mecnun'da ise yaratana arayan, arzulayan ve bu yolda mücadele verip zorluklara göğüs gerenler anlatılmaktadır (Doğan, 2010: 12). Nitekim Mecnun, Behçet Mahir'den derlenen Leylâ ile Mecnun hikâyesinin sonunda Leylâ'yı ararken Mevlâ'yı bulduğunu anlatan bir türkü okumaktadır (Sakaoglu vd. 1999: 153). Dolayısıyla Leylâ ve Mecnun hikâyelerinin genel karakteristiği beşeri aşktan tasavvufi aşka yönelim şeklindedir.

Edebi metinlerde kahramanlar, zaman, mekân, olay örgüsü ve türler değişse de aşk duygusu işlenmeye devam etmiştir. Doğu ve Batı edebiyatı incelendiğinde ıstıraplı aşk öykülerinin insanlar üzerinde derin etkiler bıraktığı görülmektedir. İmkânsız aşk temasını işleyen anlatılar arasında halk hikâyeleri ile romanlar önemli bir mevki işgal etmektedir. Leylâ ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin hikâyelerinde olduğu gibi Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*, Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah*, Flaubert'in *Madame Bovary*, Emile Zola'nın *Therese Raquin*, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*, Mehmet Rauf'un *Eylül*, Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye*, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*, vb. gibi romanlarda aşkın farklı yönleriyle karşılaşılmaktadır.

---

<sup>1</sup> Leylâ ve Mecnun'un sadece hikâye olarak değil birçok türde ele alınmasından dolayı bu kavram tercih edilmiştir.

Edebi metinler incelendiğinde aşkın platonik, mistik ve gerçeklik bağlamında işlendiği görülmektedir. Sözü edilen bu duygu, genel itibarıyla *mutlu sonla bitmez*. Aşkta vuslat değil hasret sunulmaktadır. Edebiyat eserlerinin söz konusu bu trajedisi, okuyucuyu derinden etkilemektedir. Geçmişte okuyucuyla eser arasında aracılık görevini yerine getiren en önemli iletişim aracı yazı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kitap, gazete ve dergi olmuştur. Daha sonra radyo ve televizyon bu görevi yoğun bir şekilde üstlenmiştir (Aytaç, 2005: 9). Bu iletişim araçlarına ilaveten günümüzde ise internet, kültür ve edebiyatın aktarımı görevini üstlenmiştir. Tüm bu iletişim araçları popüler kültür ortamında işlevsel bir biçimde çalışmaktadır. Bilindiği gibi popüler kültürün en önemli işlevi tüketimi teşvik etmesidir. Bu doğrultuda birtakım araçlardan (*medya-internet-sinema ve yazılı basın*) yararlanır. Popüler kültürde “edebiyat eserinin medya kapsamında farklı ürünlere dönüştürülmesi” (Özdemir, 2008: 15) kültürel süreklilik ve metinlerarasılık olarak değerlendirilebilir. Popüler kültür, sözü edilen bu tüketim amacına ulaşmak için *geleneği yeniden üretme sürecine* başvurur. Folklor ürününün değişmesi, çeşitlenmesi ve varyantlarının oluşması esasında sürekliliğin bir gereğidir (Aktulum, 2013: 9). Bu anlamda folklorun ortaya çıktığı ilk haliyle (urform) değil de çağın koşullarına göre yeniden ele alınması geleneğin ve geleneksel olanın yaşatılması bakımından son derece önemlidir. Bu anlamda günümüz toplumlarının ihtiyaç ve beklentisi, geleneksel anlatıların sözlü, yazılı, görsel, işitsel vb. yönlerden işlenmesi gerekliliğini doğrulamaktadır.

Hangi zaman ve mekânda yazılırsa yazılsın, beğenilen bir aşk hikâyesi, birbirinden farklı yazarların kaleminde çeşitli kahramanların sunumuyla romanlara, tiyatroya yansıtılırken yönetmenlerin objektifinden televizyona ve sinemaya aktarılmaktadır. Ancak burada unutulmaması gereken her metnin bir ön metin üzerine kurulmuş olmasıdır (Ong, 2010: 190). Bunun bir sonucu olarak “okuyucular, dinleyiciler ve seyirciler her bir medyadan (kitap, radyo, film ve televizyon) farklı tatlar alırlar” (Aytaç, 2005: 20). Efsanevi veya gerçek olsun trajik aşk öyküleri sadece belli bir dönemde okunan ve belleklerde yaşatılan eserler olarak kalmamakta dönemin okuyucusunun ve izleyicisinin ihtiyaçlarına göre *modern kültür aktörleri* tarafından kültürel ekonomik içeriklere dönüştürülerek yeniden üretilmektedir. Burada tek yönlü bir bakışla kitaptan okumak anlayışı kısmen de olsa terk edilmektedir. Söz konusu süreç metnin radyodan dinlenmesi, perdeler halinde tiyatro sahnesinde yer alması, birkaç sezonluk diziler halinde televizyona aktarılması veya yönetmenlerin elinde sinema filmine dönüşmesi şeklinde işlemektedir. Dolayısıyla makalede söz konusu hikâyenin efsanevi kurgusundan hareketle kitaplara, sahneye, radyoya, ekrana ve perdeye aktarımı konusu çeşitli yönlerden dikkate sunulmaktadır.

Batı edebiyatında Romeo ve Juliet’in paylaşılan trajedisi, onun evrenselliğini tetiklemiştir. Romeo ve Juliet bu yönüyle kültürel ekonomik bir içeriğe dönüşerek İngiliz kültürünü dünya geneline taşıyan önemli bir bayrak olmuştur. Dolayısıyla Romeo ve Juliet bir tiyatro metni olmanın

dışında, pek çok alanda dünyaya sesini duyuran önemli bir aşk öyküsü olarak değerlendirilmektedir.<sup>2</sup> Eserin opera ve sinemadaki zengin sunumları, tiyatro sahnesindeki gösterimleri aratmamıştır. Pek çok yazarın çözümlemelerinde temel referans konumuna yükselmiştir. Bu açıdan bir ekol haline gelen eser, sahnede ve ekranda güçlü temsiller bulmuştur. Günümüz popüler kültür çağında söz konusu durumun pek çok örneğiyle karşılaşmak mümkündür. Yönetmenler geçmişin mirasını kendi yorumlarıyla kitaptan ekranlara yansıtma yolunu tercih etmişlerdir.

Türkiye’de kitaptan ekrana yansıyan ilk eser Aziz Nesin’e aittir (Şentürk, 2012; URL-18). Aziz Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*’ı radyo oyunu olarak yazmıştır. Kazandığı başarı sonucu tiyatro sahnesine uyarlanan eser, sinemaya da aktarılmıştır. Nesin’in *“Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz”* isimli eseri 1974 yılında başrolde Halit Akçatepe’nin oynadığı, Engin Orbey senaristliğinde sinemaya uyarlanmıştır.<sup>3</sup> Aynı eser, 2008 yılında Şafak Sezer’in başrolde oynadığı, Ulaş ve Atıl İnaç’ın yönetmenliğini yaptığı başka bir sinema filmiyle izleyiciyle buluşmuştur. Söz konusu eser Kenan Işık tarafından iki perdeden oluşan müzikli oyun şeklinde sahneye uyarlanarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda sahnelenmiştir.

Kitaptan ekrana yansıtılan eserlerden bir kaç şü şekilde sıralanabilir: Sait Faik, *“Kumpanya”*, Ömer Seyfettin, *“Topuz, Diyet, Ferman, Pembe İncili Kaftan”*, Necati Cumalı, *“Susuz Yaz”*, Abbas Sayar, *“Yılkı Atı”*, Hüseyin Rahmi Gürpınar, *“Şıapsevdi”*, Necip Fazıl, *“Bir Adam Yaratmak”*, Kemal Tahir, *“Yorgun Savaşçı”* (Şentürk, 2012; URL-18), Reşat Nuri Güntekin, *“Çalığışu, Dudaktan Kalbe, Yaprak Dökümü”*, Halit Ziya Uşaklıgil, *“Aşk-ı Memnu”*, Orhan Kemal, *“Hanımın Çiftliği”*, Şule Yüksel Şenler, *“Huzur Sokağı”*, Halide Edip Adıvar, *“Kalp Ağrısı”*, Peyami Safa, *“Fatih Harbiye”* Fakir Baykurt, *“Yılanların Öcü”*. Romanların diziler halinde televizyona aktarılması birtakım olumlu gelişmeler de sağlamaktadır. Çoğu unutulmaya yüz tutan eserler, dizileri çekilen romanlar serisi olarak ün yapmış ve yeniden okuyucuyla buluşma fırsatı bulmuştur.<sup>4</sup> Türk sineması ilk yıllarda özgün senaryolar yerine tiyatro ve edebiyat eserlerinden yararlanmıştır. Halk hikâyelerinden uyarlanan ilk film Adolf Körner tarafından 1942 yılında çekilen Kerem ile Aslı olmuştur. Sonraki yıllarda Koroğlu destanından yapılan uyarlamalar kayda değerdir. 1952 yılında Ömer Lütfi Akad adeta bir çığır açarak Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber hikâyelerini filme almıştır. Daha sonraki yıllarda Ferhat ile Şirin, Leylâ ve Mecnun hikâyelerinin filmleri çekilmiştir (Alıç, 2011: 20-21).

<sup>2</sup> William Shakespeare tarafından yazılan Romeo ve Juliet, bir tiyatro oyunu olmanın ötesinde imkânsız aşk öykülerinin simgesi ve en çok tekrar eden örneklerinden birisi olarak tipleşmiştir. Romeo ve Juliet, telif eser çevrileri dışında, sahne gösterileri, film uyarlamaları, müzikler vb. gibi türlerde kültürel ekonomik içeriklere dönüşmüştür. Ayrıca bk. (ULR-1).

<sup>3</sup> Bu konuda ayrıca bk. (URL-2).

<sup>4</sup> Türk sinemasında film olan eserler için ayrıca bk. (Alıç, 2011: 22-23; Özdemir, 2008: 163-187).

## Kuşaklar ve Türler Arası Bir Anlatı: Leylâ ve Mecnun

Leylâ ve Mecnun esas itibariyle Arap çöllerinde vücut bulmuş bir efsanedir. Arap kaynaklı olan bu çile ve ıstırap yüklü aşk hikâyesi İran ve Türk edebiyatında kendine önemli bir yer bulmuştur. Özellikle Türk edebiyatında Leylâ ve Mecnun, en çok yazılan mesneviler arasında yer almıştır. Edebiyat tarihçilerine göre Fuzulî'nin Leylâ ve Mecnun'u bu mesnevilerden en başarılı olanıdır. Fuzulî, Leylâ ve Mecnun'u yazarken onu tasavvufun duyguları coşturan ve insan ruhunu kanatlandıran açılımları ile yoğurmuş, bambaşka bir güzellikle takdim etmiş ve beşeri özü korumayı bilmiştir. Onun başarısı ve insanı gerçekten etkileyen samimiyeti, Leylâ ve Mecnun'u bütün dünya edebiyatlarının nitelikli eserleri arasında yukarılara taşımıştır (Doğan, 2010: 11-12).

Türk edebiyatında XV. yüzyıldan itibaren işlenmeye başlanan Leylâ ve Mecnun aşkı, ilk başlarda İran etkisinde bir çizgi takip etmiştir. Bu mirasın önemi zamanla anlaşılmış ve Türk şairleri de Leylâ ve Mecnun'da kendi çizgilerini bulmuşlardır. Osmanlı sahasında Edirneli Şahidî, Çağatay sahasında ise Ali Şir Nevayî, Leylâ ve Mecnun konusunu işleyen en eski şairlerdir. Leylâ ve Mecnun konusunu İran edebiyatında "Genceli Nizamî, Emir Hüsrev-i Dehlevî, Abdurrahman-ı Camî, Âtîfî"; Türk edebiyatında "Şahidî, Nevayî, Bihiştî, Hamdullah Hamdî, Ahmed Rıdvan, Kadimî, Celilî, Sevdâyî, Hakirî, Fuzulî, Lârendeli Hamdî, Halife, Atayî, Faizî, Örfî, Andelîb ve Nâkâm" gibi şairler işlemiştir (Doğan, 2010: 11). Türk edebiyatında Ali Şir Nevâyî, Fuzulî ve Hamdullah Hamdî'nin Leylâ ve Mecnun mesnevileri oldukça ün kazanmıştır (Pala, 2011: 289).

Leylâ ve Mecnun aşkı ilmi çözümlemelere göre tasavvufî bir aşk olarak yorumlansa da halk arasındaki inanışa göre birbirini seven; ama bir türlü kavuşamayan, kara sevdalı iki gencin çileli aşklarının öyküsüdür. Leylâ ve Mecnun, Divan edebiyatında şairleri birbirileriyle boy ölçüştüren önemli bir temadır. Mükemmel mesnevi yazma tutkusu, pek çok Divan şairini bu konuyu işlemeye itmiştir. Leylâ ve Mecnun'un Divan edebiyatında zengin bir şekilde işlenmesi, onu aşk mesnevileri içerisinde ilk sıralara taşımıştır. Fuzulî, kendisinden önce bu hikâyenin Türkler arasında bulunmadığını söylemiştir: "Leylî Mecnûn Acemde çohdur / Etrâkde ol fesâne yohdur<sup>5</sup>" (Doğan, 2010: 104). Ancak Leylâ ve Mecnun Türkçe'ye Fuzulî'den önce kazandırılmıştır.<sup>6</sup>

Fuzulî'nin amacı yaşadığı devirde bilinen, sevilen bu efsanevî aşk hikâyesini en güzel şekilde ele alarak yeni bir soluk getirmektir. Fuzulî, Leylâ

<sup>5</sup> Günümüz Türkçesi: "Leylâ-Mecnun, Acemlerde çöktür, lakin Türkler arasında bu hikâye bulunmuyor" (Doğan, 2010: 105).

<sup>6</sup> Bu konuda Muhammet Nur Doğan şu tespite ulaşmıştır: "Fuzulî, 'Leylâ ve Mecnun, Türkler arasında hiç yoktur' derken, kendinden önce Türkçe olarak Leylâ ve Mecnun'lar yazılmış olduğundan tamamen habersiz gözükmektedir. Hâlbuki bu hikâyeyi Türkçe'de ilk defa, XV. Yüzyılda Ali Şir Nevayî yazmış; aynı efsane Fuzulî'den önce Celilî ve Sevdâî tarafından da Türkçe olarak kaleme alınmıştır" (2010: 13).

ve Mecnun hikâyesine yeniden can vermek istemiştir. “Takrîre getür bu dâstânı / Kıl tâze bu eski bûstânı” (Doğan, 2010: 104). Ancak Leylâ ve Mecnun hikâyesini yazmak kolay değildir. Fuzulî zor bir işe kalkıştığının bilincindedir; ama başarılı olacağına da inanmaktadır. Nitekim Fuzulî “Ta'mîr-i harâba tâlibem men / İnşâallâh gâlibem men”<sup>8</sup> diyerek mesnevinin dibacesinde (önsöz) bu durumu şu şekilde özetlemiştir:

“Ve eğer bu şaşkın fakir, sefil Fuzulî, bilgi sermayesi yoksunluğunun son haddinde ve fesahat emtiası noksanlığının en son ucunda hakikat erbabı arasına girme talebinde bulunup, ince nükte sahipleri dizisinin arasına sokulma cüretinde bulunarak Leylâ'nın güzelliği hikâyesini yazma işinin üstesinden gelmeye ve Mecnun'un aşkı harabesinin tamirine gayret ediyorsa; beklenti odur ki; o kalem üslubu ve yazı tarzı en güzel bir şekilde gerçekleşip, Leylâ hikâyesi gibi cihanı tutsun ve Mecnun'un aşkı gibi sonsuzluğa ulaşsın...” (Doğan, 2010: 25).

Fuzulî'nin kaleminden adeta kendisini bulan ve zirve noktaya ulaşan Leylâ ve Mecnun hikâyesinin bugünkü şöhretini söz konusu kültürel mirasa borçlu olduğu söylenebilir. Bu hikâyenin başarılı örneklerinin Divan edebiyatı çevresinde olduğu doğrudur. Ancak Leylâ ve Mecnun sadece Divan edebiyatıyla sınırlı bir tema olarak görülmemelidir. Leylâ ve Mecnun âşıklar ve meddahlar tarafından halk hikâyesi yapısına uygun olarak anlatılan önemli hikâyelerden birisidir. Klasik edebiyattaki tematik kurguya benzer bir seyirle halk hikâyesi yapısında icra edilmiştir. Leylâ ve Mecnun ayrıca popüler edebiyatta tiyatro, öykü ve roman, sahnede piyes, perdede sinema filmi, radyoda oyun, ekranda dizi, internette skeç, reklam, karikatür, parodi vb. türlerde değişim ve dönüşümler geçirerek yeniden ele alınmıştır. Dolayısıyla kaynağını Arap çöllerinden ve efsanesinden alan Leylâ ve Mecnun, günümüze değin çok türlü bir oluşum süreci geçirerek varlığını korumuştur. Hangi kültürde olursa olsun karşılaştırmalı edebiyat alanında en önemli malzemelerden bir tanesi de edebiyat eserlerinin birbirinden etkilenmesidir. Özellikle çileli aşk öyküleri, edebiyat eserlerinde ana temalardan olmuş ve bu öyküler yeni oluşturulan eserlerin en önemli telmih kaynakları arasında yer almıştır. Nice şair ve yazar, Kerem ile Aslı'yı, Âşık Garip ile Şah Senem'i, Arzu ile Kamber'i, Leylâ ve Mecnun'u eserlerinde yeniden canlandırdığı gibi, aynı zamanda başka aşk hikâyelerine de referans göstermiştir.

Medya, pek çok alanda olduğu gibi -günümüzde varlığı yadsınamayacak ölçüde- geleneksel olanın sunumunda da önemli bir araçtır. Bu bağlamda “...Türk medyası fıkra, makale, röportaj, karikatür, fotoğraf, mektup, ilan, reklam, haber, dizi, belgesel, radyo oyunu gibi ürünleri, Türk kültür belleğine ait farklı gelenekler ve unsurları ortaya koyabilmektedir (Özdemir, 2008: 13). Geçmişte edebiyat eserleri için kahraman yaratmak ön

<sup>7</sup> Günümüz Türkçesi: “Gel, bu hikâyeyi yaz da bu eski bahçeyi tazeleyiver!” (Doğan, 2010: 105).

<sup>8</sup> Günümüz Türkçesi: “Ben bir harabeyi tamir etmeye talibim; Allah'ın izni ile bunu başaracağım” (Doğan, 2010: 83).

planda iken bugün mevcut kahraman ve konuları (Türk kültür mirasını/Türk kültüründeki ideal insan tiplerini) farklı biçimlerde sunmak esastır. Kısacası teknolojik gelişmelerle birlikte “Hayal Perdesinden Beyaz Perdeye” geçilmiş, (Özdemir, 2008: 163) Türk sözlü ve yazılı edebiyatının aktarımında yeni yol ve yöntemler bulunmuştur. Leylâ ve Mecnun geçmişten bugüne bu kapsamda ele alınan, eklemeler ve çıkarmalarla sürekli canlı tutulan önemli bir kültürel bellek oluşturmuştur. Geçmişte efsaneden mesnevilere taşınan ıstırap yüklü aşk teması, günümüz popüler kültür ortamında başta halk hikâyesi ve romanlar olmak üzere tiyatrolara, şiir kitaplarına, şarkılara, fıkralara, karikatürlere konu olmuştur. Bu kapsamda Divan edebiyatında mesnevi yazar şairler gibi Türk edebiyatının hemen her döneminde yazarlar romanlarında Leylâ ve Mecnun’u aşka emsal göstermişlerdir. Bazen de bizzat Leylâ ve Mecnun’u roman, hikâye, tiyatroya ve şiire taşımışlardır. Türk edebiyatında Ahmet Özdemir, Hüseyin Bayçöl, Mehmet Karaman, Aziz Nesin, Reşat Nuri Güntekin, İskender Pala vb. birçok şair ve yazar, çeşitli eserlerinde Leylâ ve Mecnun aşkını işlemiştir.

Türk edebiyatında bir tema olarak Leylâ ve Mecnun çeşitlenmelerine oldukça sık rastlanmaktadır. Bu eserlerin Divan, Halk ve Yeni Türk edebiyatlarında önemli bir geleneği temsil ettiği görülür. Mesnevilerden hareketle bilinirlik kazanan bu hikâye, halk arasında beğenilmiş ve buna bağlı olarak sözlü aktarımın bir ürünü olarak folklorik bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda Leylâ ve Mecnun, halk hikâyesinin yanı sıra bilmecelerde, halk tiyatrosunda ve mânî, koşma gibi halk şiiri türlerinde de sıklıkla işlenmiştir (Şenocak, 2000: 40-50).

Neced Çölü’nde ortaya çıkan hikâye, Kays’ın (Mecnun) aşka düşmesi ve divane olması bağlamında kişiliği üzerine oluşmuştur. Halk hikâyesi ve diğer türlerde icra edilen Leylâ ve Mecnun temasının kaynağı büyük oranda Fuzulî’nin mesnevisidir (Alptekin, 2011: 274). Leylâ ve Mecnun teması halk hikâyesinde geleneksel bir karakter kazanmıştır. Hikâye çocuksuzluk, rüya motifi, bade içme, imtihan, sevgilinin başka biriyle nikâhlanması, âşığın sevgilisini aramasıyla ona kavuşmak yolunda geçirdiği mücadeleleri anlatmaktadır (Sakaoğlu, 1999: 134-154; Şenocak, 2000: 206-244).

Leylâ ve Mecnun’un hüzünlü aşkı mânîlerde şu şekilde işlenmiştir: “Aşk ile coşan Mecnûn / Leylâ’ya koşan Mecnûn / Hâlim görse ağlardı / Dağlara düşen Mecnûn”; “İri gözlerin elâ / Aşkın başıma belâ / Dillerde destan oldu / Ben Mecnûn’um sen Leylâ”; “Eller eller gül eller / Pamuk eller gül eller / Yiğit aşka düşende / Mecnûn diye gülerler” (Şenocak, 2000: 42). Karacaoğlan bir şiirinde “Oturmuş sevdiğim zülfünü tarar / Gönül Mecnûn olmuş Leylâ’yı arar” (Şenocak, 2000: 45) diyerek aşkı terennüm etmiştir. Abdürrahim Karakoç da Omzumda Sevda Yüğü isimli şiirinde aşk hikâyelerine telmihte bulunan şairler arasındadır: “Yorulup demedim yeter / Hasretin gözümde tüter / Kerem’den Mecnun’dan beter / Çöllerde seni aradım” (URL-3).



Reşat Nuri Güntekin, Leylâ ile Mecnun'da çerçeve hikâye tekniğiyle aşkın vuslat ile hasret arasındaki konumunu Ziya ve Vesime karakterleri üzerinden yansıtmaktadır. Hikâyede Ziya evli olan Vesime karakterine platonik anlamda âşıktır. Ancak Ziya için Vesime, Leylâ'ya teşbihle kusursuzluğun timsali olarak görülmektedir. Ancak Vesime gerçekte Leylâ kadar saf ve temiz değildir. Hikâyede Mazhar Bey, Leyla'nın (Vesime) gerçek yüzünü yeğenine gösterme çabası içerisindedir. Hikâyede söz konusu platonik aşkın mizahi bir üslup çerçevesinde sonlandırılması anlatılmaktadır (2007: 5-11).

Aziz Nesin, Leyla ile Mecnun adlı eserinde konuyu Fuzulî'nin eserinden hareketle hikâye tarzında yeniden ele almıştır. Hikâye çocuksuzluk motifi sonrasında Aslan'ın (Mecnun) mucize doğumu ile başlamaktadır. Aslan ile Leyla okulda tanışır ve birbirlerine âşik olurlar: "...Kızlardan biri, bir peri, Aslan'la ilgilendi. Aslan da o periye ilgi duydu... Birbirlerine tutuldular. İstek sarhoşluğuyla ikisi de bir kadehten zevk şarabını içtiler" (Nesin, 2013: 9-10). Aslan'ın Leylâ'ya duyduğu aşk onu Mecnun eylemiştir.

İskender Pala tarafından yazılan Leylâ ve Mecnun romanının içeriği biçimsel açıdan Fuzulî'nin mesnevisine benzemektedir. Roman, (Bir Doğuşta Dörtümlü, Ad Koydular Çocuğa: Kays, 2 Lam + 2 Ya = Leylâ, Mecnun-ı Leylî = Leylâ'nın Çılgını...) on dokuz bölümden oluşmaktadır. Ayrıca romanda mesneviden alınan minyatürlere de yer verilmiştir (Pala, 2010). Roman, halk hikâyesi geleneğinde olduğu gibi çocuksuzluk motifinden hareketle mucizevi doğum olayıyla başlamaktadır. "...Öyle ya, nice seherlerde dilediği, nice türbelerde adadığı, nice seferlerde aradığı oğul idi bu. Basra'dan Bağdat'a, Kufe'den Dımışk'a, Peygamber yurdu Mekke'den kutsal belde Yesrib'e, üçler, yediler, kırklar, pirlar aşkına, nice uluların nefesleriyle ve himmetleriyle Allah'tan istediği, umduğu oğul idi bu" (Pala, 2010: 5). Yine İskender Pala tarafından yazılan, yönetmenliğini ise Ali Taygun'un yaptığı Leylâ ve Mecnun oyunu İstanbul Şehir Tiyatrosu sahnesinde yeniden can bulmuştur. İskender Pala'nın yazdığı bir başka eser de "Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk" romanıdır. Bu eser de esas itibarıyla Leylâ ve Mecnun romanıdır. Romanın kurgusu Fuzulî'nin kaleminden dökülen aşk hikâyesinin yazılış serüveni üzerine kuruludur.

Burak Aksak, Leylâ ile Mecnun konusunu mizahi bağlamda roman olarak işlemiştir. Roman, Leyla ile Mecnun efsanesine kurgusal göndermeler yapmakla birlikte popüler kültür ürünü olarak hazırlanmıştır. Hikâyenin girişinde bir çocuksuzluk motifi yerine Mecnun'un kahvaltıya uyandırılması söz konusudur. "Mecnuun! Hadi annem kalk sofraya hazır!" (Aksak, 2018: 11). Leylâ ve Mecnun'un kaderleri aynı gün yazılmıştır. İkisi de aynı arabada doğuma gitmiş, aynı hastanede dünyaya gözünü açmıştır. "Çok mu eski tanışıyorsunuz siz Metin Amca'yla? Sen doğduğun gün tanıştık. Eve bi' geldim, komşular 'Pakize doğuruyo!' dedi. Hastaneye götürmek için apar topar çıktım yola. Yolda bu el etti. 'Duramam', dedim, 'hastaneye yetişcem

karım doğuruyo'. 'Benim karım da doğuruyo,' dedi atladı arabaya..." (Aksak, 2018: 87).

Romanda aşka, özleme ve şikâyete karşılık olarak Mecnun karakterinin ağzından Ferdi Tayfur şarkılarına da yer verilmiştir. Romanda Mecnun, Leylâ'ya olan aşkıdan kendisini çöllerde bulmuştur: "Allaaah'ummm nerdeyim ben? Çöldesin evlat. Allah'ım? Bu kadar çabuk dönmeni beklemiyordum, doğrusu. Hayır, dönmeni de beklemiyordum. Öldüm mü şu an ben?" (Aksak, 2018: 31-32). Halk hikâyelerinde âşık rüyasında hızır, pir, derviş elinden bade içerek sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçer. Rüyada âşığa sevgilisi gösterilir veya birbirlerinin ellerinden bade içerler. Bu anlamda romanda ak saçlı ve sakallı dede, Mecnun'a yardımcı olarak sunulmaktadır. "Belli ki âşık olmuştun evlat. Çaresiz âşıkların son durağıdır burası. Sevdiğine kavuşursan meşk, kavuşamazsan aşk olur. Kavuşamayan âşıklar bu çölde ararlar sevdiğini" (Aksak, 2018: 32).

Leylâ ve Mecnun aşkı imkânsızdır; Leylâ, Mecnun'a yakınlaştıkça şimşekler çakar, gök gürleri, depremler yaşanır, hava sıcaklığı normalin üzerinde yükselmektedir. Leylâ bir anlık arzu ile Mecnun'u öpmüş ve büyük bir deprem yaşanmıştır. Ancak Mecnun bu durumu şu şekilde değerlendirmektedir: "Amaaan be dede. Atın ölümü arpadan, Mecnun'un ölümü Leylâ'dan olsun nedir yani?" (Aksak, 2018: 164). Romanda absürt mizah unsuru olarak ak saçlı ve sakallı dede tipi, dünyanın kaostan kurtulması için Mecnun ile Leylâ'nın kavuşmasına engel olmaktadır.

Sezai Karakoç Leylâ ile Mecnun hikâyesini şiir dilinde yeniden yazan şairlerdendir. Bu eserde hikâye "Yolların Getirdiği, Doğum, İkiz Alınyazısı, Çölde Kurtarışlar Dönüşür Kurtuluşa, Ölüm ve Ötesi Ebedi Diriliş" başlıkları altında ele alınmıştır. Karakoç, Leylâ'nın doğumunu şu dizelerde ele almıştır: "Çiğ düştü göklerden / Ve bir bahar günü doğdun sen / Güvercinler geçti menekşelerden / Ve bir bahar günü doğdun sen... Baharın ta kendisi oldun sen" (2017: 15-17). Leylâ, Mecnun için baharın müjdecisi olmuştur. Hikâyeye göre Kays, Leylâ'nın aşkıdan, ona kavuşamamanın azabından Mecnun olup çöllere düşmüştür. Karakoç, 'Ninni' adı verilen bir şiirinde çölle ilgili şu dizeleri yazmıştır: "...Unutma çöl ulu bir şehirdir... Çöl bana mahsus bir şehirdir... Çölden geçmek Leylâ'ya ermek içindir" (2017: 21-22). Çöl, Leylâ'lara kavuşmak uğruna kendinden vazgeçen Mecnun'ların evidir. Çünkü gerek Leylâ gerek Mevlâ vuslatı çölden geçmektedir. Çünkü Mecnun için vuslat sadece bu dünya ile sınırı değildir. "Leylâ'dan öteye gidilmez ki / Leylâ Kafdağı ve Çin Seddi / Leylâ ötesinde meleklerin bile yandığı / Son sınırlar ülkesi / Yaradılışın sonu ondan ötesi / Leylâ, ölümüne susamış / Birinin içmesi gibi / Son yudumu bardaktaki / Leylâ bir kaynak gibi / Kim kurutabilir içerek / Çöllere hükmeden suları bir kaynaktaki" (Karakoç, 2017: 58). Sembolik anlamda Kays'ı Mecnun eden Leylâ imgesi, aşk anlatıları bağlamında bir anlamda vuslata duyulan hasret olarak asırlardır yaşatılmıştır. Dolayısıyla önemli olan vuslat neşesi ve heyecanı değil; hasretin ıstırabı ve hüznüdür.

Leylâ ve Mecnun hikâyesinin önemli icra bağlamlarından birisi de sahnedir. Azerbaycan asıllı Türk sanatçı Üzeyir Hacıbekof tarafından bestelenen ve ilk gösterimi 25 Ocak 1908 tarihinde Bakü'de Hacı Zeynelabidin Tağıyevin tiyatro binasında yapılan opera da son derece önemli bir içerik olarak Leylâ ve Mecnun kültürel belleğinde kendine yer bulmuştur (URL-4). Ayrıca hikâye Bursa Şehir Tiyatroları tarafından “*geleneksel hiciv*” tarzında ele alınmıştır. Oyun Karagöz'den yola çıkılarak E. Ertan Akman tarafından adapte edilmiştir. Tüm klasik Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarında olduğu gibi bu unutulmaz aşk hikâyesi, Karagöz'ün gözü ile irdelenmekte ve hicvedilmektedir (URL-5).

### **Dijital Kültür Ortamında Leylâ ve Mecnun**

Leylâ ve Mecnun, başta edebiyat eserleri olmak üzere medyanın da en zengin kaynaklarından bir tanesi haline gelmiştir. Divan edebiyatında Leylâ ve Mecnun yazan şairler gibi, modern edebiyatta da şair ve romancılar bu konuyu işlemekten geri kalmamışlardır. Âşık edebiyatında âşıklar ve meddahların en çok anlattığı hikâyelerden birisi de Leylâ ve Mecnun'dur. Hikâyenin devrin ihtiyaç ve beklentilerine uygun olarak radyo, tiyatro ve sinemada işlenmesi geleneğin sürekliliği açısından son derece önemlidir. Bu anlamda popüler kültürün seçerek tüketirme algısının bir sonucu olarak Leylâ ve Mecnun çeşitlenmeleri ortaya çıkmıştır. “Gerhard Schulze'ye göre bugünkü insanın ana sorunu artık sınırlanmak değil seçmektir” (Aytaç, 2005: 14). Öyle ki bugünün okuyucusu, okumakla yetinmeyip hem dinlemeyi hem de izlemeyi tercih etmektedir. Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre hikâyelerinde olduğu gibi popüler edebiyatın en bilinen romanlarını da hem okuyabilir hem dinleyebilir, hem de izleyebilir. Bugünün okuyucusu Leylâ ve Mecnun'u sadece mesneviden okumakla yetinmez/yetinmek zorunda değildir, âşıklardan ve radyodan hikâyeyi dinleyebileceği gibi sanatçıların bu aşka yazdığı şiirleri ve şarkıları da dinleyebilir; tiyatro, sinema ve televizyonda izleyebilir. Kitle iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte bir yazarın eserlerinin yalnızca kitapları olmadığı görüşü yaygınlaşmaya başlamıştır (Aytaç, 2005: 15).

Divan şiirinde daha çok tasavvufi boyutuyla tanışılan efsanevi aşk öyküsü, popüler edebiyatta maddi aşka doğru bir yöneliş takip etmiş ancak tasavvuftan tamamen sıyrılmamıştır. Onun özündeki tasavvuf olgusu kara sevda motifi olarak korunmuştur. Sinemadaki yansıması da hemen hemen buna benzerdir. Bu yapımlardan ilki 1972 yılında (Film: 1) Cahit Erkin ve Duygu Sarıoğlu'nun yönettiği Kadir İnanır ve Fatma Girik'in başrollerini paylaştığı Leylâ ve Mecnun'dur. Âşık Veysel'in “Uzun İnce Bir Yoldayım” fon müziğiyle başlayan filmde Kadir İnanır, Ali (Mecnun) Fatma Girik ise Leylâ rolünde oynamaktadır. Film, aynı çölde yaşayan Ali ve Leylâ'nın koyun sürüsü önündeki görünümüyle başlamaktadır. Âşıklık geleneğinde sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçişte en çok vurgulanan meslek çobanlıktır. Âşık genellikle fakir bir ailenin çocuğudur ve geçimini koyun sürülerini otlatarak sağlamaktadır. Filmde koyun sürüsüne yer verilmesi

bununla ilgilidir. Kucağında bir ceylan, elinde bir sazla bir anda çölde beliren bir ihtiyar, elindeki sazı Ali'ye, ceylanı da Leylâ'ya verir. Aslında bu Âşık edebiyatındaki bade içmenin bir türüdür. Bade somut anlamıyla bir içecek değil bazen bir yiyecek veya sembol de olabilmektedir (Günay, 2011: 127-137). Ali saz çalmayı bilmediğini söyleyince tez zamanda öğreneceksin der ve elindeki asayı yere vurur. Bu hareket çöl topraklarını yeşertecek "Âşıklar Pınarı"nı topraktan fıskırtarak Ali ile Leylâ'nın efsanevi aşkına nişan koyar. Buradaki pınar bade yoluyla rüya motifini hatırlatmanın ötesinde âşıkların imgesel dünyada yaşadığı vuslatın tecellisidir.

Ali ile Leylâ amca çocuklarıdır. Leylâ'nın babası büyük kardeş olduğu için ülke yönetimini üstlenir. Ali'nin babası da geçim kaynaklarının yetersiz olduğu bahanesi ve bir ülkede iki beyin olamayacağı gibi gerekçelerle ülkeden gönderilir. Ali ile Leylâ bu anlaşmazlık sonucu çocuk yaşta birbirinden ayrılır. Aradan uzun zaman geçer, ayrı diyarlarda büyüseler de aşklarından vazgeçmezler. Leylâ bu ayrılığa daha fazla katlanamaz ve ceylanına Ali'yi bulup getirmesini söyler. O sıralarda avda olan Ali ceylanı görür ve peşine takılıp Leylâ'ya gelir. İlk başta birbirlerini tanımayan âşıklar konuşurlar (URL-6)

*Ali: "...Yıllar önce küçük bir ceylanı olan bir kız tanırdım, onu soracaktım sana. Leylâ: Dur yabancı, ceylanından başka nesini hatırlıyorsun, o kızın? Ali: Ömrümde onun kadar mavi gözleri olanı görmedim bir daha, upuzun simsiyah saçları vardı, şimdi söylesem gülersin bana, sazıma tel yapmak isterdi, saçlarından. Leylâ: Sen de ona yeminler eder miydin? Ali: Ederdim, ondan başka kimse için saz çalmayacağıma yemin ederdim, gönülünden. Leylâ: Yeminlerini tuttun mu? Ali: Tuttum, ömrüm oldukça da tutacağım. Leylâ: Bu kadar siyah mıydı, saçları? Ya gözleri bu kadar mavi miydi?" (URL-7)*

Âşık geleneğinde imtihan önemli bir motiftir, âşıklar çeşitli sorularla birbirlerini sınarlar. Çocuk yaşta birbirinden ayrılan âşıkların ya da beşik kertmesi sevdalılarının birbirlerini sınamaları halk hikâyelerinde tekrar eden bir motiftir. Dede Korkut Kitabında, Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda Beyrek, av esnasında bir geyiğin peşinden Banu Çiçek'in otağına gelir. Banu Çiçek Beyrek'le tanışmak için "at yarıştıрма, ok atma ve güreş"ten oluşan çeşitli yarışmalar yapar. Yarışmalar neticesinde Bamsı Beyrek ile Banu Çiçek birbirlerini tanırlar (Ergin, 2004: 122). Leylâ ve Mecnun filminde de birbirlerini tanıyan Ali ve Leylâ, cariyeye Reyhan'ında yardımcılarıyla bundan sonra gizli gizli görüşmeye başlarlar.

Âşık hikâyelerinde âşıklar çile yüklü sevdalarını sazlarıyla terennüm ederler. Filmde Ali'nin çeşitli türküler okumaktadır: "Doya doya bakamadım / Gök mavisi gözlerine / Bir gün başım koyamadım / O Leylâ'mın dizlerine; Gönülümde kalamadı karar / Gözlerim Leylâ'mı arar / Ben Leylâ'dan ayrılalı / İçimde bir ateş yanar". Aşk konulu hikâyelerde (Âşık Garip gibi) sadece âşıklar değil maşuklarda saz çalıp şiirler terennüm ederler. Leylâ ve Mecnun filminde bu konu da işlenmiştir:

Şekerden baldan tatlıdır  
Leylâ'm senin dilin bana

Damarımda kanımsın sen  
Canım kurban Leylâ'm sana (Mecnun)

Ayrılığın ateşten ok  
Senden gayrı sevdiğim yok  
Dünya dünya diyorlar oy  
Senden başka bir dünyam yok (Leylâ)

Ne gecenin mehtebında  
Ne gündüzün güneşinde  
Ne Yusuf u Züleyha'da  
Sende olan güzellik yok (Mecnun)

Ben peteğim sen balımsın  
Ben ağacım sen dalımsın  
Sen olmazsan yaşayam  
Damarımda sen kanımsın (Leyla), (URL-8).

Âşıkların âşik olmaları gibi kavuşmaları, ayrılımları ve kara toprakla kucaklaşmaları da birtakım anlamlar taşır. Bu yapımda son nefesini veren Leylâ'nın duası şu şekildedir: "Pınar, aşkımızın ölümsüz şahidi kutsal pınar, beni anlayan, acıma ortak olan pınar, dilerim Allah'tan bu su çağıldayıp aktıkça türkümüz çalınsın, aşkımız anlatılsın, ebediyete kadar, kıymasınlar sevişen gönüllere, ayırmasınlar birleşen kalpleri, kurumasın dallarda goncalar, tomurcuklanmış aşklar hiç solmasın". Leylâ'nın ölümüyle kendini kaybeden Ali de "Murada eremedik Leylâ'm, ömrümüzce ağladık ikimizde, sen yoksun artık, ben de yoktan beter, gülmedik hiç bu yalan dünyada, güldürsün orda kadir Mevla, unutulmasın aşkımız, yazısın" demiştir. Leylâ ve Mecnun hikâyesini konu edinen film, Ali'nin terennüm ettiği "Feda etti canını Leylâ benim uğruma / Merhamet eyle ya Rab Leylâ Mecnun kuluna" (URL-9) dizeleriyle son bulur. Leylâ, Ali ile aşklarının ölümsüz sembolü olan ve Hızır'ın onları nişanladığı pınar başında can verir. Filmde halk hikâyeciliği geleneğine ait unsurların oldukça sık biçimde işlendiği görülmektedir.

Bu yapımdan on yıl sonra 1982 yılında (Film: 2) Halit Refiğ tarafından yönetilen başrolde Orhan Gencebay ve Gülşen Bubikoğlu'nun yer aldığı Leylâ ve Mecnun filmi gelir. Bu filmde Leylâ efsanedeki adını korurken Mecnun'a Kadir ismi verilmiştir. Leylâ ve Kadir aynı gün doğan ve kaderleri birbirlerine yazılan iki aşk ehlidir. Leylâ ve Kadir tüm çıkmazlara rağmen birbirlerini sevmekten vazgeçmezler. Onlar Derviş aracılığıyla çocukluktan sevdaya gark olmuşlardır. Âşıkların vuslatı hikâyedeki kurgudan dolayı mümkün değildir. Leylâ, aşkı için taşlanarak öldürülmüştür. Kadir'in aşkı ise daha çilelidir, o sevdası uğruna doğuştan yetim büyümüş, Leylâ'nın babası tarafından öldürülmek istenmiş, esir düşmüş, köle pazarında satılmış ve gözlerine mil çektirilmiştir (URL-10).

Filmin kurgusu Hz. Musa'nın yaşam hikâyesini hatırlatmaktadır.<sup>9</sup> Leylâ ve Mecnun filmindeki kurgu da bu kıssaya dayanmaktadır. Kadir, Leylâ'nın babası Şeyh Gaffar'ın zulmünden kurtulmak için bir sal üzerinde nehre bırakılır. Kadir, Şeyh Gaffar'ın veziri tarafından en has adamı olarak büyütülür. Bu yönüyle Hz. Musa'nın yaşam öyküsüne telmihte bulunduğu söylenebilir.

Her iki filmde de birtakım ortak motifler bulunmaktadır. Filmlerin hikâyeleri karşılaştırdığında vuslatın önündeki en büyük engel Leylâ'nın ailesinden kaynaklı olduğu görülür. Her iki film de vuslatla sonuçlanmaz. İlk filmde (Film: 1) derviş, kutsal su, ceylan hikâyeye anlam kazandıran motiflerdir; ikinci filmde ise derviş yerini korurken kutsal su yerini hurma ağacına bırakırken ceylana bir karşılık bulunamamıştır. Leylâ ve Mecnun filminin ilk yapımında Leylâ zehirli iksir içerken ikincisinde de iksir içmek ister; ama Kadir'in okuduğu şarkı onu bu istekten vazgeçirir. Bilindiği gibi çileli aşk öykülerinde türküler önemli bir yer tutmaktadır. İlk filmde Mecnun rolündeki Ali, saz çalıp türküler okurken ikinci filmde Mecnun rolünde oynayan Kadir saz olmaksızın şarkılar söylemektedir. İlk filmdeki Leylâ, Ali'ye karşılık türküler söylerken ikinci filmde böyle bir durum söz konusu değildir. Ama buna rağmen özellikle ikinci filmde şarkılar, arabesk bahçesinden bir demet çiçek misali okunur. Her iki filmde de dansöz oynatma, eğlencelerin vazgeçilmez unsurudur. Söz konusu durum dönemin popüler kültürüyle alakalıdır.



Resim 1: Leylâ ve Mecnun örnekleri (URL-17).

Leylâ ve Mecnun filmler dışında TRT'de üç sezon boyunca yayınlanan (Dizi: 1) absürt komedi dizisine de konu olmuştur. Leylâ ve Mecnun, 9 Şubat 2011 ila 12 Haziran 2013 tarihleri arasında yayınlanan, senaryosunu Burak Aksak'ın, yönetmenliğini ise Onur Ünlü'nün yaptığı 103 bölümlük bir dizidir.

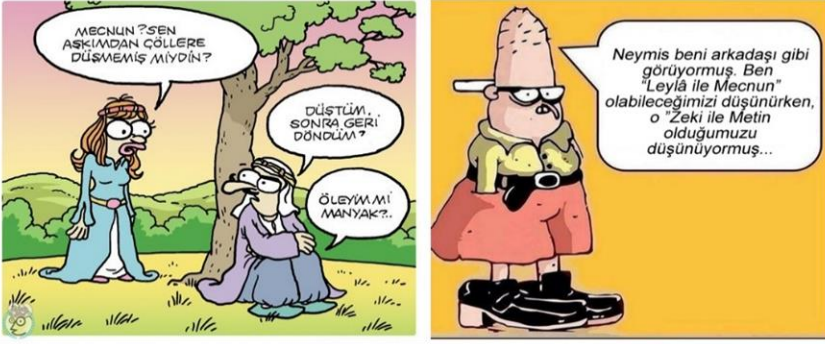
<sup>9</sup> Hz. Musa'nın doğduğu zamanlarda Firavun bütün erkek çocukları öldürtmektedir. Hz. Musa da bir sandık içerisinde Nil Nehri'ne bırakılarak Firavun zulmünden kurtulmuştur. Ancak Hz. Musa'nın yaşam öyküsünü ilginç kılan onun, Nil Nehri'nde bulunduktan sonra Firavun'un eşi Asiye tarafından sahiplenilmiş ve Firavun sarayında büyütülmüş olmasıdır (ULR-11).

Birtakım gerekçelerden dolayı dizi final yapmadan yayından kaldırılmıştır (URL-12). Leylâ ve Mecnun dizisi, genel kurgusu itibariyle halk hikâyesi giriş kalıbıyla başlamaktadır. Dizi “çağdaş hayatta ve kent ortamındaki çeşitli karakterlerin yaşantıları bağlamında ilerlemektedir. Bazı bölümlerde dizi karakterlerinin uzaya çıkması, yer altına yolculuk yapması, çeşitli tarihî dönemlerde gezinmesi, meydan savaşlarına katılması, Dostoyevski'nin evlerine konuk olması vb. gibi, zaman ve bağlam dışı öğelere sıklıkla yer verilmiştir” (Keskin, 2016: 47).

Aynı hastanede dünyaya gelen Leylâ ve Mecnun, hastanedeki beşikler dolu olduğu için aynı beşiğe konulmaktadır. Çocukların babaları da bu durumun bir kader olduğunu düşünerek çocuklara Leylâ ve Mecnun isimlerini koyarlar. Aradan geçen zamanda Leylâ ve Mecnun hiç görüşemez. Mecnun ve ailesi Leylâ'yı istemeye gider; ama Leylâ evde yoktur. Bu durum Mecnun'un ailesi tarafından yanlış yorumlanır ve aileler arasında tartışma çıkar. Leylâ'nın ailesi kızlarını Mecnun gibi fakir, işsiz güçsüz bir adama layık görmedikleri için vermek istemez. Onlara göre Leylâ sadece Arda gibi zengin ve karizmatik bir gençle evlenebilir. Mecnun'un ailesi evi terk ederken Leylâ gelir. Mecnun beşik kurtmesini ilk kez görür ve hemen âşık olur. Dizinin ilk bölümünde aksiyon bu konu üzerine kurulmuştur. İlk görüşte aşk Mecnun'u kendinden geçirir, rüyasında çöllere düşen Mecnun kimi zaman kâbuslar kimi zaman da Leylâ'sını görür. Çölde ayrıca bir ihtiyarla karşılaşır. Bu ihtiyar Mecnun'a Leylâ'ya ulaşabilmesi için birtakım nasihatlerde bulunur. Mecnun'un rüyasında gördüğü aksakallı ihtiyar o gece Mecnun'ların evine yerleşir. Ayrıca dizide çöl, ev, taksi ve bakkal dükkânı en önemli mekânlardır. Yine ilk bölümde Mecnun, Ferdi Tayfur'un “Olsan İçmez miydin Benim Yerimde?” şarkısı eşliğinde kederlenmektedir: “Baharım solmadan eskidi ömrüm / Çıkamaz bir sokağa benzedi ömrüm / Leylâ'sı olmayan Mecnun'a döndüm / Olsan içmez miydin benim yerimde” (URL-13). Bu dizi tarz itibariyle diğer Leylâ ve Mecnun yapımlarından ayrılır. İzleyici dizide sıradan bir yaşantının saçmalıklar, tesadüfler ve aşk temasıyla yoğurulmuş bir sunumuyla karşılaşır. Dizide geleneksel anlatıda yer alan bazı önemli tip ve motifler olduğu gibi ya da değiştirilerek yer almaktadır. Derviş, ihtiyar, ak saçlı ve sakallı tipi, at tipi, alnından öperek uyandırma (masal motifi), rüya motifi vb. bu absürt komediye eşlik eden tip ve motifler olarak sunulmuştur.

Leylâ ve Mecnun, Radyo Tiyatrosu kapsamında yazarlığını ve yönetmenliğini Mehmet Köseoğlu'nun, seslendirme yönetmenliğini ise İskender Bağcılar ve Neslihan Gürgün'ün yaptığı TGRT FM yapımı 15 bölümlük “Arkası Yarın Kuşağı” şeklinde bir radyo oyununa konu olmuştur (URL-14). Bu içeriklerin tamamı Leylâ ve Mecnun, anlatım ve gösterim geleneğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Leylâ ve Mecnun aşkı –özellikle aşk konularında- karikatüristlerin de çok sık başvurduğu kaynaklar arasında yer alır. İmkânsız olan her şey mizah üzerinden Leylâ ve Mecnun aşkına telmihle sunulmaktadır.



Resim 2: Leylâ ve Mecnun karikatürlerinden örnekler (URL-17).

Türk kültürü mizah açısından da oldukça zengindir. Başta fıkralar olmak üzere son yıllarda karikatür edebiyatı da bu sahada önemli roller üstlenmektedir. Gelenek kimi zaman olduğu gibi kullanılırken kimi zaman da sadece tema bakımından kullanılmaktadır. Karadeniz'in fıkra tiplerinden olan Temel ve Fadime'yle Leylâ ve Mecnun konulu kısa ama öz bir fıkra oluşturulmuştur. Bu bağlamda Leylâ ve Mecnun, Karadeniz fıkralarına da konu olmuştur: Temel eşi Fadime'yle birlikte tiyatro gişesine gitmiştir. Gişedeki görevliye: "Bize içi bilet lütfen" demiştir. Gişe görevlisi: "Leyla ile Mecnun için mi?" diye sorduğunda Temel: "Hayır Fadime'yle benim için" demiştir (URL-15). Türk fıkra belleği kapsamında Temel ile Fadime, Karadeniz'in Leylâ ve Mecnun'u olarak görülebilir.

Leylâ ve Mecnun âşıkların repertuvarında yer alan çeşitli türlerde; popüler müziklerde telmihle anılmıştır. Âşık Veysel'in "Mecnun'um Leyla'mı Gördüm" ile Yıldız Tilbe'nin "Leylâ Mecnun Aşk Görsün" söz konusu tematik içeriklere örnektir. Falım sakızları tarafından yayınlanan bir reklam içeriğinde Leylâ ve Mecnun arasında şöyle bir diyalog geçmektedir: "Mecnun: Leylâaaaa! Leylâ: Git başımdan Mecnun, tipim değilsin. Mecnun: Leylâaaaa! Misafir Oyuncu: 'Ya Mecnun, aç bir Falım rahatla'. Slogan: Aç bir Falım rahatla / Neler olur bak hayatta. Mânî: Mecnun olana / Leyla çok / Üzülme sana / Leyla mı yok. Başka Leylâ: Merhaba! Ben Leylâ. Mecnun: Leylâaaaa! Slogan: Aç bir Falım rahatla / Neler olur bak hayatta" (URL-16).

Leylâ ve Mecnun'un imkânsız aşkları ve yaşadıkları telmihle anılanlar arasında yer almaktadır. Bu anlamda Leylâ ve Mecnun, gerek Divân şiirinde gerek diğer şiir türlerinde telmih yoluyla oldukça sık başvurulan konular arasında yer almaktadır. Fuzulî, "Bende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var / Âşık-ı sâdik benim Mecnûn'un ancak adı var (Tarlan, 1981: 275)" diyerek aşkıta adı çıkan Mecnun'u aşarak daha yüksek mertebelere çıktığını vurgulamaktadır.

İnternet kültürel içeriklerin en çok tüketildiği kitle iletişim araçlarının başında gelmektedir. Bu anlamda internette bir içeriğin aranmasında en çok kullanılan Google arama motorunda yapılan taramalarda Leylâ ve Mecnun 3 milyon 960 bin; Leyla ile Mecnun 4 milyon 490 bin sonuç vermiştir. Bu



sonuçlar içerisinde ilk on TRT yapımı dizi, ekşi sözlük, wikipedia, kitap siteleri, netflix ve diğer film siteleri içeriklerinden oluşmaktadır (URL-17). Söz konusu veriler Leylâ ve Mecnun'un gelenek ile gelecek arasında çok çeşitli kültürel içeriklere dönüşerek bir köprü vazifesi gördüğünü doğrulamaktadır.

Leylâ ve Mecnun bir hikâye olmanın dışında üzerinden geçen zamanla birlikte külte ve kültüre dönüşmüştür. Fuzulî'nin mesnevisinin son bölümünde belirttiği üzere Leylâ'nın ölümü üzerine Mecnun da mezara kapanarak canını teslim etmiştir. İki sevgili aynı mezara defnedilmiş ve burası adeta bir türbeye dönüşmüştür. Günümüzde hikâyenin bilinirliği, farklı formlarda ele alınması ve halen canlılığını koruması esasında bahsi geçen külte ve kültüre dönüşmeyle açıklanabilmektedir.

### **Sonuç**

Türk kültürü anlatım ve gösterim gelenekleri açısından zengin bir birikime sahiptir. Bu kapsamda farklı coğrafyalarda teşekkül eden evrensel tema ve konular, Türk kültür ikliminin süzgecinden geçirilmek suretiyle millileştirilmekte ve Türk kültür belleğine yerleştirilmektedir. Evrensel bir tema ve konu olan Leylâ ve Mecnun'un Türk kültür coğrafyasında çok sayıda tür ve biçimde işlendiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla Arap kaynaklı bir efsane olan Leyla ve Mecnun, Türk kültür ikliminde kendisine özgü ve özgün bir kültürel mirasa dönüşmüştür. Çalışmada Leylâ ve Mecnun efsanesinin türler arası geçişleri, sözlü, yazılı ve elektronik kültürler arası yaşanan dönüşümler, açık bir şekilde ortaya konulmuştur. Bu kapsamda makalede Divan şiirindeki zenginliğiyle kendisine özgü bir birikim oluşturan Leylâ ve Mecnun hikâyesinin ikincil sözlü kültür boyutuyla çok sayıda kültürel ve ekonomik çıktıları olduğu görülmüştür. Çalışmada öncelikle edebiyat eserlerinin medya kapsamında yeniden üretimi konusuna değinilerek bu kapsamda Leylâ ve Mecnun hikâyesi sorgulanmıştır. Sonuç olarak geçmişten bugüne zengin bir kültürel bellek unsuru haline gelen Leylâ ve Mecnun efsanesinin, öncelikle hem geleneksel hem de modern edebiyatın önemli kaynakları arasında olduğu ortaya konulmuştur. Ayrıca Leylâ ve Mecnun konusunun radyo, sinema ve televizyon bağlamında oyun, film, dizi, reklam, müzik, skeç, karikatür, mizah vb. türlerde popüler yaşamın ayrılmaz bir tüketim ürünü olarak varlığını sürdürmeye devam ettiği görülmüştür.

### **KAYNAKÇA**

#### **Yazılı Kaynaklar**

- Aksak, B. (2018). *Leylâ ile Mecnun*, İstanbul: Kısurat.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*, Ankara: Çizgi Kitabevi
- Alıç, F. (2011). *Halk hikâyeciliğinde yeni icra ortamı olarak sinema ve sinemaya uyarlanan Türk halk hikâyeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Alptekin, A. B. (2011). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*, Ankara: Akçağ.
- Aytaç, G. (2005). *Edebiyat ve medya*, Ankara: Hece Yayınları.

- Doğan, M. N. (2010). *Fuzulî-Leylâ ve Mecnun*, İstanbul: Yelkenli.
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut Kitabı-I*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Günay, U. (2011). *Türkiye’de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ.
- Güntekin, R. N. (2007). *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: İnkılap.
- Karakoç, S. (2017). *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: Diriliş.
- Keskin, A. (2016). Sevdiğin dizi gün değiştirsin: Leyla ile Mecnun dizisindeki kargışların (beddua) pragmatik analizi. *Millî Folklor*, S. 109, 44-57.
- Nesin, A. (2013). *Leyla ile mecnun*, İstanbul: Nesin.
- Ong, W. J. (2010), *Sözlü ve yazılı kültür, sözün teknolojileşmesi*. (Çev.: S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis.
- Özdemir, N. (2008). *Medya kültür ve edebiyat*. Ankara: Geleneksel.
- Özyön, A. (2013). Goethe’nin Genç Werther’in Acıları ve Mehmet Rauf’un Eylül romanlarında umutsuz aşk izleği. *International Journal of Language Academy*, 1/1 Winter, 23-38.
- Pala, İ. (2010). *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: Kapı.
- Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü*. 20. b., İstanbul: Kapı.
- Sakaoğlu, S. – Alptekin, A. B. – Sakaoğlu, Y. – Şimşek, E. (1999). *Meddah Behçet Mahir’in bütün hikâyeleri-II*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Şenocak, E. (2000). *Leylâ ile Mecnûn hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma*. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tarlan, A. N. (1981). *Fuzûlî divan şerhi*. Ankara: Akçağ.
- Törenek, M. (1999). *Hikâye ve romanlarıyla Mehmet Rauf*. İstanbul: Kitabevi.
- Elektronik Kaynaklar**
- URL-1: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Romeo\\_ve\\_Juliet](http://tr.wikipedia.org/wiki/Romeo_ve_Juliet) (Erişim: 26.01.2020).
- URL-2: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Yasar-ne-yasar-ne-yasamaz-1974.jpg>, (Erişim: 26.01.2020).
- URL-3: <http://siir.sitesi.web.tr/abdurrahim-karakoc/seni-aradim.html>, (Erişim: 16.01.2020).
- URL-4: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Leyla\\_ve\\_Mecnun\\_\(opera\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Leyla_ve_Mecnun_(opera)), (Erişim: 15.12.2019).
- URL-5: <http://www.bursasehriyatrosu.gov.tr/leyla-ile-mecnun.html>, (Erişim: 15.12.2019).
- URL-6: Leylâ ile Mecnun (Film:1); <https://www.youtube.com/watch?v=lrdZ3wzlang>. (Erişim: 25.01.2020).
- URL-7: <https://www.youtube.com/watch?v=lrdZ3wzlang>, (Erişim: 05.01.2020).
- URL-8: <https://www.youtube.com/watch?v=lrdZ3wzlang>, (Erişim: 25.01.2020).
- URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=lrdZ3wzlang>, (Erişim: 25.01.2020).
- URL-10: Leylâ ile Mecnun (Film: 2); <http://www.yesilcamtv.eu/leyla-ile-mecnun-1.html>, (Erişim: 26.01.2020).
- URL-11: <https://islamansiklopedisi.org.tr/musa--peygamber> (Erişim: 17.01.2020).
- URL-12: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Leyla\\_ile\\_Mecnun\\_dizi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Leyla_ile_Mecnun_dizi) (Erişim: 15.02.2020).

- URL-13: Leylâ ile Mecnun (Dizi: 1)  
<https://www.youtube.com/watch?v=ABnP9Zelc8E> (Erişim: 26.01.2020).
- URL-14: <https://www.radyotiyatrosu.net/leyla-ile-mecnun> (Erişim: 21.12.2019).
- URL-15: <http://www.fikracenneti.com/temel-fikralari/leyla-ile-mecnun-2-2>  
(Erişim: 29.12.2019).
- URL-16: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRkzcfUyTyc> (Erişim: 22.02.2020).
- URL-17: [www.google.com.tr](http://www.google.com.tr) (Erişim: 21.01.2020).
- URL-18: Şentürk, S. (2012). Ekranın dizi dizi romanları. *Milliyet Gazetesi*,  
<http://www.milliyet.com.tr/pembenar/ekranin-dizi-dizi-romanlari-1212854> (Erişim: 26.01.2020).

## GELENEKSEL TOPLUMDAN MODERN TOPLUMA GEÇİŞTE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ TOPLUMSAL ETKİSİNİN ÂŞIK TARZI ŞİİR GELENEĞİ ÜZERİNDEN OKUNMASI\*

◆  
READING THE SOCIAL IMPACT OF MASS MEDIA ON THE TRANSITION FROM TRADITIONAL TO MODERN SOCIETY THROUGH THE MINSTREL STYLE POETRY TRADITION

Hakan ÇELİK TEN\*\*

**ÖZ:** 19. yüzyıl kuramcıları modern dönemdeki değişimi anlamak ve bu sürecin istenilen şekilde yönetilmesini sağlayabilmek için çeşitli teoriler ortaya atmışlardır. Bu teoriler doğrultusunda farklı çalışmalar yapılırken 20. yüzyıla gelindiğinde yeni gelişmelerle modernleşme sürecine yönelik teorilerde de çeşitlenme artmıştır. Bu çeşitlilik içerisinde teknolojinin maksatlı veya maksatsız kullanımına yönelik teoriler dikkat çekmektedir. Bu hususta kitle iletişim araçlarının kullanımı üzerinde özellikle durulan bir konu olmuştur. Bu araçlarla iletişim şekli değişmekte ve yenilik hızla topluma enjekte edilebilmektedir. Bu durumda toplumda değişim yaşanırken geleneksel olan ile modern olanın çatışması da beraberinde gelmektedir.

Bu makalede, kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki hakimiyetini iyiden iyiye kurduğu 20. yüzyılın sonundan itibaren ortaya çıkan değişimi, âşık tarzı şiir geleneği üzerinden okumak amaçlanmıştır. Burada yeni dönemin âşıkları, geleneğin, kitle iletişim araçları ise modern yapının temsilcileri olarak ele alınmaktadır. Bu sebeple yakın dönemin âşık tarzı şiir geleneği temsilcilerinden kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkisi ile ilgili örnek şiirler seçilerek incelemede bulunulacak, böylece bu araçların toplum içinde meydana getirdikleri değişim ve dönüşümler görülmeye çalışılacaktır. Şüphesiz modernizm, oluşturduğu araçlarıyla toplum üzerinde kendi sistemini kurmaya çalışırken birtakım değişimlere sebep olmuştur. Bu hususta âşıkların göstermiş oldukları tepkiler değişimin toplumsal etkisini görme imkânı vermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel değişim, âşık, gelenek, modernizm, kitle iletişim araçları.

**ABSTRACT:** 19. century. in order to understand the change in the modern period and to ensure that this process is managed in the desired way, theorists have put forward various theories. While different studies are carried out in line with these theories, 20. century. by the time of a, new developments have increased the diversification of theories for the modernization process. In this variety, theories about the purposeful or non-purposeful use of technology draw attention. In this regard, the use of mass media has been a particularly focused issue. The way we communicate with these tools is changing and innovation can be injected into society quickly. In this case, while there is change in society, there is a conflict between the traditional and the modern.

\* Bu makale, ODTÜ Türk Halkbilimi Topluluğu tarafından 20-21 Nisan 2019 tarihlerinde düzenlenen *Geçmişten Bugüne Gelenek: Kültürel Değişme Ulusal Sempozyumu*'nda sunulan bildiri metninin gözden geçirilmiş hâlidir.

\*\* Dr. - Harran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Şanlıurfa - [hakancelikten1@gmail.com](mailto:hakancelikten1@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-3823-684X)

*The purpose of this article is to establish the dominance of mass media over society from good to good. century.the change that arises from the end of ' is to make her read through the tradition of minstrel-style poetry. Here, the minstrelsy of the new era are treated as representatives of tradition and the mass media as representatives of modern structure. For this reason, sample poems about the impact of mass media on society will be selected from the representatives of the minstrel style poetry tradition of the recent period and examined, so that the changes and transformations that these tools have created in society will be tried to be seen. Undoubtedly, modernism has caused a number of changes in the way it tries to establish its own system on society through the means it has created. The reactions shown by minstrelsy in this regard give the opportunity to see the social impact of change.*

**Keywords:** Cultural change, minstrel, tradition, modernism, mass media.

## 1. Giriş

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından küresel ölçekte egemenliğini oluşturmak isteyen başta Amerika olmak üzere Batı ülkeleri, bu uğurda çalışmalara başlayarak dünya genelinde gelişmemiş/gelişmekte olan toplumlar üzerinde modernleştirme ve demokratikleştirme yönünde adımlar atmıştır. Bu amacın teorik alt yapısının oluşturulması hususunda ise sosyal bilimler alanında önemli çalışmalar yürütülmüştür. Genel olarak Batılı olmayan toplumları geliştirme yolları olarak adlandırılan bu çalışmaları "modernleşme" başlığı altında toplamak mümkündür. Batı dünyası bakış açısıyla geliştirilen modernleşmeye yönelik kuramlar, en genel anlamıyla nihai hedef olarak gösterilen Batı sosyo-kültürel toplum yapısına göre diğer toplumları okuma ve buna bağlı olarak adımlar atma çabasını dile getirmektedir<sup>1</sup>.

Modernleşme kuramının temelinde genelde Batı özelde ise Amerika'nın model alınmasıyla tüm dünya toplumlarının modernleşeceği varsayımı vardır. Burada amaç iktisadi, toplumsal ve siyasal düzeyde geleneksel olandan modern olana geçişi aşamalar hâlinde gerçekleştirmek olarak sunulmaktadır. *Bu geçişin, iktisadi düzeyde piyasanın ve dış yatırımların devreye girmesiyle, toplumsal düzeyde uygun Batı kurumları, değerleri ve davranışlarının benimsenmesiyle, siyasal düzeyde de parlamenter demokrasinin uygulamaya konmasıyla gerçekleşeceğini varsaymış(lardır)* (Marshall 1999: 261). Modernleşme Kuramı, Amerika'nın politikasıyla iç içe geçince Amerikan dış politikası şekillenmiş ve buna bağlı olarak diğer ülkelere yönelik dış yardımların önü açılmıştır.

Latince 'modo'dan gelen 'modernus', 'hemen şimdi' anlamına gelmektedir ki bu durumda modernleşme 'şimdi'yi yakalama çabası içindeki değişimleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu şimdiyi yakalama çabası, kendi içinde geri kalmışlık psikolojisiyle eskiiyi terk etmeyi de ortaya çıkarttığından bu dönemde köklü değişimlerin önü açılmıştır. *Modernleşme, tekrarlanacak olursa, insanoğlunun genel evrim çizgisi bakımından geri kalmış toplumların, zamanımızda bu çizginin son noktasına gelmiş olan*

<sup>1</sup> Batı merkezli modernleşme teorileri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Solmaz, 2011: 35-58)

*toplumlara yetişmesi demektir. Yani insanoğlunun gelişmesi yönünden modernleşme bir ilerleme değil bir eşitlenme sürecidir* (Kongar, 2014: 304). Bu eşitlenme çabası geleneksel toplum yapısında ciddi değişimleri ortaya çıkarmaktadır. Genel olarak modern toplum şehirleşme sürecinde yol almış, sosyal hareketliliğin ve siyasal katılım seviyesinin yüksek olduğu, mesleki uzmanlaşmanın çeşitlendiği, ekonomik gelişmişlik seviyesi ve okuryazarlık seviyesinin yüksek olduğu, kitle iletişim araçlarını aktif olarak kullanan bir yapıya sahiptir<sup>2</sup>.

Modernleşme hareketleri toplumun genelini etkiler düzeyde olunca sosyal bilimler alanında birçok araştırmacı çeşitli bakış açılarıyla toplumda yaşanan değişim sürecini değerlendirmiştir. 19. yüzyılda yapılan çalışmalarda değişim, toplumun tamamı üzerinden büyük ölçekli teorilerle incelenmeye çalışılmıştır. Burada değişim genellikle ilerlemeyle eşit sayılmış ve toplumların önceden görülebilir aşamalardan geçerek ilerleyeceği düşüncesi hâkim olmuştur. Bu dönemde A. Comte fikirleriyle öncülük ederken alandaki diğer araştırmacılar da çeşitli teorilerde bulunmuşlardır. Bunlardan biri olan Max Weber Batı ülkelerindeki akılcılığı ön plana çıkartarak fikir üretmiştir. Bu bakış açısında genellikle geleneğin modernliğe geçişteki gerçekleşmesi gereken gelişmenin karşısında engelleyici güç olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Emile Durkheim ve Ferdinand Tönnies de modern ve geleneksel toplum yapısındaki ikililiğin üzerinde durmuştur. Tönnies'in ortaya attığı toplumsal değişim kuramında Gemeinschaft (cemaat/topluluk) ve Gessellschaft (cemiyet /toplum) ayrımı vardır ve ona göre geçiş cemaatten cemiyete doğru şekillendirilmiştir. Genel olarak cemaate nüfus hareketsiz, ilişkilerde duygusallık ön planda ve iş birliği esastır. Bu yapıdan iş bölümünün karmaşıklaştığı toplumsal yapıya doğru geçiş gerçekleştikçe geleneksel bağlar çözülmekte ve bireysellik ön plana çıkmaktadır. Durkheim da bu ayrımı mekanik dayanışma ve organik dayanışma kavramlarıyla açıklamaktadır. Ona göre organik dayanışmada iş bölümü artarken ilişkiler karmaşıklaşmaktadır. Bunların dışında birçok araştırmacıdan ve onların kuramlarından bahsetmek mümkündür<sup>3</sup>.

Modernleşme kuramında ortaya atılan birçok görüşün içinde, kitle iletişim araçlarının kullanımı üzerine odaklananlar dikkat çekicidir. Bu alanda iletişim ve teknolojik gelişmelerin toplumsal değişimdeki etkisi üzerine Daniel Lerner, Everett M. Rogers, Harold A. Innis, Marshall McLuhan, Walter J. Ong, Neil Postman vb. birçok araştırmacı farklı yaklaşımlarda bulunarak çalışmalar yapmıştır<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Kitle iletişim araçlarının siyasal ve toplumsal değişimdeki rolü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Sevsay, 1993: 141-159).

<sup>3</sup> Toplumsal değişim kavramı ve bu alandaki ilk teoriler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Marshall, 1999).

<sup>4</sup> Bu kişilerin görüşleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Özçetin, 2018:233-265).

Bunlar içerisinde Rogers ve Lerner'in yeniliğin geleneksel topluma tanıtımı ve yayılması ile modernleşmenin gerçekleşmesi yönünde kitle iletişim araçlarına özel bir yer verdikleri görülmektedir.

"Rogers ve Shoemaker tarafından geliştirilen ve kısaca "Yeniliklerin Yayılması Modeli" olarak sunulan modelde, kırsal kesimde yaşayan ve geleneksel tutum ve değerlere sahip insanların yenilikleri öğrenmesi ve modern tutum ve davranışları kabul etmesi amaçlanmıştır.

Bu yaklaşıma göre yenilikler dört aşamadan geçerek yayılmaktadır. İlk aşama "bilgi" aşamasıdır. Bu aşamada bireyler bir yenilik olduğu yönünde ilk bilgiye sahip olurlar. İkinci aşama olan "ikna" aşamasında birey bu yeniliğin lehinde ya da aleyhinde bir tutuma sahip olur. Üçüncü aşama olan "karar" aşamasında birey yeniliği kabul veya ret etmek için girişimde bulunur. Son aşama olan "onaylama" aşamasında ise birey hangi yönde karar vermişse onu destekleyecek tarzda araştırmalarda bulunur. Bu sürece etki eden birtakım kişisel, toplumsal ve kültürel faktörler de vardır." (Yaylagül, 2006: 76-77).

Şüphesiz bu aşamalar farklı hızlarda ve farklı etkilerde gerçekleşmekte, bununla birlikte yeniliğin kabul veya reddi farklı değişimlere ön ayak olmaktadır. Başta "bilgi" ve "ikna" aşamaları olmak üzere bütün bu aşamalarda kitle iletişim araçlarının aktif rolü önemlidir. Bu sebeple modernleşmenin birçok yolla yapılabileceği öne sürülse de kitle iletişim araçlarının kullanımı üzerinde özellikle durulmuştur<sup>5</sup>.

Modernleşme sürecinde kitle iletişim araçlarına odaklanan isimlerden biri de Daniel Lerner'dır. 1950li yıllarda Batı ülkelerdeki modernleşme üzerine çalışmalar yapan Lerner, Ankara Balgat'ta yaptığı incelemeyle, Türk modernleşmesine dair kapsamlı çalışma yapan ilk isimlerden olmuştur. Yaptığı araştırmalar sonucu 1958 yılında "Geleneksel Toplumun Göçüp Gidişi" adlı çalışmasını yayınlayan Lerner, bu konudaki görüşlerini ifade etmiştir. Bu araştırma Orta Doğunun geleneksel yapısından modern yapıya geçişini ve bu geçişte modern iletişimin rolünü incelemektedir. O, kitle iletişim araçlarının geleneksel toplum yapısındaki halkın psikolojik özelliklerini değiştirerek gelenekçilik algısını kırmak için önemli bir işleve sahip olduğunu düşünmektedir. Modernleşme sürecindeki toplumları geçiş toplumu olarak kavramsallaştıran Lerner, bu geçiş toplumunun ulaşma çabasında olduğu modern toplum yapısının gerçekleşebilmesinde en önemli rolü kitle iletişim araçlarına vermiştir. Onun görüşünde geleneksel yüz yüze iletişimden çıkıp modern yapıyı anlatma üzerine inşa edilmiş olan kitle iletişim araçlarına geçilen bir iletişim sisteminin toplum üzerindeki hakimiyeti söz konusudur<sup>6</sup>.

"...toplumsal değişimin önemli bir aracı da kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları, halkın kafası ve yüreği aracılığıyla geçiş toplumlarının psikopolitik yaşamına köklü girdiler sağlamaktadırlar. Çağdaşlaşmanın iletişim boyutunu algılayabilmek için, üç önermeyi enine boyuna düşünmek

<sup>5</sup> Kitle iletişim araçlarının siyasal ve toplumsal değişimdeki rolü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Sevsay, 1993: 141-159).

<sup>6</sup> D. Lerner'in modernleşme teorisi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Sunar, 2018: 208-212).

zorundayız: 1) Kitle iletişim araçları halka yeni özelemler aşılacaktır ve empatik bireysel imgelem hızla (görünüşe bakılırsa logaritmik olarak) toplumsal başarıların ötesine geçmekte, bu da düş kırıklığı dediğimiz doyumsuzluğa yol açmaktadır. 2) Düş kırıklığının artık görülen tehlikelerine karşın, kitle iletişim araçları dünyanın dört bir yöresinde hızla yayılmaktadır. 3) Doyumun en çoğa çıkartılması olarak düşünülen çağdaşlaşma, ancak ve ancak aydınlatıcı bir iletişim kuramı ve uygulaması yürürlüğe konabilirse başarıya ulaşabilir.” (Lerner, 1980: 117-118).

Buradan da anlaşıldığı üzere Lerner, az gelişmiş ülkelerin modern hayat tarzı ile tanışmasını sağlayacak en etkin gücün kitle iletişim araçlarında olduğunu ve bu tanışmanın ardından toplumsal değişimin fitilinin ateşlenerek kültürel değişimin gerçekleşeceğini öne sürmektedir.

Modernleşme, gelenekselden çağdaş kültüre geçiş olarak sunulurken bu bakış açısına göre geçişi sağlayacak olan güç, kültürün taşıyıcısı ve yayıcısı rolündeki kitle iletişim araçlarıdır. Gelişimin önünü tıkayan unsur olarak da geleneksel yapının kendisi gösterilmektedir. Dolayısıyla tıkanıklığın giderilebilmesi için geleneksel yapının değiştirilmesi gerekmektedir; bunun için de gelişmiş ülkelerin gelişmemiş ülkelere “yardım etmesi” ön plana çıkarılmaktadır. Bundan dolayı olsa gerek ki “*batı tipi modernleşme ve kültürel değişim görüşü “dıştan enjekte edilen çağdaşlaşma” olarak nitelendirilir.*” (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 371). Böylesi bir çağdaşlaşmada Batı kültürünün yüceltilip yerel olandan uzaklaşma vurgusunu yapılması kaçınılmazdır. Bunun gerçekleşebilmesi için kitle iletişim araçlarının hızla dünya geneline yayılarak aktif kullanıma açılması gerekmektedir. Değişimin talep edilebilmesi için öncelikli olarak bireyin bu araçlar vesilesiyle yeni olanla tanışması gerekmektedir.

Kitle iletişim araçları denilince akla gazete, dergi, radyo, televizyon, sinema ve internet gibi geniş kitlelere ulaşabilen araçlar gelse de değişimi tetikleyenler denilince toplum üzerinde kullanım yaygınlığı ile etkili olan araçların radyo, televizyon ve internet olduğu anlaşılmaktadır. Bunların içerisinde de televizyon açık ara önde yer almaktadır. Televizyonun öne çıkarılmasında onun toplum içerisinde kullanım popülerliğini elde etmiş olmasının etkili olduğunu düşünmek mümkündür.

Bu araçlar içerisinde ilk olarak radyoyu ele almak gerekmektedir. Fransız işgal kuvvetleri her ne kadar 1922 yılında İstanbul’da propaganda amaçlı radyo yayını kullanmış olsalar da Türkiye’de ilk radyo yayıncılığının 19 Mart 1923 tarihinde, İstanbul’daki Muallim Mektebi kimya öğretmenlerinden Rüştü Bey’in birkaç öğrencisiyle yaptığı yayına başladığını söylemek mümkündür. Bundan sonra her geçen yıl verici sayısı artırılırken 1 Mayıs 1964 yılında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nun kurulmasıyla radyo yayıncılığının gelişimi hızlanmıştır. TRT’nin kurulmasının ardından başta Ankara ve İstanbul olmak üzere radyo yayınları Anadolu’ya doğru genişlemiştir. Bu yayıncılığa Anadolu’nun eklenmesiyle özellikle yöresel sözlü kültürün, müzik ve aşıklık geleneğinin ulusal boyutta tanınma imkânı ortaya çıkmıştır. Daha sonra Türk televizyon



yayıncılığının başlatılması ve geliştirilmesinde TRT radyoculuğunun önemli katkıları olmuştur<sup>7</sup>.

Birçok icadın birleşimiyle elde edilen televizyonun Türkiye’de yayın hayatına başlamasında İstanbul Teknik Üniversitesi’nin önemli katkısı vardır. Bu üniversitesinin Yüksek Frekans Kürsüsü başkanı Prof. Dr. Mustafa Santur’un, II. Dünya savaşının ardından yaptığı Avrupa ziyaretinde tanıdığı televizyonu Türkiye’ye taşımasıyla Türk televizyonculuk tarihi de başlamıştır. Böylece 9 Temmuz 1952 tarihinde ilk televizyon yayını gerçekleştirilirken; bu sektör bundan sonra özellikle TRT’nin katkısıyla ülkede hızla gelişmiştir. TRT, 1965-1968 döneminde radyo yayınlarına ağırlık vermiş, 1966 yılında ilk kapalı devre televizyon yayını gerçekleştirmiş, 1971 yılında ise yine TRT tarafından Türkiye’nin tamamını kapsayacak bir yayın ağı oluşturma çalışmaları yapılarak çeşitli yerlere verici istasyonları kurulmuştur. 1984’ten itibaren televizyon yayınları renkli hâle getirilirken; TRT vasıtasıyla 1986 yılında çok kanallı yayına da geçilmiştir. Bundan sonra 1990’lı yıllara gelindiğinde özel televizyon yayıncılığı ortaya çıkarak sektördeki çeşitlilik artmaya başlamıştır.

Televizyondan sonra Türkiye’de internet 1991 yılında ODTÜ-TÜBİTAK iş birliği ile başlarken; 1993 Nisan’ında ODTÜ- Washington arasında ilk bağlantı gerçekleşmiştir<sup>8</sup>. Bu bağlantının ardından İnternetin kullanım gücü her geçen gün artarken; bu iletişim araçları ile dünya ve Türkiye çapında haberleşme imkânı çok hızlı bir şekilde gelişmiştir.

Özetlemek gerekirse 1920’li yıllarda radyo yayını Türkiye’de başlamış, yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde artık internet kullanımına geçilmiş ve 21.yüzyılda kitle iletişim araçları toplumun her kesimi tarafından rahatlıkla ulaşılabilir ve kullanılabilir hâle gelmiştir. Böylesi bir ortamda Batı kültür dünyasının tanınırlığı Anadolu coğrafyasında artmış, bu tanınırlığın beraberinde gelen değişimler toplumun değerleri üzerinde etkili olurken bu etkileri âşıklar şiirlerinde dile getirmiştir.

## 2. Âşık Tarzı Şiirlerde Kitle İletişim Araçları

Bilindiği üzere âşıklık geleneği köken itibarıyla sözlü kültürün hâkim olduğu döneme dayandırılmaktadır. Bu dönemdeki söz ustası, üstlendiği birçok işlemlerle toplum içinde ayrıcalıklı konum elde etme şansını yakalamıştır. Bu işlemlerin başında iletişimi sağlamak gelmektedir. Buna göre âşık, gezginci yönüyle diyar diyar dolaşmakta ve ortaya koyduğu ürünlerle bulunduğu ortama diğer bölgelerden haberler getirmektedir. Böylece âşığın hitap ettiği kitle, bir yandan eğlenirken diğer yandan haberdar olarak bilgilenmektedir. Bu durumun farkında olan âşık, kendini geliştirip usta malı ürünler ortaya koyup çiraklar yetiştirerek geleneğin sürekliliğini sağlama çabasına girmiştir. Şüphesiz ki bir ürünün tüketimi

<sup>7</sup> Türkiye’de radyo yayıncılığının gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Özdemir, 2012: 165-169).

<sup>8</sup> Türkiye’de televizyon yayıncılığının ve internet kullanımının gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Özdemir, 2012: 281-426).

onun devamlılığı açısından son derece önemlidir. Özellikle sözlü kültür ortamında gelenek, kitleler tarafında talep görür hâdedir. Ancak iletişim şeklindeki değişim, geleneğin hedef kitlesini etkileyerek ilginin kaymasına sebep olmuştur.

Gelenek temsilcileri, bu durum karşısında birtakım değişimler yaşayarak yeni şartlara uyum sağlama çabasına girmişlerdir. Örneğin yazılı kültürün hâkim olduğu dönemde ürünlerini basılı hâle getirerek dağıtma yoluna gitmiş; elektronik kültür ortamında ise plak, kaset, radyo, televizyon vb. araçlar kullanmışlardır. Ancak elektronik kültür ortamında, kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki kurmuş olduğu hakimiyetin her geçen gün artması onların konumlarını sarsmıştır. Bu durumda âşık, bir yandan kitlelere ulaşma imkanının bu araçlardan geçtiğini bilmekte diğer yandan bu araçların kendi popülerliğine zarar verdiğini düşünmektedir. Ayrıca bu araçlar vasıtasıyla topluma sunulan yeninin geleneksel kültür yapısı ile girdiği mücadele, bu araçlara yönelik tepki gösterilmesi gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. Böylece âşıklar yeni dönem şartlarına uyum sağlamak için adımlar atarken; bu çağın önemli unsurlarından kitle iletişim araçlarına karşı olumlu ve olumsuz çeşitli tavırlara girmişlerdir. Bu durumun net örneğini aşağıdaki dörtlüklerde görmek mümkündür:

Önce sevmez idim TGRT'yi  
Hoşuma gitmeyen halleri vardı  
Bilmem ki belki bana öyleydi  
Saksağana benzer dilleri vardı

...  
Halayı, horanı özüme uygun  
Türküler bin yıllık sazıma uygun  
Sohbeti saygılı sözüme uygun  
Ağzında şerbeti balları vardı

Seyredip de bakıyoruz doyası  
İnsanı mest eder uzun havası  
Davul, zurna, sazlar, bozlak mayası

Her yöreye giden yolları vardı (Kabadayı, 2009: 439)

Âşık Ali Kabadayı'ya ait olan şiirden alınmış olan bu dörtlüklerde, âşığın bir televizyon kanalına yaklaşımı söz konusudur. Bu kanal âşığın kendi beklentisine uygun içeriğe sahip olmadığı için onun tarafından sevilmemektedir. Ancak şiirin ilerleyen kısmında durumun değişerek bakış açısının olumluya döndüğü anlaşılmaktadır. Bu olumlu bakış açısı, âşığın kanalda kendi kültürel kodunda bulunan unsurlarla karşılaşması sonucu olmuştur. Halayların, türkülerin, davul zurnanın vb. gösterimi onu memnun edip kanalı izlemesini sağlamıştır. Bu durum, modernle gelenekselin yan yana olması gerektiği yönünde bir beklentinin varlığını göstermektedir. Kitle iletişim araçlarına karşı olumlu yaklaşım toplumsal değerlerin desteklendiği müddetçe devam etmiştir.

Akılım idrak etmez methin eyliyem

Semalardan sesi alan radyom  
Bunu cahil aklım tartmaz neyliem  
Emredilen sözü bilen Radyom

...

Kuran Kanun dın edersin vaazı  
Daima doğru yola koyarsın bizi  
Yapan usta ile canlatan sizi

Değil Cennet ona yalan Radyom... (Kara, 2011: 133)

Âşık Kara'ya ait şiirden alınmış olan bu dörtlüklerde radyonun methinin yapıldığı görülmektedir. Şiirde öncelikli olarak bu teknolojik aletin çalışma prensibinin oluşturduğu şaşkınlık ve hayranlık söz konusudur. Bundan sonra din gibi toplumsal değerler hakkında yayınlar yapıp bilgi verdiği için radyoya karşı son derece güçlü bir olumlu bakışın olduğu anlaşılmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının Türkiye'de kullanılmasında öncü olan TRT, âşıkların televizyon sektörü içerisinde özellikle üzerinde durduğu kanallardan olmuştur:

Hele gel TRT bizim Konya'ya  
Meram'da yetişen gülleri göster  
Aç penceren göster yay tüm dünyaya  
Perdeyi ardından tülleri göster

...

Gel göster görsünler bu mümtaz şehri  
Her caddesinde var tarihin mührü  
Ebede dek çağlar mânânın nehri

Öksüz Ozan der bu selleri göster (Alptekin, 2003: 206-207)

Öksüz Ozan'a ait olan bu dörtlüklerle TRT özelinde kanallardan beklenenlerin dillendirilmesi söz konusudur. Âşık, şiirinde TRT'den yaşadığı şehre gelip yörenin yemeklerini, doğasını, geleneklerini, insani ilişkilerini, tarihi yapılarını vb. bu bölgeye ait unsurları dünyaya tanıtmalarını talep etmektedir.

Burada âşıklık geleneğindeki değişim net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu talepler daha öncesinde âşıktan beklenirken modern dönemde televizyona yönlendirilmiştir. Gelenek temsilcisinin bu durumu kabulü değişen yapının açık örneğidir.

Bunun dışında radyo ve televizyonun gelenek temsilcilerine icralarını gerçekleştirme imkânı sağladığı da görülmektedir. Böylesi durumlarda da gelenek temsilcisi kitle iletişim araçlarını desteklemektedir.

Sesimizi duyuruyorsun  
Güzel Su TV, Su TV  
Gelin diye buyuruyorsun  
Güzel Su TV, Su TV  
Seni seviyor ozanlar  
Saz çalıp beste yazanlar  
Sevilmez yoldan azanlar

Güzel Su TV, Su TV... (Akın, 2009: 266-267).

Mah Turna'ya ait olan bu dörtlüklerden de anlaşıldığı üzere, kitle iletişim araçlarından öz kültürü tanıtma işlevinin yanında; gelenek temsilcilerine de temsil fırsatı verme beklentisi söz konusudur. Bu fırsatı yakalama hususunda âşıklar tarafından başta TRT olmak üzere Su TV, Yol TV, Cem TV, Kaçkar TV gibi yerel televizyon kanallarının kullanıldığı görülmektedir.

Bu türden beklentiler karşılandıda âşıkların kitle iletişim araçlarına karşı olumsuz tavrının aksine onları destekleyici bir tavra girdikleri anlaşılmaktadır. Ancak beklentiler karşılanmaz ve bu araçların toplumu bozucu etkilerinin olduğu fark edilirse onlara karşı takınılan tavırda da değişimin söz konusu olduğu ve bundan sonra onlara karşı ciddi eleştirilerin yapıldıda görülmektedir.

Aynı âşık, televizyona çıkamayınca bu araca eleştiri oklarını çevirmiştir:

Alman'dan mı geldim Yunanlı mıyım  
Beni TRT'de syletmiyorsuz  
Ben de Türk evladı Türk ocuğuyum  
Niçin TRT'de syletmiyorsuz (Akın, 2009: 344)

Mah Turna'ya ait olan bu dörtlükte gelenek temsilcisinin yeni dönemin iletişim araçlarında yer alma isteği net bir Şekilde görülmektedir. Bu durum artık kitlelere ulaşma gücünün yeni dönemin iletişim araçlarına geçtiğinin göstergesidir.

Bu araçlar âşık için sadece içerisinde yer alınacak platformlar olarak görülmemektedir. Onların asıl işlevi, toplumun geniş nüfusuna hitap ederek bireyi etkileme gücünde saklıdır. Bu durum karşısında kitle iletişim araçlarının topluma sunduğu içerik, âşıkların üzerinde durduğu asıl meselelerden olmuştur. âşıkların içerik incelemesi yaparken toplumun kültürel değerlerini gözettiği ve bu değerlerle çelişki ortaya çıktıda eleştirilerin de beraberinde geldiği görülmektedir. Böylesi eleştiride bulunan âşıklardan Feymani'nin Şiirinden alınmış dörtlükler Şu Şekildedir:

Bilinmedik-duyulmadık Şeyleri,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.  
Lisanslı vurguncu banker beyleri,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Lehemizde koymadılar zluğu,  
Dede torunundan beller szluğu,  
On aylık çocuğa miyop gzluğu,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Gelin, dizi seyrederken, yemeği,  
Tp patlamış, harap etmiş her Şeyi,  
Mutfak yangınına itfaiyeyi,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Muzur yayınlara reklâm geçmeyi,  
Diskoda, baloda hanım seçmeyi,  
Kurban etiyyinen rakı içmeyi,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Sağırın ahrazla tanışmasını,  
Kalleşin namerde yanaşmasını,  
Erkeğin kadına dönüşmesini,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Çıkan kılıç, tez girer mi kınına,  
Her pisliği uydurdular şanına,  
Herif boşamayı Türk kadınına,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Kokain çekerek in inlemeyi,  
Jiletle dağlayıp döş enlemeyi,  
Eroin içerek pop dinlemeyi,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Pavyonda tanışıp, barda evlenme,  
Flört eylemenin adı eğleme,  
Sağdan-soldan avantadan avlanma,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Bankamatiklere çare bulmayı,  
Gece repo edip faiz almayı,  
Cenaze geçerken alkış çalmayı,  
Türkiyem'e televizyon getirdi.

Avrupa'nın çanlı kilisesini,  
Besmelesiz gıda, domuz besini,  
Feymâni, sanatın ilkelcesini,  
Türkiyem'e televizyon getirdi (Taşkaya, 2006: 69-70)

Feymani "Televizyon Olmasaydı I ve II" adlı iki şiirinde de televizyonun topluma etkisini hacimli bir şekilde ele almıştır. İncelediğimiz bu şiirde âşık, televizyonun ilk olarak Türkiye'ye bilinmeyen şeyleri getirdiğini belirtip ardından bunların neler olduğunu sıralamaktadır. Bu durum televizyonun kültürel değişimde yeniliği yayıp topluma tanıtan araç olarak görüldüğünü göstermektedir. Buna göre televizyonla birlikte lisan bozulmuş, özden uzaklaşma gerçekleşmiş ve bunun sonucunda da dede ile torunun anlaşamadığı bir kuşak çatışması ortaya çıkmıştır. Ayrıca gelinler dizilere dalıp yemek yapmayı bırakmış, televizyon karşısından zamanın nasıl geçtiği unutulmuş mutfakta yangınlar çıkmaya başlamıştır. Bunların dışında âşığa göre televizyon genç kuşakta disko ve bara gitmek, içki içmek gibi olumsuz durumların gerçekleşmesine sebep onun olurken toplumun dini yapısını bozucu etkileri de görülmektedir. Âşığa göre kadınlar kocalarından boşanmayı buralardan öğrenmiştir ve buna bağlı olarak kadın

erkek ilişkileri de değişmiştir. Bu hususta üzerinde durulan esas mesele ahlaki değişimin kendisidir. Bütün bunlar televizyonun toplumun genelini etkileyen bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Âşık ise değişimi geleneksel değerler ve eril bakış açısı ile okumaktadır.

Garip Hıdır ise görsel medyanın etkilerini şu şekilde tarif etmektedir:

Gençliğe yön veren görsel basında  
Her türlü melanet hor ekranlarda  
Milenyum çağının ortasında  
Hırsız mafya darbe zor ekranlarda

...

İzdivaç pazarlık hödük ekranda  
Mahkeme ekranda hukuk ekranda  
Nara kin kötü söz nutuk ekranda  
Berduş kavga dövüş şer ekranlarda

...

Nerde ananesi hani töresi  
Medeni çağdaşlık bunun neresi  
Gelmiyor insanın bakıp göresi  
Ateş ile barut kor ekranlarda

...

Garip Hıdır dur de kalma duyarsız  
Çoğu programlar maçsız yersiz  
Her gün çoğalıyor namussuz arsız  
Şehvet arzu isyan zar ekranlarda (Çulha, 2011: 114-115)

Buna göre toplum içinde yaşanan her şey bozularak ekranlara yansımıştır. Dolayısıyla bu hâliyle televizyonu izleyen kişiler olumsuz etkinin altında kalmaktadır. İlk olarak televizyonun gençler üzerinde yön verici etkisine değinen âşık, ardından hırsızlığın, kavga döğüşün ekranlar aracılığıyla topluma benimsetilmesi üzerinde durmaktadır. Ayrıca İzdivaç programlarına yapılan vurgu toplum içinde önem verilen evlilik kurumun ekranlara taşınmış olmasına verilmiş bir tepkidir. Daha sonra anane ve törenin nerede olduğunu sorgulayan âşık, diğer taraftan medeni çağdaşlığı da sorgular durumdadır. Bu sorgulama, âşığın milenyum çağında medeni çağdaş bir yaşam oluşturuluyorsa bunun içinde törenin, gelenek ve göreneğin olması gerektiğinin de söylemidir. Ancak bunun aksine ekranlarda ateş ve barutun yer aldığı ve ahlak bozucu programların gösterimi yapıldığını söyleyerek içerik eleştirisi yapmaktadır.

Ayten Gülçınar'a ait olan aşağıdaki dörtlüklerde kitle iletişiminin evlilik kurumuna etkisinin dile getirildiği görölmektedir:

İnternet, TV'de evleniyoruz,  
Adetler değişt, huylar bozuldu.  
Hormonla beslenip tavlaniyoruz,  
Enine büyüyüp boylar bozuldu.

...

Bıyık kestik saçlar uzanır oldu  
Erkekler kız gibi bezenir oldu

Kızlar erkekliğe özenir oldu  
Bayanlar çıldırdı baylar bozuldu

...

Bir yabancı hayranlığı tutturduk  
Küfrü halka kültür diye yutturduk  
Bağlamayı ozanı unutturduk

Nefesler kesildi neyler bozuldu... (Köksel, 2012: 173)

Bu dörtlüklerde Âşık Gülçınar, internet ve televizyon ortamına taşınan evlilik kurumunun yeni dönemdeki oluşturulma şeklinin eleştirisini yapmaktadır. Âşık bu hususta geleneksel yöntemlerin terkini dile getirerek adet ve huylarda meydana gelen değişimden haber vermektedir. Ona göre bu hususlarda yaşanan değişim bozucu yöndedir. Âşık beslenmeden dış görünüşe kadar toplumun hemen her noktasında yaşanan değişimi dile getirmektedir. Ona göre bu değişimin kaynağı yabancı hayranlıktır. Bu hayranlığa kapılan toplum kendi değerlerinden uzaklaşarak değişim yaşamakta bu da toplumsal sorunları beraberinde getirmektedir. Âşığın kadın olması eril bakış açısından uzaklaşıp erkekte yaşanan değişiminde görülmesini de sağlamaktadır.

Mehmet Batur'a ait olan aşağıdaki şiirde de medyanın kültürel değerler üzerindeki etkisi dillendirilmektedir:

Dededen atadan kalma sazımı  
Caz müzik, pop müzik susturdu kardaş  
Sanat müziğimi halk müziğimi  
Arabesk yoz müzik bastırdı kardaş

TRT'de orkestra çalınca  
Kalın sesler kulağıma dolunca  
Sazların yerine gitar alınca  
Ozanın kökünü kestirdi kardaş

Oyunu alışmış dansınsan caymaz  
Batur ne söylerse kulağı duymaz  
Birini sevdiği birine uymaz  
Dedeyi toruna küstürdü kardaş (Batur, 2014: 237)

Görüldüğü üzere âşık, konuya müzik dünyası üzerinden yaklaşmaktadır. Ona göre yeni dönemde caz, pop, arabesk gibi müzik türlerinin ön plana çıkartılarak halk müziğinden uzaklaşılması söz konusudur. Hâl böyle olunca sazın yerini gitar almış, geleneksel müzik dünyasının şekillendiricisi ozan unutulmaya yüz tutmuştur. Bütün bunların sonucunda dedeyle torunun anlayamadığı bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Böylece âşık hem kendi mesleği hem de kültürel değer olarak gördüğü âşıklık geleneğinde yaşanan değişimin üzerinde durarak yeni şartların toplumun müzik kültürü üzerinde bıraktığı etkiyi belirtmiş olmaktadır.

Ne desek bunlara geçmez sözümüz  
Fethetmişler aga içten kaleyi  
Bak seneler oldu gülmez yüzümüz

Biz nidelim aga Televoleyi

Barlar ünlülerle dolup taşarmış  
Bilmem kim kiminle birlik yaşarmış  
Üç günde evlenip geri boşarmış  
Biz nidelim aga Televoleyi

Bol para bol döviz kredi repo  
Kiminde şampanya kiminde pipo  
Her bi yanı süslü açıktaki popo  
Biz nidelim aga Televoleyi

Biri öbürüne sözle çatarmış  
Diğeri cevaplar çamur atarmış  
Futbolcu mankenle gezip yatarmış  
Biz nidelim aga Televoleyi (Baba, 2005: 250)

Bu şiirde ise âşık tarafından 1994-2005 yıllarının meşhur programı olan “Televole”nin toplum üzerinde bıraktığı etki ele alınmaktadır. Kültürel fetih işleminin içerden yapıldığını belirten âşık kitle iletişim araçlarının içeriklerine dikkat çekmektedir. Buna göre ünlülerin yaşamlarının gösterimiyle evlilik kurumunda yaşanan değişim, içki tüketimi, toplum kurallarına uygun giyinmeme, para hırsına kapılama gibi konular üzerinde durulmuştur.

### 3. Sonuç

Toplumda yaşanan herhangi bir değişimi, değişme sebep olan iç ve dış dinamiklerle okumak durumu daha iyi kavrama hususunda önemli veriler sunacaktır. Bu sebeple yaşanan değişimi anlamlandırıp neden-sonuç ilişkileri kurabilmek için farklı dinamikleri göz önünde bulundurarak konuya yaklaşmak gerekmektedir.

20. yüzyılın ortaları dünya kültüründe ve dolayısıyla Anadolu kültüründe ciddi değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimi olmuştur. Bu dönemin iç yapısına genel olarak bakıldığında, çok partili hayata geçildiği ve modernleşme adımlarıyla Batı yönünde toplumsal bir düzenin oturtulmaya çalışıldığı görülmektedir. Dış dünyaya bakıldığında ise II. Dünya savaşının henüz bitmiş ve yeni bir dünya düzeni oluşturma çabasının hâkim olduğu fark edilmektedir. Bu dönemde gücünü ispatlayan Amerika, baskın kültür olarak varlığını dünya genelinde hissettirme yoluna gitmiştir. Hâl böyle olunca genelde Batı, özelde Amerikan kültürü diğer kültürler üzerinde değişime yönelik bir baskı yapar hâle gelmiştir. Bu değişimde nihai hedef olarak Batı merkezli modern toplum yapısına ulaşma gösterilirken; bunun nasıl gerçekleştirilebileceğine yönelik birçok teori ortaya atılmıştır. Bunlardan biri kitle iletişim araçlarının aktif kullanımını esas alan görüştür.

Bu görüşün önde gelen isimlerinden olan D. Lerner, gelişmekte olan toplumlarda yaptığı çalışmalarla modernleşme hedefine ulaşmak için kitle iletişim araçlarının dünya geneline yayılıp bunları toplumların aktif



kullanması gerektiğini belirtmiştir. Bu araçları kullanan bireyler, Batı kültür dünyasıyla tanışacak ve bu yönde değişim için adımlar atacaktırlar. Bu amaçla kullanımı yaygınlaştırılan kitle iletişim araçlarından her toplumun kendi dinamiklerine bağlı olarak tam anlamıyla istenilen sonuç alınamasa da bu araçlarının toplum içindeki etkisini yadsımak mümkün değildir. Türkiye'ye bakıldığında 1920'li yıllara radyonun kullanımıyla modern anlamda iletişimin önü açılmış ve bu yüzyılın sonunda gelindiğinde önce televizyon ardından internet kullanımı aktif hâle getirilmiştir. 2000'li yıllar ise kitle iletişim çağının hükmünü esas kıldığı yıllar olarak toplum üzerinde birçok etki bırakır olmuştur. İşte bu kitle iletişim araçlarının etkili kullanımı geleneksel toplum yapısı üzerindeki etkisiyle değişimin tetikleyicilerinden olmuştur.

Modernliğin yayılmasında temel rollerden birini yüklenen medya, tarıma dayalı geleneksel toplum yerine modernliğin bir getirisi olan endüstriye dayalı kent toplumunun yaşamını daha çekici olarak geniş kitlelere gösterme çabasına girmiştir. Bu yeni yaşam daha az çalışılan ve dolayısıyla daha az yorucu, daha konforlu ve gösterişlidir. Bireylerin dikkatini çekmeyi başaran medya endüstrisi, bundan sonra insanların günlük gereksinimlerinden uyulması gereken kurallara kadar birçok bilgi, görüş ve imge aktararak yeni bir toplumun inşasını yapma çabası içine girmiştir. Ancak modernliğin çekici görüntüsünün ardında yatan bazı anlamlar vardır. *“Modernlik siyasal anlamda sömürgecilikle doğrudan ilintili bir kavram ve uygulamasıdır. Sömürgecilik, sömürüyü farklı makyajlar içinde uygulayıp, gerçek kimliğini açığa vurmamak için popüler kavramlar üretmiştir.”* (Cerci 2012: 17). Bu durum toplumsal değişim yaşanırken çeşitli tepkilerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Yaşanan değişimi ve ortaya çıkan tepkileri görmenin yollarından biri geleneksel değerlerin temsilcisi olma iddiasında olan âşıkların ortaya koymuş olduğu şiirleri incelemektir. Dönemin âşıkları değişimi ortaya çıkaran birçok unsurun yanında kitle iletişim araçlarının toplum içinde kullanım yaygınlığı kazanması neticesinde yaşananları da görerek/yaşayarak şiirlerinde durum değerlendirmesinde bulunmuştur. Bu değerlendirmelerin hepten olumsuz olduğunu söylemek mümkün değildir.

Âşık tarzı şiir geleneği değişen şartlara ve ortamlara uyum sağlama eğilimindedir. Bu özelliğiyle gelenek içerisinde kitle iletişim araçlarına kökten reddedici bir tavra girilmediği görülmektedir. Bu araçlar, onların toplum içindeki konumunu sarsa da zamanla âşıklar, geniş kitlelere ulaşmanın yolunun buradan geçtiğini görüp kaset çıkarıp radyo ve tv programlarına katılmış, sosyal paylaşım ağlarında şiirlerini dile getirmişlerdir. Bu durum, geleneğin icrasında ve âşığın kendisinde değişim yaşanması anlamına gelmektedir. Kahvehane yerine stüdyoda çalıp söylemeye başlayan âşık, icra şekliyle giyimine kadar birçok değişim yaşamak durumunda kalmıştır. Bu sebeple kitle iletişim araçlarının varlığının bile geleneğin değişmesinin önünü açtığını söylemek mümkündür.

Ayrıca genel olarak bu araçların öz değerlere zarar vermeden toplumu modernleştirmesinde bir sakınca görülmediği aksine toplumsal değerler gözetildiğinde yeni dönem iletişim tarzının övgüyle karşılandığı anlaşılmaktadır. Ancak kitle iletişim araçlarında öz değerleri bozup toplumu asimile edici bir etki hissedildiğinde tepkilerin de ortaya çıktığı fark edilmektedir.

Âşıkların ortaya koymuş oldukları tepkilere bakarak kitle iletişim araçlarının toplum üzerinde ne gibi değişimlere sebep olduklarını görmek mümkündür. Bu araçlardan televizyon kullanımının yaygın olması âşıkların şiirlerinde daha çok televizyon ve onun etkileri üzerinde durmasını doğurmuştur. Şiirlere göre bu araçlar sunmuş oldukları içerikleriyle yeni olanın toplum içerisinde yayılmasını sağlamaktadır. Yeni olanın etkisiyle toplum içerisinde maddi ve manevi yön birlikte değiştirmektedir. Çünkü yabancı kültür özellikleri barındıran içerikler, toplumun maddi ve manevi yönüne uyuşmamaktadır. Bu durumu âşık, toplumsal bozulma olarak değerlendirmektedir. Özellikle manevi alanda yaşanan değişim daha ciddi tepkiler verilmesine sebep olmaktadır. Bu hususta ahlaki yapı ve din üzerinde hassasiyetle durulan mevzulardır. Ayrıca erkek âşıkların eril bakış açısıyla kadın üzerinden değişimi okuma eğiliminde oldukları fark edilmektedir. Kadınların giyim tarzı, kozmetik kullanımı ile kadın erkek ilişkileri ve geleneksel kadın erkek rollerinde yaşanan değişim üzerinde durulan mevzulardandır. Âşıkların özellikle aile kurumuna eğilmeleri toplumsal değer olarak bu kuruma yüklenen anlamı göstermektedir. Bütün bunlarla onlara göre kitle iletişim araçları toplumu yemek tarzından giyimine, ikili ilişkilerinden gündelik yaşamına, dilinden dini yaşayış tarzına, eğlence kültüründen müzik kültürüne kadar birçok noktadan etkilemektedir.

### KAYNAKÇA

- Akın, B. (2009). *Diyarbakırlı bir saz şairi Âşık Mah Turna*. Ankara: BRC.
- Alptekin, A. B. (2003). *Benden toprak istenir mi*. Konya: Dizgi.
- Batur, M. (2014). *Âşık Mehmet Batur hayatı ve şiirleri*. İstanbul: Elif.
- Cereci, S. (2012). Modernleşme sürecinde medyanın rolü: Yaklaşımların sınırlanması sorunu. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2, 7-27.
- Çulha, H. (2011). *Barıştan yana*. Ankara: Kuloğlu.
- Erdoğan, İ. – Alemdar, K. (2010). *Öteki kuram*. İstanbul: Erk.
- Kabadaayı, A. (2009). *Yüreğimin şiirleri*. Ankara: BRC.
- Kara, Ş. (2011). *Sevmek & Sevilmek*. Ankara: Öncü.
- Kongar, E. (2014). *Toplumsal değişme kuramları ve Türkiye gerçeği*. İstanbul: Remzi.
- Köksel, B. (2012). *20. yüzyıl âşık şiiri geleneğinde kadın âşıklar*. Ankara: Akçağ.
- Lerner, D. (1980). Çağdaşlaşma sürecinde iletişimin işlevi. (Çev.: Nabi Avcı), *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 3, 109-134.

- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. (Çev.: Osman Akınhay-Derya Kömürçü), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Özdemir, N. (2012). *Medya, kültür ve edebiyat*. Ankara: Grafiker.
- Sevsay, E. Y. (1993). Modernleşme ve toplumsallaşma sürecinde kitle iletişim araçları. *Marmara İletişim Dergisi*, 2, 141-159.
- Solmaz, B. (2011). Modernlik ve modernleşme kuramlarına yöneltilen eleştiriler. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 32, 35-58.
- Sunar, L. (2018). *Değişim sosyolojisi*. Ankara: Nobel.
- Taşkaya, S. M. (2006). *Gönül sarayı Âşık Feymânî*. Ankara: BRC.
- Yaylagül, L. (2006). *Kitle iletişim kuramları*, Ankara: Dipnot.

## TÜRK DÜNYASI HALK EDEBİYATINDA OBA İNANCI



### THE BELIEF OF NOMADIC TENT IN THE FOLK LITERATURE OF THE TURKIC WORLD

Rövşen ALİZADE\*

**ÖZ:** Bu makalede Oba inancının Türk dünyası halkları arasındaki adlandırılışı ve tanımlanmasına dair sorunsal hususlar ele alınıp incelenmiş, söz konusu inancın Türk halklarının halk edebiyatı alanındaki yeri ve önemi hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. “Oba”nın dilbilimsel açıdan arz ettiği işlevselliğin aslında semiyotik gösterge bütünü gibi ortaya çıktığına değinilmiş, bu olgunun bazı ses bilgisel özelliklerinin mekân veya yerle ilgili olduğu kanısı üzerinde de durulmuştur. Mekân veya yer kavramlarının vatan unsurunun oluşmasındaki etkisi ve bu etkinin sonucu olarak söz konusu unsurun Oğuz eposuna yansımaları meselesine açıklık getirilmiştir. Oba tabirinin şecere, topluluk, taş yığını, toprak, kurgan, mezar taşı, çadır vs. anlamları kapsadığı kaydedilmiş, bu tabirin vatan olgusunun kutsallık kazanmasında önemli etken gibi yer aldığı ve vatan olgusunun doğrudan ilk mitolojik birimlerle ilintili olduğu vurgulanmıştır.

Türk dünyası mitolojik düşüncesi kapsamında ele alınıp incelenen Oba inancının ilgili olduğu mitsel kavram veya anlayışların işlevselliği belirtilmiş, bazı mitolojik karakterlerin ise “oba”dan kopan olgularla irtibatından söz edilmiştir. Türk halkları arasında gerçekleşen ayin ve merasimlerin çeşitliliğinden bahsedilmiş ve bu hususta “Kitab-i Dede Korkut” eposundan verilen örneklerle öne sürülen fikirler desteklenmiştir. Ayin ve merasimlerin oyun niteliğinde olduğuna dikkat çekilmiş, bu tür oyunların sınırsızlığı hakkında araştırmacı tespitleri alıntı olarak verilmiştir. Ayrıca oba kültürüyle eşleştirilebilen “otağ” ve “çadır” olgularının Oğuz eposunda bir ev niteliğinde geçtiği ve mitik dünya modelini sembolize ettiği kanıtlanmıştır. Gökyüzüyle çadır arasındaki ilişki hususunda Hakas Türklerinin inanç sisteminden bazı örnekler verilmiş ve Oğuz eposunda yer alan bir söylevdeki mitik dünya modeline yönelik ritüel hakkında net yorumlar yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Oba, tabir, mitologem, dünya modeli, Oğuz eposu.

**ABSTRACT:** This article attempts to examine critical issues regarding naming and definition of nomadic tent belief among the peoples of Turkic World and assesses the said belief's place and significance in the folk literature of the Turkic peoples. It was mentioned that the functionality of “Nomadic Tent” from the linguistic perspective, in fact emerged as an integrity of semiotic indication; and it was emphasized that some phonetic characteristics of this phenomena are related to space and place. It was made clear that the effect of space and place notions on the mythological aspect of motherland and the reflection of the mythological aspects of motherland concept on the epic of Oghuz as the outcome of this effect. It was recorded that the concept of Nomadic Tent covers meanings of genealogy, community, rubble, soil, cairn, tombstone, tent, etc. and that this phenomenon has taken place as a significant factor in motherland concept's gaining holiness and it was underlined that the phenomenon of motherland is directly related to the mythological units.

\* Dr. Öğretim Üyesi – İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul - [rovsenali@aydin.edu.tr](mailto:rovsenali@aydin.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-0561-8294)



*The article stated the functionality of mythological concepts and insights with which the belief of Nomadic Tent is related within the scope of the mythological thought of the Turkic World, on the other hand some other mythological characters' connection with the facts that broke off from the "nomadic tent". The varieties of rituals and ceremonies among the Turkic peoples were mentioned and the arguments were supported with the samples extracted from the Dede Korkut Epic ("Kitab-i Dede Korkut"). The article draw attention to the fact that these rituals and ceremonies are like plays, and the researchers' findings regarding the infinity of such plays are provided as quotations. Furthermore, pavillion ("otağ") and tent ("çadır") concepts matched with nomadic tent cult are mentioned in the Oghuz epic as a characteristic of a house and it was proved that it symbolized the model of mythical world. Some sample have been provided from the belief systems of Hakas Turks regarding the matters between the sky and the tent, and clear comments are given on rituals of mythical world model in the Oghuz epic.*

**Keywords:** Nomadic tents, interpretation, mythological aspects, world model, epic of Oghuz.

## Giriş

Türk halklarının inanç dünyasındaki *Oba* inancının ve bu inancı tanımlayan *Ovoo*, *Oboo*, *Obon*, *Opa*, *Saloba*, *Çalama* gibi tabirlerin Türk topluluklarının mitik görüşleriyle sıkı bir şekilde ilişkili olduğu bilinmektedir. Bu yazımızda ele alıp inceleyeceğimiz veriler, Türk mitik düşüncesiyle ilgili kelime ve deyimlerin ilkel katmanını belirlemek için ciddi ipuçları vermekten ziyade Türk dünyası halk edebiyatı alanındaki mitsel düşüncenin temel noktalarını tespit etmek ve bu düşüncenin geçtiği aşamaları gözlemlene hususunda da etkin olacaktır.

Görülmektedir ki, Türk halklarının mitsel ve dinsel inanç sistemini araştıranlar, pek çok zorluklarla yüz yüze kalmışlardır. Şöyle ki, Türk halklarının kendine özgü görüşleri, onlara yeni anlamlar veren yabancı mit ve dinlerle farklı dönemlerde karşılaşmış (bazen bu karşılaşmalar birbirini reddetmiş, bazen kaynaşmalarla sonuçlanmış), birbirinin içinde dağılarak birleşmiş ve Kam-şaman olgusundan Lamaizm ve İslam dinine kadar uzun bir mesafe kat etmiştir. İşte söz konusu çizgiyi dikkate alan araştırmacılar, çok eski devirlerde Çin'de ortaya çıkan ve zaman zaman Türk halkları arasında da yaygınlaşan görüşlere ve dini tarikatların etkisine de önem vermişlerdir. Türk halklarının boy reisleri veya bilge kişileri ise, dışarıdan gelen bu tür olgular karşısında Türk fikir dünyasının kapılarını hemen aralamamış, istişareler sonucunda bu "yenilikler"i yeniden biçimlendirmiş ve özgün kılmışlardır. Bu açıdan rahatlıkla söylemek mümkündür ki, dış etkenler, Türk sözlü gelenek ve göreneğini, özellikle de mitolojik düşüncenin özgülüğünü katiben bozamazdır.

## 1. Oba İnancının Türk Halkları Arasındaki Adlandırılışı ve Tanımlanması Üzerine

Oba inancının anlambilimsel açıdan yorumu, oluşumu, geçmiş olduğu tarihsel aşamalar ve Türk mitolojisindeki yeri üzerine yapılan araştırmalar, aslında yüzeysel araştırmalar niteliğindedir. Başta Mahmut Kaşgarlı olmakla

birlikte James George Frazer, Matija Murko, Vasili İvanoviç Verbitskiy, Vera Pavlovna Dyakonova, Abdülkadir İnan, Mirali Seyidov ve diğer araştırmacılar, bu meseleye az veya çok derecede değinmişlerdir. Çağdaş Türkiye Türkçesinde “Oba” tabirinin ifade ettiği anlama dikkat ettiğimizde, “Türkçe Sözlük”te şu şekilde bir tarif yapıldığı görülmektedir: “Göçebelerin konak yeri; bu konak yerinde konaklayan göçebe halk veya aile; genellikle bölmeli göçebe çadırı” (Eren vd., 1988: 1097). “Oba” tabirinin çağdaş Azerbaycan Türkçesinde yer ve insan topluluğu anlamında kullanıldığını söyleyen Mirali Seyidov, bu tabirin eski deyimlere yansımaları üzerine örnek dahi vermektedir: “Oba göçtü, yurdu kaldı” (Seyidov, 1994: 152). Seyidov’un Azerbaycan sahası Oba inancına dair tanımı ise net olarak şöyledir: “Azerbaycan’daki “oba” inancı XX. yüzyılın 30’lu yıllarına kadar yaşamıştır. Ancak bu inanç, yeterince araştırılmamıştır. Oba, Azerbaycan Türkçesinde söz, terim niteliğinde bugün de kullanılır. Birtakım deyimler, “oba” inancının Azerbaycan’da vaktiyle mevcut olduğunu kanıtlayabilir. Bu deyimler “oba” inancının Azerbaycan değerler düzenindeki yerini onarmak için de imkan tanır. Halk deyimlerinden biri şöyledir: “Oba yok, dede yok, obabaşını isterim”. Bu deyimde geçen kelimeleri anlamsal açıdan sıralamış olursak, o zaman böyle anlaşılır ki, inançlı kişi, insana yardım eden “oba”yı değil, ecdadı temsil eden dedeyi değil, obabaşını, yani baş obanı, obanın başında bulunanı-Tanrıyı ister. Deyimden anlaşılır ki, Azerbaycan Türkleri de ne zamansa “oba”ya yardım için müracaat edermişler (Seyidov, 1994: 153).

Kanımızca, *oba* tabirinin dilde kullanılması meselesi, dil olgusunun kültürün bileşim kısmı gibi rol ve işlevinin göstergesidir. Şöyle ki, kültür etkeninin diğer katmanları dilin üzerinde oluşmaktadır. Bir sonraki aşamada ise dilbilimsel yapı, aynı katmanların oluşumu için invaryant (değişmeyen) tablo rolünü oynar. Başka bir deyişle, dilin yapısal öğeleri, kültür katmanlarının yapısında yinelenir. Bu olay, yapısal-semantik yaklaşımın önemli metodolojik postulatını oluşturur. İnanç sistemine doğru yönelen yapısal yaklaşım ise dil olgusuna verilen önemi göstermektedir. Bu durumda inanç olgusu bir dil veya semiyotik gösterge bütünü gibi ortaya çıkmaktadır.

Türk halklarının doğaya olan ilgisini, doğa olaylarıyla ilgili inançlarını ve *oba/obo/oboo/obon/opa* gibi ses bilgisel ifadelerini çözümlerken net olarak görülmektedir ki, oba inancı karma bir yapıya sahip olan ve tarihin çeşitli aşamalarından geçmiş inançlardandır. Oba inancının incelenmesiyle, Türk halklarının en eski, kam-şaman görüşlerine kadarki süreç içerisinde doğayla ve onun türlü olaylarıyla karşılaşmadan türeyen ilkel düşüncesi belirginleşmekte, boy veya kabilelerin ilkel toplumsal mitik görüşleri ve bu görüşlerin tipolojik benzerlikleri net duruma gelmektedir. “Oba”nın Türkiye ve Azerbaycan Türklerinin Türkçeleri dışında diğer Türk halklarının, dolayısıyla Kazak, Kırgız, Uygur, Türkmen, Tatar, Karaim, Karaçay-Malkar, Nogay, Başkurt, Tobol, Hakas, Tuva, Şor, Sagay, Koybal vs. Türkçelerinde de yaşadığı görülmektedir.

Moğolların konuşmalarında (Kagarov, 1927: 115) ve Buryatların dilinde (Şadgaron ve Oçirov, 1909: 470) de Oba tabirinin kullanıldığı görülmektedir. *Oba/obo/oboo/opa* ve onun diğer ses bilgisel özelliklerinin, öncelikle mekân veya yerle ilintili olduğu dikkat çekmektedir ki, bu durum, insan topluluklarının zaman bakımından yer veya mekâna olan en eski ilgisine göre açıklanabilir. Denilebilir ki, mekân veya yer kavramı, aslında vatan anlayışının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu hususta vatan veya yurt anlayışının doğrudan mitolojik düşünceyle ilintili olduğu tespit edilebilmekte ve bu anlayışın kozmolojik düşünce çağının metinlerine önemli mitologemlerden (mitik anlatı unsurları) biri gibi yansıdığı görülmektedir. Vatan mitologemi, kozmolojik dünya modelinin semiyotik (göstergebilimsel) yapısında özel bir alanı kapsamaktadır. Özellikle Oğuz kozmogonisinde semantik bakımdan güncellik arz eden işlevsel formüllerden biri, vatan mitologemidir. “Kitab-i Dede Korkut”un devimsel ve önemli unsurlarından olan vatan mitologemi, Oğuzla ilgili mitik metinlere yansımış kozmosun işlevselliğini belirleyen yapısal mekanizmanın kendisi olmakla, sonradan söz konusu Oğuz eposuna aktarılmıştır. Bu bakımdan aşağıda da üzerinde duracağımız vatan mitologemi, Oğuz eposunun sentagmatik ve paradigmatik yapısında onarılabilir.

Oba tabiri, Mahmut Kaşgarlı'nın “Divan-ü Lügatit-Türk” eserinde soy ve kabile anlamlarında geçmektedir (Kaşgarlı, 1985: 86). “Kitab-i Dede Korkut”ta ise bu tabirin göçebe toplum anlamında kullanıldığı görülmektedir: “Meger bir gün köprüsünün yamacında bir bölük oba konmuşıdı. Ol obada bir yahşı hob yigit sayru düşmişidi” (Gökyay, 2006: 111). Vasili Vasilyevič Radlov, oba tabirinin Azerbaycan, Özbek, Türkmen, Kazak, Karaim, Kırgız, Nogay, Şor, Sagay ve başka Türk lehçelerindeki anlamlarına ilişkin şöyle yazmaktadır: “Tatarlarda, Uygurlarda, eski Özbeklerde (Çağatay) “oba”, kalın kumaş çadıra ve bu çadırlarda oturanlara denilir. “Oba” Kırgız, Sagay vb. Türk halklarının dillerinde taşlardan oluşmuş küme, taş yığını (*kuça*), dökme kurgan ve tepe anlamlarında kullanılır. Sagaylar mezar taşına da “oba” derler” (Radlov, 1898: 1157). Taş yığını sayesinde mezar oluşturma geleneğine dair Battulga Tsend'in fikirleri de dikkat çekmektedir: “Herhangi bir dağ ya da tepenin yüksek bir noktasında çok sayıda taş yığılmasıyla mezar oluşturma geleneği, eski dönemlere ait bir gelenek olarak bilinmektedir. Örneğin, Moğolistan'da Tarnın Nehri kenarında taş yığını şeklinde oluşturulmuş büyük kurgan ve insan figürlü taş bulunan kompleks yapı ile Şiveet Ulaan olarak adlandırılan ve bahsi geçtiği şekilde taş yığından oluşturulmuş büyük kurgan ile birlikte dişi ve erkek aslan, koç, koyun ve kuzu heykelleri ile birlikte büyük bir damgalı anıtın bulunduğu kompleks yapı, bu geleneği işaret eden önemli kalıntılardan bazılarıdır.” (Tsend, 2016: 70). Kaynaklarda geçen ve araştırmacıların söz ettiği “oba”nın şecere, topluluk, taş yığını, toprak, kurgan, mezar taşı, çadır vs. anlamları kapsadığı görülmekle birlikte, dikkat çeken önemli hususlardan biri “Kitab-i Dede Korkut”ta geçen “bir bölük oba”nın, aslında vatan veya yurt anlayışıyla aynı konuma getirilmesi meselesidir. Ayrıca

“oba”nın toprak ve tepe gibi tanımlanması, kozmogonik başlangıçlardan biri olarak bilinen toprağın fonksiyonel özellikleri üzerinde de durulmasını gerektirir.

Türk dünyası halk edebiyatı alanında “vatan” mitolojeminin semiyotik yapısı, ilk mitolojik katmanlarla ilgili olan bir olgudur. Bu katmanlardan biri topraktır. Suyun kile ve kilin toprağa dönüşmesiyle kozmogonik sürecin önemli bir aşaması oluşabilir. Toprak üzerinde bitki ve hayvanların ortaya çıkması ve yine topraktan insanın meydana gelmesi olayı, kozmogonik sürecin son aşaması olarak görülmektedir. İşte söz konusu toprak-mekân olgusu, sözlü kültürde yurt-vatan olgusunun kutsallık arz etmesine neden olmakta ve toprak-yurt-vatan semantik çizgisini oluşturmaktadır.

## **2. Oba İncancının Türk Dünyası Mitolojik Düşüncesi ile “Kitab-i Dede Korkut”taki Yeri**

Oba tabirinin Türk halkları arasındaki adlandırılışı veya ses bilgisel varyantları incelenirken, bu tabirin çok çeşitli anlamlarının Türk mitolojisinin eski katmanlarındaki olgulara doğru yön belirlediği görülmektedir. Bu bakımdan eski Türk kabilelerinin çevreye, yaratıcıya ve doğa olaylarına yönelik görüşleri ele alınırken ve hatta bu görüşlerin gerçeklikle denkleşmeyen boyutlarına önem verilirken Oba incancının insan ve doğa ilişkilerindeki rolü ve işlevi tespit edilebilmektedir.

Öncelikle Oba incancının hangi mitsel kavram veya anlayışıyla ilgili olduğunu belirlemek gerekir. Araştırmalara dayanarak söylemek mümkündür ki, Oba incancı özellikle yer ve dağla (taşla) ilgilidir. Vasili İvanoviç Verbitskiy, Altaylı halkların eski bir efsane metnine dayanarak şu bilgileri aktarmaktadır: “Altay dağları kendi büyüklüğü ve dış görünüşüne göre çok güzeldir; onlar tufana kadar bahadırlar, yiğitler imiş. Bu yiğitlerin bazıları velilerinin ve diğerlerinin büyüğü dolayısıyla dağa dönüşmüşler. Tufan sonrası toprak, önceki şeklini almış ve yiğitleri kendi üzerinde bulunduramaz duruma gelmiştir. Bu açıdan onların hepsi dağa dönüşür. Onların ruhu “dağın sahibi” ve “dağ ruhu” adıyla dağlarda yaşar.” (Verbitskiy, 1884: 120). Aktarılan bu bilgidaki dağ olgusu, insanların düşüncesinde kutsallık kazanmış varlık niteliğinde idi. Bu durumda Altay dağlarının yerle göğün kavşağında bulunduğu düşünülmektedir. Genel olarak Tanrı Ülgen karakteri, eski Türk düşüncesine altın dağda ve doğrudan gökyüzünün orta yerinde oturmuş vaziyette yansımaktadır. Aynı zamanda direk de, çadır şeklinde düşünülen mitik dünya modelinde önemli bir işlevi yerine getirmekteydi. Özellikle kamlar, gökyüzünün orta yerinde kutup yıldızının bulunup ışınlandığına ve direk gibi Gök çadırının dikey duruşunu sağladığına inanmaktaydılar. Söz konusu direk, çeşitli Türk kabileleri tarafından farklı biçimlerde (Gökyüzünün çivisi, Çivi yıldızı vs.) adlandırılmaktaydı. Dünyanın bu tür mitik modeline inanan Buryat, Tatar, Kalmuk, Başkurt, Kırgız ve Koryakların düşüncesinde yerkürenin sütunlar



(direkler) üzerinde bulunan evle (otağ ve çadırla) karşılaştırıldığı bilinmektedir. Adı geçen Türk toplulukları, pek çok durumda tüm evreni ve dünyayı yukarısı dairesel olan çadıra benzetirlerdi. Böyle bir çadırın yukarı kısmı gökyüzünü, alt bölümü ise yerküreyi sembolize etmektedir. Dikkat çeken diğer husus şudur ki, yukarıda araştırmacının aktardığı bilgideki inanç olguları (“dağın sahibi”, “dağ ruhu”), zaman geçtikçe oba kültüründen kopmakta ve bir takım yeni inançlar ona eklenerek temel parçalara dönüşebilmektedirler. “Oba”dan kopan bazı olgular, daha sonra onunla ilgili gerçekleşen oyun ve ayinlerde çeşitli şekillerde yeniden ortaya çıkmakta veya ilk inanç sisteminin göstergeleri gibi yer almaktadırlar.

Leonid Pavloviç Potapov, bir takım Türk halklarında su ile dağ ruhuna yönelik inancın aynı düzeyde olduğunu belirleyip şöyle bir tespit ortaya koymaktadır: “Şorlar su ile dağ ruhuna adanmış ortak bir ayin yapar, onların anısına ortaklaşa bir kurban sunar ve söz konusu ayini doğrudan kayın ağacının altında gerçekleştirirlerdi” (Potapov, 1946: 149). “Oba”lara yönelik yapılan alan araştırmalarına dayanarak söylemek mümkündür ki, taş kümeler (“oba”lar) özellikle dağ geçitlerinde yapılmaktaydı. Vera Pavlovna Dyakonova, bu tür taş kümelerin oluşumuna dair şöyle yazmaktadır: “Yer sahibinin şerefine, yani geçitte taştan ve küçük dallardan yapılmış obaa’nın yanında her yolcu elbette durur ve geçidin sahibinin şerefine taş kümesine taş ve dal atar. Bu tür “obaa”lar ya dağ başında ya da onun yanında bulunurdu” (Dyakonova, 1977: 185). Dyakonova’nın aktardığı fikirlere paralel olarak Andrey Viktoroviç Anohin’in argümanları üzerinde de durulabilir. Anohin’e göre, Altaylılar dağ ruhunun, dağ sahibinin (*tuezzi*’nin) şerefine obaya taş ve dal bırakır, bez (*çalama*) ve at tüyü bağlarlardı (Anohin, 1924: 147). Görülmektedir ki, Altaylıların “oba”ya ilişkin yerine getirdikleri ayin ve merasimler, diğer Türk topluluklarında, örneğin Oğuzlarda farklı olgularla gerçekleşmekteydi. Özellikle Oğuz Türkleri, merasim ve ritüellerini çadır ve otağ ortamında gerçekleştirmekte ve “oba”yı sembolize eden herhangi bir dal, bez ve tüy bağlama ayinleri icra etmemekteydiler. Aynı zamanda, Altay Türklerinin inanç sisteminde dünyayı sembolize eden çadırların bütün zaman dilimlerinde beyaz renkle işaretlenmesi olayı varken, Oğuz Türklerinin inanç sisteminde rengarenk çadırların yer aldığı görülmektedir. Kanımızı “Kitab-i Dede Korkut”ta bulunan örneklerle destekleyebiliriz. Örneğin, eposta Banı Çiçek “gök çayırun” üzerindeki kırmızı otağda (Gökyay, 2006: 63), Sarı donlu Selcan Hatun ise sarı köşkte oturmaktadır (Gökyay, 2006: 125). Bu veriler dışında, aktarılan bilgiler de göstermektedir ki, yılın belirli mevsimlerinde Altay Türklerinin yerleşim yerinde, yukarıda bahsi geçen geçitlerdeki obalarda oyun, ayin ve törenler gerçekleşmekteydi. Bir takım Türk topluluklarında ise dağ ruhu sahibinin şerefine yapılan oyunlarda yer sahibi ve ruhu anılmaktaydı.

Feliks Yakovleviç Kon’a göre, Türk topluluklarından Soyotlarla Tuvinlerde ve bir takım diğer Türk halklarında dağ başında, ırmak kenarında ve geçitlerde bulunan obalarda kamlar (şamanlar) yer sahibinin

şerefine oyun icra etmekteydiler (Kon, 1936: 37). Aktarılan bu bilgide, kamların gerçekleştirdiği ayin ve merasimlerin oyun niteliğinde olduğuna dair ciddi bir husus bulunmaktadır. Bu hususta oyun olgusunun doğada bulunan ve aniden ortaya çıkan yapılarla eşleşebilme özelliği görülmektedir. Bu açıdan ilkel insanın günlük yaşamı da onun dünya modeline tamamen uygundu ve insanla onun kutsal dünyası arasında her türlü ilişkiler, doğrudan törenler (ayin, merasim ve ritüeller) aracılığıyla gerçekleşmekteydi. Bilimsel araştırmalardan bellidir ki, arkaik destanların temel kaynaklarından biri kozmogonik mitlerdir ve çeşitli törensel (ritüelistik) metinler, kimi zaman arkaik destanların malzemesini de oluşturmaktadır. Söz konusu ayin nitelikli oyun ise, zaman zaman ritüelden kaynaklanan kutsallığını kaybetmekte ve eğlence nitelikli oyuna dönüşmektedir. Bu anlamda oyunlar, bütün durumlarda ritüelistik nitelikte gerçekleşmekte, başka bir deyişle, ritüel-mitolojik ritim olguları gibi değer kazanmaktadır.

V. P. Dyakonova, bahsedilen oyunlarda mal-davarın artışı ve hastalıkların olmamasına dair istekte bulunulduğuna dikkat çekmekle yanı sıra böyle bir isteğin halkın maişeti ve hayat tarzıyla ilgili olduğunu kaydetmektedir (Dyakonova, 1977: 190). Yine V. P. Dyakonova, oba (obaa)'da söz konusu amaçla yapılan oyunlarda kurbanlık hayvanın obanın önüne getirildiğini, daha sonra hoş kokulu bir bitkinin yakıldığını ve kurbanlık hayvanın üç kez obanın etrafında dolaştırılarak ağzına kutsal pınarın (*arjanın*) suyundan döküldüğünü yazmaktadır (Dyakonova, 1977: 191). Görülmektedir ki, Oba kültürüne yönelik bağımsız ayin ve oyunların gerçekleşmesi hususunda herhangi bir sınır konulmamaktaydı. Obada bulunan insanlar günlük sorunlarıyla ilgili kutsallık arz eden yerlerde (ağaç gölgesinde, ocak ve pınar başında) istedikleri zaman kurban sunabilir, dualar edebilir ve başka türlü ayinler gerçekleştirebilirlerdi.

Abdülkadir İnan'ın Oba inancını kült olarak tanımladığı ve V. V. Radlov'un yukarıda verdiği bilgilerle örtüşen fikirler aktardığı görülmektedir: "Etnografya araştırmalarından anlaşıldığına göre Şamanist Türk ve Moğol boylarında oba kültürü denilen bir kült çok yaygındır. Oba steplerde toprak, dağ geçitlerinde taş yığınlarından meydana getirilen suni tepeler (höyükler)dir. Bu obalar steplerde mukaddes dağ ve tepe yerini tutarlar. Urenha'lar ibadet için yaptıkları çadır ve alaçıklara dahi "oba" derler ki bunlara göre oba tapınak (mabet) demek oluyor." (İnan, 1986: 59). A. İnan'ın aktardığı bu bilgideki "çadır" tabiri ve ayrıca "Oba" kültürüyle eşleştirilebilen "otağ" olgusu, bir ev niteliğinde Oğuz eposu "Kitab-i Dede Korkut"ta geçmekte ve bu ifadeler daha net bir şekilde Oba inancını tanımlayabilmektedir: "Kazan gök alan görklü çemene çadır diktürdü, otağın kurdu" (Gökyay, 2006: 193). Görüldüğü gibi, eposun sonuncu boyunda geçen "çadır" tabiri, doğrudan gökyüzüyle ilişkilendirilmiştir. Bu hususta Salur Kazan'ın zafer sonrası diktirmiş olduğu çadır, aslında Gök

Tanrı anısına gök kubbe altında yapılan ve mitik dünya modelini sembolize eden bir olgudur.

Bazı kültür odaklı araştırmalar sonucu elde edilen önemli verilerde de gökyüzüyle çadır arasındaki ilişkiden söz edilmektedir. Viktor Yakovleviç Butanayev, söz konusu hususa dair şöyle yazmaktadır: “Evlle sadece doğanın bazı unsurları karşılaştırılmamakta, aksine kâinat bir bütün olarak evle karşılaştırılmaktadır. Hakasların kozmolojik inançlarına göre gökyüzü, çadırın kubbesine benzerdir. *Gökyüzünün duman boşluğu*, başka dünyaya geçiş sayılan gökyüzünün mitolojik merkezi Kutup Yıldızıdır” (Lvova vd., 2013: 75). “Kitab-i Dede Korkut” eposunun pek çok boyu da çadır ve evlerin yapılandırılmasına ilişkin betimlemeyle başlar ve dinsel inanç gereği bir başka topluluk evlerinin yıkılıp yeni Tanrı evlerinin dikilmesiyle sonuçlanır. Bu durumun, pek çok metinlerde eski yapılara uygun bir şekilde korunup saklandığı ve bazen de dönemin isteklerine cevap verebilir biçime getirildiği görülmektedir. Önemli olan husus ise, üzerinde durulan epos metninde Türk mitik dünya modelinin bütün göstergelerinin bulunduğunu belli eden söylevlerin yer almasıdır. Eposun ilk boyunda geçen “otağ” olgusu, doğrudan mitik dünya modelinin izi niteliğindedir. Söz konusu boyda, Bayındur Hana mal edilen “Bir yere ağ otağ, bir yere kızıl otağ, bir yere kara otağ kurdurmuşıdı. Kimün ki oğlu kızı yok kara otağa kondurun, kara keçe altına döşen, kara koyun yahnısından önüne getirün, yerise yesün, yemez ise dursun gitsün, demişidi. Oğlu olanı ağ otağa ve kızı olanı kızıl otağa kondurun. Oğlu kızı olmayanı Allah Taala kargayupdur, biz dahı kargaruz bellü bilsün, demişidi” (Gökyay, 2006: 25) şeklinde emrivaki bir söylev yer almaktadır. Otağda veya otağlarda gerçekleşen yeme-içme merasimleri, mitik dünya modeline yönelik ritüeller idi. Bu açıdan denilebilir ki, Oğuz kozmogonik dünya modeli yapısının dikkat çeken en güncel kozmolojik metinlerinden biri ritüeldir. Genellikle ritüel, arkaik toplumun yaşamını kendinde modelleyen en önemli yapısal unsurlardandır. Görülmektedir ki, Bayındır Hanın düzenletmiş olduğu merasimde gerçekleşen dünya modelinin kapalı mekân-zaman bağlamı, “oba” (otağ veya çadır) olgusuyla doğrudan ilintilidir. Boyun başlangıç formülünün konusu, ritüel nitelikli olmakla birlikte merasimin semantik ve karşıt katmanları arasında bulunan karşılıklı bağlarla açıklanabilir.

Denilebilir ki, yukarıdaki söylevde geçen “otağ”, dünya çadırı anlamındadır. Metinde erkek başlangıcı ağ (beyaz), kadın başlangıcı ise kızıl renkle ilişkilendirilir. Bu hususta beyaz renk, ışıklı, aydınlanmış ve ermiş anlamlarını kapsamaktadır ki, bu tür özellikler, sözlü gelenekte Gök Tanrının sıfatları olarak da bilinmekteydi. Aynı zamanda tüm renklerin beyaz renkten türeme olasılığı bulunmaktadır ve bu durumda “ağ otağ” (çadır), üst dünyanın modeli niteliğinde görülebilir. Kızıl renk ise, soy birliğini sağlayan kanı, bereketi ve toprağı nitelendirmekteydi ve bu tür sembolik unsur, orta dünyanın göstergesidir. Söylevde geçen kara (siyah) renk, sıkıntı ve kötülüğün belirtisidir. Bu durumda kara çadır, yeraltı dünyasının sembolü

niteliğinde algılanabilir. Böylece, dünyanın çadır şeklinde algılanması gerçeğine önem vermiş olursak söylenilebilir ki, dünya katmanları arasındaki irtibat, makro kozmik düzeyde ok (ağaç, dağ, direk vs.) biçiminde, mikro kozmik düzeyde ise dünyanın merkezine aktarılan yaşam yerinin orta direği gibi düşünülmektedir. Üç katmanlı dünyayı yansıtan çadırlarda tüm nesnelere görünürde çok açıktır ve her katmandaki dünyanın kendine özgü belirli izi bulunmaktadır. Bayındır Hanın düzenlediği ilk törende renklerin semantik açıdan sıralanmasıyla, aslında törende gerçekleşen Oğuz dünya modelinin tüm düşünce, inanç ve ilkeleri görülmektedir. Bu durum, doğrudan dünya modeli unsurlarının kozmik nitelikli özelliğiyle ilgilidir. Bu özellik, benzer bir sembolizm oluşturmaktadır. Şöyle ki, dünya modelinde aynı çizgi üzerindeki dünya elemanları birbiriyle yer değiştirebilir veya birbirini sembolize edebilir. Söz konusu renk simgeselliğinin ilk törenin dünya modelindeki semantik sırası, anlamsal göstergelerin yönü değişmeyen bütünü niteliğinde olmakta, aynı zamanda dünya modelinin durağan düzlemde bulunan diğer göstergeler sırasını da anlaşılır duruma getirmektedir.

### **Sonuç**

*Oba* inancı, arkaik dünya modelinde bütün üstünlükleri kendinde toplayan, soyutlanmış ve dolu olan bir inançtır. *Oba*, onu dolduracak olgularla gerçekleşebilir ve her zaman doludur. *Oba*'dan önceki aşama yaratılışa kadarki kaostur. Net olarak görülmektedir ki, yaratılışın var olduğu bir ortamda *Oba*'nın mevcut olması kozmosu, yok olması ise kaosu nitelendirmektedir. Mekan ve zaman gibi olgular mitolojik düşünceye birbirinin içine geçmiş durumda yansımaktadır. Bu açıdan, ilkel ve yahut arkaik düşüncenin herhangi bir şekilde bütüncül olarak betimlenmesi, yalnız "burada" tanımlanmasını değil, "burada-şimdi" tanımını da beraberinde getirmektedir. Bu durumda mekân ve zaman olguları bir araya gelip ayrılmaz bir bütünlük, yani kronotop (zaman ve mekân ortaklığı) oluşturabilmektedir.

Görülmektedir ki, sözlü ve yazılı kültür metinlerine yansımış *Oba* inancı, ilk yaşam mekânı gibi kozmolojik sürecin önemli bir olgusu niteliğindedir. Bu olgu, mitolojik kronotopun kozmosu oluşturan kısmı gibi mitolojik dünya modelinde "biz" ve "bizim dünya" kavramlarının mekânsal yapısını oluşturmaktadır. Genel olarak *Oba* olgusu, başlangıç itibarıyla mitten gelmekte ve bu olgunun genetik yapısını mitsel öz oluşturabilmektedir. Bu bakımdan *Oba* inancı ve bu inancı tanımlayan tabirler, bütün durumlarda mitsel dünya duyumuyla bağını korumaktadır.

### **KAYNAKÇA**

Anohin, A. V. (1924). *Materialı Po Şamanstvu u Altaysev*. Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii Pri Rossiyskoy Akademii Nauk. Tom IV, 2. Leningrad: Rossiyskoy Akademii Nauk.

- Dyakonova, V. P. (1977). *Religioznie Kultı Tuvintsev*. Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii, vıp. 33, "Pamyatniki Kulturu Narodov Sibiri i Severa" (vtoraya polovina XIX-naçalo XX veka). Leningrad: Nauka.
- Eren, H – Gözaydın, N. – Parlatur, İ. - Tekin T. – Zülfikar, H. (1988). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Gökyay, O. Ş. (2006). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalıcı.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm - Materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kagarov, E. G. (1927), Mongolskie "Obo" i İh Etnografiçeskie Paralleli, Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii, T. VI, Leningrad: SSSR Akademii Nauk.
- Kaşgarlı Mahmut (1985). *Divanü Lügat-it-Türk tercümesi*. (Çev.: Besim Atalay), I. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kon, F. Y. (1936). *Za Pyatdesyat Let: Ekspedisiya v Soyotiyu*. Moskova: İzdatelstvo Vsesoyuz Obşestva Politkatorjan.
- Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. – Sagalayev, A. M. – Usmanova, M. S. (2013). *Güney Sibiryä Türklerinin geleneksel dünya görüşleri / kâinat ve zaman - Nesnelere dünyası*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
- Potapov, L. P. (1946). *Kult Gor na Altae*. Sovetskaya Etnografiya, Nomer 2, C.145-160, Moskova.
- Radlov, V. V. (1898). *Opit Slovaryä Tyurkskih Nareçiy*. Tom I, Çast II, SPb, Sankt-Petersburg.
- Seyidov, M. (1994). *Kam-Şaman ve onun kaynaklarına umumi bakış*. Bakü: Gençlik.
- Şadgaron, S. D. – Oçirov, B. D. (1909). *İgrı i Uveseleniya Aginskih Buryat, Sbornik v Çest Semidesyatiletıya G. N. Potanina*. Zap. İmp. Russk. Geograf. O-vopo Otd. Etnogr, T. XXXIV, s. 468-473. St.Petersburg.
- Tsend, B. (2016). Bömbögör Yazıtı. *Moğolistan'da Türk Ayak İzleri*, 70-79. Ulaanbaatar: "Mönhiin Üseg".
- Verbitskiy, V. İ. (1884). *Slovar Altayskogo i Aladagskago Nareçiy Tyurkskago Yazıka*. Kazan: Pravoslavnago Missionerskago Obşestva.

## TUNCELİ'DE KÜLTÜREL BİR SEMBOL: DAĞ KEÇİSİ

### A CULTURAL SYMBOL IN TUNCELİ: MOUNTAIN GOAT

Sibel TAŞ\* - Yılmaz KAVAL\*\*

**ÖZ:** Dağ keçileri, ürkek hayvanlar olup dağların en ücra köşelerinde yaşarlar. Bu canlılar, insanın yaşam alanından çok uzakta yaşadıkları için yüzyıllar boyunca gizemli canlılar olarak kabul edilmiş bu sayede pek çok sembolik yakıştırmaya konu olmuştur. Mitolojik devirlerde tanrısal özellikleri ile karşımıza çıkan dağ keçileri, günümüze gelinceye kadar insanlığın folkloruna, inancına, sanatına, mimarisine çeşitli anlamlarda konu olmuştur. Tunceli folklor ve inancında da görülen dağ keçileri, yörede halk arasında kutsal, mübarek canlılar olarak kabul edilmektedir. Tunceli dağlarında sürüler halinde başıboş dolaştıkları halde, yöre insanı arasında bu canlıların sahihsiz olmadığı inancı vardır. Halkın kutsal kabul ettiği bu canlılar, hızlı ve çevik oluşları ile Hızır'ın sembolü olarak kabul edildiği gibi Ana Fatma ve Düzgün Baba gibi Tunceli Alevi inancında kutsal kabul edilen kutsal şahsiyetlerin davarı olarak da kabul edilmektedir. Tunceli Alevi inancında kutsal kabul edilen kişiler ile ilişkilendirilen bu canlıları avlamak, onlara zarar vermek en büyük günahlardan biri olarak kabul edildiği gibi onları avlayan kişilerin telafisi mümkün olmayan olumsuz olaylar ile karşılaşacağı inancı hakimdir. Bu çalışmada amacımız, Tunceli'de kutsallığına ve uğuruna inanılan dağ keçilerine yönelik halk inanışlarını açıklayarak Tunceli folkloruna hizmet etmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Tunceli, dağ, mağara, Hızır, Düzgün Baba, Ana Fatma.

**ABSTRACT:** Mountain goats are timid animals and live in the remotest parts of the mountains. These creatures have been accepted as mysterious creatures for centuries because they live far from the living space of humans, and thus have been the subject of many symbolic appearances. Mountain goats, which we encounter with their divine features in mythological times, have been the subject of folklore, belief, art, architecture in various meanings until today. Mountain goats, which are also seen in Tunceli folklore and beliefs, are accepted as sacred and blessed creatures among the people in the region. Although they roam in flocks in the Tunceli mountains, there is a belief among the local people that these creatures were not abandoned. These creatures, which are accepted as sacred by the people, are accepted as the symbol of Hızır with their fast and agile nature, and they are also accepted as sacred personalities such as Ana Fatma and Düzgün Baba. The belief that the people who hunt them will face adverse events that cannot be compensated, as it is considered as one of the biggest sins to hunt and harm these creatures, which are associated with people who are considered sacred in the belief of the Tunceli Alevi. In this study, our aim is to serve the folklore of Tunceli by explaining the folk beliefs about the mountain goats believed to be sacred and lucky in Tunceli.

**Keywords:** Tunceli, mountain, cave, Hızır, Düzgün Baba, Ana Fatma.

\* Öğr. Gör. - Munzur Üniversitesi / Tunceli - [sibeltas@munzur.edu.tr](mailto:sibeltas@munzur.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-5227-3110)

\*\* Dr. Öğretim Üyesi - Munzur Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Tunceli - [yilmazkaval@munzur.edu.tr](mailto:yilmazkaval@munzur.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-5598-0670)



This article was checked by Turnitin.

## 1.Giriş

İnsanoğlu, tarihin en eski dönemlerinden itibaren kendisini keşfetmeye çalıştığı gibi doğayı da keşfetmeye çalışmış ve bu anlamda doğaya çeşitli anlamlar yüklemiştir. İnsanoğlunun doğada ilgisini çeken ve meraklandıran mekânlardan biri dağlardır. Bu yüzden olacak ki tarihin her döneminde dağlarda sırlar aranmış ve dağlara çeşitli manalar yüklenmiştir.

Uzaktan bakıldığı vakit insana güçsüzlüğünü ve küçüklüğünü hissettiren dağlar, halk arasında kutsallık kazanmalarının yanında hem sevgi hem de saygı kaynağı olarak kabul edilmiştir. (Boratav, 2016: 57) Dağlar, yaşam şartlarının çok zor olduğu yerlerdir. Yaşam şartlarının çok zor olduğu bu mekânları yaşam alanı olarak seçen canlılar da ulaşılması zor olan canlılardır. Bu yüzden dağlarda yaşayan bazı canlılar, korku ve dehşet verici olarak görülürken bazıları ise sevgi kaynağı olarak görülmekte ve kutsal kabul edilmektedir.

Dağlarda yaşayan ve insanoğlu tarafından en çok sevilen ve kutsanan canlılardan biri dağ keçileridir. Dağ keçisi, TDK tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük'te "*ufak sürüler halinde yaşayan çok çevik bir antilop*" (TDK, 2011: 579) olarak tanımlanmaktadır.

İnsanın yaşam alanının çok uzağında yaşayan dağ keçileri, gizemli yaşam şekilleri ile tarihin ilk devirlerinden itibaren insanın dikkatini çekmiş, böylece pek çok halkın kültür ve inancında yer almıştır. İnsanoğlunun inancına, sanatına, edebiyatına yansıyan dağ keçileri ile ilgili inanışlar, mitolojik dönemlere kadar uzanmaktadır.

Yunan mitolojisinde küçükbaş hayvanların koruyucusu Pan, keçi ayaklı ve keçi kafalıdır. Çoban kavalını seven Pan, insanların uyuduğu sırada beklenmedik gürültüler koparır, herkese panik yaşatırdı (Erhat, 1993: 235). Roma mitolojisinde ise sürülerin koruyucusu olarak Faunus kabul edilmektedir. Roma dininin bilinen en eski Tanrılarında biri olan Faunus, iyilik eden, lütuf gösteren anlamına gelmektedir. Yunan Mitolojisinde olduğu gibi Faunus'ta keçi ayaklı, sakallı olarak dağlarda yaşamakta ve sürüleri korumaktadır (Erhat, 1993: 113). Mitolojik devirlerde Pan ve Faunus'a yüklenen anlamlar neticesinde keçinin ilkel insanın muhayyilesinde tanrısal bir konumda olduğunu anlıyoruz.

İskandinav mitolojisinde Thor'un arabasını iki erkek keçi çeker. Bu keçilerin çektiği arabanın çıkardığı ses, insanlara gök gürültüsü olarak gelir. Bu iki keçinin kemikleri hiç bitmeyecek bir et kaynağıdır (Cotterell ve Storm, 2011: 32-33). Mitolojik devirlerde tanrısal bir varlık olarak görülen keçinin aynı zamanda sonsuz bereket, bolluk kaynağı olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz.

Doğa ile iç içe yaşayan ve avcı göçebe olan eski Türklerde ise dağ keçisi, ölümü ve sonsuzluğu temsil etmektedir (Şahin, 2014: 148). Dağ

keçisinin Kültigin Yazıtına bir damga olarak yansımaları da bu anlamda olmuş ve hanedan arması olarak işlenmiştir.

Kırgızlarda pir olarak kabul edilen “Çiçan Ata”, keçilerin hamisi olarak bilinmektedir (Orozobaev, 2011: 194). Bu durum mitolojik devirlerden beri var olan ve günümüzde Anadolu’da da devam eden dağ keçilerinin sahipliği olduğu anlayışının neredeyse evrensel bir anlayış olduğunu göstermektedir.

Altay Türklerine göre; tufan vakti geldiğinde insanlar bu haberi ilk defa demir boynuzlu, gök yeleli bir keçiden alacaklar (Uraz, 1994: 150). Burada keçinin insanlar ile Tanrı arasında iletişimi sağlayan bir aracı olarak kabul edildiğini anlıyoruz. Çünkü dağlar göğe en yakın yerlerdir. Gök Tanrı inancının hâkim olduğu eski Türklerde dağların zirvelerinde yaşayan dağ keçisinin de Tanrıya en yakın olan canlılardan biri olarak kabul edilmesi tesadüfî bir durum değildir.

## 2. Tunceli’de Dağ Keçisi ile İlgili İnanışlar



Fotoğraf 1: Malik Kaya

Dağ keçisi ile ilgili inanışların en yoğun olduğu yerlerden biri Tunceli ilidir. Tunceli’de dağ keçisi, “pezküvi” olarak bilinmektedir. Yörede tılsımlı canlılar olarak kabul edilen dağ keçilerini konu edinen ve bu canlılara çeşitli manalar yükleyen, bunları pek çok durumun sembolü olarak gören bir düşünce sistemi mevcuttur.

Tunceli kültürünün tasavvur ve ritüellerinde dağ keçileri, bir tür kutsal hayvan olarak kabul edilmektedir. Halk arasında dağ keçisi öldürmenin çok olumsuz sonuçları olacağına inanılmaktadır. Kaynak kişiye göre; keçileri vuran kişi, bir iki yıl içinde çocuklarını yetim bırakır. (KK-1) Bu inanış beraberinde dağ keçilerine yönelik korku ile karışık bir saygının oluşmasını sağlamıştır. Bu yüzden olacak ki Tunceli’de Allah’ın emaneti



olarak kabul edilen bu canlıları vuran kimsenin hayatında hayır görmeyeceğine inanılmaktadır.

Yörede kutsiyeti herkes tarafından kabul edilen dağ keçileri ile ilgili var olan bir inanişaya göre; dağ keçisi vurulduğu zaman kibleye döner ve gözlerinden bir yaş gelir. (KK-1) Dağ keçisinin yüzyıllar boyunca bir av hayvanı olarak bilinmesine rağmen vurulmasının uğursuz kabul edilmesi, halkın hafızasında dağ keçisinin kutsal olduğunu göstergesidir.

Yörede eski dönemlerde dağ keçisi avlayan ya da yaş bir ağaç kesen kişiler, düşkün ilan edilirdi. Toplum bunlar ile ilişkisini keser, bunlar ceme alınmazdı. Hatasını kabul edene kadar bu kişi toplum tarafından dışlanırdı. (KK-2)

Alevi inancında “*cemler, topluluk mensuplarının dinî görevlerini yerine getirdikleri kutsal ortamlar olmasının yanı sıra toplum yaşamını düzenleyen birtakım kuralları da beraberinde getirmektedir.*” (Çıblak, 2014: 25). Bu kurallara uymamak beraberinde ceza ve yaptırım getirmektedir. Bu cezalardan biri de düşkün ilan edilmektir. Düşkünlük, Alevi inancında küçümsenme ve dışlanma anlamına gelir. Düşkün ilan edilen kişiye ailesi, musahibi, akrabaları, komşuları, arkadaşları sahip çıkmaz. Kimse bunlara selam vermez, bunlar ile alışveriş yapılmaz. Bu durum toplum tarafından geliştirilmiş olan bu ahlaki yaptırım olarak kabul edilebilir. Bunun sayesinde Tunceli’de çok sık görülen dağ keçisi, kırmızı benekli alabalık gibi halk tarafından kutsal kabul edilen canlılar, avcılardan bir nebze de olsa korunmuş olur.

Yöre halkına göre güneş doğduğu ilk andan itibaren toprağa ayak basan dağ keçileri, güneş battıktan sonra toprağa ayak basmaz ve kayalık alanlara çekilip dinlenirler. Çünkü güneş battıktan sonra toprak mühürlenir, dağ keçileri bu yüzden mühürlü toprağa ayak basmaz. (KK-3)

Alevi-Bektaşî inancında güneşin kutsiyeti çok sık karşılaşılan bir olaydır. Tunceli Alevi inancında “*güneş, ışık Hz. Muhammed’in nuru olarak adlandırılır. Güneşin doğuşu dualar ile karşılanır. Güneş ışınlarının vurduğu ilk taş veya işaret parmağı öpülüp alınma dokundurulduktan sonra eller güneşe doğru açılır; dualar yapılarak cemaat için hayat ve dünya ile ilgili istemlerde bulunur.*” (Gezik ve Çakmak, 2010: 196).

Tunceli’de güneşin kutsiyetine inanan yöre halkı, eski dönemlerde güneş doğduğunda şu şekilde dua ederdi:

“Ya Tanrı

Muhammed Ali’nin cemali

Sen varsın,

Bize yardım et,

Cemalinden bizi mahrum bırakma,

*Biz senin kolunuz,  
Senden öteye kimse tanımıyoruz  
Sen hem bizim doğuşumuz hem de ölümümüzsün  
Senin adın Allah  
Büyük Allah!"* (Gezik ve Çakmak, 2010: 197)

Alevi-Bektaşî edebiyatında Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin güneş ile ilişkilendirildiğine dair pek çok örnek mevcuttur.

*"Ay ile güneş de secdeye indi  
Ali'yle Muhammed dara durunca"* (Özmen, 1998: 144)  
*"Muhammed'le Ali zahir olunca  
Ay gün secde etti onlar doğunca"* (Özmen, 1998: 181).

Bunlardan hareketle Tunceli'de hareketlerini güneşe göre konumlandıkları inanan dağ keçilerinin kutsal durumların farkında olan canlılar olarak bilinmektedir. Güneş battıktan sonra toprağa ayak basmayarak kayalık alanlara çekilmeleri de bu anlamda sembolik olarak Hz. Muhammed ve Hz. Ali sevgisine bağlanmaktadır. Bu durum dağ keçilerinin halk tarafından hem sevilmesini hem de saygı duyulmasını sağladığı söylenebilir.

Tunceli'de evlerin dışına özellikle de kapı girişlerine evin kötülüklerden korunması ve eve bereket gelmesi için çeşitli nesnelere asıldığı görülmektedir. Yörede bereket sembolü olarak kabul edilen dağ keçilerinin boynuzları kırsal kesimde evin giriş kapsının üstüne asılmaktadır. Bu durum yöre insanının kutsal kabul ettikleri bu canlıların aynı zamanda uğuruna inandıklarını da göstermektedir.

Dağ keçisinin yaşam alanının dağlar olması, dağlarda mağaralarda yaşamaları da yöre inancında simgesel anlamlar yüklenmiştir. Dağlar ve mağaralar yöre inancında kutsal mekanlar olarak konumlandırılan yerlerdir. Yörede kutsiyeti bilinen Munzur Baba ve Düzgün Baba dağlarda sır olmuşlar. Bu yüzden dağlar, yöre inancında kutsal ve koruyucu bir işlev görmektedir.

*"Dikeyliğin güçlü simgesi olan dağ, ormanları, karla kaplı oluşu, ulaşılmazlığı ve gizemliliği; tepeleri göklere varan ve dolayısıyla onu tutan duruşu ile, evrenin merkezinde bulunmasıyla"* (Roux, 1984: 124) insanlığın inanç dünyasında en eski dönemlerden beri önemli rol oynamıştır. Tarih boyunca *"yeryüzünde göğe en fazla yaklaşabildiğimiz dağlara saygı duyulmuş, kimi zaman korkulmuş, çoğunlukla tanrılar, peygamberler ve ruhlar ile ilişkilendirilmiştir."* (Wilkinson, 2011: 29) *"Dağın kutsallığı inancına sahip kimseler tarafından dağa dua edilir, ondan dilekte bulunulur ve dağa kurban sunulur."* (Tanyu, 1973: 40).

Kaynak kişiye göre; dağ keçileri, dağlarda mağaralarda yaşarlar. Çember halinde olan mağaralar, cem u civat halindedir. Bu yüzden Alevi inancında mağaralar kutsal mekânlar, dağ keçileri de kutsal canlılardır. (KK-4)

Bütünlüğün, tamamlanmanın simgesi olan çember ya da daire “ortaya çıktığı her yerde, eski güneş inançlarında ya da çağdaş dinsel görüntülerde, mit ya da düşlerde, daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret eder.” (Jung, 2009: 240) Tunceli Alevi inancında da çember halinde olan mağaralar, bu yönü ile kutsal mekanlar olarak kabul edilmektedir. Mağaralarda yaşayan dağ keçilerine de bu anlamda mistik manalar yükleyen Tunceli insanı, bu canlıları Tunceli Alevi inancında kutsiyetini kabul ettikleri inanç önderleri ile ilişkilendirmiştir.



Fotoğraf 2: Malik Kaya

## 2.1. Hızır'ın Simgesi

Tunceli'de kutsal bir canlı olarak görülen dağ keçisinin Hızır'ı simgelemesi özelliği ile de kutsallaştırıldığı yaptığımız görüşmeler neticesinde tespit edilmiştir. Şih Çoban Ocağı'ndan Zeynel Kete'ye göre; dağ keçileri, hareketli canlılar olup nerede ne zaman ortaya çıkacağı belli değildir. Çok hızlı canlılardır, bu yönü ile Hızır'ın temsilcisidir. (KK-4)

Tunceli Alevi inancında Hızır önemli bir figürdür. Aksakallı, beyaz elbiseleri ile darda kalanın, yardıma ihtiyacı olanın yanında olan, kollayan, koruyan Hızır, her yerde hazır ve nazır olarak kabul edilmektedir.

*“Sazım elimde sesleniyorum,*

*Damda at oynatıyor,*

*Ayağının altına kurban olduğum.*

*Adı Hızır,*

*Her yerde hem hazır hem nazır.”* (Çem, 2010: 44)

Yörede Hızır ile ilişkilendirilen bu canlıların koruyucusu Hızır olarak kabul edilmektedir. Bu yüzden yöre insanı, Hızır'ın davarına zarar vermenin telafisi mümkün olmayacak cezalara sebep olacağına inanmakta böylece dağ keçisi sürülerine dokunmamaktadır.

## 2.2. Ana Fatma'nın Davarı

Tunceli'de dağ keçilerinin Ana Fatma'nın davarı olduğuna dair inanışlarda mevcuttur. Yörede var olan bir inanışa göre, dağ keçilerinin dağlarda yaşamaları bir cezalandırma sonucudur. Halk arasında anlatılan bir efsane bu inanışın kaynağını şu şekilde açıklamaktadır:

Ana Fatma keçilerini sağarken keçilerden bir tanesi ayağıyla içi dolu olan süt sitilini devirir, bütün süt yerlere dökülür. Buna çok üzülen Ana Fatma:

“Sen yaban keçisi olasin, dağlara düşesin” diyerek beddua eder. O günden sonra süt deviren keçi, dağlarda yaban keçisi olur. İşte dağ keçileri bu yüzden dağlarda yaşarlar.

Ana Fatma, “*peygamberin kızı, İmam Ali'nin eşi ve İmam Hasan ile İmam Hüseyin'in annesidir. Bu niteliklerinden ötürü temiz soy, bereketlilik ve masumiyeti temsil eder ve en önemli 'masum u pak'lardan birisidir.*” (Gezik ve Çakmak, 2010: 18)

Tunceli Alevi inancında Ana Fatma'nın sır olması hadisesinde yine dağ keçisi geçmektedir. Yörede var olan bir inanışa göre; Ana Fatma, “*bir gün geyiklerini sağarken, keçinin biri kazana bir tekme vurur ve kazanı kayadan aşağı atar. Kazan paramparça olurken sütün döküldüğü yerden su çıkar. Bu su beyaz renkli olup süte benzer. Bu olaydan sonra Ana Fatma sır olur.*” (Gezik ve Çakmak, 2010: 19)

Yörede dağ keçilerinin Ana Fatma ile bu şekilde ilişkilendirilmeleri gösteriyor ki dağ keçisi bir kült olarak kabul edilmekte ve bu bilinç ile dağ keçisine yaklaşılmaktadır. Bu yüzden olacak ki Tunceli'de her kesim de bu canlılar tılsımlı canlılar olarak kabul edilmekte ve onları bir birey gibi Tunceli coğrafyasının sakinleri olarak görülmektedir.

## 2.3. Düzgün Baba'nın Yoldaşı

Tunceli alevi inancında keramet sahibi olduğuna inanılan ve kutsiyeti herkes tarafından kabul edilen Düzgün Baba, bir keçi çobanıdır. Yörede anlatılan Düzgün Baba efsanesine göre, babasına karşı mahcup kalan Düzgün, dağlara kaçır ve sır olur. Dağlarda onunla birlikte kalan keçileri de dağ keçisi olur.

Kaynak kişiye göre; dağ keçileri Düzgün Babaya ikrar ve rızalık vermişler. Kışın mevsiminde dağda Düzgün keçilerini otlatırken babasının geldiğini bir keçi haber verir. Düzgün kaçır, bir kısım keçi de Düzgün'den ayrılmaz, onunla beraber yüksek dağlara çıkar. Bu yüzden Düzgün Baba'nın davarı olarak ta bilinirler. (KK-4)

*“Bilindiği üzere Dızgun/Duzgi bir keçi çobanıdır ve onlarla iletişim içindedir. Bu hayvanların en önemli özelliği, sarp kayalıklarda rahat ve hızlı hareket etme kabiliyetleridir. Onlar, bu anlamıyla Dızgun’un hayvanlarıdır ve bu yanyıla da kutsaldırlar”* (Deniz, 2011: 132-133)

Yöre inancında Düzgün Baba ile dağa kaçan keçiler dağ keçisi (pezküvi) olarak bilinirken, evcil olan keçiler ise *bızın* olarak adlandırılmaktadır. Bundan dolayı Düzgün Baba’ya yoldaş olan, ona dağlarda eşlik eden dağ keçileri kutsal kabul edilirken, evcil olan keçiler ise daha çok geçim kaynağı olarak görülmektedir.

*“Türkiye’nin tamamında dağ keçisi / elik’i rahatsız etmek, ona zarar vermek, zulüm yapmak hatta kurşun atmak muhatabının ailesinin dağılmasına vesile sayılır.”* (Demir, 2010: 22) Çünkü dağ keçisi, hiçbir canlıya zarar vermeyen, insanı rahatsız etmeyen canlılardır. Bu yüzden olacak ki ülkemizin tamamında bu canlıların öldürülmesi, avlanması toplum tarafından tasvip edilmeyen bir durum olarak algılanmaktadır.

### **Sonuç**

Dağ keçileri, hızlı oluşları, dağların en ulaşılmaz yerlerini yaşam alanı olarak seçmeleri gibi sıra dışı özellikleri nedeniyle mitolojik devirlerden beri kutsal olan ile ilişkilendirilmiştir. Dağ keçilerinin yaşam alanı olarak seçtiği yerlerden biri olan Tunceli’de halk, yüzyıllardır bu canlılara çeşitli sembolik yakıştırmalarda bulunmakta ve onları kutsal canlılar olarak kabul etmektedir. Bu yüzden olacak ki yörede dağ keçilerine karşı korku ile karışık bir saygı oluşmuştur. Bu saygıya bağlı olarak dağ keçileri, yöre inanç ve folklorunun en belirgin figürlerinden biri olmuştur. Yöre inancını, edebiyatını, müziğini, mimarisini etkileyen dağ keçileri, Tunceli’nin kutsalları olarak kabul edilmektedir. Tunceli Alevi inancında kutlu şahsiyetler olarak kabul edilen kişiler ile ilişkilendirilen dağ keçilerini avlayan kişinin hanesinde uğursuzlukların baş göstereceği ve telafisi mümkün olmayan olumsuzluklara neden olacağına dair inanışlar yerleşmiştir. Bu inanışlar neticesinde dağ keçileri Tunceli coğrafyasında özgür bir şekilde dolaşmakta, halkın yaşam alanlarına da rahat bir şekilde gelmektedir. Bu durum yöre halkının yüzyıllar boyunca dağ keçilerine yüklediği sembolik yakıştırmaların bir sonucudur. Tunceli’nin sosyo-kültürel hayatında son derece önemli olan dağ keçileri ile ilgili inanışlar ve pratikler yörede kültürel ve ekolojik dengenin devamlılığı bağlamında son derece önemlidir. Kültürel ve ekolojik dengenin sağlam bir şekilde ileriye taşınması için bu şekilde inanç ve pratiklerin korunup yeni nesillere tanıtılması büyük önem taşımaktadır.

### **KAYNAKÇA**

#### **Yazılı Kaynaklar**

Boratav, P. N. (2016). *100 soruda Türk folkloru*. Ankara: Bilgesu.

Cotterell, A. - Storm, R. (2011). *Büyük dünya mitolojisi ansiklopedisi* İstanbul: Alfa.

- Çem, M. (2010). *Dêrsim merkezli Kürt Aleviliği (Etnisite, dini, inanç ve direniş)*. İstanbul: Vate.
- Çıblak, N. (2014). Anadolu Alevilerinde cemler ve bu cemlerin sosyokültürel hayattaki işlevleri. *Folklor/Edebiyat*, S. 78.
- Deniz, D. (2011). *Dersim inanç sembolizmi*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Demir, N. (2010). Kaya üstü resmi (rock art) olarak dağ keçisi/elik ve tarihî altyapısı. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, ZfWT*, Vol. 2, No. 2, 5-23
- Erhat, A. (1993). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gezik, E. - Çakmak, H. (2010). *Dersim Aleviliği inanç terimleri sözlüğü*, Ankara: Kalan.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. (Çev.: Ali Nihat Babaoğlu), İstanbul: Okuyan Us.
- Orozobaev, M. (2011). Kırgızca'daki pir inancı ile ilgili bazı kelimeler üzerine. *Bilig*, S. 59, 191-200
- Özmen, İ. (1998). *Alevi- Bektaşî şiirleri antolojisi*. Cilt: 4. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Roux, J. P. (1984). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (Çev.: Aykut Kazancıgil) İstanbul: İşaret.
- Şahin, C. (2014). Kültigin anıtında kullanılan runik yazı ve dağ keçisi/oğlak teke damgası. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 141-154
- Tanyu, H. (1973). *Dinler tarihi araştırmaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- TDK (2011). *Türkçe sözlük*. (Dağ Keçisi Maddesi), Ankara: Türk Dili Kurumu.
- Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve işaretler*. İstanbul: Alfa.
- Sözlü Kaynaklar**
- KK-1: Mehmet YILDIZ, Tunceli/Yeniköy, 1944, İlkokul Mezunu, Esnaf. (Görüşme: 20.12.2019)
- KK-2: Erdal GÜR, Ovacık, 53, Üniversite Mezunu, Memur. (Görüşme: 23.12.2019)
- KK-3: Munzur KAYA, Mazgirt/Göktepe Köyü, 1950, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 25.12.2019)
- KK-4: Zeynel KETE, Pertek/Tozkoparan, 1970, Üniversite Mezunu, Öğretmen. (Görüşme: 11.12.2019)

## FOLKLORİK TEMSİLİN SİMGESEL DÖNÜŞÜMÜ



### SYMBOLIC TRANSFORMATION OF FOLKLORIC REPRESENTATION

K. Özlem ALP\*

**ÖZ:** Kültürün önemli bir bölümünü oluşturan folklor, işlevsel ve simgesel yönleriyle bir halkın geçmişten bugüne gelen ve yarınını belirleyen bir temsil alanıdır. Moderniteyle dönüşen sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik şartlar, folklorik kültürün de hızlı bir şekilde dönüşümünü getirmiştir. Modernitede gelişmeye başlayan dilbilimsel çalışmalar, kültürün ve özel olarak da folklorik kültürün bir dil sistemi gibi ele alınıp incelenmesi ve yeniden okunması yaklaşımlarını gündeme taşımıştır. Bu yaklaşımlar kendi içinde farklılıklar içerse de özünde bir kod olarak düşünülebilecek statik bir yapı sunarlar. Oysa folklorik kültür, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak katmanlaşmış canlı bir organizma olarak düşünülebilir. Öte yandan 1980'lerle birlikte gelişen postmodern dönem, kültür çalışmalarının göstergibilimsel kodlarla yeniden anlamlandırılması, çözümlenmesi ve değerlendirilmesi tartışmalarını başlatmıştır. Özellikle folklorik kültürün simgesel ve işlevsel yönlerinin temsiliyeti ve kuruluşu bu tartışmaların ana eksenini oluşturmaktadır. Temsil, folklorik kültürde temelde iki aşamada ele alınabilir. Bunlardan birincisi, geçmişten gelen folklorik kültürün kendiliğinde olan ve bugün korunup, saklanan yönüdür. Bir diğeri ise, bugün geçmişe ait folklorik temsilin yeniden kurulmaya çalışılan temsilidir. Bu ikinci temsil özellikle küreselleşmeyle birlikte, özünde işlevsel ve simgesel olarak bir bütün olan folklorik temsili bir göstergeler sistemi olarak ele alıp ters-yüz etmiştir. Folklorik temsilin simgesel alanı içeriğinden soyutlanmıştır. Bu soyutlama, işlev ve içeriğin boşaltılarak, biçim ve simgelerin öne çıktığı, kültür endüstrisinin bozulmuş bir aracı konumuna işaret eder. Bu bakımdan, bu çalışmada öncelikle 1960 sonrası folklorik kültür çalışmalarına yaklaşım yöntemleri simgesel, işlevsel, iletişimsel ve anlamsal boyutları ile incelenmiştir. Ardından folklorik kültürün bir temsil alanı olarak simgesel ve işlevsel kuruluşunun nasıl gerçekleştiği ve nasıl bir değişim sürecine uğradığı kuramsal boyutta tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Folklor, temsil, gösterge, simge, simgesel dönüşüm.

**ABSTRACT:** *Folklore establishing considerable part of the culture is a representation field of a people from past to today by its functional and symbolic sides. Transforming socio cultural and socio-economic conditions with modernity brought fast transformation of folkloric culture as well. Linguistics works developing together with modernity took culture in general and folkloric culture particularly to the agenda to be handled as a language system approach. Although these approaches contain differences, they supply a static structure as code. Whereas, folkloric culture can be recognized as layered living organism of past, present and future. Especially representation and foundation of symbolic and functional sides of folkloric culture forms basic axis of these discussions. In folkloric culture, representation can be considered basically in two steps. The first one of them is the side of folkloric culture coming from the past, existing within itself, living today, conserving and saving. The other one is the side of folkloric representation belonging to the past but tried to be reconstructed in present. This second representation case*

\* Doç. Dr. – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü / Ankara – [k.ozlem.alp@gmail.com](mailto:k.ozlem.alp@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-2444-8446)



This article was checked by Turnitin.

*turned upside down the folkloric representation by considering it as a semiotic system which was functionally and symbolically integrated within itself. Symbolic field of folkloric representation is isolated from its content. This abstraction points to the position of upset tool of culture industry by getting forms and symbols to the front. Therefore, approaching methods to folkloric culture studies post 1960 have been investigated by its symbolic, functional and semantic dimensions in this study. Further, how folkloric culture had been realized, worked and dragged to transformation has been discussed in theoretical dimension.*

**Keywords:** *Folklore, representation, semiotic, symbol, symbolic transformation.*

## Giriş

İnanç, töre, gelenek ve geçiş törenlerinden, coğrafya ve maddi kültür ürünlerine kadar, bir halkın yapıp yarattığı kültürün çok geniş bir alanını kapsayan folklor; modernitedeki gelişimini, ulus devletin yapısal ve kurucu ana öğelerinin yer aldığı anlama, inceleme, koruma ve aktarma süreçleriyle yaşama geçirmiştir. Ancak 1960'lı yıllarla başlayan ve 1980'li yıllarda yeni sosyo-ekonomik düzenle gelen küreselleşme, diğer tüm alanlarda olduğu gibi kültür alanında da hızlı ve büyük bir değişime yol açmıştır. Postmodern olarak da anılan bu süreç yalnızca kültür araç ve sağlayıcılarının yönünü değiştirmekle kalmayıp, kültürün yaygınlaştırılması kavramını da ortaya çıkarmıştır. Oğuz'un (2002: 8) belirttiği gibi, XIX. yüzyılda yaşatmak için saklamak amacıyla derlenen halkbilim ürünleri, artık yaşatmak için yaymak düşüncesiyle uygulanmaktadır. Bu büyük dönüşüm folklorik kültür araştırmalarında, folklorun temsili bir alan olarak ele alınıp dönüşmesini ve bu bağlamda yeni yaklaşımların doğmasını getirmiştir. Bu yaklaşımlardan göstergebilimsel yöntemler folklorik kültür araştırmalarında kültürün "kitle kültürü" olarak; imaj, temsil ve sembolik kullanımlarını anlam ve anlatım olarak ele almış ve bu uygulamaları salt akademik düzeyde değil, küreselleşme ölçeğinde reklam ve kuşatma kültürü olarak da tanımlanabilecek boyutta uygulamaya koymuştur.

1960'lı yıllara kadar göstergebilimin dilbilim çalışmaları altında; dil, iletişim ve bir anlam kuramı olma yönünde yoğunlaşan çabaları (Rıfat, 2009: 69), 60 sonrası yoğun olarak kültür alanlarının da dil gibi birer dizge olarak ele alınıp, anlam ve anlatım göstergeleri içerisinde incelenmesine yönelmiştir. Geertz, (1973: 87-190); folkloru da içeren kültür alanının tamamıyla bir metin olarak ele alınıp okunabileceğini, pratik ve simgesel bütünde çoğul anlamlı dizgeler olduğunu belirtmiştir. Öte yandan Levi-Strauss'un (1963), bütün kültürel yapıyı bir gösterge sistemi olarak ele alan yapısal yaklaşımı, kültürün dil gibi yapısal bir bütün olduğu ve dil gibi eklenerek kurulduğu görüşüne dayanır. Göstergebilim çalışmalarıyla önemli katkılar sunan Barthes (1997: 153-188) ise 1960'lı yılların ortalarıyla birlikte Strauss'un yapısalcılığında da etkilenecek moda, mutfak, reklam, kent gibi kültürel göstergeleri ve nesnelerin göstergelerini sistematik bir yaklaşımla çalışmıştır. Böylece Barthes, kültürel göstergelerin simgesel dizilimini moda ya da reklam sektörünün nasıl bir söyleme



dönüştürdüğünü gösterir. Greimas (1990) ise, göstergelerin kültürün bütününe ilişkin yapısını öne çıkararak, kültürel göstergelere ilişkin betimleyici ve yorumlayıcı bir bakış açısı önermiştir. Greimas'ın en büyük katkısı ise göstergebilimin her aşamada nasıl bir anlamlama dizgesi olduğunu göstermiş olmasıdır. 1960 sonrası gelişen postyapısalcı göstergebilim çalışmalarıyla, biçim ve anlamı birbirinden ayıran nedenler başta olmak üzere U. Eco'yu (1976) izleyen ve biçimsel olarak bir dizge olsa bile anlamsal olarak yorumu öne çıkaran, çoğul anlamlı gösterge modelleri de ortaya atılmıştır.

Göstergebilimsel olarak ele alınabilecek tüm bu yaklaşımlar ve bu yaklaşımlar arasındaki farklılık ve benzerlikler (Rıfat, 2005), özünde bir anlam kuramı olan, biçim-anlam ve bunları oluşturan toplumsal dinamiklerin yorumlayıcı da içeren farklı eklemeli biçim ve modellerini içerir. Tüm bu yaklaşımlar bugün folklorik kültürün yeniden okunması girişimlerini öne çıkarmıştır. Öte yandan özellikle postyapısalcı yaklaşımlar folklorik kültürün temsili bir söylem olarak nasıl özünden koparılıp, dönüştürüldüğünü ve yaygınlaştırıldığını da bir ölçüde göstermektedir.

Folklorik kültür kuşkusuz salt bir anlam alanı olmayıp aynı zamanda sosyo-kültürel, ekonomik, coğrafi ve siyasal olarak eklemeli bir bütündür. Bu nedenle de folklorun kültürel çözümlemeleri çok boyutlu süreçleri oluşturur. Anlamın yorumlanmasında bilişsel işlevi öne çıkaran çalışmalarıyla anılan Rastier (1998: 240), ister antropolojik ister etnolojik olsun kültürlerin göstergebilimsel olarak çoğul sistemlere dayandığını belirtir. Bu bakımdan, gelenek-göreneklerden, maddi kültür ürünlerine kadar bir halkın davranış kalıplarını ve ürettiklerini (işlevsel ve sembolik kodlarını oluşturan) bütün dinamikleri ile ve dönüşümünün zaman boyutunu ele almaksızın çözümlemek eksik bir girişim olacaktır. Göstergebilimsel yaklaşımlar her ne kadar eklemeli ile oluşsa da özünde kurulu ve sınırları belli bir dizgeyi ele alıp incelerler. Oysa kültürün çok geniş bir alanını oluşturan folklor; durağan, çerçeveleri belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir araştırma alanının çok ötesinde, canlı, sürekli değişip dönüşen bir organizma olarak düşünülebilir. Bu aynı zamanda folklorik kültürün salt geçmişe ait bir alan olmadığını bugünün de yarımın folklorunu oluşturduğu düşüncesini öncüllemektedir. Bu bakımdan anlamdan anlatıma folklorik kültürün, bugün geniş bir temsil alanı olduğu ve bu temsil alanını oluşturan (göstergelerin) öğelerin simgesel ve işlevsel olarak nasıl dönüşüme uğradığına, nasıl ve ne şekilde yaygınlaştığına kuramsal olarak bakmak gereği vardır.

### **Folklorik Temsilin İşlevsel ve Simgesel Kuruluşu**

Kültür insanoğlunun yapıp yarattığı her şey olarak genel anlamıyla ifade bulurken, bu tanımın özünde; birikerek, üst üste konarak ve öğrenilerek gelmiş bir akışı ve insan gibi canlı bir organizmayı da anlamak mümkündür. Bu bakımdan herhangi bir folklorik öğeyi okumak onun kendi

sınırları ve kodları içinde bir okumanın çok daha ötesinde bir girişimdir. Öyle ki her folklorik öge kendinden önceki ve kendi çağdaşı diğer başka öğelerle iç içe bir yapı sunar. Öte yandan folklorik kültür alanının, farklı yaklaşımları içerse de işlevsel ve simgesel tüm boyutları onun temsil niteliğini öne çıkarmaktadır. Çünkü özünde anlam, anlatım ve iletişime dayalı her model (ister işlevsel ister simgesel) hem kendisi hem de kendisi dışında bir anlam ve anlatım alanına sahip olduğu için temsili bir alan olarak kabul edilebilir.

Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türeyen (Örs, 2006: 2) temsil sözcüğü, canlı ya da cansız bir varlık, olgu, durum, davranış ya da düşüncenin yerine geçebilecek ve göreceli de olsa en yakın aktarma aracı olarak tanımlanabilir. Temsilin bu aracı olma durumu birbirinden farklı bakış açıları içerir. Farago’ya (2006: 27) göre hayatın doğrudanlığının algılamamıza engel olduğu şeyi temsil gün ışığına çıkarır. Bu yaklaşım anlamın daha çok dış gerçeklikten değil onun temsilinden kaynaklandığını öne sürer. Iser (1989: 254) ise temsili, kendinden önce ve kendi dışında olanı, yani verili gerçeği yansıtmak ve aynı zamanda bu gerçeği kurmak olarak tanımlamaktadır. Goodman (1976: 4-6), dil dışı sistemlerin kodlarını açıklarken, benzemenin temsilden farklı olarak çalıştığını belirtir. Temsilin daha çok yansıtıcı olduğunu vurgular. Temsilin bu farklı yaklaşımlarının her biri özünde temsilin bir yerine koyma, bir ikame etme, bir karşılama, bir yeniden yaratma (ister benzer ister yansıtmaya olsun) eylemi olduğunu düşündürmektedir. Louis Marin (2001: 352) temsili, zaman ve mekân bağlamında yeniden bir sunma ya da yerine koyma değeri olarak tartışırken, halihazırda var olmayan bir şeyi şimdi temsil ile oluşturmaktan söz eder.

Folklorik kültürün hem işlevsel hem de simgesel olarak zaman bağlamında yeniden ve mekân bağlamında sürekli bir yerine koyma durumu, onun üst üste binmiş bir temsil alanı olarak var olmasını sağlar. Folklorik temsil temelde iki farklı temsili içerir. Bunlardan birincisi; geçmiş bir zaman, işlev ve simge alanına ait bir temsildir. Geçmişin kendisi değildir. Çünkü geçmiş aynı şartlarda bir kez daha kurulamaz. Ancak geçmişi temsil eder. Bu temsilin maddi kültür ve coğrafya gibi maddi alanları çoğunlukla ya halkın ve yörenin kendiliğinde dönüşerek durur; ya da arşivleme ve müzecilik gibi kurumsal koruma, belgeleme, aktarma ile temsil edilir. İkincisi ise; şimdije ait bir zaman, işlev ve simge alanıdır. Bir başka söyleyişle artık var olmayan işlevsel ve sembolik folklorik unsurların yeniden kurulması, yaşatılması ve yaygınlaştırılması durumudur. Bu durum geçmiş folklorik temsili bugün yaşatmak (doğallığıyla, elenerek, süzülerek ya da bozularak gelen dışında) ve bugün yeniden kurmak için benzetme ya da yansıtmaya dayanan temsildir. Bu temsil kendiliğinden olmayıp geçmişin en yakın, en benzer, en yansıtıcı bir ikamesi konumundadır. Bu çaba folklorik kültürde en primitif dönemlerde bile görülen bir yineleme, tekrar eyleminden farklı olarak özellikle modernizmle birlikte ve ona bir direnç olarak ya da bir uyum çabası gösterirken, değişmekte olan folklorik

kültürü canlı tutma çabası olarak tanımlanabilir. Öte yandan postmodernizmle ve küreselleşmeyle birlikte, folklorik kültürün temsiliyetini yeniden kurma çabaları tamamen yön değiştirmiş, bu temsil karmaşık biçim ve anlam kaymalarıyla, salt bir görsel gösteriye dönüşmüştür. Bu bakımdan en çok dönüşüme uğrayan ve başkalaşan temsil alanı şimdiye ait olan bir zaman, mekân, işlev, sembol ve anlam dünyasında geçmişin yeniden kurulan temsil alanıdır. Kuramsal olarak bakıldığında ise, folklorik bir temsilin kendi zamanı, kendi mekânı ve kendi niyeti ile bugün onu (kurmak, yaşatmak veya bozmak için olsun) anlamlandırmanın kendi zamanı, kendi mekânı ve kendi niyeti arasındaki gerilim temsilin genel olarak gerçeğinin yerine yeniden bir koyma meselesinin gerilimidir. Bu bakımdan folklorik bir temsili yaşatmak bir bakıma onu yeniden yaratmaktır. Her folklorik temsilin sunduğu anlatım aynı zamanda hem öncül hem şimdi hem de sonraki folklorik anlatıları içinde barındırır. Her folklorik temsil, eski, şimdi ve yarının bir dokusudur. Rıfat'ın (2009: 21) da belirttiği gibi, hangi dönemde ve hangi düzeyde olursa olsun, bir anlatıyı çözümlmek, yeni bir üretim sürecini yaşamak, üretilmiş olan anlamları, nasıl üretildiklerini yeniden yaşayarak sınıflandırmaktır.

Folklorik temsilin bir tarihsel gerçeklik içinde olduğu düşünüldüğünde hem öncül toplumsal ilişkiler ile hem de şimdinin toplumsal ilişkileri ile ilişkilidir. Böylece folklorik temsil, öncül olarak bir tarih ve kültürü gösterir. Şimdi ise bu tarihi aşip bugüne gelen bir dizi karşılaştırmayı da kendi içinde saklı tutar. Başka bir söyleyişle, folklorik kültür bugüne gelen (geleneğe) yapısıyla bir ölçüt, bir karşılaştırma ve okuma temsili konumundadır. Hem eski hem de yeni. Eski bir temsildir çünkü tarihseldir. Yeni bir temsildir çünkü varlığı ile bugünü değerlendirmemizde bir ölçüttür. Hemen hemen tüm folklorik temsillerin özünde bu iki önemli olgu yatar. Bunlar eski bir temsilin işlevsel, simgesel ve toplumsal verileridir. Öte yandan bugünü oluşturan ve yarına akan değerlerin bir ölçütü durumunu üstlenirler. Böyle bir temsili yapı aynı zamanda folklorun iletişimsel ve buradan giderek anlamsal yönünü de ortaya koyar. Strauss (2013: 16), kültürün temsili sistemler olmasını, toplum olaylarının ve sosyal eylemlerin temelinde daima bir iletişim ve anlama isteğinin yatmasına bağlar. Folklorik temsilin iletişimsel yönü hem geçmişe ait işlevsel ve simgesel özellikleriyle hem de bugünden geçmişi anlamlandırma yönüyle çift taraflıdır. Bu bakımdan folklorik temsil geçmişte kurulan iletişim ve anlam kodlarını barındırır. Çünkü folklorik temsil işlevsel ve simgesel olarak bir toplumun kendi üyelerinin birbirleriyle ve/veya diğerleriyle olan ilişkilerinden oluşur. Bu ilişki ve iletişim bizim için bugün örtük olsa bile o toplum için örtük olmayan, ortak bir toplumsal sözleşmeye dayalı bir anlamı içerir. Strauss (2007: 145), Kuzey Amerika Kızılderilileri ve diğer Afrika yerlilerinden yola çıkarak, her nesnenin, salt kullanıma yönelik olanının bile yalnızca onu yaratan tarafından değil, kullanan herkes tarafından anlaşılabilen bir simgeler yoğunlaşması olduğunu belirtir. Edmund Leach (1976: 4-7), sembolik temsilin, kavramsal düşünce, imaj ve dış gerçeklikteki

olay ve nesnelere arasındaki ilişkiyi içerdiğini belirtirken tüm kültürü bir iletişim sistemi olarak ele alır. Bu aynı zamanda folklorik bir temsilin anlamının salt işlev ve simgesel değeri ile oluşmayıp çoğunlukla, bu işlev ve sembolik değeri oluşturan toplumsal bir sözleşmeye işaret eder. Folklorik temsilin bu toplumsal yönü bir bakıma onun yöresel, dönemsel ve coğrafi üslup özelliklerini de belirler. Folklorik temsillerde, teknik yetkinlikten, malzemeye, simgesel kurgudan, davranış kalıplarına, coğrafyadan el sanatlarına kadar temsilin belirli üslup özelliklerini görmek mümkündür. Aynı zamanda bu üslup özellikleri bugün bize o toplumun iletişim biçimini, anlam kodlarını tarihsel birer belge gibi yansıtır. Örneğin Anadolu’da pek çok maddi kültür ürünlerinin hem kendileri hem de taşıdıkları motifler, toplum üyelerinin ortak bir kültür ve akılla anlamlandırdıkları semboller taşırlar. Yemeninin örtünme biçiminden, yemeni üzerinde yer alan iğne oyasının motiflerine kadar tüm süreç ve nesnelere sembolikler içerir ve bu sembolikler toplum içindeki anlamın ortak bir paydada toplandığı iletişim kodlarını da oluşturur. Bu bakımdan folklorik temsil toplumsal ya da yöresel bir söylemin kısa bir özeti gibidir. Folklorik temsil bu özellikleriyle hem kendi başına işlevsel bir varlık alanıdır; hem de kendi işlevi dışında çoğul anlamı simgesel bir alandır. Bu işlevsel ve simgesel alan folklorik temsilin bugün yeniden kurulmasında en çok üzerinde oynanan alandır. Çünkü folklorik bir öge işlevinden koparılıp salt bir simge alanına dönüştürüldüğünde orada biçimin onlarca albenisi ve aldatıcılığı ile manipülasyon gücü ortaya çıkar.

Simgesel alan çoğunlukla göstergebilimde işlevsel olandan ayrılarak ele alınmış. Burada bir çatışma olduğu düşünülebilir. Oysa Gottdiener’in (2005: 86) de belirttiği gibi; maddilik ve uzamsallık bir kez kurulduğunda, bu simgesel alan alışıldık yaşam çerçevesi oluyordu; belirli bir alan olarak gösterge taşıyıcısı işlevi gördüğü kadar kullanım değeri de vardı. Maddi olanla simgesel olan arasındaki bu ilişki bir ikilem değildir. Bu bakımdan folklorik kültürü içeren tüm unsurlar hem maddi bir gerçekliği ve bu gerçekliği yerine getiren işlevleriyle, hem de temsili olma durumları ile simgesel bir alanı da oluştururlar. Eliade (1991: 120), kültürel biçimlerin çoğunlukla tarihsel olduğunu belirtir. Gerçekten de sembolik biçimler uzun bir tarihsel ve kültürel geçmişe dayanırlar. Frutiger (1989: 236), ise sembolik unsuru bilinçaltı alanlarına kadar uzanan kavranabilir gerçeklik ile kavranamayan mistik dünya arasında bir arabulucu, ima edilmiş bir değer olarak tanımlar. Böylece sembolün biçim ve anlam olarak bir bütün içinde olduğu söylenebilir. Bu birlikteliğe bakıldığında; semboller bir bakıma hem kendi biçimlerini (geleneklerden coğrafyaya ve maddi kültür ürünlerine kadar) korurken hem de bu biçimin anlamını içinde saklayan bir yapı sunarlar. Çoğu kez sembolün anlatım biçimi kendi olmaya devam ederken, aynı zamanda bir başka şey haline gelir (Alp, 2010: 8). Örneğin Anadolu Selçuklu Devletinde kartal, aslan ve ejder motifleri birer hükümdarlık, kudret ve kuvvetin sembolüdürler (Yetkin, 1974: 210). Ama bu motifler aynı zamanda reel olarak hayvanlara ait reel bir biçimi de

içerirler. Başka bir söyleyişle, kartal, aslan ve ejder bir biçim olarak kendi varlıklarını sürdürürlerken, bunlar aynı zamanda kendi biçimlerinden sıyrılıp yeni bir anlam dünyasının sembolleridirler. Bu bakımdan sembol anlamından koparılamayacağı gibi, biçiminden de koparılamaz ve bir bütün olarak var olur (Alp, 2009: 4). Folklorik kültür böylece hem simgesel hem de işlevsel olarak bütünleşmiş bir temsiliyeti oluşturur ve bu bütünlüğü nedeniyle de ne biçime ne de anlama indirgenemez. Binlerce yıl öteden birikerek gelen folklorik kültür basit bir kurguya dayanmadığı, kolektif bir temsiliyet içerdiği ve bir akış halinde olduğu için, kendi içinde bir dönüşüme uğrar. Ancak bu dönüşüm kendi doğallığı içinde oluşan bir dönüşümdür. Sanayileşme ve sonrasında gelişen küreselleşme ise postyapısalcı yaklaşımlarla birlikte diğer pek çok temsil alanında olduğu gibi folklorik temsili de işlev, biçim ve sembolik anlamı alt-üst ederek bambaşka bir boyuta taşımıştır. Şimdi özellikle folklorik kültürün bu simgesel ve işlevsel kuruluşunun ardından nasıl dönüştüğüne bakmak gereği vardır.

### **Folklorik Temsilin Simgesel Dönüşümü**

Folklorik temsilin işlevsel ve simgesel kuruluşu; zaman, mekân, tarihsel bağlam ve kolektif bir yapılanmayı gerekli kılar. Bu yapılanmayı oluşturan şartlar değiştiğçe, folklorik temsilin de değişip dönüşmesi doğaldır. Folklorik temsilin dönüşümü bu bakımdan iki düzeyde ele alınabilir. Bunlardan birincisi; geçmişten bugüne gelebilen, yani bizim gelenek dediğimiz işlevsel ya da sembolik temsillerin, zorunlu olarak ve gerçekliğin doğası gereği olan dönüşümüdür. Bu doğal dönüşümde geçmişe ait folklorik kültürün inceleme, koruma, sergileme vb. amaçlı kullanımı kuramsal ve işlevsel olarak zorunlu bir dönüşüme uğramıştır. Artık o kültür kendi tarihselliğinden koparılarak başka bir tarihselliğin içerisine yerleştirilmiştir. Örneğin, 16. yüzyıla ait bir ayna bugün farklı bir kullanım ve işlevi sürdürür. Öyle ki, o ayna artık bugün işlevsel olarak bir kişi, mekân ve zamana ait bir ayna olmayıp, bir müze nesnesi konumundadır. Bu konum aynanın teknik yetkinliğinden, malzemesine, üzerindeki motiflerden işlev ve estetiğine kadar bugün tarihsel bir veri, inceleme ve koruma nesnesidir. Geçmişteki kullanım işlevini yitirmiştir, ama aynı zamanda geçmişin bir temsilidir. Öte yandan aynaya yüklenen değer ve anlam da değişmiştir. Çünkü değer ve anlamı oluşturan sembolikler de değişmiştir. Geçmişte kullanan kişinin aynaya yüklediği anlam ve değer ile bizim bugün o aynaya yüklediğimiz değer ve anlam farklıdır. Aynanın sembolüğü, geçmişte kullanan kişinin ve/veya dönemin ayna ile ilgili sembolüğünden farklıdır. Bu ayna bugün onu anlamlandıran aklın ve birikimin dolayımından, kültürel okuma süreçlerinin bilgisinden ve bugünün değerlerinden yola çıkarak okunur. Hatta bugün yüklenen değer gerçeğinden daha sembolik, daha aşkın ve daha çoğul anlamlı da görünebilir. Bu değişim simgesel bir değişimdir. Simmel'in (2009: 349-353), bir ve aynı nesnenin nesnel anlamı ile kültürel anlamı arasındaki uyumsuzluk olarak tarif ettiği ve hatta dokuyucu ne dokuduğunu bilmez diye söz ettiği şey, aslında dokuyucunun belki bilmeden bir kültürü

dokuduğudur. Bugün için de geçerli olan bu durum temsil ve simgeselliğin özünü oluşturur. Ancak folklorik temsilde, her ne kadar birbirinden koparılamasa da simgesel dönüşüm işlevsel dönüşüm kadar keskin olmaz. Simgesel alan dönüşerek de gelse özünde uzun, köklü, kültürel ve tarihsel bir yapı yatar.

“Tarih eski bir simgeciliğin yapısını kökten bir şekilde değiştirmeyi başaramamaktadır. Tarih sürekli olarak yeni anlamlar ilave etmekte, ama bunlar simgenin yapısını tahrip edememektedir” (Eliade, 1956: 137). Öyleyse simgesel olanın dönüşümü işlevsel olanın dönüşümünden daha farklı bir yol izlemektedir. Örneğin Craik (1967), kültür kalıplarının birer simgesel setler halinde belirli modelleri oluşturduklarını öne sürer. Bu simgeler birbirleriyle ilişkileri bakımından taklit, benzerlik, analogi yoluyla bir model oluştururlar. Bu simgesel modeller toplum birlikteliğinin temelini oluşturur. Oğuz (2002: 97), mit, ritüel ve törenlerin ulusal kalıtı bir arada tutan önemli faktörler olduğuna değinmektedir. Brühl (2015: 394) ise, ilkelerin düşünce biçimlerini anlatırken mistik bir ortaklıktan söz eder. Buna kolektifin kuruluşu ismini verir. Burada Brühl, ilkel insan davranışlarının uygar toplumun öğretilmiş neden-sonuç ilişkilerinden bağımsız olarak olay ve olguların gerçekleşme nedenlerini gerçek dışı düşüncenin simgesel kuruluşu ile açıklar. Jung (2013: 12) ise, insanlığın varoluşundaki bu en eski simgesellik durumunun, günümüzün uygar insanında bile gözlemlendiğini, üstelik bunların modern sosyal yaşam düzeyinde tek tük “geçmişin yeniden canlanması” biçiminde olmadığını belirterek, aksine bilinç gelişimi ne düzeyde olursa olsun, her uygar insan, ruhunun derinliklerinde arkaik bir insan olmaya devam eder şeklinde ifade etmektedir. Bu arkaik simgesel güç bir bakıma kolektif temsil ile de yaşatılır. Çünkü bir toplum ve topluluğa ait olma hissi simgesel olarak kurulmuş kodların değişerek de olsa tekrarını gerekli kılar.

“Grubun temsil normlarına uygunluktan alınan tatmin böylece topluluksal duyguların gücünü, bir gruba, bir ülkeye, bir dinsel topluluğa ait olma ihtiyacını büyük ölçüde açıklar” (Todorov, 2001: 80). Bu bakımdan folklorik kültürün de simgesel değişimi bir ölçüde işlevsel değişimine kıyasla daha yavaş ilerler. Ancak temsilin bir bütün olduğu düşünüldüğünde işlev değiştikçe simgeselliğin de değiştiği ve esas olarak kolektif simgelerin anlamlarının değişik faktörlerle içlerinin boşaltıldığında salt bir biçime dönüşme tehlikesi bugün en çok üzerinde durulması gereken konudur. Simgeler bir topluluğu bir arada tutan, ortak bir birlikteliğin temsili olma durumlarıyla ortaya çıkarlar. Ancak simgelerin bu gücü, onların aynı zamanda çok kolay bir şekilde manipüle edilmelerini, anlamlarından boşaltılarak kültür emperyalizminin bir aracı haline getirilmelerini de kolaylaştırır.

Folklorik temsilin değişiminin ikinci düzeyine gelindiğinde; modernite ile başlayan sıkışmış zaman ve mekân olguları ile sosyo-ekonomik ve toplumsal dönüşümün getirdiği diğer önemli etkilerdir. Bu

etkiler, teoride 1960 sonrası ve uygulamada 1980’li yıllarda etkin olan postmodern bir durumu işaret eder. Çoğu zaman modernizmden bir kopuş ya da modernizmin radikal bir eleştirisi olarak yorumlanan, bazı yazarlar tarafından ise modernizmin toplumsal ve sınıfsal dönüşümünde kendini üreten bir süreç ya da entelektüel bir söylem olarak ele alınan postmodernizm (Featherstone, 2005: 22; Best ve Kellner, 2011: 149.) 1960’lı yıllardan itibaren bir söylem olarak salt sanatsal, felsefi, düşünsel ve kültürel boyutlarıyla yayılma eğilimi göstermemiş aynı zamanda bir ideoloji ve kuramı kapsayacak şekilde tüm sistemler üzerinde çalışmıştır. Kültür üzerindeki etkileri ise teknoloji, simülasyon, göstergeler ve sözde farklılık söylemleri üzerinden işleyen küreselleşme olarak özetlenebilir. Örneğin, Baudrillard postmodern dönemi, “Postmodern simülasyonlar çağı, modeller, kodlar ve siberetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır” (Best ve Kellner, 2011: 148) diyerek gösterge ve kodların yönlendirdiği yeni bir toplumsal düzene işaret etmektedir. “Postmodern dünyada imaj ya da simülasyon ve gerçeklik arasındaki sınırın infilak edip içe göçtüğünü ve bu göçükle birlikte tam da gerçeğin yaşantılanmasının ve zemininin ortadan kaybolduğunu iddia eder. Gerçeğin bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder. Gerçek bundan böyle sadece bir veri olmakla kalmaz, kurgusal bir şekilde gerçek olarak yeniden üretildiğinde (sözgelimi simüle edilmiş bir çevre olarak), gerçek olmayan ya da gerçeküstü hale gelmez, gerçekten daha gerçek hale gelir” (Best and Kellner, 2011: 149). Bu hipergerçeklik dediğimiz bir simülasyondur, aslında gerçekliğin içinin boşaltılmasıdır. Folklorik temsilin değişimindeki faktörlerden birisi de bu simülasyon etkisinin kültürel alanda kullanılmasıdır. Folklorik kültürün benzerlerinin ya da simülasyonlarının (kendileri yerine) bir temsil niteliğinde canlandırılmasıdır. Bu canlandırma gerçeğine göndermediği gibi içi boşalmış, töz ve içeriğinden soyutlanmış bir manzara ve göstergeden öteye gidememektedir. Fakat bu gösterge, biçimsel ve görsel olarak gerçeğinden daha gerçek olduğu için çekicidir. Oysa folklorik temsilin bir taraftan halen gerçek olarak kalan kısmının bir gösterge olarak içinin boşaltılmadan korunması, yaşatılması ve yaygınlaştırılması önemlidir. Bu bakımdan, göstergeler üzerinden yürüyen sembolik temsiller, folklorik kültürün değişiminde büyük rol oynar. Bu değişimde zaman ve mekânın küresel ölçekte birbirine benzemesi ve sosyo-ekonomik şartların da etkisi büyüktür. Burada folklorik temsilin değişiminin soyutlamasından söz edilebilir. Öyle ki; geleneklerdeki sıkı bağlar zaman ve mekânın hem ayrılması hem de benzemesi ve sıkışması sonucu gevşer. Kırk gün kırk gecelik düğünler, bir gün bir gece ile temsil edilir. Eski ritüeller yok olmakla kalmayıp birer magazin malzemesi haline getirilir. “Sanki yerine geçen, yerine geçilenin aynıymışçasına hatta kimi zaman ondan daha iyi, daha yoğun, daha güçlüymüşçesine hazır bulunmayan hazır kılınmasıdır” (Marin, 2001: 352). Bu durum temsilin soyutlanması ve gerçeğinin yerine soyutlanmış bir temsilin geçmesidir. Bu o kadar büyük ve özünden kopuk bir soyutlamadır

ki, soyutlanan çoğu kez gerçeğinin tarihsel ve kültürel anlamından bir kopuşu getirir. Öyle ki; temsil otomatikleşir, içi ve tözü boşaltılarak biçimsel bir göstergeye dönüşür.

Jameson, postmodern formları anlatırken, “temalar ve anlamlar söz konusu olduğunda, görsele dönüştürüldüklerinden gösterge düzeyinde etkisizleştirilirler ve içleri boşalır” (2015: 226), diyerek aslında postmodern durumun, kültürü bir göstergeler konumuna indirdiğini de belirtmektedir. İşte folklorik temsilin küreselleşmeyle birlikte bu hızlı değişimi kültürel bir yabancılaşmayı da getirmektedir. “Toplumsal değişim esnasında toplulukların kendi sınırlarının dışından gelen etkilere gittikçe daha fazla maruz kalmalarından ötürü, biçim ve töz arasında ya da görünüşteki işlev ve yerli anlam arasında bir karşıtlık yapma sorunu, toplumsal değişim bağlamında önemli bir sorundur” (Cohen, 2001: 44). Küreselleşmeyle birlikte semboller yerli anlamlarını yavaş yavaş yitirirken onların yerine küresel ölçekte yeni pazarlama temsilleri ikame edilmektedir. Gerçekte çok kültürlülüğün anlaşılan şeyin, tüm kültürlerin global dünyada eşit ve adil bir biçimde tanınmak, kendilerini sürdürmek ve temsil etmek olsa da; tüketim kültürünün (Featherstone, 2005) ve yeni ekonomik yapılanmaların da etkisiyle geçmiş kırk-elli yılın pratiğinde, farklılıkları korumak yerine global anlamda içi boşaltılmış ve tüketime dayalı sembolikleri içeren başat kültürün dayatması izlenmiştir. Tüm kültürde olduğu gibi folklorik kültürde de gözlenen bu hızlı değişimin farkına varmak ve tüm boyutlarıyla yeniden değerlendirmek gerekmektedir.

## Sonuç

Kültürün diğer alanlarında olduğu gibi, folklorik kültür alanı da modernizmin getirdiği; sanayileşme, hızlı kentleşme, iki dünya savaşı, zaman-mekân olgularının ayrışması gibi pek çok sosyo-kültürel ve ekonomik dinamiklerin değişimi ile büyük bir dönüşüme uğramıştır. Öte yandan bu dönüşüm, ulus devletin kendi kurucu öğeleri içinde folklorik kültürün de koruma, saklama ve öğretme unsurlarını öne çıkarmıştır. Folklorik kültüre bu yaklaşım bir bakıma onun geçmişe ait bir alan olarak görülmesi gibi bir anlayışı da içermektedir. Öte yandan modernizmle birlikte gelişen yeni dilbilimsel ve göstergebilimsel yaklaşımlar, folklorik kültürün yeniden bir dil gibi kodlanarak okunması anlayışını getirmiştir. Birbirlerinden eklenme ve kuruluş bakımından farklılıklar gösteren bu yaklaşımlar, özünde kültürün bir dizge olarak yeniden çözümlenmesi ve okunması çalışmalarını kapsar. Ancak folklorik kültüre ilişkin göstergebilimsel yaklaşımların büyük bir çoğunluğu onu modernizmdeki koruma-saklama anlayışına benzer biçimde geçmişe ait ya da soyutlanmış bir dizge olarak ele alan yaklaşımlardır. Oysa folklorik kültür; bir toplumun geçmiş, bugün ve geleceğini birlikte kuran canlı bir organizmadır. Bu anonim yapı genel anlamda, işlevsel, sembolik ve toplumsal yönleriyle, geçmişe, bugüne ve geleceğe ait farklı zaman katmanları ve mekânlarıyla önemli temsil alanıdır. Folklorik kültürde işlev ve simgenin oluşumu toplumsal



koşulların bir sonucu ve topluluk üyelerinin iletişimsel ve anlamsal uzlaşmalarla birlikte kurdukları bir bütün olduğu için, işlev ve simge birbirlerinden ayrılamaz bir yapı oluşturur. Öte yandan tüm temsili yapılarda olduğu gibi, temsilin işlev ve sembolik boyutu, kendisi olmayıp, bir ikame ve yerine koyma durumudur. Folklorik kültürün temsil boyutu, geçmişin folklorik kültürünün temsili ve bugün geçmiş temsilin yeniden temsili olarak kurulmasını içerir.

Bir taraftan temsilin kendi gücü, bir başka söyleyişle temsil edilen şeyin gerçeğinden daha etkileyici olma durumu folklorik temsilin de özellikle postmodern dönemde giderek küreselleşme etkileriyle yeniden kurgulanmasına yol açmıştır. Kısaca kültür endüstrisi olarak tanımlanan bu durumun özünde bugün yeniden kurulan folklorik temsilin, işlev ve semboliklerinin ayrıştırılarak, salt bir göstergeye dönüşmesini getirmiştir. Folklorik kültürün işlevsel boyutu tarihsel ve toplumsal zorunluluklardan ötürü daha hızlı değişirken, sembolik olan ise topluluğun uzlaşım ve kültürel bağları gereği daha zor değişmektedir. Bu bakımdan folklorik kültürün sembolik yanları; küreselleşme ile üzerinde en çok oynanan, dönüşüme uğratılan, manipüle edilen ne dün ne de bugüne ait olmayan, ne evrensel ne de ulusal bir öz içermeyen, tanımlanamayan, anlam kargaşaları ile dolu, taklit, ironik ve yapay bir kültür oyuncağı haline dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm bir bakıma, yaşadığımız dünyanın her yerde aynı olduğu bir zaman ve mekân algısına indirgenmiştir. Folklorik kültürün, yerel unsurları, global bir prototipe sıkıştırılarak simüle edilmiştir. Yaratılan bu simülasyon, özellikle simge ve göstergelerin gücü kullanılarak yapılmıştır. Bu bakımdan, kültürel anlamda farkındalığın arttırılması, öte yandan bu kültür kuşatmasına karşı, yeniden okumaların yapılması, karşı söylemlerin ve retoriklerin geliştirilmesi, kurumsal anlamda folklorik kültürün geçmişi, bugünü ve yarınının ne şekilde düzenleneceğinin yeniden ele alınması önemli görülmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. Ankara: Eflatun.
- Alp, K. Ö. (2010). A Comparison of sign and symbol (Their contents and boundaries). *Semiotica*, 182-1/4, 1-13.
- Barthes, R. (1997). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev.: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat), İstanbul: Yapı Kredi.
- Best, S. – Douglas, K. (2011). *Postmodern teori: Eleştirel soruşturmalar*. (Çev.: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı.
- Bruhl, L. L. (2015). *How natives think*. (Translate: Lilian A. Clare), USA: Matino Fine Books.
- Cohen, A. P. (2001). *The symbolic construction of community*. (Ed.: Peter Hamilton), USA: Taylor&Francis e-library.
- Craik, K. J. W. (1967). *The nature of explanation*. USA: Cambridge University.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University.

- Eliade, M. (1991). *Images and symbols*. (Translate: Philip Mairet), New Jersey: Princeton University.
- Eliade, M. (1956). *The sacred & the profane. The nature of religion*. (Translate: Willard R. Trask), New York: A Harvest Book Harcourt, Brace&World, Inc.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Çev.: Özcan Doğan), Ankara: Doğu-Batı.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve tüketim kültürü*. (Çev.: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı.
- Frutiger, A. (1989). *Signs and symbols, Their design and meaning*. (Çev.: Andrew Bluhm), New York: Van Nostrand Reinhold.
- Geertz, C. (1973). *Interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler: Maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri*. (Ed. Ü. Doğanay ve E. Cengiz), (Çev.: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur), Ankara: İmge.
- Greimas, A. J. (1990). *The social sciences: A semiotic view*. Minnesota: University of Minnesota.
- Iser, W. (1989). *Prospecting: From reader response to literary antropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Jameson, F. (2015). *Antikler ve postmodernler: Formların tarihselliği üzerine*. (Çev.: Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş), İstanbul: Yapı Kredi.
- Jung, C. G. (2013). *Keşfedilmemiş benlik*. (Çev.: Barış İlhan, Canan Ener Sılay), İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.
- Leach, E. (1976). *Culture and comunication: The logic by which symbols are connected*. Cambridge: Cambridge University.
- Marin, L. (2001). *On representation*. (Çev.: Catherine Porter), Stanford: Stanford University.
- Oğuz, M. Ö. (2002). *Küreselleşme ve uygulamalı halkbilimi*. Ankara: Akçağ.
- Örs, B. (2006). Siyasal temsil. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, S. 35, 1-22.
- Rastier, F. (1998). On sign and texts: Cognitive science faces interpretation. *Applied Semiotique*, 2(5), 195-244.
- Rıfat, M. (2005). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 1: Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis.
- Strauss, L. C. (1963). *Structural anthropology*. (Çev.: Claire Jacopson, Brooke Grundfest Schoepf), New York: Basic Books.
- Strauss, L. C. (2007). *Irk, tarih ve kültür*. (Çev.: Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden), İstanbul: Metis.
- Strauss, L. C. (2013). *Mit ve anlam*. (Çev.: Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: İthaki.
- Todorov, T. (2001). *Life in common*. (Çev.: Katherine Golsan, Lucy Golsan), Lincoln and London: University of Nebraska.
- Yetkin, Ş. (1974). Anadolu Selçuklu devrinden bir madeni eser. *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, 206-211.

## UNUTULMAYA YÜZ TUTMUŞ MESLEKLER, USTALAR, TEKNİKLER VE MESLEKİ ANLATILAR: KAYSERİ-DEVELİ ÖRNEĞİ

### FORGOTTEN PROFESSIONS, MASTERS, TECHNIQUES AND PROFESSIONAL NARRATIVES: KAYSERİ-DEVELİ EXAMPLE

Fatih BALCI\*

**ÖZ:** Küreselleşme, dijitalleşme gibi olgular dünya düzenini değiştirmektedir. Yüzü geleceğe dönük olan geleneğin bu değişime ayak uydurması ise kaçınılmazdır. Geleneksel el sanatlarına dayalı bazı mesleklerin bu değişim ve dönüşüm içerisinde unutulması veya dönüşerek devam etmesi söz konusudur. Geleneksel sanatların ve mesleklerin birçoğu Türkiye genelinde yok olma tehlikesi yaşamaktadır. Bu makalede Kayseri'nin büyük ilçelerinden biri olan Develi'de *demircilik, hasırcılık, kalaycılık, terzilik* gibi el sanatlarının son ustaları ve *çerçilik, tuzculuk* gibi mesleklerin son temsilcileri ile meslek ve sanatlarının dün, bugün ve olası geleceği ele alınmıştır. Söz konusu meslek ve sanatların Türk kültüründeki yerine kısaca bakılmaya çalışılmış, meslek ve sanat erbaplarının çıraklıktan ustalığa geçişteki pratikleri, ilk ustaları, mesleğin veya sanatın püf noktaları detaylı şekilde sahadan elde edilen bilgilerle ortaya koyulmuştur. Söz konusu mesleklerin değişen sosyo-kültürel ve ekonomik koşullar göz önünde bulundurularak farklı bağlamlarda veya yeni formlarda devam edebilmesi için önerilerde bulunulmuş, mesleki kültürlerin geçmişin tecrübesi ve bugünün imkanları ile gelecekteki konumları tartışılmıştır. Develi'de yaygın olan el sanatlarının son ustalarıyla yapılan görüşmelerle bu sanatların Develi'deki son durumu kayıt altına alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel meslekler, geleneğin ustaları, çerçi, hasırcı, kalaycı.

**ABSTRACT:** Phenomena such as globalization and digitalization change the world order. It is inevitable that the tradition, which faces the future, will adapt to this change. Some professions based on traditional crafts have been forgotten or transformed in this change. Many of the traditional arts and professions are in danger of extinction throughout Turkey. In this article, the last masters of handicrafts such as blacksmithing, weaving, tinding, tailoring, and the last representatives of professions such as cherism ,saltism and the past, present and possible future of their profession or arts are discussed in Develi one of the major districts of Kayseri. The place of these professions and arts in Turkish culture was briefly tried to be looked at, the practices of profession and art professionals in transition from apprenticeship to mastership, the first Masters, the tricks of the profession or art were revealed in detail with the information obtained from the field. Question of the profession in the changing socio-cultural and economic conditions in different contexts or to continue in a new form by considering the proposal was made in, and professional experience and future possibilities were discussed with today's cultures of the past locations. The final status of these arts in Develi has been recorded through interviews with the last masters of the crafts common in Develi.

**Keywords:** Traditional occupations, masters of tradition, peddler, wicker workers, tinker.

\* Dr. Öğretim Üyesi – Kayseri Üniversitesi Develi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Kayseri – [ftbalci88@gmail.com](mailto:ftbalci88@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0001-8318-1473)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

İnsanoğlunun yaşamsal faaliyetlerini devam ettirebilmesi için doğadan yararlanması söz konusudur. Bunun sonucunda ise insanlar taş, toprak, ağaç, maden, kemik vb. kullanabileceği her şeyi kullanarak temel ihtiyaçlarını karşılarken toplumda çeşitli iş bölümlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Efsanevi olarak birçok meslek/iş kolunun bir piri olduğu düşünülse de bu mesleklerin devamını sağlayan en önemli unsur ustalardır. Ustalar, maharetlerini ve bilgilerini yetiştirdikleri çıraklarına vererek geleneği devam ettiren kişilerdir. Sosyo-kültürel, ekonomik gelişmelerle zamanla geçmişte “gözde” olarak kabul edilen mesleklerden çoğunluğu önemini ve kendisine gösterilen ilgiyi kaybetmiş olsa da günümüzde bu mesleklerin son ustaları bulunabilmektedir. Bu ustalar yaşayan insan hazineleri olarak da adlandırılmaktadır.

UNESCO, Yaşayan İnsan Hazinesi sistemiyle birlikte somut olmayan kültürel mirası üreten geleneğin ustalarına, yani zanaatkar insanlara dikkat çekmek istemektedir (Oğuz, 2013: 39). Geleneğin ustaları ise UNESCO tarafından Yaşayan İnsan Hazinesi olarak tanımlanmaktadır. UNESCO'nun tanımına göre “Yaşayan İnsan Hazinesi, somut olmayan kültürel mirasın spesifik elemanlarını yeniden yaratmak veya yorumlamak açısından gerekli bilgi ve becerilere yüksek düzeyde sahip kişilerdir.” Bu bağlamda Oğuz'a göre toplumun bütün bireylerinin doğaldır ki bir geleneksel sanat veya meslek dalının yok olmaması için bir ustaya çırak olması beklenemez. Ancak, toplum içinde kimi insanların bu alanlara yönlendirilmesi mümkündür. Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi, sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ket vurmaktan, toplumu kültürü korumak adına geriye gitmeye zorlamadan çağdaş yaşam koşulları içinde somut olmayan kültürel mirasın sanatsal ve mesleki birikimine sahip kişilerin bilgi ve becerilerini -teşvikler sayesinde göreceli olarak daha kolayca bulabilecekleri- çıraklarına aktarmalarının önünü açabileceği düşünülmektedir (Oğuz, 2008: 5;10).

Meslek folkloru üzerine çeşitli çalışmalar kaleme almış olan Mustafa Aça, dünyada ve Türkiye'deki meslek folkloru çalışmalarını kronolojik olarak detaylı şekilde ele almıştır. Aça'ya göre sanayi devrimiyle birlikte endüstriyel üretimin sonuçları Türk toplumunun sosyal ve iktisadi hayatına da damgasını vurmuştur. Yaşanan bu köklü dönüşümle, geleneksel bilgi ekseninde işleyen beceri temelli mesleklere, geleneksel arka planı olmayan ve kimi zaman hiçbir beceri gerektirmeyen modern kentsel mesleklerin eklenmesi, meslek olgusunun kapsam ve mahiyetinin tüm yönleriyle yeniden değerlendirilmesini zorunlu hale getirmiştir (Aça, 2015: 124).

Değişen, dönüşen sosyo-kültürel ve ekonomik koşullar birçok mesleğin icrasında olumlu ya da olumsuz şekillerde farklı etkiler yaratmıştır. Her ne kadar “Yaşayan İnsan Hazinesi” gibi programlar kapsamında geleneksel meslekleri icra eden zanaatkarlara dikkat çekilerek bu mesleklerin kaybolmasının önüne geçilmeye çalışılsa da günümüzdeki sosyo-kültürel değişim ve dönüşüm bazı mesleklerin kaybolmasına ya da

ustaların yeni ıracılar yetiştirmeyerek hem geleneksel usta-ıracı ilişkisinin kesintiye uğramasına hem de mesleklerin devamını getirecek kişilerin yetiştirilememesine sebep olmuştur. rnek vermek gerekirse çerçilik, tuzculuk, demircilik, hasırcılık, kalaycılık, terzilik gibi meslekler yavaş yavaş kaybolmaya yüz tutan ya da yeni bağlamlarda karşımıza çıkan mesleklerdendir. Kayseri'nin Develi ilçesinde gerçekleştirilen saha araştırmasında yukarıda adı geçen mesleklerin son ustaları bulunmuş ve bu ustaların mesleğe başlama hikyelerinden mesleği nasıl icra ettiklerine, ürün yapım aşamasındaki püf noktalarından mesleği ne şekilde yrttklerine dair detaylı çeşitli bilgiler elde edilmiştir. Bu bilgiler ışığında ustaların neden bu mesleği seçtiği, usta-ıracı ilişkileri, meslekte kullanılan araç ve gereçler, mesleklerinin günümüzdeki durumu ve değişim-dönüşümü hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Söz konusu meslek gruplarının hikyelerini daha iyi anlayabilmek için Türk kültür tarihindeki yerlerine her başlık altında kısaca değinilmiştir. Temel bilgiler, tanımlamalar ve çalışmalardan hareketle mesleklerin üretim-dağıtım-tktim aşamalarındaki uğradığı değişim ve dönüşümleri, söz konusu değişim ve dönüşüm sürecinin sosyo-ekonomik boyutları ve bugünkü durumları değerlendirilmiştir.

### 1. erilik

eriler ile ilgili yazılı en eski kaynak Evliya elebi'ye ait olan "Seyahatname" adlı eserdir. Mesleğin geçmişi Selçuklu dönemine kadar takip edilebilmektedir (Aykanat, 2009: 12). Ancak takas, değiş-tokuş, hediyeleşme vb. olgular ile ufak-tefek ticari faaliyetlerin ise insanoğlunun var olduğu günden beri süre geldiği tahmin edilebilmektedir. erilik, Anadolu'nun kadim kültüründe de var olmuştur. Anadolu'da yirminci yüzyıl sonlarına kadar çok yaygın bir şekilde faaliyet gösteren mesleklerden biri olan çerçilik, yakın geçmişte önemini kaybetmiş ve artık görülmemeye başlamıştır (Akçi, 2015: 319). Geleneksel nitelikler taşıyan çerçilik ve diğer meslekler üzerinde çalışmalar mevcuttur<sup>1</sup>. Nuray Komser eriliği meslek folkloru bağlamında folklorun onları tanımladığı şekilde ele almış, mesleğin sözlü edebiyata yansımalarını çeşitli örneklerle göstermiştir (Komser, 2018: 167).

eri, Türkçe sözlükte "köy, pazar vb. yerlerde dolaşarak ufak tefek tuhafiyeye eşyası satan kimse; "bazı bölgelerde tuhafiyeci" şeklinde tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011: 522;523). Necdet Tozlu çeşitli etimolojik sözlüklerden hareketle eri sözünün kökenine dair bilgileri vermektedir. Yine Tozlu yöre erilerini sınıflandırarak tohum, meyve-sebzeden ihtiyaa göre birçok kalem mal satışı yapabildiğini bu bağlamda da eri çeşitlerini çerçiler, eskiciler, bohacılar, esanslar, tespih erileri ve

<sup>1</sup> Bu ve diğer alt başlıklar için meslek folkloru kavramının tanımı ve kapsamı gibi konular ile teorik temelli tartışmaların yanı sıra Türkiye'de geleneksel ve modern meslekler üzerine yapılan çalışmaların da kronolojik şekli hakkında detaylı bilgi için bk. (Aa, 2015).

kitap çerçileri olarak ayırmanın mümkün olduğundan bahsetmektedir (2014: 26;34).

Kayseri'nin Develi ilçesinde de halen çerçilik mesleğini devam ettiren kişiler mevcuttur. Çerçilik mesleğinin son temsilcilerinden bir tanesi de 1933 Develi doğumlu olan Kemal Çiçekyurt'tur. 1976 yılından beri yani yaklaşık 45 yıldır bu mesleği icra ettiğini belirten Çiçekyurt'un ustası, öğreticisi babasıdır. Ancak kendisinin bu mesleği öğreteceği, yetiştireceği bir çırağı bulunmamaktadır. Mesleğini değiş-tokuştan ziyade peşin satış ile ticaret yaparak yürüttüğünü belirten Çiçekyurt, belli köylerin meydanlarına giderek giyim eşyaları, metre ile kumaş ve keçiboynuzu gibi yemişler sattığını söylemiştir. Çiçekyurt, mesleğe ilk olarak at, eşek sırtında köylere giderek ürünlerini satmayla başladığını belirtmiştir. Günümüzde ilerleyen yaşına rağmen çerçilik mesleğini artık seyyar olarak değil sabit şeklindeki dükkânında ve semt pazarlarında devam ettirmektedir (KK-1: 2020).

Çerçiler, sözlü kültür ortamında yaşayan bireylerin eğitim, haber, giyim-kuşam, yeme-içme, eğlence gibi pek çok ihtiyacını karşılamıştır. Bunların dışında bu meslek gruplarının kapalı işlevleri de mevcuttur. Yazılı kültür ortamında destancılık yapan âşıkların halka iyi hitap etmeleri ve satış yapabilme özellikleri bakımından önceden çerçilik yaptıkları da düşünülmektedir. Yine söz konusu âşıkların destan satmak için köylere çerçilerle birlikte gitmeleri ve onların deneyimlerinden yararlandıkları, destanlarını tıpkı çerçiler gibi değiş-tokuşla satması da söz konusudur. Bu da destancılık yapan âşıkların köy ortamlarında sosyo-ekonomik bağlamda çerçiler ile benzer ilişkiler içerisinde olduğunu göstermektedir (Çobanoğlu, 2000: 235-236). İsmail Görkem'in aktardığı bilgilere göre ise Osmanlı İmparatorluğu döneminde sözlü veya yüz yüze olan haberleşme unsuru cami-kahvehane, âşık-meddah, çerçi-tüccar olarak üç makama bağlanmaktadır (2000: 6). Çerçiler tarihin önemli bir bölümünde toplumun birincil ihtiyaçları yanında haberleşme, bilgilenme ve öğrenme ihtiyaçlarını da karşılamıştır. Geleneksel toplumsal düzen içerisinde çerçilik sözlü geleneğin medyası gibi işlev görmüştür. Develi'de son çerçilerden olan Çiçekyurt, çerçilik mesleğini yaparken kendisi sözlü geleneğin ürünlerini icra etmediği gibi, beraberinde de icracılar ile birlikte hiç gezmemiştir. Bu bakımdan Çiçekyurt, geçmişteki geleneksel çerçiler ile bir benzerlik göstermemektedir. Bu bağlamda söz konusu çerçimizin eğitim, haber dışında insanların giyim-kuşam, yeme-içme gibi temel ihtiyaçlarına cevap verdiği açıktır. Çerçilik mesleğinin kapalı işlevlerinden araştırılması gereken bir diğer önemli husus ise bu insanların köyler arasındaki aileler ve bekâr bireyler arasında köprü kurarak hayırlı işlere vesile olmaları yani dünürücü başı olmaları da sayılabilir. Çerçilik görücü usulü evlilikler açısından önemli bir meslek grubudur. Pertev Naili Boratav'ın Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği adlı eserinde Sultan Kız adlı hikâyede âşığın sevdiğine çerçi ile haber yollaması örnek olarak verilebilir (2015: 157). Ancak yine görüşme yapılan Develili çerçi Çiçekyurt, geçmişten günümüze geçen süreçte halk

hikâyelerinde söz edildiği şekilde bir misyonu da üstlenmediğini dile getirmiştir.



*Çerçi Kemal Çiçekyurt semt pazarında satış yaparken*

Çiçekyurt'tan da elde edilen bilgiler ışığında çerçilerin ve çerçilik mesleğinin bundan yaklaşık 40-50 yıl öncesine kadar sosyal hayat içerisinde önemli ve işlevsel bir yere sahip olduğu söylenebilir. Günümüz teknolojisi ve dijital kültür unsurları dünyayı küreselleştirmiş bilgi, belge ve alış-veriş alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Bu bağlamda at ve eşek sırtında halkın eğitimden, kültüre, günlük yaşam faaliyetlerini sürdürmesi için gerekli temel ihtiyaçlarını karşılayan çerçilerin yerini sanal satış sitelerinin veya sabit kurumsal dükkânların alması normal olarak karşılanmalıdır. Çiçekyurt gibi mesleğin son temsilcileri ise motorlu taşıtlar veya sabit dükkânları ile çırakları olmadan ve eski işlevlerinin birçoğunu uygulayamadan geleneği sürdürmeye çalışmaktadırlar.

## **2. Demircilik**

Türkler, ilk demirci kavim olarak tüm dünyaya bu madeni yayan veya tanıtan bir toplum olarak bilinmektedir. Dolayısıyla demir, Türk mitolojik sisteminden (insanları ve ailelerini kötü ruhlardan, hastalıklardan koruma, doğa olaylarını kontrol ederek insanların huzurlu yaşamasını sağlama, Türk ailesinin soyunun devamını sağlamaya ve evin bereketinin kaçmasını önlemeye yönelik işlevlere) yaşam içerisindeki uygulamalara (geçiş dönemleri, nazar uygulamaları vs.) kadar birçok alanda önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Uğur-Çerikan, 2014: 559). Türk kültüründe erken mitolojik dönemlerden kabul edilen "Avcı-Çoban Dönemi", Cilalı Taş Devri'nin sonlarına doğru başlayan hayvan evcilleştirilmeleri, hayvanların etinden, sütünden, derisinden, kemiğinden yararlanma yollarının keşfedilmesi uzun bir zaman diliminde gerçekleşmiş olmalıdır. Aynı şekilde hayvanların bakımı; yük taşımada, binek olarak ve hatta çift sürmede kullanılması yine bu süreçte öğrenilen ve geliştirilen teknikler arasındadır. Köpek, koyun, keçinin ardından atın evcilleştirilmesi yeni oluşumu tamamlayarak ormandan bozkıra yönelişi başlatır. Bu süreci hızlandıran

unsurların başında demir ile sembolize edilen madenlerin keşfi gelmektedir. Bu keşif sayesinde erkekler kadın hâkimiyetinin sembolü olan mağaralara bağımlı olmaktan da kurtulmuşlardır (Çobanoğlu, 2001: 22;75). Dolayısıyla demirin ve işlenmeye başlamasının hem insanlık hem de Türk kültür tarihinde önemli bir yeri vardır.

Demirin günlük kullanıma uygun hale getirilmesi işlenmesiyle başlamıştır. Tarım aletlerinin yanı sıra savaş aletleri için de kullanılmaya başlanması diğer madenlere göre demirin üstünlüğünü sağlamıştır (Eliade, 2013: 25-29). Bu durum demiri şekillendiren ve işleyen demircilerin de toplum içerisinde önemli bireyler haline gelmesine vesile olmuştur. Aynı şekilde Türk kültür belleğinin içerisinde demir ve demircilik ile alakalı unsurlar çok fazladır. Bu unsurları Mehmet Özdemir, Ergenekon'dan çıkıştan başlayarak Divânû Lugâti't-Türk ve Dede Korkut destanlaşmış hikâyelerinden örneklerle gözler önüne sermektedir (2019: 495;497). Göçerevli yaşantıda ziraat ve hayvancılıkta kullanılan demirin daha sonra savaş aletleri, silah yapımında kullanılması uygarlık ve millet olma yolunda önemli bir adım atılmasını beraberinde getirmiştir. Bu bellek Anadolu'ya da taşınmış birçok inanışta kendisini göstermiştir<sup>2</sup>. Türk kültür belleğinin sözlü ve yazılı dönemlerinden günümüze kadar önemini koruyarak gelen demir ve demircilik mesleği günümüzde ise giderek eski önemini yitirmeye başlamıştır. Bu konuda Develili demirci Ali Samira da el ile üretilen araç gereçlerin makine ile üretilmeye başlanmış olması dolayısıyla insan gücü ve usta sayısında azalma olduğunu belirtmiştir. Ali Usta'ya göre, toplumun köyden kente göçü, tarım ve hayvancılığın azalması, teknolojinin fazlaşması da bu mesleği olumsuz etkilemiştir.

Develi'de yaşamını devam ettirmekte olan ve mesleğinin son temsilcilerinden olan demirci Ali Samira ile kardeşi İsmail Samira, bu mesleği babalarından öğrendiklerini, babalarının da Ermeni Arsin adlı bir ustadan öğrendiğini ifade etmişlerdir. Kendisinin yetiştirdiği on iki çırağı olmasına rağmen hiçbiri şu anda demircilik mesleğini icra etmemektedir. Ocakta sıcak dövme usulü demircilik yaptığını belirten Ali Samira, eski araba parçalarını şekillendirerek traktör bıçağı, balta, kazma, dahra, satır, orak, kaz ayağı gibi ürünler de elde etmektedir. Önceden ocakta döverek yaptığı ürünleri artık teknolojik aletlerin yardımıyla yapmaya devam ettiğini söyleyen Ali Samira, önceden demirci ustalarının günde ortalama yirmi orak yapabilirken şu anki teknolojik aletler sayesinde iki yüz civarı orak yapılabilmekte olduğu gerçeğini de ifade etmiştir. Demircilik mesleğinin yanı sıra nalbantlık da yapan usta, babadan kalma büyük mıhları kullanmadığını, bu mıhların ağır olduğunu, nalda kullanılan eski mıhların da yerini artık fabrika mihına bıraktığını söylemektedir. Demircilik mesleğinin Develi'deki son ustalarından olan Ali Samira, söz konusu ürünlerin yeni

<sup>2</sup> Demircilik, terzilik, kalaycılık gibi meslekler, geleneksel meslekleri konu edinen çalışmalarda sıklıkla yer almıştır. Bu çalışmalardan yalnızca biri için bk. (Yolcu, 2014).



formlarda veya yeni alanlarda kullanılmak üzere şekillendirilmesi gerektiğini yoksa mesleğin biteceğini söyleyerek demircilik mesleğinin günümüzde can çekişmeye başlayan ve ilerleyen süreçte muhtemelen yok olacak mesleklerden biri olduğunu söylemiştir (KK-2).



*Demirci Ali ve kardeşinin demirci dükkânlarında*

### **3. Hasırcılık**

Günümüzde kullanılan bütün dokuma tekniklerinin çıkış noktası Prehistorik çağlarda insanların keşfetmiş oldukları basit ve dimi örgü tekniğidir (Özdemir, 2012: 35). Arkeolog ve etnologların ulaştığı çeşitli veriler, dokumanın en eski köklerinin Mezolitik çağdan kalma olduğu yönündedir. Uzmanlar tekstil dokumaların en eskisinin kesinlikle sepet örücülüğü ve hasır dokumacılığı olduğu konusunda birleşmektedirler (Türktaş, 2012: 133). Hasırcılık, doğal yollarla göl ve dere kenarlarında yetişen bazı bitkilerin sap, yaprak ve dallarını, çeşitli şekillerde dokuma metodu olarak tanımlanabilir. Türklerin geleneksel ev mimarisi ve ev içindeki yaşama koşulları vs. hasırın kullanılmaya başlanması ve bir ev dekorasyon malzemesi olarak ihtiyaç halini alması gelenekler ile yakından ilgilidir (Aytaç, 2019: 323).

Hasırcılık, Develi'de günümüzde yapılmaya devam eden mesleklerdendir. Hatta Develi'de sürdürülen bu meslekle ilgili olarak hasır örmenin metotları, hasır örmede kullanılan araç gereçler üzerine de zaman zaman çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Yapılan çalışmalarda bu mesleğe dikkat çekilmiştir<sup>3</sup> (KK-3, 2020). Mehmet Sobe,<sup>4</sup> Develi'de son 15 yıldır hasırcılık mesleğini aktif şekilde yapmakta olan son ustalardan bir tanesidir. Bu mesleğe 1956 senesinde annesi ile birlikte yaparak başladığını belirten

<sup>3</sup> Develi'de hasırcılık hakkında detaylı bilgi için bk. (Akgül vd., 2015).

<sup>4</sup> TRT ve diğer özel kanalların belgesellerinde de mesleği hakkında bilgiler vermiştir. Söz konusu belgeseller Youtube adlı internet sitesinden izlenebilmektedir.

Sobe, kındıra (tek dallı kamıştan farklı sulak arazide yetişen) ve kamış<sup>5</sup> adlı malzemeleri ürün yapımında kullandığını anlatmıştır. Sobe, bu kamışların yılın dokuzuncu ayında kesilip daha sonra damlarda kurutularak gün döndükten sonra kullanıma hazır hale getirildiğini belirtmiştir. Kamışın özünün ıslatılarak şiş ve tığ denilen aletlerin yardımıyla ürünlerin örüldüğünü anlatmıştır. Sobe; beşik, ekmeklik, saksı, küp, hayvan dışkısı atmak için, yufka ekmeğini koymak için alt (ekmeklik), süs eşyası ve halının altına serilen hasır gibi ürünler çıkarmaktadır. Halının altına serilen bu hasırların hem halının kaymasını engellediğini hem de evdeki nemi aldığını belirten Sobe, söz konusu ürünleri siparişe göre çeşitli motiflerle bezeyip boyamaktadır, ancak boyama işlemi yapıldığında ürünün fiyatı da artmaktadır. Hasır örme metod ve diğer kullanılan araç-gereçler hakkında bölge bölge yapılmış akademik çalışmaların sayısı da oldukça fazladır<sup>6</sup> (KK-3, 2020). Hasır örme ve ürün temini işi artık fabrikalarda makine yardımı ile yapılmaktadır. Toplanan hasır kamışları fabrikalarda işlenmekte ve sipariş edilen ürünler seri şekilde, düşük maliyetle üretilmektedir. Bu durum, hasırcılıkla uğraşan ustaların sayısının giderek azalmasına neden olmaktadır. Böylece hasırcılıkla uğraşan ustalar yerine, daha seri üretim yapan hasır fabrikaları önemli hale gelmiştir. Dolayısıyla her ne kadar günlük hayatın içinde pek çok alanda kullanılan hasır üretilmeye devam etse de bu mesleği icra eden ustalar kaybolmaktadır ve bu sanatı el emeği ile yapmaya devam eden yeni çıraklar da yetişmemektedir.



*Hasırcı Mehmet Sobe kamışlarını sularken*      *Hasırcı Sobe'nin ördüğü bir hasır*

#### **4. Tuzculuk**

Tuz hakkındaki en eski bilgileri çivi yazılı tabletlerden öğrenilmektedir. Tuz, Kültepe tabletlerinde, kap, çuval gibi hacim ölçüleri ile

<sup>5</sup> Bahaddin Ögel, hasır örmeyi insanlığın ilk kültür gelişmelerinden birisi olarak görmekte ve hasır sözcüğünü Arapçaya dayandırmaktadır. Ögel, hasır yapımında kullanılan sazlıkları “yiken sazı”, “çığ otu”, “kandıra sazı”, “koğa veya goğalık sazı”, “diğer saz çeşitleri” ve “Anadolu’da diğer saz çeşitleri” alt başlıkları halinde açıklamıştır. Hasırlar, yer yaygısı olarak, yalnızca keçe ve halıların altına germek için, çadır ve ağır örtüsü olarak, kazan ve tabak altlığı olarak kullanıldığı hakkında da bilgiler vererek sepet ve hasır sazlarının birbirinden farklarını vurgulamaktadır (1978: 191-200).

ölçülen ve düşük fiyata satılan bir madde olarak geçmektedir. Bu metinlerde ayrıca “tuzcu” olarak anılan bir meslek erbabının olduğu bilinmektedir. Ancak, bu kişilerin görevleri ve daha önemlisi tuz ocaklarının bulunduğu yerler hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır <sup>7</sup>(Çayır, 2013: 303).

Develi’de yaşayan Tuzcu Yusuf Nazlım elli yıldır bu mesleği yapmaktadır. Mesleğini ustası Tuzcu Mahmut’tan öğrendiğini belirten Nazlım’ın oğlu Mehmet Nazlım da şu an bu mesleği icra etmektedir. Mesleğin icrasını ise Nazlım şu şekilde aktarmıştır; Nevşehir tuz köyünde çıkan kaya tuzları makinalarda öğütülmektedir. Daha önceleri ise öğütme işlemi el değirmenlerinde taşlarla yapılmaktaydı. Kaya tuzu öğütülerek normal yemeklik tuz haline getirilmektedir. Tuzcu Yusuf Nazlım, kaya tuzunun içinde hiçbir katkı maddesi olmadığı için daha sağlıklı olduğu ifade etmektedir. Develi’deki Tuzcu Yusuf Nazlım, tuzun daha çok hangi alanlarda kullanıldığına dair bilgiler de vermiştir. Nazlım, kaya tuzundan öğütülen tuzların yöre halkı tarafından genellikle turşu ve peynir yapımında kullanıldığı bilgisini aktarmıştır (KK-4, 2020). Buzdolabının olmadığı dönemlerde tuz hayati bir önem taşımaktadır ancak günümüzde buzdolabı ve dondurucuların sayıca artmasına bağlı olarak tuzlu saklama yöntemleri kısmen terk edilmiştir. Tuz, ayrıca turşu ve peynir yapımında da olmazsa olmaz unsurlardan biridir. Tuzsuz kurulacak-yapılacak turşunun malzemeleri zamanla yumuşamaya uğramaktadır. Yine peynir ise erime göstererek bozulmakta veya küflenmektedir. Dolayısıyla tuz gerek peynir gerekse turşu yapımında büyük bir öneme sahiptir. Diğer pek çok geleneksel meslek ustalarında olduğu gibi, Develi’de tuzculuk mesleğini devam ettiren çıraklar da günümüzde yetişmemektedir. Kaynak kişimiz Mehmet Nazlım’ın da mesleğin devamı için yetiştirdiği bir çırağı bulunmamaktadır.

## 5. Terzilik

Türk kültüründe geçmişten bugüne varlığını gösteren terzilikle ilgili terimleri 11. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud tarafından kaleme alınmış olan *Dîvânü Lugâti't-Türk'te*<sup>8</sup> ve 14. yüzyılda yazılmış *Nehcül-Ferâdis'te*<sup>9</sup> görmek mümkündür. Köklü bir geçmişe sahip olduğu düşünülen terzilik mesleği özellikle halk eğitim kurslarında, meslek liselerinde vs. eğitim verilerek de gerçekleştirilen ve genellikle kadınlara atfedilmiş bir meslek gibi görülse de

---

<sup>7</sup> Tuz sözcüğü, tarihi ve çağdaş Türk lehçelerinde ses (phonetique) ve şekil (morphologique) yönünden bazen farklı biçimlerde olsa da genel olarak “tuz” şeklindeki yapısıyla kullanılagelmiştir (Esin, 2017: 1002). İnsan hayatında çok büyük bir öneme sahip olan tuzun etimolojisi, mitolojiden günümüze yazılı veya sözlü halk kültürü unsurlarında, Türk kültürünü oluşturan uygulama ve inanışlarındaki yeri-önemi ile ilgili yapılmış birçok eser mevcuttur. Makalenin konusu gereği Tuzcu Mehmet Nazlım’dan sadece mesleğin hikâyesi ve tuzlu saklama yöntemleri derlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Gürsoy Naskali ve Şen, 2004). Uygulama ve pratiklere örnek olarak doğum sonrası çocuğa yapılan tuzlama ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Balcı, 2019).

<sup>8</sup> Detaylı bilgi için bk. (Eratalay, 2019).

<sup>9</sup> Detaylı bilgi için bk. (Şenyüz, 2009).

ustaların büyük bir çoğunluğu erkektir. Unutulmaya yüz tutmuş bu meslek de teknolojik aletlerin fabrikasyon üretimine karşı direnmektedir.

Develi’de terzilik mesleğinin erbablarından birisi de bugün 83 yaşında olan Develili Terzi Mahir Solak’tır. 14 yaşından beri terzilik mesleğini icra ettiğini belirten Mahir Solak’ın ustası Mustafa Remzi Dedemen’dir. O da geleneği Sabri ustadan öğrenmiştir. Mahir Solak’ın yetiştirdiği birçok çırak bulunmaktadır. Onlardan birisi de 1949 doğumlu olan Terzi İzzet İhsan Ayhan’dır. Mahir ustadan terziliği beş yılda öğrenen İzzet İhsan Ayhan ilkokuldan beri bu mesleği icra eden bir ustadır. Terzilik mesleğinde uzmanlaşmak kolay bir iş değildir. Bu işte ilerlemenin bir geleneği vardır. Belli aşamalardan sonra terzilik mesleği icra edilmeye başlanır. Terzilik mesleğinde ustalığa giden yolda ilk önce iğne çekmeden başladığını açıklayan Solak, tırnak ve elin alışması için bir hafta boş bir beze iğne çekildiğini, sonra orta parmak bağlanarak iğne çekildiğini, bu işlemlerden sonra makinaya oturulduğunu ve ufak ufak pantolon, ceket gibi el işlerine başlanıp en sonunda kesim yapıldığının bilgisini aktarmıştır. Usta Mahir Solak’tan öğrendiğimize göre terzilikte *klapa* (yaka), *ıspala* (omuz), *kavadora* (ceketin üst kesmi) gibi Fransızca terimler sıkça kullanılmaktadır. Günümüzde overlok makinasının yaptığı işin önceden elle yapıldığını anlatan Solak, şimdilerde özel dikim müşterisinin seyrekleştiğini, konfeksiyon ve makineleşmenin bu mesleğin sonunu getirdiğini ifade etmiştir (KK-5, 2020). Develi’de terzilik mesleğini yapmaya devam eden Terzi Mahir Solak 2013 yılında Türkiye Ahisi seçilmiş ve haber olarak yazılı medyada bu yönüyle de yer almıştır (URL-1).



*Terzi Mahir Solak ve Çırağı İzzet İhsan Ayhan*

## **6. Kalaycılık**

Ustalık gerektiren geleneksel mesleklerden bir tanesi de bakır kap kacak üzerinden gerçekleştirilen kalaycılıktır. Binlerce yıl önce yerleşik yaşama geçen insan -yaklaşık 12 bin yıl civarı- doğada bulduğu bakır

külçelerini kullanmaya başlamış ve bu külçeleri döverek onlara biçim vermiştir. Zamanla biçim verdiği bu bakır külçelerini ısıyla beraber şekillendirmiş, bu da insanlık tarihindeki önemli devirlerden biri olup madencilğin gelişmesini sağlamıştır (Kartalkanat, 2008: 91).

Doğada kolay bulunabilen bakırın, insanlar tarafından kullanılması da oldukça yaygınlaşarak zamanla mutfaklara kadar girmeyi başarmıştır. Bu da bakırcılık ve bakır sanatının gelişerek bir iş kolu oluşumunu sağlamıştır. Üretilen bakır kapların sık kullanılması ve havayla temas etmesinden dolayı korozyona uğraması muhtemel bir olasılık olduğundan bunu engellemek ve koruyucu bir katman oluşturmak amacıyla kalaydan faydalanılma yoluna gidilmiştir. Özellikle mutfak içinde kullanılan bakır kapların hızlıca oksitlenmemesi, böylelikle de zehirlenmelere sebep olmaması adına bakır kaplar kalaylanmaya başlanmıştır. Kalayın bakırla birlikte kullanılmaya başlanması bakıra farklı bir boyut daha kazandırarak bakırın önemli madenlerden biri haline gelmesini de sağlamıştır (Diyarbakırlıoğlu'ndan aktaran Subaşı-Kalay, 2016: 261; KK-6).

Anadolu'da geçmişten bugüne bir meslek/iş kolu haline gelen kalaycılığın ustalarından birisi de Kayseri Develi'de yaşamakta olan kalaycı Duran Çolak'tır. Çolak, kalaycılık mesleğine amcası ve üvey annesinin zoruyla bir kalaycı ustanın yanına verilerek başlamıştır. "*Sanatlar içerisinde en ölmez sanat berberlik derlerdi ama beni kalaycı yanına verdiler*" diyen Çolak, bu mesleği 1966 yılından beri icra etmektedir. Çolak'ın ustası Kayserili Yaşar'dır. Ancak kendisinin yetiştirdiği bir çırağı bulunmamaktadır. Kalaycılıkta sabit dükkânların/tezgâhların 1970'li yıllarda ortaya çıktığını ifaden eden Çolak eskiden kalaylama işini seyyar olarak yapmıştır. O, köylere giderek elinde bir havalı körük ve örsle bu mesleği icra etmiştir. Kalaycı Duran Usta kalaycılığın nasıl yapıldığını şöyle anlatmıştır: "*Tezgâhta dinamo ile ocak çalıştırılır, Zonguldak yerli kok kömür yakılır, bakır kapları beyazlatan nişedir ve pamuk kullanılır. Hazır kalay eritilir ve pamukla sürülür*<sup>10</sup>". Kalaycı Duran Çolak'ın ifadelerinden hareketle kalaycılık mesleğinde kullanılan unsurları *ocak, tezgâh, dinamo, kömür, nişadır* ve *pamuk* olarak sıralamak mümkündür. Özellikle kapların beyazlamasını sağlayan nişadır; bu madde de Türkçe Sözlük'te "amonyak" (2011: 1773) olarak açıklanmaktadır.

Çolak ile yapılan görüşmede kalaycılık ile ilgili dikkat çekici bir hususla karşılaşmıştır. Kalaycı Duran Çolak'ın bu mesleğin ustalarından duyduğuna göre, kalaycılığın ilk ustası 400-500 sene öncesinde yaşamış "*Süleyman-ı Park*" isminde bir evliyadır. Çolak, mesleğinin ustalarından duyduğu kalaycılığın pirinin *Süleyman-ı Park (Pak?11)* adlı bir evliya olduğuna samimi bir şekilde inanmaktadır.

<sup>10</sup> Kalaylama işleminin bu denli yaygın olması "kalaycı dili", "kalaycı argosu"nun oluşumuna dahi vesile olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. (Akar, 2008).

<sup>11</sup> Halk inanışlarının yöreden yöreye farklılık gösterdiğini ve çeşitli varyantlarda hala yaşamaya devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bir başka makale de ise

Kalaycılık mesleğinde bazı zamanlarda işin arttığı görülmektedir. Özellikle pekmez ve salça zamanı kazan kalaylama işinin çoğaldığını belirten Çolak, değiş-tokuş işleminin de kullanıldığını belirtmiştir. Aynı zamanda seyyar kalaycıların hala köylerde devam ettiğini de ifade etmiştir (KK-6).



*Kalaycı Duran Çolak Tezgâhı Başında ve Kalayladığı Ürünleri*

Günümüzde özellikle popüler kültür içerisinde bakır süs eşyası, cezve, ayran tası, fincan, leğen gibi ürünlerin kullanımının simgesel ve sembolik anlamda değer kazanmaktadır. Özellikle yemek sunumlarında, dekorasyon işlerinde bakır eşyalar önem kazanmaktadır. Dolayısıyla bakır halen günlük yaşamda farklı şekillerde de olsa kullanılmaya devam etmektedir. Bu anlamda bakırcılığın ve kalaycılığın geleneksel bilgisinin günümüzde ustacı-çırak ilişkisi içinde aktarımının hayati önemde olduğu açıktır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Bu çalışmada, Kayseri'nin büyük ilçelerinden biri olan Develi'de demircilik, hasırcılık, kalaycılık, terzilik gibi el sanatlarının son ustaları ve çerçilik, tuzculuk gibi mesleklerin son temsilcileri ile meslek ve sanatlarının yaşantılarından hareketle dün, bugün ve olası geleceği ortaya konulmuştur. Elde edilen veriler ışığında değişen teknoloji, yaşam biçimi, ihtiyaçlar vs. söz konusu mesleklerin tamamını etkilemiştir. Ustaların sahip olduğu meslekî bilgi ve tecrübe yeni kuşaklara öğretilmemektedir. Bu sebeple bu mesleklerle uğraşan çıraklar yetişmemektedir. Bu durum ise bu mesleklerin unutulup gitmesine yol açmaktadır. Çırakların yetişmemesi, bu meslekler açısından günümüzde büyük bir handikap olarak görülmektedir. Makalede elde ettiğimiz veriler doğrultusunda günümüzde geleneksel el sanatlarının ve bazı mesleklerin değişim ve dönüşüm içerisinde unutulması veya değişik formlarda karşımıza çıkması söz konusudur. Bu değişik formlar, çerçilerin artık motorlu taşıtlar veya sabit dükkânlarında

---

kalaycılarının pirinin Abdülmecid Ayine Pak olduğu bilgisi verilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. (Duymaz-Şahin, 2010).

çalışmaları, demircilerin, hasırcıların, fabrikasyon ve ucuz maliyet karşısında orijinal nitelikte süs veya dekorasyona dayalı ev eşyaları üretmeleri, terzilerin özel dikim müşterileri ile çalışmaları, tuzcuların doğal tuzun sağlığa etkileri ve yazlık-kışlık yiyecek hazırlanmasında önemi, fiyatı ile ön plana çıkması, kalaycıların bakır süs eşyası, cezve, ayran tası, fincan, leğen gibi ürünlerin kullanımının simgesel ve sembolik anlamda sunumlarda karşımıza çıkmasıdır.

Değişen sosyo-kültürel yaşam, köy-kent yerleşim alanları, üretim, tüketim ve geleneğin yaşatılması bağlamında söz konusu meslekleri ve ustaları etkilemiştir. Geleneğin son ustaları hayatta iken korunması ve gelecek nesillere bilgilerinin aktarılması şarttır. Yetkili kurumlar geleneğin ustaları ile çağın teknolojisini veya gerekliliklerini tanıştırmalı ve yeni pazarlara teşvik etmelidir. Örneğin evlerde halı olarak kullanılan hasırlar ve kalaylanan bakır eşyalar artık dijital kültür ortamlarında, festivallerde, yöresel ürünlerin tanıtıldığı etkinliklerde hediyelik eşya olarak tasarlanıp satılması gerçekleştirilmelidir. *Demircilik, hasırcılık, kalaycılık, terzilik, çerçilik, tuzculuk* gibi yok olmaya yüz tutmuş meslek grupları Türk mitolojisinden başlayarak yazılı ve sözlü birçok halk kültürü unsurları içerisinde kendisine yer bulmuştur. Bu bağlamda Türk kültür hayatında bu denli önemli olan bu mesleklere dair bilgiler yirmi birinci yüzyılın dinamiklerinden olan televizyon, internet vb. dijital kültür ortamlarında ustaların hayat hikâyeleri, mesleklerinin püf noktaları arşivlenmelidir. Bu mesleklere ilgi uyandıracak eğitim-öğretim programları söz konusu teknolojik aletlerle uzaktan da verilebilmelidir. Geleneğin ustalarının mesleğin sürdürülebilirliği açısından meslek liseleri, belediyelerin halk eğitim kurslarında örgün eğitimle ders vermesi sağlanmalıdır. Üniversitelerin ilgili bölümleri ve enstitüleri geleneğin son ustaları hakkında öğrencilere tezler ve projeler hazırlatmalı, gerekli bilgileri arşivlemeli ve bunların gelecek kuşaklara aktarımı sağlanmalıdır. Söz konusu çalışmalar sadece meslekleri ve temsilcileri tespit etme veya çok sınırlı bir biçimde tescilleme ve Yaşayan İnsan Mirası listesine eklemekle sınırlı kalmamalıdır.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Aça, M. (2015). Meslek folkloru araştırmaları tarihine bir bakış. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*. 1(1), 111-137.
- Akar, A. (2008). Kalaycı dili. *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, (Hzl.: Emine Gürsoy Naskali - Erdal Şahin), 35-51: İstanbul: Picus.
- Akçi, Y. (2015). Cerci: Traditional & folkloric merchant of Anatolia. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 39, 377-390.
- Akgül, B. - Çelik, T. - Dağlı, A. - Çöteli, M. G. (2015). *Develi'de örnek bir yerel kalkınma planlanması*. Adana: Nobel Kitabevi.
- Aykanat, N. (2009). *Sözlü kültür ortamının gezici seyyar satıcıları: Çerçiler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

- Aytaç, A. (2019). Ahilikte geçen dokumacılıkla alakalı mesleklere dair. *SUTAD*, S. 46, 317-328.
- Balci, F. (2019). *Kuzey Kıbrıs Türk halk kültüründe geçiş dönemleri ve bunlara bağlı inanışlar*. İstanbul: Hiperlink.
- Boratav, P. N. (2015). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Ankara: Bilgesu.
- Çayır, M. (2013). Kültepe tabletlerinde geçen yeni bir unvan, rabi tâbâtim “tuzcular âmiri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 53, 303-314.
- Çobanoğlu, Ö. (2001). Türk mitolojisi Türk dünyası ortak edebiyatı. *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. 1, 5-85, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ.
- Duymaz, A. - Şahin, H. İ. (2010). Meslek folkloru kapsamında geleneksel mesleklerdeki pir inancı ve hikâyeleri üzerine bir değerlendirme. *Millî Folklor*, S. 87, 101-112.
- Eliade, M. (2003). *Demirciler ve simyacılar*. İstanbul: Kabalci.
- Eratalay, S. Ö. (2019). Terzilik terimleri bağlamında Divan-ü Lûgat-it-Türk'te alet adları. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 6 (3), 1769-1785.
- Esin, O. (2017). Anlam değişimleri ve kullanım alanları yönünden Türk kültüründe tuz. *İdil Dergisi*, S. 31, 1001-1018.
- Görkem, İ. (2000). *Halk hikâyeleri araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse hikâye repertuarı*. Ankara: Akçağ.
- Gürsoy Naskali, E. - Şen, M. (2004). *Tuz kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Kartalkanat, A. (2008). Anadolu'da madenciliğin tarihçesi; Kütahya-Gümüşköy'de 3500 yıldır süren madencilik çalışmaları. *MTA Dergisi*, S. 137, 91-93.
- Komser, N. (2018). Meslek folkloru bağlamında çerçiler. *Erdem*, S. 75, 167-182.
- Oğuz, M. Ö. (2008). UNESCO ve geleneğin ustaları. *Millî Folklor*, S. 82, 5-10.
- Oğuz, M. Ö. (2013). *Somut olmayan kültürel miras nedir?*. Ankara: Geleneksel.
- Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş*. C. III, İstanbul: Mili Eğitim Basımevi.
- Özdemir, A. (2012). *Kalkolitik Smintheion (Gülpınar) yerleşiminde hasırcılık ve dokumacılık*. Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özdemir, M. (2019). Geleneksel meslekler ve bir ustanın hikâyesi: Giresun'da demircilik. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 21, 499-516.
- Şenyüz, F. (2009). Nehcül-Ferâdis'teki terzilik terimleri ve bu terimlerin Türkiye Türkçesindeki kullanımları. *International Journal of Social Science*, 2 (1), 69-88,
- Tozlu, N. (2014). Kültürümüzde çerçicilik ve çerçi esnaflığının Bayburt Gümüşhane Erzincan yöresi örneği. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 8, 23-36.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türktaş, Z. (2012). Anadolu'da hasır dokuma ve sepet kullanımına ilişkin eski bir örnek: Çatalhöyük (ve günümüzde görülen uzantıları). *Akdeniz Sanat Dergisi*, S. 7, 133-136.



Uğur, Ç. F. (2014). *Türk kültüründe demir*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi.

Yolcu, M. A. (2014). *Neşehir yöresinde yaşayan geleneksel meslekler*. Ankara: NEVKAM.

### **Elektronik Kaynaklar**

URL-1: [https:// www.sabah.com.tr/kayseri-bolge/2013/09/04/turkiyenin-ahisi-terzi-mahir-secildi](https://www.sabah.com.tr/kayseri-bolge/2013/09/04/turkiyenin-ahisi-terzi-mahir-secildi) (Erişim: 12.03.2020).

### **Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Kemal Çiçekyurt, 1933, Kayseri/Develi, Çerçi. (Görüşme: 20. 12. 2019)

KK-2: Ali Samira, 1952, Kayseri/Develi, Demirci. (Görüşme: 20. 12. 2019)

KK-3: Mehmet Sobe, Hasırcı. 1940 Kayseri/Develi-Sindelhöyük, Hasırcı. (Görüşme: 20. 12. 2019)

KK-4: Mehmet Nazlım, 1962, Kayseri/Develi, Tuzcu. (Görüşme: 20. 12. 2019)

KK-5: Mahir Solak, 1937, Kayseri/Develi, Terzi. (Görüşme: 20. 12. 2019)

KK-6: Duran Çolak, 1946, Kayseri/Develi, Kalaycı. (Görüşme: 20. 12. 2019)

### **EKLER**



*Tuzcu Yusuf Nazlım*



*Çerçi Kemal Çiçekyurt*



*Terzi Mahir Solak Ahilik Ödülünde*



*Kalaycı Duran Çolak*



*Hasırcı Mehmet Sobe ve Ürünleri*



*Hasırcı M. Sobe'nin Ördüğü Bir Sepet*

## HALK İNANIŞLARI KAPSAMINDA İNCELENEN BİR ASTROLOJİ METNİ: “DÎV-NÂME”

### AN ASTROLOGY TEXT STUDIED WITHIN THE EXTENT OF PUBLIC BELIEFS: “DÎV-NÂME”

Duygu BİNGÖL\*

**ÖZ:** Varoluşun başlangıcından beri gök cisimleri, yıldızlar, ay ve güneş insanoğlunun daima merak ettiği, zaman zaman tanrılaştırdığı ve ilgilenmekten hiç vazgeçemediği unsurlar olmuştur. İslamî anlayışta burçlarla ilgili her şeyin anlatıldığı eserler “Dîv-nâme, Yıldız-nâme” başlığı altında geçmektedir. Ele aldığımız Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi’nin İslamîk El Yazmaları bölümünden alınan eser ise Hz. Süleymân ve bahsedeceğimiz burçların perileri arasında geçen konuşmaları, bu perilerin insanlara ne gibi zararlar vereceğini ve bu zararlardan korunma yöntemlerini anlatmaktadır. Her bir burca mensup peri, teker teker anlatılmış, hakkında açıklayıcı bilgiler verilmiştir. Metinde öncelikle bu perilerin isimleri verilmiştir. Ardından yaşadıkları yerler ve bazı fiziksel özellikleriyle metne konu olan bu perilerin insanlara birtakım zararlar verdiği tespit edilmiştir. Kültürümüzde hala varlığını koruyan birtakım halk inanışlarına dayalı kavramları ele alan eser, kişilere doğaüstü varlıklardan korunma yollarını, iyileşmek için okunması gereken ayetleri, yapılacak eylemleri anlatmaktadır. Muska yazmak, kurban kesmek, mum yakmak, şifalı kâğıtları bir suya atıp, bu suyla abdest almak bahsedilen korunma yöntemlerindedir. Çalışmada bahsi geçen hastalıklar ve bu hastalıklardan kurtulma yöntemleri halk inanışları bağlamında incelenmiş, barındırdığı folklorik öğelerle birlikte açıklanmıştır. Amacımız ilgili literatürde bilinmeyen yeni bir eseri gün yüzüne çıkarmak ve bu alanda yapılan çalışmalara katkı sağlamaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Dîv-nâme, burç, peri, halk inanışları, Dîv-nâme Berây-ı Merdân u Zenân.

**ABSTRACT:** *Celestial bodies, stars, moon and the sun have always been the elements that human beings have always wondered, sometimes have divinised and never have given up since the beginning of existence. The works that describe everything about the horoscopes in Islamic understanding are under the title of ‘Dîv-nâme, Yıldız-nâme’. The work that we have researched which were taken Islamic Manuscripts section of the Leipzig University Library tells conversations between Hz. Süleyman and horoscopes which will be mentioned later, how will fairies harm to human and the methods of protection from these harms. The fairy belonging to each sign is explained one by one and descriptive information is given about it. The names of these fairies are given primarily in the text. Then, it was determined that these fairies, which are the subject of the text with their places and some physical features, caused some harm to people. The work that examines the some based on public beliefs concepts that still exist in our culture, tells individuals the ways of protection from supernatural beings, verses to be read to recover and the action to be taken. Writing amulets, sacrificing, burning candles, throwing healing papers into water and taking ablution with this water are among the methods of protection mentioned. The diseases mentioned in the study and the methods of recovery of these diseases are examined in the context of folk beliefs and explained with the folkloric elements they contain.*

\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Lisansüstü Öğrencisi / Ankara - [duygu.bingoll@gmail.com](mailto:duygu.bingoll@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-8700-3647)



*Our aim is to reveal a new work that is not known in the related literature and contribute to the studies in this field.*

**Keywords:** *Dîv-nâme, horoscope, fairy, folk beliefs, Dîv-nâme Berây-ı Merdân u Zenân.*

## 1. Giriş

Kültür varlığının önemli bir bölümünü oluşturan halk kültürü, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar gelmiş değerler bütünüdür. Halk kültürü, aynı zamanda sözlü gelenekte var olan ve daima yaşatılan bütün ürünlerle beslenir. Halk kültürünün dayandığı temel nokta, içinde var olan değerler ve toplum tarafından benimsenmiş inanışlardır (Artun, 2006: IX). Resmi din öğretilerinin dışında kalan, geleneksel ve kültürel bağlamda halk arasında yaşamaya devam eden inançların bütününe halk inançları denir (Boratav, 1994: 7). Halk inançları insanların bir yönüyle problemlerine çözüm bulma, hayata anlam verme gibi ihtiyaçlarının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Kandemir, 2016: 98). Yüzyıllar öncesinde de varlığını sürdüren bazı inanışlar doğaüstü varlıklar söz konusu olduğunda insanlar üzerinde çok daha etkileyici bir konumda olmaktadır.

Edebiyatın temel konusu şüphesiz insandır. Ortalama beş asır boyunca toplumda temas edilmedik hiçbir yer bırakmayan Osmanlı edebiyatı, neşredilmiş eski metinler söz konusu olduğunda Türk toplumunun sosyal hayatını, halk inanışlarını, kültürel yapısını da gözler önüne sermektedir (Şentürk, 1993: 211).

Ele aldığımız eser Osmanlı sahasında yıldız ilmi çerçevesinde oluşturulmuş ve içinde çeşitli inanışları barındıran bir eserdir. Eserde kişilerin doğum tarihlerine göre belirlenen burçlar, bu burçların perileri ve perilerin insanlara ne gibi zararlar vereceği anlatılmış, birtakım halk inanışlarından bahsedilmiştir. Bu inanışlar verilmeden evvel dîv-nâmelerden bahsetmek uygun olacaktır.

## 2. Dîv-nâmeler

Daha genel ismiyle “Yıldız-nâme” olarak bilinen dîv-nâmeler gelecekte haber veren, insanlık tarihi kadar geçmişe dayanan, çoğunlukla mensur metinlerdir. Yüzyıllardır süregelen, insanların merakını celb eden gayb âlemi, İslami anlayışta daima insan idrakinin dışında tanımlanmıştır (Gür, 2012: 203).

Burçların veya halk tabiriyle yıldızların insan üzerindeki etkisine inanmak, İslam’ın, ilahi iradeye atfettiği mutlak hâkimiyet prensibiyle çatışmaktadır. Konunun İslam inancı açısından önemli görülen diğer bir yönü de geçmiş devir ve kavimlerde görüldüğü üzere, burç ve yıldızlar gibi semavi cisimlere, müstakil bir kudret nispet eden ve onlara tapmaya varan inanışların, tevhid akidesiyle bağdaşmayışıdır (Kutluer 1992: 423). Fakat İslam kültürü içinde de burçlar ve fallar her zaman var olmuş ve bu işle pek çok âlim meşgul olmuştur.

Çoğu dîv-nâme yeme ve içme düzeni, çocuk yaparken seçilecek gün ve saatler ile çocuğu olmayan kişilere tavsiyeler, hangi günlerde ana rahmine düşen çocuğun iyi tabiatlı, hangi günlerde ana rahmine düşen çocuğun kötü tabiatlı olacağına ilişkin hesaplamalar, sefere çıkma, ağaç dikme, ekin ekme, tırnak kesme, ata binme, kan alma ve aldırma, elbise dikme, tıraş olma, hamama girme, bina yapma, alisveriş yapma, köle alıp satma, anlaşma yapma vb. unsurlar üzerine olurken (Erciyas 2010: 46) incelediğimiz eserde bu gibi unsurlara rastlanılmamaktadır.

Dîv-nâmelerin en belirgin özelliği Süleyman peygamberin adının zikredilmesi ve Kur'an'dan alınmış birtakım ayetlerin verilmesidir. Çeşitli burçlara mensup kişilere, bu burçların perilerinden korunma amaçlı talimatlar verilir ve bu talimatlar daima bir ayet eşliğinde yapılır. Nitekim incelediğimiz eserde de bu durum söz konusudur.

Günümüzde de halk arasında önemli noktada olan burçlar, gerek İslamiyet öncesi devirlerde, gerek İslami devirde daima hayatın içinde olmuş ve insanların açıklanmaya muhtaç gördüğü konuların başında gelmiştir.

### 3. Eserin Tanıtımı ve Muhtevası

“Dîv-nâme Berây-ı Merdân u Zenân” başlığı ile kayıtlı olan eser Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi'nin İslamî El Yazmaları bölümünden alınmıştır (URL-1).<sup>1</sup> “Fleischer, s. 450, 3” katalog numarası ile kaydolun eserin kayıt tipi kısmında “çok metinli bir el yazmasından gelen metin” notu bulunmaktadır ve incelediğimiz kısım, yazmanın son bölümünü oluşturur. Eser mensur bir burç metnidir. Eserin yazıldığı yüzyıl ve eseri neşreden belirtilmemiştir. Konu başlığı “astronomoy/astrology” şeklindedir.

Nesih yazı çeşidi ile yazılan eser 17 varaktan meydana gelmektedir. Her bir sayfada toplam 11 satır bulunan eserin yazısı oldukça okunaklıdır.

Her ne kadar yüzyılı belirtilmemiş olsa da Eski Anadolu Türkçesi özelliklerini taşıdığı görülmektedir. “birle, kangı, kande, sünük” vb. öz Türkçe kelimelerin sıklıkla kullanıldığı eserin dilinin sade olduğunu ve eserin Arapça- Farsça tamlamalardan uzak bir şekilde kaleme alındığını söylemek hata olmaz.

Eser kendi içinde toplam 12 bölüme ayrılmıştır. 1. bölüm “Hamel/Koç” burcuyla başlamakta ve diğer burçlar, ayların sıralamasına göre günümüzle paralel bir şekilde gitmektedir. Eserde önem arz eden unsur burç adlarının ve bunlarla ilişkili gezegenlerin Arapça verilmiş olmasıdır.

Eserin başlangıç kısmı ve gelişen bazı olaylar Firdevsî'nin Tâli'i Mevlûd adlı eserine benzemektedir. Fakat burçlar hakkında verilen bilgiler ve burçların perilerinin isimleri Tâli'i Mevlûd'dan farklılık göstermektedir. Ayrıca Tâli'i Mevlûd'un sonunda 12 Hayvanlı Türk takvimi de yer almaktadır.

<sup>1</sup> [https://www.islamic-manuscripts.net/receive/IslamHSBook\\_islamhs\\_00000786](https://www.islamic-manuscripts.net/receive/IslamHSBook_islamhs_00000786)

Eserin başlangıcı ve olay akışı şu şekildedir: Hz. Süleyman Peygamber, eşi Belkıs'la birlikte tahtında oturmaktaydı. Ansızın içeri telaş içinde bir yaşlı adamcağız girdi. Selam verdi ve konuşmaya başladı: “Ey Süleyman Hazretleri! Ben 350 yaşında bir pîrim. Allah Te‘alâ bana bir oğul verdi. Evimin yakınlarında virâne bir yer vardır. Oğlum diğer küçük çocuklarla oynamak için o eve gitmiş. Fakat bir baktım ki oğlumun bir eli ve bir ayağı tutmuyor. Sordum, soruşturdum ki sana beyat eden perilerden birisi yapmış bu işi. Bu ahval benim gibi zavallı bir yaşlı adama mubah mıdır?” dedi. Bu durumun üzerine Süleyman Peygamber cinlerin ulularını yanına çağırıldı. Ve dedi ki: “Ey cinler ve periler uluları! Sizler nerelerde yaşarsınız, yurdunuz neresidir? İnsanlara ne gibi kötülükler yaparsınız? Ve insanlar bu kötülüklerden nasıl kurtulup, eski sağlıklarına kavuşurlar? Eğer doğru cevap vermezseniz hepinizi ateşte yakarım, size türlü türlü belalar ederim.” Bunun üzerine 12 cin haberi işitip ağladılar. “Ya Resûlullah! Eğer bildiklerimizi sizden gizlersek bize istediğinizi yapın. İşte bildiklerimiz bunlardır:” diyerek her cin ait olduğu burcu, nerede yaşadıklarını, bu burçtan olan kimselere ne gibi zararlar vereceklerini ve bu zararlardan korunma yollarını anlatmaya başlarlar. Aşağıda bu konuşmaların metin içindeki orijinal şekli verişmiştir.

“rāvîler şöyle rivâyet itmişlerdir kim bir gün süleymân peygamber ‘aleyhis-selâm sa‘âdet tahtında oturmuşdı. ve helâli belkıs yanında idi. nâ-gâh bir pîr içerü girdi. selâm virdi ve eyitdi: “yâ nebju’l-lâh benim ‘ömrüm üç yüz elli yıl oldu. allah-te‘âlâ baña bir oğul virdi” didi. ve bir nâ-resîde oğlancığı o günde qodı. feryâd eyledi. eyitti: “evim yanında bir vîrân yer vardır. oğlancığım anda varup oğlancıklar ile oynar. nâ-gâh anı bilürüm. Bir eli ve bir ayağı dutmaz olur. şordum ve buldum ki senüñ kullaruñdan hatâ erişmiş imdi revâ mıdır ki zamânında bir pîre zulm ola” didi. öyle diyicek süleymân peygamber ‘aleyhi’s-selâm dîvler uluların yanına okudı. ve eyitti. “ey çinnler ve periler uluları baña toğrı cevâb virüñ kim her biriñüñ maqâmı ne gibi yerde olur ve âdem oğlânı sizüñ üzerüñüze gelüp rencîde edicek ne fi‘l idersiz ve oña ne çâre olur kim ol fi‘lden halâş olup gerü şîhhat bula. Eger toğrı dimezsenüz sizi dükili ta‘alluqatuñuz ile oda yaqarum. size dürlü dürü belalar iderim.” didi. çünkü bu on iki dîv bu haberi işitdiler. zâruluk idüp eyitdiler kim yâ resûlullah! eger bildigümüzizi hâzretiñden gizlersüz her ne kim emriñüzdür öyle idüñ didiler”

Eserde adı geçen on iki burca mensup kimselerin karakteristik yahut fiziksel özelliklerinden bahsedilmemekte, periler tarafından uğrayacakları felaketler ve sağaltma yöntemleri üzerinde durulmaktadır. Bu haliyle eserin halk inanışları bağlamında incelenmesi kaçınılmaz olmuştur. Muska yazmaktan, kurban kesmeye, mum dikmekten, dua gömmeye kadar pek çok

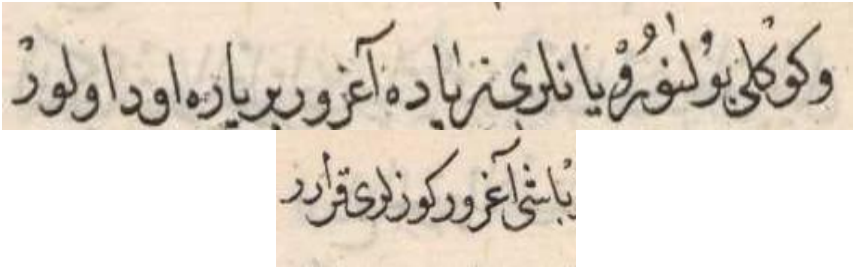
inanışın kendisine yer bulduğu eser Dîv-nâme türünün ilgi çekici bir örneğidir. Çalışmamızın sonuna eserin tamamı eklenmiştir.

#### 4. Dîv-nâme'de Bahsi Geçen Perilerin İnsanlara Verdiği Zararlar ve Bunlardan Korunma Yolları İle İlgili İnanışlar

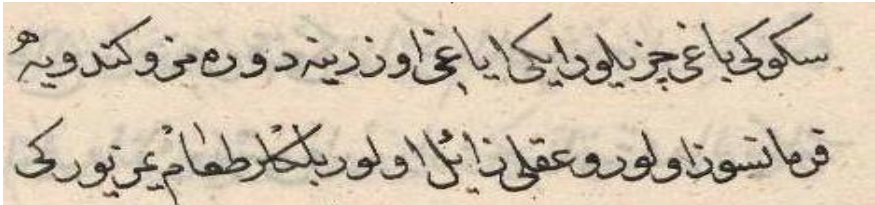
##### 4.1. Perilerin Verdiği Zararlar

Eserde her bir perinin öncelikli olarak mensup olduğu burç ve adı verilmiştir. Bu periler teker teker nerelerde yaşadıklarını, kendi burcundan olan insanlara, Allah'ın adını zikretmeksizin yanlarına geldiklerinde ne gibi zararlar vereceklerini anlatırlar. Kültürümüzde "besmele"siz ıssız yerlerde dolaşılması, geceleri hamamlar, virane yerler, değirmenler, ormanlar gibi ürkütücü yerlerde bulunulmaması gerektiği gibi yaygınlaşmış inanışlar mevcuttur. Aksi takdirde cinlerin gazabına uğranılacağı düşünülür. Eserde tamamen bu inanış üzerinde durulmuştur.

Her bir burcun perisi, ait olduğu burcun kişisine farklı farklı eziyetler eder. Örneğin Hamel yani Koç burcunun perisi Yahya bin Leys su kenarlarında ve ıssız yollarda yaşar. Allah'ın adını anmadan yanından geçen kimselere kuvvetli bir rüzgâr gibi eseceğini, gözlerini karartacağını, yanlarını ağrıatacağını, gönlünü bulandıracığını, onu adeta bir ateş parçası haline dönüştüreceğini, yemek yiyemez, uyku uyuyamaz hale geleceğini başına gelen felaketleri kimseye anlatamayacağını açıklar: *Başı ağrur. Gözleri kararur. Ve göñli bulanur. Yanları ziyâde ağrur. Bir pâre od olur.*

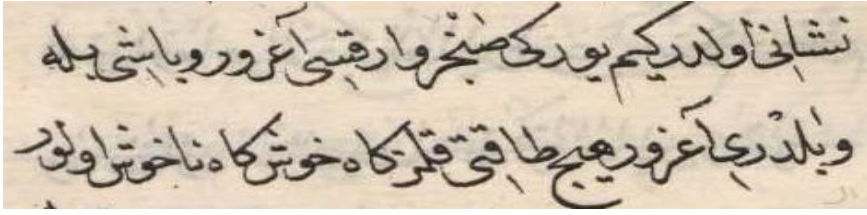


Sevr yani Boğa burcunun perisi ise Nil Denizi'nde yaşayan fakat kuş misali tüm dünyayı dolaşan Haynanuş'tur. Haynanuş'un insanlara verdiği zararlar şu şekildedir: *Nişâni oldur kim gövdesi ditrer ve yüzi dutuşur sünigi bağı çözilür. İki ayağı üzerine dönemez ve kendüye fermânsuz olur. Ve 'aklı zâ'îl olur. Bilekler ta'âm yimez yüregi kızar çok şu içer vardukça zahmet artar.*



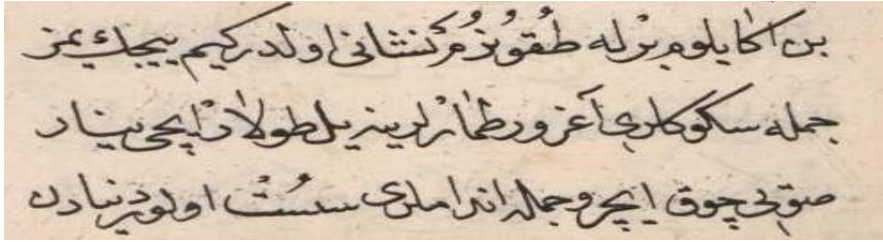
Esed (Aslan) burcunun perisi Mafhsa bin Zeyned ise pınarlar ve dere kenarlarında yaşar. İnsanoğluna yaptığı kötülükler şunlardır: *Nişâni oldur*

kim yüregi sancır ve arkası agrur ve başı bile ve baldırı agrır. Hiç tākati kalmaz .Gāh hoş gāh nā-hoş olur, yerinden tūramaz olur.



Nishānı öldürim yordı künz var qisi ağrı ve başı bile  
vildri ağrı ve başı bile var qisi ağrı ve başı bile

Devl yani Kova burcunun perisi Keşâkâtü yemiş ağaçlarının dibinde ve ekin biten tarlalarda ikamet eder. Makamına Allah adını zikretmeden gelenlere şu kötülükleri yapar: *Ben aña yelüm birle tōkunurum. Nişānı oldur kim yiyecek yemez cümle sūñükleri agrur. Tamarlarına yel tōlar, içi yanar. Şuyı çok içer ve cümle endāmları sūst olur.*



Ben aña yelüm birle tōkunurum  
Nişānı oldur kim yiyecek yemez  
cümle sūñükleri agrur. Tamarlarına  
yel tōlar, içi yanar. Şuyı çok içer  
ve cümle endāmları sūst olur.

Eserde, genel itibariyle burçların perileri, insanlara, aynı türden zararlar vermektedir. Çoğu burca mensup insanların başına gelen ya da gelecek olan felaketler aynıdır. Bu sebeple ara başlıklar altında bütün burçları vermek yerine, başlıklara verdiğimiz isimlere göre, her bir başlık altında, ön plana çıkan burçları seçtiğimizi belirtmek isteriz.

#### 4.2. Perilerin Suretine Büründüğü Hayvanlar

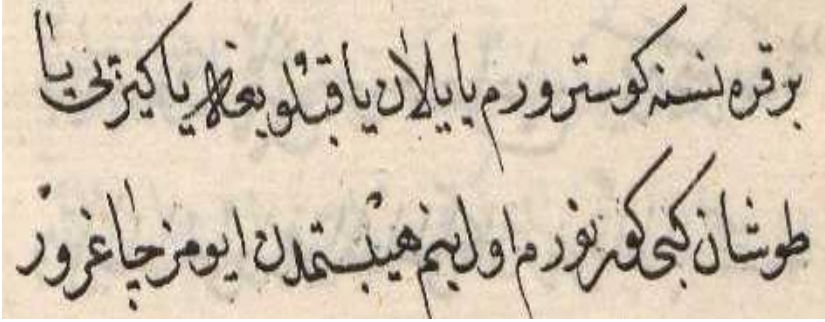
Kültürümüzde ve inanışlarımızda kendisine kutsiyet yüklenen hayvanlar olduğu gibi, uğursuz olarak addedilen, korkulan ve sakınılması gereken hayvanlar da vardır. Türk inanç sistemlerinde ve İslamiyet etkisiyle oluşan Türk kültür çerçevesinde, hayvanlara yüklenen olumlu ve olumsuz anlamlar, sözlü kültür ürünleri aracılığıyla, yüzyıllar boyunca aktarılmakta, edebi eserlere konu olmaktadır (Sinmez- Aslım, 2017: 207).

Dîv-nâme'de geçen beş burçta, perilerin insanlara hayvan suretinde görünmesi durumu söz konusudur. Bunlardan Sevr (Boğa) burcu perisi Haynanuş kuş, Seretân (Yengeç) burcu perisi Meymûn kaplumbağa, yılan, kirpi ve tavşan, Esed (Aslan) burcu perisi Zeyned yılan ve kurbağa, Mizân burcu perisi Vezîrât çekirge ve son olarak Hut (Balık) burcu perisi yılan suretine girerek insanların karşısına çıktığı görülür.

Kaplumbağa genel olarak uzun ömür ve bolluğun sembolüdür fakat şanssızlık ve sıkıntıyı temsil ettiği de görülür. (Çatalbaş, 2011:53) Yılan ve kirpi de hem olumlu hem olumsuz anlamlar çağırıştırır. Tavşan, Türk kültüründe bolluk ve kurnazlığı temsil ederken bazı mezheplerde



uğursuzluk getirdiğine inanılır. Seretân burcunda bu hayvanlar şu şekilde geçmektedir: *Yâ yılan ya kablubağa ya kirpi yâ tavşan gibi görünürüm. Ol benim heybetimde uyumaz çağırur.*



Eserde dikkat çeken bir diğer hayvan ise Mizân burcunda “çetik” ismiyle geçen çekirgedir. Kültürümüzde herhangi bir felaketten önce çekirgelerin sustuğuna ve çekirge öldürmenin uğursuzluk getireceğine inanılır. Mizân burcu perisi Vezîrât için, “Bu burçtan olan kimse Allah adını anmadan yanıma gelirse bir çekirge kılığına girip ona seslenir yanıma getiririm.” ifadeleri kullanılmıştır.

Bahsi geçen hayvanların inanışımızdaki yerleri ve fonksiyonları incelendiğinde, bu hayvanların eserde periler aracılığıyla kişilere olumlu şeyler çağrıştırdığı, perilerin bu hayvanların şans yönünü kullanarak kişileri yanlarına çektikleri tespit edilmiştir.

Kültürümüzde önemli bir yere sahip olan baykuşun eserde yer almadığını görüyoruz. Uğursuzluğu ve ölümü temsil ettiğine inanılan baykuşun, olumsuz özelliklere sahip periler arasında kendine yer bulamaması dikkate değerdir.

### **4.3. Perilerin Verdikleri Zararlardan Korunma Yöntemleri**

#### **4.3.1. Kurban Kesme**

Kurban kesme ritüeli, İslam dininin doğuşundan çok önceki çağlara kadar uzanır. Çok eski tabiat dinleri ile Mezopotamya, Anadolu, Mısır, Hint, Çin, İran ve İbrani dinlerinde de kurban adama geleneğinin olduğu bilinmektedir (Bekki, 1996: 17). Tabiatüstü güçlere yaklaşma, onlardan bir şey dileme ya da günahlardan korunma amacıyla kurbanlar kesilir (Güç, 2002: 434).

Ele alınan eserde hemen hemen her burçta insanlara perilerin verdiği zararlardan korunmak için kurban kesmeleri tavsiye edilmektedir. Hamel (Koç), Cevzâ (İkizler), Esed (Aslan), Sünbüle (Başak), burçlarından olan kimselerin kara koyun ya da kuzu, bunlar bulunmazsa karatavuk kurban etmeleri gerektiği söylenmektedir. Sünbüle burcunda: “*Dermānı oldur kim bir kara koyun kurbān ideler. Eger bulunmazsa bir kara kızı yâ bir kara tavuk*” şeklinde geçmektedir.

درمانی اولدیگیم برقم قیون قوبان ایدر لاکریولتمش

برقم قوزی یا برقم تاوق

Mizân (Terazi)'da ak oğlak; Kavs (Yay)'da alaca koyun, o bulunmazsa alaca tavuk; Delv (Kova)'de gök koyun, yoksa gök kuzu, o da yoksa gök horoz; Hut (Balık)'da ise ak koyun, ak kuzu o da yoksa ak horoz kurban edilmesi tavsiye edilmektedir.

Eserde kurban edilen hayvanlarla ilgili dikkat çekici bir unsur yer almaktadır. Bu hayvanlar kesilirken, tıpkı onlar gibi ses çıkarılması gerektiği söylenmektedir. Bu durum tüm kurban edilen hayvanlar için geçerlidir. Örnek verecek olursak Cevzâ (İkizler) burcu için: *Qoyun öykünle afgurmak gerek.*" ifadesinin geçtiği görülmektedir.

قیون او یکنله افغرمق کک

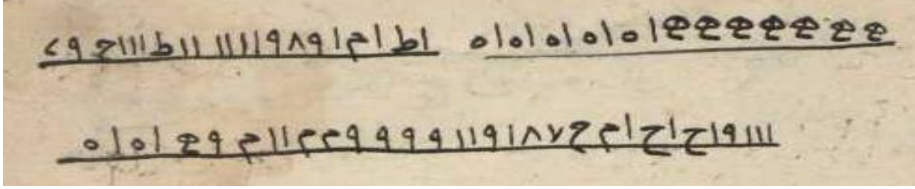
#### 4.3.2. Muska Yazma

Çoğunlukla insanlar tarafından taşınan, bazen de belli mekânlara yerleştirilerek ya da gömülerek kötü güçlerin etkisinden koruma sağladığı kabul edilen muska, pek çok inançta yaygınca görülen büyü ile yakından alakalı kült nesnelere biridir (Demirci, 2006: 265). İslam kültüründe kişileri cinlerin şerrinden korumak amaçlı muska, cevşen gibi koruyucu dualar yazılır. Eserde bir önceki bölümde açıklanan kurbanların kanı ile "beti" adı altında geçen muskalar yazılması tavsiye edilmektedir. Muskaların bazı burçlarda kan ile değil müşk ve safranla yazılması gerektiği belirtilmiştir. Yazılacak olan muskaların sayısı değişiklik göstermektedir. Kimi yerde en az iki en çok dört muska yazılması söylenip bu muskalarla çeşitli eylemler yapılması da istenmiştir. Muskayı suya atıp içme, muskayı başında gezdirme, yıkanılacak suya koyma, dört yol ağzına atma, suya bırakma ve gömme bu eylemlerden bazılarıdır. Mizân burcunda bahsedilen muskalardan birinin insan suretli bir kâğıt keserek onun üzerine yazılması talimatı verilmiştir. Yapılacak eylemlerin her biri için dualar verilmiştir. Bazı burçların sonuna çeşitli tılsımlar da eklenmiştir. Örneğin Akreb burcu için: *Üç beti yazalar. Müşkle za'ferânla birin götüre ve birüñ üç gün şuyın içe ve biriyle yâ yıkana ve başı üzerinde Tañrı adın oқыyalar. İçecegi budur şeklinde açıklama yapılmıştır.*



#### 4.3.4. Gusül Abdesti Alma

Eserde sadece Hut (Balık) burcunda gusül alma hadisesi mevcuttur. Hut burcunun perisi Şeş'ten korunmak için kurban kesme ve muska yazmaya ek olarak bir tılsım verilmiş, bu tılsım bir kâğıda yazılıp temiz suya bırakılması, ardından bu su ile gusül alınması istenmiştir: *Bu tılsımı yaza suya bırağa ol şuyla temiz yerde gusl ide.*



#### Sonuç

İnsanoğlunun bilinmez olana merakı ve gök cisimlerini kutsallaştırması, yıldızlara ve ayın hareketlerine göre birtakım tahminlerde bulunması dîv-nâmelerin yüzyıllardır geleneğimizde var olmasına zemin hazırlamıştır. Günümüzde burçlara göre hayatlarını şekillendiren, yapacakları eylemleri hesaplayanlar dahi vardır. Eski bir gelenek olan burçlar astroloji alanının yegâne unsurudur. İnanışlar bağlamında incelediğimiz eser, bahsi geçen burçlara mensup kişilerin, birtakım özelliklerinden ve yapacakları eylemlerin hayır yahut şer olduğundan bahsetmemekte, yalnızca insanlara kendilerine musallat olan cinlerden korunma yollarını vermektedir. Bu yönüyle diğer dîv-nâmelerden farklılık göstermektedir.

Hz. Süleyman Peygamber'in eserde çokça kendisine yer bulması ise dikkat çekici bir unsurdur. Çoğu yıldız-nâme metninin, yalnızca başında adı zikredilen Hz. Süleyman, incelenen eserde her bölümde başrolde. Cinlerin efendisi olarak addedilen Süleyman Peygamber, bu eserde de her bir burcun perisine emirler vermektedir.

Eserde değinilmesi gereken başka bir unsur ise bahsi geçen burçların perilerinin isimleridir. Bu isimlere başka kaynaklarda rastlanılmamış, Firdevsî'nin Tâli'î Mevlûd'undan oldukça farklı olduğu tespit edilmiştir. Kurban edilen hayvanlar koyun, kuzu, tavuk, horoz ve oğlak olup, burçlara göre renkleri farklılık göstermektedir. Kimi zaman kara kimi zaman ak, kimi zamansa alaca renkli hayvanların kurban edilmesi emredilmiştir.

Perilerin verdiği zararlardan korunma yolları ve bu kötülükleri sağaltma yöntemleri ilgi çekicidir. Halk inanışlarına ters düşmeyen sağaltma yöntemlerinin -kurban kesme, kurban kanıyla muska yazma, şifalı duaların okunduğu sular ile yıkanma gibi- yanı sıra farklı bir metot da işlenmiştir. Kurban edilecek hayvanlarla birlikte tıpkı onlar gibi ses çıkarmanın gerekliliği vurgulanmış, bu eylem "afgurmak" terimi ile eserde kendisine yer bulmuştur. Bu durumun Şamanizm inancıyla ilintili olması muhtemeldir. Şamanların, kötü ruhlardan arınmak için yaptıkları ayinlerde hayvan seslerine benzer sesler çıkardıkları bilinen bir gerçektir. Eser bu yönüyle

İslami anlayışla beraber İslamiyet öncesi inanışlara da değinmektedir. Ayrıca eserde kadın-erkek ayrımı bulunmamakta, eserin en başında “ister avrat olsun ister er kişi” şeklinde bir ibare geçmektedir.

Sonuç olarak kültürümüzde önemli bir yere sahip olan burçlar, incelenen eserde benzer türde yazılmış diğer eserlerde olduğundan farklı bir metotla incelenmiş ve halk inanışlarıyla özdeşleşmiştir. Yapılacak her eylemin ayetler eşliğinde sunulması, kurban kesme âdeti, koruyucu muskalar yazma inanışı bugün bile Anadolu’da yaygınca uygulanan geleneklerdendir.

### KAYNAKÇA

- Artun, E. (2006). *Adana halk kültürü*. Adana: Altın Koza.
- Bekki, S. (1996). Türk mitolojisinde kurban. *Akademik Araştırmalar*, S. 3, 16-82.
- Boratav, P. N. (1994). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek.
- Çatalbaş, R. (2011). Türklerde hayvan sembolizmi ve din ilişkisi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3 (12), 49-60.
- Demirci, K. (2006). Muska. *İslam Ansiklopedisi*, C. 31, 265-267, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erciyas, O. (2010). 15. yy. astroloji eseri Kitâbu Esrârî'n-Nücûm ve Havvâs'ın Türk bilim dili ve astroloji - kronoloji terimleri açısından önemi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 45-58.
- Güç, A. (2002). Kurban. *İslam Ansiklopedisi*, C. 26, 433-435, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gür, N. (2012). Osmanlı fal geleneği bağlamında Yıldıznâme-i Faldnâme ve Tâlinâme metinleri. *Millî Folklor*, S. 96, 202-215.
- Kandemir, F. (2016). *Halk inançlarının psiko-sosyal nedenleri ve Türkiye'deki halk inançlarının tarihi temelleri*. Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, IX-I, 97-114.
- Kutluer, İ. (1992). Burç. *İslam Ansiklopedisi*, C. 6, 422-424, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Sinmez, Ç. - Aslım, G. (2017) İç Anadolu bölgesindeki hayvanlarla ilgili inanış ve uygulamalar üzerine bir değerlendirme. *Bilig*, S. 81, 205-232.
- Şentürk, A. A. (1993). Klasik Osmanlı edebiyatı ışığında eski âdetler ve günlük hayattan sahneler II. *Türk Dili*, S. 500, 211-223.

1b

هذا كتاب ديونا مبراي مردان و زنان  
 را و بارشويلا و ايت اشتر در کيم بر کون سليمان پيغامبر عليه  
 السلام سعادت تختن او تورشدي و حاله بلقيس  
 بانده ايندي کا به پر پياچر و کوردي سلام ويزدي و ايندي  
 يابني الله بن عمرم او چيوز الي ميل اولدي الله تعالي بکا  
 برا و غول ويزدي دردي ووز نارسيد او غلاخغي وکوندي  
 در

2a

قودي فر يا ايلدي ايسدي او ميراسته برويلک بر واردي  
 او غلاخچم ايدن واروب و غلاخچيلرله او يوز ناکاه اپني  
 بلورم برالي ورا يا غدي قمز اولور صومر و بلاد مکسوک  
 قولدوک دن خطا ارشت امدی فر امد که سز هانوک  
 بن پير ظلم اولاردي ايله دجک سليمان پيغامبر عليه  
 السلام دبولر اولورين ياننه او قودي و ايتدي چيلر  
 ويزدي اولور يک اطغري حجاب ويزکيم هر يکوزک  
 مقام نولک کي برده اولور و ادم او غلاخچي سز وک اويزو  
 کوز کولب نچين ايچک نه فعل ايدن سز وکانه چاره  
 اولور کيم اول فعلدن خلاص اولوب کرو صحت بولا  
 اک طغري ديمز سز وکوز سز وکوز قعلنا نکلر ايله او

2b

يقارم سينه در دور دبولر ايدن رم ددي چو کيم اون  
 ايکي ديو بوخري اشتر دوزار بلقيس ايدن کيم باره  
 الله اکريد وکوزي حضر کدن کوز سوز هر کيم امر کوز  
 در ايله ايدوک در يار باب طالعي حلال و حرام قضي  
 آدموک کيم طالعي حلال و ياريزي مریض اولسا کار ديو منسوب  
 ادي چي ايدن نيسدر ايلور وکولوب سليمان پيغامبر حجاب  
 ويزوب ايتي کيا رسول الله اکريم در غم سوز کيم نه  
 برده در وکلام او غلاخچي نه فعل ايلورين ديار ددي  
 پرايتدي ميم مقام صوليانن و يولر جانان در ره کشت  
 کيم طالعي حلال و ياريزي مریض اولسه کلهه نم يافان الله ايدن  
 ايتدين يا غن وارسه کوز کوزک عورت اولسون  
 اولور

3a

ايرين واکا و نايين پيشي چلقموز باغخي اغر وکوز دري قرار  
 وکوکلي بولنور قيا نايي زياده اغر ويز ياره او دا اولور  
 کوزه سچ در طعام يمز او يقوا بومر وکسيه بولنور  
 کوند کونه ارفار فوق قلر اکر تير و زمان اتموز سغرين  
 ويزين کيرين پس سليمان حضرت ايتدي ايچي ايدن باليس  
 انک در ماني ندي ايتدي يابني الله انوک در ماني اولد کيم  
 بقره قيون قيان ايدن لوان کله اغر موزک و قاييله در  
 بختن لاکري تعالي اولدورين بولن باشن کون ويزي  
 ايچه ويزي صويه قيوب يا يقنه ويزين درت بولک  
 ار استن کومر لاشفا بوله کوز چکي بود رجم الله  
 الحيم تبارک و تعالي يا الله يا الله عمرت صليک ايها



طوارغم صورتك قنه درود ما و غلاتنه نه فعل ايلرم  
 اين يم ددي ايتدي يم يرم سكي زارتلاره دروشول اولدكه  
 طواربعنور هر كشتنك كيم طالعې بولدا اولسه ونيم مقام كجوب  
 براغه وارسته كجوي ايدن ايتدي يم يرم سكي زارتلاره دروشول اولدكه  
 نشاني اولدكيم اون ايكي سوكو كچر بولور او شور و قوشول  
 استمه كجوي اولور بركي صرور كوزي قرار طاق قله ييلين  
 ايتدي يالجا برابن مروانك دره فاني ذرتدي يرسول الله  
 قيون او يكله افغريق كوك و قاندا كجوي ياز قوك و يا  
 تاوق قانله برين كقون و بريله اوچ كون صوبه كير و دكوا و  
 كوده سنه سوه رشتا بوله كتور كجوي بوه ريسم الله اوتور  
 ولا تخلفوا ريسمك حتى يبلغ الهدى محله بسم الله اعلى

بسم العلي قال فذا وهن العظم مني واستعمل الناس  
 شيئا ولم يكن يدعك نبي شقيا اخرج باذن الله تعال  
 ونزل من القرآن ما هو شفاء ورحمة للمؤمنين  
 الا خسارا ولو ان قرانا سيرت به الجبال وقطعت  
 به الارض وطمع به لوقبل الله الاخر صيغاه ۱۱۳ م  
 ۱۱۳ م اخرج حوصصا علي صيغ كجوي  
 و قيا جاء الحق و زهق الباطل كان زهوقا باب  
 طالع سرطان و قمر قنچي كشتنك كيم طالعې سرطان و يلدزي قمر  
 اولسلا كجوي منسوبه كوزي نكجوي يمونه الرويورد  
 سايمان جواب و يروبا ايتدي كيا رسول الله كوزيم يروم  
 طوارغم صورتك و آدم و غلاتنه نه فعل ايلرم ايتدي

ايتدي يم مقام ويرانلديغا خنره دركونه بر ساعت اين در  
 كليساك وادورم انجيل و قورم و اندي خالي اولمزم هر  
 كه طالعې بولدا اولسه ونيم مقامه كله توري ايتدي يم  
 براغه وارسته يم يرم سكي زارتلاره دروشول اولدكه  
 قرار او شور استمه كجوي اولور قجرا او يقويه وارسته كند  
 برقره بسنه كوستورم بايلاان يا قنوي بولور يا كجوي  
 طوشان كجوي كوزيم اوليم هيب قندين ايومز چاغوز  
 فرياد ايدور كين و يلسين و جمله اعضا الين اغردورين  
 كندويه و مانسوز اولور اندي سيلمان ايتدي يازنك  
 دره فاني ذرتدي يانتي الله تبارك و تعال و يلدكيم  
 بزالمشكله و زعفران ايليله بونه و يرسول الله صيغ  
 ورن

و يرسول الله كوزيم كجوي بورد بسم الله الرحمن الرحيم  
 اللهم اني اسئلك العظيم وباسمك الرقيق الحسني  
 اخرج باذن الله تعالى وانه تقسم الكتاب العزيز وانه  
 تقسمه و تعلمون غطيمه نه لقرا كوزيم و حبنا الله  
 ونعم الوكيل نعم المولى ونعم النصير بسم النبي عليه السلام  
 محمد رسول الله صادقا الوعد لا ينشئ الله انته  
 لا اله الا هو ولا اله الا هو و لا اله الا هو قائما بالانفسط  
 لا اله الا هو العزيز الحكيم ان الدين عند الله الاسلام  
 ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم بونا كجوي بورد  
 ونزل من القرآن ما هو شفاء ورحمة للمؤمنين ولا يزيد  
 الظالمين الا خسارا فسيكفيهم الله وهو السميع العليم







باب ٩ طالع عقرب وبتيج قفقي كشك كيم طالع عقرب  
 ولد زرع تيج اولسه انك سرت سو وار د رادي هو د ابن  
 جنا د رارو كاهي سلهما انجواب وروبا ايندي كيا رسول الله  
 اكون نم بر طراغ صور سلك كيم قنه در وادم او غالاته  
 نه فعال ايلور د يابن ردي نون ايندي بيم بيم مقاموم  
 يرالتنه در وهر يك ايل كيا اسم هر كشك كيم طالع ايله  
 اولسه كوك اول بيم و ستم ن كچه و بنم باعدن ير اغند  
 او توره زيرا كنه بن انوك بغاز بن در و تارم و جفا ايلور  
 اغز دن برينه ايمن استمه كيو و تر  
 صور سلك اغرور كوردم بلور ديو جوار بن  
 بس لمان ايندي ايلور انوك در باور دن ايندي وچ بيتي

الحزن الحيم الهمه اخي اسلك الغر بن لقميم  
 الذي لا يجا وزهن ولا يجزي وبحق اسمك الذي  
 لا اتخذ صلحته ولا ولدا اخرج باذن الله عز وجل  
 وبحق الله الذي لا اله الا هو الذي ليس كمثل شئ  
 في الارض ولا في السماء وهو اسمع العليم نعم المولى  
 ونعم النصير ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم  
 يونا جعي بودر بسم الله الرحمن الرحيم الله  
 الذي لا اله الا هو الملك الحق المبين محمد رسول الله  
 صادق الوعد الامين صوته ين جعي بودر هو هو هو هو  
 هو هو هو هو هو هو هو هو هو هو واطس اطناس عاصا  
 عصاصنا بحق انه من سليمان وانه بسم الله الرحمن الرحيم

سيمان الذي لا يجز سخرنا هذا وما كنا له مقرين ولا كافر  
 ولا قوة الا بالله العلي العظيم يونا جعي بودر ااه ااه  
 ه ه ه قلته حقا وبه نستعين باب ٩ طالع قوس  
 ومشتري قفقي كشك كيم طالع قوس وولد زرع مشتري اولسه  
 اولك برتسي وار د رادي بوين بن قاقوش درارو كوكوب  
 سليمان بغيامه حجاب وروبا ايندي كيا رسول الله اكر  
 بنم بر و طراغ صور سلك كيم قنه در وادم او غالاته  
 نه فعال ايلور د يابن ردي ايندي بيم بيم مقاموم  
 او او اغچ ايلور سلك و مشترا اغچ ايلور د يابن اولو كيه كوك  
 كيم طالع قوس وولد زرع مشتري اولسه بيم مقاموم كسلك  
 تكي ايلور ايندي بن براغند لار سهر بن اكي ايلور برله اور ورم

بن لرشكه وزعفرانك بين كتون وروبو ك وچ كون  
 صون ايجد و برياه بايقته و باشق اوز دن تكي ادي  
 اوقه لريت توبن و طكوز قلبن باشق المشك و بدنه ايلور  
 كون جكي بودر بسم الله الرحمن الرحيم بسم الله  
 الشافي بسم الله الكافي بسم الله المعافي قلن ايا نار كوفي  
 بردا و سالتما على ابراهيم و ارا دويه كيد بفعلنا ههم  
 الانسرين و لارنا سيدنا و مولانا من الشاهدين ولا  
 حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم الغر الغر بن  
 بنور الغر و اسلك الغر بن عنك و بحق انبياء نيت  
 يا كافي المهمات غشني باغيات المستغنين يا امان  
 الخافين جهمك يا ارحم الراحمين ايجد جكي بودر

نشانی اولدی که تنی اوی و کوزی قرار و باشی اعر  
 و یورک کوی ز بل و بلدی و ایکی قوی و اقصی اعر  
 یکجه بر قن عجب صورتله کور نورم کاهوش کاه ناشی  
 اولور سلیمان ایتدی انوک در لانی ندر ایتدی بر الاحیون  
 قربان اید لرا کر کونن من به بر الاحیه تاوق قایل ایکی تنی  
 ینه لور یین کون و بر یین اوج ایچه شفا بوله کونر کونر  
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ مُحَمَّدٌ اللّٰهُ الَّذِیْ غَلَقَ السَّمَوٰتِ  
 و الارض و جعل الظلمات و النور ثم الّذی کفر و ابترتم  
 یعدلون ما دامت السموات و الارض و بالحق انزلنا و بالحق  
 نزل و عنت اوجوه لیل القیوم و قد انا من حمل ظلمنا  
 و بحق الرحمن الرحیم و بحق و الصافات صفا فانزلنا

نجرا قال التالیات ذکر اغنم او نذر ان الهمکم لو احد  
 ربنا السموات و الارض عالم السر الخفیة ایچه کونر  
 بحق نهم سنسکین و انه بسلم الله الرحمن الرحیم  
 الاتقاوا علی و اتقوا سلمین و لا حول و لا قوة الا بالله  
 العلی العظیم باب طالع جیدی و زحل قن کشتک  
 کیم طالع جیدی و بلدی زحل اولسه انوک بر پر تیبی و ادر  
 ادری بلبله دال و کولب لیمان بیغایم بر جواب و بر  
 ایتدی یا رسول الله کونیم بر طالع صوره قن در و ادر  
 او غلاتنه نه فعل ایلر م دی این دردی ایتدی نیم بر طالع  
 اقصور کنگار دن در و اکتیلر ار سنک در و دخی جینی  
 لرده در هر کیم کیم طالعی بیل اولسه و نیم مقامه تنگ

الله ادرین ایتدی و یا آنی بر اغنم و انسه بر اکبر کیم صورت  
 سنس کوز یوزین و یلوم بر له اور و بر ایچه کونر کونر  
 خسته اولور نشانی اولدی که باز و یوزین و یوزین  
 کونر مز اولور دخی بن و کونر دوتار و کوزی خیا لیر  
 کور نور و یقوا و یمر و سولیل اذن سلیمان ایتدی انوک  
 در لانی ندر ایتدی کورده سنک بشورده مومر بقا لور یین  
 بلشک و بر یین یاز و سنک و اکتیلر ای کور زنا و در رت  
 بتیور لور یین کورده و بر یین یا یقنه و بر یین در تیبی  
 اورا سنک کوملر و بر یین ایچه شفا بوله کونر کونر  
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ بِسْمِ اللّٰهِ وَ بِاللّٰهِ وَ لَا غَالِبَ  
 اِلٰی اللّٰهِ عَزَمَتْ عَلَیْكُمْ اِیْمَانُ بِالْحَبِطِ اِرْوَاحِ الْجِنِّ وَ الشَّیْطٰنِ

الله ادرین ایتدی و یا آنی بر اغنم و انسه بر اکبر کیم صورت  
 سنس کوز یوزین و یلوم بر له اور و بر ایچه کونر کونر  
 خسته اولور نشانی اولدی که باز و یوزین و یوزین  
 کونر مز اولور دخی بن و کونر دوتار و کوزی خیا لیر  
 کور نور و یقوا و یمر و سولیل اذن سلیمان ایتدی انوک  
 در لانی ندر ایتدی کورده سنک بشورده مومر بقا لور یین  
 بلشک و بر یین یاز و سنک و اکتیلر ای کور زنا و در رت  
 بتیور لور یین کورده و بر یین یا یقنه و بر یین در تیبی  
 اورا سنک کوملر و بر یین ایچه شفا بوله کونر کونر  
 بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ بِسْمِ اللّٰهِ وَ بِاللّٰهِ وَ لَا غَالِبَ  
 اِلٰی اللّٰهِ عَزَمَتْ عَلَیْكُمْ اِیْمَانُ بِالْحَبِطِ اِرْوَاحِ الْجِنِّ وَ الشَّیْطٰنِ

بیترا و اولوی پس لیمان ایندی یا کشتگانونک درانی  
 ندی ایندی برکون قیون یا برکون قوزی اکر اولور سنه  
 برکون حور و قریان این لر قانندن کنته سون لر هم  
 قایل اولور بی بی زالری برکون و بر سونک برکون صون  
 ایچه وریله یونته کون چکل بود در بیله ادری ایتیم  
 وله ماسکن فی البتل والتهار وهو السميع العليم  
 بسم الله الحکیم بسم الله العالی بسم الله الشافی بسم الله  
 المتعالی بسم الله الذی یصنع مع اسمه نعمی فی الارض  
 ولا فی السماء وهو السميع العلیم اخرج باذن الله عز  
 وجل وصحیح محمد رسول الله علیه السلام وقل هو الله  
 احدیة وایة الکبری من کون ایچه چکل بودر

17a

باب ۱۱ طالع نوزعل قتی کشتکیم طالعی لو  
 وبلدی نعل اولسه اکا بری عیسنونیدر آدی مندر  
 بن کشتگانودار وکلدی سلیمان جواب ویرت  
 ایندی یارسول الله اکبریم بر طراغم صونک واد علم غلام  
 نه فعل یلدردی این ردی ایندی هم بر وقت اتم  
 میتر اعجازی دینه اولور وکن بقی تالوده اولور  
 هفتی کشتکیم طالعی لو وبلدی نعل اولسه  
 وبنم مقامه کسه تکراری این ایقیدین براغه وایسه  
 بن اکا یوله برله طغو بر کشتانی اولد کیم بیله یمن  
 جمله سکا کرای اعز و طراغم برین لاولدی یمن  
 صون حوق ایچره جلاله اذامای سنست اولورینار

16b

بیرجه الحیران کنی کوروزم دلک وتلور کونری قرار  
 ووی بی کور و فعلی رد لودن حی اولور انزل سلیمان  
 بیغامبر ایندی اشتر اونک در مانو ندی ایندی ایتیم  
 اونک درانی ولدی کیم براق قیون یا براق قوزی براق  
 حور و قریان این لر و غریبان اولندور و لوقا بنده  
 عزایم و بوی ایندی یله یان لر کون چکل بودر بسم الله  
 الرحمن الرحیم واولان قوا ناسیرت به الجبال  
 او قطعت به الارض و حکم به الموتی بل الله الکریم  
 جبرعاً ولاحول ولا قوة الا بالله العلی العظیم  
 این فاتحه وایچد واعوذ وایة الکبری من کون  
 و بولسم این صویه براغه اولور یله تیز بره غمیل این

بسم الله الرحمن الرحیم یا الله یا الله  
 یا شافی یا کاف یا معافی یا ذوالجلال واکرام ولاحول  
 ولا قوة الا بالله العلی العظیم یونا بیجی یون  
 لیسر بیجی یون فی الارض ولیس من دوین اولدی ایتیم  
 اولیک فی ضلالتهم بین انشفت بشتغایک یا شافی  
 باب ۱۲ طالع حوت قتی کشتکیم طالعی حوت  
 وبلدی مشتری اولسه اکا بری عیسنونیدر آدی  
 ششد وار وکلدی سلیمان بیغامبر جواب ویرت  
 ایتیکیم یارسول الله اکبریم بر طراغم صونک در  
 واده اوغلا فتنه فعل یلدردی این ردی ایندی هم  
 مقامه ویرانلره در قتی ادم اوغلا فی کجایق کلک

17b

۲۹ ۲۸ ۲۷ ۲۶ ۲۵ ۲۴ ۲۳ ۲۲ ۲۱ ۲۰ ۱۹ ۱۸ ۱۷ ۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱  
 ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱ ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱  
 تتبعون الله تعالی

## BİR HALK HEKİMLİĞİ UYGULAMASI ÖRNEĞİ: “GELİNCİK KESME”

### AN EXAMPLE OF FOLK MEDICINE PRACTICE: “GELİNCİK KESME”

Recep DEMİR\*

**ÖZ:** Bu çalışma halk hekimliği ve bir halk hekimliği uygulaması örneği olarak Düzce'nin Akçakoca ilçesine bağlı Balatlı Köyü'nde uygulanan “gelincik kesme” tedavisi ve bu tedavide yer alan halkbilimi açısından önem atfeden unsurların değerlendirilmesini içermektedir. Binlerce yıllık deneyimlerle oluşmuş halk hekimliği yöntemleri ve inanmaları halkbilimi çalışmalarında büyük yer tutmaktadır. İnsanoğlu yaratılışından itibaren hastalıklara yakalanmış, bu hastalıkları çeşitli yollarla tedavi edip edindiği birikimleri sonraki nesillere aktararak günümüze kadar sürekli artarak ulaşmış halk hekimliği bilgisine sahip olmuştur. Bu bilgilerin oluşumunda bitkilerin iyileştirici yönlerinin ve etkilerinin zamanla öğrenilmesi, Şamanizm'e ait inançların sonraki dönemlerde kullanılmaya devam edilmesi, İslamiyet'in kabulünden sonra İslami unsurların da tedavilerde yer alması etkili olmuştur. Halk arasında bu bilgilerin uygulanışı konusunda uzmanlaşmış ve belli bir düzeyde saygınlığa sahip, “ocaklı” olarak adlandırılan şifacılar vardır. Çeşitli hastalıkların tedavisinde uzmanlaşan şifacılar ya kısıtlı olanaklar ya utanma gibi sebeplerden ötürü halkın modern tıbbın imkânlarından yararlanma şansı olmadığında ya da modern tıbbın ilgilenmediği metafizik konularda hastalıklara karşı mücadele etmektedirler.

Halk inançlarında kendini değişik biçimlerde gösteren ve oldukça yaygın olan nazarın doğurduğuna inanılan sonuçlarının modern tıp tarafından sağaltılmadığına dair kabuller bulunmaktadır. Saha çalışmasının yapıldığı çevrede nazar sonucu vücudunda yara, çiban, kızarma, şişlik vb. çıkan kadınların “gelincik” olduğuna inanılır ve nazarın kişiden uzaklaştırılması için “gelinciğin kesilmesi” gerektiği inancı hâkimdir. “Gelincik kesme” işlemi sırasında Türk mitolojisi ve modern Türk folkloruyla ilgili halkbilimi açısından değer taşıyan: tedaviyi gerçekleştiren kişinin ustasından el almış bir “ocaklı” olması, hastalığın sebebinin nazar olması, iyileştirme sırasında demirin gücünden yararlanılması, “sol” üzerinde oluşan tabunun bu uygulamada da görülmesi, Türklerdeki önemli sayılardan biri olan 3 sayısının birçok yerde tekrar edilmesi gibi unsurlar bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Halk hekimliği, gelincik kesme, tedavi, kadın şifacılar, nazar.

**ABSTRACT:** This study includes folk medicine and as an example of folk medicine practice “gelincik kesme treatment” which is applied in Balatlı Village in Akçakoca-Düzce and also evaluation of elements that attach importance to folklore in this treatment. Folk medicine methods and beliefs formed with thousands of years of experience have a great place in folklore studies. Mankind has been suffering from illness since its creation, he has acquired knowledge of folk medicine that has been increasing everyday by transferring his knowledge he has defeated in various ways to the next generations. There are factors such as the learning of the healing powers of the plants in time, the continued use of the beliefs of Shamanism which is the old belief of the Turks, the acceptance of Islam and the inclusion of Islamic elements in the treatment in the formation of this information. There are healers who are called “ocaklı” specializing in the

\* Arş. Gör. – Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyatı Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Samsun – [receptemir@omu.edu.tr](mailto:receptemir@omu.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-7021-128X)



*application of this information to the public and who have a certain level of prestige. Healers specializing in the treatment of various diseases, have fought against diseases when people have no chance to benefit from the opportunities of modern medicine due to reasons such as limited opportunities, shame or in the metaphysical issues that modern medicine is not interested in. Evil eye which is widely known among the people and has many beliefs on it is one of the diseases which are not treated by the doctors. It is believed that the women who have wounds, boils, flushing, swelling in their body because of evil eye are "gelincik" and the belief which is necessity of "gelincik kesme" to cure evil eye is widely known in the surrounding area. There are some elements in the process of "gelincik kesme" treatment which have value for Turkish mythology and modern Turkish folklore, such as person performing the treatment is called "ocaklı" authorized from her master, evil eye is the cause of the illness, the usage of power of iron during the treatment, The taboo formed on the "left" is also seen in this practice and the repetition of number 3 which is one of the important numbers in the Turks.*

**Keywords:** Folk medicine, gelincik kesme, treatment, women healers, evil eye.

## Giriş

Hastalık, kişinin vücudunda veya ruhunda meydana gelen normal dışı durumları ifade eden bir olgudur. Bu olgu bazen vücuttaki bir eksiklik, yetersizlik, fonksiyon bozukluğu, ağrı-sız olabilirken bazen de halk hikâyelerinde, masallarda veya destanlarda en çok karşılaşılan motiflerden biri olan çocuksuzluk, nazar veya ruhsal bozukluk olabilir. Hastalık kavramının farklı tanımları bulunmakla birlikte Pertev Naili Boratav'ın ifadesiyle hastalık yalnızca kişinin sağlık durumundaki aksaklıkları değil, kısırlıktan nazar değmesine, insanlardan gelen kötü etkilere ve tabiatüstü varlıkların sebep olabilecekleri sakatlıklara kadar türlü bozuklukları içerir (Boratav, 2015: 140).

Hastalık âmilleri insanın ortaya çıkışından önce de mevcuttu. Günümüze ulaşan fosiller, hastalıkların milyonlarca yıl değişmediğini göstermektedir (Bayat, 2016: 32). Hastalığa yakalanan insan bu durumdan kurtulmak için çareler, yollar aramıştır. Bu çabalar kendini bazen büyü, bazen dua, bazen de iksir kullanımı şeklinde göstermiştir. İnsanoğlu gün geçtikçe hangi yöntemlerin tedavilerde kullanılıp tedaviye katkı sağladığını, hangi yöntemlerin tedaviye etki etmediğini veya olumsuz sonuçlar doğurduğunu deneyerek öğrenmiş ve bu birikimi nesilden nesile aktarmıştır. Deneme yanılma yoluyla edinilen bilgilerin artmasıyla büyü ikinci plana atılmış ve modern tıbbın doğuşuna zemin hazırlanmış, büyü ile tıp iki ayrı tedavi yolu olarak varlıklarını sürdürme gelmiştir (Doğan, 2011: 121). Malinowski bilim ve büyü ayrımını "Akılcı bilimin özü ile büyü öğretisinin özü farklı geleneklerde, farklı toplumsal çevrelerde ve farklı türden etkinliklerde cisimlenmişlerdir. Ve bütün bu farklar ilkellerce iyi bilinir. Biri maddi alanı kurar; diğeri ise, geleneklerle, mitlerle ve tabularla çevrili olarak manevi alanın bir yarısını oluşturur" şeklinde açıklamıştır (Malinowski, 1990: 76).

Boratav'ın hastalık tanımlamasında (2015:140) yer alan nazar değmesi ve tabiat dışı varlıklardan kaynaklanan bozukluklar gibi metafizik

veya soyut durumlar karşısında modern tıp belli bir tedavi yöntemi uygulamamaktadır. Böyle durumlarla karşılaşıldığında hasta olan kişi halk arasında “kocakarı ilacı/tedavisi” olarak bilinen, modern toplum tarafından “batıl inanç” olarak görülen yöntemler kullanan halk hekimlerine (ocaklılara) başvurur. Fakat Doğan’a göre, halk hekimliği uygulamalarının hepsine batıl inanç demek yanlıştır. Batıl inanç ve dinî/büyüsel uygulamalar haricindeki halk hekimliği uygulamalarının günümüzde alternatif tıp alanında kullanılıp olumlu sonuçlar verdiği bilinmektedir (Doğan, 2011: 123).

Modern tıbbın doğuşunda ve gelişmesinde büyücülerin katkısı büyüktür. Büyücülerin kullandığı yöntemler zamanla tecrübenin yardımıyla yorumlanarak hekimler tarafından kullanılmıştır. Bugün birbirine zıt olan büyü ve tıbbın, tarihin derinliklerine gidildikçe yakınlaştıkları hatta modern hekimin atasının büyücüler olduğu söylenebilir (Ronan, 1983: 6). Modern tıbbın günümüzde tedavi için kullandığı birçok ilacın hazırlanmasında ve ilaçların özünü oluşturan etkin maddelerin belirlenmesinde halk hekimliği uygulamaları yer almaktadır. Hufford’un “Halk Hekimleri” adlı makalesinde bu konuya örnek olarak “yüksük otu”nun kullanımı verilmiştir. 18. yüzyılda henüz İngiltere’de kalp hastalığının tedavisinde bu ot kullanılmazken çok daha öncesinde Avrupalı ve Amerikalı/Kızılderili otacıların bu otu kullandığı belirtilmiştir. Ancak bu otun ilaçlarda kullanılmaya başlanması resmi olarak William Withering’e mâl edilmiştir (Hufford, 2009: 385).

Anadolu’da halk hekimliği uygulamalarının kökenlerinin Türklerin eski inancı olan Şamanizm’e ait bazı ritüellere ve inançlara dayandığı, bu uygulamaların İslam dininin kabulü ile birlikte bazı değişikliklere uğramakla beraber temelde eski Türk inancının unsurlarını barındırdığı bilinmektedir. Anadolu’da halk hekimliği uygulamalarında Acıpayamlı’nın “*Anadolu halk hekimliğinin temelinde büyüsel ilke ve motiflerin varlığı görülmektedir. Çünkü Anadolu folklorunun temelinde Şamanizm’in uygulama, motif ve kalıntılarına rastlanmaktadır*” (Acıpayamlı’dan aktaran Şar, 2005: 132) şeklindeki ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir.

Eski Türk inancı Şamanizm’de, hastalıklara sebep olan etkenler kötü ruhlar ve iyelerdir. Şamanist inanca göre insanları koruyan, sağlıklı yaşamalarını sağlayan iyi ruhların yanı sıra insanlara kızdıklarında veya onlardan rahatsız olduklarında hastalıklar gönderen kötü ruhlar da vardır. Örneğin; kötü ruhların başkanı olarak bilinen ve yer yaratılırken ilk kez fenalık düşünmesinden dolayı yer altında yaşamaya mahkûm edilen Erlik; insanlara her türlü kötülükleri yaparak, insanlara ve hayvanlara türlü türlü hastalıkları göndererek onlardan kurban beklemektedir (İnan, 2015: 39). Bayat da mitolojik verilerden hareketle insanın hasta olmasını, asabiyetini, halsizliğini, ruh düşkünlüğünü vs. yalnızca insanlarda bulunan “kut”un kötü ruhlar tarafından çalınmasından veya yenilmesinden kaynaklandığını söylemektedir (Bayat, 2010: 108). Böylesi bir inanç ortamında, somut sebeplere bağlı hastalıklar da olsa, soyut, manevi sebeplere bağlı hastalıklar



da olsa tüm hastalıkların arkasında iyelerin ve kötü ruhların bulunduğu kabul edilmektedir (Sever, 2015: 185). Kötü iye ve ruhlar insanlara ve hatta insanlığa türlü zararlar vermeyi amaçlamaktadırlar. Örneğin Çelik, Türk kültüründe yaygın olarak tanınan demonlardan biri olan Al Karısı'nın doğum esnasında ortaya çıkmasını; soyun, akrabalık ilişkilerinin ve kültürel örüntünün sürmesini engelleyerek tüm uygarlığı yok etmek istemesine bağlamaktadır (Çelik, 2018: 78). Hastalıkların kötü iye ve ruhlardan ortaya çıktığını ileri süren bu inanç, İslamiyet sonrasında "Derdi veren Allah dermanını da verir." sözünde de varlığını sürdürmeye devam etmiştir. İslamiyet öncesindeki inançtan farkı ise kötü ruhların ve iyelerin yerini Allah inancının almış olmasıdır.

Eski Türk inancında hastalıkların sebebinin manevi güçler (ruhlar, iyeler, tanrılar vs.) olduğu düşünüldüğünden, insanlar ve manevi güçler arasında bağlantı kuran, iki taraf arasındaki taleplerin karşılanmasında yol gösterici olan ve kamlık denilen bu müesseseye ihtiyaç duyulmuştur. Gerçek bir kam, ruhların gücünü kullanır, onları kısmen kontrolde tutar, ruhların istek ve arzularını bilir ve en önemlisi ruhlar tarafından yol gösterilmiş ve yönlendirilmiş olur (Bayat, 2010: 16). Kamın birçok görevinin yanında en önemlilerinden biri de çevresindeki halkın ve hayvanların sağlıklı bir şekilde varlığını sürdürmesi amacıyla ruhlarla iletişim halinde olmasıdır. Bu amaç çerçevesinde hasta olan kişiyi sağlığına kavuşturmak için ayinler düzenler, ruhlarla pazarlıklar eder ve onlara hastanın kurtulmasını sağlamak maksatlı çeşitli kurbanlar sunar. Eski Türklerde kadın ve erkek arasında toplumsal sınıf ayrımı olmadığından kamlıkta da herhangi bir ayrım bulunmamaktadır. Kadın veya erkek kamın tedavide birbirine karşı bir üstünlüğü olmadığı gibi, ancak bazı özel durumlarda kadın kamların belli hastalıklar konusunda ihtisaslaştığı bilinmektedir.

Tedavi ediciler, halk hekimliği uygulamalarının ilk izlerinin sergilendiği törenlerden günümüze kadar yalnızca büyüsel/dinî uygulamaları değil; ilaçları, bitkileri ve bazı hayvansal ürünleri de ruhu ve bedeni iyileştirmek için kullanmışlardır. Çeşitli sebeplerle hastalığa tutulanlar doktora gidemedikleri takdirde, bitkilerden ilaçlar yapmak, yatırları ziyaret etmek, muska yazdırmak veya bir ocaklıya başvurmak gibi tedavi usullerine müracaat ederler (Duvarcı, 1990: 34). "Ocak" veya eşanlamlı olarak kullanılan "ocaklı" terimi, halk arasında çeşitli hastalıkların tedavisinde uzmanlaşmış kişilere verilen isimdir. Ocaklı olmak hususunda herhangi bir cinsiyet ayrımı yapılmısa da bazı hastalıkların tedavisinde yalnızca kadınlar bilgi sahibidir. Kadını ilk hekim olarak kabul eden Bayat bu iddiasını ileri sürerken ilkel toplumlarda çocuğunu tedavi edenin, yaşlılara bakanın, kocasını iyileştirenin hep kadın olduğunu ve bu kadının şaman olsa da olmasa da ilk tabip, ilk iyileştirici kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir (Bayat, 2015: 110).

Düzce İli'nin Akçakoca İlçesi'nde yer alan Balatlı Köyü'nde karşılaştığımız "Gelincik Kesme" pratiğine dikkat çekilecek olan çalışmada

adı geçen “Gelincik” hastalığı ve “Gelincik Kesme” olarak bilinen bu hastalığın tedavisi de yalnızca kadınlar tarafından gerçekleştirilen bir halk hekimliği uygulamasıdır. Gelincik kesme uygulama safhaları, inanç boyutu ve geleneksel yönleri değerlendirilecek ve çözümlenecektir. Bu amaçla, Balatlı Köyü’nde gözlem ve mülakat tekniklerine dayalı bir saha çalışması yapılmıştır. Çalışma için tercih edilen köyün bizzat makale yazarının doğup büyüdüğü köy olması, kaynak kişiye ulaşmada ve iletişim kurmada kolaylık sağlamıştır. Kaynak kişi, 50’li yaşlarda iken köyde daha önce bu hastalığı tedavi eden kişiden “el aldığı”nı ve kendisinin tedaviyi bu yetkilendirme sayesinde yapabildiğini söylemiştir.

### **Halk Hekimliğinde Gelincik Kesme Tedavisi**

Halk arasında çok bilinen “Nazar insanı mezara, hayvanı kazana götürür.” atasözünde ifade edilen, nazarın ölüme dahi yol açabilecek kadar ciddi bir hastalık olduğu kanısı yöre insanı (Düzce ili ve çevresi) tarafından genel kabul gören bir inanıştır. Nazar kişi üzerinde ruhsal ve fiziksel olarak etkilerini göstermektedir. Halk arasında kendisine nazar değdiğine inanılan kişide göz değmesinden kaynaklandığına inanılan kişinin vücudunda meydana gelen ak veya kırmızı çıban, şişlik, morluk, incinme gibi fiziksel olarak gözlemlenebilen durumların tedavisi amacıyla “gelincik kesme” uygulanır. Belirtilerden herhangi biriyle karşılaşan genellikle kadınlar nadiren erkekler hastalıklarının tedavisi amacıyla “ocaklı” olarak kabul edebileceğimiz halk hekimine müracaat etmektedirler. Edinilen bilgilere göre, kişi yukarıdaki belirtileri gösteriyorsa gelincik olmuştur ve doktora gitmesi kişiyi iyileştirmeyecektir. Hastalığın tedavisi gelincik’in “ocaklı” tarafından kesilmesiyle gerçekleşecektir.

Hastalığın tedavi süreci şu şekilde gerçekleşmektedir: Hasta, sol ayağının üzerine oturur. Sağ ayağı ise kibleye uzatılmış, çorapsız ve yalın vaziyette olmalıdır. Ocaklının tam karşısında bulunur ve ocaklıya “Niye geldin?” diye sorar. Ocaklının “Ak gelinciklerini, kırmızı gelinciklerini, köstebeklerini kesmeye geldim.” cevabı üzerine hasta “Kes gitsin.” der. Bu konuşma hasta ve ocaklı arasında üç kez tekrarlanır. Sonra ocaklı içinden üç defa Arap alfabesini ardından üç defa Tebbet Sûresi ve üç defa İhlâs Sûresi’ni okur. Okurken hastanın başından ayaklarına kadar vücudunun çevresinde, özellikle fiziksel belirtinin bulunduğu yere temas ettirilerek demir bıçak gezdilir. Bıçağın gelincik keseceğine ve nazarı hastanın vücudundan uzaklaştıracağına inanılmaktadır. Dua okuma evresi bittikten sonra ocaklı elinden bıçağı bırakır ve hastanın başından ayağına kadar üç kez ellerini gezdilir. Bu esnada her gezdirmesi sırasında “El benim elim değil Fatma Anamızın elidir, şifa ondadır.” demektedir. Bu işlemin ardından ocaklı “Kestim gitti” dediğinde gelincik kesme tedavisi tamamlanmış olur. Ancak bundan sonra hasta çevresindeki kimseye bakmadan dışarıya yani dağa-taşa bakmak zorundadır; hasta birine baktığı takdirde, “gelincik’in” baktığı kişiye geçeceğine ve bakılan kişinin “gelincik” olacağına inanılmaktadır. Ocaklı

tedaviyi üç gün peş peşe tekrarlar ve üç günün sonunda hasta sağlığına kavuşur.

Ocaklı bu yöntemle birçok hastayı sağlığına kavuşturduğunu belirtmiştir. Tedavinin adında “kesme” geçmesine rağmen tedavi sırasında hastanın herhangi bir yeri kesilmeyip bıçakla yalnızca simgesel olarak kesme işlemi yapılmaktadır. Tedavinin geçmişteki ile günümüzdeki uygulanış şekli arasında bir fark olmayıp, ocaklının ustasından gördüğü ve öğrendiği şekilde tedaviyi gerçekleştirdiği; ayrıca kendisinden sonra el vereceği çırağı henüz bulamadığı da edinilen bilgiler arasındadır (KK-1). Hastalığın tedavisinde Ankara'nın Polatlı ilçesinde farklı bir yol izlendiği görülmüştür. Halk hekimi adı geçen ilçede Felak ve Nas Surelerini okuyarak hastaya bir haftalık perhiz vermiştir (Başaran ve Solmaz, 2014: 62). Anadolu'nun farklı coğrafyalarında uygulama farklılıkları görülse de halkın “gelincik” hastalığı için ocaklılara başvurma geleneği değişmemektedir.

Bir derleme çalışmasında dikkat edilmesi gereken birçok etken bulunmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri kaynak kişinin seçimidir. Ekici'ye göre, bazı kaynak kişiler bazı halk bilgisi ürünlerinin yaratım ve aktarımında ustalaşmış hatta bu işi meslek olarak edinmiş olabilirler (Ekici, 2015: 30). Tedaviyi gerçekleştiren kaynak kişi aynı zamanda ocaklının herhangi bir tıbbî eğitim almamış olması ve buna ek olarak eğitim hayatı ilkökul 2. sınıftan itibaren bitmiş olmasına rağmen halk arasında “gelincik” olarak bilinen hastalık söz konusu olduğunda doktordan daha fazla itibar görmesi halkbilimi açısından önemlidir. Ayrıca Âşık Tarzı Halk Edebiyatının icracıları olan âşıkların geleneği öğrenme ve öğretme sürecinde karşımıza çıkan ustadan “el alma” ve çırağa “el verme” kavramları, çalışmamızdaki ocaklının tedaviyi öğrenme sürecinde gerçekleşmiş olup öğretme sürecinde de gerçekleşeceği anlaşılmaktadır.

“Gelincik kesme” uygulamasında yer alan folklorik unsurlardan biri hastalığın oluşabilmesi için kişiye değmesi gereken “nazar”dır. Nazar; Arapça kökenli olup bakış anlamına gelse de Türkçede bu anlamına ek olarak kimi insanların bakışlarındaki zararlı güç ve bu nitelikleriyle, bir kişiye, hayvana veya nesneye bakmakla, canlı üzerinde hastalık, sakatlık, ölüm, nesne üzerinde düşme, kırılma, bozulma gibi olumsuz bir etkinin meydana gelmesi anlamını kazanmıştır (Boratav, 2013: 119). Nazar Türk kültüründe oldukça önemli bir yere sahiptir ve halk arasında nazar, nazardan korunma ve nazarın tedavisi ile ilgili birçok inanç mevcuttur. Gelincik kesme uygulaması da bu inanmalardan biridir.

Folklorik unsurlardan biri de uygulama sırasında bıçağın yani demirin kullanılmış olmasıdır. Demir, Türk inanç, gelenek ve edebiyatında kendisine oldukça geniş yer bulmuştur. Örnek olarak; yeni doğum yapan lohusaların yastığının altına alkarısı basmasını önlemek amacıyla bıçak veya makas konulması, ölen birinin karnına bıçak konulması, en bilinen Türk destanlarından biri olan Ergenekon Destanında demir dağın Türkleri

koruyup saklamasından sonra dağı eritip yeni devletin kurulması vb. verilebilir (Türkmen ve Türker, 2014: 7). Demir, güç sembolü olmasının yanı sıra aynı zamanda koruyucudur. Hastalıklardan, ölüm ve büyülerden, tabii afetlerden korunmada doğum, evlenme ve ölüm olaylarının içinde, halk hekimliğinde hep demirden yararlanılmıştır (Acıpayamlı'dan aktaran Türkmen-Türker, 2014: 7'den). Bu çalışmada bahsi geçen “gelincik kesme” uygulamasındaki bıçağın da nazarın etkilerinden kurtulmak ve nazardan korunmak amacıyla kullanıldığı sonucuna varılabilir.

Tedavi sırasında gerçekleşen bazı uygulamaların kökeni İslamiyet öncesi Şamanist döneme, bazıları ise İslami döneme aittir. Bunların bir kısmı ise kaynağını Şamanizm'den almakla birlikte İslamî renge bürünmüştür. Şamanların başlıca görevi, toplumun fiziki ve manevi sağlığını koruma ve kollama görevini gerçekleştirebilmesi için ruhlardan yetki alması ve bu ruhlarla iyi geçinmesidir (Bayat, 2015: 100). Ruhlar tarafından yetkilendirilen şaman, otama işlemini onların adına gerçekleştirir. “Gelincik kesme” uygulamasında karşımıza çıkan ise Şamanizm'deki inanca benzese de buradaki yetkilendirmenin İslamiyet'in etkisiyle Hazreti Fatıma tarafından verildiği kabul edilmektedir. Hatta Doğu Türkistan'ın “Müslüman” kamalarının kendi mesleklerinin piri olarak Hz. Fatıma'yı gördükleri bilinmektedir (İnan, 2015: 73). Ocaklının uygulama sırasında kendisinin değil de Hz. Fatıma'nın tedaviyi gerçekleştirdiğini söylemesi, Hz Fatıma'yı kendisine pir olarak kabul ettiğinin göstergesidir.

“Gelincik kesme” işlemine başlarken hasta olarak nitelenen nazarlı kişinin oturma şekli düşünüldüğünde (sağ ayağını uzatıp sol ayağının üzerine ve yüzü kibleye bakacak şekilde) tedaviye İslami unsurların etkisi görülmektedir. Sağ ayağın kibleye doğru uzatılarak oturulması dini anlamda “sağ”ın olumlu yönlerinden kaynaklanmaktadır. Dünya dilleri de dâhil olmak üzere sağ ve sol kavramları incelendiğinde genellikle “sağ”a olumlu bir anlam “sol”a ise daha olumsuz bir anlam yüklendiği dikkati çekmektedir. Sağa ve sola atfedilen bu tip inançların oluşmasında kültür ile sıkı bir bağı olan dini inanç sistemlerinin de etkili olabileceği düşünülebilir (Gülbetekin, 2015: 1280). Aça ise sol el konusunda oluşan bu olumsuz tabunun dini inançlara ek olarak “kirlilik” ve “normaldışılık” algısından kaynaklandığını ifade etmektedir (Aça, 2017: 210).

Tedavi sırasında çok defa kullanılan “üç” sayısının da Türk kültüründe çok önemli yeri vardır. Halk kültüründe ve edebiyatında en çok kullanılan sayının üç olduğu bilinmektedir. Bayram, üç sayısının büyüüne ilişkin tarih boyunca dinlerin ve kültürlerin yaptığı vurguyu bireylerin de benimsediğini belirtir. Masal, edebiyat ve folklor gibi birçok alana da nüfuz eden bu anlayışın zamanla refleks haline dönüşerek insan düşünce ve davranışlarının ayrılmaz bir parçası haline dönüştüğünü ve üçü çağrıştırmayan ifade, tanım ya da eylemlerin adeta eksik kabul edildiğini belirtir (Bayram, 2019: 1315). Türk mitolojik sistemine göre evrenin üç kısımdan oluşması, üçler, yediler, kırklar inancı, gökten üç elma düşmesi,

masalarda üçüncü kız veya erkek evladın şanslı olması, günün sabah-öğle-akşam olmak üzere üç ana bölümden oluşması gibi birçok örnek üç sayısının kullanım yerlerinden birkaçını göstermektedir (Schimmel: 2000). Örneklerden de anlaşılacağı üzere üç sayısı hem İslamiyet öncesi Şamanizm inancında hem de İslami döneme ait inanışlarda kendisine yer edinmiştir.

## Sonuç

Bu çalışmada nazardan kaynaklı olarak genellikle kadınlarda görülen ve “gelincik” şeklinde tabir edilen hastalığın tedavisi bir halk hekimliği örneği olarak ele alınmıştır. Tedavinin uygulanış sürecinde Şamanist ve İslami unsurların iç içe yer aldığı görülmüştür. Gelincik kesme işleminin yapılması sırasında halkbilimi açısından değer taşıyan birçok motife rastlanmaktadır. Anadolu halk hekimliğinde tedavi eden ocaklının yetişmesinde iki farklı yöntem ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki ailedeki bir ocaklıdan kaynaklanan tedavi etme gücünün kan bağıyla yeni nesillere aktarılması, ikincisi ise usta-çırak ilişkisine benzer şekilde, ocaklının güvendiği bir bireye “el verme”sidir. Bu çalışmadaki ocaklının yetiştirme şekli ikinci yöntemde anlatılan “el verme-el alma” şeklinde olmuştur. Tedavide karşılaşılan ikinci bir folklorik unsur da hastalığın sebebinin nazar olmasıdır. Nazar inancı, etrafında oluşan maddi (nazar boncuğu, sarımsak, iğde dalı vb.) ve manevi (tedavisi, nazarı değen kişiler vb.) kültürel değerler nedeniyle halk bilimi açısından önemlidir. Yöre insanı (Düzce ili) nazara inanmakla birlikte gelincik olarak adlandırılan hastalığın sebebinin de nazardan kaynaklandığını düşünmektedir. İyileştirme sırasında ocaklının kendi gücünün yanı sıra halk hekimliğinde pir olarak kabul edilen Hz. Fatıma'nın yardımını da almak amacıyla “El benim elim değil Fatma Anamızın elidir, şifa ondandır” şeklindeki sözleri de tedavideki İslamî ve folklorik bir unsur olarak dikkati çekmektedir. Gelincik kesme uygulamasında karşılaşılan bir diğer motif, Türk kültüründe iyileştirici özelliği bulunan demirin gücünden yararlanılmasıdır. Hasta olan kişinin tüm vücudunda demir gezdirilmesiyle kişinin hastalıktan arındırılmasını hedeflenmektedir. Türklerdeki önemli sayılardan biri olan 3 sayısının tedavide birçok yerde tekrar edilmesi, bütün dünyada “sol” üzerinde oluşan tabudan kaynaklı olarak sol ayağın üstüne oturup sağ ayağın kibleye doğru uzatılması da rastlanan motiflerdendir. Halk bilimi açısından değer taşıyan birçok unsuru barındıran gelincik kesme uygulamasının kayıt altına alınması, kültürel varlığın korunması ve sonraki nesillere aktarılması için önemlidir.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Acıpayamlı, O. (1961). *Türkiye’de doğumla ilgili âdet ve inanmaların etnoljik etüdü*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Acıpayamlı, O. (1969). Türkiye folklorunda halk hekimliği ve özellikleri. *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXVI: 1-9.

- Aça, M. (2017). Kültür ve dayatma: Türk kültüründe sol el tabusu. *International Conference: The West of The East, The East of The West Proceedings*, Prague/Czechia, 205-212.
- Bayat, A. H. (2016). *Tıp tarihi*. İstanbul: Pınarbaşı Matbaacılık.
- Bayat, F. (2015). *Türk kültüründe kadın şaman*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayram, S. (2019). Tarihten günümüze üçün sembolizmi: İnsan düşünce ve eylemlerinin üçle ilişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (65), 1315-1325.
- Başaran, U. - Solmaz, S. (2015). Halk hekimliğinin dünü ve bugününe dair iki farklı uygulamadan hareketle geleneksel-modern tıp karşılaştırması denemesi. *II. Uluslararası Genç Halk Bilimciler Sempozyumu Bildirileri*, (Ed.: Metin Özarslan), 59-69, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Boratav, P. N. (2013). *100 soruda Türk folkloru*. Ankara: BilgeSu.
- Çelik, A. (2018). Türk toplumunun sözel belleğindeki al karısı tasarımları üzerine. *Doğaüstü Varlıklar ve Anlatılar Üzerine İncelemeler*. (Ed.: Altuğ Ortakçı), Ankara: Kesit.
- Doğan, Ş. (2011). XIV.-XV. yüzyıl Türkçe tıp metinlerinde halk hekimliği izleri. *Millî Folklor*, 23 (89), 120-132.
- Duvarcı, A. (1990). Halk hekimliğinde ocaklar. *Millî Folklor*, 2 (7), 33-38.
- Ekici, M. (2015). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel.
- Gülbetekin, E. (2015). Sağ=sol? 'sağ-sol' kavramları ve beyin asimetrisi. *International Journal of Human Sciences*, 12-(2), 1279-1295.
- Hufford, D. J. (2009). Halk hekimleri. (Çev.: Mustafa Sever). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*, 382-390, Ankara: Geleneksel.
- İnan, A. (2015). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Malinowski, B. (1990). *Büyü, bilim ve din*, (Çev.: Saadet Özkal), İstanbul: Kabalıcı.
- Ronan, C. A. (2005). *Bilim tarihi*. (Çev.: E. İhsanoğlu. – F. Günergur), Ankara: TÜBİTAK.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların gizemi*. (Çev.: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalıcı.
- Sever, M. (2015). Halk tıbbı, halk hekimliği. *Gazi Akademik Bakış*, 9 (17), 181-192.
- Şar, S. (2005). Anadolu'da halk hekimliği uygulamaları. *Türkiye Klinikleri Journal of Medical Ethics*, 13 (2), 131-136.
- Türkmen, F. - Ferah T. (2014). Geleneklerde ve inançlarda demir. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 14 (1), 1-8.

### **Sözlü Kaynaklar**

- KK-1 : Şaziye Demir, Yaş: 68. Eğitim: ilkokul 2. Sınıf, Düzce. (Görüşme Tarihi: 26.10.2017)

## NEVŞEHİR YÖRESİ GELENEKSEL EĞLENCE UNSURLARININ TURİZMDE KULLANIMI

### USAGE OF TRADITIONAL ENTERTAINMENT FACTORS OF NEVŞEHİR REGION IN TOURISM

**Kamile SERBEST\***

**ÖZ:** Kültür turizmi, günümüzde deniz, kum ve güneş turizmine karşı alternatif turizm faaliyeti olarak birçok ülke tarafından yapılan önemli turizm faaliyetlerinden biridir. Köklü bir kültürel geçmişe sahip olan ülkeler, bu kültür unsurlarını turizme yönelik kullanmakta, ayrıca kültür unsurlarını turizmde kullanarak kültürün yaşatılmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır. Kültür turizmi içinde önemli bir yere sahip olan unsurlardan biri de eğlence kültürüdür. Eğlence, insanların boş vakitlerini değerlendirme ve stres atmaları amacıyla başvurulan önemli unsurlardan biridir. Kültürlerden önce var olduğu bilenen eğlencenin, geçmişte özellikle kış geceleri insanların boş vakitlerini değerlendirdiği ve hoş vakit geçirdiği bir araç olduğu bilinmektedir. Eğlence unsurları, eğlenmenin yanında bireyler arasında iletişimi sağlaması bakımından da dikkate değerdir. Günümüzde zayıflamakla birlikte insanlar bugün, bayram ve mevsimsel döngüye bağlı etkinlikler düzenleyip vakit geçirmektedirler. Bu etkinliklerde geleneksel oyunlar oynanmakta olup çeşitli gösteriler yapılmaktadır. Bu unsurlar ayrıca eğlenirken eğlendirme amacı da gütmektedir. Bu eğlenceler toplu ortamlarda; köy meydanı, kahvehane, köy odası vb. mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Ancak teknolojinin gelişmesiyle birlikte eğlence kültürü de değişim ve dönüşüme uğramıştır. Fakat günümüzde de eğlence unsurlarının yaratımında ve yapılan aktivitelerde folklor ürünlerinden yararlanılmaktadır. Çalışmada, geçmişte birçok kültüre ev sahipliği yapmış ve eğlence kültürü bakımından oldukça zengin olan Nevşehir yöresinin eğlence unsurları üzerinde durulacak olup bu unsurların turizmde kullanımı değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Nevşehir, gelenek, kültür, eğlence kültürü, turizm.

**ABSTRACT:** Cultural tourism is one of the important tourism activities which have been organized by many countries as activity of alternative tourism against sea, sand and sun tourism today. Countries that have a rooted cultural past use these cultural factors for tourism. Besides, it is provided that the culture is sustained and transferred to the next generations by using these cultural factors in the tourism. One of the factors which have an important position within the cultural tourism is entertainment culture. Entertainment is one of the important factors which are applied in order to make use of people's spare time and let off stress. Entertainment which is known to exist before cultures is known as a means which people make use their spare time and enjoy themselves particularly winter nights in the past. Entertainment factors are significant regarding supply of communication among the individuals in addition to fun. People today spend time by organizing activities related to wedding, feast and seasonal cycle with the slimming. In these activities, traditional games are played and various shows are performed. These factors also aim to entertain while having fun. These entertainments are performed in mass environments like village square, coffeehouse and village chamber. However, entertainment culture has also undergone a change and transformation with the development

\* Doktora Öğrencisi - Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı / Ankara - [kamile.serbest0@gmail.com](mailto:kamile.serbest0@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0001-9859-3120)

*of technology. Nonetheless, folklore products are benefited in the creation of entertainment factors and done activities today too. In the study, entertainment factors of Nevşehir region where hosted many cultures in the past and is rich in terms of entertainment culture will be dwelled on and also usage of these factors will be evaluated in tourism.*

**Keywords:** *Nevşehir, tradition, culture, entertainment culture, tourism.*

## Giriş

İnsanlar sosyal hayatın getirdiği yoğunluktan kaynaklı olarak hoş vakit geçirmek ve boş zamanlarını değerlendirmek için eğlenmeyi tercih etmektedir. Eğlence, insanların rahatlama ve stres atmalarında önemli bir işleve sahiptir. Eğlence “eğlenme işi, sefahat; neşeli ve hoşça vakit geçiren şey veya kimse” (URL-1), “sataşma, alay, faydasızlık, haylazlık. Kolay işin yanında “latife yapma, hoşça vakit geçirme, zevk, durma, kalma, cümbüş, avutma, toplantı, şenlik, oyun aracı, keyif sürme, dans, müzik, oyun, tören, ferahlama, ikram, yeme-içme, dinlenme gibi” anlamları ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Sözlüklerimiz eğlence ile ilintili pek çok kelimeyle doludur. Bu sözcükler, “eğlenme eylemini ve işlevini (avutmak, keyfetmek, zevk etmek, ferahlamak vb.), eğlence mekânını (lunapark, eğlence merkezi, dreamland vb.), eğlence araç ve türünü (tombala, tavla, salıncak, parti vb.), eğlencedeki içecekleri (çay, kokteyl vb.) ve eğlence etkinliklerini (dans, müsamere, gösteri, oyun vb.) belirtmektedir” (Özdemir, 2004: 153)

Folklorun işlevlerinden<sup>1</sup> biri olan eğlenmenin Türk kültüründe önemli bir yeri vardır. Çocuklar eğlenmek amacıyla çeşitli oyunlar oynarken yetişkinler de birlikte vakit geçirmek ve eğlenme amaçlı olarak yetişkinlere özgü geleneksel oyunlar oynamışlar hatta oynadıkları bazı oyunlarla da halkı eğlendirmişlerdir. Bu oyunlar, birlik ve beraberliği sağlamak ve insanlar arasındaki iletişimi artırmak gibi işlevlere de sahiptir. İnsanlar bu eğlenceleri gerçekleştirmek için kendilerine bir mekân seçerler. Eğlenceler genellikle toplu ortamlar olan düğünlerde, bayramlarda, mevsimsel etkinliklerin yapıldığı köy meydanında yapılmaktadır. Bu mekânlar kadın ve erkeğe göre de değişme özelliğine sahiptir. Erkeklerin kendi aralarında gerçekleştirdiği eğlenceler genellikle “köy odası, kahvehaneler, varlıklı kimselere ait konaklar, geniş odalı veya hayatlı evler, bağ evleri, geniş odalı düğün evleri” (Özdemir, 2005: 93-99) vb. mekânlarda yapılırken kadınlar ise genellikle kapalı mekânlarda toplanarak eğlenmektedir. Bu mekân genellikle aralarında anlaşış belirledikleri bir evdir. Bu eğlence ortamları ayrıca “Türk kimliğinin değişik cephelerinin gösterildiği icra ortamlarıdır. Bu ortamlar katılımcının kültürel kimliğinin bilincine eriştiği ve bireysel kişiliğini geliştirme fırsatı bulduğu, diğer kültür ortamlarına (dinî, töresel ortamlar) göre, daha esnek yapılı oluşum ve gösterim ortamlarıdır (Özdemir, 2005: 17). Halka açık eğlenme ve dinlenme yerlerinin başında kahvehanelerin geldiğini ifade eden Ceylan (2004: 5), bu eğlence

<sup>1</sup> Folklorun işlevleri hakkında geniş bilgi için bk. (Bascom, 1954: 333-349; Çobanoğlu, 2012: 256-257).



mekânlarının muhitlere göre değişen ekonomik durumu düşük olanların gidebileceği mütevazı kahvehanelerin olduğunu belirterek bunun yanı sıra gençlerin gittiği ve lüks kahvehanelerin de olduğunu ifade etmektedir.

Çalışmada, Nevşehir yöresi geleneksel eğlence kültüründen bahsedilecek olup yöreye ait köy seyirlik oyunları, halk oyunları ve çocuk oyunları gibi geleneksel oyunların turizmde kullanımı üzerinde durulacaktır.

### 1. Türk Eğlence Kültürü

İnsanların yeme-içme, barınma gibi ihtiyaçlarının yanı sıra birlik ve beraberliğin ve ruhen rahatlamanın sağlanması açısından eğlenme de insan yaşamında bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. “İnsanoğlunun ataları, çevrelerinde gördükleri şeyleri taklit ederek yaptıkları eylemleri hareketlerle birbirine anlatarak farkında olmadan oyunu yaratmışlardır” (Özhan, 1997: 10). Huizinga da oyunun kültürlerden önce var olduğunu, insanların bütün yapıp-etmelerinin yalnızca bir oyundan ibaret olduğunu ifade eder (1995: 14).

Yetişkinler tarafından gerçekleştirilen ritüel kökenli törenler, şölen, sığır, örste demir dövme gibi uygulamalar Türk eğlence kültürünün oluşmasında etkin rol oynamıştır. Geçiş dönemlerinde gerçekleştirilen uygulamalar da eğlence unsurlarını barındırması ve gerek geçmişte gerekse günümüzde Türk eğlence kültürünü yansıtmaya açısından dikkate değerdir. Türklerin geçmişte en önemli eğlence mekânları ise Hanlar tarafından düzenlenen toylar, av törenleri ve ziyafetler olmuştur. Dede Korkut Hikâyelerinde de Bayındır Han’ın yılda bir kere toy düzenleyip beyleri konuk ettiği ve bu toyda attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kestirerek tepe gibi et yığdığı, göl gibi kırmızı sağdığı ifade edilmiştir (Ergin, 2014: 77-78). Yine bu hikâyelerde Türk kültürü açısından önemli bir yere sahip olan av kültüründen de bahsedilmekte olup Boğaç Han ve Uruz’un ilk avı olmasından dolayı annelerinin yiyip içip hoş vakit geçirmek için toy düzenlendiği de görülmektedir (Ergin, 2014: 86,162). Yemeğin de Türk eğlence kültürünün ayrılmaz bir parçası olduğu aşikârdır. Aynı zamanda Hanlar tarafından düzenlenen bu törenlerde Hanlar, güç göstergesi olarak eğlencenin siyasal işlevinden<sup>2</sup> faydalanmıştır. Bu doğrultuda Türk eğlence kültürü incelendiğinde, eğlencelerin siyasal amaca yönelik kullanımının eski dönemlerde olduğu gibi günümüzde de devam ettiğini söylemek mümkündür.

Selçuklu Devleti’nde devlet erkânı tarafından düzenlenen eğlencelerde mekân olarak genellikle saraylar kullanılmıştır. “Devlet erkânının eğlence düzenlemesine vesile teşkil eden nedenler oldukça çeşitlidir. Bunlar arasında veliaht tayin etme, tahta oturma, elçilerin kabulü gibi esasen devletin resmi tören ve kabulleri olarak değerlendirilebilecek uygulamalar da yer almaktadır. Bunların dışında özellikle zafer kutlamaları,

<sup>2</sup> Eğlencenin siyasal işlevleri hakkında geniş bilgi için bk. (Özdemir, 2005: 317).

düğün, av şenlikleri, bayramlar, çeşitli oyun ve eğlencelere vesile olur, her türlü sanat ve müzik erbabı bu toplantılara renk katardı” (Ersan, 2006: 76).

Osmanlı Devleti'nin eğlence anlayışı değerlendirildiğinde, yine devlet erkânının düzenlediği eğlencelerin yanında halkın kendi arasında vakit geçirmek için ya da doğum, sünnet, askere gitme, hacca gitme, evlilik (Özdemir, 2005: 51) gibi geçiş dönemlerine bağlı olarak gerçekleştirilen eğlencelerin bulunduğu ve bu eğlencelerin çeşitli seyyahlar tarafından da kaydedildiği bilinmektedir. Bu eğlenceler genellikle At Meydanı, Bayezid Camii meydanı, Ayasofya Camii yakınları, evler, bahçeler, sokaklar, kır, orman, hamam vb. olmakla birlikte; bayramlar, şölenler, törenler ve zafer kutlamaları yaz aylarında genellikle meydanlarda, sokaklarda ve kırlar başta olmak üzere büyük geniş alanlarda kutlanmaktadır. Kış aylarında ise kahvehaneler önemli eğlence mekânları olarak değerlendirilmektedir (Dinçer Berdibek, 2017: 37-58).

Yukarıda zikredilen eğlence mekânları, aynı zamanda halkı bir araya getiren mekânlardır. Ayrıca bu mekânlar, birlik ve beraberliğin ön plana çıktığı ortamlar olmakla birlikte halkın ilişkilerini güçlendiren ve çeşitli sohbetlerin edildiği, taklitlerin yapıldığı, çeşitli yöresel oyunların oynandığı, Karagöz gösterilerinin düzenlendiği ve köy seyirlik oyunlarının gerçekleştirildiği mekânlar olması bakımından önem arz eder. Bu mekânlar eğlencenin yanında, folklorun eğitim işlevinin karşılandığı ve Türk eğlence kültürünün gelecek kuşaklara aktarıldığı ortamlar olması dolayısıyla da Türk kültürü açısından değerlidir.

Türk eğlence kültüründe çocuk oyunlarının, yetişkinler tarafından oynanan oyunlar olarak da yöresel oyunlar ve köy seyirlik oyunlarının ayrı bir önemi vardır. Folklorun eğitim işlevi bağlamında değerlendirildiğinde çocuk oyunları, çocuğun arkadaşlarıyla iletişim kurmasını, paylaşımlarda bulunmasını ve bazı konuları kendi deneyimleriyle öğrenmesini sağlar. “Oyunlarda çocuk aile bireylerinin dışında yeni insanlarla tanışma ortamı bulur ve onlarla bir arada karşılıklı sevgi ve saygı içerisinde yaşamının gereğini öğrenir” (Özhan, 1997: 22). Çocukların oyun mekânları ise genellikle sokaklardır. Fakat günümüzde bu durum değişmiş olup çocukların alışveriş merkezlerinde, diğer eğlence mekânlarında bulunan tektürleşmiş oyunlar ve bilgisayar oyunları ile vakit geçirdikleri görülmektedir.

Yetişkinler tarafından oynanan yöresel oyunlar, ortaya çıktığı bölgenin ve o bölgede yaşayan halkın gelenek ve göreneklerini, inanç sistemini ve yaşam tarzını yansıtmaktadır. “Geleneksel dilde bu oyunlara ‘oyun yapma’ veya ‘oyun çıkarma’ adı verilmektedir” (Aydın, 2009: 4). Halk tarafından icra edilen eğlence unsurlarından biri olan köy seyirlik oyunları, “çağlar boyu süren halk tiyatrosu geleneğinin günümüze gelen mirasıdır. Bu oyunlar tarih boyunca göçlerden, çeşitli kültürlerden ve birikimlerden etkilenmiştir. Zaman boyutunda beslenerek bu günkü şeklini almıştır. Oynandığı toplumun kültür düzeyine, zaman ve geleneğe bağlı olarak şekillenir” (URL-2). Bu oyunlar bizzat köylüler tarafından icra edilmekte

olup izleyicileri yine köylülerden oluşmaktadır. Köy seyirlik oyunları, halkın bir araya geldiği eğlence ortamlarında doğaçlama bir şekilde icra edilmekte olan ve bazı araştırmacılar tarafından “köy tiyatrosu” olarak değerlendirilen oyunlardır. Ancak bu oyunlar dinsel ve toplumsal özellikler taşıması bakımından ilkel tiyatro biçimi olarak nitelendirilmiştir (Aydın, 2009: 4). Köy seyirlik oyunları, Artun tarafından “ritüel nitelikte, belirli bir takvimi işlevsel oyunlar ve evlenme törenlerinde ve çeşitli toplantılarda eğlence amacıyla oynanan oyunlar” (URL-2) olarak sınıflandırılmıştır. Özdemir ise Türk eğlence kültürü üzerine yaptığı çalışmasında eğlenceleri; “Ritüel Kökenli Eğlenceler, Dini Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler, Geçiş Dönemleriyle İlgili Eğlenceler, Mevsimlik Toplantı, Gezinti ve Eğlenceler, Yöresel Şenlik, Festival ve Panayırılar, Resmi Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler, Kent Yaşamı Kökenli Toplantı ve Eğlenceler, Diğer Eğlenceler” (2005: 49-80) şeklinde sınıflandırmıştır. Metin And (2012: 37), oyunun anlamları üzerine değerlendirmelerde bulunduğu eserinde oyunun şamanistik dönemden izler taşıdığını vurgulamaktadır. And ayrıca şamanların törenlerde dans etmesi, ses ve çalgı müziğini yapması ve yaptığı çeşitli taklitlerin tiyatro, dans ve köy seyirlik oyunlarının kökenini oluşturduğunu belirtmektedir. Köy seyirlik oyunları üzerine çalışmalar yapan Aziz Çalışır ise köy seyirlik oyunların kökenlerinin tarih öncesi bolluk törenlerine, ölüm-yeniden dirilme, yıldönümü ve doğanın canlandırılması gibi doğa kültlerine; İsis-Osiris, Kybele-Attis, Dionysos-Semele gibi eski Ortadoğu, Anadolu ve Batı Anadolu tapını ve söylenceleriyle animist inançlarına, Orta Asya Türklerinin getirdikleri inanç ile Anadolu’da Türklerden önce yaşamış ulusların törenlerine kadar uzandığını belirtmiş ve bunların zamanla kaynaşmasının törensel ve büyüsel kalıntıları olarak günümüze kadar sürüp geldiğini ifade etmiştir (Çalışır’dan aktaran Atlı, 2017: 19).

Nevşehir, Kapadokya Bölgesi içinde yer alan, doğal güzellikleri ve tarihi mekânları bakımından turizm sektörünün en önemli merkezlerinden biridir. Ayrıca “Kapadokya çok renkli ve çok katmanlı bir kültürel mekân olduğu için kadim seyyahların da ilgisini çeken bir bölge olmuş, Evliya Çelebi’den Batılı seyyahlara pek çok kişi Kapadokya’dan övgüyle söz etmiştir” (Ölçer Özünel, 2012: 100). Dünya çapında doğal güzeleğe sahip olan bu bölgenin korunması için Göreme Milli Parkı ve Kapadokya, 1985 yılında UNESCO tarafından Dünya Mirası Listesi’ne alınmıştır (URL-3). Kültürel açıdan da kendine özgü geleneksel kültürüyle dikkat çeken Nevşehir; kültürel mirasın yaşatılması, aktarılması ve turizm faaliyetlerinde kullanılması açısından da oldukça elverişlidir. Çalışmada, Nevşehir yöresi eğlence kültürü içerisinde ön plana çıkan, turizm faaliyetlerinde uygulanabilecek ve aktarıma uygun olan köy seyirlik oyunları, halk oyunları ve çocuk oyunları incelenecektir.

## 2. Nevşehir Yöresi Geleneksel Eğlence Kültürü

### 2.1. Köy Seyirlik Oyunları

#### Deve Oyunu

Deve oyunu, başta İç Anadolu olmak üzere Türkiye'nin diğer bölgelerinde de oynanan seyirlik bir oyundur. Nevşehir yöresinde bu oyun, genellikle düğün ve asker gecelerinde halkı eğlendirmek amacıyla günümüzde de oynanmaya devam etmektedir. Beş kişiden ikisi devenin ön bacaklarını, ikisi ise arka bacaklarını oluşturacak şekilde dizilir. Bir kişi de ortaya geçerek devenin hörgücünü oluşturur. Üstlerine bir merdiven konulur ve üstleri devenin tüyüne benzer renkte bir örtü ile örtülür. Genellikle oraktan yapılan ve bir değneğin ucuna bu orağı dik duracak şekilde bağlayıp etrafı sarılarak devenin başına benzeyen bir baş yapılır. Devenin ön bacaklarını oluşturan iki kişiden biri örtünün altından görünmeyecek şekilde değneği tutarak devenin başını tutar. Oyuna göre başını hareket ettirir ve ses çıkarır. Deveyi oluşturanların dışında oyunda bir de deveci vardır (KK-3, KK-1) Deveci, oynayarak deveyi gezdirir ve halkı eğlendirir. "Bu acayip şekil köy içerisinde gezerken herhangi bir adama rast geldiğinde boynunu uzatarak bahşiş ister (Kılıç ve Kılıç, 2017: 160).

#### Sinsin

Deve oyunu gibi genellikle düğünlerde gençler tarafından oynanan sinsin oyunu, geceleri geniş bir alanda oynanan bir oyundur. Gençler alanın ortasına yakılan ateşin etrafında toplanır, gruptan bir kişi ortaya çıkar ve müziğe uygun bir şekilde oynamaya başlar. Sonra karşısındakine yumrukla vurmaya çalışır. Karşıdaki kişi ise yakalanmamak için alanın dışına kaçar. Eğer oyuncu yakalanıp vurulursa o kişi alanın dışına çıkar. Oyun bu şekilde devam eder ve sonunda bir kişi gelip ateşi devirir (KK-4).

#### Yüzük Oyunu

Çoğunlukla düğünlerde oynanan oyun, oyuncuların kasketlerinin ortaya konmasıyla başlar. Oyunculardan birisi hızlı bir şekilde elini kasketin altına sokar ve çıkarır. Amacı birisinin içine madeni parayı saklamaktır. Rakip oyuncuların bu parayı bulması istenir ve ilk defada bulurlarsa hak karşı tarafa geçer. Bulamazlarsa bulana kadar devam eder (KK-3, KK-4).

#### Goyun Hoo!

Ramazan Bayramı'ndan üç gün öncesinde yani Kadir Gecesi'ne denk gelen gecede oynanan goyun hoo, beş ile on beş yaş arasındaki çocukların iftardan sonra ellerine teneke, şişe gibi ses çıkaracak malzemeler alıp sokak ve mahalleleri dolaşarak çalması şeklinde gerçekleşir. Bu çocuklar evleri dolaşarak bir evin önünde durarak;

"Goyun hoo! Goyun hoo!

Biz geldik duyun hoo!

Virdinizse virdiniz,

Virmedinizse testinizi bardağınızı kırdık hoo!"

der ve ev sahiplerinden yiyecek isterler. Ev sahibi bütçesine göre çocuklara yiyecek verir. Çağrıldığında çıkmayan ya da bir şey vermeyen ev sahibini evindeki bir şeyi devirerek ya da kırarak cezalandırırlar (Güngöz Alptürker, 2014:359-365; KK-1, KK-2). Söz konusu oyun insanlar arasında paylaşmayı sağlaması açısından önem arz etmektedir.

### **Kelle Atma**

Avanos'ta düğünlerde oynanan "kelle atma", dar bir alanda büyükbaş hayvan kellesi ile oynanmaktadır. Oyunun amacı, yüksek bir yere gerilen ipten kelleyi aşırıdır. Büyükbaş hayvan kellesi ağır olması sebebiyle kelleyi havaya kaldırmak oldukça zordur. Oyunda kelleyi aşırı kişi, damat tarafından verilen para, altın vb. ile ödüllendirilmektedir. Ayrıca kelleyi aşırı oyuncunun evinin önünde davul-zurna çaldırılmaktadır. Ardından kız tarafından getirilen yemekler ile ziyafet verilerek eğlenceler düzenlenir. Günümüzde bu oyuna pek rastlanmamasına rağmen geleneği unutturmamak amacıyla yapılan etkinlikler de mevcuttur. Bu etkinliklerde oyunun hayvanın kellesi yerine büyükbaş hayvan şeklinde tasarlanıp içi kumaş parçalarıyla doldurulan malzemeler ile oynandığı belirtilmektedir (KK-1, KK-2).

### **Kabak Oyunu**

Erkekler arasında, kalabalık bir şekilde oynanan oyunlardan biri olan kabak oyunu, şaşırtmaya yönelik oynanan bir oyundur. Oyunda bir oyuncu başı vardır. Oyuncu başı "Ektim, biçtim bizim tarlada beş" (bu sayı farklı da olabilir) kabak bitti der. Beşinci sıradaki oyuncu "Beş kabak bitmez" der. Bunun üzerine oyuncu başı "Ya kaç kabak biter?" diye sorar. Aynı kişi yine cevap verir ve "8 (sayı değişmektedir) kabak biter" demesi gerekir. Cümleyi eksik söylese oyuncu başı yanlış söyleyen oyuncuya kemerle vurur. Oyun bu şekilde devam eder (KK-5).

### **Arı Oyunu**

Erkekler arasında oynanan oyun, çoğunlukla düğünlerde ve köy odalarında oynanır. Üç kişi ortaya çıkar, bu üç kişiden ikisi kenara, biri de ortaya geçer. Ortadaki iki eliyle burnunu kapatarak arı sesi çıkartır. Diğer iki kişi ise ortadaki kişiye dönük olan yanağına çapraz bir şekilde elinin içi dışa gelecek şekilde elini koyar. Diğer elleri ise ortadaki oyuncunun ensesine vurabilecek mesafede tutulur. Ortadaki kişi bu iki kişinin eline vurmaya çalışır. Ortadaki kişi yandaki iki kişiden birine vurduğunda, karşıdaki kişi de ona vurmaya çalışır. Karşıdaki kişi vurabilirse oyuncu değişir ve vuran kişi ortadaki oyuncunun yerine geçer. Vuramazlarsa vurana kadar oyun devam eder (KK-5).

### **Tekerleme Öğretme Oyunu**

Söz konusu oyun, erkekler arasında 5-10 kişi ile halka şeklinde oturup diz çökerek oynanmaktadır. Oyunun amacı tekerleme öğretme ve öğretirken de oyuncuları ve izleyenleri eğlendirmektir. Oyunda bir kişi "baş" olur.

Oyun, başın tekerlemeyi söylemesi ile başlar. Oyunun tekerlemesi şu şekildedir:

Bir mal aldım beşe  
Sermayesi altıya  
İstediler yediye  
Ben vermedim sekize  
Sen al dokuza  
Ver ona, ver ona.

Oyuncu başı, bu tekerlemeyi hızlı bir şekilde söylerken her bir mısraında sağındakinin dizine sert bir şekilde vurur. Sağdaki oyuncunun da diğer oyuncuya vurarak tekerlemeyi söylemesi gerekmektedir. Eğer oyuncu tekerlemeyi yavaş ya da yanlış söylerse, oyun tekerlemeyi doğru söyleyen bir önceki oyuncu ile tekrar başlar. Tekerlemeyi söyleyemeyen oyuncu tekerlemeyi öğrenmeden diğer oyuncuya geçilmez. Oyun bu şekilde dönerek tekerlemeyi öğretilene kadar devam etmektedir (KK-5).

### **Top Bir Ateş**

Sekiz kişiyle erkekler tarafından halka oluşturularak oynanmaktadır. Oyunculardan biri oyunu yönetir, bir kişi ise halkanın ortasında kafası yere eğik bir şekilde kapanarak ebe olur. Diğer altı oyuncunun elinde kemer bulunur. Altı oyuncu; sağ-1, sağ-2, sağ-3, sol-1, sol-2, sol-3 olarak numaralandırılır. Oyunu yöneten kişi ilk olarak bütün oyunculara “top bir ateş” diyerek oyunu başlatır ve tüm oyuncular hep birlikte ortadaki ebenin sırtına kemerle vurur. Ardından yöneten kişi hızlı bir şekilde oyunculara “sağ-1 vursun!” ya da “sağ-2 dursun, sol-3 vursun!”<sup>3</sup> diyerek şaşırtmaya çalışır. Yöneten oyuncunun söylediği numaralı kişi ebe olan oyuncunun sırtına vurmazsa ebe olarak ortaya o oyuncu geçer. Oyunu yöneten kişi “top bir ateş” dedikten sonra oyuncular yine hep birlikte ebenin sırtına vurur ve oyun bitirilir (KK-5).

### **Mest Dikme/Bacak Kızartma**

Oyun üç kişi ile oynanmaktadır. Bir kişi ortaya, diğerleri de onun sağ ve sol yanına oturur. Yanlardaki iki kişiden sağdaki sol, soldaki sağ bacağını yukarı sıyırarak uzatır. Sağdakinin sol, soldakinin ise sağ elinde kısa bir sopa bulunmaktadır. Ortada olan oyuncu, diğer iki oyuncuları şaşırtmak ve konuşturmak amacıyla kendisine bir konu seçer. Dizleri yukarıda kalacak şekilde oturur, iki elini de bacaklarının arasına koyar. Ortadaki oyuncu seçtiği konu hakkında hem konuşur hem de iki yanındaki oyuncu fark etmeden birinin ya da aynı anda ikisinin çıplak olan bacağına vurmaya çalışır. Yandaki oyuncular da o sırada sopalarıyla ortadaki oyuncunun eline vurmaya çalışır. Ortadaki oyuncu, bir taraftan konuşurken bir taraftan da diğer iki oyuncunun dikkatini dağıtıp bacaklarına vurabilmek için onlara soru yöneltir ve bir şekilde bacaklarına vurmaya başlar. Eğer yandaki

<sup>3</sup> Sayılar oyun sırasında sürekli değişmektedir.

oyuncularından biri ortadaki oyuncunun eline vurursa, vuran oyuncu ortaya geçer (KK-5). Ancak usta oyuncular, eline vurdurmadan oyunun sonuna kadar ortada oynar. Rıdvan Gögüş, oyunun oynandığı etkinliklerde ön plana çıkan ve oyunun hem Türkiye genelinde tanınmasını hem de Kapadokya bölgesinde tekrar canlanmasını sağlayan usta oyuncularından biridir.

## 2.2. Halk Oyunları

### Yıldız Oyunu

Yıldız oyunu, kadınlar arasında düğünlerde, kına gecelerinde ve kadın eğlencelerinde oynanan oyunlardan biridir. Tefçi kadınların yıldız oyunun türküsünü söylemeye başlamasıyla bir kişi çıkıp tek ayağı düz, diğer ayağı sağa dönük bir şekilde yavaş yavaş etrafında dönerek oynamaya başlar. Oynayan kadın bir nevi dönerken ayağıyla yıldız çizer (KK-1, KK-2).

### Kayalar Oyunu

Genellikle kadınlar ya da genç kızlar tarafından oynanan halay tarzında bir oyun olan kayalar oyunu, kadınların karşılıklı dizilerek parmaklarını şıklatması ve oyuna özgü söylenen türkü eşliğinde sekerek oynanmaktadır. Ancak Ürgüp ilçesinde oyunun erkekler tarafından yan yana dizilerek kadınlardan farklı ayak hareketleriyle davulla oynandığı da görülmektedir. Söylenen türkünün sözleri Nevşehir'in bazı bölgelerinde göre farklılık göstermektedir. Oyun sırasında türkünün her mısraı iki defa tekrarlanmaktadır. Türkünün sözleri genellikle şu şekildedir:

Kayalar yarılmasın

Söyle yar darılmasın

Darılırsa darılsın

Ellere yar olmasın

Nesine de yavrum nesine

Sigara da koymuş fesine

Kayalar engin olsa

Nişanlım zengin olsa

Zenginini aramam

O benim dengim olsa

Nesine de yavrum nesine

Sigarada koymuş fesine

Kayalar merdin merdin

Kim bilir kimin derdin

Ağaçlar kalem olsa

Yazılmaz benim derdim

Nesine de yavrum nesine

Sigarada koymuş fesine (KK-1, KK-2)

## 2.2. Çocuk Oyunları<sup>4</sup>

### Beştaş

Kız çocukları arasında oynanan oyun, İç Anadolu Bölgesi'nde çocuklar tarafından yaygın olarak oynanan bir oyundur. Adından da anlaşılacağı üzere beş taş ile oynanan oyun, taşların yere saçılmasıyla başlar. Oyuncu elindeki taşı yukarı fırlatır ve yere saçılan taşlardan birini alır. Fırlatılan taş düşmeden yerden bir taş alınır. Yerdeki taşın alınmasıyla birlikte yukarıya atılan taş yere düşmeden tutulur. Yukarıya atılan taş yer düşerse oyuncu yanar ve hak diğer oyuncuya geçer. Oyun, çocukların motor becerisini ve kavrama yeteneğini geliştirmesi açısından önemlidir (KK-1, KK-2).

### Kuyulu Top

Avanos'ta 8-12 yaş aralığındaki kız ve erkek çocukların karışık oynadığı bir oyun olan kuyulu top, yere aralarında boşluk olacak şekilde 4-5 tane çukur açılır. Evdeki artık kumaşlardan ya da ip yumağından yapılmış top, açılan kuyuya belirli bir mesafeden atılır. Bu topu kuyuya düşüren oyuncu oyuna devam eder. Düşüremeyen hakkını kaybeder. En sona kalan kişi oyunu kazanmış olur (Tükel, 2014: 136).

### Yağ Satarım Bal Satarım

Kız-erkek karışık oynanan oyun, İç Anadolu Bölgesi'nde yaygın bir şekilde görülmektedir. Kalabalık oynanan oyunda, çocuklar büyük bir halka oluşturarak birbirlerine dönük bir şekilde oturur. Halkanın içinde de bir oyuncu bulunur. Halkanın içindeki oyuncu, eline bir mendil alır ve halkanın etrafında dolaşır. Halkanın etrafında dolaşırken mendili bir oyuncunun arkasına bırakır. Mendilin arkasına bırakıldığını fark eden oyuncu, mendili bırakan oyuncuyu kovalar. Kaçan oyuncu, mendili arkasına bıraktığı oyuncunun yerine oturur. Diğer oyuncu ise ortaya geçer. Eğer kaçan oyuncu yakalanırsa yine ortada o devam eder (KK-1).

### El Üstünde Kimin Eli Var

Kız ve erkek çocukların birlikte oynadığı bir oyundur. Oyunda bir ebe seçilir. Ebe, dizleri üstünde başı yere bakacak şekilde yere kapanır. Diğer oyuncular ebenin üzerine ellerini koyar. Oyunculardan biri ebeye "El üstünde kimin eli var?" diye sorar. Ebe en üstteki elin kime ait olduğunu bilirse, eli en üstte olan oyuncu ebe olur. Bilemezse oyun aynı şekilde devam eder (KK-1, KK-2).

<sup>4</sup> Avanos çocuk oyunları hakkında geniş bilgi için bk. (Tükel, 2014: 129-142).



## Çekirdek Oyunu

Oyuncular daire şeklinde sıralanır ve bu dairenin içine bir saksı konulur. Çocuklar ellerine kayısı çekirdeği alır ve sırasıyla bu çekirdekleri fırlatarak saksıya vurmaya çalışırlar. Saksıya vuran oyuncu puan alır. En çok puan alan oyuncu oyunu kazanır (KK-1, KK-2).

### 3. Nevşehir Yöresi Geleneksel Eğlence Unsurlarının Turizmde Kullanılması

Değişen şartlar ve gelişen teknolojinin etkisiyle deniz, kum ve güneş turizminin yanı sıra kültür turizmi, günümüzde talep edilen turizm sektörleri arasında yer almaktadır. Günümüzde kültür, kültürel mirasın yaşatılması ve aktarılması bağlamında gelişmiş ülkeler tarafından gerek turizm gerekse endüstri alanında kullanılmaktadır. Kültür turizmi kapsamında kullanılan kültür ürünlerinden biri de eğlence kültürüdür. Kültürel zenginliğin turizmde kullanılması bağlamında, "somut olmayan kültürel miras ve kültür turizminin birleştirici unsuru olabilecek 'kültürel animasyon' ve 'uygulamalı halkbilimi' kavramları önem kazanmaktadır (Ölçer Özünel, 2012: 98). "Endüstrileşme, kentleşme ve nüfus yoğunluğu gibi etkenlerden kaynaklanan stresten kaçış, dinlenme, kendini yenileme, deşarj olma, kişiliğini geliştirme, hoşça vakit geçirme vb. etkinliklere yönelme sonucu oluşan turistik boş zaman faaliyetleri" (Akgöz, 2003: 42) olarak tanımlanan animasyon, günümüzde dünya ülkelerince kullanılan en önemli turizm faaliyetlerinden biridir.

Teknoloji çağı ile birlikte eğlence kültürü değişime uğramış ve eğlence mekânları insanlar tarafından en çok rağbet gören mekânlar haline gelmiştir. Eğlence sektörü, aynı zamanda ülkelerin kazanç elde ettiği bir sektöre dönüşmüştür. Ancak "folklor ürünlerinin turizmde kullanılması meselesi sadece bugünün ve bu bölgenin değil; Türkiye'nin ve hatta zaman zaman küreselleşme dolayısıyla da tüm dünyanın problemi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Türkmen ve Türker, 2012: 196). Gelişen ve dönüşen günümüz eğlence sektörlerinin karşısında Türk eğlence kültürünün yaşatılması için bu değişime ayak uydurması ve gelecek kuşaklara aktarılması elzem bir konudur. Bu bağlamda, UNESCO tarafından 17 Ekim 2003 tarihinde "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" (URL-4) nin kabul edilmesi; sözlü gelenekler, el sanatları, geleneksel törenler ve festivaller, sanatsal icralar gibi geleneksel unsurların yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından atılan adımlardan biridir. Türkiye'nin bu sözleşmeye taraf olması ise 2006 altında yılında gerçekleşmiştir (URL-4). Türkiye Milli Komisyonu tarafından yapılan çalışmalarla 18 kültür mirası İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne alınmıştır. Bu kapsamda Türk eğlence kültürü içinde yer alan Meddahlık Geleneği, Âşıklık Geleneği, Karagöz, Nevruz, Geleneksel Sohbet Toplantıları (Yaren, Barana, Sıra Geceleri ve diğer), Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali, Geleneksel Türk Okçuluğu ve Bahar Bayramı Hıdırellez de bu listede yer almaktadır.

Nevşehir yöresi, gerek doğal güzellikleri gerekse geleneksel yapısıyla ön plana çıkan bir bölge olarak kültür turizmi açısından dünya çapında bir potansiyele sahiptir. Geçmişten günümüze birçok kültüre ev sahipliği yapan şehir, geleneksel eğlence kültürüyle de dikkat çekmektedir. Bu eğlence unsurlarının Nevşehir gibi turizm sektöründe ön plana çıkan bir bölgenin turizm faaliyetlerinde kullanılması, Nevşehir yöresi eğlence kültürünün dünya çapında tanınması, geleneğin aktarılması ve bölgeye ait olmayan eğlence unsurlarının yerine yöreye ait özgün eğlence unsurlarının kullanılması açısından önem arz eder. Diğer yörelere ait kültür unsurlarının tek bir bölgede ya da her turizm bölgesinde sunulması turistlerin orada her türlü geleneği gördüğü, bu yüzden geleceğin asıl icra edildiği ortama gitme gereği hissetmemesine sebep olmakla birlikte turizm faaliyetlerinin tektürleşmesine yol açmaktadır.

Nevşehir'de kültürel animasyon bağlamında gerçekleştirilen eğlence aktivitelerinin başında Türk geceleri gelmektedir. Türk gecelerinde turistlere; zeybek, horon, Kafkas dansı, Ankara havaları, Doğu yöresine özgü halaylar ve dansöz gösterisi gibi yöreye ait olmayan eğlence unsurları sunulmaktadır. Turistler bu gösterilerle bir anda bir kültür karmaşasının içine atılmaktadır. Ancak bu gecelerde birçok yöreye ait eğlence unsurlarına yer verilmesine rağmen Nevşehir yöresine ait eğlence unsurları organizasyonda yer almamaktadır. Kapadokya gibi dünya çapında bir üne sahip olan bir bölgeye gelen turistler, Kapadokya'ya özgü bir eğlence kültürüne hâkim olmadan dönmektedir. Ayrıca, Türk gecelerinde yapılan bazı yanlış aktarımlar, Arap kültürüne ait eğlence unsuru olan oryantal/dansöz gösterisi gibi Türk eğlence kültürü içerisinde yer almayan unsurların Türk eğlence kültürü olarak turistlerin belleklerine kodlanmasına sebep olmaktadır. Oysaki Nevşehir yöresi; yıldız oyunu, kayalar oyunu gibi halk oyunları; deve oyunu, sinsin, kelle atma, yüzük oyunu, kabak oyunu, arı oyunu, tekerleme öğretme, top bir ateş ve mest dikme gibi yöreye özgü seyirlik oyunlar başta olmak üzere turizm sektörüne uyarlanabilir çok sayıda eğlence unsuruna sahiptir. Bu oyunların Türk gecelerinde oynanması, geleneksel oyunların yaşatılması ve turistlerin belleklerinde yöreye ait bir iz bırakılması bakımından oldukça önemlidir. Söz konusu oyunlar turistlerin katılımıyla oynanmak için gayet uygundur. Bu doğrultuda yapılan eğlenceler, turistlerin geleneği öğrenmek için sağlayacaktır.

Türk gecelerinde yer alan ve eğlence unsuru olarak sergilenen gösteriler arasında Mevlevî geleneğe ait Sema ve Alevî-Bektaşî kültürünün ürünü olan Semah gibi dini hüviyete sahip unsurlar da yer almaktadır. Türk geceleri gibi turistlerin eğlenmelerini ve hoş vakit geçirmelerini sağlamak için düzenlenen alkollü etkinliklerde dini kültür unsurlarının kullanılması konuyla tezat teşkil etmektedir. Sema ve Semah gibi dini törenler bu tür eğlence mekânlarının dışında bırakılmalı ve icra edildikleri mekânlarda, geleneğe uygun bir şekilde gösterilmelidir. Bu doğrultuda Sema törenlerinin eğlence ortamlarında kullanımı ile ilgili 29 Mayıs 2018 tarihinde Kültür ve

Turizm Bakanlığı tarafından valiliklere, Sema törenlerinin uygun olmayan mekân ve şartlarda, icazet, ehliyet ve liyakate sahip olmayan kişiler tarafından bir dans gösterisi gibi icra edildiği gerekçesiyle (URL-5) genelge gönderilmiştir. Bu genelgede, Sema törenlerinin geleneğe uygun bir şekilde ve doğasına uygun mekânlarda sunulması gerektiği bildirilmiştir.

Türk gecelerinin dışında, yörede eğlence kültürünün sunulacağı mekânlar olarak oteller de kullanılmalıdır. Nevşehir’de konaklama yerleri genellikle butik otellerdir. Turistler gündüzleri bölgeyi gezdikten sonra otele dönmektedir. Turistlerin boş vakitlerinin değerlendirilememesi tatillerini kısa tutmalarına sebep olabilmektedir. Bu yüzden turistlerin dinlenmeleri ve aynı zamanda eğlenmeleri için akşamları da geleneksel oyunların oynandığı animasyon uygulamaları yapılabilir. Yöreye ait köy seyirlik oyunları ve yetişkinler arasında oynanan oyunlar turistlerin katılımıyla oynanabilir. Ancak bu oyunların sunumunda yabancı dil bilen ve kültürü özgün bir şekilde aktarabilecek, uygulamalı halk bilimi ve kültürel mirasın aktarımı konularına hâkim kişilere ihtiyaç vardır.

Yetişkinlerin dışında çocuklar için kültürel animasyonlar da düzenlenmelidir. Nevşehir, yetişkin oyunlarında olduğu gibi çocuk oyunları bakımından da zengindir. Günümüzde çocuk oyunları değişime uğramış, eskiden sokak ve mahalle gibi açık mekânlarda oyun oynayan çocuklar, alışveriş merkezlerinin içine hapsedilmiştir. Bu mekânlarda oynanan oyunlar gelenekten yoksundur. Çocuklar için düzenlenen animasyonlar ise çoğunlukla yüz boyama, palyaço gösterisi, dans etkinlikleri şeklinde tasarlanmaktadır. Bu tarz oyunlar işlevsel olarak çocuklara pek bir şey katmamaktadır. Oysaki geleneksel çocuk oyunları, çocukların paylaşmayı öğrenmesi, kurallara uyması gerektiğini, uymazsa cezalandırılacağını bilmesi, arkadaşlarıyla iletişim kurması vb. eğitimsel işlevlere sahiptir. Bu doğrultuda çocuk oyunları turizm sektöründe, aileleri ile birlikte seyahate çıkan çocukların eğlenmeleri için konaklama merkezlerinde kullanılabilir. Yöreye ait “beştaş”, “kuyulu top”, “yağ satarım bal satarım”, “el üstünde kimin eli var”, “çekirdek oyunu” hatta takvime uygunsuz “goyun hoo” vb. oyunlar, çocukların eğlenmeleri ve vakit geçirmeleri için turistik mekânlarda, çocuklara yönelik eğlence etkinlikleri olarak kullanılabilir. Ancak yine bu oyunların aktarımı için yabancı dil bilen ve geleneksel kültür unsurlarını özgünlükten ödün vermeden aktarabilecek profesyonel elemanlara ihtiyaç vardır. Türkiye’de yabancı dil bilen kişilerin sayısının az olmasından dolayı, bu tür aktiviteler çoğunlukla dans gösterileriyle sınırlı kalmıştır. Geleneğin aktarılması için vasıflı elemanların yetiştirilmesi gerekmektedir.

Hıdırellez ve Nevruz gibi mevsim dönümlerinde yapılan eğlenceler de kültür turizmi bağlamında kullanılacak unsurlar arasındadır. Baharın gelişimiyle birlikte canlanan turizm sektörü, takvimsel olarak ritüel kökenli eğlenceler arasında yer alan Hıdırellez ve Nevruz kutlamalarının turizmde kullanılması için olanak sağlamaktadır. Hıdırellez ve Nevruz kutlamaları,

yerel yönetimler tarafından kültür turizmi faaliyeti olarak, geleneğe uygun ve yaratıcı bir şekilde kullanıldığında bölgesel kalkınma için katkı sağlayacak faaliyetler arasındadır. Bu tarz faaliyetler günümüzde yaygınlaşmaya başlayan “yaşayan miras müzeleri” tarafından yerel yönetim işbirliği ile de yapılmaktadır. Bölgede bulunan ve Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tarafından desteklenen “Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi” açıldığı dönem itibarıyla bölgenin somut olmayan kültürel mirasının yaşatılması ve aktarılması bağlamında, geleneksel eğlence kültürünün tanıtılması yönünden bölgeye değer katan girişimlerden biridir. Geleneğin canlı olarak yaşatıldığı mekânlar olan yaşayan müzeler, eğlence unsurlarının yaşatılması bakımından da önemlidir. Geleneksel eğlence unsurlarının belirli günlerde müzede ya da geniş bir alanda özgün bir şekilde aktarılması, yöredeki eğlence faaliyetlerinin çeşitlenmesini sağlayacaktır. Ancak bu tarz müzelerin arttırılması ve gerekiyorsa yerel yönetimler ve turizm sektörü tarafından desteklenmesi gerekmektedir. Bunun yanında turizmde bir değer olan bölgeye eğlence odaklı müzelerinin açılması bölgenin değerine değer katacak çalışmalardan biri olacaktır.<sup>5</sup>

### **Sonuç**

Kapadokya bölgesi içinde önemli bir yere sahip olan Nevşehir, geçmişten günümüze çeşitli kültürlerle ev sahipliği yapan ve bu kültürlerle harmanlanan köklü geleneksel mirası ile İç Anadolu Bölgesi'nin gözde şehirlerinden biridir. Peri bacalarının bu bölgede olmasından dolayı da dünya çapında bir değere sahiptir. Bu sebeple, UNESCO tarafından Dünya Mirası Listesi'ne alınmıştır. Doğal güzelliklerinin yanında kendine özgü bir kültüre sahip olan Nevşehir; yemek kültürü, giyim-kuşam ve geleneksel eğlence kültürü ile dikkat çekmektedir.

Nevşehir yöresi geleneksel eğlence kültürü “yıldız oyunu”, “kayalar oyunu” gibi halk oyunları; “deve oyunu”, “sinsin”, “kelle atma”, “yüzük oyunu”, “kabak oyunu”, “arı oyunu”, tekerleme öğretme oyunu, top bir ateş, mest dikme/bacak kızartma, “goyun hoo” gibi köy seyirlik oyunları; “beştaş”, “kuyulu top”, “yağ satarım bal satarım”, “el üstünde kimin eli var”, “çekirdek oyunu” gibi çocuk oyunlarından oluşmaktadır. Günümüzde folklor ürünlerinin turizmde kullanılması oldukça yaygındır. Nevşehir yöresi geleneksel eğlence unsurlarının kültür turizmi bağlamında Türk gecelerinde, kültürel animasyon faaliyetlerinde, yaşayan kültürel miras müzelerinde ve yerel yönetimler tarafından düzenlenen şenlik ve festivallerde kullanılmasıyla hem geleneksel kültürün yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması hem de bölge turizmine katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Nevşehir'de turistlere sunulan eğlence faaliyetlerinin arasında bulunan “Türk Gecesi” programlarının gözden geçirilip gerekirse alanında uzman kişilerden yardım alınarak programlara “yıldız oyunu”, “kayalar

<sup>5</sup> Türk eğlence müzelerinin kuruluş ve işleyişiyle ilgili değerlendirmeler hakkında geniş bilgi için bk. (Özdemir, 2004: 164-168).

oyunu” gibi halk oyunları; “deve oyunu”, “sinsin”, “kelle atma”, “yüzük oyunu”, “kabak oyunu” ve “arı oyunu” gibi yukarıda zikredilen yörenin kültürünü yansıtan seyirlik oyunlar eklenmelidir. Yetişkinler arasında oynanan oyunlara turistlerin de dâhil edilmesi, turistlerin eğlenmelerini sağlayacağı gibi turistler bu sayede yöreye ait eğlence kültürü hakkında bilgi sahibi olacaktır.

Gündüzleri Kapadokya gezisine çıkan turistler konaklama yerlerine döndüklerinde hem dinlenmeleri hem de boş vakitlerini değerlendirmeleri için kültürel animasyonlardan faydalanılmalıdır. Bu animasyonlarda uygulamalı halk bilimi ürünlerine yer verilmeli ve somut olmayan kültürel mirasın nasıl aktarılması gerektiğini bilen, yabancı dili olan profesyonel kişiler tarafından aktarılmalı ve özgünlükten ödün verilmemelidir. Ayrıca aileleriyle gelen çocuklar için de “beştaş”, “kuyulu top”, “yağ satarım bal satarım”, “el üstünde kimin eli var”, “çekirdek oyunu” gibi geleneksel çocuk oyunlarını kapsayan animasyon faaliyetleri düzenlenmelidir. Oyunlar sayesinde çocukların eğlenmeleri sağlanarak geleneğin aktarımı da gerçekleştirilmiş olacaktır.

Yörenin geleneksel mirasının yaşatılması, aktarılması ve turizm faaliyetlerinde daha fazla yer edinebilmesi için bölgede yaşayan miras müzelerinin artırılması ya da uygulamaya dönük oyun evleri, tematik eğlence evleri, eğlence müzeleri gibi kültürel öğelerin aktarıldığı mekânların kurulması gerekmektedir. Ancak Türk eğlence geleneğinin aktarımında, yöreye özgü kültürel unsurların kullanımına dikkat edilerek bu unsurları yozlaştırmadan mekânsal özellikler de dikkate alınarak mekânların oluşturulmasına özen gösterilmelidir. Gerekiyorsa alanın uzmanlarından destek ya da danışmanlık alınarak girişimlerde bulunulmalıdır. Bu tarz girişimler sürdürülebilir kalkınmanın sağlanması bakımından da önemlidir.

Üzerinde durulması gereken önemli konulardan biri de bölgedeki turizm faaliyetlerinin acentelerin elinde olmasıdır. Turistler, acentelerin sunduğu “ucuz” ve “her şey dâhil” olarak düzenlenen turlar ile bölgeye gelmektedir. Bu sebeple, turistlerin gelmeden önce nerede konaklayacakları, nerede yemek yiyecekleri, nereleri gezecekleri, nerelerden alışveriş yapacakları ve nerede eğlenecekleri bellidir. Turist rehberleri de turistleri acentelerin belirlediği güzergâhlara götürmektedir. Bu uygulamalar turistlerin halk ile iletişim kurmasını engellemekte ve bölgeye ait geleneksel kültürü tanıyamadan ülkelerine dönmelerine sebep olmaktadır. Ayrıca bu uygulamalar, acenteler ile işbirliği içinde olmayan esnafın turizmden daha az kazanç elde etmesine neden olmaktadır. Bu hususta, Nevşehir bölgesinde yer alan acenteler, turizm sektörü içerisindeki kurum ve kuruluşlar, yerel yönetimler, turizm rehberleri; üniversite bünyesindeki fakülte ve bölümlerin katılımları sağlanarak bölgenin turizmine ve bölgesel kalkınmada kültür turizminin etkisi ve kültürel unsurların turizmde kullanımına yönelik fikirlerin beyan edildiği çalıştay, sempozyum, seminer gibi toplantıların yapılması gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akgöz, E. (2003). *Turizm işletmelerindeki Türk gecelerinin Türk kültürünü tanıtmaya katkıları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- And, M. (2012). *Oyun ve bügü*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Atlı, S. (2017). Köy seyirlik oyunlarından 'deve oyunu' üzerine bir değerlendirme ve Balıkesir-Pamukçu deve oyunu. *Journal of Turkish Language and Literature*, 3 (2), 16-40.
- Aydın, S. (2009). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye kültür portalı projesi*.
- Bascom, W. (1954). Four functions of folklore. *Journal of American Folklore*. C. 67, 339-349.
- Ceylan, F. (2004). *Eğlence kavramının İstanbul'da geçirdiği değişim süreci ve mekana etkisi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Dinçer Berdibek, Z. (2017). Ötekinin merceğinden Osmanlı eğlence kültürü. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 4 (8), 37-58.
- Ergin, M. (2014). *Dede Korkut kitabı-1*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ersan, M. (2006). Türkiye Selçuklularında devlet erkânının eğlence hayatı. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 21 (1), 73-106.
- Huizinga, J. (1995). *Homo ludens oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı.
- Kılıç, F. - Kılıç, M. (2017). *Avanos'a dâir yazılar-2*. Ankara: Grafiker.
- Ölçer Özünel, E. (2012), Peri bacalarına sinirli değnek: Nevşehir turizminin kültürel animasyon ve uygulamalı halkbilimi bağlamında değerlendirilmesi. 1. *Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri*, (Ed. Adem Öger), 93-102, 16-19 Kasım 2011.
- Özdemir, N. (2004). Eğlence-müze ilişkisi ve Türk eğlence geleneği araştırma-uygulama merkezi. *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri*, (Hzl.: M. Öcal Oğuz - Tuba Saltık Özkan), 152-169, Gazi Üniversitesi THBMER.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Özhan, M. (1997). *Türkiye'de çocuk oyunları kültürü*. Ankara: Feryal.
- Tekerek, N. (2007). Köy seyirlik oyunları, seyirlik uygulamalarıyla 51 yıllık bir amatör topluluk: Ankara deneme sahnesi ve uygulamalarından iki örnek: bozkır dirliği ve gerçek kavga. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 24, 67-124.
- Tükel, A. (2014). Kaybolmaya yüz tutmuş çocuk oyunları: Avanos örneği. *Avanos Sempozyumu Bildirileri*, (Ed.: Adem Öger), 23-25 Ekim, 129-142.
- Türkmen, F. - Türker, F. (2012). Folklor ve turizm (folklorik ürünlerin turizmde kullanılması meselesi. *Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri*, (Ed. Adem Öger), 16-19 Kasım 2011, 195-198.

## **Elektronik Kaynaklar**

URL-1:

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c4a45bb8921d8.82369009](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c4a45bb8921d8.82369009) (Erişim: 25.12.2018)

URL-2:

Artun, E. <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/3.php> (Erişim: 05.01.2019)

URL-3:

<http://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi> (Erişim: 30.12.2018)

URL-4:

<http://www.unesco.org.tr/Pages/126/123/UNESCO%C4%B0nsanl%C4%B1nC4%9F%C4%B1n-Somut-Olmayan-K%C3%BClt%C3%BCrel-Miras%C4%B1-Temsili-Listesi> (Erişim: 10.01.2019)

URL-5:

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/sema-genelgesi-4-uyari-40479223>  
(Erişim: 21.01.2019)

## **Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Cahide Yalçinkaya, 1957 doğumlu, Avanos'ta yaşıyor, emekli memur (Görüşme Tarihi: 08.09.2018)

KK-2: Hatice Tümtürk, 1943 doğumlu, Avanos'ta yaşıyor, üniversite mezunu, emekli sınıf öğretmeni (Görüşme Tarihi: 25.07.2018)

KK-3: Menşure Gün, 1944 doğumlu, Kavak'ta yaşıyor, ilkokul mezunu, ev hanımı (Görüşme Tarihi: 02.05.2019)

KK4: Zeycan Demir, 1966 doğumlu, Kavak'ta yaşıyor, ev hanımı (Görüşme Tarihi: 12.09.2019)

KK5: Rıdvan Göğüş, 1985 doğumlu, Nevşehir'de yaşıyor, üniversite mezunu, fotoğrafçı (Görüşme Tarihi: 11.12.2019)

## “ESKİ ÇAMLAR BARDAK OLDU” GELENEKSEL AHŞAP TORNACILIĞINDA BARDAK YAPIMI

### “OLD PINES BECAME CUPS” CUP MAKING IN TRADITIONAL WOOD TURNING

Mutlu KÖPÜKLÜ\*

**ÖZ:** Ahşap sanatları, şüphesiz geleneksel sanatlarımız içerisinde en köklü ve en geniş kullanım alanına sahip sanatlarımız arasında yer almaktadır. Son derece kullanışlı olan ve şekillendirmede sağladığı kolaylıklarla tercih edilen ahşap, doğal yapısı ve dokusuyla oyma ve biçimlendirme sanatlarımızda kullanılan başlıca malzemelerden biri olmuştur. Çok sayıda teknik ve yöntemlerin kullanılmasına olanak sağlayan bu eşsiz malzeme, kendine has kokusu, dokusu ve çok yönlü kullanım olanakları ile sanatsal üretimde eşsiz bir malzeme olma özelliğini korumaktadır. Sadece sanatsal nitelikli ürünler üretiminde değil aynı zamanda gündelik kullanım amacıyla üretilen birçok ahşap üründe günlük hayatımızda yer almaktadır. İşte bu ahşap ürünlerden biri de bardaklardır. Ne yazık ki farklı malzemelerin çoğalması ile günlük hayatımızda eskisi kadar kullanılmayan ahşap bardaklar, her ne kadar teknolojinin getirdiği yeni malzemelere nazaran azalsa da, daha sağlıklı ve doğal yapısıyla bilinçli tüketiciler tarafından halen kullanılmaktadırlar. Bu çalışmada ahşap bardak yapım teknikleri ve süreci anlatılmıştır. Kişisel olarak tatbik edilen uygulamaların yapım aşamaları sistematik olarak verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahşap, torna, bardak, gelenek, sanat.

**ABSTRACT:** Wood art is undoubtedly one of the most established and widely used Arts in our traditional arts. Wood, which is extremely useful and preferred with its ease of shaping, has been one of the main materials used in our carving and forming arts with its natural structure and texture. Numerous techniques and methods which allows the use of this unique material, its own smell, texture and versatility in a unique artistic production with the possibilities material. It is used not only in the production of artistic quality products but also in many wooden products produced for daily use in our daily lives. One of the wooden products for this use is Cups. Unfortunately, with the proliferation of the different materials, unused wooden cups used in our daily life, each technology by new materials are compared to, even though nowadays used by more healthy and conscious consumers with its natural structure. In this study, the techniques and process of making wooden cups were described. The construction stages of the personally applied applications are given systematically.

**Keywords:** Wood, lathe, cup, tradition, art.

\* Dr. Öğretim Üyesi - Hitit Üniversitesi TBMYO El Sanatları Bölümü / Çorum - [mutlukopuklu@hitit.edu.tr](mailto:mutlukopuklu@hitit.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0001-6184-677X)



This article was checked by Turnitin.



## Giriş

İnsan doğasına en uygun üç malzemeden biridir ahşap. Tıpkı toprak ve taş gibi. İnsan doğada ve doğası gereği var oluşunun ilk dönemlerinden bu yana ahşabı kullanmış onu yaşamının birçok anında ve alanında tutarak yaşam boyu hayatının ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir.

İşte insanla varlığı ve ilişkisi insanın doğadaki nesnelere kullanmaya başlamasından bu yana devam eden ahşap, tarihte olduğu gibi günümüzde de çok çeşitli alanlarda hayatımızda yer alan vazgeçilmez bir malzemedir. Sahip olduğu nitelikler ahşabı aynı zamanda özel bir malzeme yapmaktadır. “İnsanlığın başlangıcından beri kullanılagelen doğal bir malzeme olan ahşap evrenseldir ve benzersizdir. Çünkü doğal ve organik yapısıyla sahip olduğu özellikler başka bir malzemede yoktur” (Usta, 2019: 445).

Ahşabı özel ve özgün kılan nedenler sadece onun dokusu, işlenebilirliği, kokusu veya doğallığı değil aynı zamanda pratik yani son derece kullanışlı bir malzeme oluşundadır. “Yenilenebilen tek malzeme olan ağaç, insanlığın kullandığı çeşitli yapı malzemeleri içerisinde en eski olanıdır. Yoğunluğunun diğer yapı malzemelerine kıyasla daha düşük olmasına karşılık, direncinin yüksek olması, elektrik ve ısıyı izole etmesi, kompoze ürünlere dönüştürülerek değerlendirilebilmesi, çivileme ve birleştirme kabiliyeti, müdahale imkânı vermesi, kırılmadan önce tehlikeyi haber verebilmesi, arzu edilen ölçüde akustik özelliklere sahip olması gibi faydalı niteliklerinden dolayı günümüzde süratli bir şekilde türetilmektedir” (Berkel, 1972 ).

Böylesine pratik ve kullanım kolaylığı sağlayan bir malzeme doğal olarak hayatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Bugün çeşitli inşaat malzemelerinden, evlerimizde kullandığımız masa, sandalye, sehpa gibi günlük kullanım eşyalarına, aksesuarlara ve sanatsal nitelikli eserlere kadar birçok alanda ahşap ürünler hayatımızı hem kolaylaştırmakta hem de güzelleştirmektedir.

Ahşabın kendine has yapısı, işlenebilirliği ve dokusu günlük kullanım eşyalarının yanı sıra sanatsal obje üretiminde de ahşabı yeri doldurulmaz bir malzeme yapmaktadır. Kökleri binlerce yıl öncesine dayanan Türk sanatında ahşap sanatları çok önemli bir rol oynar. Aslanapa, Türk sanatının Orta Asya bozkırlarına dek dayandığını, ağaç direkler üzerinde çatısı olan, beş metre kadar yüksek mezar içerisinde Hun’lara ait üçayaklı masalar ve çeşitli ağaç eşyaların çıkartılarak Leningrad Ermitage müzesine nakledildiğini bildirmektedir (Aslanapa, 1972).

Böylesine köklü bir sanat birikimi taşıyan Türk ahşap sanatımızda sanatçılarımız tarafından özel olarak seçilen ahşaplar yine özel teknik ve yöntemlerle, kendi üslup ve tarzlarında işlemekte ve ortaya harikulade ahşap sanat eserleri konulmaktadır. Çok çeşitli ahşap oyma sandıklar, sandukalar, beşikler, sehpalar, kabartma levhalar, bastonlar ve daha niceleri bunlara örnek olarak verilebilir.



Görsel-1: Selçuklu desenli çeyiz sandığı (Dizel ve Özkaya, 2019: 276) ve bitkisel motif bezemeli tavla kutusu (Yeniköy, Çelik ve Şahin, 2017: 775).



Görsel-2: Dekoratif ögeli beşik (KAYA, 2014:157) ve işlemeli Devrek Bastonu. (URL-1)

Sanatsal obje üretiminin yanında günlük kullanıma dair eşyaların üretiminde de ahşap sıklıkla kullanılan bir malzemedir. Mobilya, dekoratif aksamlar, sağlık gereçleri, mutfak gereçleri vb. birçok alanda ahşap, evlerimizde gündelik yaşantımızda, gündelik bir kullanım eşyası olarak bulunabilir. İşte ahşap bardaklarda bu kategoride yer alan ürünlerden biridir.

Ahşap bardakların tercih edilmesinde bazı nedenler vardır. Öncelikle doğal yapıları ile suyu hem serin tutarlar hem de içlerindeki faydalı reçineleri suya katarak suyu daha da şifalı hale getirebilirler. Örneğin çıra<sup>1</sup> bardakların içlerindeki suya özünü katarak onu zenginleştirdiği bilinmektedir. “Son zamanlarda yapılan araştırmalar sonucunda çıra suyunun birçok faydası olduğu keşfedilmiştir. Çok sayıda hastalığa iyi gelen çıra suyunun önemi halk tarafından yeni fark edildi. Çıra suyu çam ağacından elde edilir. Çam çırası antiseptik özelliği sayesinde solunum yolu enfeksiyonu ve idrar yolları enfeksiyonunu iyileştirebiliyor. Çıra suyu

<sup>1</sup> Çam çırası acı veya tatlı olabilir. Özellikle tatlı çıra tercih edilmektedir ki bu da sarıçamla nazaran daha çok karaçam ağaçlarından çıkar. (KK-1)

diyabet hastaları için de bir şifa kaynağıdır. Diyabet hastaları doktorlarına danışarak çıra suyu tüketebilirler” (URL-8).

Ahşap bardaklar özellikle eski dönemlerde köylerde sıklıkla kullanılan eşyalardı. Öyle ki bu bardaklarla ilgili olarak ortaya çıkan “Devir değişti, eski tutumların değeri kalmadı” (URL-2) anlamında kullanılan “*Eski çamlar bardak oldu*” deyimini Türkçemizde halen kullanılagelen bir deyimdir. Bu sözün Anadolu’nun ormanlık köylerinden birinde yaşanmış bir olaya istinaden ortaya çıktığı rivayet edilmektedir. Hikâyesi ise şöyledir:

Orman köylerinde köylüler çam ağaçlarından 'bardak' denilen su kabı yaparlar. (Bk. Görsel-3) Bu bardaklar, küçük bir testi biçimindedir. Tek parçadan oyulduklarından ekleri yoktur. Bazıları yazın suyu çok soğuk tutar ve kendine has güzel bir çam kokusu verir.

Savaşların biri bitmeden diğerinin başladığı o eski devirlerde, böyle bir köyden askere giden bir delikanlı, seneler sonra köyüne döndüğü zaman, ormanlarında eski büyük çamları görememiş ve sebebini babasına sormuş:

Değişti devir, kesildi ağaçlar

Eski çamlar bardak oldu.

Kafdağı'na ulaşmıyor dereler,

Masallar örümcek adamla doldu.” (URL-3) (Mehmet Azim)



Görsel-3: Eski dönemlerde köylerde kullanılan ve çam bardak olarak bilinen çam ağacından oyma bezekli testi. Bu testiler, yekpare çam gövdeden horoz kuyruğu veya ucu kavisli çeşitli oyacaklar ile alt kısmından içi oyularak yapılan, genellikle tek kulplu ürünlerdir. Oyma işleminin ardından testinin alt kısmı bir başka parça ile tapa yapılarak kapatılır. Su verilmesinin ardından ahşap şişer ve testi sızdırmaz. Emzik kısmına lüle denir. Kimileri bezemelidir. Bu testilerin günümüzde örneklerine az rastlanmaktadır. (KK-1)

Türk kültür ve gelenek yapısında önemli bir yer tutan ahşap bardaklar ne yazık ki birçok geleneksel kullanım eşyası gibi teknolojinin gelişmesine paralel, kolay ve seri üretilebilen malzemelerin artmasıyla günümüzde zamana yenik düşmüştür. Bugün ne yazık ki kullanımı ve üretimi çok azalsa da halen geleneksel yöntemlerle üretimi yapılmaktadır.<sup>2</sup>

Ahşap kupa ve bardakların üretimi ise bugün ticari satış kaygısından daha çok isteğe bağlı olarak üretilmektedir. Çok çeşitli bardak tasarımları ve kuksalar bütün doğallığıyla ahşap sanatçıları tarafından ortaya konmaktadır. (Bk. Görsel-4, 5) Bu ürünlerin üretimi günümüzün teknolojik torna tezgâhları yardımıyla kolaylıkla yapılabilir. (Bk. Görsel-6)



(1)

(2)

(3)

Görsel-4: Çeşitli ahşap kupalar. 1. (URL-4) 2. (URL-9) 3. (URL-10)



Görsel-5: Ülkemizde “çamçak” olarak bilinen ve tek parça ahşaptan oyularak yapılan kuksalar. (URL-5)

Bu tornalar sahip oldukları teknolojik yeniliklerle torna çevirme işlemini oldukça kolaylaştırmaktadırlar. Ancak bu tezgâhlar oldukça pahalı makinalardır. Bunun yanında bardak gibi küçük çaplı ahşap çalışmaları için el yapımı torna yapmak ve bunu oldukça ucuza mal etmek de mümkündür. Örneğin basit bir ahşap iskele üzerine, 0.75 kw elektrik motoru (1 hp), kayış, mil ve punta yerleştirmek suretiyle kolaylıkla bir torna yapılabilir. (Bk. Görsel-7)

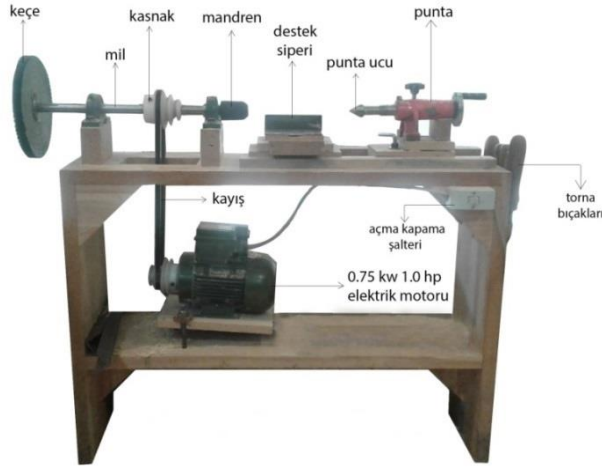
<sup>2</sup> Çorum ili İskilip ilçesinde geleneksel usullerle çam bardak (testi) üretimi yapan ustalar çok az sayıda da olsa bazı dağ köylerinde (Karaçukur, Yalak, Koçyağız, Sorgun, Karmış köyleri) halen mevcuttur. Bu ustalar sadece bahar aylarında kısa bir süreliğine bu bardakları oymaktadırlar. Bu bardaklar salya başı denilen İskilip ahşap sanatları arastasında bulunabilmektedir. (KK-2 ve KK-3) İskilip ilçesinde aynı zamanda sepet (çift), küfe (heğ), kulp, bilye, pul, köpeç, şekerlik, tokmaklı kağı (oyuncak), gındırcak, pıt pıt tahtası gibi yöresel ahşap ürünlerin üretimi de devam etmektedir. (Karaman ve Nas, 2012:109)



Görsel-6: Çeşitli modern tornalar. (URL-6)

### Kişisel Uygulama

Bardak yapım sürecinin ilk aşaması uygun ahşap seçimidir. Bardak yapımında hemen her türlü ağaç kullanılabilir ancak bazı ağaçların sertliği, mukavemeti, güzel kokuları ve barındırdığı reçineleri bardak yapımında özellikle tercih edilmelerini sağlar. Özellikle çam ve bilhassa çıra kısmınan üretilen bardaklar son derece güzel kokarlar. Reçinesinde nefes açan sağlığa yararlı yağlar barındırırlar. Ayrıca çıra suyunun şeker hastalarına iyi geldiği de belirtilmektedir. (URL-7) Bunun yanında vişne, elma, kayısı, armut gibi meyve ağaçlarından yapılan bardaklar, yapıldıkları ağacın meyvesinin kokusunu verirler. Bu da son derece güzel bir içim sağlar.



Görsel-7: Uygulamalarda kullanılan el yapımı ahşap şaseli torna.

İlk aşama olarak bardak yapımı için hazırlanan parçanın merkezi işaretlenir. Bu işaretleme parça merkezini mandren ve punta ucuna nişanlamak içindir. Sonrasında parçanın çalışma koluna sabitlenmesi gerekir. Bu esnada mümkün olduğunca parçanın sıkı bir biçimde

yerleştirildiğinden emin olunmalıdır. Aksi takdirde devir esnasında parça atabilir ki bu da yaralanmalara sebebiyet verebilir.



Görsel-8: Parça merkezinin işaretlenmesi ve tornaya bağlanması.

Parçanın tornaya bağlanmasının ardından (Bk. Görsel-8) torna çevirme işlemine geçilir. Torna çevirmede ilk aşama her zaman parçanın kabasının alarak balansını sıfırlamaktır. Parçanın balans yapması demek, dönme esnasında parça bütününün, parça çekirdeği merkezine tam eşit/paralel olarak dönmemesi demektir. Bu durumda çalışmak oldukça güçtür. Çalışılabilirse bile parçada et kalınlığı farkları oluşacak veya parça iç oyuğu parça merkezinden kayık olacaktır. O nedenle ilk etapta parçanın kabası alınarak parçanın sıfır balansla dönmelerini sağlamak son derece önemlidir. Bu çömlek tornası dahil tüm torna tiplerinde ilk ve en önemli etkidir.

Parça balansının sıfırlanmasının ardından parçanın dış çeperi, üretilecek bardağın boyutlarına göre istenilen ölçüye gelinceye kadar torna bıçağı yardımı ile talaşlanır.<sup>3</sup> Talaşlama yaparken kullanılan torna bıçaklarının (Bk. Görsel-9) iyi bilenmiş olması ve uygun torna bıçağının seçilmiş olması önem arz eder.

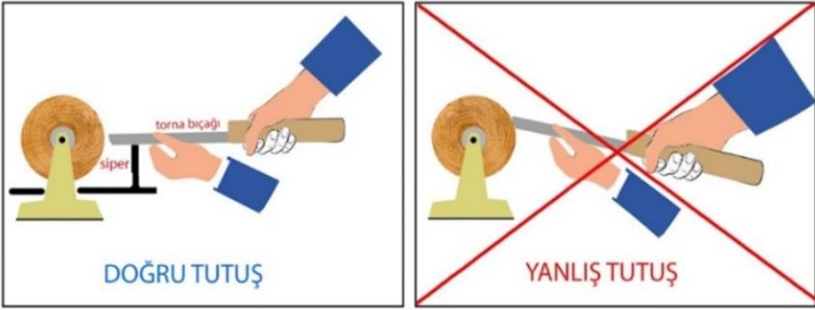


Görsel-9: Tornalamada kullanılan çeşitli torna bıçakları.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Talaşlama; Ahşap parçanın torna bıçağı yardımı ile sistemli olarak tıraşlanması.

<sup>4</sup> Torna bıçakları, torna çevirme için özel olarak yay veya havan çeliğinden üretilen mukavemeti yüksek bıçaklardır. (M. Köpüklü)

Ayrıca torna bıçağının tutuş şekli güvenlik açısından son derece önemlidir. (Bk. Görsel-10) Başlıca kural, parçanın dönüş yönünde -ki bu size doğrudur- doğru oturma pozisyonunda oturmak ve bıçağı parçanın yatay ekseninin üst seviyesinde tutmamaktır. Bunun nedeni, tornanın döndüğü sırada bıçağın parça merkezinden yukarıda tutulduğunda bıçağın geri tepmesine neden olabilmesidir. Bu iskarpelanın atmasına ve ciddi yaralanmalara sebebiyet verebilir. Bıçak parçanın çok aşağısında tutulduğunda da etkili talaşlama yapılamaz ve kontrol sağlanamaz. Bu nedenle en doğru yol torna bıçağının parçanın merkezine yakın tutulması ve sipere<sup>5</sup> tam olarak oturtulmasıdır. Bıçağın doğru açıda tutulması daha çok manuel tornalarda gerekli bir durumdur. Sabitleme ve talaşlama aparatı olan tornalarda bu durum söz konusu değildir. Bu tür tornalarda bıçak mekanik veya elektronik bir sistem tarafından sabit bir rayda hareket ettirerek parça güvenli bir şekilde ve güç harcanmadan talaşlanabilmektedir.



Görsel 10. Torna bıçağının doğru tutuş şeklini gösteren şema. (Grafik çizim: M. Köpüklü)

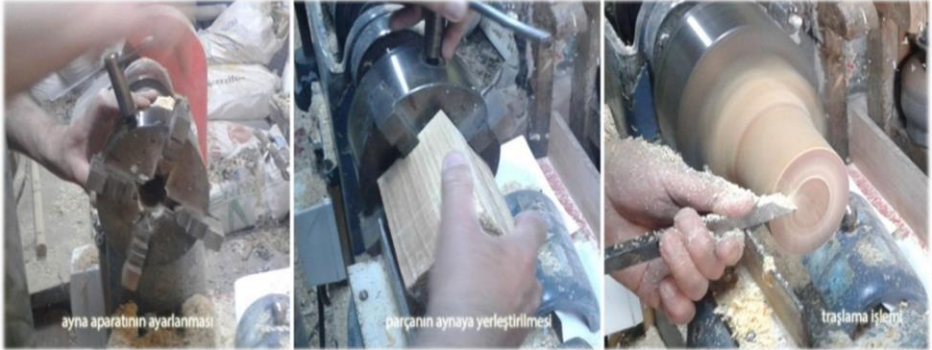
Parçanın tıraşlanması kademeli olarak sağdan sola veya soldan sağa ritmik ve sistematik hareketlerle yapılmalıdır. Bu el alışkanlığı zamanla ve tecrübe ile oluşmaktadır. Bu noktada sağ elini kullanan birinin bıçağı sap kısmından sağ eli ile sıkı bir şekilde tutması ve sol başparmağı ile de bıçağın baş kısmında desteklemesi yerinde bir yöntemdir. Bu bıçağa daha kontrollü bir hâkimiyet sağlar. Diğer yandan bıçağın sipere tam yaslandığından emin olunmalıdır. Bıçak siper üzerinden kontrollü ve kademeli bir biçimde sağa sola hareket ettirilerek talaşlama işlemi yapılmalıdır.

<sup>5</sup> Siper: Tornalarda çalışırken torna bıçağını üzerine oturtmak ve destek almak için kullanılan metal plakadır. Uzunluğu tornanın çalışma alanına göre değişebilir. (M. Köpüklü)



Görsel-11: Parçanın dış kısmının talaşlanarak istenilen ölçülere getirilmesi.

Bardağın dış çeperi istenilen ölçülere getirildikten sonra sıra bardağın iç kısmının oyulmasına gelir. Bu çalışmada olduğu gibi manuel bir tornada çalışıyorsanız en pratik yöntem siperi parçanın enlemesine çevirip punta merkezinin size yakın tarafından oyma işlemini yapmaktır. Ayna aparatı<sup>6</sup> olan tornalarda bu işlem daha kolaydır. Parça aynaya bağlanarak puntaya ihtiyaç duyulmadan tek taraflı çalışılabilir. (Bk. Görsel-12)

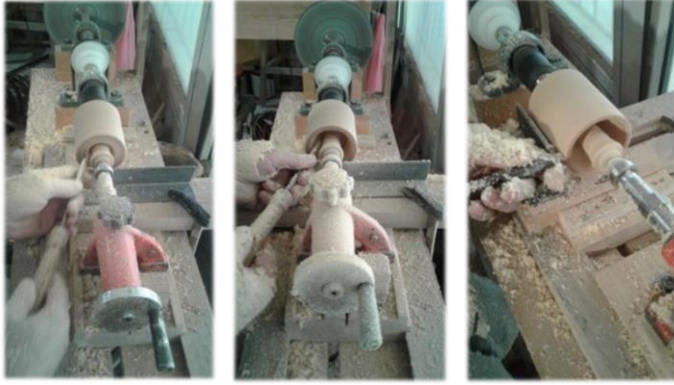


Görsel-12: Ayna aparatının kullanımı.

Parçanın iç talaşlaması esnasında mümkün olduğunca kademeli ve dikkatli çalışmak önemlidir. Uygun bıçak seçimi yapılarak parçanın iç kısmı dikkatli bir biçimde boşaltılır. Bardak kalınlığı yaklaşık 3 mm bırakılabilir. Bu ölçüye gelindiğinde iç talaşlama bırakılır. Dışardan da son dokunuşlar yapılarak parça tamamlanır. Son olarak merkezde kalan punta desteği parçası kırılarak alınır ve bardak iç ve dış ölçülendirme tamamlanır.

<sup>6</sup> Ayna: Torna tezgâhlarında döner başlığa takılarak işlenecek olan parçayı diğer taraftan bir puntaya ihtiyaç kalmadan çevirmeye yarayan metal aparat. (M. Köpüklü)





Görsel-13: Bardağın son ölçülendirmelerinin yapılarak iç ve dış traşlamasının tamamlanması.

Bardağın şekillendirme işleminin tamamlanmasının ardından rötuş işlemine geçilir. Rötuş işlemi uygun tane boyutunda -numara- zımpara kullanımı ile yapılmalıdır. (Bk. Görsel-14) Zımpara kullanımında genel yöntem kalından ince taneli zımparaya geçerek çalışmaktır. Önce 100-150 arası tane boyutunda zımpara ile ön zımparalama yapılır. Sonrasında 200 - 250 arası tane boyutu zımpara ile son düzeltmeler yapılarak bardağın iç ve dış yüzeyinin mümkün olduğunca pürüzsüz hale getirilmesi sağlanır. Böylece rötuş işlemi tamamlanır. (Bk. Görsel-15)



Görsel 14. Zımparalama işleminde kullanılan zımpara türleri.



Görsel 15. Zımparalama işlemi ve şekillendirmesi tamamlanmış bardak.

Sonraki aşama kulpun yapılmasıdır. Çizilen eskizlere göre kulpun çizimi kulp kalınlığında bir plakaya kurşun kalemle çizilerek kıl testeresi

yardımı ile kesilir. (Bk. Görsel-16) Ardından eğe ve zımpara ile rötuş işlemleri yapıldıktan sonra bardağa yapıştırılır. Yapıştırma işleminde hem kuvvetli bir yapıştırma sağlaması hem de ahşap içine nüfus etmemesi bakımından gıda temasına uygun epoksi kullanılabilir. (Bk. Görsel-17)



Görsel-16: Kulpun kıl testere ile kesilmesinin ardından eğe ve zımpara ile rötuş yapılması.



Görsel-17: Kulpun yapıştırılması ve tamamlanmış söğüt bardak.

Yapıştırma esnasında kulpun yamuk durmaması için bardağın tam merkezine geldiğinden emin olunmalıdır. Uygun miktarda yapıştırıcı sürüldükten sonra bir mengeneyle sabitlenen bardağın kulpu bünyeye yapıştırılarak sabitlenir. Yapıştırıcının kuruma süresinin ardından bardak tamamlanmış olur. Son olarak bardağın dayanımını arttırmak ve görsel olarak daha canlı görünmesini sağlamak amacıyla cilalama işlemi yapılabilir. Kimyasal olmasından dolayı vernik tercih edilmemesi, bunun yerine doğal bitkisel yağlar veya reçinelerin kullanılması sağlık açısından daha doğru bir tercih olacaktır. Örneğin keten tohumu yağı iyi bir ahşap koruyucudur.

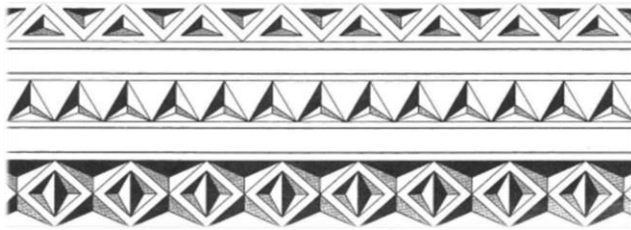


Görsel-18: Söğüt bardağın cilalandıktan sonraki nihai hali. (Yapım. M. Köpüklü)

### **Yüzey İşleme (Çentik Oyma)**

Ahşap ürünlerde yüzey işleme veya yüzey oymacılığı; ahşap ürün yüzeyine çizilen motif ve şekillerin ana hatlarıyla belli bir hareket verilerek, çeşitli bıçaklar yardımı ile ahşap yüzeyine kazınması veya oyulmasıdır. Şekiller, yüzeyden belirli bir derinlikte oyularak elde edilir. Görünümü daha estetik hale getirmek için motifin özelliğine göre derinlikler kademeli yapılabilir (Özalp ve Korkut, 2008: 18).

Yüzey işleme çeşitli tarz ve yöntemlerle yapılabilir. Bu yöntemlerden biri de “*çentik oyma*” tekniğidir. Çentik oyma, ahşap yüzeye kesici bir alet yardımı ile belirli biçimlerde çentikler, kesikler açmak suretiyle uygulandığından bu adı almıştır. Hemen her ahşap ürüne uygulanabilir. Bu teknik oldukça dikkat ve emek gerektiren, bulunla beraber oldukça etkili desenler ve yüzeyler elde edebilmeyi sağlayan bir tekniktir. Çentik oyma desenleri genellikle çeşitli geometrik biçimlerin belirli bir düzlemde sistemli olarak dizilmesi ile oluşturulur.



Görsel-19: Çentik oymada kullanılan bazı desenler (Nnlova, 2003: 3).

Bardak yüzeyine çentik oyma çalışmasının ilk aşaması, her yüzey süsleme sanatında olduğu gibi şekillendirilmesi tamamlanmış ürün-bardağın- yüzeyine oyulacak desenin hazırlanmasıdır. Sonrasında desenin bardak yüzeyine eşit yerleştirilebilmesi için bardak yüzeyi ölçülerek eşit dilimlere bölünür ve desen bardak yüzeyine çizilir. Ardından bardak bir mengeneyle sabitlenerek iz'leme işlemine geçilir.

İz'leme ahşap yüzeyindeki çentik oyma yapılacak olan desen konturları üzerinden, iz bıçağı ile geçerek kontur izlerini yüzeyde derinleştirmektir. Kısaca yüzeyde çizgisel izler açmaktır denilebilir. Bu sayede iskarpela ile desen dilimleri kesilip çıkartılırken çalışılacak alan netleştirilmiş olur. Bu da çalışırken desen dışına çıkmamak adına yarar sağlar. İz'leme yapılırken iz bıçağı desen çizgisi üzerinde sabit tutulur ve tahta tokmak yardımı ile hafifçe vurularak yüzeye iz çıkartılır. Bu esnada iz bıçağının doğru tutulmasına, çok sert vurularak çok derin izler açılmamasına ve desenin türüne göre açılacak izin derinlik açısının olup olmamasına dikkat edilmelidir.



Görsel-20: Çentik oyma yapılacak desen bardak yüzeyine çizilmesi.

Yüzeyde oyma işlemi genellikle iskarpela ile yapılır. Bazı durumlarda oyma bıçağı denilen oyma sanatçıları için özel üretilen oyma bıçakları da kullanılabilir. İskarpela kullanırken öncelikle doğru genişlikte iskarpela seçilmelidir. Desenin sığ ve küçük olduğu yerlerde kalın iskarpela kullanımı zorluk çıkartacaktır. O yüzden daha küçük bir iskarpela ile çalışılabilir. Genellikle 1-3 mm genişliğindeki desenlerde 8-10 mm genişliğinde iskarpelalar tercih edilebilir. Tercihe göre daha küçük bıçaklarda kullanılabilir. Burada esas olan desenin boyuna göre en uygun çalışma olanağı sağlayacak kesiciyi seçmektir.

İskarpela ile çalışırken dikkat edilmesi gereken bir diğer hususta (özellikle yeni başlayanlar için) destek elinizi çalışma elinizin karşısında tutmamaktır. Örneğin sağ elinizi kullanıyorsanız -bu sizin çalışma elinizdir- sol eliniz destek elinizdir ve sol elinizi iskarpela tutan elinizin tam karşısında tutmamanız gerekir. Çünkü bu durum çalışırken iskarpelanın kaçması durumunda doğrudan destek elinize saplanmasına yol açabilir. Bu da ciddi yaralanmalara sebebiyet verebilir.



Görsel-21: İz'leme işlemi ve iskarpela kullanılarak desenlerin çıkartılması.

Desen üzerinde belirlenen tüm kısımların yüzeyden çentiklerle çıkarılmasının ardından yüzey bezeme işlemi tamamlanır. Son olarak her zaman olduğu gibi zımparalama işlemi ile rötuş yapılarak bardak tamamlanır.



Görsel-22: Çentik oyma deseni tamamlanmış çıra bardak ve çıra bardağın ışıktaki etkisi. (Yapım: M. Köpüklü)



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)

Görsel-23: Aynı teknikle yapılmış bardaklardan örnekler.<sup>7</sup>

### Sonuç ve Değerlendirme

İnsanın doğal malzemelere olan ilgisi doğal ve dolayısıyla da sağlıklı olanı tercih etmeye yönelik bilincinin artmasına bağlıdır. Bu “doğal olana yönelme” eylemi sadece sağlık açısından değil insana dair her alanda kendini gösterir. Sıradan bir kullanım eşyasından dikkat çekici bir sanat eserine kadar doğal malzeme kullanımına dair bu bilincin popüler kültürün ve Postmodernite gibi doğal malzemelerin sadece geleneksel ürünlerde değil güncel ürün ve eserlerde de kullanımına yönelik tutumları destekleyen yaklaşımların da etkisiyle günümüzde daha da arttığını söyleyebiliriz. Bu tür yönelimlerle geleneksel ahşap ürünler varlıklarını ya oldukları gibi sürdürmekte ya da yeniden üretimle güncelliklerini korumaktadırlar. Bu da ekonomik olarak ahşap ürünler nezdinde tüm doğal malzemelerin üretim ve satışına destek sağlamaktadır.

Bu farkındalığın artması ve modanın da etkisi ile son yıllarda ülkemizde de doğal malzeme kullanımına yönelik belirgin bir artış gözlenmektedir. Bu da doğal malzeme deyince ilk tercih edilen malzemelerin başında gelen ahşaba ciddi bir ivme kazandırmıştır. Bugün bunu evlerimizdeki çeşitli sağlık gereçlerinden, özgün tasarım ahşap dekoratif ürünlere ve dahi bambu mutfak gereçlerine kadar birçok kalemde görmemiz mümkündür.

Bu anlamda ahşap bardakların da, bilinçlenme ve güncel yaklaşımlarla, hem ekonomik hem kültürel açıdan ahşap ürünler içerisinde daha iyi bir yer edinmeye çalıştığını söyleyebiliriz. İnsanların doğal ve sağlıklı beslenme bilincinin artmasına paralel doğal malzemelere olan ilgi ve kullanımının artış göstermesi ahşap bardakların edindiği bu yeri zamanla çok daha iyi seviyelere taşıyacak, geleneksel ve geleneksel temalı güncel ürünler hayatımızda varlıklarını sürdüreceklerdir.

<sup>7</sup> 1- Çıra (Çam) Bardak. 2- Çıra (Çam) Bardak. 3- Vişne Bardak 4- Çıra Kulpsuz Bardak 5- İşlemeli Çam Bardak. (Yapım: M. Köpüklü)

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Usta, İ. (2019). Ahşap gibisi var mı?" söylemi bağlamında ahşabın evrenselliği ve benzersizliği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, S. 6, 445-463.
- Dizel, T. - Özkaya, K. (2019). Geleneksel Türk motiflerinin bazı örneklerinin marketri (kakmacılık) tekniğiyle mobilya ve ahşap yüzeylerde uygulanması. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 37, 261-279.
- Özalp, M. - Sevim Korkut, D. (2008). Kahramanmaraş çeyiz sandığı oyma motiflerinin incelenmesi. *Düzce Üniversitesi Ormanlık Dergisi*, S. 4, 17-25
- Н. В. Ннлова (2003). Резчнкам по дереву. Альбом орнаментов Выпуск 7 Москва Народное творчество 2003 [N. V. Nnlova. Gum on wood. Ornaments Album. Issue 7. Moscow Folk Art. 2003: 3]
- Yeniköy, B. – Çelik, M. – Şahin, C. (2017). Zıt iki sanatın disiplinler arası yaklaşımı: Grafiti ve ahşap boyama. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4 (12), 770-780.
- Berkel A. (1972). *Ağaç malzeme teknolojisi*. C. II, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi.
- Aslanapa, O. (1972). *Türk sanatı I*. İstanbul: Kervan Yolları Sanat Dizisi.
- Karaman, G. - Nas, E. (2012). Çorum İskilip'te geçmişten günümüze aktarılan bir miras: Ahşap oyuncaklar. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 14, 103-116.

### Elektronik Kaynaklar

- URL-1: [www.baston.com.tr](http://www.baston.com.tr) (Erişim: 04.11.2019)
- URL-2: [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr) (Erişim: 15.10.2019)
- URL-3: [www.egitimsistem.com](http://www.egitimsistem.com) (Erişim: 15.10.2019)
- URL-4: [www.vova.com.tr](http://www.vova.com.tr) (Erişim: 10.05.2020)
- URL-5: [www.wenproducts.com](http://www.wenproducts.com) (Erişim: 26.01.2020)
- URL-6: [www.kuksam.com](http://www.kuksam.com) (Erişim: 26.01.2020)
- URL-7: [www.saglikliyel.com](http://www.saglikliyel.com) (Erişim: 29.02.2020)
- URL-8: [www.aksam.com.tr](http://www.aksam.com.tr) (Erişim: 09.05.2020)
- URL-9: [www.dhgate.com](http://www.dhgate.com) (Erişim: 09.05.2020)
- URL-10: [www.iroirogifts.com.au/](http://www.iroirogifts.com.au/) (Erişim: 09.05.2020)

### Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Ertuğrul Nuri Gökşen, ahşap oyma sanatları usta öğreticisi, Çorum (Görüşme: 09.11.2019)
- KK-2: Ahmet Karagöz, ahşap torna ustası, İskilip/Çorum (Görüşme: 10.11.2019)
- KK-3: Mustafa Dalkılıç, keresteci, Sorgun Köyü/İskilip (Görüşme: 10.11.2019)

## VAN-HAKKARI KİLİMLERİNDE YENİ BİR DESEN: AŞİRET KAVGASI

### A NEW DESIGN IN VAN-HAKKARI KILIMS: TRIBAL CONFLICT

Mine TAYLAN\*

**ÖZ:** Van-Hakkari kilimleri koyu renkleri ve yoğun desenleri olan, yöresel isimler ile anılan aşiret kilimleridir. Aşiretlerin yaşadığı yerlere bağlı olarak komşu yörelerde de dokunurlar. Irak ve İran kilimleri ile benzerlik gösteren kilimlerde motif çeşitliliği fazladır. Kurtağzı, bereket, akrep, çengel, koç boynuzu, eli belinde, el, parmak, tarak, küpe, kuş, pıtrak ve bukağı gibi birçok motifin kullanıldığı görülmektedir. Aşiret Kavgası deseni; dokuyucunun dokuma sırasında Van-Hakkari yöresi kilimlerinde kullanılan motiflerden yola çıkarak doğaçlama tasarladığı yeni ve özgün bir desendir. Dokunan bir kilimin birebir aynısı tekrar yapılamaz. Bu yüzden Aşiret Kavgası desenine ait her kilim biriciktir. Desende geleneksel motifler, üçgen ve baklava formlarının birim tekrarı ile desteklenmektedir. Ayrıca dokuyucunun yorumu ile insan sureti, hayvan figürleri ve çiçekler stilize edilmiş, desenin içine serpiştirilmiştir. Kullanılan motif ve renkler çok çeşitli olup desen genel olarak yoğun ve karmaşık bir yapıdadır. Makalede dokuz adet Aşiret Kavgası desenli kilim incelenmiştir. Bu kilimler Hisar Anadolu Destek Derneği (HADD) tarafından bir sosyal sorumluluk projesi kapsamında Van'da açılan kilim atölyelerinde 2010-2020 yılları arasında dokunmuştur. Dernek envanterinde çok sayıda Aşiret Kavgası desenli kilim yer almaktadır. Bunların arasından kompozisyon, renk ve ebat açısından farklı özelliktekiler seçilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Van-Hakkari kilimleri, geleneksel, desen, dokumacılık, aşiret kavgası.

**ABSTRACT:** Van-Hakkari kilims are tribal kilims with dark colors and dense patterns that are known by local names. They are also woven in neighboring regions depending on where the tribes live. There are a large variety of motifs in kilims that are similiar to Iraqi and Iranian kilims. It is seen that many motifs such as wolf's mouth, fertility, scorpion, hook, ram's horn, hands on hips, hand, finger, comb, earring, bird, burdock and fetter are used. Tribal Conflict pattern is a new and original pattern that the weaver designed it extemporally based on the motifs used in the kilims of Van-Hakkari region during weaving. The exact same reproduction of a woven kilim can not be made again. Therefore, every kilim with Tribal Conflict pattern is uniqiue. In the pattern there are traditional motifs and forms like triangle and lozenge that are repeating. In addition, with the interpretation of the weaver, human and animal figures and flowers have been stylized and interspersed in the pattern. The motifs and colors used are very diverse and the pattern is generally dense and complex. Nine kilims with Tribal Conflict design were examined in the article. These kilims were woven in the kilim ateliers in Van as a part of a social responsibility project by Hisar Anatolian Support Society (HASS) between the years of 2010 and 2020. There are a large number of kilims with Tribal Conflict design in the inventory of the society. Among them, different ones in terms of composition, color and size were selected.

**Keywords:** Van-Hakkari kilims, traditional, design, weaving, tribal conflict.

\* Arş. Gör. – Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / Sakarya – [minetayln@gmail.com](mailto:minetayln@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-2098-1948)





## Giriş

Dokumacılık insanoğlunun örtünme ihtiyacı ile ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda başlangıcının insanlığın varoluşu kadar eski olduğunu düşünmek mümkündür. Türkiye, Mısır, Hindistan, Peru gibi birçok yerde yapılan arkeolojik çalışmalarda tekstil tarihi hakkında ip uçlarına varılmıştır (Alantar, 2007: 291). En eski dokuma parçaları Konya Çatalhöyük'te ortaya çıkarılmıştır. Bu buluntulardan edinilen bilgilere göre Anadolu'da M.Ö. 6000 yılından beri dokuma yapılmaktadır (Yağan, 1978: 9). Selçukluların 1071'de Malazgirt Zaferi ile Anadolu'ya girmesi sonucu Orta Asya dokuma kültürü bu topraklara taşınmış, etkinliğini yitiren dokumacılık gelişerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Dölen, 1992: 373). Anadolu'nun birçok yeri gibi Van-Hakkari yöresi de önemli dokuma merkezlerinden olmuştur.

Çeşitli inanç ve kültürlerin izini taşıyan Van ve Hakkari illeri Doğu Anadolu Bölgesinde İran ve Irak sınırında yer almaktadır. Van'da en eski medeniyetin M.Ö. 4000 yıllarında var olduğu bilinmekte, bugünkü isminin Urartuca Biane veya Viane isminden üretildiği düşünülmektedir. Urartulara başkentlik yapmış şehrin o zamanlardaki adı Tuşba'dır. Urartulardan Alhatşahlar, Eyyubi ve Harzemşahlar, Anadolu Selçuklular, İlhanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safeviler ve Osmanlılar tarafından yönetilmiştir (Mercan, 1998: 17-24). Hakkari'nin de tarih öncesi devirlere dayanan bir geçmişi vardır. Urartulardan sonra Pers, İskender, Roma, Part, Sasani ve Bizans Devleti'nin, Ortaçağ'dan sonra ise Emevi, Abbasi, Büyük Selçuklu, Musul Atabekleri, İlhanlı, Karakoyunlu, Timurlu, Akkoyunlu, Safevi ve Osmanlı Devleti'nin yönetimi altına girmiştir (Karahan, 2007: 15-16).

Kış koşulları sert ve dağlık bir bölge olan Van-Hakkari yöresinde küçük baş hayvancılık ana geçim kaynaklarından biridir. Buna bağlı olarak bölgede yün üretimi ve dokumacılık yapılmaktadır. Soğuk ve yüksek bir bölge olduğundan burada yetişen koyundan elde edilen lifler ince ve uzun olur. Bu da dokuma için avantajlı bir durumdur. Halkın yarı göçebe oluşu kilim, cicim, sumak, zili gibi düz dokumaların gündelik eşyalardan biri olmasını sağlamıştır. Kilimler duvara asmak, yere sermek, yatak ve örtü amaçlı dokunmuşlardır (Yerli ve Karahan, 2000: 24).

### Van-Hakkari Kilimleri

Van ve Hakkari kilimlerini birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Renk, desen ve motif açısından neredeyse aynı özellikleri taşırlar. Bunun başlıca sebebinin kilimleri dokuyan aşiretlerin her iki bölgede de yaşadığıdır. Ancak Hakkari kilimlerinde kullanılan motiflerin daha küçük ve sık, Van kilimlerinde ise motiflerin daha büyük ve seyrek kullanıldığını söylemek mümkündür (Yerli ve Karahan, 2000: 18 -20). Van-Hakkari kilimleri ile komşu bölgeler Irak (Alastair ve Wyhowska, 2000: 114) ve İran (Güldür ve Şentürk, 2015: 111) kilimleri arasında benzerlik vardır.

Tarihi Van-Hakkari kilimlerinin malzemesi el eğirmesi saf yündür. Yünler bitkisel boyalarla renklendirilmiştir. Kullanılan renkler kırmızı,

lacivert, siyah, kahverengi gibi koyu renkler başta olmak üzere sarı, yeşil, gri ve Van beyazı denilen sarımtırak kirli beyazdır. Bunlardan siyah, kahverengi ve beyaz koyun yününün doğal renkleridir. Siyah koyun yünü ile beyaz koyun yününün birlikte taranması ile gri renk elde edilmektedir (Mercan, 2018: 247). Kilimlerin genel olarak koyu renklerde olmasının sebebi bu renklerin kırı göstermemesidir. Çünkü bölgede kış mevsimi uzun ve ağır seyretmekte, bu da temizlik işlerini zorlaştırmaktadır. Kilimler ilikli kilim dokuma tekniği ile dokunmaktadır. İlik; dokuma esnasında farklı desen alanlarına ait farklı renkteki atkı iplerinin komşu desen ile karşılaştığı ve geri dönmek zorunda olduğu alanda oluşturduğu boşluklara denmektedir (Aytaç, 1989: 64). İliklerin kapatılması için sarma konturlar kullanılmakta böylece motifler belirginleşmektedir. Bu işlem dokuyucular tarafından *zincir çekme* olarak adlandırılır (Karahan, 2007: 78-79). Tarihi örnekler genellikle çift kanat (şak) şeklinde dokunmuştur. Eli belinde, koç boynuzu, kurtağzı, tarak, küpe, akrep, su yolu, bereket, çengel yani yöresel dilde nehrek (Karahan, 2007: 80), şimkubik, yıldız, kuş ve pıtrak kullanılan başlıca motiflerdir. Desenler motif açısından yoğundur. Bordür genellikle tek olup eni dardır. Her desenin yöresel bir ismi vardır. İsimler desenin ana motifinden, yörede yetişen bir çiçekten ya da kilimi dokuyan aşiretin isminden dolayı verilmiştir. Bu kilimleri dokuyan aşiretler Van-Hakkari dışında da yaşadıklarından teknik, motif, desen ve kompozisyon açısından aynı ya da benzer kilimleri bölge dışında Bitlis, Siirt, İran, Irak, Kafkasya gibi yerlerde görmek mümkündür (Yerli ve Karahan, 2000: 24). Şamari, Gülhezar, Şehvani, Gülsarya, Lüleper, Kesneker, Çılgül, Canbezar, Hevçeker, Herki, Gülgever, Şimkubik ve Sine başlıca desenlerdir (Resim 1, Resim 4, Resim 7, Resim 8).



Resim 1. Van-Hakkari yöresi kilim desenlerinden detaylar. Birinci sıra: soldan sağa; Şamari, Gülhezar, Şehvani, Lüleper, Çılgül. İkinci sıra: soldan sağa; Canbezar, Herki, Gülgever (Fotoğraflar: Mine Taylan), Şimkubik ve Sine (Van Kilims, 1998).

### Şamari

Arındırılmış, saf anlamına gelmektedir (Karahan, 2007: 160). Kilimin deseni kenarları tarak motifi ile çevrelenmiş şamari motifinin, kurtağzı, tarak, bukağı gibi motifler ile dolgululu zemin üzerinde dikine üç ila beş kere tekrar etmesinden oluşmaktadır. Şamari motifinin merkezinde akrep motifi

yer alır. Bazı örneklerde zemin ince bantlarla yatay bölümlere ayrılmıştır. Şamari motifi bu bölümlerin içerisinde (Resim 1).

### **Gülhezar**

Bin gül anlamına gelmektedir (Karahana, 2007: 108). Desen gül olarak tanımlanan ve kilimin zemininde çok sayıda yer alan motif öbeğinden oluşmaktadır (Resim 1).

### **Şehvani**

Bu desen Hakkari'nin Tiyyar Vadi'sinde çok dokunduğu için *Tiyyari* olarak da anılmaktadır (Karahana, 2007: 171). Desen genel olarak bir sıra tarak motifinin, diğer bir sıra ise altıgen içine yerleştirilmiş çeşitli motiflerin yan yana tekrarından oluşmaktadır. Bu sıraların arasında hem dolgu motifi olarak hem de ince bantlar halinde çengel, küpe ve kurtağzı gibi motiflere rastlanmaktadır (Resim 1).

### **Gülsarya**

İlk defa Sarya adında bir kadın tarafından dokunduğu düşünülen desenin anlamı "Sarya'nın Gülü"dür (Karahana, 2007: 111). Desen eli belinde motifinin diyagonal düzlemde birim tekrarından oluşmaktadır. Tekrar eden motifler belirli alanlarda farklı renklendirildiği için desen monotonluktan uzaktadır. Aynı renkteki motifler baklava şekli alacak şekilde düzenlenmiştir. Bu desen Resim 8'da görülmektedir.

### **Lüleper**

Desen adını Hakkari'de yetişen bir çiçekten almaktadır. Kilim üzerindeki ana motife lüleper, muhabbet kuşu ve çifte kuşlar denmektedir (Karahana, 2007: 154). Kompozisyon dikey ekseninde üç ila beş bölüme ayrılmış zemin içine lüleper motifinin yerleştirilmesinden oluşur. Koyu renk zemin üzerine açık renk motif, açık renk zemin üzerine koyu renk motif kullanılarak bölümler birbirinden ayrılmaktadır. Kurtağzı, akrep, çengel ve küpe gibi motifler dikey bölümlerde dolgu motifi olarak kullanılmaktadır (Resim 1).

### **Kesneker**

İnce ve dokuması zor bir desendir. *Kimse yapamaz, kimse yapamadı* anlamındaki desende zemin, baklava dilimlerinden oluşan ince şeritler ile yatay ekseninde beş ya da altı bölüme ayrılmıştır (Karahana, 2007: 153). Bu bölümlerde altıgen içine yerleştirilmiş bereket motifi yer almakta, her bölümde açık renk üzerine koyu renk, koyu renk üzerine açık renk kullanılmak kaydıyla farklılıklar görülmektedir. Bu desen Resim 7'de görülmektedir.

### **Çılgül**

Kırgül anlamındadır (Karahana, 2007: 91). Kompozisyon; baklava şekli içine yerleştirilmiş bir koç boynuzu motifinin diyagonal düzlemde birim tekrarından oluşmaktadır. Koç boynuzu motifinin merkezinde

kurtağı, küpe, muska, göz gibi dolgu motifleri vardır. Her diyagonal sırada farklı renk kullanılmıştır (Resim 1).

### **Canbezar**

*Bizar olmak, candan bezmek* anlamındaki desen, motiflerin uyumu ve simetrik düzeni dolayısı ile dokuması zordur (Karahana, 2007: 77). İçinde bereket, yıldız, göz ya da nazarlık motifi yer alan altıgenler dikey ekseninde dört ila altı kere tekrarlanmaktadır. Altıgenlerin etrafı engellerle çevrilidir (Resim 1).

### **Hevçeker**

*Nadide, kendine has ve özenilen* anlamındadır (Karahana, 2007: 152). Deseni, merkezinde yıldız motifi olan bir koç boynuzu motifinin birim tekrarı oluşturmaktadır. Birimlerin arasındaki boşluklar yıldız motifi ile doldurulmuştur. Bu desen Resim 4'te görülmektedir.

### **Herki**

Desen ismini Hakkari yöresinde yaşayan bir aşiretten almaktadır (Karahana, 2007: 118). İnce ve geniş bantlarla yatay ekseninde bölümlere ayrılan desende motifler altıgen ya da dikdörtgenler içine alınmıştır. Motif eşitliliği fazla olmakla beraber sık kullanılanlar akrep, bereket, engel, ko boynuzu gibi motiflerdir (Resim 1).

### **Gülgever**

*Yayla, ahenkli kubbe, çadır* anlamındadır. Ayrıca Gever, Hakkari'nin Yksekoa ilçesinin eski adıdır (Karahana, 2007: 98). Merkezinde kurtağı motifi olan bir koçboynuzu motifi, altıgen içine yerleştirilerek dikey ekseninde tekrar etmektedir. Her altıgen arasında zemini yatay ekseninde bölümlere ayıran bantlar bulunabilmektedir. Bu ince batların içinde engel motifi görülmektedir (Resim 1).

### **şimkubik**

*Gelin topuğu* anlamındaki desen (Karahana, 2007: 178), yatay ekseninde bölümlere ayrılmıştır. Desene adını veren şimkubik motifi bu bölümlerin içine yerleştirilmiştir. Aynı zamanda akrep, engel, yıldız gibi motifler dolgu motiflerindedir (Resim 1).

### **Sine**

Dokumacılıkta bir düğüm çeşidi olan Sine aynı zamanda Batı İnan'da bir bölgedir. Bu bölgeye has bir grup dokuma Sine olarak anılmaktadır. Aynı desen Van-Hakkari yöresinde de dokunmaktadır. İki bölge arasındaki coğrafî yakınlık ve kültürel alişveriş buna neden olmuştur (Taş, 2012: 123). Desen genel olarak merkezi bir madalyondan ve zeminde onun etrafına serpiştirilmiş geometrik şekiller, stilize edilmiş bitkisel motifler ve hayvan motiflerinden oluşmaktadır (Resim 1). Zeminde kullanılan motifler ve yoğunluk açısından makalenin konusu olan Aşiret Kavgası deseninin gelişimine etki ettiği düşünülmektedir.

Günümüzde dokunan kilimlerin sentetik boyalı malzemelerle geleneksel yapıdan uzak ve ticari amaçlı dokunduğu bilinmektedir (Karahan, 1998: 52). Ayrıca yünün elde eğilmesi uzun süren ve zahmetli bir iş olduğundan dokuyucuların fabrika yapımı yünleri tercih etmektedir (Güldür ve Şentürk, 2015: 104). Son yıllarda bölgede yeniden geleneksel yöntemlerle kilim üretimini destekleyen kurumlar olmuştur. Örneğin Yüzüncü Yıl Üniversitesi, El Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi, Van İl Özel İdaresi, Kalkınma Vakfı ve Hisar Anadolu Destek Derneği (HADD) bunlardan ikisidir.

### **Hisar Anadolu Destek Derneği (HADD)**

Hisar Anadolu Destek Derneği (HADD); 2010-2020 yılları arasında faaliyet gösteren, Robert Koleji'nden mezun bir grup sınıf arkadaşı tarafından kurulmuş, kâr amacı gütmeyen bir Sivil Toplum Kuruluşudur. Merkezi Nişantaşı-İstanbul'da olup faaliyet yeri Van şehri ve çevresidir. Derneğin kuruluş amacı; kırsal kesimden Van'a göç etmek zorunda kalmış düşük gelirli ailelerin genç kadınlarına ekonomik ve sosyal durumlarını iyileştirecek el becerileri kazandırarak yörenin kültür ve sanat değerlerini olumlu şekilde kullanabilmelerini sağlamaktır. Dernek faaliyetlerine devam ettiği sürece kadınlara sosyal bir hayat sunmuş, onların sorun çözme yetilerini geliştirmelerine ve toplum içinde saygın, kendine güvenen birer birey olmalarına destek olmuştur. Derneğin maddi kaynağını bağışlar ve üretimden elde edilen gelir oluşturmuştur.

Yurt içi ve yurt dışından gelen bağışlar ile Van şehrinin kırsal bölgelerinde sosyal merkezler kurulmuş, kadınlara geleneksel yöntemler ile yün boyamacılığı ve geleneksel desenler ile kilim dokumacılığı öğretilmiştir. Dernek bu bağlamda yörede unutulmaya yüz tutmuş geleneksel sanatlarımızın canlandırılmasına hizmet etmiştir. Bu sosyal merkezlerde düşük gelirli ailelerin genç kadınlarına boyamacılık ve dokumacılık dışında okuma-yazma, hijyen, anne-çocuk sağlığı, iş yönetimi ve bilgisayar kullanımı ile ilgili de dersler verilirken okula devam eden veya dışardan bitirmeye hazırlananlara ders çalışma ortamı sağlanmıştır. Evden dışarı çıkma imkânı kısıtlı olan genç kadınlar için geleceğe ve dünyaya açılan bir kapı haline gelen merkezler, aynı zamanda gelecek nesiller için daha eğitimli anneler yetiştirme düşüncesiyle faaliyet göstermiştir. Dernek 2011'de Van'da gerçekleşen depremin ardından bölgeye desteğini arttırmış, hasar gören üç sosyal merkezin yerine prefabrik binalar inşa ederek faaliyetlerinin devamını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde bölge halkına kıyafet ve erzak yardım kampanyası düzenlenmiştir. 2015 yılında TUŞBAL markası yaratılarak kadınlara yörenin yayla çiçeklerinden bal üretimi üzerine eğitim verilmiştir. Arıcılık faaliyetleri kurulan bir kadın kooperatifi altında gerçekleşmiştir. Bu kooperatifte aynı zamanda ana arı yetiştirilmiş ve aynı yıl bal mumundan sabun üretimine başlamıştır. 2018 yılında ise COO-VAN markası geliştirilmiş, organik çamaşır ve bulaşık deterjanı üretilmiştir.

Derneğin desteği ile dokunan kilimler KILIMWORKS markası altında üretilmiştir. Geleneksel Van-Hakkâri yöresi desenlerinin yanı sıra hem sipariş üzerine hem de dokuyucuların isteği ile modern desenli kilimler dokunmuş, müzelerde sergilenen tarihi örneklerin replikaları yapılmıştır. Kilimler yurt içinde ve başta Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya olmak üzere yurt dışında alıcı bulmuş, Washington Textile Museum, Topkapı Sarayı ve Türk ve İslam Eserleri Müzesi mağazalarında düzenli olarak satışa sunulmuştur. Ayrıca Folkdays (Berlin), Armaggan (İstanbul) markaları ve Bootstrap (New York) projesi için sipariş üzerine kilimler dokunmuştur. Yabancı sanatçılar (Mimi Robinson, Kaliforniya/ABD., Jörg Niederberger-İsviçre, Ann Cathrin November Hoibo-Norveç, Mai Thu Perret-Fransa) ile ortak projeler gerçekleştirilmiş sanatçıların tasarımları kilim haline getirilmiştir. İsviçreli Sanatçı Jörg Niederberger ekibi ile belirli aralıklarla Van'daki kilim atölyelerini ziyaret etmiş, dokuyuculara temel tasarım ilkeleri ve renk bilgisi üzerine eğitim vermiştir. Kilimlerin diğer satış alanı kermesler (Örneğin: Her yıl sonunda İstanbul'da düzenlenen International Women of Istanbul (IWI) Christmas Bazaar) ve fuarlar (Örneğin: Washington merkezli Anatolian Artisans Vakfı iş birliği ile katılım sağlanan Santa Fe Folk Art Market-New Mexico/A.B.D.) olmuştur.

Kurulan kilim atölyelerinin bazılarında Van Büyükşehir Belediyesi'nin desteği ile faaliyetlerin günümüzde de devam ettiği bilinmektedir.

### **Aşiret Kavgası Deseni**

Dernek kapsamında dokunan modern kilimlerden en fazla ilgi göreni Aşiret Kavgası desenli kilimlerdir. Bu kilimlerin deseni dokuyucu tarafından dokuma sırasında doğaçlama yapılmaktadır. Aşiret Kavgası deseninin temelini dağınık bir düzende bir araya getirilen geleneksel Van-Hakkâri yöresi kilimlerindeki motifler, çeşitli figürler ve çoğunlukla üçgen ve zikzaklar olmak koşulu ile geometrik şekiller oluşturmaktadır. Bu kilimlerin bordürü yoktur. Kayıt altına alınmış kilimlerden birkaç tanesinde bordüre rastlanmıştır (Resim 4, Resim 6, Resim 7). Aşiret Kavgası desenli kilimlerin her biri birbirinden farklıdır ve bu desen yalnızca HADD kilim atölyelerinde dokunmuş özgün bir desendir. Desen adını karmaşık renk ve şekil yapısından almaktadır. Ortaya çıkışında İran kilimlerinin etkisinden bahsetmek mümkündür. Çünkü Aşiret Kavgası deseninin ilk örnekleri ve aynı zamanda en yalın hali Resim 2'de görüldüğü üzere, karışık renklerdeki üçgen ve baklava şeklinin birim tekrarından oluşmaktadır. Bu desenin benzeri İran kilimlerinde görülmektedir. Ayrıca Sine kilimlerinde görülen hayvan motifi, Aşiret Kavgası deseninde kullanılmıştır (Resim 1, Resim 12). Zamanla başka motifler ve dokuyucuların yorumları ile çeşitli figürler eklenerek desen özgünleşmiştir (Resim 12). Bu kilimler genellikle 1-1.5 m<sup>2</sup> olup sipariş üzerine 3 m<sup>2</sup>'yi bulan örnekler yapılmıştır.

Resim 3'te görülen Aşiret Kavgası desenli kilim; Van'daki HADD kilim atölyelerine iki yıl boyunca devam eden, Hakkari-Çukurca'nın Narlı Köyü'nden Van'a göç etmek zorunda kalan sekiz kişilik bir ailenin kızı olan,

ilkokul mezunu Sacide Akar (23) tarafından dokunmuştur. Kilim 2012 yılında IOM-Uluslararası Göç Örgütü'nün düzenlemiş olduğu *Göç Sanatı* yarışmasında sergilenmeye ve İsveç Başkonsolosluğu salonlarında Sotheby's tarafından yapılan özel müzayedede satışa sunulmaya değer görülmüştür.

Dernek envanterinden seçilen bazı örnekler aşağıda detaylı bir şekilde sıralanmıştır (Resim 2, Resim 3, Resim 4, Resim 5, Resim 6, Resim 7, Resim 8, Resim 9, Resim 10, Resim 11, Resim 12).



Resim 2. Solda; İran kilimi, 20. yüzyıl (Evans, 2017: 34), sağda; Aşiret Kavgası deseninin ilk örneklerinden biri (Fotoğraf: Mine Taylan, 2012).



Resim 3. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter no : 1331  
İsim : Aşiret Kavgası  
Yöre : Van-Hakkari

Tür	: Taban kilimi
En	: 90 cm
Boy	: 135 cm
Teknik	: İlikli kilim
Çözü malzemesi:	El eğirmesi saf yün
Atkı malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Boya	: Bitkisel
Dokuyucu	: Sacide Akar
Üretim yeri ve yılı	: HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2012
Fotoğraf	: Mine Taylan, 2012

**Kompozisyon:** Kilimin başlangıcında ve bitişinde Aşiret Kavgası deseninde karakteristik olarak görülen karışık renklerde yan yana dizilmiş üçgenler yer almaktadır. Dikey kenarlarda boyanmamış beyaz yünden ilikli kilim tekniği ile dokunmuş ince bir şerit bulunmaktadır. Kullanılan renk sayısı fazla olmasına rağmen kilimin bütününe kırmızı ve mavi renkler hakimdir. Desen genel olarak kurtağzı, bukağı, tarak, çengel gibi geleneksel Van-Hakkari yöresi kilimlerinde görülen geometrik motiflerden, zikzaklardan ve bu motiflerin bozulmuş biçimlerinden oluşmaktadır. Kullanılan motifler zemine düzensiz bir şekilde serpiştirilmekle beraber zeminin üst yarısını kaplayan üçgen formdaki alan, kilimin seccadelerdeki gibi bir yönü olduğunu düşündürmektedir. Zeminin ortasında yer alan bir çift insan gözü tasviri dikkat çekicidir.



Resim 4. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter no	: 13-870
İsim	: Aşiret Kavgası
Yöre	: Van-Hakkari
Tür	: Taban kilimi



En	: 84 cm
Boy	: 128 cm
Teknik	: İlikli kilim
Çözgü malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Atkı malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Boya	: Bitkisel
Dokuyucu	: İşret Deniz
Üretim yeri ve yılı	: HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2013
Fotoğraf	: Mine Taylan, 2013

Kompozisyon: Kilim geleneksel bir Van-Hakkâri yöresi deseni olan Hevçeker ile başlamaktadır. Daha sonra bu desen içindeki motifler birbirinden koparak ve üçgen, tarak gibi motiflerin içinde eriyerek kilimin üçte ikisini kaplayan Aşiret Kavgası desenini oluşturmaktadır. Ender örneklerden biridir. Kırmızı, turuncu, sarı, kahverengi ve beyaz başta olmak üzere mavi, yeşil, gri ve siyah renkler kullanılmıştır. Kilimin dikey kenarlarında ilikli kilim tekniği ile bordo ince bir şerit dokunmuştur. Kilimin bitiş kısmında Aşiret Kavgası deseninde sıklıkla görülen karışık renklerde yan yana dizilmiş üçgenler yer almaktadır.



Resim 5. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter no	: 13-906
İsim	: Aşiret Kavgası
Yöre	: Van-Hakkari
Tür	: Taban kilimi
En	: 87 cm
Boy	: 124 cm
Teknik	: İlikli kilim

Çözü malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Atkı malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Boya : Bitkisel  
Dokuyucu : Şerbet İznaz  
Üretim yeri ve yılı : HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2013  
Fotoğraf : Mine Taylan, 2013

Kompozisyon: Kilimin deseni karışık renklerde yan yana dizilmiş bir sıra üçgen ile başlamakta ve bitmektedir. Dikey kenarlarda boyanmamış gri yünden ilikli kilim tekniği ile dokunmuş ince birer şerit yer almaktadır. Zemin desenindeki renkler dengeli olarak kullanılmış olup kahverengi, sarı, gri, kırmızı, mavi renklerin pastel tonları ve beyazdan oluşmaktadır. Gri renk boyanmamış koyun yününden elde edilmiştir. Bu renk, kilime hâkim olan pastel tonları desteklemektedir. Kullanılan motifler ise başta üçgen, baklava ve zikzak gibi geometrik şekiller olmak üzere Van-Hakkari yöresi kilimlerinde görülen çengel, bukağı, muska, nazarlık, koç boynuzu ve kurtağı gibi motiflerdir. Sıklıkla kullanılan tarak motifi ve zikzaklar desene çizgisel bir yapı vermektedir.



Resim 6. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter no : 13-760  
İsim : Aşiret Kavgası  
Yöre : Van-Hakkari  
Tür : Taban kilimi  
En : 80 cm  
Boy : 107 cm  
Teknik : İlikli kilim  
Çözü malzemesi : El eğirmesi saf yün

Atkı malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Boya : Bitkisel  
Dokuyucu : Meryem Peyan  
Üretim yeri ve yılı : HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2013  
Fotoğraf : Mine Taylan, 2013

Kompozisyon: Bu örnekte diğer Aşiret Kavgası desenli kilimlerden farklı olarak bordür bulunmaktadır. Ender örneklerden biridir. Bordür 10 cm genişliğinde olup beyaz zemin üzerinde yıldız motifi ile doldurulmuş altıgenlerin tekrarından oluşmakta, geleneksel Van-Hakkari yöresi kilimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Dikey kenarlarda ilikli kilim tekniği ile boyanmamış kahverengi koyun yününden ince birer şerit yer almaktadır. Tarak, muska, göz, bukağı, kurtağzı, sandıklı, çengel ve koçboynuzu gibi Van-Hakkari yöresi kilimlerinde kullanılan motifler farklı ebatlarda ve renklerde kilimin zeminine serpiştirilmiştir. Bunlara ek olarak kilimde kuş ve kedi tasvirleri yapılmıştır. Kırmızı renk ön planda olup turuncu, lacivert, mavi, yeşil, gri, sarı, kahverengi ve beyaz dengeli bir biçimde kullanılmıştır.



Resim 7. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

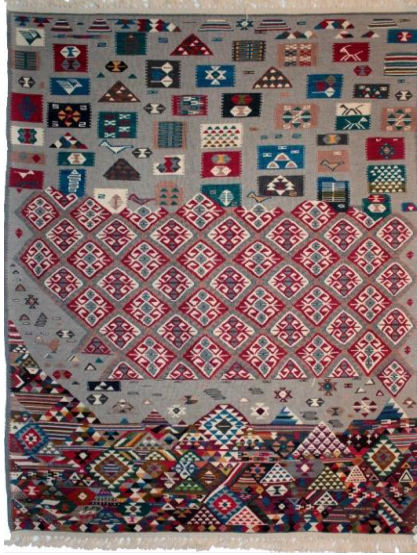
Envanter No : 13-834  
İsim : Aşiret Kavgası  
Yöre : Van-Hakkari  
Tür : Taban kilimi  
En : 87 cm  
Boy : 115 cm  
Teknik : İlikli kilim  
Çözgü malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Atkı malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Boya : Bitkisel

Dokuyucu : Zeynep Deniz

Üretim yeri ve yılı : HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2013

Fotoğraf : Mine Taylan, 2013

Kompozisyon: Kilim sıra dışı kompozisyonu ile dikkat çekmektedir. Van-Hakkari yöresine ait Kesneker deseni ile başlayan, keskin bir çizgi ile Aşiret Kavgası desenine geçen ve keskin bir çizgi ile tekrar Kesneker desenine dönüşerek sonlanan bir kompozisyonu vardır. Araştırma sırasında karşılaşılan örnekler arasında bir benzeri bulunamamıştır. Bu kilim geleneksel ve modern yaklaşımın bir araya gelmesine iyi bir örnektir. Kilimin ortasında yer alan Aşiret Kavgası deseni, karakteristik olarak dikey kenarlarda ilikli kilim tekniği ile yapılmış ince şeritlere ve zeminde düzensiz biçimde yerleştirilmiş motiflere sahiptir. Bu motifler bukağı, tarak, bereket, pıtrak ve koçboynuzu gibi motifler olup Van-Hakkari yöresi kilimlerinde kullanılan başlıca motiflerdir. Motiflere baklava ve üçgen gibi geometrik şekiller eşlik etmektedir.



Resim 8. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter No : 1163

İsim : Aşiret Kavgası

Yöre : Van-Hakkari

Tür : Taban kilimi

En : 127 cm

Boy : 203 cm

Teknik : İlikli kilim

Çözü malzemesi : El eğirmesi saf yün

Atkı malzemesi : El eğirmesi saf yün

Boya : Bitkisel

Dokuyucu : Meryem Güven

Üretim yeri ve yılı : HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2012

Fotoğraf : Mine Taylan, 2012

Kompozisyon: Kilim üç farklı desenin bir arada kullanılması açısından HADD kapsamında dokunan kilimler arasında farklı bir yapıdadır. Dernek envanter kayıtlarında benzer özelliklere sahip birkaç adet kilimin varlığı bilinmektedir. Kilimin ortasında geleneksel bir Van-Hakkâri yöresi deseni olan Gülsarya (Sarya'nın gülü) deseni yer almaktadır. Bu desen baklava şeklinin içine yerleştirilmiş eli belinde motifinin diyagonal bir düzlemde tekrar etmesinden oluşmaktadır. Üst kısımda dokuyucuların Yamalı olarak adlandırdıkları yeni bir desen, alt tarafında ise Aşiret Kavgası deseni vardır. Yamalı deseni; içinde çeşitli motiflerin olduğu kare, üçgen ya da dikdörtgen gibi geometrik şekillerin sade bir zemin üzerine serbest biçimde yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Kilimin üçte ikisinin zemini boyanmamış gri yünden dokunmuştur.



Resim 9. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter No	: 16-2114
İsim	: Aşiret Kavgası
Yöre	: Van-Hakkari
Tür	: Taban kilimi
En	: 114 cm
Boy	: 132 cm
Teknik	: İlikli kilim
Çözgü malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Atkı malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Boya	: Bitkisel
Dokuyucu	: Müjde Dayan
Üretim yeri ve yılı	: HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2016

Fotoğraf : Mine Taylan, 2016

Kompozisyon: Kilimin deseni karışık renklerde yan yana dizilmiş üçgenlerle başlayıp aynı şekilde bitmektedir. Desenin bütünü genel olarak küçük birimlerden oluşmaktadır. Bunlar çoğunlukla üçgen ve baklava şekilleri ile muska, koç boynuzu, çengel, bukağı gibi motiflerdir. Uzun kenarların dış kısmında lacivert ilikli birer şerit yer almaktadır. Kırmızı, sarı, turuncu ve bunların tonları gibi sıcak renkler ön planda olmakla beraber, mavi, yeşil, gri, kahverengi ve beyaz renkler dengeli bir biçimde desene yayılmıştır.



Resim 10. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter No : 12-527  
İsim : Aşiret Kavgası  
Yöre : Van-Hakkari  
Tür : Taban kilimi  
En : 58 cm  
Boy : 103 cm  
Teknik : İlikli kilim  
Çözü malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Atkı malzemesi : El eğirmesi saf yün  
Boya : Bitkisel  
Dokuyucu : Yasemin Deniz  
Üretim yeri ve yılı : HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2012  
Fotoğraf : Mine Taylan, 2012

Kompozisyon: Kilimin deseninde fon, karışık renklerde ve eşit büyüklükteki baklava şekillerinin birim tekrarından oluşmaktadır. Büyük

boyutlardaki baklavalar ise öne çıkmaktadır. Desen bu bağlamda fon-form ile ön-arka ilişkisi gibi temel tasarım ilkelerine uygundur. Desenin büyük bir kısmını oluşturan baklava ve üçgen şeklinin yanı sıra yıldız, bukağı, kurtağzı, muska gibi motifler kullanılmıştır. Bunlara ek olarak orta kısımda iki tane hayvan figürü bulunmaktadır. Uzun kenarların dış kısmında mavi ilikli bir şerit yer almaktadır. Renkler parlaktır. Mavi başta olmak üzere sarı, kırmızı, gri, kahve, yeşil ve beyaz kullanılmıştır.



Resim 11. Aşiret Kavgası desenli bir kilim.

Envanter No	: 15-1929
İsim	: Aşiret Kavgası
Yöre	: Van-Hakkari
Tür	: Taban kilimi
En	: 85 cm
Boy	: 135 cm
Teknik	: İlikli kilim
Çözü malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Atkı malzemesi	: El eğirmesi saf yün
Boya	: Bitkisel
Dokuyucu	: Tuğba Işık
Üretim yeri ve yılı	: HADD Kilim Atölyeleri / VAN - 2015
Fotoğraf	: Mine Taylan, 2015

Kompozisyon: Bu kilimde diğer örneklerin hemen hepsinde görülen, başlangıç ve bitişte yer alan yan yana sıralanmış karışık renkteki üçgenler yoktur. Deseni oluşturan birimler baklava, üçgen gibi geometrik şekiller ve tarak, muska, bukağı, kurtağzı gibi Van-Hakkâri yöresi kilimlerinde

kullanılan motiflerdir. Ayrıca kedi/köpek ve kuş gibi hayvan motifleri ile E, T gibi harfler de vardır. Uzun kenarlarda yer alan ilikli ince şerit siyahtır. Kilimin bütününde baskın bir renk görülmemektedir. Kırmızı, sarı, turuncu, kahve rengi, mavi, yeşil, gri ve beyaz dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Kilim tezgâhtan çıkartıldıktan sonra ceviz suyuna yatırılmıştır. Bu yüzden kilimdeki renkler kahve rengi ile karışmış, kilimin bütününe kahverengi tonlarında pastel renkler hâkim olmuştur.



Resim 12. Aşiret Kavgası deseninde yer alan bitkisel ve hayvansal motifler ile insan suretlerinden örnekler (Fotoğraflar: Mine Taylan).

## Sonuç

Van-Hakkari kilimleri yoğun desenleri ve koyu renkleri ile Anadolu kilimleri arasında farklı bir grubu oluşturmaktadır. Bu kilimler aynı zamanda aşiret kilimi oldukları için aşiretlerin yaşadığı Bitlis, Siirt, İran, Irak ve Kafkasya gibi komşu bölgelerde de dokunmaktadır. Bu yüzden desenler daha geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Desenlerin motiflerden, çiçeklerden ya da aşiret isimlerinden çıkışlı yöresel isimleri vardır. Eski örnekler bitkisel boyalarla renklendirilmiş el eğirmesi saf yün ile çoğunlukla çift kanat olarak dokunmuştur. Başta Van Müzesi'nde olmak üzere çeşitli müzelerde günümüze ulaşan örnekleri sergilenmektedir.

Anadolu'da geleneksel yöntemlerle halı-kilim dokumacılığı son yıllarda oldukça azalmıştır. Bunun sebepleri arasında köyden kente göç, anilin boyaların ucuz ve kolay temini, verilen emeğin maddi açıdan karşılığını bulamaması, dokuyucuların yaşlanması ve gençlerin bu işi yapmaması sayılabilir. Van-Hakkari yöresinde de durum aynıdır. Bu yüzden bölgede çeşitli kurumlar tarafından geleneksel yöntemlerle dokumacılığı canlandırma çalışmaları yapılmıştır. On yıl süre ile yöre kadınlarına kilim dokumacılığı ile istihdam sağlayan Hisar Anadolu Destek Derneği (HADD) bunlardan biridir. Dernek kapsamında geleneksel Van-Hakkari kilimleri ve



modern desenli kilimler dokunmuş, yurt içi ve yurt dışında satışa sunulmuştur. Modern desenli kilimlerin desenleri yörede dokunan geleneksel kilimlerin motifleri kullanılarak yapılmıştır. Aşiret Kavgası deseni bu modern desenlerden en fazla ilgi göreni ve müşteri bulanı olmuştur. Desenin ilgi çekmesi üzerine çeşitli versiyonları ve boyutları dokunmuştur. Envanter kayıtlarına göre on yıl içerisinde toplam 733 adet Aşiret Kavgası desenli kilim dokunmuştur. Bu kilimlerin boyutları genellikle 1-1.5 m<sup>2</sup> civarında olup sipariş üzerine büyüklüğü 2.5-3 m<sup>2</sup>'yi bulan kilimler (Resim 8) üretilmiştir. Aşiret Kavgası deseni tamamen bir dokuyucu yorumudur. Desenin bir ön çalışması yoktur. Dokuyucu deseni tezgah başındayken kafasında çizer, doğaçlama bir şekilde dokur. Desenin temeli karışık renklerdeki üçgen formunun birim tekrarından oluşmaktadır. Bu şekliyle İran kilimlerinde benzeri vardır (Resim 2). Aşiret Kavgası deseninde Van-Hakkari yöresine ait motifler bu üçgenlerin etrafına serpiştirilmiştir. Ayrıca bozulmuş ya da yeniden yorumlanmış motifler, figürler ve şekiller de vardır. Desen genel olarak karışık ve sıkışık bir yapıdadır. Hayvan figürlerinin benzerleri İran'ın Sine kilimlerinde de görülür (Resim 1). Ayrıca Sine kilimlerinde de motifler yoğundur. Bölgenin İran ile sınır komşusu olması bu etkileşimin nedenidir. Aşiret Kavgası deseninde nadiren bordür görülür (Resim 4, Resim 6, Resim 7) Bordür yerine uzun kenarlarda ilikli ince şeritler vardır. Kilimin başlangıç ve bitiş kısımlarında bir sıra üçgen yer alır. Üçgenler karışık renklerde tekrarlanır daha sonra desene diğer motif ve figürler eklenir. Dernek envanterine işlenmiş sıra dışı Aşiret Kavgası desenleri vardır. Bunlarda genellikle yöresel bir desenle beraber Aşiret Kavgası deseni birbiriyle ilişkisiz bir biçimde art arda kullanılmıştır (Resim 4, Resim 7, Resim 8). Başlangıçta buna dokuyucu değişikliğinin sebep olduğu düşünülmektedir. Ancak bu karma desenin ilgi çekmesi üzerine daha sonra bilinçli bir şekilde dokunmaya başlanmıştır. Özellikle yabancı kilim alıcıları tarafından sipariş edilmiştir. Onlar deseni özgün bulurken, Türkler fazla karmaşık ve göz yorucu bulmuşlardır. Bu yüzden bu kilimler daha çok yurt dışına satılmıştır. Buna ek olarak yabancı kilim alıcılarının kenarları eğri olan hatalı kilimleri tercih etmektan kaçınmadıklarını da belirtmek gerekir. Bunun sebebi kilimlerin bu şekilde daha *insan yapımı* ya da *el ürünü* gibi görüldüğüdür.

Anlaşıldığı üzere, Aşiret Kavgası desenini değerli ve ilgi çekici kılan dokuyucu yorumları ile doğaçlama ortaya çıkmasıdır. Resim 12'de görüldüğü gibi dokuyucular zihinlerindeki biçimleri dokuyarak yeni motifler ortaya çıkarmış, geleneksel motiflerin aralarına serpiştirmişlerdir. Bu bağlamda Aşiret Kavgası deseni, geleneksel Van-Hakkari yöresi desenlerinin çağdaş yaşamdan etkilenecek yeniden yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Bu da geleneksel desenlerin yüzyıllar içerisinde gelişerek varlığını sürdürmesine örnektir.

## KAYNAKÇA

- Alantar, H. (2007). *Motiflerin dili*. İstanbul: İTKİB İstanbul Halı İhracatçıları Birliği.
- Alastair, H. - Wyhowska, J. L. (2008). *Kilim: The complete guide*. Londra: Thames and Hudson.
- Aytaç, Ç. (1989). *El dokumacılığı*. Ankara: Türk Hava Kurumu Basım Evi.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi.
- Evans, B. (2017). Carpets on the New Silk Road. *Hali Magazine*, 192, 34-35.
- Güldür, M. M. - Şentürk, Z. (2015). Hakkari kilimciliği üzerine bir araştırma. *Kalemisi Dergisi*, 3 (6), 101-117.
- Karahan, R. (1998). Van kilimleri. *Van Kilims*, 52-55, Van: Van Valiliği.
- Karahan, R. (2007). *Dünden bugüne Hakkari kilimleri*. Ankara: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı.
- Mercan, M. S. (1998). Tarihte Van. *Van Kilims*, 17-24, Van: Van Valiliği.
- Mercan, Ü. M. (2018). Yöresel el sanatlarında Van halısı. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1, 241-270.
- Saltuk, L. (2011). KILIM: An ancient form of art where young women express their dreams. *Lale Magazine of The International Women of Istanbul*, 02, 20-21.
- Taş, E. (2012). Van-Hakkari yörelerinde sine olarak bilinen kilimler. *Arış Dergisi*, 8, 122-131.
- Yerli, M. - Karahan, R. (2000). Van müzesinde bulunan Van-Hakkari yöresine ait bazı kilim örnekleri. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 17-31.
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk el dokumacılığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.

## THE SURFACE DESIGN OF KERCHIEFS IN EGE UNIVERSITY ETNOGRAPHY MUSEUM'S TEXTILE COLLECTION

EGE ÜNİVERSİTESİ ETNOGRAFYA MÜZESİ TEKSTİL KOLEKSİYONUNDA  
BULUNAN ÇEVRELERİN YÜZEY TASARIMI

Tülay GÜMÜŞER\*

**ABSTRACT:** Çevres (kerchiefs) which Anatolian people commonly use in daily life, are textiles with folded sides ornamented with embroideries. The embroideries and patterns in the surface design of çevres reflect the cultural features and artistic tastes of Turkish society. Çevre is one of cultural heritages whose value will never lessen although it has got far away from its purpose of usage in the past. Even though they have been forgotten in Western parts, çevres are important in terms of the continuation of the tradition, which young girls continue to perform as dowries in some rural parts of Anatolia. Today, çevres are preserved and displayed in domestic and foreign museums in the scope of traditional textiles. Ege University Ethnography Museum is one of the museums having an important role in providing the sustainability of ethnographic products. In the museum, including many textile products, the textiles of Aegean and Balkan regions are mostly displaced. Among these textiles there are çevre examples ornamented with counting work technique. The primary objectives of the study emphasize the importance and place of çevres in Turkish culture. This case study aims to contribute to developing critical awareness. In this context, six of the fifteen çevres in the locker number eight were taken in the scope of research, being examined in terms of their design features.

**Keywords:** Ege University Ethnography Museum, embroidered kerchief, textile design, Anatolia, tradition.

**ÖZ:** Anadolu halkının günlük yaşamda yaygın olarak kullandıkları çevreler, etrafı kıvrılıp oya ve işleme ile süslenmiş tekstillerdir. Çevrelerin yüzey tasarımında yer alan işlemler ve motifler, Türk toplumunun kültürel özelliklerini ve sanatsal zevklerini yansıtmaktadır. Çevre, geçmişteki kullanım amacından uzaklaşmış olsa da değeri eksilmeyecek kültürel miraslarımızdan biridir. Batı bölgelerinde her ne kadar unutulmuş olsa da Anadolu'nun bazı kırsal bölgelerinde genç kızların çeyizlik olarak yapmaya devam ettiği çevreler, geleneğin sürdürülebilmesi açısından önemlidir. Bugün, çevreler geleneksel tekstiller kapsamında yerli ve yabancı müzelerde muhafaza edilmekte ve sergilenmektedir. Etnografik ürünlerin sürdürülebilirliğini sağlamada önemli rol üstlenen müzelerden biri de Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi'dir. Birçok tekstil ürünlerini bünyesinde barındıran müzede ağırlıklı olarak Ege ve Balkan bölgelerine ait tekstiller sergilenmektedir. Bu tekstiller arasında hesap işi tekniğiyle işlenmiş çevre örnekleri de mevcuttur. Çalışmanın amacı, çevrelerin Türk kültüründeki yeri ve öneminin altını çizmektir. Alan araştırması, ayrıca eleştirel farkındalığın gelişmesine katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, müzede sekiz numaralı dolap içerisinde bulunan on beş adet işlemeli çevrenin altısı araştırma kapsamına alınarak tasarım özellikleri yönünden incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi, işlemeli çevre, tekstil tasarım, Anadolu, gelenek.

\* Dr. Öğretim Üyesi - Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi / Konya - [tulaygumuser@gmail.com](mailto:tulaygumuser@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-6264-2629)

## Introduction

Traditional textiles and clothing are the important indications of life styles of societies. Just as textiles have a physical and symbolic function since early ages, they have a function according to personal taste (Önlü, 2004: 85). Women clothing forms a uniformity with the clothes worn on body, head, and feet, and ornaments and accessories. *Çevres (Kerchiefs)* which are a part of this uniformity, have a quite rich variety in terms of patterns, and border ornamentation techniques. *Çevres* are defined as a kerchief with folded borders and ornamented with laces and embroideries (Türkyılmaz and Uzunöz, 2008:26), as a head scarf of a square or square-like form (Özcan, 1994:87) and sometimes as an embroidered large-size handkerchief (Sözen and Tanyeli, 2012:76). "There are very old handkerchiefs which were used as ornaments and also worn on head. They are exhibited today as heirloom. Some of them were embroidered on headscarves. Handkerchief was an important subject in the past for the ladies and young girls, even sultans, their wives and concubines with regards to the embroideries on it" (Sürür, 2010:39-41). Especially in the sources after the 19<sup>th</sup> century, there is information that women use a *çevre* sometimes as a head scarf and sometimes by hanging it on their belts in their wedding and engagement ceremonies (Özçitak, 2014:41). One of the most important factors that make *çevres* important is of course that they are embroidered.

Craftsmen in Turkish society have tried to embroidery patterns with needles and threads on any kind of clothes by interpreting what they seen in nature according to their tastes, thus there appeared *Turkish embroideries* (Sain, 1987:5). Embroideries are known as a work requiring a great deal of effort, conscientiousness and patience. *Hesap işi (Counting work)*, which has an important place among Turkish embroideries, is included in needle techniques performed by counting the weaving threads. The pattern of counting work is drawn on millimetric papers by counting according to the embroidery technique (Özcan, 1994:19). In the Ottoman Period, it can be said that the fabrics weaved in the court ateliers reflected the ornamental features of the period, and even the most brilliant age was experienced in terms of embroidery. Although all of the embroidered patterns reflected the artistic features of the period, textile patterns were exposed to change in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries with the influence of the West in terms of both political transformation and artistic and cultural scope. The textiles in question are an important matter of research in terms of introducing our national identity in the global world. The primary objectives of the research were to;

- identify the roles of *çevres* in Turkish textile arts and culture,
- description of the *çevres* in terms of design composition.

In this paper, my approach is how case study research can contribute a more critical awareness. Within this point of view, six of the fifteen *çevres* included in the textile collection in Ege University Ethnography Museum were chosen according to their different ornamental features for searching.

## Method

In this study, qualitative research method is used by conducting a comprehensive literature scan. Museum archives were analyzed as well as literature scanning; interviews were made with museum employees and theoretical background was formed for the study. With the approval taken from the museum, the museum was visited between 20.01.2020 and 30.01.2020 determining the *çevres* techniques, utilized materials, surface design which made up of motifs, patterns and composition schemas. The obtained data were supported photograph taking. In the conclusion, the *çevres* were analyzed and interpreted by author in terms of technical, motifs and design compositions.

### Embroidered *Çevres* in Ege University Ethnography Museum

In recent times, “the museological and anthropological literature has raised fundamental questions about the role of ethnographic museums in the modern world” (Keurs, 1999:68; Shelton, 1997).

Ethnography museums are the museums where various kinds of works and products are exhibited regarding the customs, traditions and clothes and daily life of early civilizations. Ethnography museums in Turkey are institutions which enlighten our rich history and which aims to preserve our material culture. One of these institutions is the Ege University Ethnography Museum in Bornova district of the city of İzmir. The museum which was established in 2010 with the name of ‘Ege University Museum of Balkan and Anatolian Clothes’ changed its name as *Ethnography Museum* in the same year with the application made to The Ministry of Culture and Tourism. The museum has an important role with the rich collection of its in telling the Anatolian and Balkan culture to today’s generation and transmitting it to next generations.

The museum covers 2300 traditional clothing registered in the inventory, and entirely original 3040 textile products and objects composed of various trunks and lockers. Some are displayed in glass showcases and some in glass cabinets. Among the displayed products there are many clothes and textile materials such as pouches, *bindallıs* (the long robe embroidered dress), bridal gowns, napkins, *oya* (laces), *peşkirs* (cloth or hand towel), pants, knitted socks and vests. Among all textile materials mentioned above, there are also embroidered *çevres* (kerchiefs) used mostly in weddings or special days.

On the surface of *çevres* having attention with plant embroideries mostly, diaphanous fabrics such as muslin or marquisette were preferred. On the weaves, natural color of the fabric like cream/off-white were used; for beadworks counting work technique was preferred. Considering the composition features, there are embroideries in two sides of a *çevre*. Having the main pattern at the center, it is composed of repeating arrangements connected to one another which are ornamented with small patterns on the sides. In the embroideries pastel color tones attract attention; green is

mostly noticed to be used. There are some yellowing parts depending on preserving conditions and time on the fabric surface and there is some wearing out parts on the edges. As can be understood from inventory records besides all these, some of the *çevres* were brought to the museum by purchase and some by donations.

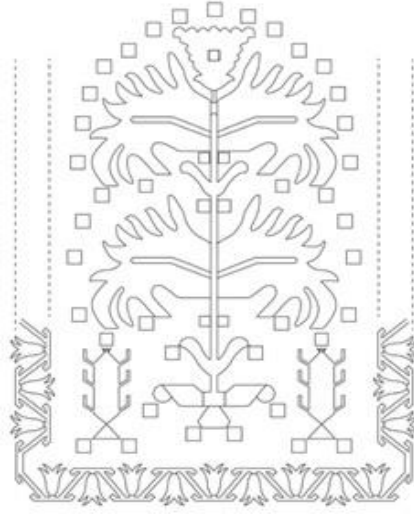
### Findings

The count-work *çevres* which are in Ege University Ethnography Museum date back to the first quarter of 20<sup>th</sup> centuries according to inventory records. It is known that *çevres* are generally presented as gifts or sometimes are used as a belt just as tied onto head or neck as ornaments. The examples of *çevres* in the museum are made of cotton weaved fabric, and are embroidered head scarfs with patterns on their four corners. On both edges of *çevres*, there are leaves on a first-straight, then- bias branch from right to left like a border. Embroideries are composed of basic patterns like flowers, leaves, fruit and trees. Stylized from nature, the patterns of hyacinth, curved branches and tree of life are preferred at most. Patterns are arranged as skipping, proper sorting, and directed to the center, from right to left and from left to right.

Patterns were embroidered traditionally on the edges and corners of natural colored- hand weaved *çevres* with cotton fabrics, whose weave color got dark in the course of time, unifying with the natural colors of the weave thread and aestheticized the *çevres* (Ulla, 1993:16). Besides general features of *çevres*, the findings obtained from the samples analyzed within the scope of the research according to the inventory records are given below as a catalogue.



Archive 1: *Çevre*. (left) Detail (right). 20<sup>th</sup> century. Courtesy of Ege University Ethnography Museum.



Drawing 1: Illustrated by author

*Inventory No:* 01-2014 (311-1)

*Dating of the pieces:* Purchased from antique store in İzmir (01.12.2008)

*Craft origin:* Ottoman Period 20<sup>th</sup> century

*Size:* 162x44cm

*Materials and Tools:* Cotton weaving, *kasnak* (tambour), strecher, needle, *iğnedan* (needle-box), cotton thread, thin silver wire

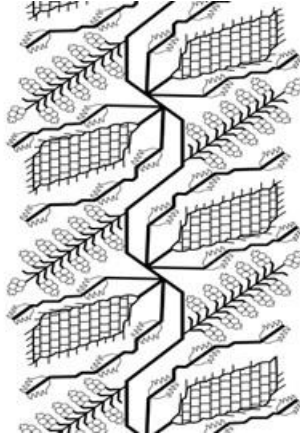
*Techniques:* *Hesap işi* (Counting work)

*Colors:* gold-colored, blue, green, pink

*Design properties:* There is a big-size plantal pattern in the center of the fabric surface. The edges of the pattern are embroidered with spots, using silver purl. There are small the cypress tree motif under and the both sides of the main pattern. The cypress tree which we encounter most often in Turkish arts can be preferred in this sample because it symbolizes immortality and represents life itself (Sevim, Kahraman and Eroz, 2017). There are repetitions of the same pattern under and at the sides of the pattern; a regular edging is embroidered around the pattern with plantal patterns. Some of the design elements are seen to have been used with proportion, pattern repetitions, color harmony and symmetric form order.



Archive 2: Çevre. (left) Detail (right). 20<sup>th</sup> century. Courtesy of Ege University Ethnography Museum.



Drawing 2: Illustrated by author

*Inventory No:* 02-2015 (311-2)

*Dating of the pieces:* Purchased from antique store in İzmir (01.12.2008)

*Craft origin:* Ottoman Period 20<sup>th</sup> century

*Size:* 188x34cm

*Materials and Tools:* Cotton weaving, *kasnak* (tambour), strecher, needle, *iğnedan* (needle-box), cotton thread

*Techniques:* *Hesap işi* (Counting work)

*Colors:* Violet, lilac, pink tones, green tones

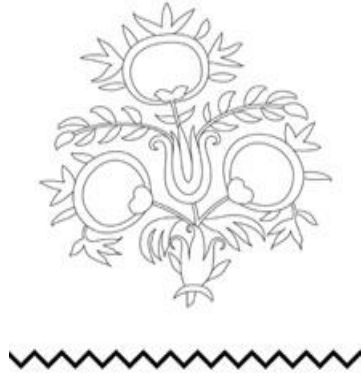
*Design properties:* On both edges of the fabric, there are hyacinth patterns and leaves lined up on a zig zag branch linearly. There are very thin



zig zag stitches on the edges of patterns. Under it, the main pattern is repeated symmetrically. This pattern adorned with green-colored leaves in harmony with nature and pink and lilac color hyacinths was made in a realistic way.



Archive 3: Çevre. (left) Detail (right). 20<sup>th</sup> century. Courtesy of Ege University Ethnography Museum.



Drawing 3: Illustrated by author

*Inventory No:* 05-2018 (311-5)

*Dating of the pieces:* Purchased from antique store in İzmir (01.12.2008)

*Craft origin:* Ottoman Period 20<sup>th</sup> century

*Size:* 182x38cm

*Materials and Tools:* Cotton weaving, *kasnak* (tambour), strecher, needle, *iğnedan* (needle-box), cotton thread

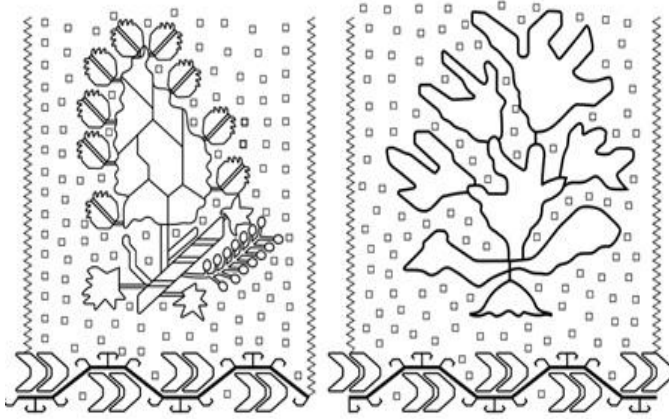
*Techniques:* *Hesap işi* (Counting work)

*Colors:* Light blue, green, violet, pink, grey

*Design properties:* On the surface of the fabric plain and simple leaf patterns and three patterns of pomegranates and on their sides small clove patterns have been embroidered. Below, zig zag border takes the attention, in which white, powder, purple, green and lilac colors were used respectively. The pomegranate motif represents the abundance, immortality, fertility and eternity in Turkish ornamental arts especially Islamic arts (Çoruhlu, 2006: 11; Esin, 2003: 1; Ersoy, 2000: 388; Çağlıtütüncügil, 2013: 79).



Figure 4: Çevre. (left) Detail (right). 20<sup>th</sup> century. Courtesy of Ege University Ethnography Museum.



Drawing 4: Illustrated by author

*Inventory No:* 08-2021 (311-8)

*Dating of the pieces:* Purchased from antique store in İzmir (01.12.2008)

*Craft origin:* Ottoman Period 20<sup>th</sup> century

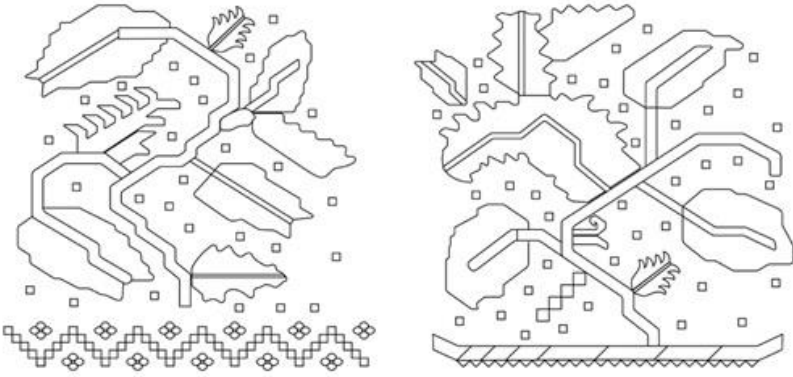
*Size:* 227x35cm

*Materials and Tools:* Cotton weaving, *kasnak* (tambour), strecher, needle, *iğnedan* (needle-box), cotton thread, thin gold wire

*Techniques:* *Hesap işi* (Counting work)

*Colors:* Green tones, violet, blue

*Design properties:* In the sample where large-sized pattern of a leaf was placed on cream color fabric ground, zig zag edging was embroidered at the edges of the pattern and ivy pattern to the below. In the composition of patterns embroidered in a realistic style, the repetitions of the same patterns are seen one under another and side by side; using purple in between leaf patterns colored in green demonetized the pattern. The edges of patterns were rounded up spots with yellow purl, leaving no empty space in the composition.



Archive 5: Çevre. (left) Detail (right). 20<sup>th</sup> century. Courtesy of Ege University Ethnography Museum.



Drawing 5: Illustrated by author

*Inventory No:* 09-2022 (311-9)

*Dating of the pieces:* Purchased from antique store in İzmir (01.12.2008)

*Craft origin:* Ottoman Period 20<sup>th</sup> century

*Size:* 186x39cm

*Materials and Tools:* Cotton weaving, *kasnak* (tambour), strecher, needle, *iğnedan* (needle-box), cotton thread

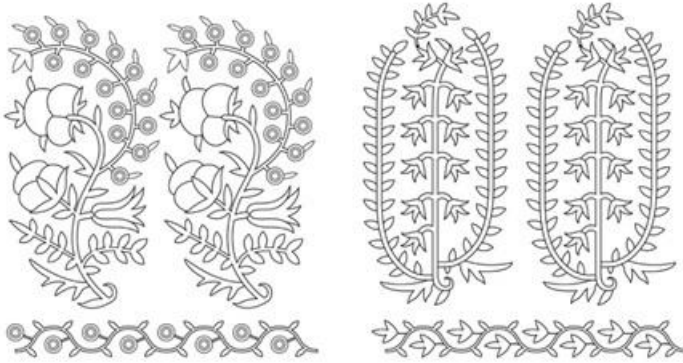
*Techniques:* *Hesap işi* (Counting work)

*Colors:* Brown, lilac, green tones

*Design properties:* At the center of *çevre*, leaf patterns of plant origin were embroidered and between them small size hyacinths were embroidered. There is a zig zag edging under the main pattern; between them, small geometrical shapes were repeated. The composition made of pattern repetitions one under another and side by side was colored in pastel colors, patterns displaying an impression away from realism.



Archive 6: *Çevre*. (left) Detail (right). 20<sup>th</sup> century. Courtesy of Ege University Ethnography Museum.



Drawing 6: Illustrated by author

*Inventory No:* 11-2024 (311-11)

*Dating of the pieces:* Purchased from antique store in İzmir (01.12.2008)

*Craft origin:* Ottoman Period 20<sup>th</sup> century

*Size:* 231x43cm

*Materials and Tools:* Cotton weaving, *kasnak* (tambour), strecher, needle, *iğnedan* (needle-box), cotton thread

*Techniques:* *Hesap işi* (Counting work)

*Colors:* Yellow, blue, green, brown tones

*Design properties:* The pattern embroidered with two flowers side by side and leaf motif is located in the center; below there is an edging in which zig zag branches and small circles are placed. The branches were embroidered with gold-colored purl. On the right, there are flower patterns hanging down on the branch and in the center there is an ivy pattern surrounding the garland-type main pattern. Below the main pattern, zig zag branch with an edging is repeated, having flower pattern in between.

### **Conclusion**

Among Turkish textile arts, the embroideries applied intensively in the first quarter of 20<sup>th</sup> century exist today with modern and traditional techniques.

In general, the raw material of all six embroidered *çevres* searched within the scope of the study is cotton, with no dyeing process and in its natural color and they are local weaves woven in plain weave technique. With the embroideries on *çevres*, silk thread and silver and yellow flat wire is used. In the embroideries, mostly green and its tones, yellow, blue, pink and rarely brown colors were preferred with a multicolor (polychrome) application. A style close to nature is seen in colorization, while some samples went out of the style. In the patterns of the embroideries in which *Hesap İş*i (counting work) technique was used, the motifs were mostly inspired by nature and the interpretation of beauties in nature were transmitted to the fabric with a plain expression. In the embroideries, main patterns are in the center, plants being interpreted stylized without deforming them. In the *çevres* among mostly used plantal motifs there are hyacinths, cloves, flower buds, leaves, branches, stylized plants and pomegranate patterns.

In all samples, there are embroideries on each of the two opposite edges, and the repetition of more than one motif embroidered parallel to edges were placed side by side and one under another. There are some stains and paling of colors on these samples having reached our time depending on the usage or because of preservation conditions

Considering the patterns, techniques, motifs, and the applied colors of embroideries, it is clear that they reflected the socio-economic structure, cultural features, traditions and customs of the local area. It is necessary to spread the museums that have an important role in the transmission of cultural values to next generations and to generalize the researches and introductions to me performed on historical objects included in museums.

## REFERENCES

- Çağlıtütüncügil, E. (2013). Türk süsleme sanatında nar: form, kö-ken ve ikonografik anlam. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 62-92
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalcı.
- Esin, E. (1976). *Ötüken Yiş (Türk sanatında ağaçlı dağ hakkında notlar)*. İstanbul: Ötüken.
- Işık, R. (2004). Türklerde ağaçla ilgili inanışlar ve bunlara bağlı kültler. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (2), 89-106
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumlar*. İstanbul: Dönence.
- Keurs, T. P. (1999). Things of to past? Museums and ethnographic objects. *Journal of Africanism* 69 (1), 67-80
- Önlü, N. (2004.) Tasarımda yaratıcılık ve işlevsellik: tekstil tasarımındaki konumu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 3.
- Özcan, T. F. (1994). *Türk nakışları öğretim yapıları*. Ankara: Önder Matbaacılık.
- Özcıtaç, S. (2010). *Bergama Arkeoloji Müzesi'nde bulunan geleneksel tekstillerin kataloglanması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları ASD. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sain, B. (1987). *Hesap işi el işlemleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Sevim, S. S. - Kahraman, D. - Eröz, Ö. (2017). The comparison and analysis of trees of life in Turkish and Matepec art of ceramics. *Ceramica*, Vol. 3, 128-133.
- Shelton, A. A. (1997). The feature of museum ethnography. *Journal of Ethnography*. Vol. 9, 33-48.
- Sözen, M. - Tanyeli, U. (2012). *Sanat kavramı ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sürür, A. (2010). *The art of embroidery*. (Ed. Doğanay Çevik), 10-87, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Türkyılmaz A. T. - Uzunöz K. (2008). *Tekstil terimleri sözlüğü*. Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Ulla, T. (1993). *Türk işlemleri - Osmanlı saray işlemlerinden Anadolu çeyiz sandıklarına*. İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi.

## RODOS SEFERİ'NDE MENTEŞE SANCAĞI MİNYATÜRLERİNE BAKIŞ

### THE VIEW OF THE MINIATURES ON MENTEŞE SANJAK IN THE RHODES CAMPAIGN

Ömür KOÇ\*

**ÖZ:** Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıktıktan sonraki ikinci büyük seferi Rodos Seferi'dir. İstanbul'dan Marmaris'e kadarki sefer güzergâhı üzerinde Padişah ve ordu birçok önemli yerleşim yerleri, kasaba, cami, medrese, han, hamam, menzil, geçit, nehir ve köprüden geçmiştir. Bunlardan bazıları daha önce ve sonrası ordunun sefer güzergâhları üzerinde yer almış ve özellikle Nakkaş Matrakçı Nasuh'un fırsatından bize aktarılmışlardır. Nakkaşların kaynak eserlerine de yer verilmiştir. Seferle ilgili en önemli kaynak, yazma ruzname günlükleri, ruznamenin yer vermediği bazı konular için başvuru kaynağı, daha sonra tarihli Evliya Çelebi'nin yazdığı seyahatname olmuştur. Konular, minyatürün teknikleri, üslup özellikleri ve belgeleme özellikleri göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Sefer süresinde Osmanlı Devleti'nin yaklaşık yedi ay yönetildiği Muğla Sancağı ve çevresi konulu daha önce tarihi, topograf özellikli minyatürler yapılmamıştır. Muğla Sancağı ile ilgili örnek minyatürler ilk örnekleri teşkil etmektedir. Makale de yer verilen minyatürler tarihi belge özelliklerinin yanında günümüz minyatür sanatı ile ileriki dönemlere kaynak olması; nakkaşları, sanatçıları ve araştırmacıları ele alınmamış yeni konulara ele almaya yönlendirmesi umulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Rodos Seferi, minyatür, Kanuni, Menteşe, nakkaş.

**ABSTRACT:** The second major expedition of Suleyman the Magnificent after he ascended the throne was the Rhodes Campaign. On the expedition route from Istanbul to Marmaris, the sultan and the army passed through many important settlements, towns, mosques, madrasahs, inns, baths, ranges, rives, passages and bridges. Some of these have been on the expedition routes of the army before and after and they have been transferred to us, especially from the brush of the knocker Matrakçı Nasuh. The most important resource about the expedition was the historical diary, and the source used for some issues that were not included in the diary was the travel book written by Evliya Çelebi. The topics are organized taking into account the techniques, style and documentation features of the miniature. Historical, topographic miniatures in the Sanjak of Muğla and its surroundings, where the Ottoman Empire was ruled for seven months during the expedition, have not been studied before. In addition to the historical document features, the miniatures included in the article are expected to be a source for the next periods and today's miniature art, directing the artists and researchers to new topics that have not been addressed before.

**Keywords:** Rhodes Champaing, miniature, Kanuni, Menteşe, artist.

## Giriş

\* Dr. Öğretim Üyesi – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı / Muğla – [okocbodrum@gmail.com](mailto:okocbodrum@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-0351-5443)



This article was checked by Turnitin.

Türk Minyatür Sanatının geçmişi Orta Asya Okullarına Uygurlara kadar gider. Yapılan seferler, göçler, göç edilen yerlerdeki yerel kültür, sanat ve sanatçılarla birlikte farklı gelenek, okul, üslupta yetişmiş nakkaşlar ve eserleri Osmanlı Devleti topraklarına getirilerek minyatür sanatı daha bir zengin duruma gelmiştir. Yavuz Sultan Selim'in Doğu seferinden sonra bölgenin sanat merkezleri olan Tebriz, Herat, Kazvin, Şiraz ve Halep şehirlerinden Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'ne çok farklı kökenli sanatçı ve eserleri getirildiği ve Kanuni Sultan Süleyman zamanında batıdan sanatçı ve eserlerinin geldiği hakkında bilgiye Ehl-i Hiref defterlerinden öğrenebiliyoruz. XVII. yüzyılın sonlarına kadar hazırlanan yazma eserlerde Türk Minyatür Sanatının muhteşem örnekleri ne yazık ki Batılılaşma Dönemi'nde Batı etkisinde özelliğini yitirerek yerine suluboya ve yağlı boya tekniğinde eserlere bırakmıştır (Renda, 1997: 1266-1267).

Osmanlı Dönemi'nde padişah ve çevresinin ilgisi, destekleri ve korumasıyla sanatçılar zengin, farklı konularda muhteşem hatla yazılmış, minyatürlü, tezhipli, ciltli yazma eserler hazırlamışlardır. Nakkaşhanede usta-çırak eğitim ve öğretimiyle nakkaşlar, minyatürün (nakış-resim) yanında hat, tezhip, cilt, ebru, kat'ı, çini, kalem-işi gibi sanatlardan birini veya birkaçının eğitimini alıyorlardı. Yazma eser hazırlanırken yazarı, hattatı ve nakkaşı birlikte çalışabiliyordu amaç güzel bir eser meydana getirip, padişah ve çevresinin takdirini de kazanmaktır. Yazma eserin hattını en güzel tamamlayan, süsleyen tezhip, cilt ve ebru sanatları olmakla birlikte yazmanın konularını bize detayına kadar anlatıp süsleyen de minyatür sanatıdır.

Nakkaşlar minyatürlerine imza atmamayı tercih ettiklerinden birçok minyatürün nakkaşı konusunda karar verilememiştir. Örneğin Fatih Sultan Mehmed'in çok bilinen gül koklarken tasvir edilmiş minyatürü, Nakkaş Sinan Beyin mi yoksa çırağı Şiblizade Ahmed'in midir? Bu konuda günümüzde fikir ayrılıkları maalesef ki vardır. Batılılaşma Dönemi'nin önemli nakkaşları Levni ve Abdullah Buhari belki de dönemin özelliği olarak eserlerine imza atmışlardır. Yazma eserde bir veya birkaç nakkaşın minyatürü yer alabileceği gibi aynı minyatürde farklı nakkaşlarında çalıştığını fırça dokunuşlarından, figürlerinden, mimari mekânların işleyişinden ve Ehl-i Hiref defterlerindeki kayıtlardan anlıyoruz. Osmanlı Devleti'nin en önemli özelliklerinden biri de belgelemeye verdikleri önemdir. Bu nedenden hemen hemen her şeyin kaydını tutarak arşivlemişlerdir. Ehl-i Hiref defterleri belgeleme özelliği taşır. O yazmada kaç sanatçı ne kadar süre çalıştığı ne kadar ücret aldığı, sanatçının kıdemi, niteliği gibi sorular cevabını bulur.

Minyatür sanatımızda en çok sevilerek minyatürleri yapılan yazma eser konusu tarihtir. Padişah ve çevresinde geçen tarihi olayları hikâyeleştirerek anlatan bu yazmalarda tek ve karşılıklı sayfalar halinde, hemen hemen çoğu tam boyda hazırlanmış minyatürler yer almaktadır. Hünernâme, Şehname, Süleymannâme, Surname, Gazavatname, Nusretname gibi yazmalar minyatürlenmiştir. Peygamberimizin hayatını anlatan



Erzurumlu Darir'in yazdığı altı ciltlik Siyer-i Nebi'si ile Seyyid Lokman'ın yazdığı Zübdet-üt-Tevarih dini konulu yazmalarda olayları hikâyeleştirerek anlatan yazmalara örnektir. Ali Şir Nevai Hamse'si, Katibi'nin kasidelerinin olduğu Külliyyat-ı Katibi, Fuzuli'nin Leyla ve Mecnun'u edebi konuların hikâyeleştirilerek anlatılan ve minyatürlenene yazmalarımızdan bazılarıdır.



Minyatür 1. Yavuz Sultan Selim kaplan avlıyor-Nakkaş Osman, *Hünername* (And, 2002: 191).

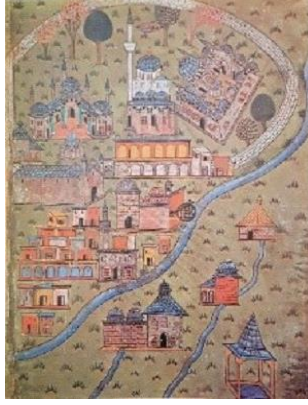
Türk minyatür sanatında portre konulu başarılı ve güzel minyatürlerde yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmed'i, gül koklarken betimleyen minyatürde Sultanın güçlü kişiliğinin yanında elindeki gül motifi ile Peygamberin müjdelediği, İstanbul'u fetheden komutan olduğunun vurgusu verilmiştir. Seyyid Lokman'ın yazdığı, Nakkaş Osman'ın minyatürlerini yaptığı "Kıyafet-ül-insaniye fi Şemail-el-Osmaniye"de on iki Osmanlı padişahının portrelerine yer verilmiştir. Padişah portrelerinin yanında, Nakkaş Nigari'nin (Haydar Reis) Barbaros Hayreddin Paşa'yı yaşlılık yıllarında gösteren portresi de önemlidir (Çağman ve Tanındı, 1979: 60-61).



Minyatür 2. Fatih Sultan Mehmed'in portresi (Çağman ve Tanındı, 1979: Resim 46; no.128, Ressamı: Sinan Bey. 1475-1480 sıraları).

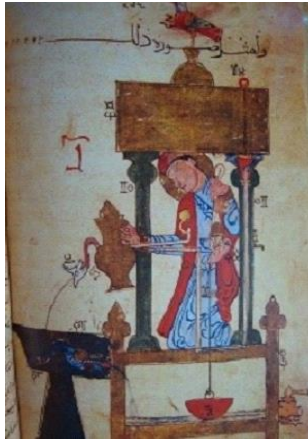
Türk minyatür sanatının dışında diğer minyatür okullarında görülmeyen topograf özellikli minyatürler yapılmıştır. Bir yere gittiğimiz de o anı veya yeri belgelemek, daha sonra hatırlamak için fotoğraf, video gibi görsellere ihtiyaç duyarız. Bu nedenden Osmanlı Devleti'nde tarihi

konuların geçtiği kentlerin, menzillerin, limanların, mimari mekânlar gibi önemli yerlerin belgelenmesi gerekmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin ünlü Nakkaşı Matrakçı Nasuh'un topograf özellikli minyatürleri bu nedenden önemlidir. Süleymanname yazmasındaki minyatürlerinde Toulon, Marsilya, Nice, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli kentlerini, "Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn"'de (Mecmua-i Menazil) İstanbul, Bağdat, Tebriz'e kadar yüzlerce yerleşim ve yörenin topograf özellikleriyle o günkü görünümünü bize yansıtması açısından önemli eserlerdir (Renda, 1997: 1267).



Minyatür 3. Eskişehir. Nakkaş Matrakçı Nasuh, *Nasühü's - Silahi (Matrikçı) Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han* (Yurdaydın, 1976, 109 b).

Türk minyatür sanatında tıp, astroloji, eczacılık, baytarlık, denizcilik gibi çeşitli bilimsel konulu yazmalarında minyatürleri yapılmıştır. Es-Sufi'nin burçlarla ilgili astroloji kitabı "Kitab Suvar-el-Kevakib-es-Sabita"sı (Sabit Yıldızlar) ve Cezeri'nin "Kitab fi marifat el-Hiyel el- Hendsiye"si bilimsel konulu minyatürlü yazmalara örnek oluşturur (Renda, 1997: 1262-1271).



Minyatür 4. "Bedii üz - Zaman Ebû'l - İz İsmail b. ar - Razzaz el Cezeri," (Olağanüstü Mekânik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap), 1990: 138b.

## **Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos seferi ve günümüzde yapılan minyatürleri**

Sen Jan Şövalyeleri günümüzde de stratejik öneme sahip Rodos ve çevre adalara yerleşmeyi çok istemişlerdir. Şövalyeler, 1306 yılında Papanın teşviki ile toplanan Haçlı ordusunun adayı işgal etmesiyle amaçlarına ulaşırlar. Kısa süre içerisinde korsanlık yaparak önce çevredeki adaları, sonrada Çelebi Mehmed'in Halikarnas'ı (Bodrum) vermesiyle çok güçlendiler. Fatih Sultan Mehmed zamanında Mesih Paşa komutasında Rodos'a sefer düzenlenmiş, başarı elde edilememiştir. Yıldırım Beyazıd, Cem Sultan nedeniyle şövalyelere altın vermek zorunda kalmıştır. Yavuz Sultan Selim Mısır ve Suriye'yi feth ederek Osmanlı topraklarını genişletmiş, Ege ve Akdeniz'in bulunduğu stratejik öneme sahip Rodos Adası'nın alınmasını zorunlu kılmıştır. Deniz ticaret yolunun önemi ile vergi vermeyen ve korsanlık yaparak sorun olmaya devam eden şövalyeler nedeniyle adanın alınması için güçlü bir donanma hazırlığına başlanmıştır. Ancak malzeme yetersizliği gibi sebepler nedeniyle sefer düzenlenememiştir. Yavuz Sultan Selim'in 1520 yılında ölümünün ardından onuncu Osmanlı padişahı olarak tahta çıkan Kanuni Sultan Süleyman, 1521 yılında ilk zaferini Belgrad'ın fethi ile kazanmış, (Uzunçarşılı, tarihsiz, II: 313-315) böylece Rodos'un alınması zaruri olmuştur.

Osmanlı Dönemi'nden gelen menzilname ve ruzname adı verilen kayıtlarda sefere geliş gidişlerde ordunun izlediği yolu, güzergahtaki ve harp dönemindeki gelişmeleri ihtiva eden bir tür yolculuk ve savaş günlükleridir. Sefer sürecinde padişahın yapıp ettiklerinin de kaydedilmesi hasebiyle, bu kayıtlar, aynı zamanda padişahın da güncesi mahiyetindedir. Bürokratik gelişmelerin ve padişahın günlük işlerinin kaydının tutulması, XV. yüzyıldan itibaren süregelen bir Osmanlı devlet geleneğidir. Bu bağlamda, günlük hadiselerin kaydedildiği ruzname adıyla bilinen muhtelif kayıtlar bulunmaktadır (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 4). Rodos Seferi ile ilgili en önemli başvuru kaynağımız sefer ruznamesidir.

Sefere çıkışta ve yol sırasında icra edilen törenler ile sefer boyunca tertip edilen sportif etkinlikler ve eğlenceler hakkında da ruznameler oldukça önemlidir. Ruznamelerde, ordunun hangi menzilde ne kadar konakladığı, hangi şehirlere uğradığı ve yürüyüş sırasında nasıl vakit geçirildiği, yol üzerinde şehir ve kasaba halkının padişah veya serdarı nasıl karşıladıkları hususlarında da kısa ancak önemli verilere yer verilmiştir (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 6).

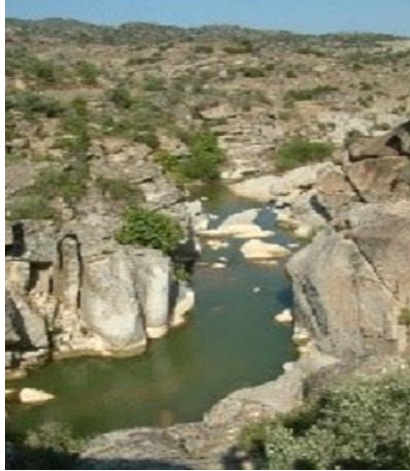
Makalede anlatılacak olan minyatürlerin tasarımlarında ruznamenin yanında daha sonraki tarihli Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nden de faydalanılmıştır. Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi 1630'lu yıllarında İstanbul'dan başlayarak 1681'e kadar Osmanlı Devleti topraklarında ve komşu ülkelerde yaptığı seyahatleri anlatır. Seyahatname, Osmanlı dünyasının geniş bir coğrafya panoraması ile yerleşim yapısını tarihi

perspektiften verir ve yazarın seyahatle geçen hayatını içerir (Tezcan, 2009, 16-19).

10 ciltlik Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin 9. cildinde Muğla'ya yer vermiştir. Evliya Çelebi, gittiği yerlerin yollarını, konakladığı şehirlerin, kasabaların ve köylerin halkını etimolojisiyle seyahatnamede anlatır. Konakladığı yerleşimdeki halkın nüfusunu, dini yapısını, eğitim durumlarını, giyim-kuşamlarını, ürettikleri ürünleri, yörenin iklimini bize aktarır. Medrese, cami, mescid, türbe, çeşme, han, hamam ve çarşılar hakkında bize detaylı bilgiler verir.

Rodos seferi Divan-ı Hümayun'da görüşülür, çoğunluk seferin yapılmasını istemez. Buna rağmen Vezir-i azam Piri Mehmed, ikinci vezir Çoban Mustafa ve Kurdoğlu Muslihiddin Paşaların sefere olumlu bakmaları sonucunda Divan-ı Hümayun'dan sefer kararı çıkar. Seferin serdarlığına ikinci vezir Mustafa Paşa tayin edilir (Uzunçarşılı, tarihsiz, II: 313).

4 Haziran 1522'de 400 harp ve nakliye gemilerinden meydana gelen yaklaşık 700 gemi, meşhur amiral Kurdoğlu Muslihiddin Reis'in idaresinde Rodos'a hareket eder. Kanuni Sultan Süleyman 16 Haziran, pazartesi günü İstanbul'dan ayrılarak Üsküdar'a geçmiş ve ertesi gün orduyla yola çıkmıştır. Kanuni ve ordusu İzmit, İznik, Kütahya, Denizli, Aydın-Çine yolu üzerinden Gökbel'i aşıp 22 Temmuz 1522 tarihinde Mentеше Sancağı topraklarına, Bozöyük Menziline ulaşmıştır. Ruznamede Gökbel'in dar, sarp ve geçilmesinin zor bir derbend (geçit) ve Bozöyük Menziline uzak olduğundan bahsedilmiştir (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 12).



Fotoğraf 1. Gökbel Derbendi (Ömür Koç arşivi).

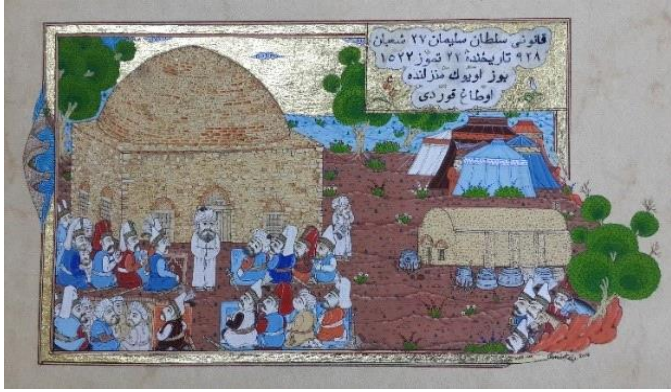
Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Kanuni Sultan Süleyman'ın, Rodos fethine giderken Bozöyük kasabasının bir ok mesafe uzağına otağını kurduğundan bahseder. Kasaba ve çevre halkı ilk defa bir Padişahı yakından göreceklerdir. Kasaba ile çevre köylüleri padişah ve orduyu karşılayarak hediyeler sunmuşlar ve padişahın takdirini kazanmışlardır. Süleyman Han hoşlanıp buyurdular ki: "Bu benim otağım cirmi olan yer bu ahaliye hafta

bazarı olmak için dükkânlar bina olunsun diye emreder” (Evliya Çelebi 2005: 108). Bozöyük kasabasındaki cami, han ve hanbaşı köprüsü Kanuni Sultan Süleyman’ın Menteşe Sancağı’na hediyesidir. Cami günümüzde yapılan kötü bir restorasyon geçirmiş, Han ve Hanbaşı Köprü’sü harap durumdadır.



Fotoğraf 2. Bozöyük Kanuni Sultan Süleyman Hanı ve Camii (Ömür Koç arşivi).

“Bozöyük Kanuni Camii, Hanı ve Hanbaşı Köprüsü” adlı minyatürü Hünername ve topograf özelliğindedir. Kanuni Sultan Süleyman’ın emriyle yaptırılan camide ordu sohbet ederken anlatılmıştır. Cami, Han ve Hanbaşı Köprüsü, minyatürü için yerinde alan araştırması yapılmış, minyatür için taslak çizimleri hazırlanmış ve fotoğrafları çekilmiştir. Yıkık olan köprü ile harabe haldeki han, Rodos Seferi için aynı dönemde Marmaris yolu üzerinde yapılan Taşhan’la benzerlik gösterdiğinden, harabe han tamamlanmış haliyle minyatürde yer verilmiştir.



Minyatür 5. “Bozöyük Kanuni Camii, Hanı ve Hanbaşı Köprüsü” adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 11,5x 21,5 cm. boyutlarında, 2016 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve suluboya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

Kanuni Sultan Süleyman ve ordusu 23 Temmuz’da Bozöyük Menzili’nden hareket ederek Menteşe Sancağı’nın merkezi Muğla’ya ulaşmış ve Karabağlar sahrasında konaklamıştır. Karabağlar sahrası menzilinde üç gün konaklayan Sultan, burada Divan-ı Hümayun’u toplamış ve Marmaris’e geçmeden gelişmeleri gözden geçirmiştir. Burada halkı huzuruna kabul eden Sultan, av seferleri düzenlemiştir.

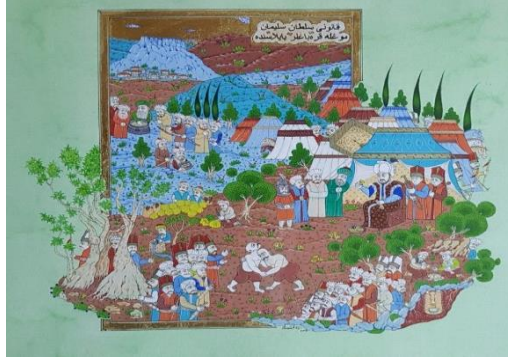
Matrakçı Nasuh, Karabağ menziline ordunun dağ eteklerini, bağ ve bahçeleri doldurduğundan bahseder. Padişah ve maiyeti, Ramazan ayının ilk günü 25 Temmuz 1522’de, Cuma namazını Muğla’da kıldıktan sonra, güneye doğru güneş girmeyecek derecede sık ve büyük ağaçların, bağ ve bahçelerin arasından uzanan yoldan Gökova’ya doğru yola çıkmıştır (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 12). Ancak Matrakçı Nasuh’un Rodos Seferi’nde bulunmasına rağmen Kanuni Sultan Süleyman’ın bu zaferi ile ilgili topograf özellikte minyatürüne rastlanılmaması ilginçtir.

Türk sanatında örneklerini gördüğümüz mucizeler, menkıbeler, efsaneler, destanlar ve halk hikâyelerimizi konu alan minyatürler yapılmıştır. Muğla ile çevre ilçeleri menkıbe, efsane, halk hikâyeleri bakımından oldukça zengindir. Kanuni Karabağlar Sahrası Menzili’nde konakladığı süre içerisinde ruznamede yer almayan, günümüzde de Muğla yöresinde bilinen bazı menkıbeler, efsaneler dilden dile anlatılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Menkıbeleriyle tanınan yörede yaşamış, sevilmiş, takdir görmüş eren, dede, evliya gibi adlar verilmiş, adaklar adanmış, türbeleri önemli ziyaret yeri olan Pisili Hoca ile Hamursuz Dede bunlardandır.

Hamursuz Dede’nin kabri Muğla-Düğerek arasında kendi adıyla anılan Hamursuz Dağı’nın tepesinde dir. XIV-XVI. yüzyıllar arasında bir zamanda yaşadığı tahmin edilmektedir. Tam adı Hamursuz Mustafa Dede’dir. Bir başka rivayete göre asıl adı Mehmed Said’tir ve Şeyh Kemalettin’in biraderi olarak kabul edilir (Önal, 2003: 300).

Rodos Seferi ile ilgili menkıbe Hamursuz Dede’nin Osmanlı Ordusu’nu hamur yaparak doyurmasıdır. “Asker çok gelmiş, yiyecek yok imiş, Hamursuz dede ortada hiçbir şey yok iken hamur pişirivermiş. Askerlerin garnı doyurmuş. Ortada hamur yok, gören yok, askerlerin hepsini doyurmuş” (Önal, 2003: 338).

“Kanuni Sultan Süleyman Muğla Karabağ Yaylası’nda” minyatürü, Hünername, topograf ve portre minyatür özelliğindedir. Hünername minyatürlerindeki gibi padişah ve çevresinde geçen olaylar ele alınmıştır.

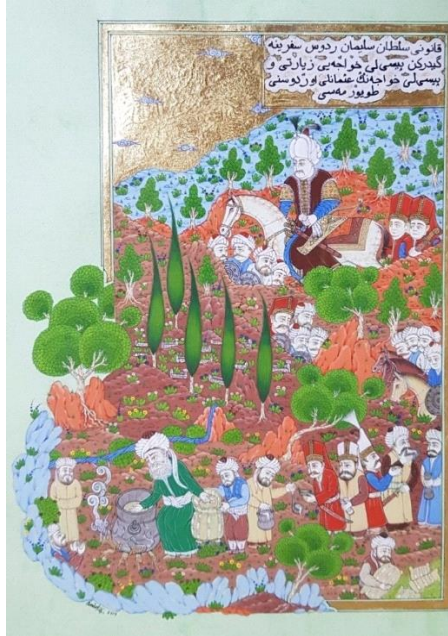


Minyatür 6. “Kanuni Sultan Süleyman Muğla Karabağ Yaylası’nda” adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 22x20 cm. boyutlarında, 2016 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve suluboya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

Padişah otağında Divan-ı Hümayun'u toplamış, gelişmeleri görüşürken bir taraftan da yapılan güreşi seyrederek. Minyatürün sol üstünde Muğla'nın simgelerinden Masa Dağı ve Ulu Cami, ortada Hamursuz Dağı, minyatürün sol atında Bizans'tan kalma su kuyusu ile Karabağ Yaylası'nın simgelerinden asırlık çınar ağacı, Muğla yayla kavunu ve göç çiçeği ile Matrakçı Nasuh'un topograf özellikli minyatürleri örnek alınmıştır. Minyatürde Hamursuz Dağı'nın hemen önünde Hamursuz Dede askerlerin karnını doyururken gösterilmiştir.

Pisili Hoca, Horasan'dan gelip Pisi'ye yerleşmiştir. Pek çok vakıf kurmuştur. Ası adı İsa Efendi olup Pisili Hoca olarak anılır. Bir rivayete göre adı Abdulvehap'tır. Kanuni devrinde yaşamıştır. Kabri Yeşilyurt beldesindedir. Vakf-ı Sofiyane-i Pisili Hoca olarak eşr ve harç vermediği kayıtlara geçmiştir. Mevlevi olduğu Muğla'da sofihanesi, Pisi köyünde mescit ve zikirhanesi bulunduğu belirtilir. Vakfı II. Beyazıt vermiştir (Yiğit, 2009: 121).

Pisili Hoca menkıbesinde; Kanuni'nin Pisi'ye gönderdiği asker ve posta onbaşlıları bir avuç yerine üç avuç yem katınca, atlar yem yemezler. Durumu Pisili Hoca'ya havale ederler. O da: "Hadi hadi yiyin" der. Yem yemeyen diğer atları gören Sultan Süleyman: "Neden bu hayvanlar yemedi?" deyince Pisili Hoca: "Haram diye yemediler, bir avuç yerine üç avuç yem kattılar da ondan" der (Önal, 2003: 353). Bir başka menkıbe bereket motiflidir. Pisili Hoca bir kazan pilav yapar, askere dağıtır, pilav bitmez, az pilavla bütün orduyu doyurur (Önal, 2003: 339).

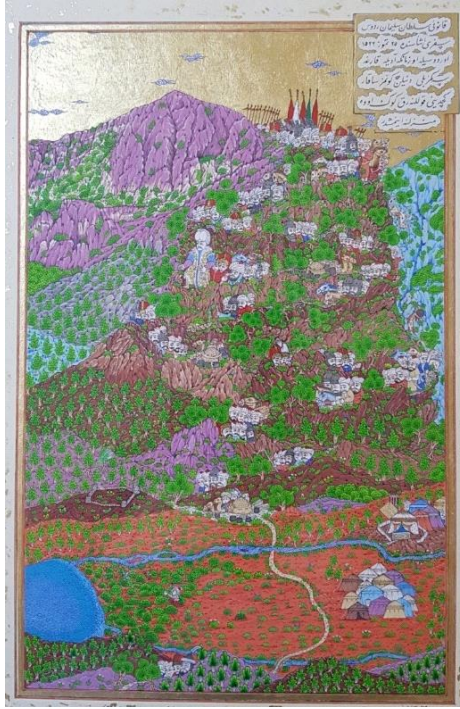


Minyatür 7. "Kanuni Sultan Süleyman'ın Pisili Hoca'yı ziyareti" adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 23x17 cm. boyutlarında, 2017 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

“Kanuni Sultan Süleyman’ın Pisili Hoca’yı ziyareti” minyatürü, Hünername özelliğinin olmasının yanında portre özelliği de taşır. Minyatürde Kanuni Sultan Süleyman’ın Pisili Hoca’yı ziyareti ve ordunun doyurulması menkıbesi anlatılmıştır. Klasik Türk minyatür sanatının özelliklerinde görüldüğü gibi, Padişah ve Pisili Hoca diğer figürlerden daha büyük çizilmiştir.

25 Temmuz 1522 tarihinde "Karabağ Sahrası" menzilinden ayrılan Kanuni Sultan Süleyman ve ordu, aynı gün içinde "Kargasekmez Beli" adı verilen zorlu bir geçidi aşarak Gökova Körfezi'ne inmiştir. Atların nallarını dökecek düzeyde dar, dik, sarp bir yer olan ve bugün "Sakar Beli" adıyla bilinen geçitte Osmanlı ordusu çok zorlanmıştır.

Minyatür tasarımında kullanılmak için önce gerekli yüzey araştırmaları yapılmış, seferde kullanılan yol zorda olsa bulunmuş ve aşağıya doğru yürünmüştür. Fotoğraf ve video çekimi ile minyatür için eskiz çizimleri yapılmıştır.



Minyatür 8. “Kanuni Sultan Süleyman ve ordu Kargasekmez Beli’nde” adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 36x23 cm. boyutunda, 2018 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve suluboya kullanılmıştır. Yazı: Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu.

“Kanuni Sultan Süleyman ve ordu Kargasekmez Beli’nde” minyatürü, Hünername özeliğinde olmasının yanında portre ve topograf özelliklerde taşır. Klasik minyatürlerimizde olduğu gibi padişah diğer figürlerden büyük çizilerek öne çıkarılmıştır. Padişah ve ordunun zorlu geçit olan Kargasekmez Beli’nden Gökova Körfezi’ne inişini anlatır. Sefer Ruznamesi’nde gayet sarp bir yer diye belirtilen Kargasekmez Beli’nde Kanuni Sultan Süleyman



ordunun Bel'den inişini izlemektedir. Kargasekmez Beli'nin zorluğunu anlatmak için atlar ve kayalar yardan düşerken gösterilmiştir. Kargasekmez Beli'nin topograf özellikleri, daha önce insanların ve hayvanların faydalanması için yapılmış iki sarnıç, antik dönemden kalan küçük kale, Gökova Körfezi ve ordunun çadırları, Gökova'dan Marmaris'e uzanan taş döşeli yol ve köprüyle gösterilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman ve ordusu, Gökova Menzili'nden hareket ettikten sonra, Akçapınar Köprüsü üzerinden günümüz Marmaris yoluna paralel yol güzergâhında ilerler ve kırk bir günlük bir yolculuğun ardından 26 Temmuz 1522 tarihinde Marmaris'e ulaşır.

Minyatür tasarımında kullanılmak için önce gerekli topografik araştırmalar yapılmıştır, fotoğraf ve video görselleri çekilmiş, minyatür eskiz çizimleri yapılmıştır. Marmaris Kalesi sefer öncesindeki haliyle gösterilmiştir.



Minyatür 9. "Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Ordusu Marmaris'te" adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 24x42 cm. boyutunda, 2016 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

"Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Ordusu Marmaris'te" minyatürü, Hünernâme özeliğinde olmasının yanında portre ve topograf özelliklerde taşır. Klasik minyatürlerimizin özelliğinde olduğu gibi padişah diğer figürlerden büyük çizilmiştir. Ordu Marmaris Beldibi'nden Marmaris'e inmeye devam ederken, Kanuni Sultan Süleyman'da kale önüne ve sahile yakın yerde kurduğu otağında seferle ilgili hazırlıkları görüşürken gösterilmiştir. Sultanı adaya götürmek için bekleyen Kara Mahmud Reis'in kadırgası ve birkaç gemi Marmaris Limanı'nda bekler. Rodos adasına doğru limandan ayrılan gemiler yola çıkmıştır. Minyatürde, Marmaris ve Sarı Ana ile ilgili iki menkıbede anlatılmıştır. Birinci menkıbede Sarı Ana, türbesinin günümüzde bulunduğu yerde, inekten süt sağarak askerleri doyururken gösterilmiştir. İkinci menkıbede Sarı Ana ve askerlerin armut alması ile ilgilidir, kompozisyonunun alt kısmında armutla ilgilenen askerler nakşedilmiştir.

Sarı Ana uzun sarı saçlarıyla ve Rodos Seferi ile ilgili iki menkıbesiyle bilinir. Sultan Rodos'u fethettikten sonra Marmaris'e döndüğünde Sarı Ana'nın vefatını öğrenmiş ve kabrinin üzerine türbe inşa ettirmiştir. Sarı

Ana'nın Türbesi, günümüzde Marmaris otogarından limana giderken Pilav Tepesi olarak bilinen yerin yakınındadır.

Sarı Ana'nın Rodos Seferi ve Marmaris'le ilgili menkıbesinde Kanuni Sultan Süleyman Rodos Seferi'ne giderken Marmaris'te Sarı Ana adlı ermiş kadınla görüşür. Menkıbeye göre, Sarı Ana'nın bir ineği vardır. "Suğar suğar kulege doldurur". Asker içer bitiremez. Sarı Ana bereket motifli keramet gösterir. Asker bu nasıl olur, diye niyetini bozduğunda, ineğin memesinden kan gelir. Sarı Ana askere: "Oğlum kalbin düzelt" der (Önal, 2003: 336).

Sarı Ana'nın Rodos Seferi ve Marmaris'le ilgili bir başka menkıbe, Sarı Ana'yla ilgilidir. Kanuni Sarı Ana'ya Rodos'u alabilecek miyim diye sorar. Sarı Ana askerini sınamasını, torbasına armut dolduran askeri, sefere götürmemesini tembih eder. "...bi dene armut çıkarsa İrodosu alamayacan" der. Kiminde bir kiminde üç armut çıkar. Kanuni onları geride bırakır, sefere götürmez (Önal, 2003: 336). Marmaris'in Armutalan semtinin adı buradan gelmektedir.

Kanuni Sultan Süleyman Kara Mahmud Reis'in kadırgasıyla Marmaris'den ayrılarak adaya geçer (Uzunçarşılı, [t.y.], II: 314).



Fotoğraf 3. Rodos Kaleiçi, tarihi çarşı (Ömür Koç arşivi).

Minyatür tasarımı için Rodos'a birçok defa gidilip fotoğraf ve video çekimleri sonrası minyatür taslak çizimleri yapılmıştır.



Minyatür 10. "Rodos'un Fethi" adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 36,5x29 cm. boyutunda, 2016 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı 19. Devlet Türk Sanatları Minyatür Başarı Ödülü almıştır. Yazı: Hattat Orhan Altuğ.

Rodos'un Fethi" minyatürü, Hünername özelliğinde olmasının yanında portre ve topograf özellikler de taşır. Klasik minyatürlerimizin özelliğinde olduğu gibi padişah diğer figürlerden büyük çizilmiştir. Minyatürde, Kanuni Sultan Süleyman otağının önünde kuşatmanın seyri hakkında görüşürken, savaş tüm şiddeti ile sürmekte, şövalyeler kenti kuşatan surların dışındaki hendeği su ile doldurmuş, Rodos şövalyesi Vilye dö Lil Adam kalenin surlarında savaşı endişeyle izliyor ve şövalyeler kaleyi savunuyor. Osmanlı Donanması'na ait gemiler malzeme ikmali yaparken diğer tarafta savaş gemileri Rodos Liman'ındaki gemileri batırarak, top atışlarıyla surları dövüyorlar.



Fotoğraf 4. Rodos Kalesi, surlar ve hendekler (Ömür Koç arşivi).

29 Temmuz 1522 Salı günü başlayan kuşatma yaklaşık 153 gün sürer. Rodos'un fethinden sonra 2 Ocak 1523 günü Sultan, adadan ayrılarak Marmaris'e geçer (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 7).

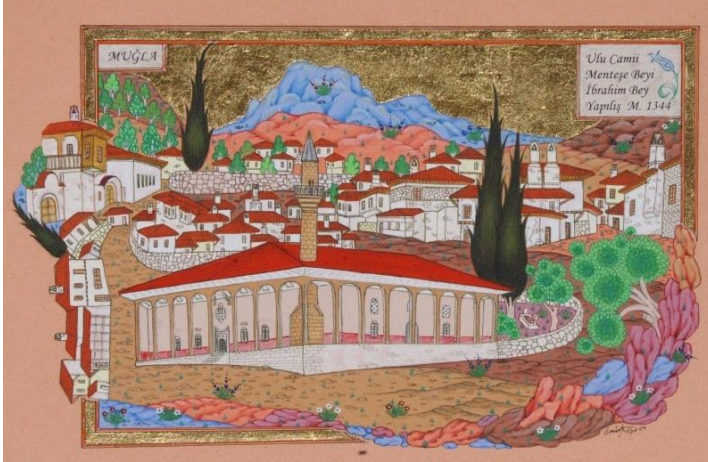
Marmaris'deki günlerinde Rodos Kalesi ve şehrin tamiri ile buradaki idari düzenlemeleri yaparak görev ve yetki dağılımlarını belirlemiştir. Sultana Marmaris'ten ayrılmadan önce Rodos'un fethinden sonra Bodrum Kalesi'nin de fetih müjdesi gelmiş, zafer coşkusunu yöre halkıyla paylaşmak için Kanuni Sultan Süleyman 5 Ocak 1523 günü Marmaris'te deve güreşi yaptırarak Mentеше Yörüklerine iltifat etmiştir. Ruznamede "Hüdavendigâr-ı gerdun-iktidar birkaç mehar beserek esrik develeri biri biriyle güreşdürüp durup temaşe eyledi" şeklinde yer alır (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 32).



Minyatür 11."Kanuni Sultan Süleyman Marmaris'te Deve Güreşi İzliyor" adlı minyatür. Ömür Koç (Ömür Koç arşivi)11x19 cm. boyutunda, 2017 tarihli ve altın, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

“Kanuni Sultan Süleyman Marmaris’te Deve Güreşi İzliyor” minyatürü, Hünername özeliğinde olmasının yanında portre ve topografik özellikler de taşır. Klasik minyatürlerimizin özeliğinde olduğu gibi padişah diğer figürlerden büyük çizilmiştir. Padişah Marmaris’te Pilav Tepesi denilen yerde kurulu olan otağından deve güreşini izliyor. Marmaris’in topografyası Pilav Tepesi, sağda Marmaris Limanı ile limana dökülen azmakla verilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman’ın Marmaris’te deve güreşi yaptırdığı ruznamede anlatılmıştır. Osmanlının belgeleme özeliğini yansıtmaması açısından bu minyatür ayrıca önemlidir. Muğla’nın Bodrum, Milas, Yatağan ilçelerinde günümüz de deve güreşleri yapılmaktadır. Ancak ruzname dışında bugüne kadar Marmaris’te de deve güreşi yapıldığına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Kanuni Sultan Süleyman ve ordusu 7 Ocak 1523 tarihinde kışın zor şartlarında Marmaris’ten ayrılarak İstanbul’a doğru harekete geçer. Sultan ve ordu Gökova Menzili’ne geldiğinde gelişte kullandığı zor, dar, dik ve sarp Kargasekmez (Sakar) Beli yerine doğudan Çaydere köyü üzerinden gitmeyi tercih eder. Ruznamede belirtildiği üzere, zorlu kış şartlarında, oldukça sıkıntı çeken askerlerin birçoğu, çıkan hengamede yük ve binek hayvanlarını kaybederek yaya kalmışlardır. Padişah zorlu ve yorucu bir yolculuktan sonra Ula Menziline ulaşır (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 33). 8 Ocak Perşembe günü Muğla’ya gelen Kanuni’nin burada bir gece konaklamış, cuma günü yola çıkması gerekirken dönüşünü cumartesi gününe ertelemiş, bir gün daha şehirde kalmıştır. Padişah, Cuma namazını bölgedeki en önemli merkezlerden biri olan Muğla’da ifa etmiş ve Cuma selamlığında halkın istek ve şikâyetlerini doğrudan dinleme ve öğrenme fırsatı bulmuştur.



Minyatür 12. “Muğla Ulu Camii” adlı minyatür. Ömür KOÇ (Kaynak: Ömür Koç) 13x21cm. boyutunda, 2004 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Yazı: Ömür Koç.

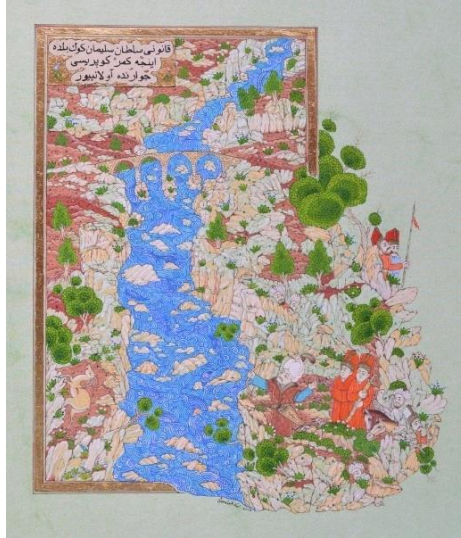
“Muğla Ulu Camii” minyatürü Matrakçı Nasuh’un minyatürleri etkisinde, figürsüz, topografik özellikler taşır. Minyatürün konusu olan Ulu Cami şehrin en eski tarihli dini yapı olması ile belgeleme özeliğine sahiptir.

Ayrıca Muğla'nın simgeleri, Masa Dağı, Muğla bacası, kendine has dar sokakları ile cumbalı evleri minyatürde gösterilmiştir.

Rodos Seferi Ruznamesi'nde belirtildiği üzere, kış şartları ağırlaşmış ve hava oldukça soğumuştur. Kanuni Sultan Süleyman ve ordusu 10 Ocak 1523 tarihinde Muğla'dan ayrılır. Marmaris'e giderken uğradığı Bozöyük'e uğramadan Leyneönü'nün karşısında bulunan Sevdeş Menzili'nde (Südeş karyesi) konaklar. Kanuni ve ordusu dar, sarp, geçilmesi zor ve ağır kış şartlarında Gökbel Derbendi üzerinden Çine'ye geçer (Ertaş ve Kılıçaslan, 2017: 33).



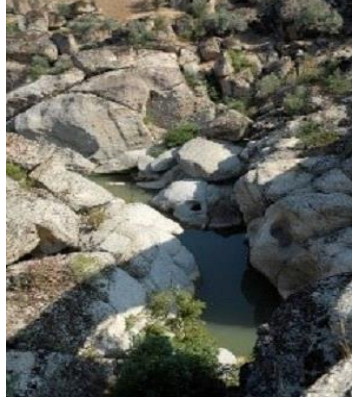
Resim 5. İnce Kemerli Köprü (Ömür Koç arşivi).



Minyatür 13. "Kanuni Sultan Süleyman Gökbel'de Avlanıyor" adlı minyatür. Ömür KOÇ (Ömür Koç arşivi) 20,5x17,5cm. boyutunda, 2016 tarihli ve altın, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

"Kanuni Sultan Süleyman Gökbel'de Avlanıyor" minyatürü, Hünername özeliğinde olmasının yanında portre ve topografik özellikler de taşır. Klasik minyatürlerimizin özeliğinde olduğu gibi padişah diğer figürlerden büyük çizilmiştir. Padişah burada ruznamede de anlatıldığı üzerine av düzenlemiştir. Minyatürde seferdeki padişahın avlanması konusu

öne çıkarılması gerektiğinden Hünername özelliği verilmeye çalışılmıştır. Matrakçı Nasuh topografik özellikteki minyatürlerinde insan figürüne yer vermeden menzilleri, dereleri, geçitleri ve köprüleri detaylı olarak vermiştir. Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinden esinlenerek Gökbel Derbendi, Gökbel kayalıkları, Çine Çayı ve İnce Kemerli Köprü minyatürde gösterilmiştir. Antik Karia Dönemi'ne ait İnce Kemerli Köprü (Gelin Geçmez Köprüsü) ne yazık ki Çine Barajı gölünün suları altında kalmıştır. Minyatür bu nedenden dolayı belgeleme özelliği de taşır.



Resim 6. Gökbel Derbenti (Ömür Koç arşivi).



Minyatür 14. "Muğla Kır Sarnıcı" adlı minyatür. Ömür Koç (Ömür Koç arşivi) 11,5x16 cm. boyutunda, 2016 tarihli ve altın, gümüş, doğal boya, guaj ve sulu boya kullanılmıştır. Yazı: Siraceddin Beler.

"Muğla Kır Sarnıcı" minyatürü topografik, mimari özellikler gösterir. Rodos Seferi güzergâh yolu üzerinde sıralı çok sayıda sarnıçlar tespit edilmiştir. Sarnıçlar kubbeli örtüleri ve kendilerine has mimari yapılarıyla yöresinin iklim ve coğrafi özelliğini de yansıtır.

Sarnıçlar, yağmur ve kar sularını toplamak için yapılmış, üzeri açık veya kapalı belirli bir strüktür sistemi olan kendine özgü plana sahip yapılardır (Öter, 2008: 1). Menteşe Sancağı ve çevre yöre halkı genellikle

hayvancılık ve tarımla uğraşmaktadır. Yol güzergahları üzerinde, belirli yürüyüş mesafesinde su ihtiyacının karşılanması için sarnıçlar yapılmıştır. Yörede hayvancılığın, konar-göçerliğin azalması, sarnıçların eskiye oranla çok az kullanımları ve böylece ihmal edilmeleri söz konusudur. Bunun yanında çevrenin ve doğanın tahribiyle sarnıçların birçoğu harap durumda günümüze gelebilmişlerdir.

Sarnıçlar genellikle su kaynaklarının yetersiz olduğu ya da düzenli bir yağış rejimi göstermeyen bölgelerde yoğunluk kazanır. Özellikle Batı Anadolu'da yaz aylarının kurak geçmesi sebebiyle sarnıçların bu bölgede tarihin hemen her döneminde çokça yapıldığı görülmüştür (Öter, 2008: 1). Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi'nde ordunun su ihtiyacını güzergâh üzerindeki bu sarnıçlar karşılamıştır.

### **Sonuç**

Kanuni Sultan Süleyman ikinci seferinde dedelerinin almayı çok arzuladıkları, hazırlıklarını yaptıkları sefere çıkmış, büyük bir orduyu karayoluyla kırk bir günde İstanbul'dan Marmaris'e intikal ettirmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın ikinci büyük seferi olan Rodos'un kuşatılmasında çok şehit verilmiş ama fetih gerçekleştirilmiştir.

Minyatürler tarihi, nakışlarla anlatan sanat eserleridir. Osmanlı arşivlerinde bulunan ruznameler, seyahatnameler gibi günlükler sayesinde zengin tarihi bilgilerimiz daha sağlam temellere oturur. Minyatür belgeleri ışığında, Menteşe Sancağı değerlerinin bir kez daha farkına varılmıştır. Geniş bir coğrafya üzerinde uygulama imkânı bulan minyatür sanatı, yazmaların konularını anlatmakla kalmaz, ayrıca nakkaşların renkli dünyalarında yer bulur. Türk sanatında nakkaşların Menteşe Sancağı ile ilgili minyatürlerine rastlanılmamış olup bu çalışmayla Menteşe/Muğla coğrafyası ve Rodos Seferi ile ilgili özgün minyatürlere yer verilmiştir. Özel arşivimizdeki altı fotoğraf ve on minyatürle, tarih bir kez daha anlatılmış, bölgenin zengin kültürel özelliklerine yer verilmiştir.

### **KAYNAKÇA**

- And, M, (2002). *Osmanlı tasvir sanatları:1 minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Bedii üz-Zaman Ebû'l-İz İsmail b. ar-Razzaz el Cezeri. (1990). *Olağanüstü mekânîk araçların bilgisi hakkında kitap*. Tıpkıbasım. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çağman, F. – Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür.
- Çınar, A. A. (2010). *Muğla Karabağlar Yaylası (Tarih toplum ve kültür)*. Muğla: Muğla Belediyesi.
- Renda, G. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 2, 1262-1271, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.
- Ertaş, M. Y. – Kılıçaslan, H. (2017). Rodos'un fetih günlüğü Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi Ruznamesi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 12 (1), 1-36.

- Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî, (2005). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. (hızl. Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff). İstanbul: Yapı Kredi.
- Önal, M. N. (2003). *Muğla efsaneleri (Araştırma-inceleme)*. Muğla: Muğla Üniversitesi.
- Öter, N. (2008). *Muğla sarnıçları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tezcan, N. (2009). *Seyahatname*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 37, 16-19.
- Uzunçarşılı. İ. H. (t.y.). *Büyük Osmanlı tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu. II. 313-314.
- Yiğit, A. (2009). *XVI. yüzyıl Mentеше livası vakıfları (338 numaralı mufassal evkâf defteri H.970/M.1562)*. Ankara: Barış Platin.
- Yurdaydın, H. G. (1976). *Nasühüs-silahi Matrakçı beyan-ı menezil-i sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.



## KLASİK TÜRK EDEBİYATI MESNEVİLERİNDE FİZİKSEL ÖZELLİKLERİN MİZAHİ\*

### HUMOUR ABOUT PHYSICAL PROPERTIES IN CLASSICAL TURKISH LITERATURE'S MASNAWIS

Gökçehan Aysel YILMAZ\*\*

**ÖZ:** Klasik Türk edebiyatı geleneğinde tasvirler önemli bir yer tutmaktadır. Bu tasvirlerin büyük bir kısmı insanların fiziksel ve psikolojik özelliklerine aittir. XIV. yüzyılda Tutmacı'nın *Gül ü Hüsrev*'i, XV. yüzyılda Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i ve Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'si, XVI. yüzyılda Taşlıcalı Yahyâ'nın *Usûl-nâme*'si ve Lâmi'î'nin *Vîs ü Râmîn*'i, XVII. yüzyılda Nâbî'nin *Hayr-âbâd*'i, Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ezhâr*'ı, Güftî'nin *Teşrifâtü's-su'arâ*'sı, XVIII. yüzyılda Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'i ve *Lutfiyye-i Vehbî*'si, Şeyh Gâlib'in *Hüsün ü Aşk*'i, Enderunlu Fâzıl'ın *Zenân-nâme*'si, XIX. yüzyılda Aynî'nin *Sâkî-nâme*'si, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın *Mihnet-keşân*'ı, Yenişehirli Avnî'nin *Mir'ât-ı Cünûn*'u ve Bayburtlu Zihni'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'si toplumun farklı kesimlerinden kadın ve erkeklerin fiziksel özelliklerinin mizahî ve alaycı üsluplarla tasvir edildiği beyitleri barındırmaktadır. Şairler, kişilerin fiziksel görünümüne abartılı bir korkunçluk, çirkinlik, şekil bozukluğu vb. ekleyerek, köpek, domuz, eşek, fil, köstebek, maymun gibi hayvanlarla benzetme ilgisi kurarak beyitlerinin mizahî yönünü oluşturmaktadır. Çalışmamızda bu beyitlerde ele alınan yüz, cilt, ağız, çene, dudak, diş, burun, sakal, bıyık, kıl, göz, kaş, kirpik, göğüs, boy kısalığı, kamburluk, kulak, kötü koku, eller, parmaklar, çirkinlik, kirlilik gibi fiziksel özellikler, konularına göre ayrılarak incelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, mesnevi, mizah, hiciv, fiziksel özellikler

**ABSTRACT:** Descriptions have a place in usage of Classical Turkish Literature. A major part in these descriptions are physical and psychological properties of people. Tutmaci's *Gül ü Hüsrev* in XIVth century, Şeyhî's *Hüsrev ü Şîrîn* and Tâcî-zâde Cafer Çelebi's *Heves-nâme* in XVth century, Taşlıcalı Yahyâ's *Usûl-nâme* and Lâmi'î's *Vîs ü Râmîn* in XVIth century, Nâbî's *Hayr-âbâd*, Nev'î-zâde Atâyî's *Nefhatü'l-ezhâr*, Güftî's *Teşrifâtü's-su'arâ* in XVIIth century, Sünbül-zâde Vehbî's *Şevk-engîz* and *Lutfiyye-i Vehbî*, Şeyh Gâlib's *Hüsün ü Aşk* and Enderunlu Fâzıl's *Zenân-nâme* in XVIIIth century, Aynî's *Sâkî-nâme*, Keçeci-zâde İzzet Molla's *Mihnet-keşân*, Yenişehirli Avnî's *Mir'ât-ı Cünûn* and Bayburtlu Zihni's *Sergüzeşt-nâme-i Zihni* in XIXth century have descriptions in couplets, which are humorous and mordacious wording about women and men in different parts of society. Poets have creating these couplet's humorous theme with associating to animals, like dogs, pigs, donkeys, elephants, moles, monkeys and exaggerating people's frightening, ugliness, deformities physical properties. These couplets, which are about physical properties, will be analyzed with sort by its issue, such as face, skin, mouth, jaw, lips, teeth, nose, hair, eyes, eye brows, eyelash, chest, short stature, hump, ears, malodor, hands, fingers, ugliness, dirtiness in this study.

**Keywords:** Classical Turkish Literature, masnawi, humour, satire, physical properties

\* Makale, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı'nda 29.01.2020 tarihinde kabul edilen *Türkçe Mesnevilerde Mizah* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. / Trabzon – [gokcehanagaoglu@gmail.com](mailto:gokcehanagaoglu@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0003-3815-135X)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

Mizah, köken olarak Arapça “müzah” kelimesinden gelmekte, “şaka, latife, eğlence” (Devellioğlu, 2006: 655) şeklinde tanımlanmaktadır. İsmail Durmuş, mizahı “*halk zekasının ürettiği bir savunma aracı*” (2005: 205); Aziz Nesin, “*seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun sağlıklı olarak güldürebilen her şey*” (2001: 51); Gülin Ögüt Eker, “*keskin bir zekanın; sıra dışı, aykırı, ani ve beklenmedik, kimi zaman eğlendirici, kimi zaman sorgulayıcı biçimde, kimi zaman da acımasızca kazandığı sessiz zafer*” (2009: 54) olarak açıklamaktadır<sup>1</sup>.

Aziz Nesin (2001: 20), Mehmet Bayrak (2001: 4) ve Hasan Çiftçi (1998: 147) gibi isimler mizahın temelini gülmeye dayandırmaktadırlar. Türkçe Sözlük'te mizah, “*gülmece*” (2011: 1692); gülmece ise, “*eğlendirmek, güldürmek ve birine bir davranışı incitmeden takılmak amacını güden ince alay, humor*” (2011: 999) olarak tanımlanmaktadır. K. Manning (Gezer ve Çelik, 2017: 100), mizah ve gülme arasındaki ilişkiyi, “*Pozitif yönlü kullanılmak üzere düşünülse de yine de mizah, küçümseme, kişinin ya da bir şeyin eksi yönleriyle alay etme düşüncesiyle de kullanılmaktadır. Kişinin bir şeye gülmesi için, kendisini iyi hissetmesine, sağlıklı olmasına ve gülme yeteneğine ihtiyacı vardır. Mizah, her insanın ayırıcı psikolojik parmak izidir.*” ifadeleriyle açıklamaktadır.

Mizah, kimi araştırmacılar tarafından çeşitli gruplara ayrılarak incelenmektedir. Tunca Kortantamer mizahı iki gruba ayırmaktadır: “*biri şenliklerde, eğlencelerde gülmek için gülmek, gülünç olana gülmek, sınırları zorlamak için mizah yapmak; ikincisi hiciv (yergi)*” (2007: 75). Agâh Sırrı Levend ise mizahı, gülmece ve yergi olarak iki başlıkta incelemekte, onları da kendi içinde dört bölüme ayırmaktadır: “*incitmeyen gülmece ve alay; mutâyebe ve mülâtafa adı altında şakalaşma, kaba şaka, sataşma ve taşlama; iğrenç yerme ve sövme*” (1970: 41).

Klasik Türk edebiyatında mizah, divanlarda, mesnevilerde ya da manzum/ mensur eserlerde nükteli beyitler, şakalı söyleyişler, espriler şeklinde karşılık bulmaktadır. Edith Gülçin Ambros'a göre, Osmanlı'daki edebî türlerin büyük bir kısmında mizah, zorunlu ya da isteğe bağlı bir unsur olarak bulunmakta; “*ince alay (ironi)*”, “*kaba ve/ veya müstehcen alay*”dan daha yoğun bir biçimde kullanılmaktadır (2009:84). “*Bir kimseyi, bir nesneyi ya da yeri, bir inancı ya da düşünüş biçimini yermek, toplumun ya da düzenin aksayan, kusurlu yanlarını iğneleyici, alaycı bir dille eleştirmek amacı taşıyan manzum ürünlerin adı*” (Özkırımlı, 1983: 634) olarak tanımlanan hiciv ise bir kişi/ eşya/ mekân/ fikir ya da toplumdaki bozuklukları hedef alan; ironik, alaycı hatta küfürlü bir dil taşıyan şiirlerde görülmektedir.

Klasik Türk edebiyatında insanlar, fiziksel ve psikolojik yönleriyle sıkça tasvir edilmektedir. Mesnevilerdeki tasvirler, divanlarda yer alan

<sup>1</sup> Mizahın çeşitli araştırmacılar tarafından yapılmış pek çok tanımı bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk.: (Usta, 2009: 32-34; Ögüt Eker, 2009: 47-54).

kaside, gazel vb. nazım şekillerindeki yapılanlara kıyasla daha detaylı bir anlatıma sahiptir. Ahmet Atilla Şentürk, mesnevilerdeki insan tasvirlerini “objektif”, “fiil”, “psikolojik” olmak üzere üç grupta incelemektedir (2002: 262-263).

XIV. yüzyılda Tutmacı'nın *Gül ü Hüsrev*'inde, XV. Yüzyılda Tâcî-zâde Câfer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde ve Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrîn*'inde, XVI. Yüzyılda Lâmi'î'nin *Vîs ü Râmîn*'inde ve Taşlıcalı Yahyâ'nın *Usûl-nâme*'sinde, XVII. Yüzyılda Nâbî'nin *Hayr-âbâd*'ında, Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ezhâr*'ında ve Güftî'nin *Teşrifâtü's-şu'arâ*'sında, XVIII. Yüzyılda Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde ve *Lutfiyye-i Vehbî*'sinde, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında ve Enderunlu Fâzıl'ın *Zenân-nâme*'sinde, XIX. Yüzyılda Aynî'nin *Sâkî-nâme*'sinde, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın *Mihnet-keşân*'ında, Yenişehirli Avnî'nin *Mir'ât-ı Cünûn*'unda ve Bayburtlu Zihnî'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'sinde kişilerin fiziksel özelliklerinin tasvirinde mizahî unsurlar bulunmaktadır. Bahsi geçen mesnevilerde kişilerin ağız, dudak, dişler, boy, burun, vücut kılları, bıyıklar, vücuttaki kötü kokular, yüz, cilt, eller, parmaklar, göğüs, göz, kaş, kirpik, baş, kulak gibi özellikleri ayrıntılı bir biçimde sıralanmaktadır. Kişiler, abartılı bir çirkinlik, gülünçlük ya da korkunçluk içerisinde gösterilmekte; yapılan mübalağalı benzetmelerle birlikte mizahî bir üslupta anlatılmaktadır. Ayrıca, *Zenân-nâme* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de, ele alınan kişilerin fiziksel özelliklerinin, onlara hakaret etmek ya da onları hicvetmek için tasvir edildiği beyitler de bulunmaktadır.

Çalışmamızda, *Gül ü Hüsrev*, *Heves-nâme*, *Husrev ü Şîrîn*, *Vîs ü Râmîn*, *Usûl-nâme*, *Hayr-âbâd*, *Nefhatü'l-ezhâr*, *Teşrifâtü's-şu'arâ*, *Şevk-engîz*, *Lutfiyye-i Vehbî*, *Hüsn ü Aşk*, *Zenân-nâme*, *Sâkî-nâme*, *Mihnet-keşân*, *Mir'ât-ı Cünûn* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'de mizahî bir üslupla fiziksel özelliklerin tasvir edildiği beyitler, “Yüz, Cilt”, “Dış Görünüşte Bozukluk, Çirkinlik, Kirlilik”, “Ağız, Çene, Dudak, Diş”, “Burun”, “Sakal, Bıyık, Kıl”, “Göz, Kaş, Kirpik”, “Göğüs”, “Boy Kısallığı, Kamburluk”, “Kulak”, “Vücudun Kötü Kokması”, “Eller, Parmaklar” başlıkları altında incelenmektedir.

### 1. Yüz ve Cilt ile İlgili Tasvirler

Tutmacı'nın *Gül ü Hüsrev*'inde, Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrîn*'inde, Nâbî'nin *Hayr-âbâd*'ında, Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ezhâr*'ında, Güftî'nin *Teşrifâtü's-şu'arâ*'sında, Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde, Enderunlu Fâzıl'ın *Zenân-nâme*'sinde, Aynî'nin *Sâkî-nâme*'sinde, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın *Mihnet-keşân*'ında, Yenişehirli Avnî'nin *Mir'ât-ı Cünûn*'unda ve Bayburtlu Zihnî'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'sinde ele alınan kişilerin yüzlerinde, ciltlerinde fiziksel olarak çirkin bulunan özellikler mübalağalı bir dille ve mizahî bir üslupla tasvir edilmektedir.

*Gül ü Hüsrev*'in “Nevha ve Zârî Kerden-i Hürmüz ve Reften Be-Taleb-i Gül” başlıklı bölümünde Hüsrev'in yolda karşılaştığı “yamyam” zencilerin reisinin kızının tasviri bulunmaktadır. Aşağıdaki beyite göre bu kızın teninin yumuşaklığı “törpü” gibidir.

2378 Kılı ser-tizligi kirpi bigiydi

Teni yumşahlığı dörpi bigiydi (Yoldaş, 1998: 294)

*Husrev ü Şîrîn*'in "Meşveret Kerden-i Husrev Bâ-Emîrân Der-Tebâh Kerden-i Ferhâd ve Firistâden-i Pîr-Zenî" bölümünün aşağıdaki beyitlerinde Şîrîn'in ninesi yaşlı kadının tasviri yapılmaktadır. Yaşlı kadın, "gönlü kara bir şeytan karısı" olarak görülür; derisinin görünümü ise "sümük üstünde kurumuş" olarak tasvir edilir.

4883 Katı gönli kara şeytân karısı

Kurumuş sünük üstünde derisi (Timurtaş, 1963: 183)

*Hayr-âbâd*'ın "Sıfat-ı Tamtâm Hünî-i Bed-Endâm" bölümünde mübalağalı bir dille, hırsız Tamtam'ın özellikleri sıralanmaktadır. Tamtam, "kötü çehreli, kötü yaradılışlı, kötü kalpli"dir. Siması zebaniye benzer.

1259 Bed çehre vü bed sirişt ü bed rû

Mânend-i gürâz mürde-i bed bû

1264 Sîmâsı zebânî-i mizham

Agzı çeh-i muzlim-i cehennem (Gökcan Türkdöğün ve Koç, 2015: 228-230)

*Nefhatü'l-ehzâr*'ın "Dâsitân-ı Zebâre-i Haris Ki Bir Zen-i Ferhâd-Güşe Mübtelâ Olub Cârîyesiyle Safâda İken Esîr-i Dâm-ı Belâ Olmuşdur" isimli on beşinci hikâyesinde "zen-pâre" bir adamın hile ile evlendirilmesi anlatılmaktadır. Adamın karısının "nursuz ve fersiz" çehresi, başındaki çemberle çenesi bağlı ölüye benzemektedir. Yüzündeki duvağı kaldıran "ne'üz" der, korkarak bir iki "kul'e'üz" okur. Benzi sararmış, dudakları ağarmıştır. Kınalı topuğunu göstermeye kalksa rüzgâr derisini yüzmüş zannedilir.

2515 Çenber ile çehre-i bî-nûr u fer

Bir çenesi baglu ölüye döner

2517 Perdesini kalduracak dir ne'üz

Vehm ile okur bir iki kul'e'üz

2526 Benzi sararmış hem ağarmış tudak

Safrası çıkmış göne benzer kulak

2527 İtse kınalı topuğun âşikâr

San derisin yüzmüş idi rüzgâr (Kuzubaş, 2003: 276)

*Teşrifâtü's-şu'arâ*'nın "Mevlânâ Kemâlî" bölümü şair Kemâlî'ye ayrılmaktadır. Güftî, şairin yüzünü "çorba kasesi"ne benzetmektedir.

89/2 Şî'r-i lînet-me'âli hayret-zâ

Hem-çü sîmâ-yı kâse-i şurba (Yılmaz, 2001: 212)

*Şevk-engîz*'in "Der Ta'n-ı Zenân ve Zen-Dostân" başlığı altında gulam-pâre bir karakter olan Kazıkçı Yeğeni'nin gözünden, kadınlar ve kadınlara düşkün erkekler ironik bir dille ele alınmaktadır. Bu karaktere göre kadınlar o kadar çirkindir ki bir kişi gece gördüğü bir kadının yüzüne sabah vakti

bakamaz. Pek çok “mekkâre” yüzüne aklık sürmese erkeklerin yanına kara bir çehreyle çıkar. Çoğu “gelincik” kız yüzünde çiçek bozgunu izini taşımaktadır. Onların “yüz yazısı” dedikleri de aslında yüzlerinin düzgün halidir.

- 591 Gece ilen kızlı çıksa eğer  
Bakamazsın yüzüne vakt-i seher  
592 Sürmese aklığı çok mekkâre  
Er yanında ola yüzü kara

- 594 Çok gelincik de çiçek bozgunudur  
Yüz yazısı dediği düzgünüdür (Sürelli, 2007: 128)

*Zenân-nâme*'nin “Sıfat-ı Hälet-i Nisvân-ı ‘Acem” bölümünün aşağıdaki beyitlerinde Enderunlu Fâzıl, Özbek kadınların özelliklerini mübalağalı bir şekilde sıralamaktadır. Şaire göre Özbek kadınlar, buruşuk çehrelidir. Halleri kocakarı gibidir. Genç, bakire kızlarında bile öyle çok kırışıklık vardır ki iki yüz yaşına girmiş gibi gösterirler.

- 83b/10 Buruşuk çehreli bed ‘avratlar  
Kocakarı gibi ol haletler  
83b/11 Bâkire kızları seyr eylesin  
İki yüz yaşına girmiş dirsın (Öztürk, 2002: 87)

Enderunlu Fâzıl, mesnevisinin “Zıkr-i Ahvâl-i Zenân-ı Tatar” başlığı altında Tatar kadınlarını vasıflandırmaya layık bile bulmadığını belirtmektedir. Şair bu kadınları “canavar çehreli”, “maymun yüzü” olarak görmektedir.

- 126b/3 Zen-i Tatar olamaz vasfa sezâ  
Canavar çehreli maymun sîmâ (Öztürk, 2002: 127)

*Sâkî-nâme*'nin “Hikâye-i Latîfe Der-Tenfir-i Şarâb-ı Sürî” bölümünde Aynî, bezme gelen yaşlı kadının tenini, “eski bir taka”ya; kıyafetini ve dış görünüşünü ise “eski bir süprüntü”ye benzetmektedir.

- 1041 Ten-i nâ-pâki eski tâka dönmüş  
Kıyâfet bir kurı hâşâke dönmüş (Arslan, 2012: 108)

*Mihnet-keşân*'ın “Rübâî” bölümünün aşağıdaki beyitlerine göre, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın karşılaştığı Keşan müftüsünün yüzü gülünecek bir haldedir. Felek, müftü gibi birisini daha dünyaya getirmez. Şaire göre, onun şeklini görüp de gülmemek mümkün değildir.

- 1615 Kelâmı idi şâhid-i behresi  
Anı gerçi tekzîb eder çehresi  
1620 Görülmüş degil öyle zât u sıfât  
Hakîkatde udhûke-i kâ'inât  
1621 Getirmez anın bir mesîlin felek

Ne mümkün görüp şeklini gülmemek (Özyıldırım, t.y.: 270)

*Mir'ât-i Cünûn*'un "Zen-dost" başlığı altında Yenişehirli Avnî, hile ile evlendirilen bir adamı hikâyeye etmektedir. Bu adamın karısının "çirkin"liği mübalağalı bir dille anlatılmaktadır. Bu kadının "buruşuk" çehresi dalgalı bir denizdir. Adam, karısının yüzüne ne zaman baksa dehşetinden doğuracakmış gibi olur.

315 Çinden çehresi bahr-ı mevvâc  
Kîneden sînesi tûfân-ı lecâc

318 Rûy-ı nâ-pâkine itdikce nigâh  
Dehşetümden togururdum her gâh (Turan, 2008: 715)

*Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'nin "İbtidâ-yı Mecmû'a-yı Hicviyyât Ez-Küşâd-ı Zihnî Ünyevî Vâsîf Efendi Şe'ninde" bölümünde Bayburtlu Zihnî, Ünyeli Vâsîf Efendi'yi hicvetmektedir. Aşağıdaki beyitte bu adamın "muşmula" çehresinin ve "işkembe" sıfatının onun "köpek"liğine kanıt olduğu söylenmektedir.

83/3 Muşmula çehren ile ah o şikenbe sıfatın  
Yetişir kelb-i 'akür olmana bürhân Vâsîf (Demirayak Özsoy, 1997: 130)

Bayburtlu Zihnî, mesnevisinin "Der Beyân-ı Giriften-i Müdiriyye" bölümünün aşağıdaki beyitlerinde Hopa'nın yerlilerinden Ayıcioğlu'nu tasvir etmektedir. Şair, bu adamın çehresinde nurdan izin olmadığını düşünmektedir. Boyu posu, şekli Dakyânûs gibidir. Öyle ki Ayıcioğlu'nu gören onun bir Acem casusu olduğunu düşünür.

16/9 Hele yok çehrede nûrun eseri  
Sulahâdan imiş amma pederi

16/11 Heyet ü heykeli Dakyânûsî<sup>2</sup> (?)  
Der gören anı 'Acem cäsüsü (Demirayak Özsoy, 1997: 27)

Mesnevinin "Der Beyân-ı Ahvâl-i Karaağaç vü Hareket-i Mümin" başlığı altındaki aşağıda yer alan beyitlerde Bayburtlu Zihnî, Karaağaç kadısının çirkin bulunduğu yüzüyle alay etmektedir. Ona göre kadı, "minare boylu, köstebek çehreli, kuzgun kılıklı"dır. Böyle "kötü çehreli, ebedî bir hınzır, şekli ifrit gibi nasipsiz"dir.

34/15 Sinni sî sal minâre kâmet  
Köstebek çehreli kuzgun heyet

35/4 Böyle hınzır-ı ebed bed çehre  
Şekli ifrit gibi bî-behre (Demirayak Özsoy, 1997: 56)

<sup>2</sup> Betül Demirayak Özsoy'un "Dakyânûsî (?)" (1997: 27) olarak okuduğu bu kelime "Dakyanus"tur. Ashâb-ı Kehf zamanında yaşayan bir kral olan Dakyanus hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: (Ersöz, 1991).

Mesnevinin “Der Beyân-ı Kâimmakâm İzzet Beg” başlığı altında Bayburtlu Zihni, Burdur kaymakamı İzzet Bey’i hicvetmektedir. Şaire göre kaymakam, Şamlı, “uğursuz bir kerata”, simsiyah çehreli bir “fişki”, “karalar maymunu”, “Sudan şebeği” ve “Rumeli’nin kara köpeği”dir.

46/13 Öyle menhüs-ı Dimişki kerata

Simsiyah çehreli fişki kerata

47/1 Karalar maymunu Sūdân şebeği

Rumeli’de kara farra köpeği (Demirayak Özsoy, 1997: 74)

## 2. Dış Görünüşte Bozukluk, Çirkinlik ve Kirlilik ile İlgili Tasvirler

Tutmacı’nın *Gül ü Hüsrev*’inde, Taşlıcalı Yahyâ’nın *Usûl-nâme*’sinde, Nev’î-zâde Atâyî’nin *Nefhatü’l-ehâr*’ında, Enderunlu Fâzıl’ın *Zenân-nâme*’sinde, Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ında, Sünbül-zâde Vehbî’nin *Şevk-engîz*’inde, Keçeci-zâde İzzet Molla’nın *Mihnet-keşân*’ında ve Yenişehirli Avnî’nin *Mir’ât-ı Cünûn*’unda dış görünüşlerinde çeşitli çirkinlikler, anomaliler, bozukluklar bulunan, kirli, bakımsız, korkutucu bir görünüme sahip kişilerin tasvir edildiği beyitler bulunmaktadır.

*Gül ü Hüsrev*’in “Nevha ve Zârî Kerden-i Hürmüz ve Reften Be-Taleb-i Gül” bölümünde Tutmacı, zencilerin reisinin kızını, sakar bir deve benzetmektedir.

2377 Meger ol zenginün bir kızı vardı

Sanasın mutlaka dîv-i sakardı (Yoldaş, 1998: 294)

*Usûl-nâme*’nin onuncu makamı olan “Te’ehhül-i İnsân Mühimmât-ı Diniyye vü Vâcibât-ı İnsâniyyeden Olduğunu İş’âr u İzhâr Eyler” bölümünde Taşlıcalı Yahyâ, sert tabiatlı bir adam ve “çirkin”<sup>3</sup> karısı üzerine bir latife anlatmaktadır. Bu kadının iki ayağı iki sopayı andırır. Teni bela mağarasının kovuğu gibi delik deliktir. Yüzü kış rüzgarının soğuğuna benzer, acı sözleri cefa ateşi gibidir. Sürmesinin rastığı, kömürün kararttığı bir duvarı andırır.

2021 Zamân ile evlendi bir tünd-hüy

Ana virdiler bir karı zîşt-rüy

2022 İki pâyı güyâ ki iki ‘asâ

Mücevvef teni sanki gâr-ı belâ

2023 Sovuk yüzlü mânend-i bād-ı şitâ

Acı sözlü güyâ ki nâr-ı cefâ

2024 Turur sürmesi rastıkı âşkâr

Kömürle kararmış sanasın cidâ (Alkaya, 1996: 345)

Kadın dışarı çıktığı zamanlarda altın işlemeli kaftanlar giyer. Gelincik misali süslenir, hazırlanır. Yüzünü gözünü saklayarak salına salına gezer.

<sup>3</sup> Taşlıcalı Yahyâ’nın latifesinde “çirkin” olarak tasvir edilen kadının ayakları, cildi, yüzü, gözleri vb. fiziksel özellikleri, hikâyenin bütünlüğünü bozmamak adına ayrı başlıklar halinde incelenmemiştir.

- 2025 Temâşâ budur kim giyer bu karı  
Yola çıksa altunlu kaftanlı  
2026 Düzünür koşunur gelincik gibi  
Ezilür ana tâlib ü râgıbı  
2027 Yüzini ider il gözinden nihân  
Gezer salını salını her zamân (Alkaya, 1996: 345)

Kadın, kocasıyla birlikte bir gün dışarı çıktıklarında, genç bir erkek onu çok beğenerek arkasından “âh u efgân” eder. Kocası bu durumu fark edince karısının yüzünü açar. Genç adam kadının yüzünü görünce onu ayıplayarak defalarca üzerine tükürür. Kadının kocası genç adama, “Tasavvurdan zarar etsen şaşılmaz; çünkü dışı seni üzmüştür içiyse beni kara küle çevirmiştir” der.

- 2028 Eriyle çıkar yola bir gün karı  
İder bir yiğit âh u efgânları  
2030 Ezildi kariya o gâfil civân  
Eri vâkîf oldu ana nâ-gehân  
2031 Karısının açdı yüzini bu er  
Kariya bakar ol yiğit bir nazar  
2032 Ayun eskisi gibi kaldı tana  
Tükürdi niçe kez karıdan yana  
2033 Karının eri didi ey nev-civân  
'Aceb mi tasavvurdan itsen ziyân  
2034 Seni zâhiri yakdı kıldı melül  
Ben bātını eyledi kara gül (Alkaya, 1996: 345-346)

*Nefhatü'l-ehâr*'ın on beşinci hikâyesi “Dâsitân-ı Zenbâre-i Haris Ki Bir Zen-i Ferhâd-Güşe Mübtelâ Olub Cârîyesiyle Safâda İken Esîr-i Dâm-ı Belâ Olmuşdur”da bahsi geçen kadının boyu posu eski bir semere benzetilmektedir. Ayakları iki yanında iki sütun gibidir. Nev'î-zâde Atâyî'ye göre kadın o kadar çirkindir ki kocasının penisi, ne zaman onun kapısına varsa parmağına çiğır takmış gibi olmaktadır.

- 2529 Eski semer gibi haşın bânları  
Yorgun eşek hâyesi pestânları  
2530 İki yanında ayak iki sütün  
Kıssası güyâ ki çeh-i bâz-ı gün  
2533 Kapısına varsa kaçan kim zeker  
Barmagına sanki takdı çiğır (Kuzubaş, 2003: 277)

*Şevk-engîz*'in “Vasf-ı Gulâm-Pâre-i Bîçâre” bölümünde Sünbül-zâde Vehbî, Kazıkçı Yeğeni karakterini hırpanî bir görünüşle tasvir etmektedir. Bu adam, halinde bir “rutubet” olmamasına rağmen çok fazla tükürük ve balgam



salgılamaktadır. Sıkıntılı çehresiyle kötü bir eşkali vardır. Kurası şaşmış falcılar gibidir. Bu kirli haliyle görenler onun ya bir bez satıcısı ya da büyük bir alim olduğunu düşünür.

- 125 Gerçi hâlinde rutûbet yog idi  
Tükrüğü balgamı ammâ çoğ idi  
129 Munkabız çehre ile bed-eşkâl  
Sanki bir kur'ası şaşkın remmâl  
136 Kirli paslı gören ol nâ-kâme  
Derdi kirbâsi yahud 'allâme (Sürelli, 2007: 96-97)

Keçeci-zâde İzzet Molla, *Mihnet-keşân*'ın "Sıfat-ı Tabîb" bölümünde Keşan'da tanıştığı doktorun fiziksel özelliklerini, korkutucu bir görünüş çizerek verir. Doktorun taktığı kalpak bir fare yuvasına benzemektedir. Onun bu görünüşü şaire, leş küpünün üzerine sarılmış bir sarığı andırmaktadır. Uzun bıyıklı cihan pehlivanları doktorun bıyığını görüp çekinir. Çehresini gören hastanın ödü yırtılır, bu yüzden hastaları ayrıca kusturmaya gerek yoktur.

- 2730 O kalpak ki bir lâne-i müş idi  
Hum-ı cıfeye sanki ser-püş idi  
2731 Cihân-pehlevânân-ı seblet-dırâz  
Bürütundan eyler görüp ihtirâz  
2732 Mukayyîye hâcet degil çehresi  
Gören hastenin çâk olur zehresi (Özyıldırım, t.y.: 329)

*Mir'ât-ı Cünûn*'un "Nasihat Delisi" bölümünde Yenişehirli Avnî, "taklidî iman sahibi Müslüman tipi"ni (Turan, 2008: 689) karikatürize ederek anlatmaktadır. Bu kişinin göbeğine kadar inen bir kucak torba sakalı vardır. Kemer eğri, burnu tavana kadar çıkmış bir haldedir.

- 104 Aglamış çehreli sūfî-i gazûb  
Bir gülünc yüzli mürâî-i kezûb  
105 Bir kucak torba sakal tâ-be-miyân  
Kemer eğri burun tâ-be-tavân (Turan, 2008: 704)

Yenişehirli Avnî, *Mir'ât-ı Cünûn*'un "Vasf-ı Mecnûn-ı Şedîdü'l- Cinne" bölümünde, Mecnûn karakterinin ağzından, yaşlı babasının tasvirini vermektedir. Mecnûn'un babası, iki yüz yaşındadır, bitler başında pehle dokur. "İt" gibidir, üzerine giyecek bir şalvarı yoktur. Karnı meydan başı gibi açıktadır, başıysa bit pazarına dönmüştür.

- 482 Bir babam var iki yüz yaşında  
Kehleler pehle dokur başında  
483 İt gibi yok kıçınun şâlvârı  
Karnı meydân başı bit bazarı (Turan, 2008: 724)

### 3. Ağzı, Çene, Dudak ve Diş ile İlgili Tasvirler

Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrîn*'inde, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında, Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde ve *Lutfiyye-i Vehbî*'sinde, Aynî'nin *Sâkî-nâme*'sinde ve Bayburtlu Zihni'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'sinde mesnevi içerisindeki karakterlerin ve bahsi geçen şahısların ağız, çene, dudak, diş gibi uzuvlarının çirkinliği ön plana çıkartılarak mizahî bir dille tasvir edilmektedir.

*Husrev ü Şîrîn*'in aşağıdaki beyitlerine göre Şîrîn'in ninesinin dudakları küflenmiştir, arpa suyuna benzer. Ağzı acı kavun gibi "zehir" doludur. Dişleri yerinde sarı tutamlar kalmıştır. Cebini kesip kendine ağız yapmıştır. Bu ağız öyle geniştir ki sanki karanlık bir deredir.

- 6526 İki emcek boşalmış meşke benzer  
Tudakları küf almış keşke benzer
- 6528 Ağaç yayı bigi arkası bagrı  
Acı kavun bigi pür-zehr sagrı
- 6529 Yüzünde benleridür san kara mîh  
Dişi yirinde kalmış saru zırnîh
- 6530 Kesüp ağız idinmiş yinliginden  
Ne ağız tar deredür ginliginden (Timurtaş, 1963: 248)

*Hüsn ü Aşk*'ın "Sıfat-ı Sıhr-i Cādū" bölümünde Şeyh Gâlib, cadının ağzını ve dişlerini kafir mezarlığına benzetir. Alt dudağı, pis kokan fil hortumu gibi dizine kadar sarkıktır. Ağzından pis sular, lağım gibi kötü kokular gelir; burada zehirli yılanlar vardır. Dili cehennem zebanisi gibi ateşle söyleşir.

- 1386 Başı Karadağdan nümü-dâr  
Ağzı dişi köhne gür-ı güffâr
- 1388 Sarkmış leb-i zîri tâ bezânû  
Mânende-i nâv-ı fil-i bed-bû
- 1393 Ağzından akar kerîh sular  
Kâriz gibi kötü kokular
- 1394 Burnunda çıyan u mûş u 'akreb  
Ağzında zehirli hayye vü dab
- 1395 Āteş ile söyleşir zebânı  
Güyâ o cehennem zebânî (Okay ve Ayan, 1975: 243-245)

Sünbül-zâde Vehbî, *Şevk-engîz*'in "Der Ta'n-ı Zenân ve Zen-Dostân" bölümünde kadınlara karşı düşmanlık besleyen Kazıkçı Yeğeni karakterine söz verir. Bu kişi, kadınların büyük bir kısmının "kara kuru cadı"lar olduğunu, ağızlarının "fahişeler gibi" kötü koktuğunu söyler.

- 588 Ekseri kâra kuru cādūdur  
Ağzı mahūdu gibi bed-būdur (Sürelli, 2007: 128)

*Lutfiyye-i Vehbî*'nin "Der-Emr-i İzdivâc" bölümünde Sünbül-zâde Vehbî, oğlu Lütfullah'a evlilik müessesesi üzerine öğütler vererek maddî çıkarlar için kendinden yaşça büyük kadınlarla evlenmekten kaçınması söyler. Çünkü ağzı kötü kokan "mekrühe"ler, "öldüren zehir" olarak bilinmektedir.

1003 Semm-i kâtil didiler pîre zeni

Öyle mekrühe-i bed-bü deheni (Beyzadeoğlu, 1994: 146)

Aynî, *Sâkî-nâme*'nin "Hikâye-i Latife Der-Tenfîr-i Şarâb-ı Sûrî" bölümünde bezme gelen yaşlı bir kadından bahsetmektedir. Şair, aşağıdaki beyitte yaşlı kadının dişlerini, çürümüş üzümler gibi dökülmüş olarak tasvir etmektedir.

1042 Beli asma çöpünden ince olmuş

Çürük engür-veş dişler dökülmüş (Arslan, 2012:108)

Bayburtlu Zihnî, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'nin "Der Beyân-ı Giriften-i Müdürriyye" bölümünün aşağıdaki beytinde Hopa Valisi Kör Gâlib'in ağzını "mezbaha"ya benzetmektedir.

17/3 Ağzı salhhâne gibi kendi de

Kara kuzgun gibidir kendi de (Demirayak Özsoy, 1997: 28)

*Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'nin "Der Beyân-ı Kâimmakâm İzzet Beg" bölümünde Bayburtlu Zihnî, Kaymakam İzzet Bey'i hicvetmektedir. Hicviyeden alınan aşağıdaki beyitte kaymakamın dişleri kara eşek dişine benzetilmektedir.

47/2 Kara eşek dişi gibi dişler

Gözleri kurd gözü gibi işler (Demirayak Özsoy, 1997: 74)

#### 4. Burun ile İlgili Tasvirler

Tutmacı'nın *Gül ü Hüsrev*'inde, Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde, Güftî'nin *Teşrifâtü's-şu'arâ*'sında, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında ve Bayburtlu Zihnî'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'sinde burunların büyüklüğü ve çirkinliği mizahî bir dille tasvir edilmiş; burunlar ve çeşitli nesnelere arasında ilgi kurulmuştur.

*Gül ü Hüsrev*'in "Nevha ve Zârî Kerden-i Hürmüz ve Reften Be-Taleb-i Gül" bölümünün aşağıdaki beyitlerinde zenciler kabilesinin reisinin kızının burnu, yüzünde duran bir patlıcan olarak tasvir edilmiştir.

2379 Çü bādencân idi yüzünde burnu

Sanasın zîveye tulumdı karnı (Yoldaş, 1998: 294)

*Heves-nâme*'nin "Sıfat-ı Pîre-Zen Dîger-Bâr" bölümünde aşığa haber getiren yaşlı kadının burnu su içinde ve "sümüklü bir beyaz kurt kabı"na benzetilmiştir.

1515 Aralarında bîni-i pür-âbî

Sümüklü kurd isfidâc kabı (Sungur, 2006: 311)

*Teşrifâtü's-su'arâ*'nın "Mevlânâ Beyânî" bölümünde şair Beyânî, burnunun büyüklüğü ile alaya alınmıştır. Aşağıdaki beyitlere göre Beyânî, doğmadan birkaç sene önce burnu, onun doğumunu haber vermiştir. Doğduğu gün ise burnu, sanki on yıl öncesinden çıkıp gelmiştir. Şairin "enf-i şerîf" ve "çengel" burnu olmasa şiirleri daha güzel olacaktır. Burnu engel olmasa Beyânî'nin sözleri nükteyi toplayabilir.

- 8/4 İtdi dirler velâdettin ifşâ  
Burnı birkaç sene mukaddem tâ
- 8/6 Rûz-ı mîlâdî çünkü buldı vülûc  
Burnı on yıl mukaddem itdi hurûc
- 8/24 Dahi ra'nâ olurdu nazm-ı latîf  
Çengeli olmasa o enf-i şerîf
- 8/25 Sözin eylerdi nükteyi câmi'  
Burnı takrîre olmasa mâni' (Yılmaz, 2001: 105-106)

*Teşrifâtü's-su'arâ*'nın "Mevlânâ Şeyhî-i Burnâz" bölümünde Güftî, Burnazlı Şeyhî'nin burnunu güzel şiirler yazmasının önünde bir engel olarak belirtmiştir. Şairin burnu o kadar büyüktür ki gölgesi bile Kâf Dağı'nı saklar. Burnu o kadar büyüktür ki ucunun gölgesi bile insanlar için güvenli bir yer olabilir.

- 44/9 Şi'rin eylerdi dil-nişin ta'bîr  
Burnı olmasa mâni'-i tahrîr
- 44/10 Kûh-ı Kâf olsa da ider nâ-bûd  
Burnı itdükçe sâyesin mahdûd
- 44/13 Cây-ı âsâyiş ola dehre kaçan  
Kûşe-i enf in itse sâye-figen (Yılmaz, 2001: 152)

*Teşrifâtü's-su'arâ*'da "Mevlânâ Kelîm-i Eyyûbî" başlığı altında şair Kelîm-i Eyyûbî'den bahsedilmiştir. Güftî'ye göre şair, yeni bir üslup düşündüğünde burnu, dünyayı taşıyan öküzün yükü kadar ağırlaşır. Kelîm-i Eyyûbî'nin burnu o kadar büyüktür ki "keşişler inzivaya çekildiklerinde onun gölgesinde huzur bulmaktadır" (Kesik, 2015: 87).

- 86/7 Olur itdükçe fikr-i nev-âyîn  
Burnı bâr-ı girân-ı gâv-ı zemîn
- 86/8 Kûh-ı ruhbâna vakt-i âsâyiş  
Sâye-i burnı cây-ı âsâyiş (Yılmaz, 2001: 207)

*Hüsn ü Aşk'ın* "Sıfat-ı Sihri-i Cādü" bölümünde Şeyh Gâlib mübalağalı bir şekilde, cadının burnunu sırtlanların yatağı, kertenkelelerin yuvası olan Moda burnunun ovasına benzetmiştir. Cadının burnunda çıyan, fare ve akrep vardır.

- 1387 Burnu Moda burnunun ovası  
Sırtlan yatağı keler yuvası

1394 Burnunda çiyān u mūş u ‘akreb  
Ağzında zehirli hayye vü dab (Okay ve Ayan, 1975: 244-245)

*Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*’nin “Der Beyān-ı Ahvāl-i Karaağaç vü Hareket-i Mümin” bölümünde Karaağaç kadısının burnu, Bayburtlu Zihnî’ye “asma bir tuvaleti” andırmıştır. Kadı’nın burnu fil hortumu gibi büyüktür; öyle ki köşesinde “çakal gibi” kurulur.

35/1 Burnu bir asma helâdır gūyā  
Vāsî’u’l-minhara çirk-âb bu ya

36/11 ‘Ucbüyle burnu büyük fil emsal  
Kurulur köşede mânend-i çakal (Demirayak Özsoy, 1997: 56-

58)

### 5. Sakal, Bıyık ve Kıl ile İlgili Tasvirler

Tutmacı’nın *Gül ü Hüsrev*’inde, Lâmi’î’nin *Vîs ü Râmîn*’inde, Nâbî’nin *Hayr-âbâd*’ında, Enderunlu Fâzıl’ın *Zenân-nâme*’sinde, Keçeci-zâde İzzet Molla’nın *Mihnet-keşân*’ında ve Bayburtlu Zihnî’nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*’sinde tasvir edilen kişilerin yüzlerindeki sakallar ve vücutlarındaki kıllar, mizahî bir üslupla dile getirilmektedir.

*Gül ü Hüsrev*’in “Nevha ve Zârî Kerden-i Hürmüz ve Reften Be-Taleb-i Gül” başlıklı bölümünün aşağıdaki beytinde zenciler kabilesinin reisinin kızının vücudundaki kıllar kirpi kadar sert olarak tasvir edilmiştir.

2378 Kılı ser-tizligi kirpi bigiydi  
Teni yumşahlugı dörpi bigiydi (Yoldaş, 1998: 294)

*Vîs ü Râmîn*’in “Mezemmet-i Ahvāl-i Pîrî vü Menkusât-kâr-ı Digerî” bölümünde Merv şahının sakalının beyazlığına değinilerek sahte olabileceği ima edilmiştir. Aşağıdaki beyite göre yaşlı şahın sakalı aslında değirmende ağarmıştır. Yani sakal gerçek değildir, aslında pamuktur. Bu sakallar kulaklarını kaplayacak kadar gürdür ve şahın iştmesine engel olmaktadır.

2148 Unudur bulduğun ser-geşte hâli  
Degirmende ağarmışdur sakalı

2149 Sakal sanman hakikat penbedür ol  
Tutup güşin semâ’a bağlamış yol (Öztürk, 2009: 355)

*Hayr-âbâd*’ın “Sıfat-ı Tamtām Hünî-i Bed-Endām” bölümünde Nâbî, hırsız Tamtam’ın iki yana sarkmış bıyıklarını “köpek kuyruğu”na benzetmiştir. Şaire göre bıyıkların, iki yanda büklüm büklüm iki “yılan gibi” sarkması; adamın boynunda “şeytanın گردانlığı” gibi durmaktadır.

1270 Zehr-âbe-i hün-[ı] halk kütü  
İki düm-i seg iki burütü

1271 Olmuşdı ol iki mâr-ı piçân  
Boynında misâl-i tavk-ı şeytân (Gökcan Türkoğan ve Koç,  
2015: 230)

*Zenân-nâme*'nin "Zikr-i Efrenc-i Bilād-ı İslām" bölümünde Enderunlu Fâzıl, Avrupalı kadınların özelliklerini sıralamıştır. Ona göre Avrupalı kadınlar kıllıdırlar ve "hazine"lerini kıldan temizleyemezler. Onlar kıllarla hasıl olmuşlardır, siyah yün içerisinde bir lal gibidirler. Sanki bu halleri kasıtlıdır, "kutu"larının üzerinde kaplumbağa var zannedilir.

115b/1 'Ayıbı vardır şevkdir Efrencin

Müydan pāk idemez ol gencin

115b/2 Bed olur müy ile hāsıl o mahal

Güiyā sūf-ı siyehde bir la'l

115b/3 Sanki ol hāleti kasden eyler

Kutusu üstüne bāğa kaplar (Öztürk, 2002: 119)

*Mihnet-keşân*'ın "Ahvāl-i Ayān ve Ba'z-ı Istilāhāt-ı İşān" bölümünde Keçeci-zāde İzzet Molla, Keşân'ın ayanını gülünç bir biçimde tanıtmıştır. Ayanın yüzü, sakallarının sıklığından görülmez, öyle bir illettir ki insana benzemez. Bu sakallar öyle bir haldedir ki içinde ayıların gezmesi bile ihtimaldir. Dalga dalgadır tarlaya benzer, felek öküzünü burada otlatırsa şaşılmaz.

771 Ne [']illet kim insāna benzer gözü

Görünmez sakaldan eğerçi yüzü

779 [']Aceb bîşezār-ı hamākat sakal

İçinde ayılar geze ihtimāl

780 Temevvücdde mānende-i kiştzār

Felek sevrini otladırsa ne var (Özyıldırım, t.y.: 224-225)

*Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'nin "İbtidā-yı Mecmū'a-yı Hicviyyāt Ez-Küşād-ı Zihni Ünyevî Vāsıf Efendi Şe'ninde" bölümünün aşağıdaki beytinde Ünyeli Vāsıf Efendi, kıllı olması sebebiyle "tüyü kunduracı fırçası" kadar sık, ölüsü dirisi "bok" bir çöl domuzuna benzetilmiştir.

82/10 Bir tonuzsun ki tüyün kunturacı fırçasıdır

Ölüsü dirisi bok hūk-ı beyābān Vāsıf (Demirayak Özsoy, 1997: 129)

## 6. Göz, Kaş ve Kirpik ile İlgili Tasvirler

Tâcî-zāde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde, Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrin*'inde, Nev'î-zāde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ehzâr*'ında, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında ve Yenişehirli Avnî'nin *Mir'ât-i Cünûn*'unda şairlerce "çirkin" bulunan kadınların göz, kaş ve kirpiklerinin tasviri mizahî bir dille aşağıdaki beyitlerde verilmektedir.

*Heves-nâme*'nin "Sıfat-ı Pîre-Zen Diğer-Bār" bölümünde Tâcî-zāde Cafer Çelebi'nin anlattığı haberci yaşlı kadının gözleri, eski bir bağ yerinde donmuş halde yatan yılan ve karıncaya benzetilmiştir.

1513 Yüzine güyā ki iki mār-ı mürde

Bir eski bāg yirinde füsürde (Sungur, 2006: 311)

*Husrev ü Şîrîn*'in "Meşveret Kerden-i Husrev Bâ-Emîrân Der-Tebâh Kerden-i Ferhâd ve Firistâden-i Pîr-Zenî" bölümünün aşağıdaki beyitlerinde Şîrîn'in ninesinin gözleri tasvir edilmiştir. Kadının gözleri kerkes gibidir, "gök gözlü"dür. Gözleri o kadar açık kalmıştır ki kirpikleri dökülmüş; belalar başına yük yük dökülmüştür.

4889 Pes ol kerkes-leyin gök gözlü karı  
Kara karga-layın şer sözlü karı

6531 Açık kalmış gözi kirpük dökilmiş  
Belâlar başına yük yük dökilmiş (Timurtaş, 1963: 184-248)

*Nefhatü'l-ehzâr*'ın "Dâsitân-ı Zebâre-i Haris Ki Bir Zen-i Ferhâd-Güşe Mübtelâ Olub Cârîyesiyle Safâda İken Esîr-i Dâm-ı Belâ Olmuşdur" isimli hikâyesinin aşağıdaki beyitlerinde Nev'î-zâde Atâyî, zen-pâre adamın karısının gözlerini, nura karışmış iki boş çanak, taşkın sürmeli ve çapaklarla dolu olarak tasvir etmiştir. Şaire göre bu kadının kaşlarında hayvanlara vurulan damgalardan vardır, sıvası dökülmüş iki eski tak kemerine benzemektedir.

2524 Sürmesi taşkın gözi sâfi çapak  
Nûra karışmış iki mühmel çanak

2525 Vesmeli ebrûları mâh-ı ma hâk  
Ya sıvası kopmuş iki köhne tāk (Kuzubaş, 2003: 276)

*Hüsn ü Aşk*'ın "Sıfat-ı Sıhr-i Cādû" bölümünde Şeyh Gâlib, cadının gözlerini kötü renkli iki kaplumbağaya, kirpiklerini ise yengecin bacaklarına benzetmiştir. Kaşları "iki kara çıyan", saçları "iki küme yılan" gibidir.

1389 Kaplumbağa iki çeşm-i bed-reng  
Kirpikleri hemçü pây-ı harçeng

1391 Kaş yapmış iki kara çıyanı  
Saç yapmış iki küme yılanı (Okay ve Ayan, 1975: 244)

## 7. Göğüs ile İlgili Tasvirler

Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ehzâr*'ında, Enderunlu Fâzıl'ın *Zenân-nâme*'sinde, Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde ve Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında kadınların göğüsleri, sarkmış halde olmaları sebebiyle gülünç bir biçimde tasvir edilmiştir. Keçeci-zâde İzzet Molla ise, *Mihnet-keşân*'ında Keşân'daki bekçinin göğüs bölgesiyle alay etmiştir.

*Nefhatü'l-ehzâr*'ın "Dâsitân-ı Zebâre-i Haris Ki Bir Zen-i Ferhâd-Güşe Mübtelâ Olub Cârîyesiyle Safâda İken Esîr-i Dâm-ı Belâ Olmuşdur" bölümünde hikâyedeki adamın karısının göğüsleri gassalın su testisine benzetilmiştir.

2520 Kassası çün küze-i gassâl idi  
Karnı ise kusbe-i nehcâl idi (Kuzubaş, 2003: 276)

*Zenân-nâme*'nin "Nebze-i Kıssa-i Hammâm-ı Nisâ" başlığı altında kadınların hamamda tertip ettikleri bir eğlenceden kesitler sunulmuştur. Şaire göre bu kadınların hepsi korkutucu görünür; memeleri ise yere kadar sarkmaktadır. Göğüslerdeki sarkıklık şair için önem taşımaktadır. Bu kadınların her biri birer huri melek olsalar bile, sarkık göğüsleri sebebiyle onları beğenmez.

144a/13 Ekserîsi belî mühiş görünür  
Memeler yerle berâber sürinür

144a/14 Neyleyim olsa dahî hür-i melek  
Memeler sarkar iken a... dek (Öztürk, 2002: 140)

*Şevk-engîz*'in "Ta'n-ı Mahbûb-ı Dost Be-Zenân ü Zen-dostân" bölümünde Kazıkçı Yeğeni, kadınların hamilelik sürecinde ve doğum sonrasında göğüslerini "ağaç kavunu"na benzeterek onlarla alay etmiştir.

598 Döner âgâçkavununa memeler  
Lagv olur tâzetercim demeler (Sürelli, 2007: 128)

*Hüsn ü Aşk*'in "Sıfat-ı Sıhr-i Cādū" bölümünde Şeyh Gâlib, cadının göğüslerini "iki domuz"a benzetmiştir. Göğüslerin sarkık durumda olmasının sebebini, cadının bir iş yapmak için baş aşağı dönmesine dayandırmıştır.

1390 İki meme şekli iki hınzır  
Bir kâr için etmiş anı ser zîr (Okay ve Ayan, 1975: 244)

Keçeci-zâde İzzet Molla, mesnevisinin "Sıfat-ı Pâsbân-ı Bed-Manzar u Bed-Elhân" bölümünün aşağıdaki beytinde Keşan'ın sesi "kedi ve kaz"a denk bekçisinin göğsünün dümbeleğe benzer şekilde çıkık olduğunu belirtmiştir.

1578 Çıkık gögsü mânende-i dümbelek  
Sadâ hirre vü kaz ile müşterek (Özyıldırım, t.y.: 268)

## 8. Boy Kısalığı ve Kamburluk ile İlgili Tasvirler

Bayburtlu Zihnî Trabzon'da, Keçeci-zâde İzzet Molla Keşan'da karşılaştıkları kişilerin bir kısmını kısa boylarıyla, kamburlaşmış gövdeleriyle anmıştır. *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'nin "Trabzon Defterdârı Tahsin Beg Şe'ninde" bölümünde Bayburtlu Zihnî, Defterdar Tahsin Bey'i hicvederek boyunun "bir karış bir buçuk endaze" olduğunu söylemiştir. Onu "fitne sandukası", "kötülük mahzeni" olarak tanımlamıştır. İstanbul'da defterdar gibi "mensüh", fitnede tam, cisimde eksik bir kişinin daha olmayacağını belirtmiştir.

102/4 Bir karışdır bacağı bir buçuk endâze boyun  
Fitne sandukası şer mahzeni şeytân Tahsin

102/6 Var mıdır şehri-i İstanbul'da sen teg mensüh  
Fitnede tam velî cisimde noksan Tahsin (Demirayak Özsoy, 1997: 163)



*Mihnet-keşân*'ın “Âmeden-i Ba'z-ı Züvvâr ve Zikr-i Ahâlî-i Ân Diyâr” bölümünde Keçeci-zâde İzzet Molla, Keşân'da tanıştığı kişilerin özelliklerini birkaç beyitle mizahî bir dille sıralamıştır. Fevzî Efendi de bu kişilerden biridir. Şaire göre, bu adamın beli, boyu çevgan şekline dönmüş; o haliyle de çocuklarla meydanda top oynamaktadır. Birisi ona “genç” dese sevinir, bu sözle bir anda yeni doğmuş bir çocuk gibi olur.

- 733      Beli kâmeti şekl-i çevgânda  
            Top oynar çocuklarla meydânda
- 734      Birisi civânsın dese şâd olur  
            Hemân san ki bir tıfl-ı nev-zâd olur (Özyıldırım, t.y.: 222)

### 9. Kulak ile İlgili Tasvirler

Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ezhâr*'ının, Nâbî'nin *Hayr-âbâd*'ının ve Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ının aşağıdaki beyitlerinde mizahî bir dille yapılan kulak tasvirleri bulunmaktadır. Şairler bu beyitlerde kulakları, şekil ve kirlilik yönünden ele almış; üçgen, girdap, pabuç ve tarla kovuğuyla aralarında ilgi kurmuşlardır.

*Nefhatü'l-ezhâr*'ın “Dâsitân-ı Zenbâre-i Haris Ki Bir Zen-i Ferhâd-Güşe Mübtelâ Olub Cârîyesiyle Safâda İken Esîr-i Dâm-ı Belâ Olmuşdur” isimli bölümünde kadının kulaklarındaki şekil bozukluğu tasvir edilmiştir. Şair, bu kadının kulaklarını içi çıkmış bir üçgene benzetmiştir.

- 2526      Benzi sararmış hem ağarmış tudak  
            Safrası çıkmış göne benzer kulak (Kuzubaş, 2003: 276)

*Hayr-âbâd*'ın “Sıfat-ı Tamtâm Hünî-i Bed-Endâm” bölümünün aşağıdaki beyitlerinde Nâbî, hırsız Tamtam'ın iki kulağını fesat denizinin girdabına ve duvara asılmış iki pabuca benzetmiştir.

- 1265      Girdâb-ı yemm-i fesâd iki güş  
            Dîvâra asılmış iki pâpûş (Gökcan Türkdöğân ve Koç, 2015: 230)

*Hüsn ü Aşk*'ın “Sıfat-ı Sıhr-i Cādû” bölümünde Şeyh Gâlib, cadının kulaklarını kirpilerin yuvasına, sıçanların yatağı olmuş bir tarla kovuğuna benzetmiştir.

- 1392      Tarla koğuğu iki kulâğı  
            Kirpi yuvası sıçan yatağı (Okay ve Ayan, 1975:244)

### 10. Vücutun Kötü Kokması ile İlgili Tasvirler

Nâbî'nin *Hayr-âbâd*'ında, Yenişehirli Avnî'nin *Mir'ât-i Cünûn*'unda ve Bayburtlu Zihni'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'sinde kişilerin bahsedilen fiziksel özellikleri arasında vücuttan gelen ter vb. kötü kokuların anlatıldığı beyitler mevcuttur.

*Hayr-âbâd*'ın “Sıfat-ı Tamtâm Hünî-i Bed-Endâm” bölümünün aşağıdaki beyitlerinde hırsız Tamtam'dan ölmüş erkek domuza benzeyen kötü kokuların geldiğini söylenmiştir.

1259 Bed çehre vü bed sirişt ü bed rû  
Mânend-i gürâz mürde-i bed bû (Gökcan Türkdöğân ve Koç,  
2015: 228)

*Mir'ât-i Cünûn*'un "Zen-dost" bölümünde hileyle evlendirilen kocanın ağzından, karısı tasvir edilmiştir. Adama göre, kadının kol altından bir rüzgâr esse o terin kokusuyla Tesnim suyu<sup>4</sup> bile zehirlenir.

316 Koltugundan eger esseydi nesîm  
Mâ-i tesnîmi iderdi tesmîm (Turan, 2008: 715)

Bayburtlu Zihnî, mesnevisinin "Erzincânî Enverî Efendi Şe'ninde" başlıklı bölümünde Erzincanlı Enver Efendi'ye "pis köpek", "murdar" diyerek hicvetmiş; onun olduğu bağa kokudan varılamayacağını söylemiştir.

112/14 Olduğu bağa varılmaz kokudan ey Zihnî  
Öyle bir pis köpeği mundarı Erzincân'ın (Demirayak Özsoy,  
1997: 180)

### 11. Eller ve Parmaklar ile İlgili Tasvirler

Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinin ve Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ehzâr*'ının aşağıdaki beyitlerinde mizahî bir dille el ve parmak tasvirleri yapılmıştır. *Heves-nâme*'nin "Sıfat-ı Pîre-Zen Diger-Bâr" bölümünde yaşlı kadının parmakları, kuru kamışlar gibi sararmış olarak anlatılmıştır.

1517 Nedür barmakları sûretde yekser  
Sararmış bir nice kuru kamışlar (Sungur, 2006: 312)

Nev'î-zâde Atâyî, *Nefhatü'l-ehzâr*'ın on beşinci hikâyesi "Dâsitân-ı Zenbâre-i Haris Ki Bir Zen-i Ferhâd-Güşe Mübtelâ Olub Cârîyesiyle Safâda İken Esîr-i Dâm-ı Belâ Olmuşdur" başlıklı hikâyesinde adamın karısının avuçlarını ve parmaklarını kızarmış yengece benzetmiştir.

2528 Kef-i mühennâ ile güyâ benân  
Şol kızaran yengece benzer hemân (Kuzubaş, 2003: 277)

### Sonuç

Fiziksel özelliklerin mizahî bir yorumla ele alındığı, yukarıda yer alan 122 beytin 36'sı XIX. yüzyıl, 29'u XVII. yüzyıl, 28'i XVIII. yüzyıl, 15'i XVI. yüzyıl, 10'u XV. yüzyıl, 4'ü XIV. yüzyılda yazılan mesnevilere aittir. Bayburtlu Zihnî'nin *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*'sinden 15, Taşlıcalı Yahyâ'nın *Usûl-nâme*'sinden 13, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın *Mihnet-keşân*'ından 12, Nev'î-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ehzâr*'ından 12, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ından 11, Güftî'nin *Teşrifâtü's-şu'arâ*'sından 11, Enderunlu Fâzıl'ın *Zenân-nâme*'sinden 8, Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inden 8, Yenişehirli Avnî'nin *Mir'ât-i Cünûn*'undan 7, Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrîn*'inden 7, Nâbî'nin *Hayr-âbâd*'ından

<sup>4</sup> Bu beyitte Kur'ân-ı Kerîm'in Mutaffifin Sûresi 28. Ayetine telmihte bulunmaktadır. "Ve mizacuhu min tesniyimin", "Bir pınar ki, Allah'a yakın olanlar ondan içerler". Ayrıntılı bilgi için bk.: (URL-1)

6, Tutmacı'nın *Gül ü Hüsrev*'inden 4, Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinden 3, Aynî'nin *Sâkî-nâme*'sinden 2, Lâmi'î'nin *Vîs ü Râmîn*'inden 2 ve Sünbül-zâde Vehbî'nin *Lutfiyye-i Vehbî*'sinden 1 beyitte, çeşitli fiziksel özelliklerin bahsinde mizahî bir dil ve üslup kullanılmaktadır.

Mesnevilerde bahsi geçen fiziksel özelliklere sahip kişiler, cinsiyet açısından incelendiğinde kadınların daha detaylı bir biçimde tasvir edildiği görülmektedir. Tutmacı, Şeyhî, Tâcî-zâde Cafer Çelebi, Taşlıcalı Yahyâ, Nev'î-zâde Atâyî, Sünbül-zâde Vehbî, Şeyh Gâlib, Enderunlu Fâzıl, Aynî ve Yenişehirli Avnî'nin mesnevilerinde yamyam, cadı gibi normal dışı bir durumda olan, yaşlı veya eşlerinden yaşça büyük olan, Avrupalı, Özbek, Tatar gibi dünyanın farklı milletlerinden kadınların ağızları, dişleri, dudakları, burunları, vücut kılları, vücutlarındaki kötü kokuları, yüzleri, ciltleri, elleri, parmakları, göğüsleri, belleri, gözleri, kaşları, kirpikleri ve kulaklarında "çirkin" bulunan yönleri dile getirilmektedir. Bu tasvirlerin, yaşlı kadınlara dair olanlarında, yaşlanmak gibi biyolojik bir sebebe dayanan görünüm ve vücudun çeşitli bölgelerindeki bozulmalar, değişimler; şairlerce "kötü" bir karakter yapısının yansıması olarak ele alınmaktadır.

*Vîs ü Râmîn*, *Hayr-âbâd*, *Teşrifâtü's-şu'arâ*, *Şevk-engîz*, *Mihnet-keşân*, *Mir'ât-ı Cünûn* ve *Sergüzeşt-nâme-i Zihni*'de toplumun çeşitli kademelerinden erkekler, ağızları, çeneleri, dişleri, dudakları, kısa boyları, kamburları, göğüsleri, gözleri, kel başları, kulakları, sakalları, bıyıkları, vücut kılları, vücuttaki kötü kokuları ve yüzleriyle tasvir edilmektedir. Şairler erkeklerde "çirkin" buldukları, beğenmedikleri, alay ettikleri bu özelliklerinin anlatımında kadınlarda olduğu kadar ayrıntıya girmemektedirler. Söz konusu erkeklerin vücutlarındaki unsurlarla, köpek, eşek, fil, domuz, köstebek, maymun, yılan gibi hayvanlarla benzerlik ilgileri kurulmaktadır.

Çalışmada bahsi geçen mesnevilerde, kişilerin dış görünümünün ve fiziksel özelliklerinin tasvirlerinde kurulan benzetme ilgileri, şairlerin sosyal hayattan büyük ölçüde etkilendiklerini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu tasvirlerdeki mizahî unsurlar, klasik Türk edebiyatının ifade zenginliğine örnek teşkil etmektedir.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Alkaya, M. A. (1996). *Taşlıcalı Yahya, Kitâb-ı Usûl*, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ambros, E. G. (2009). Gülme, güldürme ve gülünç düşürme gereksinimlerinden doğan türler ve Osmanlı edebiyatında ironi. *Nazımdan nesire edebî türler, eski Türk edebiyatı çalışmaları 4*. (Hzl.: Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım), 64-85, İstanbul: Turkuaz.
- Arslan, M. (2012). *Sâkî-nâmeler*. İstanbul: Kitabevi.
- Bayrak, M. (2001). *Halk gülmecesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Beyzadeoğlu, S. A. (1994). *Sümbülzâde Vehbî- Lutfiyye*. İstanbul: Bedir.

- Çiftçi, H. (1998). Klâsik İslâm edebiyatında hiciv ve mizah. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 10, 39-162.
- Demirayak Özsoy, B. (1997). *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî (Bayburtlu Zihnî)*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lugat*. Ankara: Aydın.
- Durmuş, İ. (2005). Mizah (giriş, Arap edebiyatı). *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 30, 205-206, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ersöz, İ. (1991). Ashâb-ı Kehf. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 3, 465-467, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gezer, A.- Çelik, Y. (2017). Mizah ekseninde ironi çerçevesinde anlam ilişkileri ve Ayşe Kilimci'nin hikâyelerinde mizahî dil. *Current Research in Social Sciences*, 3 (3), 98-114.
- Gökcan Türkdoğan, M. - Koç, H. (2015). *Nâbî-hayrâbâd*. Ankara: Akademisyen.
- Kesik, B. (2015). Güftî'nin Teşrifâtü's-Şu'arâ'sında mizahî unsurlar. *Journal of Turkish Language and Literature*, 1/2, Autumn, 85-92.
- Kortantamer, T. (2007). Temmuzda kar satmak, örnekleriyle geçmişten günümüze Türk mizahı. Ankara: Phoneix.
- Kuzubaş, M. (2003). *Nev'î-zâde Atâî'nin Nefhatü'l-ehzâr adlı mesnevîsinin metin, biçim ve içerik bakımından incelenmesi*, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Levend, A. S. (1971). Divan edebiyatında gülmece ve yergi (hicv ve hezl). *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 18, 37-45.
- Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet dönemi Türk mizahı*. (Hzl. Turgut Çeviker), İstanbul: Adam.
- Okay, M. O.- Ayan, H. (1975). *Şeyh Gâlib-hüsn ü aşk*. İstanbul: Dergah.
- Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan kültür ve mizah-eğlence endüstrisinde tüketim nesnesi olarak mizah*. Ankara: Grafiker.
- Özkırmı, A. (1983). Hiciv. *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. C. 3 , 634, İstanbul: Cem.
- Öztürk, M. (2009). *Lâmi'î Çelebi'nin Veyse vü Ramin mesnevisi (inceleme-metin-sadeleştirme)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Öztürk, N. (2002). *Zenân-nâme, Enderunlu Fâzıl*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sungur, N. (2006). *Tâci-zâde Câfer Çelebi, Heves-nâme*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sürelli, B. (2007). *XVIII. yüzyıl Osmanlı şiirinde değişim ve Sümbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i*, Ankara: Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şentürk, A. A. (2002). *XVI. asra kadar Anadolu sahası mesnevilerinde edebi tasvirler*. İstanbul: Kitabevi.
- Timurtaş, F. K. (1963). *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn'i (inceleme-metin)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Turan, L. (2008). Yenişehirli Avnî Bey'in Mir'at-ı Cünûn'u. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 3 (2). 680-736.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Usta, Ç. (2009). *Mizah dilinin gizemi*. Ankara: Akçağ.

Yılmaz, K. (2001). *Güftî ve Teşrifâtü's-Şu'arâsı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Yoldaş, K. (1998). *Tutmacı'nın Gül ü Hüsrev'i (inceleme-metin)*, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

### **Elektronik Kaynaklar**

Özyıldırım, A. E. (t.y.). *Keçecizâde İzzet Molla, Mihnet-Keşan* (Elektronik Kitap). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78431/kececizade-izzet-molla---mihnetkesan.html> (Erişim: 25.04.2020).

URL-1: <http://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/mutaffifin-suresi-83/ayet-1/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1> (Erişim: 29.11.2018)

## KAHTÂN HÜRMÜZLÜ'NÜN *BURASI KERKÜK* ADLI OTOGRAF PİYESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXAMINATION ON THE AUTOGRAPHIC EPISODE OF KAHTAN  
HURMUZLU'S *HERE IS KERKUK*

Rawyar JABBARI\*

**ÖZ:** Birçok halk, dil ve dini bir arada yaşatan Kerkük, köklü kültürel mirası ile Irak'ın sosyal yapısının küçük minyatürüdür. Bu mirasın en önemli kaynaklarından birisi de Irak Türkmen Edebiyatı'dır. Çağdaş Irak Türkmen Edebiyatı'nın tanınmış çok yönlü kalemlerinden biri olan Kahtân Hürmüzlü; Kerkük vilayetine bağlı Karatepe nahiyesinde 1 Temmuz 1936 yılında dünyaya gözlerini açmıştır. Sanat, kültür ve edebiyatla içli dışı tanınmış bir aileye mensup olan Hürmüzlü; Arapçanın yanı sıra ana diliyle yazdığı Türkmençe -eski Türkçe- şiir, öykü, roman, piyes, çeviri ve eleştiri yazılarıyla da sanat camiasında şöhret kazanmıştır. Kahtân Hürmüzlü'nün yazılarında kullandığı metin sözcükleri içten ve duygusaldır. Eserlerinde insanlık, kardeşlik, özgürlük ve barış kavramlarını öne çıkarır. Yazarın zikrettiğimiz bu görüş ve düşüncelerinden müteşekkil olan "*Burası Kerkük*" adlı otopraf piyes metninde de bu kavramların yansımaları rahatlıkla görülmektedir. Hürmüzlü; Irak Türkmen Edebiyatı'nın olduğu kadar farklı coğrafyalardaki geniş Türk Dünyası Edebiyatı'nın zenginleşmesine katkı veren temsilcilerden birisidir. Kahtân Hürmüzlü, çok yönlü bir yazar olduğu için çalışmamızın kapsamı "*Burası Kerkük*" adlı otopraf piyesiyle sınırlıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Irak Türkmen Edebiyatı, Türkmen tiyatrosu, Kahtân Hürmüzlü, Burası Kerkük.

**ABSTRACT:** Kirkuk in which many communities, languages and religions lives together is a small miniature of Iraq's social structure with its deep-rooted cultural heritage. One of the most important sources of this heritage is Iraqi Turkmen Literature. Kahtân Hürmüzlü, one of the well-known versatile items of Contemporary Iraqi Turkmen Literature has opened his eyes to the world on July 1, 1936 in Karatepe sub-district of Kirkuk province. Hürmüzlü, who is a member of a well-known family with art, culture and literature; has gained fame in the art community with his poetry, stories, novels, prose, plays, translations and criticism written with his mother language Turkmen -old Turkish- in addition to Arabic. The words used by Kahtân Hürmüzlü in his writings are sincere and emotional. He emphasizes the concepts of humanity, brotherhood, freedom and peace in his works. The reflections of these concepts can easily be seen in the text of the autograph play named *Here is Kirkuk*, which is composed of these opinions and thoughts mentioned by the author. Hürmüzlü is one of the contributively representatives of Iraqi Turkmen Literature, as well as he contributed to the enrichment of Turkish World Literature in different geographies and its becoming an art. Since Kahtân Hürmüzlü is a versatile writer, the scope of our study is limited to the autograph play named *Here is Kirkuk*.

**Keywords:** Iraq Turkmen literature, Turkmen theatre, Kahtân Hürmüzlü, Here is Kirkuk.

\* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Lisansüstü Öğrencisi / Sakarya - [rawyar.el-yabbari@ogr.sakarya.edu.tr](mailto:rawyar.el-yabbari@ogr.sakarya.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0001-7235-4367)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

Irak Türkmenlerinin Mezopotamya'ya veya Irak bölgesine ilk gelişleri Hicri 54 - Miladi 674 tarihine kadar uzanmaktadır. Önceleri askeri koloni olarak Mezopotamya'da varlık gösteren Türkmenler ya da Türkler sonraları hilâfet merkezini ve halifeyi korumakla görevlendirilmişlerdir. Türkmenler bölgeye yerleştikten sonra toplumsal yaşama dilleri, kültürleri ve sanatlarıyla renklerini güçlü bir şekilde vermişlerdir. Örnek olarak XVI. yüzyılda Türkmen edebiyatını taçlandıran büyük şair Fuzûlî'nin yetişmesi, Mezopotamya'da Türkçe'nin ulaştığı seviyeyi göstermesi bakımından önemli bir kültür hadisesi olarak kabul edilebilir (TDTEA, 1993: 1-2).

Türkmen edebiyatçıları, bir taraftan eski geleneğe bağlı eserler vermeye devam ederken, diğer taraftan Anadolu'daki yeni edebî cereyanları takip etmeyi de ihmal etmemişlerdir (Akar, Deniz ve Bilecek, 1994: 190). Mezopotamya veya Irak'taki Türkmen Edebiyatı, büyük Türk Edebiyatı ağacının küçük bir dalı sayılabilir (Mahmut, 2010: 13). Bu ağacın küçük dalları içerisinde pek çok edebî türler vardır. Tiyatro sanatına ait ürünler de bu ağacın önemli yaprakları arasında yer almaktadır. Kahtân Hürmüzlü'ye göre tiyatro; insan, toplum, kültür, isyan, komedi ve devrimci hareketlerin bir aracı olarak kamuoyunu güldürmek ve hüzünlendirmek yoluyla düşünmeye sevk etmektedir (Hürmüzlü, 2006: 18).

Tiyatro sanatı; Kerkük Vilayeti ve civarında 1920'li yıllardan itibaren halk tarafından bilinegelen edebî sanatlardan biri olmuştur. Örneğin; *نجمة* (Yıldız) adlı gazetenin 9 Şubat 1920 ve 11 Temmuz 1921 tarihli sayılarında Hz "Ömer bin Hattab" ve "Dul" adlı piyeslerin *ظفر* (Zafer) İlkokulu'nda 1921 yılında kamuoyu önünde canlandırıldığı aktarılmaktadır (Celâlî, 2006: 54). Kerkük'te sinema, tiyatro ve sergi salonlarının ilk olarak 1940 yılların sonunda ortaya çıktığını hatırlamak gerekmektedir.

Sanatsal kurum ve kuruluşlara gösterilen büyük ilgi bu salonların çoğalması ve konforlarının artmasını sağlamıştır. Bâbe Gurgur, Hayyam, Gazi, Kırmızı, Atlas, el-Alamein, Salah el-Din ve Kale salonları Kerkük'teki tiyatro sahnelerinden birkaçıdır (Jaafar, 2014: 4). Türkmenlere ait olan ilk resmi tiyatro grubu, 24 Ocak 1970 yılında "*Millî Türkmen Takımı*" adıyla kurulmuştur. Bu grubun repertuarında bulunan "*Bazar Ağası*", "*Son Bayrak*" ve "*Tembel Abbas*" oyun metinleri, sanatçı Fazıl Berber rejisörlüğünde hazırlanmışlardır (Abu Somer, 2006: 28).

"*Millî Türkmen Takımı*"nın kurulması ve akabinde resmi makamlar tarafından kabul edilmesi yeni tiyatro gruplarının ortaya çıkması için teşvik edici olmuştur. "*Bâbe Gurgur Takımı*", "*Sevre Kulübü Takımı*" ve "*Kale Temsil Takımı*" da resmi izinle kurulmuş diğer tiyatro gruplarıdır (Hayder, 2008: 42). Türkmen Tiyatrosu'nun üstlendiği rol kültürel, toplumsal, tarihsel ve siyasal konularda halkın günlük meselelerini canlandırmak, bunları dile getirmek ve insanların bunlar üzerinde kafa yormalarını sağlamaktır (Merdan, 2006: 6).

Kahtân Hürmüzlü de eserleri ve üslubuyla Kerkük'ün canlı tiyatro hayatına katkıda bulunmuş ve zenginleşmesini sağlamıştır. Hem Arapça hem de Türkmençe veya -eski Türkçe- yazabilen şiirden öyküye, piyesten romana, araştırmadan çeviriye kadar çeşitli edebî türlerde kalem oynatabilen Kahtân Hürmüzlü; çok yönlü Çağdaş Irak Türkmen edebiyatçılarından biridir.

Devlet bürokrasisinde görevli olan Necati Ali Zeynel Hürmüzlü'nün üçüncü oğlu olan Kahtân Hürmüzlü, 1 Temmuz 1936 tarihinde Kerkük Vilayetine bağlı Karatepe Nahiyesi'nde dünyaya gelmiştir. Hürmüzlü ailesi sanat, kültür ve edebî sahada bilinen Türkmen ailelerden biridir. Zikredilen ailenin öne çıkan bazı edebiyatçılarından; Kahtân'ın amcacı Reşit Âkif Hürmüzlü, ünlü Türkmen şairlerindedir. Yine ailenin bir başka üyesi olan Kahtân'ın öz kardeşi olan İsmet Hürmüzlü önde gelen Türkmen tiyatro yazar, aktör ve rejisörlerinden biridir (Jabbari, 2018: 9). Hürmüzlü'nün babası Necati Ali Zeynel; devlet memuru olduğundan dolayı yıllar içerisinde Kifri, Karatepe, Tuzhurmatu, Dakuk ilçe ve kasabalarını gezmiş ve en son olarak da Kerkük Vilayetine yerleşmiştir.

Kahtân Hürmüzlü de yükseköğrenimini tamamladıktan sonra 1960 yılında Kerkük'te bir okulda öğretmenliğe başlamış ve bu meslekten de emekli olmuştur (Kerküklü 2018: 181). Kahtân Hürmüzlü 73 yaşında aniden geçirdiği kalp krizi sonucu yaşama veda etmiş ve Kerkük şehir merkezinde bulunan Şehitler Mezarlığı'na gömülmüştür (KK-1).

İnsanların hürriyet hislerine seslenen Kahtân Hürmüzlü eserlerinde insanlık, kardeşlik, özgürlük ve barışa yönelik talepleri dile getirmiştir (Terzibaşı, 2013: 333). Eserlerinde kullandığı dil ve üslubu oldukça etkileyicidir. Bilhassa insanları duygulandıran bir ifadeye sahiptir (Berberoğlu, 2007: 22). Hürmüzlü tek dille yazmayı reddettiği için eserlerini Türkmençe veya -eski Türkçe- ve Arapçayla yazıp bazılarını bastırmıştır (Bayatlı, 2007: 23).

Hürmüzlü'nün yazılarında genellikle zaman değişir, fakat mekân neredeyse hep aynıdır. Çünkü ona göre mekân daima sabittir. Ona göre mekân Kerkük'tür ve her mevsimde bu şehir mutlaka vardır (Merdan, 2005: 8). Çağdaş Irak Türkmen Edebiyatı temsilcilerinden olan Kahtân Hürmüzlü'nün tiyatro alanında ilk edebi piyes eleştirisi "*el-Beg ve el-Sayik*" üzerine eseri 1957 yılında *Sanat* adlı dergide yayınlanmıştır. Hürmüzlü, 1958 yılında tiyatro sanatçısı olan kardeşi İsmet Hürmüzlü ile tiyatro sahnesine çıkmış ve bazı oyunlarda bile rol almıştır (Merdan, 1999: 31).

Hürmüzlü'nün ilk edebi yayınları Temmuz 1958 yılından sonra *Afak* adlı haftalık gazetede tefrika edilmiştir (Beyoğlu, Mayıs 2015: 29-32). Akabinde diğer edebi ve sanatsal yazıları zikredilen tarihten sonra çeşitli süreli yayınlarda yer almıştır. Günümüzde Hürmüzlü'nün yayın ve eserleri gittikçe daha fazla tanınmakta ve araştırmacıların dikkatini çekmektedir.

Kahtân Hürmüzlü'nün kaleme aldığı piyesler şunlardır: "*Bitmeyen Gece, Bayram Akşamı, Merdiven, Bektaş Güllü, Deli Dumrul, Karıb fi el-Sahraa,*



*Aslı ile Kerem*" ve "*Burası Kerkük*"tür. Bu çalışmada "*Burası Kerkük*" adlı otograf piyesi incelenmiştir. Bu piyes Türkmençe -eski Türkçe- kaleme alınmış eserlerden biridir.

### **"Burası Kerkük" Otograf Piyenin Kimliği**

Kahtân Hürmüzlü'nün "*Burası Kerkük*" adlı otograf piyesi 1991 yılında Türkmençe -eski Türkçe- mavi mürekkep tükenmez kalemle yazılmış olup tamamlanan eserlerinden biridir. Hürmüzlü'nün arşiv koleksiyonlarında otograf şeklinde bulunan piyes metni teksir kağıdına kendi el yazısı ile yazılmış ve yirmi dört sayfadan ibarettir. Bu eserin el yazmaları ve Hürmüzlü'nün şahsi kütüphanesi ailesinin yanında bulunup araştırmacıların incelemesine açıktır. Hacim olarak küçük olan bu eser, basılmamış ve kitaplığında el yazısıyla yazılmış bir tomar içinde bulunmuştur. Oyunun olay örgüsü, gerçek bir yaşam hikâyesine dayanmaktadır. Bu sebeple altmışlardan doksanlara kadar Kerkük şehri ve ona bağlı olan bölgelerin ismi geçtiği için sürekli yeni boyutlar kazanmış ve güncelliğini korumuştur.

Kerkük'te meydana gelen olaylar ve günlük hayattan sahneler oyunun başkahramanı Mustafa vasıtasıyla anlatılmaktadır. "*Burası Kerkük*" piyesi, mekân itibariyle olayların yaşandığı yer metnin adından da anlaşılacağı üzere Kerkük vilayetidir. Doğrudan bir zaman dilimi verilmese de altmışlı ve doksanlı yıllara ait özellikler senaryoda kendini ele vermektedir. Kahtân Hürmüzlü piyeste, Kerkük içinde yaşayan farklı milletlere ait insan ilişkilerini ve şehrin genel durumunu da anlatmaktadır. Yazar eserinde olay halkalarını birbirine bağlarken geçişler konusunda titizlik göstermiştir. Piyenin mesaj noktasında ciddi çaba sarf ettiği görülmektedir. Otograf eser, trajedi türünün bir örneği sayılabilir.

### **İnceleme**

#### **Konu**

Kahtân Hürmüzlü'nün "*Burası Kerkük*" piyesi Kerkük vilayeti ve ona bağlı olan bölgelerde yaşayan halkın yaşamını ve kültürünü eserin başkahramanı Mustafa vasıtasıyla anlatmaktadır. Şehrin simgesi haline gelen ve bölgeye ün kazandıran, halkın geleneksel ve dinî kutsalları ile diğer âdetleri çeşitli sahne parodileri vasıtasıyla dile getirilmektedir. Ortadoğu coğrafyasında halk tarafından iyi bilinen aşk hikâyeleri de eserde ihmal edilmemiş; metinde "*Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber*" olmak üzere bu hikâyelere telmih göndermeler yapılmıştır. Yazar piyeste sadece "*Çumru ile Pisik*" hikâyesini daha detaylı anlatmasına rağmen piyeste hikâyeyi bir sonuca bağlamadan sonlandırmıştır.

Metinde birkaç farklı olay gündeme getirilir ve bunlarla seyirciye verilmek istenen mesajlar kolayca hissettirilir. Mesela bunlardan biri, köylü bir vatandaşın başına gelen güldürücü bir olaydır. Radyo haberlerini dinleyen köylü, olayı yanlış anlayınca olanlar olur. Haber, patlak veren Kore savaşına dairdir. Köylü Kore adını, yöredeki Korye adı ile karıştırınca derhal heyecanla semte koşar. Semte vardığında savaşa dair hiçbir şey görmez.

Bunun üzerine meydana çıkıp yüksek sesle bağırır: “*Daha da radyoya inanmam... Radyo yalancıdır*” (Hürmüzlü, 1991: 2) diyerek, halkın dönem itibariyle radyoya bakışını ortaya koyar.

### **Olay Örgüsü**

“*Burası Kerkük*” piyesinde ana kahraman Mustafa aracılığıyla Kerkük'ün 1960-1990'lı yıllarda yaşadığı derin bohem hayat, ambargo ve siyasi yaşam koşulları çeşitli semboller vasıtasıyla dile getirilir. Bilhassa eski rejimin Araplaştırma politikasının baskıları ve iskân politikaları gereği güney şehirlerden getirilip Kerkük şehrinde ikamet ettirilen on bin Arap aile konuya dâhil edilir. Bu iskân politikalarının Kerkük halkında bir değişim meydana getirmedeğini yine kendisi söyler.

Kale ile İmam Kasım mahallelerinin halkı arasına oyunbozanlık girmesiyle bir zaman huzursuzlukla yaşansa da bu tatsız gerginlik iki mahalle gençleri tarafından bitirilir. Yazar, Kerkük'te yaşayan farklı milletlerin birbirlerinin dilini iyi bir şekilde konuşup ve anladığını; bu mahallelerdeki çocuklar üzerinden aktarır:

“*Renklerimiz de birdi... İki tarafta bir birbirinin dilini epiyi anlardı*” (Hürmüzlü, 1991: 8). Hürmüzlü, piyesinde Kerkük'teki bazı şeylerin değişmeyeceğini hüznle ifade eder. Eski rejimin güneyden getirdiği ailelerin Kerkük'ü değiştiremeyeceğini halkın kendi dinamikleriyle hareket ederek bunu bertaraf edeceğini ifade eder.

Piyeste üç şiir parçası bulunur; bunlar serbest vezinle yazılmış ezgili parçalardır. Piyes, trajik bir sonla biter. Ana kahraman Mustafa'nın büyük umutla beklediği sevgilisi gelmez. O da sahneden kaybolur, gider.

### **Kişiler Kadrosu**

Oluşan metinlerin önemli halkalarından biri olan kişiler kadrosu; eserlerde etken veya edilgen konumdadır (Çetin, 2015: 144). Böylece çeşitli olaylara yön veren ve oluşumlarına sebep olan da kişilerdir. Kitaplaştırılmayan “*Burası Kerkük*” otograf oyunu, kalabalık ve geniş bir şahıs kadrosuyla karşımıza çıkar. Metin içinde farklı figürler sadece isim olarak var olup sahnede hiçbir rol ve etkileri yoktur. Oyuncu kadrosu, yazar tarafından özel ad, yaş, tip ve hatta mesleklerine göre birbirlerinden ayrılmış ve sınıflandırılmıştır. Piyeste ara sıra aşağıdaki farklı sesler olayların akışına katılır ve koro görevi görür:

*Bunlar; Birinci Ses, İkinci Ses, Üçüncü Ses, Dördüncü Ses, Yârin Sesi, Çocuk Sesleri ve Gürültü Sesleri'dir.* Bu sesler, diyalog ve repliklerde çoğunlukla şiir, koryat\* -hoyrat-, deyim veya atasözü okumaktadırlar. Kahtân Hürmüzlü, şahıs kadrosu dağıtımında erkek ve kadın kahramanlar konusunda belli bir seçim yapmamış, sadece konuya uygun olarak bunları dağıtmıştır. Piyes daha çok erkek karakterlerden oluşmaktadır.

---

\* Irak Türkmenlerine ait olan özel bir mani türüdür. Otograf piyeste 6 tane koryat zikredilmiş ve her biride 4 mısradan oluşur. Eserdeki koryatların hangi özelliklere sahip bir ses tarafından okunması gerektiği yazar tarafından titizlikle belirtilmiştir.

## Erkek Kahramanlar

Piyes, karakter bakımından kalabalık ve geniş bir senaryoya sahiptir. Metnin oyuncularını, yazar tarafından farklı açılardan ele alınmış ve rolleri de senaryo içinde dağıtılmıştır. Kahtân Hürmüzlü, eserin merkezine ideal tip olarak Mustafa adında birini yerleştirir.

*Mustafa*, kültürlü, dirençli, akli başında, soğukkanlı, sabırlı ve körü körüne inanmayan, her şeyi sorgulayan bir kişiliğe sahiptir. Kendisine yapılan türlü baskılara boyun eğmeyen, herkesin büyüdü "Bulağ Su" çeşmesinden içmesine rağmen; o bir yudum su bile içmeyen bir kişidir. Sevgilisi söz konusu olduğunda yapılan haksızlık ve alaylara rağmen piyesin sonuna kadar onun geleceğine olan inancı hiç değişmez ve sarsılmaz. Sevgilisinden gelemeceğine dair mektup alıp okuması ve yere kapaklanmasıyla baştan sona kadar sürdürülen iyimser hava oyun bitiminde sona ermektedir.

Senaryoda *Postacı*, bir devlet memurunu temsil eder. Bütün oyun boyunca iki kez görülür. İkisinde de Mustafa'nın sevgilisine ait mektupları getirir.

*Abdullah*; saf, temiz, Çay Mahallesi'nin sakinlerinden biri olarak olaya katılır. Mustafa'nın arkadaşıdır. Yılmaz'ın Arafa'daki sevdiği kızın hikâyesini duyunca hemen konuyla ilgili Mustafa'ya danışır ve aşk macerasının gerçeğini öğrenmesiyle kısa dekoratif rolü sona erer.

*Birinci Sarhoş Adam* ve *İkinci Sarhoş Adam*, şehirdeki ayyaşları temsil etse de yazarın asıl amacı, iki figürün vasıtasıyla eski rejim tarafından yasaklanan millî koryatları söyletmektir.

*Birinci Yaşlı Adam*, *İkinci Yaşlı Adam*, *Üçüncü Yaşlı Adam* ve *Dördüncü Yaşlı Adam*; saf doğruluk ve anlayışlarıyla şehrin aksakallı adamları olup çeşitli baskı ve korku altında yaşayan tüm halkı temsil etmektedirler.

*Şapkalı Adam*, nazik davranan aynı zamanda kurnaz birisi olarak şehir dışından gelen yabancıyı temsil eder. Mustafa'nın kızdaki vazgeçmesi için birkaç kere Kerkük Vilayetine ziyaretçi olarak gelmiştir.

*Birinci Adam* ve *İkinci Adam*'lerden birincisi Naci Bey'in oğlu ve ikincisi ise molla olarak tanıtılırlar. Bunlar da düzenbaz Şapkalı Adam gibi Mustafa'dan kızı rahat bırakmasını tavsiye ederler. Hatta para teklifi bile ederek konu daha ileriye taşınmıştır.

*Tek Kollu Adam* figürü yabancı bir filmde Hürmüzlü'nün notuna göre; değişik bir şekilde metne aktarılmıştır. Kız verme konusuyla ilgili olarak akışa katılır; Mustafa'yı tehdit eder, onunla dövüşür ve mağlup olduktan sonra sahneden kaçarak ayrılır.

*Yaşar*; akıllı bir kişiliği temsil eder ve Mustafa'nın arkadaşıdır. Şehirde "Bulağ Su"yunun büyüdü olduğunu bilmekte ve herkese bu gerçeği anlatmaktadır. Fakat oyunda hiç kimse onu dinlemez hatta duymak bile istemez. Ancak Mustafa gibi sonuna kadar direnemez, diğer halk gibi o da büyüdü sudan bir tas içer ve koyun kuzu kervanına katılır.

## Kadın Kahramanlar

Piyeste olay halkaları ve karakter kadrosunun zengin ve geniş olmasına rağmen sadece bir kadın figürüyle karşılaşılmaktadır. Bu karakter sadece sesiyle ve çok sınırlı kısa figüratif rolü ile piyeste metnin son kısmında var olmaktadır. *Yâr Sesi* adlı ses kadın figürü olarak piyeste yer alır ve bu ses Mustafa'ya gelemeyeceğini bir mektupla söyleyen sestir. Eserde Julyet, Leyla, Aslı vb. karakterler isim olarak geçer, onların aşk hikâyelerine atıf yapılır. Sahnede sadece sesi ile var olan *Yâr Sesi* adlı figür, sevgilisi Mustafa'ya seslenir; "*Mustafa.. Mustafa.. Özür dilerim.. Özür dilerim.. Başın çaresini gör.. Başın çaresini gör.. Gelebilmem*" (Hürmüzlü, 1991: 24) kısa mektubu okumasıyla çok sınırlı olan ses rolü biter ve piyesin sonuna gelinir.

## Zaman ve Mekân

Anlatıma ve üsluba bağlı olarak zaman, herhangi bir metinde eylemler aracılığıyla çeşitli şekillerde ifade edilebilmektedir (Aktaş, 2003: 108). "*Burası Kerkük*" piyesinde olay örgüsü, genel itibarıyla kronolojik bir zaman akışı içerisinde verilir. Kozmik zaman unsurlarıyla piyesin çeşitli vakaları sürekli yeni bir boyut kazanmaktadır. Kahtân Hürmüzlü otograf piyesinde belli bir tarih açıklamamıştır. Ancak zamanın Kerkük'ün altmışlı ile doksanlı yılları arasını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Daha yakından bakıldığında ise "*Burası Kerkük*" adlı piyesin üç ayrı dönemle ilişkili olarak okuyucunun karşısına çıktığı görülmektedir. İlk dönem vakanın meydana geldiği zaman, ikincisi bir varlık olan anlatıcının vakayı öğrendiği dönem ve üçüncü dönem ise Hürmüzlü'nün 1991 yılında metni kaleme aldığı zaman dilimidir.

Mekân, metne özgü olay veya olayların ve piyesteki kişilerin hareketlerine ayrılmış sahneye denir (Çetin, 2015: 135). Böylece mekânın da piyes içinde figürleştirildiği söylenebilir. Eserin olay vakaları zincirleme bir şekilde birbirine bağlıdır. Piyeste ana mekân; Kerkük şehri ve ona tabi olan diğer bölgelerdir. Ana kahraman Mustafa'nın evi olayın merkezi konumundadır. "*Burası Kerkük*" adlı otograf oyununda zikredilen mekânlar; Kerkük şehir merkezini iki yakaya bölen Hasan ırmağı, Bulak, Piryadi, Arafa, Cüt Kahve, Meydan, Sarıkahya, Avcılar, Şaturlu, Korye, Kale, Çay ve Gâvur Bağ gibi şehrin eski mahalleleridir. Üstelik bölgede Ebu Uluk, Şeyh Cemil Tekkesi, Daniel Peygamber, İmam Kasım, Kırmızı Kilise, Seyyid Allavi, Ahmet Ağa, Musalla ve Talim Tepe yerleri olmak üzere halk tarafından bilinen ve saygı gösterilen geleneksel, dinî ve diğer yöresel mekânlar da metinde adlarıyla yer bulmaktadır. Kahtân Hürmüzlü, şehre bağlı olan Tuzhurmatu, Köprü, Tezze, İmam Zeynel ve Mendeli gibi ilçe ve kasabaları da eserde mekân olarak kullanır. Ancak Hürmüzlü piyeste önceki zamanlara geri dönüş yöntemini kullandığı için piyesin sonundaki mekândan piyesin başladığı ilk mekâna geri dönüşmektedir.

## Dil ve Üslûp

Türkmence veya -eski Türkçe- alfabetiyle yazılan "*Burası Kerkük*" adlı otograf piyesi Kahtân Hürmüzlü'nün hâlâ kitaplaştırılmayan eserlerinden biridir. Halkın günlük konuştuğu Türkmence, otograf piyesi

besleyen ana damardır. Hürmüzlü; anadilinin yanında metinde Kerkük'ün yerli dilleri olan Kürtçe, Arapça ve Süryanice bazı ibareleri de kullanmıştır. Eser gerçek görünümüne bağlı kaldığı için Kerkük'ün yöresel dildeki sözcüklerinin yanı sıra bazı yabancı dillerden birkaç terimi de içermektedir.

Yazar; okul ve yüksek eğitimini Türkmençe olarak görmediği için piyes metni dilbilgisi kuralları bakımından tamamen kurallı bir metin örgüsü sayılmaz. Hürmüzlü; her şeyden önce sade üslubu ile sevilmiş ve edebi eserlerinde halkın günlük konuşma dilindeki folklorik unsurları ustaca kullanmıştır. Eserde kullanılan dil, günlük yaşam konuşmasından ayrılmadığı için açık ve sade bir üsluba sahiptir. “Burası Kerkük” adlı otograf piyesinde; Hürmüzlü; kalemini barışın, sağduyunun ve aklın emrine verir. Nitekim piyesinde saldırgan bir kalem kullanmayıp sorunlara çözüm bulma derindedir.

Ayrıca, otograf eseri zihinsel olarak değil, hissî bir tonla yazdığı görülmektedir. Metin hiçbir müphemliğe sahip olmadığı için Türkmençe bilen okuyucu anlamakta zorluk çekmez. Kahtân Hürmüzlü; diğer edip meslektaşları gibi o dönemin sert baskı şartları altında yaşamasına rağmen “*Burası Kerkük*” başlıklı otograf piyesinde argo veya küfür ifadeleri kullanmamıştır.

### Sonuç

Kerkük vilayetine bağlı olan Karatepe nahiyesinde doğan Kahtân Hürmüzlü'nün “*Burası Kerkük*” adlı otograf piyesi bölge halkı ve yaşamıyla ilgilidir. Bölgede yaşayan halk çok kültürlü olup Kürt, Türkmen, Arap, Hristiyan, Ermeni, Yahudi, Sabii vb. ailelerden oluşmaktadır. Bu halklar, Hürmüzlü'nün tiyatro metninde renkli tablolar olarak yer almışlardır. “*Burası Kerkük*” otograf piyesi Türkmençe veya -eski Türkçe- alfabetiyle yazılmıştır. Kahtân; kendi anadili olan Türkmençe ile eğitim öğretim görmediği için metin dilbilgisi bakımından sorunlu görünmektedir. Yazar piyeste anadilinden başka Kerkük'te konuşulan yerel dilleri Kürtçe, Arapça ve Süryaniceyi de kullanmıştır.

Bilhassa Türkmençeye mahsus olan şive ve ağız terimleri (seleş, men, haket, günarta, taptım, beke, pisiğ, döğü vb.) metninde yer almıştır. Ayrıca Türkmen Edebiyatı'na has bir şiir türü olarak sayılan birkaç koryat -hoyrat-dörtlülükleri tiyatrodan yer almaktadır. Kahtân Hürmüzlü; Kerküklülerin maruz kaldıkları ambargo, baskı, eziyet, zulüm ve işkenceleri de sembolik olarak çeşitli göndermeler şeklinde tasvir eder. Bunu büyüdü “*Bulağ Su*” adlı çeşmeden su içen herkesin sonrasında koyun kervanına katılmasıyla açıklar. Kerkük'te ortaya çıkan kriz, sorun ve çatışmalar her zaman akıl ile mantıkla çözülmeye çalışılır.

İmam Kasım ile Kale Mahalle ahalileri arasında eskiden yıllarca süren huzursuzluğu sulh içinde samimî selamlaşmayla çözer. Hürmüzlü'ye göre mekân her zaman sabittir; burada kastettiği mekân da Kerkük'tür, tüm değişik mevsimlere rağmen “*Kerkük, he Kerkük'tü*” (Hürmüzlü, 1991: 11). Karakter bakımından kalabalık ve geniş bir senaryo olmasına rağmen kadın

figürü; hemen hemen hiç yoktur. Ana kahraman olan Mustafa'nın yaşadıkları trajik olarak anlatılır. Otopraf piyes; tür olarak trajedidir ve tek bir epizot şeklinde kaleme alınmıştır.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Abu Somer (2006). Mersiye fi şühedae mesrahuna. *Somer*, Bağdat.
- Akar, M. - Deniz S. - Bilecek F. (1994). *Türk dünyası çağdaş edebiyatı*. İstanbul: Yesevî.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Bayatlı, A. Ş. (2007). Şahit ale el-Âlem el-Münhar. *el-Edib*, S. 153, Bağdat.
- Benderoğlu, A. (1989). *Irak Türkmen edebiyatı tarihine bir bakış-II*, (Akt. Rawyar Jabbari). Bağdat: Kültür ve Tanıtma Bakanlığı Türkmen Kültür Müdürlüğü.
- Benderoğlu, A. (2007). Zikreyat Min el-Senin el-Maziye. *el-Edib*, S. 153, Bağdat.
- Berberoğlu, F. M. (2006). el-Fenan el-Mesrahi el-Rait İsmet Hürmüzlü. *Somer*, Bağdat.
- Beyoğlu, M. (2015). Kahtân Hürmüzlü anarken. *Türkmeneli*, S. 88.
- Celali, N. (2006). el-Mesrah el-Türkmani Beyne el-Med ve el-Cezir Esbab ve Mülâhazat. *Somer*, Bağdat.
- Çetin, N. (2015). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Akçağ.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin tahlillerine giriş II-Hikâye-roman-tiyatro*. Ankara: Akçağ.
- Hayder, G. (2006). el-Amal Tepka Daimen Müecele. *Somer*, Bağdat.
- Hürmüzlü, İ. (2006). Mebadei ve Üsüs Lestinhaz Devir el-Fen el-Türkmani fi el-Irak". *Somer*, Bağdat.
- Hürmüzlü, K. (1991). *Burası Kerkük*. (Akt. Rawyar Jabbari). Kerkük.
- Hürmüzlü, K. (2018). *Uçmaktan kendi arzumu ayırdım*. (Yay. Hzl. Rawyar Jabbari), İstanbul: Bengisu.
- Jaafar, R. A. (2014). Günümüzün sinema salonları. *Özgür Altın Köprü*, S. 124.
- Kerküklü, S. A. (2018). *Mevsûatu A'lâm el-Türkmân II*. Bağdat: Kültür Bakanlığı.
- Kültür Bakanlığı (1993). *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*. C. 6, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Mahmut, İ. A. (2010). *Türkmen Edebiyatı ve Ünlülerin Tarihi*. Erbil: Artos Basımevi.
- Merdan, B. (1998). Kahtân el-Hürümüzi ve Bu Diyalog. *Kardeşlik*, S. 202.
- Merdan, M. (2008). *Türkmen çağdaş tiyatrolarından*. Bağdat: Türkmen Kardeşlik Ocağın.
- Merdan, N. (2005). Kahtân el-Hürümüzi ve Kasâid Sâfînâziyye. *Kerkük*, S. 19.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram sanatı tiyatroya giriş*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Sözlü, H. (2013). *Türkmen müelliflerin sözlüğü (1730-2003)*. C. 1, Kerkük: Fuzuli Basımevi.
- Terzibaşı, A. (2013). *Kerkük şâirleri I-IV*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

### Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Hürmüzlü, Özdemir, Kerkük Ağustos 1979, Kerkük Teknik Enstitüsü Mezunu, Görevli, (Görüşme: 22 Haziran 2014).

## EKLER

EK-1: Burası Kerkük adlı piyesin otografı (1. ve 24. sayfalar)

خطات هرزی

بوراسی کرکوک ...

مصطفی: (سیرمه)

ایلاک کر اولدوق بوگون هییمیز برابر طویلانیسیخ .. طویلاناخیزین  
سبب او دولو سیزیمین اویونه اوینییاهاخا۲ .. یارا.. بته -  
معنی دییه جه غم .. نه ده سیزلی کوکه جه غم .. او گوهم ده  
قالعیب سیزی گولدرورم .. بله هانیرام سیزوره نه اویونه  
باخاها ونه ده بته دینه غم .. ونه ده گولنه قه اهنه اوز وار ..  
واختلار لیبیب هوخ گولوبیز .. هوخ شارقلار دینلیبیز ..  
هوخ اویونلار اونیویبلر سیزیمین .. قدرلی دولو آلبیز  
بووش دونه ریبیز ..

بوگون خاف دوستوقلر دولاشیری ایسیده .. بیر قونو وار  
قنای الیه اوسته ایدیری .. مثلاً ؛ آتری بوگری هیزیلن هیزیلردن  
دوزگون بیر هیزلی هیزیلر عیجا ؟ ایفای ایاغلاردا قورویان قانی  
بیرده بیرده بیله ۲ ؟

طبیعی دهل ده بیله ۲ .. خیرینان شریس آیدر ایدیه ههغ  
دورومایا۲ - گوزره هانان سوزلرین .. ده تگلرین .. قورالارین ..  
اسکه اشارتلرین الیندا باشقا انان اولدوغوم بلیدی .. لیب  
کره ایشار یا پارام منه گوره دالی .. کلتلریمه سوزلر وارخافین  
سوزلوگونه بوختو .. بله بیر انانام .. ده ریمه ده رر قاطارام ..  
گیزمله دولو ایچیم .. گوز یاشاریم .. بوشلوقا .. یالغوزلوقا  
دویوم هوخ قورهودورومی .. بیلیرم نه مین رهیمنده کین ..

## اینگلیشه دهن فورناریم

مصطفی: بالغوز فالاهاییم او حالدا .

شار: فارد شیم و مصطفی: انانلیغ دوشولک بیر حالدا . انانلیغ هیکورور .

هرشی آلتنه اوسنه اولوب . اول سانجی کولورده ن قائل بللیری . خارشوا

هیجاری . اجز اوزه بیجاقلاری . کولورورورور . (سیر) ی

ارقاداعلاری بیجاقلاری . ان یاھون ارھاداشی (بروتس) اوکولده

دورور . سیزه وررغو بیجاق سیزین کولورون سبب اولور .

اما ایندیکی کولورورورور . مجبول کیملری . سنی اننده وررولار .

کولورورورور . بیلیمین کیوریلر . سیزین گنه بیر وفای ارقاداشی

واری قالدیری کورور . اما بیزی کیمل کورور . ایته بو قورھورور

بیر مالہ . بیر صورور . (بیر آرز صورور) ایته منده اینیگیلرہ صبرور

دیرہ کورور . او بولاقین صوبونانہ بیر طاس ایتمہ ۲ . قولور قورور

کروانینا گیملہ ۲ . صبرا کیمل بیر منہ کیمل کیملہ منہ ؟ وار سین

کھسین بیسین .... اللہ اھمارلاریم .

(هیکیلر گیدر . مصطفی دهشت کوانیندا قالیر . هیرت فابلار کندیسین)

بوسطاییم: (گیرر) مصطفی . مصطفی (مصطفی بوسطاییمین سینه آیلیر .

ارادہ دیندا قوشار بوسطاییمین قوماقلار .)

مصطفی: هوش گلدرین . هوش گلدرین

بوسطاییم: سیزه وکتون وار . (بوسطاییم وکتونو دیرر هیکیلر)

مصطفی: (مکتوبه باقار) (اویپر قوقلار) دیپریم یار گل . دیپریم

یار گل . وکتونو آھار هیجانلا . او قوریم یارین سکه بولدر سکنہ

یارین سکه: مصطفی . مصطفی . یذر دیلہ ۲ . یذر دیلہ ۲ . باشون چارسینہ کور . باشون

چارسینہ کور . گلہ یلہ ۲ . گلہ یلہ ۲ . (مصطفی بیرہ کورہ کورہ) (بیرہ وایانیر)



EK-2: Kerkük Şehitler Mezarlığı'nda bulunan Kahtân Hürmüzlü'nün mezarı (1-2)



## MUTSUZLUĞUN “KAPI”SINDAKİ KADINA PSİKANALİTİK AÇIDAN BAKIŞ

### A PSYCHOANALYTIC OVERVIEW OF THE WOMAN IN THE “DOOR” OF UNHAPPINESS

Necla DAĞ\*

**ÖZ:** Romancılığı ile tanınan İnci Aral, 1979 yılında “Ağda Zamanı” adlı öykü kitabı ile edebiyat dünyasına girer. Öykü kitaplarını art arda yayımlayarak insana dair pek çok konuyu işler. İnci Aral öykülerinde kendi yaşamından anıları işler. Onun kahramanları genellikle mutsuz ailelerde büyüyen çocuklar, eşleriyle anlaşamayan kadınlar ve aile veya toplum tarafından baskı yoluyla sindirilmiş bireylerdir. Kahramanları yazarın yaşamının tanıkları gibidir. Onun yaşadıkları kahramanları için sağlam bir kurgu oluşturur. Küçük yaşta yaşadığı ailevi sorunlar hem Aral’ın yaşamını hem de kahramanlarının geleceğini tayin eder. Eşinden ayrıldıktan sonra yaşadığı sorunları kadın duyarlılığı ile öykülerinde ele alır. Kadının aile ve toplum içindeki yalnızlığına, kırgınlıklarına, mücadelesine, mutsuz evlilikler açısından yaklaşır.

Kapı öyküsünde günlük kısa bir kesiti anlatılarak kadını sınırlayan, kurallara bağlayan ve mutsuz bir yaşama sürükleyen evlilikler mercek altına alınır. Bu kısa zaman dilimi bile kadının yaşadığı sorunları derinlemesine açıklar. Bu çalışmada İnci Aral’ın “Kapı” öyküsü incelenerek yazarın evlilik kurumuna, kadın sorunlarına yaklaşımı ele alınacaktır. İletişim sorunu olan ailelerde çocukların baba figürü nedeniyle yaşadığı sıkıntılar, bireyin yaşadığı travmalar, psikanalitik kuram ışığında incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** İnci Aral, aile, kadın, evlilik, boşanma.

**ABSTRACT:** *İnci Aral, known for her novelization, debuted in 1979 with the short story book “Waxing Time”. She handles many human subjects by publishing story books repeatedly. İnci Aral processes memories from her own life in her stories. His protagonists are often children growing up in unhappy families, women unable to get along with their partners, and individuals intimidated by oppression by family or society. Its protagonists are like witnesses to the author’s life. It forms a solid fiction for the protagonists they experience. The family problems she experienced when she was young determined both Aral’s life and the future of his heroes. She addresses the problems she experienced after leaving her husband with female sensitivity in his stories. Approaches the loneliness, resentment and struggle of the woman in the family and society in terms of unhappy marriages. She tells a daily cross-section in the story of the “Door”, in which she takes issue with marriage, which limits the woman, binds her to the rules and leads her to an unhappy life. Even this short period of time explains in depth the problems the woman is experiencing.*

*In this study, İnci Aral’s “Door” story will be examined and the author’s approach to the institution of marriage and women’s problems will be examined. Parents with communication problems will focus on the problems children experience due to the father figure. The effects of the traumas experienced by the individual on the life of the individual from the light of psychoanalytic theory will be emphasized.*

**Keywords:** *İnci Aral, family, woman, marriage, divorce.*

\* Öğr. Gör. Dr. - Aksaray Üniversitesi Yabancılar Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi / Aksaray – [necladag02@gmail.com](mailto:necladag02@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-7961-2960)

## 1. Giriş

Aile, başarılı ve bilinçli bireylerin yetişmesi için ilk basamak görevinde olan kurumdur. Anne- baba ilişkileri, tutumları ve davranışları çocukların gelecekteki yaşamına yön verir. Aile bireyleri arasında kurulan iletişim bağı, bireyin üzerinde olumlu etki bırakırken iletişimsizlik aile içinde huzursuzluk, anlayışsızlık ve çoğunlukla da fiziksel veya psikolojik şiddete dönüşür. Bu olumsuzluklara neden olan anne veya baba, psikolojik sarsıntı veya korkuların figürü olarak bireyin zihninde yer edinir. Ebeveyn tutumlarından kaynaklı sorunlar, bazen anne ve çocuk ilişkisini de olumsuz etkileyerek babanın aile içinde korku ile özdeşleşmesine yol açar. Bu durum güvensiz, aşırı duygusal ve benlik duygusu gelişmeyen çocukların yetişmesine neden olur. Geleneksel aile yapılarında çocuk eğitiminde annenin bütün sorumluluğu üstlenmesi, babanın korkulan aynı zamanda saygı duyulan taraf olması çocukların anneye daha çok bağlanmasına neden olur. Erkek çocuğu için anne, dünyadaki bütün sevgilerin tek kaynağıdır. Bu nedenle erkek çocuğu, annesini herkesten, en çok da babasından kıskanır. Anneye olan düşkünlüğünün rakip olarak gördüğü babası tarafından fark edileceğinden korkan erkek çocuğu aslında annesini babasından koruyup uzak tutmak ister. Ancak babasının kendisine ve annesine zarar vermesinden korkan erkek çocuğu annesine olan ilgi ve sevgisinin yönünü değiştirerek babaya sevgi göstermeye başlar. Çocuğun babayla olan bu ilişkisi, kişilik gelişimini olumlu ve olumsuz etkileyebilir. Aile içindeki rollerin değişmesi veya kadının çalışmaya başlamasıyla birlikte çocukların yetiştirilmesi konusunda ebeveynlere eşit şekilde sorumluluğun düşmesi, babanın ailedeki iletişime ve etkileşime öncülük etmesini sağlamıştır. Çocukların böylece sadece anne ile değil, babayla da toplumsal yapı içerisinde paylaşım içinde olması desteklenir. Çocuğun aile bireyleri ile paylaşımları arttıkça kişilik gelişimi daha sağlam temeller üzerine inşa edilmektedir. Bütün bu bağlar insan psikolojisini ve davranışlarını yönlendiren, gelişim süreçlerini etkileyen unsurlardır.

İnsan davranışlarının altındaki sebepleri araştıran, inceleyen ve yorumlayan bir bilim olan psikoloji ile edebiyat çoğunlukla iç içedir. Edebiyat ve psikoloji; bireyi, aile içi yaşantıların birey psikolojisine etkisini, toplumu ele alarak gizli kalmış sarsıntıların oluşturduğu sorunları çözmeye çalışır. Edebiyatta insan ve toplum anlatılırken bir yandan da edebi metnin anlaşılması, çözümlenmesi ve yorumlanması için bazı disiplinlerle ortaklaşa çalışmalar ağırlık kazanır. Bu durum, yeni yöntem ve yorumlamaları, beraberinde getirmektedir. Bahsedildiği gibi edebiyat ve psikolojinin iç içe çalışma ortamlarının bulunması, edebi metnin anlaşılmasına yönelik araştırmalarda psikoloji çerçevesinde gelişen bir kuram olan Psikanalize başvuruyu yaygınlaştırmıştır. Psikanaliz, “bir kuram olarak insan davranışlarının ne anlama geldiğini çözümlenmeye ve zihinsel gelişimi öne çıkarmaya gayret eder.” (Alper, 2015: 15). Psikanalizden önce ortaya atılan bazı eleştiri kuramlarında edebi eser ve yazar birbirinden bağımsız olarak

değerlendirilmiş, edebi eserin anlaşılması için sanatçının yaşamına dair bilginin gereksizliğine vurgu yapılmıştır. Ancak daha sonraki süreçte, sanatçının “iç dünyasının bilinmesinin yapıtın anlaşılması açısından taşıdığı öneme” (Cebeci, 2004: 7) vurgu yapılarak edebiyat eleştirisinde yazarın yaşamının göz ardı edilemeyeceği savunulmuştur.

Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanaliz kuramına göre, yapıt, sanatçının yaşamından izler taşır. Dolayısıyla yapıt ile ilgili yorumlamalarda sanatçının yaşam öyküsüne başvurmakla sağlıklı değerlendirmeler yapılabilir. Özellikle çocukluk yaşantılarının sanatçının eserine yaptığı katkı Psikanaltik kuramı yakından ilgilendirir. Ancak Psikanaltik kuram birçok yönden eleştirilere maruz kalır. Bu eleştirilerin başında “Freud’un bakış açısının kötümserliği, insan doğası hakkındaki görüşlerinin nevrotik ya da olgunlaşmamış kişilere ilişkin gözlemlerden kaynaklandığı ve yetişkinlik yaşamına ilişkin bütün açıklamaların bebeklik dönemine ait bir psikoloji temelinde yapılması” (Cebeci, 2004: 10) gelir. Söz edilen bu eleştirilerin dışında esere bakılarak sanatçı hakkında ne kadar sağlıklı bilgi elde edileceği ve sanatçının yazdıklarında ne kadar samimi olduğu konularında da eleştiriler öne çıkmaktadır. Psikanaliz, bilinçaltı kavramına dayanan bir yöntem olarak edebi metinleri yorumlarken sanatçının psikolojisini, komplekslerini ortaya çıkarmaya ve kahramanların davranışları altında yatan sebepleri açıklamaya çalışır. İnsan yapısını, kişiliğini anlamaya yönelik çabayı sanatçılar yapıtlarıyla ortaya koyduklarına göre eser ve sanatçı birlikte ele alınması incelemelerde daha doyurucu veriler sağlayabilir. Psikanaltik kuram açısından incelemeye uygun eserlerden biri olan İnci Aral’ın “Kapı” öyküsü yazarın yaşamıyla bağlantılı olarak incelenecektir.

## **2. Sanatçıdan Esere Psikanaliz Unsurlarının Tespiti**

Edebi eserin ortaya çıkışı ve sanatçının yaşamı arasında belirgin bir ilişki olduğu söylenebilir. Psikanaliz, edebi metni anlama ve yorumlama işine girdiğinde sanatçının çocukluk yaşantılarından başlayarak eserin oluşma ve ortaya çıkma süreçlerini de işin içine katıp değerlendirmelerde bulunmayı gerektirir. Psikanaliz üzerine çalışmalar yapan ve kuramın temelini kuran Freud, Adler, Jung, Lacan gibi isimler, açıklamalarında sanatçının yaşantısı ve eser arasındaki bağlantıya özellikle yoğunlaşırlar. “Edebi eser gibi sanat eserlerinin oluşmasında da yine sanatçının/yazarın düşlerini diğer insanlarla paylaşma düşüncesi yatar fakat bu paylaşım kurmaca âlemin sanatsal forma sokulmasıyla mümkün olur, dikkat çekici bir hal alır.” (Atlı, 2012: 261). Freud, insan davranışlarının temelinde yatan sebepleri çocukluk yaşantılarına ve tatmin edilmemiş cinsel duygularda aranması gerektiğini savunur. Sanatçının da eserini oluştururken bastırılmış duygularının, bilinçdışında bulunan isteklerinin, hayal kırıklıklarının etkisiyle paylaşma ve eserini yaratma faaliyetine girdiği görüşü, Psikanaltik eleştiri kuramının sanatçı ve esere yaklaşımı belirler. Freud, gerçek hastalarla yaptığı görüşmeler neticesinde edindiği izlenimleri genelleştirerek sanatçıya uyarlamaya çalışır. Sanatçıyı bir nevroz hastası

olarak gören Freud'a göre eserin yaratılması, bazı çatışmalar ve komplekslerin yansımalarıdır. Bu kompleksler bazen sayıklamalar, düşler, hayaller veya serbest çağrışım ile ortaya çıkarak kişinin bilinçaltında bulunan gizli travmaları ortaya çıkarır. "Özellikle erkek çocukların babalarını rakip görerek ilk cinsel yönelimlerini annelerine karşı geliştirmeleri mantığına dayanan Oidipus kompleksi, kız çocuklarının babalarına düşkünlükleri ve anneleri ile rekabet halinde olmaları durumunda Elektra kompleksi adını almıştır." (Atlı, 2012: 260). Sanatçı yaratıcılığını kullanırken yaşantılar yoluyla ortaya çıkan komplekslerinden güç alarak eserini inşa etmeye çalışır. Kadın dünyasına ait iç çatışmaları duyarlıkla ele alan, öykü ve roman yazarı İnci Aral, eserlerinde genellikle parçalanmış ailelerde büyüyen çocuklar ve kadınların yaşamını ele alır. Öyküleri yazarın yaşamından izler taşır ve bu öykülerde genellikle babanın yaşanan olumsuzlarda birebir rolü olduğundan Oidipus ve Elektra kompleksleri kahramanların psikolojik tasvirlerinde baskın bir şekilde hissedilir.

İnci Aral'ın öykülerinde anne ve baba arasındaki iletişimsizlik, kişiliklerin uyuşmaması ve düşüncelerin çatışması, evlilikleri sonlandıran en önemli nedenlerdir. Bu nedenlerden en çok zarar gören, kişilik olarak etkilenen ise ebeveyn mücadeleleri arasında kalan çocuklardır. Yazarın kendisi küçük yaşta birçok ailevi sorunla karşı karşıya kalır. Aral'ın babası geçirdiği bir beyin kanaması sonrasında beş yıl felçli bir yaşama mahkûm olur. Bu durum hem yazarın hem de babasının psikolojisini çok etkiler. Babasının felç kalmasından sonra sıkıntılı günler yaşayan Aral, küçük bir çocukken babasının intihar girişimine şahit olur. Babasını vazgeçirmek için harcadığı çaba ve hissettiği korku, onun sonraki yaşamında önemli travmaların nedeni olur. Bu durum yazarın babasına bir yandan derin bir sevgi ile bağlanmasına bir yandan da korku ile yaklaşmasına neden olur. Evin içinde daima sinirli ve mutsuz bir şekilde oturan babaya istediği gibi yaklaşmayan, sarılamayan yazar için bu durum dramatik bir hal alır. Babasını kaybettikten sonra hayat, yazar ve ailesine pek de olumlu şeyler sunmaz. Evin bütün yükü Aral'ın annesinin omuzlarına yüklenir. Yazar, annesini kaybedince kardeşleri halaları tarafından sahiplenilir. Böylece aile bireylerinin her biri başka yerlere dağılmış olur. İnci Aral'ın bundan sonraki günleri yatılı okullarda geçer. İlk evliliğini iki çocuğuna rağmen sonlandırınca çocuklarından da ayrı kalmak durumunda kalır. Bütün bu yaşanmışlıklar, Aral'ın öykü ve romanlarının alt yapısını oluşturacak, mutsuz kadın ve çocuklar, onun kahramanları olarak öykülerdeki yerlerini alacaklardır. Aral'ın yaşamlarını çizdiği kişiler, geleneksel yapının dayattığı kurallar yüzünden evliliklerini devam ettirememişlerdir. Kısıtlanmayı kabullenemeyen bu bireyler, özgürlüklerini ellerinde tutmak için hayatlarına yalnız devam etmeyi tercih ederler. Ancak bu evliliklerin sona ermesi, kişilere mutluluk getirmez. Özellikle evliliği sonlandıran birey, kadın ise babaya bırakılan çocuklar annenin yaşadığı mutsuzluğu devralırlar. Bu sebeplerden dolayı Aral'ın öykülerinde düzenli bir aile hayatı yaşayamayan

kişiler, babanın öfkesine, cezalandırmalarına maruz kalan çocukları geride bırakmak zorunda kalırlar. Yazar hem baba öfkesine maruz kalmış hem de çocuklarını babaya bırakmış bir birey olarak aslında kendi öykülerinin kahramanıdır.

Aral “bir romanın yüzlerce sayfayla yapamadığını kimi zaman dört sayfalık bir öykü başarır. Birden bir anla, kesitle, can alıcı bir cümleyle, bir acıyı, görüntüyü sesi insanı içinizde duyarsınız, o güne kadar anlayamadığınız bir insanlık hâlini sezersiniz içiniz sızlayarak” (Andaç, 2004:100-101) sözleriyle bazen anlatılmak istenen duyguyu anlatmaya uzun sayfaların yetemeyeceğini belirtir. Bazen de bir cümle veya kısacık bir anın yaşananları daha anlamlı kılmaya yettiğini söyler. Yazar, insan hayatında kısa bir zaman diliminde yaşanan olayları işlerken asıl sorunu hissettirmek için geriye dönüşlerle önemli noktalara işaret eder. Böylece sorunu oluşturan durumun alt yapısında nelerin olduğunu okuyucuya sezdirmeye çalışır. Ömer Lekesiz (2000: 24), kadın yazarların sanat anlayışları hakkında değerlendirme yaparken İnci Aral’ın da “yeni konu damarları bulma ve bu konuları modern yapılar içinde işlemede önemli varlık gösterdiğini” ifade eder. Basit görünen ancak bireyin yaşamında ve psikolojisinde olumsuz etkilere sahip günlük yaşamın yorucu ve yıpratıcı etkilerine maruz kalan kadınların hisleri ve kararları, yazarın özellikle üzerinde durduğu konulardır. Modern ve geleneksel toplumsal yapı içerisinde süregelen ancak pek de üzerinde durulmayan güncel sorunların kadının konumuyla ilişkili olarak öykülere yansması, yazarın kısa anlarda yaşanan durumları aktarmasıyla anlam kazanır. “Düş kırıklıkları, iletişimsizlik, yaşama sığamama, kadınların küçük avuntularla katlanılır kılınmış gizemli iç yaşantıları, çözümsüz sevgiler, aşklar ve kopuşlardan” (Aral, 2009: 120-121) beslendiğini belirten Aral, öykülerinde küçük avuntular beklerken büyük bir hayal kırıklığı ve yalnızlığın içine düşmüş bireyin yaşadıklarını kadın penceresinden aktarır.

İnci Aral’ın kahramanları toplum ve sevdikleri tarafından kişisel veya sosyal baskılara maruz kalan, çevresindekilerle uyuşmayan buna rağmen oldukça güçlü bir duruş sergileyen kadınlardır. Kadınlar, bazı hikâyelerde değersizleştirilmiş, ötekileştirilmiş bir birey ya da evin içindeki gereksiz bir nesne gibi algılanır. İşlenen temalar bireysel nitelikli görünse de yaşanan sorunların, ayrılıkların, cinsiyet kaynaklı dayatmaların temeli, toplumsal sorunlara dayandırılır. Toplum ve aile hayatı içerisinde uygulanan ağır davranışsal ve cinsel yasaklar, ev içerisinde tek bir kişinin omuzlarına yüklenen ağır sorumluluklar, paylaşımda bulunulacak kişilerin yokluğu, kadınların yeni bir yaşam arayışına yönelmelerine neden olur. Ömer Türkes (2003/URL-1) “hikâye ve romanlarındaki asıl eksen kadınlar ve kadın sorunları değildir; bir kadını anlatırken bir erkeği de anlatmanın zorunluluğunun, bireyin -kendi özel serüvenini yaşarken- içinde yaşadığı toplumdan, zamandan ve mekândan yalıtılmış biçimde var olamayacağının farkındadır Aral. Tam da bu nedenle kişi ve karakterlerini birbirleriyle ilişkileri içerisinde ele almış, kadınlar kadar erkekleri de yerleştirmiştir

anlatisının merkezine” diyerek yazarın kişileri tek taraflı değil, olması gerektiği gibi yansıttığını belirtir. Türkeş’e göre (2003/URL-1), İnci Aral’ın kahramanları sevgi yoksunluğundan değil, toplumsal sorunların, tüketim kültürünün, kendilerini çevreleyen geleneksel ahlak ve değerlerin üstesinden gelemedikleri için iletişimsizliğe düşerler. Aral’ın öykülerinde iletişim sorunlarının en çok hissedildiği ve bireyi yıpratın kurum evlilik kurumudur.

### 3. “Kapı” Öyküsünde Bireysel ve Toplumsal Bağlamda Kadın İmgesine Psikanaliz İşığında Bakış

İnci Aral, ilk hikâye kitabı “Ağda Zamani”nda on yedi öyküyü bir araya getirir. Yazar bu öykülerini çok “içten, eskimemiş ve etkisini yitirmemiş olması” nedeniyle çok önemsedğini, herhangi bir feminist bakış açısıyla ya da politik düşünceyle bu öyküleri kaleme almadığını öykülerinde içtenlikle içini döktüğünü belirtir. Öykülerin yazılış amacı sadece yazarın kendi sorularına cevap bulmak istemesidir. İnci Aral, ilk öykülerini yazma sebebini şu şekilde ifade eder:

Hiçbir sahtelik, özentisi yok yazdıklarında. (...) Artık yazmadan, anlatmadan duramayacağıma inandığım bir zamanda, kişisel deneyimlerimden, birikimimden yola çıkar ak yazdım ilk öykülerimi. (Barbarosoğlu, 1997: 36-37).

Kişisel deneyimlerin öykülerinden biri olan “Kapı”, hem yazarın sanat anlayışını hem de kadın konusuna yaklaşımını ortaya koyması açısından önemlidir. Ataerki toplumdaki erkeklerin kadınları kurallarıyla ele geçirmesi, belli sınırlar tanıması nedeniyle bir meta olarak kabul gören kadının, eş ve anne rolüyle evlilikte çektiği sancılı sürece ışık tutulur. Sevgi ve saygı görmeden yaşayan kadının toplumun dayattığı sorumluluklar karşısında varoluşunu gerçekleştirmek için çektikleri öykünün temelini oluşturur. “Kapı” öyküsünde, parçalanmış bir ailenin mutsuz üyesi olan kadın; hem bir anne hem de mutluluğu arayan bir birey olarak yaşadıklarını aktarır. Öyküde yaşananları karşı tarafa hissettirmeye yeten hayatın kısacık bir kesiti konu edinilir. Evliliklerini sonlandırmış iki çocuklu bir ailenin günün bir kesitinde yaşadıkları, kadının bu evlilikte yaşadığı sorunlar, hayal kırıklıkları ön plandadır. Öyküde olaylar, boşanan bu çiftin çocuklarının velayetinin babaya verilmesiyle başlar. Yedi yıl evli kalan çiftin çocukları Can ve Cem, mahkeme kararına göre her ayın birinci ve üçüncü hafta sonu annelerinde kalabilmektedir. Çocuklarına çok büyük bir özlem duyduğu belli olan anne, büyük bir hevesle evde sobayı yakıp evi temizler. Çocukların pijamalarını ütüler, oyuncaklarını çıkarır, sevdiği yemekleri pişirir. Anne, o gün her şey çocuklarının istediği gibi olsun ister. Evin sıcak olmasına özellikle özen gösterir; çünkü çocuklar hastalanırsa eski eşi ve kaynanası kadından hesap soracaklardır. Öykünün birinci kısmı, evdeki hazırlıklar ve kadının çocuklarını görmek için sabırsızlandığı anlarla geçer.

Ev iyice ısınsın ki “Üşütüyorsun çocukları,” diyemesinler. Nedense tüm olumsuzluklar benden yöneliyor onlara... (Aral, 2008: 32).

Günlük yaşamın bireyi yoran, üzen veya tedirgin eden durumlarından sıyrılmak kişiyi bir süreliğine rahatlatır. İnsan psikolojisinin kendiliğinden ortaya çıkan bu savunma sistemi, düş veya hayal yoluyla olumsuz olanı ortadan kaldırmayı hedefler. Freud (1996: 61), “düşlerde, günlük yaşam, zahmetleri ve hazları, sevinçleri ve acıları ile asla yinelenmez. Tersine, düşlerin başlıca amacı bizi onlardan arındırmaktır” diyerek düşlerin bireyi olumsuz olandan uzaklaştırma işlevine işaret eder. Bu anlamda düş gören veya hayal kuranın bireysel yaşantısına ilişkin detaylar ve deneyimler bu düşlerdeki arınma isteğiyle ortaya çıkar. Çünkü kurulan düş, bir anlamda bireyin gerçek yaşamında karşılaştığı veya çözüm bulamadığı durumun üstesinden gelmesiyle ilişkilidir. Aral’ın öyküsünün ikinci aşaması Freud’un üzerinde durduğu günlük yaşamın zahmetlerini ortadan kaldırmaya yönelik süreci karşılar. Kadın, çocuklarını almaya giderken karşılaştıkları ana ilişkin tahminlerde bulunur. Bu tahmin ile başlayan hisler, devamında düş kurma isteğini harekete geçirir. Freud’un özellikle önemseydiği bir başka psikolojik süreç, öykünün bu kısmında anlam kazanır. “Günlük yaşamın önemsiz, rastlantısal ‘unutulmuş’ izlenimleri” (1996: 72), düşlerde ortaya çıkarak bireyin aslında ruhsal yönden ne kadar derinden etkilendiği açığa vurur. Çocukların kapıdan alınma anında gösterdikleri davranışlar, annenin psikolojisi üzerinde önceleri pek fark edilmese de derin etkiler bırakmıştır. Bu belirtiler, günlük yaşamın önemsiz ayrıntılarıyla dışa vurulur. Aynı zamanda çocukların annelerini beklerken duydukları özlem, bekleyiş ve sevinç aktarılırken önceki buluşmalarına dair ipuçları okuyucuya sunulur. Anne ve çocuklar bir arada olmayı arzulamalarına rağmen yasal uygulamalara takıldıklarından çocuklar, baba ve babaanne ile yaşamaya mecbur bırakılmışlardır. Annenin kapıda karşılaştığı durum ile ilgili kurduğu düşünde çocukların anneyi sabırsızca bekledikleri görülür. Mecbur kalınan bu zorunluluklar, anne ve çocukları bir özlem ve bekleyişin içine sürüklemiştir. Aynı zamanda uzun zamandan beri bekledikleri annelerine kavuşacak olmanın heyecanı ve mutluluğu düşe yansır.

Son kat. Az sonra zile basacağım, ikisi birden “Kim o?” diye bağıracaklar kapının ardından. Seslerinde bekleyiş, istek, kuşku... “Ben,” diyeceğim usulca, çılgınlığı basacaklar sevinçle... “Annemiz gelmiş!..” “Çabuk babaanne, paltomu giydir... Babaanne yeni botlarımı mı? (Aral, 2008: 32).

Heyecan içinde eski evine çocuklarını almaya giden kadına kapıyı çocukları değil, kaynanası açar. Kapıya varıp çocuklarının hazırlanmadıklarını görünce şaşırır. Çünkü mahkemede alınan karara göre o gün çocukların annede kalma günü olmasına rağmen çocukların giyinmesine izin verilmemiştir. Eski kaynana, kadına bu ayın uzun çekmesi nedeniyle ancak gelecek haftaya çocuklarını alabileceğini söyler. Kadın bunun üzerine bir yandan anneleriyle görüştürülmeyen çocuklarını teskin etmeye bir yandan da eşiyile görüşmeye çalışır. Ancak eski eşi evde değildir; ekmek almaya gitmiştir. Kadın kapıda beklerken kaynanası çocukları zorla içeri götürüp kapıyı kapatır. Anne, içerdeki çocuklarının kendisine çaresizce seslenip ağlamamak için kendilerini zor tuttıklarına şahit olur. Çocuklar



kapının arkasında, kadın ise kapının önünde mutsuzluğun kahramanları olarak beklemeye başlarlar.

Kapandı kapı. Küçük oğlum, düş kırıklığı, özlem, sevgi yüklü bir bağırtıyla boğulur gibi “Anne!” diye seslendi öte yandan. Umarsız ama dayanıklı bir ses. (Aral, 2008: 33).

İnsan davranışlarının arkasında yatan sebepler üzerine yoğunlaşan Freud, bilinçdışı çatışmaların nevrozun kaynağı olduğunu, bu çatışmaların ancak rüyalarda veya dil sürçmelerinde ortaya çıkacağı görüşü üzerine kuramını temellendirir. Psikanalize göre bireyin bastırılmış duygu, dürtü ve bilinçdışı istekleri, bilince geri getirilebilir. Çünkü insan davranışları birden bire sebepsiz bir şekilde oluşmaz. Sergilenen davranışların ruhsal süreçlerden kaynaklı alt yapıları bulunur. Freud, insanın ruhsal yapısını buzdağı imgesiyle açıklamaya çalışır. Buna göre suyun üstünde kalan alan bilinç, suyun altındaki alan ise bilinçdışını oluşturmaktadır. Freud, “insanın bilinçdışındaki bastırılmış duygu, düşünce ve isteklerin insan davranışlarını yönlendirdiğini savunmaktaydı. Bu bakımdan ona göre, sadece bilinç kısmını çözümlenmek, kişinin davranış sebeplerini ortaya koymak için yetersiz kalacaktır.” (Karabulut, 2013: 35). Aral, kadın kahramanın düşüyle ilk aşamayı sunarken yavaş yavaş bireyin davranışları ve yaşadıklarının altında yatan sebepleri açıklamaya hazırlanır. Analize kaynak sağlayacak şekilde bireyi aile ve toplum içinde yalnızlığa ve yabancılaşmaya iten sebepler çoğaltılarak ayrılığa giden yol, psikik gerçekliği oluşturuvcu unsurlar üzerine temellendirilir. Böylece birey bir kayba uğratarak hem bilinç hem de bilinçdışındaki davranışlarına kaynaklık edecek sebepler gereçlendirilir.

İnsanların bazı istekleri ve ihtiyaçları bulunmasına rağmen toplum kurallarına uyma zorunluğunu hissettiklerinden bu isteklerini, hayal ettikleri gibi tatmin edemezler; aynı zamanda bu isteklerini bastırmak, gizlemek isterler. Moran’a göre (1988: 134), “yazarı yazmağa iten, açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı istekleridir, o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değıştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir.” Aral’ın kadın kahramanının o anki isteğı çocuklarına kavuşmak olsa da bastırılmış istekleri kapının eşiğinde beklemeye başladığı anda ortaya çıkar. Kadın, aile içindeki isteklerinin yanı sıra eşinden beklediklerini de daima içine atmış, gizlemiş ve dışlanma korkusuyla dile getirememiştir. Freud (2012: 32), “günlük konuşmalarımızda kullandığımız sözler, sararıp solmuş büyülü nesnelere başka şeyler değıldir” diyerek kelimelerin veya anlatımların kaybedilenlerden veya bilinçaltına itilen özelemlere izler taşıdığına altını çizer. Öykünün birinci bölümünde yalnızca çocuklara duyulan özlem ve o an için annenin çocuklarına kavuşma isteğı öne çıkmakla beraber kapının eşiğindeyken tanıdık yemek kokuları, apartmanın girişindeki çiçeğı görünce hissettikleri, sütçüye hitap etme şekline kadar hatırladığı ayrıntılar; kahramanın ailesine, eski evine duyduğu özlemi dışa vurur. Kılık değıştirmiş olan özlem, kapıda çaresizlik olarak belirir. Annenin yaşadıklarını

aktarmasıyla sözcüklere, solan bir yaşamın unsurları olan nesnelere yüklenen anlam ortaya çıkar.

Freud'un kuramında sonradan açıkladığı id, ego, süperego gibi kavramlarına değinerek kahramanın yaşantısını anlamlandırmak gerekir. Çünkü id, ego ve süperego birbirleriyle uyumlu çalıştığı sürece kişinin kendisi ve çevresiyle olan ilişkisi olumlu bir yönde ilerler. İd, "insan ruhunun en karanlık bölgesini oluşturan bir yerdir" (Emre 2006: 47). Kaynağını libidodan alan id, haz ilkesine göre anlam kazanır. Hall'e göre (1999: 31) bebeklik/çocukluk yaşlarında belli bir derece engellenme ve rahatsızlık hissini deneyimlemek idin gelişimini etkiler. Ayrıca id, bir engellenme hissi deneyimlediğinde birincil süreç olarak adlandırılan hafıza imgesini oluşturur. Bireyin engelleme ile karşılaştığı bu birincil aşamada id, gerilimi azaltmak için nesnelere birer imgeye dönüştürerek hafızaya atar. "Birincil süreç gerilimi tek başına etkili bir şekilde azaltamaz. Bundan dolayı ikincil süreç geliştirilmiştir. Ancak ikincil süreç egoya aittir." (Çaldak, 2013: 6). Kadının kocası tarafından her fırsatta yavaşlatılması, her hareketinin frenlenmesi idin engelleme hissini deneyimlemesine hizmet eder. Kadının anlattıklarından anlaşıldığı üzere tez canlılığı, hayat doluluğu, onun hareketlerini hızlandırmaktadır. Ancak bu hareketli yapısı, eşini rahatsız ettiğinden ya da kadının bu yapısıyla başkalarının dikkatini çekeceği düşüncesiyle ona bir kalıp belirlenmiş ve bu kalıbın dışındaki her davranışı sınırlandırılmıştır. Erkek, hafızada engel koyucu olarak imgelmiştir. Ayrıca eşini hatırlatan nesnelere, geçmişteki mutluluğun kesintiye uğramışlığını simgeler. Atatürk çiçeğinin kapıya konulmuş olması, kadına artık o eve ait olmayışını hatırlatarak idin gerilim ile başa çıkamayışını, ikincil aşamaya geçişin zorunluluğunu ortaya koyar. Tonga'ya göre (2016: 79), "hikâyedeki bu çiçek figürü, kahramanın ve eşinin evliliklerinin ilk aylarında mutlu olduklarının da bir işaretidir. Kapı önünde bekleyen anlatıcı, kendi konumunu yeri değiştirilerek kapı önüne konulan çiçekle özdeşleştirmiştir." Evin içine alınmayan kadın ile kapının önüne konulan çiçek anlatıcının yaşadığı gerilimi anlatmak için aynı konumda ele alınmıştır.

Kapının dibine almışlar Atatürk çiçeğini. Kocam onu getirdiğinde bir parmak boyundaydı. Evliliğimizin ilk ayları. Parmağımızla saksıdaki toprakta yer açmış, (onun parmağıyla mı benimkiyle mi? Ne önemi var, o zaman ayrı iki yaratık değildik ki) birlikte dikmiştik. Tuttu büyüdü, şimdi küçük bir ağaççık. Ben onu balkonda tutuyordum. Orası daha uygun. Ama artık onun nerede duracağı benden sorulamaz. (Aral, 2008: 33).

Moran (1988: 133), "İnsanların birtakım istekleri, itilerinin olduğunu ama toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorunluğu duyduklarını ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemedikleri için bunları bastırmağa, örtmeğe çalıştıklarını ifade eder. Bireyin gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevklerini hayal kurma yolu tatmin etmeye çalıştığı görülür. Freud (2012: 62), bu isteklerin baskılanmasında en sık karşılaşılan nedenin elemden kaçmak olduğunu savunur. Baskı altına alınan isteğin sonradan bir yanlışlığı kılıfına girerek kendini açığa vurduğunu ifade eden

Freud, elemden kaçma içgüdüsünün sıklıkla izlenim ve yaşantıları unutma şekline dönüştüğünü ifade eder. Yazar, kahramanın ihtiyaç duyduğu ancak kaynanasının varlığı ve eşinin sonradan değişmesi nedeniyle karşılayamadığı isteklerini ertelediğini göstermeye çalışır. Freud'un savonusundaki gibi elem duygusundan kaçarak izlenimlerini ve yaşantılarını bilinçaltına iten kadın, hayal yoluyla eksiklerini tamamlamaya çalışır. Kadının yaşadıkları bir yandan geçmişle bağlantı kurularak verilirken bir yandan da yan evden gelen radyo sesiyle o an birleştirilir. Bu geri gidışlerde unutulmaya çalışılan izlenimlerin ve yaşantıların aslında kahramana gizliden de olsa bir elem hissi verdiği ortaya çıkar.

Yazar, yapıtın psikolojik alt yapısına uygun olarak bazı anlatım teknikleri kullanır. Anlatım teknikleri, yazarın duygularını, düşüncelerini, tecrübelerini, kısacası okuyucuyla dertleşirken tercih ettiği yollardır. Sanatçı bu yolları kullanarak okuyucuyu yanına alma ve eserin içine dâhil etme işlevlerini harekete geçirir. Psikanalizi hastalarına uygularken nasıl bir yol izlediğini açıklayan Freud (1938: 112), öncelikle eski gücünü yitirmiş "ben"i ruhsal yaşamda yitirdiği alanlara tekrar hâkim olması için zorladıklarını ifade eder. Ancak bazı nevrozluların "ben"in daha dayanıklı çıkması nedeniyle tüm rahatsızlıklara rağmen gerçeğe tutunmayı başarabildikleri için daha az dağılmaya uğradıklarını belirtir. Bunun gibi durumlarda nevrozun üzerine yoğunlaştıracak yöntemin iyi belirlenmesi gerekir ki bu hasta ve doktor arasında bir anlaşmaya varmayı gerektirir. Buna göre hasta her şeyi anlatacak, araştırmacı da bunları kimseyle paylaşmama sözü verecektir. Freud (1938: 114), bu aşamada hastadan anlatmasını istediklerinin "hastanın bildiği ve başkalarından gizlediği değil, aynı zamanda kendisinin de haberi olmadığı şeyler" olduğunu ifade eder. Bu durumda kişi; sadece hoşuna giden olayları, nesnelere değil, aklına gelen tatsız, huzursuzluk veren, önemsiz hatta saçma duyguları bile ortaya koyacaktır. Böylece psikanalizin temel kurallarına uygun olarak bilinçdışına baskıyla itilen nesnelere ve duygular dışı vurulacaktır. Bu süreçte geri dönüş, bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin sıkça kullanıldığı görülür. "Bilinç akışı tekniği (Stream of Consciousness), özellikle psikolojik/psikanalitik eserlerde ağırlıkta kullanılan bir teknik olup bireyin saklı yönlerini belirtmede en etkili yöntemdir. Bu anlatı tekniğinde karakterin düşünme eylemleri olduğu gibi ifade edilmeye çalışılır." (Karabulut, 2012: 1377). Bilinç akışı tekniğinde "olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, (...) yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir. Kahramanın; hayatı, nesnelere, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığı, bir bilinç yansıması eşliğinde aktarılır" (Tosun, 2014: 59). Bilinç akışı ve geriye dönüş yöntemiyle öyküde kadının geçmişte yaşadıklarına okuyucu tanık edilir. Radyo sesinin geldiği evde daha önce anlatıcı ve eşi oturur. Evliliğinin ilk zamanlarında -kaynanası onların yanına yerleşmeden önce- eşiyile aralarında problem yoktur. Ancak zamanla anlatıcı eşinden beklediği ilgi ve sevgiyi görmemeye başlar ve daha sonra kaynananın gelişiyile büyük bir eve taşınma ihtiyacı duyarlar. Bu yeni evde daima erkeğin dedikleri olur, kadın

hep susturulur, sindirilir ve her davranışı eşi tarafından eleştirilir. Erkek, egemen unsur olarak kadını yok sayıp onu ait olmadığı kalıplara sokmak için zorlar. Anlatıcı, eski günlerini hatırlarken daima emir cümlelerinin kafasında döndüğünü fark eder. “Yavaş yürü, yavaş konuş, alçak sesle gül” gibi emir cümleleri yatak odasında bile onu esir alır. Eşine sarılmak istediği her anda “boğuyorsun, yavaşça yudum yudum sev...” uyarıları ile karşılaşır ve bir süre sonra kadın evin içinde değersiz bir nesneye dönüşür.

Yedi yıl, ‘Yavaş... Yavaş...’ diye seslendi kocam ardımca. Kocam en çok ‘yavaş’ sözcüğünü kullandı birlikte yaşadığımız sürece. – Kapıları çarpma yavaş-Koşma yavaş yürü, çocuğunu düşürürsün – Yavaş konuş bağırma öyle – Radyoyu bu kadar açma be yavaş... Gülüşüme, sevincime, mutluluğuma, coşkuma, kaygıma, sevgime, “Yavaş” dedi. (Aral, 2008: 32).

Kadın çocuklarını almaya giderken heyecanla merdivenleri ikişer atlayıp çıkabileceğini ama yine kendisine evliliği süresince emredildiği gibi yavaşça çıktığını anlatır. Çünkü bu evde yaşadığı günlerde kendisine birçok konuda olduğu gibi merdivenlerden nasıl çıkıp ineceği de tembihlendiğinden içinden ikişer ikişer çıkma isteği gelmesine rağmen alıştırıldığı gibi yavaşça çıkar. Boşanmış, bağımsız biri olduğu halde alıştırıldığı gibi hareket etmeye devam etmesinden kadının, kendisine uygulanan psikolojik şiddetten tamamen kurtulamadığı anlaşılır.

Yavaşça çıkıyorum. Tüm merdivenleri çabucak, basamakları ikişer atlayarak çıkarım ama bu evde böyle çıkmaya alıştırıldım. (Aral, 2008: 32).

İd ile süperegö arasında bulunan “ego, haz prensibi yerine gerçeklik prensibi tarafından yönetilir”. “İkincil süreci ifade eden aşama, “sıradan bireylerin düşünme ve problem çözme diye adlandırdıkları şeyden başka bir şey değildir” (Hall 1999: 37-39). İdin gerçekleştiremediklerini bu süreç, gerçekleştirerek egonun “gündüz rüyalarını ve fantezileri yaratan işlevi”ni harekete geçirir. Ego, gerçek olayları algılayarak düşünce ve duyarlılığı artırır. Kişi böylece çevresiyle yaşadığı uyumsuzluklara karşı daha tahammül etmeyi öğrenir. Kadın kahramanın ikincil aşamada hatırladığı gerçekler, egonun gündüz rüyaları ve fantezileri işleviyle bağlantılı olacak şekilde ilerler. Geçmişteki gerçeklerin aktarılması aynı zamanda kahramanın gündüz düşlerini ve beklentilerini sergiler. Kapıda oturarak eski eşinin gelmesini bekleyen anlatıcı, ara ara radyodan gelen seslerle eski evinde oturan kiracılara yönelik tahminlerle hayallere dalar. Ancak bu hayalleri bile eşinin eskiden kullandığı emir cümleleri ile kesintiye uğrar. Kadın yan binada oturanların yeni evli olduklarını hayal eder. Eski evinin mutfağına kadının eşyayı nasıl dizdiğini düşünürken aslında kendisinin tasarlayıp ancak hiçbir zaman istediği gibi dizemediği mutfağını anlatır. Çünkü kendi zevki gelenekselden farklıdır ve kadın bu yüzden hep eleştirilmiştir. Oysa eşi ve kaynanası geleneksel olmaktan da öte bağnaz kişiliklere sahiptirler. Bu durum kadının kendi evinde eşya üzerinde dahi bir hâkimiyet kurmasına izin verilmemesinden anlaşılır. “Kurumlaşmış evliliklerin” karşısında olduğunu söyleyen yazar (Enginün, 2005: 363), evliliğin kesin kurallara, “geleneksel, eskimiş dünya görüşlerine” ve peşin

peşin oluşturulmuş öngörmelere bağlanmasından rahatsızlık duyan karakterlerle aktarmak istediklerini perçinleştirir.

Üçüncü aşama olan süperego, “toplumda değer yargularını, ahlak normlarını temsil eden ve bireyin kendi doğru-yanlış normları (vicdan) ile ideallerinden (ego ideali) oluşan kısmı”nı temsil eder. (Budak, 2009: 681). İnsan kişiliğinin toplumsal ahlaka bakan yönü denilebilecek olan bu bölümde gerçeklerden daha önemli olan bir şey varsa o da topluma ters düşmemektir. Mükemmel ve uyumlu olmak bu aşamada çok önemlidir. Dürtüler, cinsel istekler ve davranışlar toplum kurallarının süzgecinden geçerek bireyi sınırlar ve şekillendirir. Öyküde süperego, kahramanın kendisini ve çevresindekileri sorgularken etkindir. Geçmiş yaşamını aktarırken yaşadıklarını, hayal ettiklerini ve farklılığını ortaya koyan kadın, zaman zaman farklı değil, geleneksel veya herkes gibi olsaydı mutluluğu yakalayabilme, evliliğini sürdürebilme, çocuklarının yanında olabilme ihtimalinin ne olacağını hesaplamaya çalışır. Kendi özgürlüğü için ayrılmayı seçen kadın, herkes gibi olmamanın cezasını ve pişmanlığını yaşar. Çünkü süperego, eylemlerin toplum veya ahlaki yönden onaylanması ve eleştirilmesini gerektirir. Kahraman da eylemlerini gözden geçirirken daima “yanlış yaptığı bir şeylerin olup olmadığını” sorgular. Netice olarak da zaten zor olan yaşamına çocuklarından ayrı kalma cezası da eklenince kadın için arada kalma durumu başlar. Bu aşamada özeleştirmeden sonra kendi kendini cezalandırma veya suçlu görme durumu ortaya çıkar. Suçluluk psikolojisi mekânsal algıyla birlikte ortaya çıkar. “Çünkü mekânla birey arasında süreklilik arz eden bir bağ bulunmaktadır.”(Bayrak, 2013:129).Bu psikolojiyi ortaya koyan bağ, kadının yan dairedeki evi hayal ederken gül desenli veya dantelli bir örtünün kanepeleri süslediğine emin oluşuyla hissettirilir. Kendisinin orlon yastıkları, güllü, dantelli örtüleri hiç olmamıştır. Evliliği süresince aklına gelmeyen bu detayı düşünürken “acaba herkes gibi güllü örtüleri olsa daha mı mutlu olurdu” diye düşünerek geçmişte mutluluğu yakalama ihtimalini anlamak için kendisini zorlar. Kadının sorgulamalarına göre kendisi toplumsal olanla çeliştiği için bunları yaşamıştır ve yandaki kadın muhtemelen toplumla uyuşan bir birey olması nedeniyle mutluluğu daha çok hak edendir.

Küçük odaya iki somya koymuştur. Dalı güllü örtüler serilidir üzerlerinde. Aslında benimkiler öyle değildi ama o genç geline öylesi yaraşır. Sonra tığla örülmüş orlon yastıklar da vardır koltuklarında.” Ben sevmem. O sevmeli. Orlon örgü yastıkları seven bir kadın kocasını ve çocuklarını mutsuz edemez. (Aral, 2008: 36).

Silvano Arieti, çocukların gelişim ve yaratıcılığının çocuğun anneyle kurduğu ilişkiyle doğru orantılı olduğunu vurgular. “İyi bir annenin çocuğa duyduğu sevgi ve aynı zamanda onun değerli ve yaratıcı bir birey olacağına ilişkin inanç yaratıcılığın ortaya çıkmasında en önemli etkindir” (Cebeci, 2009: 144-145). Öyküdeki anlatıcı çocuklarına çok düşkün, iyi bir anne olmasına rağmen yaşadığı olumsuzluklar sonucunda bir tercih yapmaya zorlanmıştır. Ayrılırken bile çocukların olumsuz anne-baba tutumlarının

etkisinde kalmamaları için eşiyle anlaşmaya çalışır. Anlayış içinde çocuklarını büyütme üzere anlaşılan eşlerin sözlerini tutamadıkları görülür. Kadın, mutlu bir komşu kadın hayaline devam ederken mutsuz ve çocuklarından uzaklaştırılmış bir annenin acılarını açığa vurmadan duramaz. Mutlu olarak hayal ettiği ama hiç tanımadığı ve görmediği kadına Fatma-Neriman adını verir. Fatma'nın yemek yaptığı sırada eşinin kendisine yardım edişini, sarılışını hayal eder. Bir yandan da eski eşinin kendisine hiç yardım etmediğini, birdenbire hiç sarılmadığını üzülen anımsar. Geçmiş ile an arasında bu gidiş gelişler sırasında kadının mutlu olmak için aslında çok büyük bir beklenti içinde olmamasına rağmen küçük mutluluklardan mahrum edilişi gözler önüne serilir. Kadın evinde söz sahibi olmadığı gibi eşi tarafından kişisel bir baskı altında tutulmaktadır. Bu anlamda kadının sadece hareketlerine değil; duygularına da set konulmuştur. Önceleri bu evliliği sürdürme kararlılığını gösteren kadın, bir süre sonra iki çocuğuna rağmen evliliği bitirme kararı almıştır. Ayrılırken eşiyle çocukların mağdur olmaması konusunda fikir birliği yapmış olmalarına rağmen eşi bir süre sonra çocukları ona karşı bir baskı ve cezalandırma unsuru olarak kullanmaya başlamıştır.

Karara yazılanlar bizi bağlamaz. Senin işin olur, bende kalırlar, ben bir yere gidecek olurum, sana bırakırım. Anlayışla yürütürüz.” “Çok doğal,” dedim. “İkimizin bu çocuklar. (Aral, 2008: 34).

Anne bu düşünceler içinde merdivende beklerken eski kocası gelir. Çocukları, o ayın uzun çekmesi nedeniyle vermeyeceğini söyleyerek eski karısının yüzüne kapıyı kapatır. Annenin kapıyı yumruklamaları, bağırıp çağırmaları sonucu değişirmez. Baba figürü, anne ile çocuklar arasında bir engel olarak belirginleşir. Çocukların anneye olan düşkünlüğü baba tarafından fark edilmiş, çocukların korkulu travması gerçekleşmiştir. Baba hem anneyi hem de çocukları cezalandırarak Freud'un ortaya attığı Oedipus kompleksinin çocuk dünyasındaki yıkıcılığını artırmıştır. Ağlamak için eve giderken bir yandan da daha önce yaptığı yemekleri ne yapacağını düşünür. Son çare olarak arkadaşında kalıp o geceyi çocuksuz bir evde geçirmeyi planlar. Çünkü çocuklu bir yerde durursa annenin acısı artacak, yaşadığı sarsıntıyı atlatamayacaktır.

Eve varana dek dayanmalı... Koşuyorum. Evde ağlayacağım, hem de bağıra bağıra... (Aral, 2008: 38).

Ann Oakley, “Ev İşinin Sosyolojisi” (1974) adlı çalışmasında “Kadınların kendilerini eve bağlayan zincirleri kırabilmeleri için, bu zincirlerin nasıl örüldüğünü anlamak zorunda” olduklarını belirtir. Öncelikle kadınların önce özgürlüğü sınırlayan sebeplerin anlaşılması gerektiğine vurgu yapar. Silvano Arieti ise kişinin varoluşunu gerçekleştirebilmesi ve yaratıcılığını konuşturması için bireyin “yalnız kalabilmeye yönelik bir kapasiteye” (Akt. Cebeci 2009: 148) sahip olması gerektiğinin altını çizer. Yalnız kalabilme gücüne sahip olan birey, geçmişteki yıkıcı olayları hatırlasa bile sorgulamalardan sonra kendisini haklı bulacaktır. Bu açıdan “Kapı” öyküsündeki kadının durumu incelenecek olursa anlatıcı, aslında bilinçli bir

sürecin içerisinde. Çünkü evliliğinin ilk aşamalarından kapının eşiğindeki bekleyişe kadarki süreçte özgürlüğü, hayatını paylaşmak istediği kocası tarafından zincire vurulmuştur. Paylaşımçı ve yenilikçi olan birey, tutucu, geleneksel ve baskıcı kişiliği ağır basan karakterin emirleri altında ezilmiştir. Dolayısıyla kadın hem zincirlerin nasıl örüldüğünü hem de zincirleri örenin farkında olarak özgürlüğe giden yol olarak boşanmayı seçmiştir. Ancak zaman zaman aklına takılan bazı durumlarla sorunun kimde olduğunu sorgulamaya başlar. Çocukların tüm ağlamalarına ve annenin ısrarına rağmen babanın çıkarmış olduğu sorun ile kadın artık evliliğinin bitme sebebinin kendisi olmadığına iyice ikna olur. Bu bir anlamda kadının üzüntülerinin, sorunlarının artması anlamına geliyorken bir anlamda da kadının aklanmasına işaret eder.

Hep düşünmüştüm suçlu ben miyim, diye. Aklandım şimdi. Artık senin gibi bir adamın karısı olmaktan öyle sınırsız bir mutluluk duyuyorum ki acılarım yok oluyor... (Aral, 2008: 38).

Söz konusu edilen süreçler dikkate alındığında anlatıcı, yaşamış olduklarını aktarırken çeşitli psikolojik aşamalardan geçtiğini açıkça belli eder. Ağır travmatik durumlar karşısında sabretme, tahammül etme, silikleşme neticesinde çözüme erişemediği bilincinin doğmasıyla birlikte yeni bir dönem açılır. Tüm zorlukları göze alan bireyin yalnız kalma, acı çekme ve toplum tarafından dışlanma gibi tüm olasılıkları göze aldığı görülür.

### **Sonuç**

İnci Aral, hikâyelerinde farklı temaları işlese de kadın ve kadının yaşadığı sorunlar, temel temalar olarak dikkat çeker. Kadın-erkek ilişkilerindeki sorunlar, birbirine sesini duyuramayan bireylerin çarpınışları, kadın bakış açısıyla sunulurken feminist bakış açısıyla değil, gerçekçi bir bakış açısıyla aktarılır. Yaşanmışlıklar, geçmişteki mutluluklar ve umulan ancak elde edilemeyen küçük istekler, toplumsal kuralların katılığına çarpıp parçalanırken kadının ruhunda da görülmeyen kırılmalar meydana getirir. Aral, bu kırılmalar ve küçük istekleri elde edemeyişleri dile getirirken erkek düşmanlığı şeklinde değil, kendisiyle herhangi bir anın güzelliğini paylaşmayan erkeğe sitemde bulunma tavrını tercih eder.

Yazarın yaşamıyla öyküleri büyük benzerlikler taşır. Küçükken yaşadığı ailevi sorunların yanı sıra evliliklerinde gözlemlediği, içine attığı, çözüm bulamayıp yazıya içini döktüğü durumlar öykülerini oluşturur. Psikanaltik açıdan incelenen “Kapı” öyküsü, psikolojik çatışmalar, baba figürünün çocuklar ve kadın üzerindeki baskıcı etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Yazar, olayı yaşayan çocuk kahramanlara kendi çocuklarının adını vererek yaşanmışlıklarını okuyucuya sunar. “Kapı”, yazarın öykülerinde genellikle işlediği temaların özeti niteliğindedir. Yazar, iletişimsizliğin neden olduğu boşanmalarda en çok zarar görenin kadın ve çocuklar olduğunu vurgular.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Alper, Y. (2015). İnci Aral'ın Mor romanına psikanalitik açıdan bir bakış. *Turkish Studies*, 10/12, 15-38.
- Andaç, F. (2004). *Edebiyatımızın kadınları (Edebiyatımızın kadınlarıyla yapılmış söyleşiler)*. İstanbul: Dünya.
- Aral, İ. (2008). *Ağda Zamani*. İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Aral, İ. (2009). *Anlar İzler Tutkular (Deneme)*. İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Atlı, F. (2012). Edebi metnin ve yaratıcılığın kaynağına ulaşan yol: Psikanalitik edebiyat eleştirisi. *Turkish Studies*, Volume 7/3, 257-273.
- Barbarosoğlu, N. (1997). İnci Aral'la söyleşi. *Adam Öykü*, S. II, 36-37.
- Bayrak, Ö. (2013). *Tevfik Fikret'in şiirlerinde mekân ve algı*. İstanbul: Kesit.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İstanbul: İthaki.
- Çaldak, M. (2013). *Hasan Ali Toptaş romanlarının psikanalitik çözümlemesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Emre, İ. (2006). *Edebiyat ve psikoloji*. Ankara: Anı.
- Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Freud, S. (1938). *Beş konferans ve psikanalize toplu bakış*. (Çev.: Kamuran Şipal), İstanbul: Cem.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin yorumu 1*. (Çev.: Emre Kapkın), İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2012). *Psikanaliz üzerine*. (Çev.: Kamuran Şipal), İstanbul: Cem.
- Hall, C. S. (1999). *Freudyen psikolojiye giriş*. (Çev.: Ersan Devrim), İstanbul: Kaknüs.
- Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' romanında anlatım teknikleri. *Turkish Studies*, Volume 7/1, 1375-1387.
- Karabulut, M. (2013). *Edip Cansever şiiri psikanalitik bir inceleme*. Ankara: Öncü.
- Lekesiz, Ö. (2000). *Yeni Türk edebiyatında öykü*. İstanbul: Kaknüs.
- Moran, B. (1998). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Oakley, A. (1974). *Women's work: The housewife, past and present*, New York: Pantheon Books.
- Tonga, N. (2016). *Yaşayan hikâyemiz günümüz Türk hikâyesi üzerine incelemeler*. İstanbul: Kesit.
- Tosun, N. (2014). *Modern öykü kuramı*. İstanbul: Hece.

### Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Türkeş, Ö. (2003). <http://kirmizikediedebiyat.blogspot.com/2013/11/portre-inci-aral.html> (Erişim: 29.02.2020)



## CAHİT ZARİFOĞLU'NUN YAŞAMAK ADLI ESERİNİ KOPUK YAPIT KAVRAMI IŞIĞINDA OKUMAK\*

READING CAHİT ZARİFOĞLU'S WORK NAMED "YAŞAMAK" IN THE LIGHT  
OF THE CONCEPT OF DISCONNECTED WORK

Nilüfer İLHAN\*\*

**ÖZ:** Çağın koşullarına göre oluşan ve zaman içinde değişerek devam eden edebî tür; metinleri tanımlama, sınıflama ve yorumlama işlevine sahiptir. Belli bir yöntem, kural ve tekniğe göre hareket ederek kurumsallaşma niteliği gösterir. Yazar ile okur arasında bir şekilde sözleşme görevini üstlenir. Bu noktada gerek yazara gerekse okura kolaylık sağladığı gibi anlamı sınırlama ve kısıtlamayı da beraberinde getirir. Buna karşılık son dönemde postmodernizmle birlikte türlerin biçim ve anlam özellikleri büyük bir değişikliğe uğrar ve metinler birçok türe uygun yazılarak kopukluk, süreksizlik, çoğulculuk örneği sergiler. Postmodernizmle ilişkili bir kavram olan "kopuk yapıt" da türlerin egemenliğini kırması, sınırları aşması ve edebî kalıpları yıkması sonucu ortaya çıkıp bir metinde çeşitli türlerin yer almasına ve kronolojik akışın parçalanmasına dayanır. Bu bağlamda Cahit Zarifoğlu'nun (1940-1987) günlük olarak nitelenen ancak anı, deneme, öykü, mektup, gezi yazısı, roman, düz-yazı şiir gibi türleri de içine alan *Yaşamak* (1980) adlı eserini "kopuk yapıt" kavramıyla tanımlamak mümkündür. Çalışmanın giriş kısmında edebî metinle tür arasındaki ilişkiye değinen kuramcıların görüşleri ele alınacak ve "kopuk yapıt" kavramı hakkında bilgi verilecektir. Ardından *Yaşamak* adlı eserin türüyle ilgili eleştirmenlerin ortaya koyduğu yorumlar üzerinde durulacak, eserdeki türler belirlenerek bunların ne şekilde yer aldığı incelenecektir. Son olarak da *Yaşamak*'ın "kopuk yapıt" olarak tanımlanmasını gerektiren unsurlar değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, edebî tür, kopuk yapıt, günlük, Cahit Zarifoğlu.

**ABSTRACT:** *Literary genre, which is formed according to the conditions of the age and continues to change over time, has the function of defining, classifying and interpreting texts. It shows the quality of institutionalization by acting according to a certain method, rule and technique. It assumes the duty of a contract between the writer and the reader. At this point, it provides convenience to both the author and the reader, but also brings with the limitation and restriction of the meaning. On the other hand, with the postmodernism recently, the form and meaning characteristics of the genres have undergone a great change and the texts are written in accordance with many types and show an example of disconnection, discontinuity and pluralism. "Disconnected work", which is a concept related to postmodernism, is based on the existence of various types in a text and fragmentation of chronological flow as a result of the breaking of the sovereignty of the species, overcoming the borders and breaking the literary patterns. In this context, it is possible to define Cahit Zarifoğlu's (1940-1987) work named 'Yaşamak' (1980), which is described on a daily basis, but also includes memoirs, essays, stories, letters, travel writings, novels, and prose poems, with the concept of 'disconnected*

\* Bu makale, 22-25 Kasım 2018 tarihinde Gaziantep'te düzenlenen İksad 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresinde sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

\*\* Doç. Dr. - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Yozgat - [nil.66@hotmail.com](mailto:nil.66@hotmail.com) (ORCID ID: 0000-0001-6343-2220)

*work'. In the introduction part of the study, the opinions of the theorists who talk about the relationship between literary text and genre will be discussed and information will be given about the concept of "disconnected work". Then, the comments put forward by critics about the genre of the book called "Yaşamak" will be mentioned, and the types in the work will be examined through determining the way how they are included the book. Finally, the elements that require the definition of 'Yaşamak' as 'disconnected work' will be evaluated.*

**Keywords:** Postmodernism, literary genre, disconnected work, diary, Cahit Zarifoğlu.

## Giriş

Belli bir yöntem, kural ve tekniğe göre şekillenen edebî tür, bir metni tanımlama, sınıflama ve yorumlama işlevini üstlenir. Metnin inşa edilme sürecinde, onu estetik bir geleneğin içine çektiği gibi okurun da metni çözümlene ve değerlendirme sürecine katkıda bulunur. Edebî tür, yazar ve okurun metne yaklaşımında sınırlayıcı ve kısıtlayıcı bir tutum sergilemesine karşılık, zamanın koşullarına göre değişmesiyle yenilik arz eden bir niteliğe sahiptir. Edebî türün bu özelliği, birçok kuramcının dikkatini çekmiş ve kuramcılar türle metin arasındaki ilişkiye değinip türün sağladığı geleneği ya da bu gelenekten kopuşu tartışmaya açmışlardır. Tzvetan Todorov, bir söylem biçimi olan metnin, edebî türden bağımsız olarak yazılamayacağı ve yorumlamayacağını söyleyerek edebî türün gerekliliği üzerinde durmuştur. Ancak Todorov; her yeni metnin, türün kurallarını değiştirdiğini belirtip türün değişmesinin üretilen metindeki yeniliklerle doğrudan bağlantılı olduğunu ileri sürer. Ona göre var olan türle yeni metin arasında benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyan bir akışkanlık söz konusudur (Todorov, 2004: 15). Todorov, dilin çeşitli olanaklarını kullanan çağdaş edebiyattaki yeni metinlerin, türün kurallarını geleneğin içinde bozduğunu Gérard Genetti'nin "[e]debi söylem, yapıları ihlal ederek, sınırları çiğneyerek oluşur ve gelişir; ama bunu yapabilmesini sağlayan da bu yapıları bugün bile yine kendi dil ve yazı alanının içinde bulmasıdır" (Todorov, 2004: 15) cümleleriyle tanık gösterir. Todorov'a göre birçok türü içine alan çağdaş metin, somut bir sınıflandırma işlevinden uzaklaşır ve "karmaşık" bir yapıya evrilir. Buna karşılık bir metin ne kadar karmaşık olursa olsun türlerden bağımsız olarak ele alınamaz. "Türler bir yapıtın edebiyat evrenine bağlanmasını sağlayan iplerdir" (Todorov, 2004: 16) diyerek metnin edebiyata eklenmesinde önemli bir bağ oluşturduğunun altını çizer.

Rus biçimci Yuri Tinyanov, metni yorumlamada türün belirleyiciliğine dikkat çekip türü adlandırmanın çağın koşullarıyla ilişkili olduğunu öne sürer. Tinyanov, roman ve şiir gibi türler üzerinden türün durağan değil hareketli yapısının bulunduğuna açıklık getirir. Tinyanov'a göre eskiden bir metni roman yapan özellik, aşk izleğine yer vermesiyle bugün uzunluğu ve konusunu geliştirme biçimi, onun roman olarak tanımlanmasını sağlamıştır (Todorov, 1995: 112). Onun için türler, metinlerin farklı söylem, kurgu ve anlam oluşturmasıyla sürekli olarak

değişmektedir. Bu değişim, salt türün kendini değil diğer türleri de etkileyerek türler arasında mücadelenin ve rekabetin oluşmasına neden olur (Ayar, 2015: 20). Tinyanov, şiirin de birçok değerler dizgesini yitirdiğini, sapma gösterdiğini ve başka türlerin etkisi altında kaldığını ancak bu şekilde şiirde, şiirselliğin öne çıktığını, devamlılığın ve gelişiminin sürdüğünü ifade eder.

Türleri, geçmişten bugüne kadar değerlendiren ve edebî bir kurum olarak gören René Wellek ve Austin Varren gibi retorikçiler, türlerin değişerek devam ettiği fikri üzerinde dururlar. Onlara göre her yeni üretilen metinle birlikte adlandırma ve sınıflandırma kaçınılmaz olup kalıcılık ve durağanlıktan söz etmek mümkün görünmez. Buna karşılık metinlerin biçim ve içerik ortaklığı onların bir tür içinde yer almasını gerekli kılar: “Denilebilir ki tür, yazarın kullanabileceği, okurun da zaten bildiği hazır bir estetik anlatım vasıtaları toplamıdır” (Wellek-Varren, 2001: 210). Klasik ve modern tür teorilerini karşılaştıran Wellek ve Varren, modern estetik anlayışın türe çeşitli imkânlar sunduğunu ve yazara özgürlük tanıdığını belirtmekle klasik teorinin savunduğu “saflık” ilkesinin geçersiz olduğunu dikkate sunarlar: “Edebiyatın başka değer dünyalarıyla ilişkileri ne olursa olsun eserler eserleri etkiler; eserler eserleri taklit eder, hicveder ve –sadece kendilerini tam bir kronolojik sırada izleyenlere değil– başka eserlere de yeni şekil verirler” (Wellek-Varren, 2001: 210) cümleleriyle Yuri Tinyanov’un görüşünü paylaşırlar. Türleri, tarihsel sürecin belirlediği sınıflandırma esasına göre ele alan Gennadiy Pospelov da René Wellek ve Austin Varren’de olduğu gibi türlerin çerçevesinin ortak unsurlar bağlamında çizildiğini savunur. Ona göre, türlerin belli özellikleri bulunmakla beraber bir tür diğerinin alanına geçebilir ya da birkaç tür bir araya gelerek karma bir yapı oluşturabilir. Yeni metin, çeşitlilik ve değişikliklere rağmen türle olan bağlantısını koparamaz ve ortak özelliklerden çok da uzaklaşamaz: “Yazarın bireysel yaratışında olsun, çeşitli edebiyat akımlarında olsun, her zaman belli bir tür ilintisi ve belli bir tür sistemi bulunmaktadır” (Pospelov, 2014: 485).

Tür teorisini ideoloji bağlamında değerlendiren Fredric Jameson, bu yönüyle söz konusu dilbilimci ve retorikçilerden ayrılır. Buna karşılık türlerin çağın koşullarına göre yeniden şekillendiği noktasında, onlarla ortak paydada buluşur. Jameson türleri, “yazar ile okur arasındaki sözleşmelerdir; türler edebi kurumlardır ve toplum yaşamının öteki kurumları gibi sözsüz anlaşmalara ya da sözleşmelere dayanır” (Jameson, 2008: 171) şeklinde tanımlayarak verili kalıpların gerek yazara gerekse okura kolaylık sağladığını düşünür. Bununla birlikte Jameson, metni üreten yazarın ortak unsurlardan uzaklaştıkça, okurun metni yorumlamada çekeceği güçlüğü de değinir. Jameson, çağdaş tür teorisinde anlamsal ve yapısal iki eğilimin esas olduğunu belirtir ve İlkçağ türleriyle modern çağ türlerinin ideolojik olarak birbirinden ayrıldığını, tarihsel arka planını vererek ortaya koyar. Ona göre modern türlerin, İlkçağ türleriyle

metinlerarasılık noktasında bir ilişki kurması, derin bir sürekliliğe işaret ettiği gibi farklılık ve kopukluğa da neden olur.

Son dönemde edebî tür tartışmalarının artmasında, postmodernizmin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Modernizmin katı kurallarına karşı bir tepki olarak doğan ve “bütünlüğünü yitiren bir dünyaya karşı” (Aktulum, 2008: 3) parçalı gerçekliği savunan postmodernizm, temelini çok seslilik ve çoğulculuk üzerine kurar. Bir metinde türlerin bir arada bulunmasının türü zenginleştirdiği, sınırlarını ve kalıplarını genişlettiği inancından hareket eder. Kubilay Aktulum *Kopuk Yazı-Kopuk Yapıt* adlı eserinde postmodernizmin bu anlayışının “kopuk yazı” ve “kopuk yapıt” kavramlarını ortaya çıkardığını belirterek türleri tam olarak tanımlanamayan metinlere, söz konusu kavramlar üzerinden açıklık getirir.<sup>1</sup> Aktulum’un çıkış noktasını ise Louis Aragon’un eserleri oluşturur. Aktulum, Louis Aragon’un eserlerinin içerik, biçim, mekân, zaman, anlatım ve tür bağlamında çoğulcu bir kurgusunun olduğuna dikkat çeker. Bu çoğulculuğun kopukluğa, süreksizliğe, parçalılığa neden olduğunu ve çoğulcu nitelik gösteren eserlerin de “kopuk yapıt” olarak adlandırılması gerektiğini belirtir (Aktulum, 2002: 10). Aktulum’a göre bu çoğulculuk ve belirsizlik, Aragon’un eserlerinin türünü çözümlenmeye çalışan okurun-eleştirmenin işini zorlaştırmıştır. Eserlerde, türler iç içe geçmiş, anlatıcı sesleri birbirine karışmış, zaman çizgiselliğini yitirmiş, bütünlük kaygısı ortadan kalkmış ve geleneksel tür gerçekleri tartışmaya açılmıştır. Aktulum, Aragon’un eserlerindeki gerçeklik algısının değişmesini ise Birinci Dünya Savaşı’nın yazarda oluşturduğu hayal kırıklığıyla ilişkilendirir. Ona göre Aragon; savaşın inanç, değer ve gerçekleri parçalamasını eserlerine taşımakla, bütünsel değil parçalı, görelî bir gerçekliğin peşine düşer. Aktulum, Aragon’un eserlerindeki kopukluğun ve parçalı gerçekliğin bellekle de bağlantısının olduğunu ileri sürüp çoğulculuğun, çok sesliliğin ve metinlerarasılığın unutmak ya da hatırlamak amacıyla kurgulandığından söz eder. Dolayısıyla birçok türü içine alan ve çoğulcu bir nitelik gösteren metinlerin adlandırma işlevini yerine getiren “kopuk yapıt”, metni bir türle tanımlamanın güçlüğünü gidirmiştir. Süreksizlik ve parçalanmışlıktan yola çıkıp “karma ve kırma” metinleri okurun-eleştirmenin dikkatine sunmuştur. Yazarın bulunduğu andan kaçarak geçmişe sığınması ve geçmişi de belleğin sunduğu imkânlar çerçevesinde anlatmak gibi bir işleve sahip olmasıyla “kayıp zamanın” peşine düşer. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Cahit Zarifoğlu’nun *Yaşamak* adlı eserini de türlerin çoğulculuğu, süreksizliği ve parçalılığı bağlamında “kopuk yapıt” kavramıyla incelemek mümkün görünmektedir.

<sup>1</sup> Kopuk yapıt kavramının eserde işlenişini ele alan ve bu makalenin de çıkış noktasını sağlayan çalışma olarak geniş bir bilgi için bk: (Tunç, 2014)

*Yaşamak*, yayımlandığı andan itibaren türünün tanımlanması bağlamında birçok fikir ayrılığını beraberinde getirir. 1977-1979 yılları arasında *Mavera* dergisinde parça parça yayımlanan eser, 1980 yılında Akabe Yayınevi tarafından kitap olarak çıkar ve eserin kapağına “günlük” olduğu yazılır. Buna karşılık Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören’in kendiyile yaptığı bir söyleşide, eserin türüne isim bulamadıklarını ancak roman olarak adlandırılabilceğini söyler: “Evet bir isim bulamadık ve sanıyorum hâlâ da bulamadık. Belki de bir roman oldu *Yaşamak*. Ben böyle şeyler üzerinde kafa yormam biliyorsun. Ama hissettiğim kadarıyla roman da artık o eski tanımlarını aştı. Buna bakarak belki de bir roman oldu diyorum” (Zarifoğlu, 2006: 42). Zarifoğlu, söyleşinin devamında bugünün bakış açısıyla geçmişteki olay ve durumları yorumlamanın eseri “günlük” ve “anı” türüyle adlandırılacağını belirterek eserin türündeki belirsizliğe dikkat çeker: “O günlere elimdeki şimdiki mercekle baktım. Yoksa oturup hayatımı, anılarımı şu bildiğiniz hatırat türünde anlatmak gibi bir niyetim olmadı. Anlatacak neyim var ki? Anlatacak ne gördük? Dolayısıyla *Yaşamak*’ı bu anlamda anı türüne koymak benim için iddialı bir şey olurdu. Günlük sözünde benim anlattıklarımaya yaraşan daha mütevazı bir hava var. Bunlar günlüktür. Ama gün güne yazılmamış, biçimsel olarak hatıra gibi yazılmıştır” (Zarifoğlu, 2006: 42-43). Zarifoğlu söz konusu söyleşide, *Yaşamak*’ta yer alan ve daha önce *Edebiyat* dergisinde yayımlanan “Sizi Görmeliydim” başlıklı yazısının Rasim Özdenören ve arkadaşları tarafından deneme mi yoksa hikâyeye mi olduğu konusunda bir tartışmanın yaşandığını ve sonunda hikâyeye olarak yayımlandığını ifade eder. Cahit Zarifoğlu, *Yaşamak*’ın türünün ne olduğu sorusuna, 1984’te yapılan bir söyleşide ise sınırlarını belirsiz bir tür olarak gördüğü “roman”la tanımlamanın uygun olduğu cevabını verir (Zarifoğlu, 2006: 57). Cahit Zarifoğlu’nun bu eserin türü konusunda yaşadığı belirsizlik, 1960 yılında Kahraman Maraş’ta çıkmasına öncülük ettiği *İnkılâb* adlı gazetede yazdığı yazılarla başlayıp 1974’te yayımlandığı *İns* adlı hikâyeye kitabı ve sonrasında çocuklar için yazdığı masallarla devam eder.

*Yaşamak*’ın türü konusunda yaşanan belirsizlikler, sonraki yıllarda da farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olur. Okur-eleştirmen, kitabın iç kapağında “günlük” olarak yazılmasına rağmen, eseri günlük türüyle adlandırmanın çok da doğru olmadığını düşünerek Fredric Jameson’ın deyişiyile “sözleşme”nin dışına çıkar. Selim İleri *Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair* (2003) adlı kitapta, *Yaşamak*’ın türünün “günlük” olduğu bilgisine “şüpheli” yaklaşıp roman kurgusuyla yazıldığını ve “zaman” olgusunun bu romanda bir karakter gibi işlendiğini ileri sürmekle Cahit Zarifoğlu’nun düşüncelerine yaklaşır (İleri, 2003: 51). Söz konusu kitapta Fatih Andı ise “günlük” olarak nitelenen eserin, günlük türüyle çok da bağdaşmadığını, türün tarihsel bir çerçevesini çizerek ortaya koyar. Andı’ya göre *Yaşamak*, “alışlagelmiş günlük türünün” kalıplarını zorlayan bir eser olmasının yanı sıra bilinçli şekilde türler arasında geçişkenlik örneği sergiler: “Bu sıra dışılık, eserin dil ve üslubunun şiir ile düzyazı arasında

gidip gelmeleriyle; günlük formatının içine yerleştirilmiş bazen bir mektup, bazen bir hikâye, bazen bir sohbet, deneme, gezi veya anı yazısı, çoğu kez de bir şiir yapısıyla, daha doğrusu kısaca söylemek gerekirse, türler arasında bilinçli olarak oluşturulmuş geçişkenlikler “tedahüller” vasıtasıyla kendisini gösterir” (Andı, 2003: 242). Buna karşılık Andı, *Yaşamak*'ta türlerin iç içe geçmesinin günlük türüne sağladığı katkıyı belirtir ve eserin türünün “günlük” olduğunu söyleyerek yayınevi tarafından konulan adlandırmayı benimser. *Hece Dergisi*'nin özel sayı olarak çıkardığı *Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu* (2007) adlı kitapta Mustafa Şerif Onaran da Fatih Andı gibi günlük türü hakkında genel bilgi verip eserin farklı kurgulandığını ancak “günlük” olarak tanımladığını dikkate sunar (Onaran, 2007: 61-65). İsmi geçen kitapta Mehmet Maraşlıoğlu, eserin günlük olarak yayımlanmasına rağmen günlüğün çok ötesinde olduğunu, anı türünden faydalandığını, buna karşılık türün kalıplarına tümüyle uymadığını, kurgunun şimdiki zamana ağırlık vermesiyle denenmemiş bir türe işaret ettiğini ve bu türün de “roman” olarak tanımlanması gerektiğini söyleyerek Cahit Zarifoğlu ve Selim İleri'nin görüşlerinin yanında yer alır: “Kitabın bu dizaynı onu anı ve günlük olmaktan çıkarmakta, ama yeni ve denenmemiş başka bir tür hâline getirmektedir. *Yaşamak* bütün hâlinde, günlükten daha çok, kronolojinin, bilinç akışı tekniği ile yazılmış romanlardakine benzer bir biçimde parçalanarak yeniden kurgulandığı bir romanı andırmaktadır; belirli bir anda birinci tekil şahıs bilincine gelgitler hâlinde yansıyan bir yaşamın romanını” (Maraşlıoğlu, 2007: 67). Ali Haydar Aksal ise *Zarif Şair Cahit Zarifoğlu* (2015) adlı kitabında eserin türü konusunda eleştirmenlerin zorlandığına ve kararsızlık yaşadığına dikkat çekerek dili, anlatımı ve kurgusuyla geleneksel türlerin dışına çıktığını söyler. Aksal'a göre Zarifoğlu, eseri geleneğe yaslamak yerine “doğaçlama” yoluyla kurgulayıp şiir, hikâye ve günlüğü bir araya getirmiştir: “*Yaşamak*, Zarifoğlu'nun büyük bir şairin, bir öykü anlatıcısının kıvrak dilinden, zekâsından doğan şiirsel, öyküsel anlatılı zarif bir günlüktür” (Aksal, 2015: 82) diyerek “günlük” türünde yazıldığını ileri sürer. Bu isimlerin yanı sıra *Yaşamak*'ın türüne ilişkin birçok okur-eleştirmenin de görüşlerini ortaya koyduğunu ve eserin türünü belirlemede kararsızlık yaşadıklarını belirtmek gerekir. Dolayısıyla bu çalışma, Kubilay Aktulum'un “kopuk yapıt” kavramından hareket ederek *Yaşamak*'ı bir türle adlandırmak yerine, onun “kopuk yapıt” olarak tanımlamanın gerekliliğini ileri sürmüştür.

### ***Yaşamak*'ta İç İçe Geçen Türler ya da Türlerin Çoğulculuğu**

*Yaşamak* kitabı, bölüm başlarında yer ve zamanın belirtildiği, kimi kez de bu unsurlara ay, gün ve saat bilgisinin eklendiği küçük parçaların bir araya gelmesiyle oluşur. Eserin yazılma süreci 1977-1979 yılları arasını kapsamasına rağmen geçmişin hatırlanmasıyla birlikte eserde 39 yıllık bir zaman diliminden söz edilebilir. Zarifoğlu'nun *Yaşamak*'a yakın geçmişle başlaması ve tarih belirtmesi, anı-günlük olarak adlandırılmasını gerekli

kılmıştır. Ancak anlatılanların kronolojik bir dizgeyle değil geçmişe, ardından şimdiye, tekrar uzak geçmişe ve şimdiye dönülmesiyle alışagelmış “anı” ile “günlük” türünün dışına çıkarılır. Geçmişteki kişi, olay ve durumların gerek geçmiş gerekse bugünün bilincinde yorumlanması mektup, deneme, hikâye, gezi yazısı, şiir ve roman gibi türlere başvurulmasını sağlamıştır. Zaman ve mekândaki değişiklikler, sıçramalar ve geçişler türlerin birbiriyle bağlantısını keserek *Yaşamak*’ı süreksiz ve kopuk bir yapıya dönüştürür.

Eser, “Sarıkamış 1979” başlıklı bir yazıyla başlar ve anı-günlük türüne uygun nitelik gösterir. “Gerçeklik statüsüne” (Chandler, 2018: 35) göre kurgulanan yazıya “ne çok acı var” (Zarifoğlu, 1990: 7) cümlesiyle başlayan, ardından askerlerin ve kendisinin psikolojini şiirsel bir dille anlatan Zarifoğlu, kışın Sarıkamış’ta bulunduğu bir dönemde silah ve cephane yükleyen askerlerin görev bilinciyle hareket etmelerinin ruhunda uyandırdığı etkiden söz eder. Geçmiş, psikolojik içeriği yoğun olan bir anlatımla sunması, anı ve günlük türünü bir araya getirir. Buna karşılık olayın ya da durumun akışını durdurup şair bilinciyle olanları yorumlaması, günlüğün sınırlarında dolaşmasına yol açar. Zarifoğlu, 12 Eylül’e giden süreçte toplumsal yaşamda görülen kargaşa ve kaosun savaşa evrilmesi üzerinde durur. Bu dönemde ideolojik kutuplaşmaya dahil olmak yerine inancına sığındığını ve evrensel olan doğruların peşinden gittiğini duyumsatır. Bu anlamda toplumsal bir olayın neden olduğu acının bilincine yansımaları bir kenara bırakarak geçmiş yıllara döner ve türünü adlandırmakta güçlük çekilen metinler kaleme alır. Ancak kimi olay ya da durumları anlatırken geçmiş yıllara ait tarihleri ard arda ve birkaç başlık hâlinde sunması “günlük” türünden faydalandığını göz önüne serer. Sarıkamış’tan Mersin’e yaptığı tren yolculuğuna ait izlenimini, Fethi Gemuhluoğlu’yla karşılaştıktan sonra onunla ilgili düşüncelerini, Tuzla’da geçen askerlik günlerini, sigarayı bırakma girişimini, kızının doğumunu ve babasının vefat haberini “günlük” türüyle sunar. Yazılarında, günlerini kimi kez yalnızlık psikolojisinin etkisiyle uzun, kimi kez de tek bir sözcükle anlatma yoluna gider. Toplumsal ve bireysel yaşamına ait detaylara birlikte yer verir. Zarifoğlu, anı ile günlüğün iç içe geçtiği, 1979 tarihli yakın geçmişe odaklanan diğer yazılarında da ideolojik kutuplaşmanın toplumda oluşturduğu acıya, kötülüğe ve yalnızlığa değinir.

*Yaşamak*’ta, şimdinin bilinciyle geçmiş yıllara dönülmesi “anı” türünün öne çıkmasını sağlamıştır. Zarifoğlu, doğumundan başlamak üzere yaşadığı ya da gezdiği şehirlerde karşılaştığı insan manzaralarını, gündelik yaşama ait izlenimlerini, olay ve durumların psikolojisine yansımaları, edebiyat çevresindeki kişilerin değerlendirmesini “anı” türüyle ortaya koyar. Anılarına, bugünün kaotik atmosferinden “kaçmak” ve geçmiş “hatırlamak” için başvurur. Bu eğilimiyle, Beatriz Sarlo’nun anı ile bellek hakkında söylediği cümleleri anımsatır. Sarlo, şimdinin geçmişle sıkı bir bağ kurduğunu ve anıların bellekten çıkmak için uygun bir zaman

kolladığını ileri sürer: “Anı bugüne muhtaçtır, çünkü Deleuze’ün Bergson’a dayanarak söylediği gibi, anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır: Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır” (Sarlo, 2012: 9-10). Anılarında psikolojik çözümlemelere ağırlık veren Zarifoğlu düşüncelerini; olay, durum, kişi ve nesnelere üzerinden dikkate sunar. Kentle ilgili anılarında, insan yalnızlığını ve toplumsal değişmeye değindiği gibi modern yaşama karşı da eleştirel bir tutum sergiler. Nitekim “İstanbul 1971” başlıklı yazısında, evinin karşısında bulunan bir apartmanda yaşayan inançlı bir ihtiyardan hareketle otuz katlı apartmanda yaşamanın olumsuzluğunu vurgular. Doğayla ilgili anılarında, insanın doğayla bütünleşmesi ve doğanın, “varlığı” hatırlamada öncü rol oynadığının altını çizer. “Maras 1960” başlıklı anısında ise gençlik yıllarında onun için önemli yere sahip olan “yalnız ardıc”ı söz konusu eder. Zarifoğlu, bu ağacı bir nesne olmaktan çıkarıp gerek kendinin gerekse Kahraman Maras halkının tarihsel ve kültürel yaşamında önemli bir tanık olduğunu duyumsatır. Ağacın toplumda “teslimiyet”, “dalgalanma” ve “hayranlık” gibi metafiziksel duygular oluşturduğunu belirtip (Zarifoğlu, 1990: 47-48) yalnız ardıcın geçtiği şiiirle yazısını tamamlar.

Zarifoğlu, geçmiş yıllarda yazılan ancak farklı zaman ve mekânlarda okunan mektuplara yer vermesiyle, anıların ve günlüklerin içine “mektupları” yerleştirir. Babasının vefat haberini tam bir tarih ve tek cümlelik bir bilgiyle aktarırken “günlük” türüne başvuran Zarifoğlu, ardından babasının kendisine gönderdiği sekiz mektubu yayımlar. Mektupların içeriğini sunmadan ne zaman ve nerede aldığından söz eder, mektupları okurken düşüncelerini de dile getirmekle türün bütünlüğünü bozar. Mektupların başında ise “babamdan mektup aldım” cümlesini tekrar ederek şiirsel bir dil yakalayan Zarifoğlu, mektuplar yoluyla babasının karakterini ve öğütleriyle kimliğini inşa etmeye çalıştığını dikkate sunar: “Sarıkamış Mayıs 1974: Babamdan mektup aldım. Mayıs on sekiz tarihli 1 Mayıs 1974 tarihli mektupçuğunu memnuniyetle aldım. Bu mektupçuk kelimesini her iki türlü de anladım. İlki, demek kendisine kısacık yazmışım, ikincisini normal uzunlukta bir mektup yazmışım ama babam bu küçültme takısı ile onu kadar sevimli bulduğunu anlatmak istiyor. Babam da vaktiyle o diyarda sıhhatçe iyi idi diye devam ediyor. Soğuk olmasına rağmen havası gayet sağlam ve iyidir...Cahitciğim namazlarını kıl ihmal etme” (Zarifoğlu, 1990: 108-109). Kendi yazdığı ancak kime gönderdiğini belirtmediği iki mektuba da yer veren Zarifoğlu, ilkinde askerliğine ait izlenimlerinden, ikincisinde karakteriyle ilgili özelliklerden, eşinin ailesinden ve 12 Eylül’e giden süreçte yaşanan karışıklıklardan bahseder.

*Yaşamak*’ta Zarifoğlu’nun yurtdışında gezdiği yerlere ait izlenimlerini aktarması, birçok metnin “gezi yazısı” türünde yazıldığını gösterir. Şehirler kimi kez tek sözcükle anlatıldığı gibi kimi kez de toplumsal, kültürel ve



coğrafi özelliklerinin verilmesiyle “gezi yazısı”na uygun olarak sunulur. Gezi yazılarında insanı, şehri ve doğayı çözümleyen Zarifoğlu, psikolojisine ait detayları öne çıkarır. Kıbrıs şehirlerinden Girne ve Voni’nin yanı sıra Avrupa şehirlerinden Calw, Milano, Ulm, Biarritz, Bordoeux ve San Sebastiyân’la ilgili izlenimlerini aktarır. Bu şehirlerden hareketle, Batı medeniyetine dair olumsuz bakış açısını ortaya koyar: “Ruh akmamaktadır bu koca medeniyetin içinde. İnsanda kan yerine herhangi bir sıvı dolaştırır gibi imkânsız bir sıhhsiz bir şeydir bu küçücük kasabada bile gerçek uzantıları olan yavrularını buralara kadar yaymış Avrupa medeniyeti”(Zarifoğlu, 1990: 19).

Anı ve günlük türüyle başlayan bir yazının, serbest bir çağrışımla sürdürülmesinin ardından *Yaşamak*’ta “deneme” türüne uygun metinlerle karşılaşılır. “Deneme”yi, yazarın kişisel düşüncelerini eleştirel bir üslupla ortaya koyan, var olan ideolojilerin karşısında yer alan ve melez bir tür olarak tanımlayan Adorno’nun görüşlerinin *Yaşamak*’ta yer bulduğu gözlenir. Adorno’ya göre “[d]eneme anlamı hep çözüp eritmeye eğilimlidir, kendisi için çıkış noktası olan anlam da dahildir buna. Başından beri hep mükemmel bir eleştiri biçimiydi deneme hâlâ da öyle” (Adorno, 2012: 33). Modernleşmeyle birlikte değer kaybına uğrayan toplumun sahip olduğu yeni değerlere karşı eleştirel bir tavır sergileyen Cahit Zarifoğlu da bu tür aracılığıyla insan, doğa, şehir ve medeniyete dair görüşlerini paylaşır. “Maraş 1958” ve “İstanbul 1969” başlıklı metinlerinde doğanın/köyün insan inancını ve davranışları olumlu etkilemesinden, ölümün keder olmaktan çıkıp yaşamın içinde olağan karşılanmasından, insanların birbiriyle dayanışmasından söz ettikten sonra “apartman katlarından bulup çıkarılan araçların altından kaldırılan insanlara, sözlerimizle tabiatı vehmettirebilmek durumunda mıyız?” (Zarifoğlu, 1990: 58) diyerek şehre dair eleştirel bakışını dile getirir.

Zarifoğlu, *Yaşamak*’ta geçmişe ait bir anısını anlattığı “Ankara 1977” başlıklı yazısını ise “hikâye” türüyle devam ettirmekle söz konusu türü yer verir. Birkaç yıl önce kiralamak için gittiği on altı katlı bir apartman dairesine ait izlenimlerini aktardığı yazısının başında, küçük evlerde oturmanın aileyi parçaladığı görüşü üzerinde durur ve bu evlerin mimarisini eleştirdikten sonra düşüncelerini etkili kılmak için de konuyla ilgili “hikâye” yazdığını belirtip hikâye metnini anlattıklarına ekler. Konu ve türü değiştirmesinin ardından anlatıcıda da değişikliğe gider. Hikâyede bekâr olan ben-anlatıcı, kırk dairesel bir apartman katında oturur. Komşularıyla ne bir tanışıklığı ne de bir konuşmuşluğu vardır. Bir gün sabahın erken saatinde kapısının çalınmasına çok şaşırır: “Ama sarhoş gibi olmuştum karmakarışık ilişkilerin ve hareketlerin geçidindeyim ve nedense herkes benden elini çekmişti. Ve sanki canlı bir bedenin sayısız damarlarından sadece birinden hiç kan akıyordu ve nasılsa bir beyin hücresi, bedeni boydan boya kateden bu cansız damarın ikinci katında yıllardır oturuyor ve birdenbire garip bir başlangıçla bedenin kendi

duvarları arasında sessiz fakat fıkır fıkır yaşadığını duymaya başlıyor” (Zarifoglu, 1990: 175). Birkaç kez kapısı çalınınca, kapısı açık olan karşı daireden ağlama ve inleme seslerinin geldiğini duyar ve yardım etmek için karşı daireye gider. Burada oturan kadın, pencereyi açarak herkese anlatıcının kendisine saldırdığını söyler. Bu ses üzerine biraz zaman geçtikten sonra komşular dışarıya çıkar ve polis de gelip anlatıcıyı götürür. Ancak anlatıcı-karakter, bir karakola değil sabahları işine giderken kravat takmaktan şikâyet ettiği gerekçesiyle işkence yapılacağı başka bir yere götürülür. Copu suratında hisseden anlatıcı-karakterin o saat ayıktığını söyleyen Zarifoglu, hikâyeyi “saçma” felsefesine uygun şekilde bitirir. Modern yaşamın insanı apartman dairesinden başlamak üzere saçma bir dünyayla karşı karşıya getirdiğini “hikâye” türü üzerinden vermeye çalışır.

*Yaşamak*'ta anlatıya dayalı türlerin yanı sıra şiirsel bir dilin kullanılması, söz oyunlarına başvurulması ve çağrışımlardan faydalanılmasıyla birlikte “şiir” türü de kendine yer bulur. Zarifoglu'nun bu çabasını, düz yazıyı şiire yaklaştırmak ya da şiirin alışılmış kalıplarını kırmak şeklinde düşünmek mümkün görünür. Ali Haydar Aksal, kitapta küçük dikkatlerin şiirsel bir birikimin sonucu olarak ortaya çıktığını ve şiir tadında okumaya elverişli düz yazılar olduğunu ileri sürer: “*Yaşamak* şiirdir, şiir yüklüdür, hayır değildir. Şiir bütünlüğü içinde olmadığı için şiir kitabı değildir. Kendine özgü bir kurgusu bulunuyor. Düz metinlerde de şiirsellik egemen. *Yaşamak*'taki şiir bölümleri ve düz metin içinde geçen dizeler bir araya getirilse başlı başına bir şiir kitabı ortaya çıkar. *Yaşamak* da şiir tadında okunuyor” (Aksal, 2015: 81). Zarifoglu yer verdiği şiirlerinin kimini de ele aldığı metne uygun olarak seçer. Nitekim ilk gençlik yıllarında Kahraman Maraş'ta bulunan Yalnız Ardiç adlı bir ağacı anlattığı yazısının sonunu, Yalnız Ardiç isminin geçtiği şiiriyle bitirir.

Kitapta, ben-anlatıcı olan Cahit Zarifoglu'nun 39 yıllık bir zaman diliminde sunduğu belleğini; anı, günlük, mektup, gezi yazısı, deneme, hikâye ve şiir gibi türlerle ortaya koyması, kitabın “roman” türüyle de ilişki kurduğunu gösterir. Romanın gerek birçok türden beslenen bir niteliğe sahip olması, gerekse dilin yapısını bozarak kuralsızlığı öne çıkarması, yeni arayışlar içinde olan yazarlara olanak sağlar. Bu bağlamda *Yaşamak*, Mihail Bahtin'in, çok sesli ve melez bir tür olarak tanımladığı romanla örtüşmektedir. Bahtin'e göre “[r]oman bir bütün olarak, biçem bakımından çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Bir araştırmacı, romanda, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli heterojen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır” (Bahtin, 2014: 36). *Yaşamak*'taki zaman, mekân ve kişilerin çokluğu ile türlerin çeşitliliği, romanın kurgusuyla benzerlik taşır. Bunların yanı sıra ben-anlatıcı olan Zarifoglu'nun, şimdiki zamandan uzak geçmişe gitmesi, belleğinde kalan anılarını sunması ve tekrar şimdiki zamana dönmesi, eseri bilinç ve bilinçdışı öne çıkaran “roman” türüne yaklaştıır. Bu noktada *Yaşamak*,

James Joyce ve William Faulkner'ın romanlarında denediği bilinç akışı tekniğini anımsatır. Zarifoğlu'nun zamanla ilgili bu eğiliminin Bergson'un zaman düşüncesini çağrıştırdığını da söylemek mümkündür. Bergson'a göre "zamanda bir bölünme yoktur. Ancak her anın bizim için bir kıymeti olduğundan ötürü biz, kendi keyfimize bağlı olarak, sadece zihinsel olsa da zamanı istediğimiz kadar bölebiliriz... Geçmiş, şimdi içinde barınıp gitmektedir. Geçmişin şimdi içinde barınıp gitmesi, zamanın, daha doğrusu sürenin sürekliliği ve bölünmezliği anlamındadır" (Gündoğan, 2010: 77). Zarifoğlu, *Yaşamak*'ta uzun yıllar öncesinde not ettiği ya da şimdi hatırlayıp yazdığı notlarını bir araya getirerek yaşamı nasıl anlamlandırıldığını ve neyle doldurması gerektiğini, "roman" türüne yaklaşan bir kurguyla ortaya koyar. Bu şekilde zaman, mekân ve türlerde çoğulculuğa gitmesi, "karma ve kırma" bir yapıya işaret eden "roman" türüyle yakınlık kurmasını sağlar.

### ***Yaşamak*'ta Kopukluk, Süreksizlik, Parçalılık ve Metinlerarasılık**

Zarifoğlu *Yaşamak*'ta, kronolojik akışı olan yaşamını kesintili, kopuk ve parçalı şekilde anlatır ve edebî metni gerçek dünyanın zaman akışından koparır. Belleğindeki dağınıklığı, yazılarının belli bir yöntem ya da türe göre kurgulanmamasıyla gösterir. Bazı olay, durum, nesne ve kişilerle geçen anılarını hatırlamakta ise zorlanır. Bu bağlamda anılarını ortaya dökmek için çağrışımlardan faydalanmaya ve unutulmaları hatırlamaya çalışır: "Anlatıcıda kayıp, yitirme, unutulma, ayrılma gibi duygular parçalılık, kopukluk hissi yaratır" (Tunç, 2014: 171). Zarifoğlu'nun zaman, mekân, kişi ve türlerde çoğulculuk sergilemesinde unutmak ve hatırlamak edimi kadar onun seyahat etmeyi sevmesinin, hareketli bir yapıya sahip olmasının da etkili olduğu düşünülebilir. Rasim Özdenören, otostopla Avrupa'yı dolaşan Zarifoğlu'nun bu yolculuklarının hem dış hem de iç dünyasında sürekli bir hareketliliğe neden olduğunu belirtir: "Yolculukları, hareketi, kıpırtıyı hep sevdi. Sürekli değişikliklerin içinde değişmeyen bir bu değişiklik kaldı. Hareket etmek yaşamaktır. Hareket etmeyi, kıvıldamayı, kıpırdamayı sevdi. Çünkü yaşamayı seviyordu" (Özdenören, 2007: 8). Zarifoğlu, kitabın ismini *Yaşamak* koyarak da eyleme, devamlılığa ve sürekliliğe işaret eder. Bu süreklilik ve devamlılık düşüncesini, kitabı özel bir anlam ifade etmeyen zamanla bitirirken de sürdürmektedir.

*Yaşamak*'ta "kopuk yapıt"ın önemli unsurlarından biri olan "metinlerarasılığa" da yer verildiği görülür. Bir metnin kendinden önce üretilen diğer metinlerle kurduğu bağı ve etkileşimi temel alan metinlerarasılık, çoğulcu bir anlatım olanağı sunar. Bu noktada *Yaşamak*'ın kurgusunun Rainer Maria Rilke'nin otobiyografik romanı olan *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı eserini çağrıştırdığından söz etmek mümkündür. Cahit Zarifoğlu'nun, Rilke'nin ismi geçen eserini mezuniyet tezi olarak sunması ve eseri beğendiğini söylemesi, onun Rilke'ye yakınlık duyduğunu gösterir (Zarifoğlu, 2018: 9-10). Ümit Soylu, "Cahit Zarifoğlu Üzerinde Rainer Maria Rilke Etkisi" başlıklı yüksek lisans tezinde (2012) iki eserin karşılaştırmasını yaparak Cahit Zarifoğlu'nun *Yaşamak*'ta Rilke'den

(1875-1926) etkilendiğini şu cümlelerle belirtir: “Şairlerin yazdığı günlük olarak görülebilecek bu eserler arasında mevcut olan bazı benzerlikler, Zarifoğlu'nun iyi tanıdığı Rilke'den bazı etkileşimlere maruz kaldığı fikrini ortaya çıkarmaktadır” (Soylu, 2012: 76). Bilinci parçalanmış bireyin kendini arayışını söz konusu eden *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (1910), otobiyografik bir roman olarak değerlendirilir. Romanda belli bir olay örgüsünün olmadığı, zamanın kronolojik olarak sunulmadığı ve bellekte yer edinen anıların ya da düşüncelerin belli bir sıra takip etmeden ortaya konduğu gözlenir. Roman, Paris sokaklarında gezen ben-anlatıcının/yazarın dikkatini çeken çeşitli insan manzaralarını sunması ve şehirde yaşamın çok hızlı aktığını anlatmasıyla başlar. Parça parça devam eden ve bütünlükten yoksun olan yazıların yer aldığı eserde, daha çok Paris yaşantısına dikkat çekilmekle beraber, ben-anlatıcının/yazarın çocukluk anılarına gitmesi ve başka şehirlerde geçen anıların sunmasıyla birlikte mekânlarda da çeşitlilik göze çarpar. Eserin bitişinde ise yarım kalmışlık ve süreklilik duygusu kendini hissettirir. Günlük, anı, deneme, öykü, sohbet ve düzyazı-şiir gibi türlere yer verilir. Şiirsel bir dilin hâkim olduğu eserde, kentleşmenin insanda oluşturduğu yalnızlık ve korku gibi temaların yanı sıra ölüm, çocukluk, aşk ve Tanrı gibi temalar da öne çıkar. Bu özelliklerin birçoğunun *Yaşamak*'ta görülmesi, onun *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'yla metinlerarasılık bağlamda ilişki kurduğunu dikkate sunar. Nitekim *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nın ilk paragrafında, şehirdeki hüzünlü insan manzaraları anlatıldıktan sonra devamında gelen ikinci paragrafta ise insanın esas amacının “yaşamak” olduğunun söylenmesi, *Yaşamak*'ın ismiyle bu paragraf arasındaki benzerliği gösterir: “Ne mi vardı başka? Çocuk arabası içinde bir çocuk tıkız ve bakır çalığı, alnında belli bir yara. Yara iyileşiyordu herhalde ve acı vermiyordu. Çocuk uyuyordu, açtıktı ağzı; iyodoform, pommies frites ve korku teneffüs ediyordu. Eh, ne yapalım. Esas mesele, yaşamaktı. Buydu esas mesele” (Rilke, 1989: 3). Zarifoğlu'nun *Yaşamak*'ı, “roman” olarak adlandırmasında da Rilke'nin söz konusu eserini “roman” olarak görmesinin etkili olduğu düşünülebilir.

## Sonuç

Edebî tür, bir metnin biçimini ve içeriğini şekillendirmek, onun çerçevesini çizmek gibi bir işleve sahip olmakla, metni geleneğin içine eklemeler. Buna karşılık yeni bir metin de türün sınırlarını ve kurallarını zorlayarak gelenekle olan bağın kopmasına ve devamlılığın yitmesine neden olur. Modernizme karşı çıkan postmodernizmin çoğulculuğu ve çoksesliliği savunan anlayışı ise türlerin birbirinden etkilenmesi ve bir arada bulunmasına dayanır. Bu anlamda postmodernizmle ilişkili bir kavram olan “kopuk yapıt” da birçok türün ve söylem biçimlerinin birlikte yer aldığı eserleri adlandırmak için kullanılır. Cahit Zarifoğlu'nun “günlük” olarak nitelenen ancak birçok türün özelliğini gösteren *Yaşamak* adlı eserini, “kopuk yapıt” kavramıyla tanımlamak gerekir. *Yaşamak*'ta günlük türü dışında anı, mektup, deneme, gezi yazısı, öykü, şiir ve roman gibi

türlere uygun olarak yazılan metinler bulunmaktadır. Bu metinler, belli bir sıra ve tarihe göre değil parçalı, dağınık ve düzensiz şekilde sunulmakla “kopuk yapıt” özelliği taşır; zaman ve mekândaki sıçramalarla bellekte yapılan bir gezi izlenimi uyandırır. *Yaşamak*’ta bellekteki anıların kopuk olarak kurgulanmasında Bergson’un zaman olgusunu çağrıştıracak “hatırlamak” ve “sürdürmek” edimlerinin etkisi görüldüğü gibi 12 Eylül’e giden süreçte bütünlüğünü ve gerçekliğini yitiren toplumdaki “uzaklaşmak”ın da etkisi hissedilir. “Kopuk yapıt”ta önemli bir yer edinen metinlerarasılık ise Rilke’nin *Malte Laurids Brigge’nin Notları* adlı eserinin kurgusunu anımsatarak ortaya konulur.

### KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat yazıları*. İstanbul: Metis.
- Aksal, A. H. (2015). *Zarifşair Cahit Zarifoğlu*, İstanbul: İz.
- Aktulum, K. (2002). *Kopuk yazı kopuk yapıt*, Ankara: Öteki.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ART-E, S.1, 1-15.*
- Andı, F. (2003). Türk edebiyatında günlük türü ve Cahit Zarifoğlu’nun *Yaşamak*’ı. *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair* (Hızl.: Alim Kahraman), İstanbul: Kaknüs.
- Ayar, P. A. (2015). *Türkçe edebiyatta varla yok arası bir tür: Fantastik roman (1876-1960)*. İstanbul: İletişim.
- Bahtın, M. (2014). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazıları*. İstanbul: Ayrıntı.
- Chandler, D. (2018). Tür kuramına giriş. *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı: Temel Metinler*, (Ed.: Jale Özata Dirlikyapan), Ankara: Doğu Batı.
- Gündoğan, A. O. (2010). *Bergson*, İstanbul: Say.
- İleri, S. (2003). Yaşamak için. *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair* (Hızl.: Alim Kahraman), İstanbul: Kaknüs.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm eleştirisi*. İstanbul: Metis.
- Maraşlıoğlu, M. H. (2007). Günlüğü aşan yaşamak. *Hece Özel Sayı 14: Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu*, S. 126-127-128, 66-68.
- Onaran, M. Ş. (2007). Cahit Zarifoğlu’nun günlüklerinde yaşamın anlamı. *Hece Özel Sayı 14: Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu*, S. 126-127-128, 61-65.
- Özdenören, R. (2007), Kuşbakışı. *Hece Özel Sayı 14: Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu*, S. 126-127-128, 8-37.
- Rilke, R. M. (1989). *Malte Laurids Brigge’nin notları*. (Çev.: Behçet Necatigil), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. İstanbul: Metis.
- Soylu, Ü. (2012). *Cahit Zarifoğlu üzerinde Rainer Maria Rilke etkisi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Todorov, T. (1995). *Yazın kuramı: Rus biçimcilerinin metinleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Todorov, T. (2004). *Fantastik: Edebi türe yapısal bir yaklaşım*. İstanbul: Metis.
- Tunç, G. (2014). Kopuk yapıt örneği olarak Muhsin Macit'in Filmin Ağlanacak Yeri adlı kitabı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 34, 164-171.
- Wellek, R, - Varren, A, (2001), *Edebiyat teorisi*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Zarifoğlu, C. (1990). *Yaşamak*. İstanbul: Beyan.
- Zarifoğlu, C. (2006). *Konuşmalar*. İstanbul: Beyan.
- Zarifoğlu, C. (2018). *Rilke'nin romanında motifler*. (Tercüme ve Yayına Hazırlayan: Ümit Soylu), İstanbul: Beyan.

## LEİPZİG KÜTÜPHANESİNDE KAYITLI BİR SEĞİR-NAME ÜZERİNE

### ON A COPY OF SEĞİR-NAME REGISTERED IN LEIPZIG LIBRARY

**Murat MURATOĞLU\***

**ÖZ:** Merak insanoğlu için önemli bir duygudur. Gelecekte ne olacağı ile ilgili bilgisinin olması ve bir adım önde yaşama isteği insanoğlunu, inanç ve inanışlar bağlamında çeşitli uygulamalara yönlendirmiştir. Vücuttaki bazı organların seğirmesiyle ilgili olarak yapılan yorumlamalar da bu uygulamalardan biridir. Zamanla edebî bir tür haline gelen seğir-name olarak adlandırılan metinler dil, kültür, anatomi, halk bilimi vb. birçok disipline kaynak teşkil etmektedir. Vücuttaki deri ve deri altındaki kasların hafifçe oynaması Olarak tarif edilen bu seğirmelere dayanılarak yapılan yorumlamalara ise seğirname (ihtilaçname/ilm-i ihtilaç) denilmektedir. Çalışmaya konu olan eser; Leipzig Kütüphanesinin dijital erişime sunduğu Türkçe yazmalar içerisinde çok metinli bir yazmanın Hâzâ Ta'bîr-est başlıklı Türkçe mensur seğir-name örneğidir. Seğirme ve seğir-nameler hakkında bilgiler verildikten sonra, mensur seğir-name içeriği hakkında açıklamalar yapılmıştır. Yazarı ve yazılış tarihi ile ilgili metin içerisinde ve katalog bilgilerinde herhangi bir açıklama bulunmayan 112 seğirmeden müteşekkil metnin notlar bölümünde dilbilgisi özelliklerinden hareketle Eski Oğuz Türkçesi döneminde kaleme alınmış olması muhtemeldir.

**Anahtar Kelimeler:** Seğirme, seğir-name, Hâzâ Ta'bîr-est, Eski Oğuz Türkçesi, fal.

**ABSTRACT:** Curiosity is an important sensation for human beings. To learn about the future events and the desire to live a step forward directed human beings towards different practices in the framework of beliefs. One of the practices is the comments related to twitch of some organs. The texts which became a literary genre and came to be named as seğir-name have been the source to some disciplines such as language, culture, anatomy, folklore etc. The interpretations made based on these twitches, which are described as the slight movement of the skin and muscles under the skin in the body, are called seğir-name (ihtilaç-name/ilm-i ihtilaç). The focus of the study is text that can be accessed digitally in the library of Leipzig University. This text is a prose seğir-name titled as Hâzâ Ta'bîr-est found in multi-textual manuscript. In the present study, firstly, some information about twitching and seğir-names will be provided, and then the content of the above-mentioned prose seğir-name will be analyzed. There is not any information about the writer and the date when it was scribed. On the basis of the linguistic peculiarities of the notes which consist of 122 twitch it is possible that the text belongs to Old Oghuz Turkish.

**Keywords:** Twitching, seğir-name, Hâzâ Ta'bîr-est, Old Oghuz Turkish, fortune-telling.

\* Öğr. Gör. – Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi / Samsun – [murat.muratoglu@omu.edu.tr](mailto:murat.muratoglu@omu.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0003-4067-8564)



## 1. Giriş

İnsanoğlı yüzyıllar boyunca hayal gücü, gözlem ve deneyleriyle evreni tanımaya ve ona anlam vermeye çalışmıştır. Bu durum ulusları var eden kültürleri ve inançları doğurmuştur. Geleceği bilme ve tahmin etme, bir adım önde yaşama arzusu insanoğlunun merak hissinin bir sonucudur. Bu gelecekte haberdar olma arzusu fal ve falcılık kavramını getirmiş; böylece çeşitli uygulamalarla ilim şubeleri ve bunun sonucunda da bu kavramlar etrafında gelişecek edebî türlerin doğmasına neden olmuştur. Fahnâmeler olarak adlandırabileceğimiz türler özelde yıldıznâme<sup>1</sup>, kıyafetnâme<sup>2</sup>, ihtilâcnâme/seğirname, tefe'ülnâme (Kara, 1979: 153-155) gibi adlarla isimlendirilmektedir (Yalap, 2017). Vücuttaki deri ve deri altındaki kasların hafifçe oynaması olarak tarif edilen bu seğirmelere dayanılarak yapılan yorumlamalara ise seğirname (ihtilaçname/ilm-i ihtilaç) denilmektedir.

Türkçe Sözlük'te "*seğirmek* (nsz); *Hafif kımıldamak, genellikle vücudun bir yerinde deri ile birlikte derinin hemen altındaki kaslar hafifçe oynamak*" (Türkçe Sözlük: 1722) manası ile verilen sözcüğü tarihî metinler yanında, Anadolu ağızlarında ve Türk Dilinin diğer şubelerinde de görebilmekteyiz.

Derleme Sözlüğü'nde sözcüğün "*seğirmek* (sergimek, serimek, seyirmek -1, *seyirmek* (1) *Seğirmek*; (Çığırı \* Dinar -Af.; Eğridir ve köyleri -Isp.; Söğüt, Honaz -Dz.; Bozdoğan -Ay.; tokat -Es.; -Çkr.; İskilip -Çr., Merzifon -Ama., Hacıilyas, Koyulhisar -Sv., Ahırlı -Ank., Bor -nğ., Ermenek -Kn., Mersin ve köyleri, Mut İç., (Sergimek) : (Ağlı, Küre -Ks., -Ecz., Haral -Gaz.) *Seyirmek* -1): (-İz.,ü Fili, biga -Çkl., Düzce -Bo., İskilip -Çr., Ağın -El., Reyhanlı ve Amik Ovası Türkmenleri, Reyhanlı -Hat., Lüleburgaz, -Krk., -Kıbrıs" (Derleme Sözlüğü: 3566) şeklinde farklı söyleyişlerinin Anadolu'daki dağılımını vermektedir.

Tarama Sözlüğü'nde sözcüğü "*seğirmek: Hafif kımıldamak, kıpırdamak, seğirmek*" (Tarama Sözlüğü: 3366) anlamı ile görmektedir.

Sözcük, Türkiye Türkçesi: seğirmek karşılığı ile; Tatar T: *tartu, tartısu*; Azerbaycan T: *sâyırmák*; Özbek T: *seskänmak*; Başkurt T: *taşlanıv, atılv, intılv*; Uygur T: *kaş tartmak, titrimäk*; Kazak T: *tartılv*; Kırgız T: *közü tartu*; Türkmen T: *Damak çekmek*" (Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, 1991: 756-757) şeklinde Lehçelerde izlenebilmektedir.

Seğirnamelerin sosyolojik altyapıları ve toplumlar nezdinde nasıl bir ilgi haline geldikleri hususunda açıklamalar yapan Ersoylu'nun (1985) bu yazılı türlerin ortaya çıkmasına dair açıklaması dikkat çekicidir: "Bir kimsenin vücudundaki herhangi bir uzuv seğirdiği zaman o kişinin gelecekteki durumuna, işine, sağlığına ve benzeri hususlarına ait tahminler öne sürülebilmiş, buna dayanılarak bazı hükümler verilebilmiştir. Böylece, bedendeki bazı uzuvların oynaması, seğirmesi ve benzeri durumlara

<sup>1</sup> Geniş bilgi için bk. (URL-1)

<sup>2</sup> Geniş bilgi için bk. (Mengi, 1978).



dayanılarak yapılan anlam getirme, yorumlama işine İslâm medeniyetindeki Türk yaşayışında İlm-i ihtilâç adı verilmiştir". "İnsan vücudunun bazı nahiye ve azalarında fizikî bir sinir ve adale hareketi olarak görülen seyirmelere toplumca, çok eski çağlardan beri, gelecekteki olaylara bir işaret manası verildiğini ve böylece bunlara hususi bir değer atfedildiğini biliyoruz." (Özergin, 1967). Bu hususî değer, seğirmelere ilk etapta başlı başına bir ilim şubesi olma niteliği, sonraki dönemlerde ise edebî tür niteliği kazandırmıştır. Türk edebiyatında manzum veya mensur olarak kaleme alınan seğirname konulu eserlerde, insan bedenindeki bu istemsiz kas ve sinir hareketlerinin gelecekte gerçekleşecek bir olayla ilişkilendirilmesi söz konusudur.

Eski Uygur Türkçesinde Uygur harfleriyle kaleme alınmış ve 10 seğirmeden müteşekkil metin parçası, yazılı geleneğimizin ilk seğirnamesi olarak bilinir<sup>3</sup>. Dede Korkut Kitabı'nın ilk boyu olan Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nda Dirse Han'ın eşinin oğlunun başına bir iş gelmesinden şüphelenmesi ve gözlerinin seğirmesini buna yorması "*çık sun benüm görür gözüm a Dirse Han yaman segrir*" (Ergin, 2008) şeklinde ifadesini bulur. Bu örnek aynı zamanda seğirmelerden yola çıkarak kimi yorumlamalarda bulunma bilgisinin Türk halk kültüründe eski olduğu görüşünü desteklemektedir.

Türkçe çalışmalarda seğirnamelerin iki farklı metotla ele alındığını belirten Sertkaya (2011); bunların birincisinin, organların teker teker ele alınıp yorumlamaların yapılması, ikincisinin ise; beş farklı tabircinin belirtilen organın seğirmesine dair görüşlerinin ele alınarak edisyon kritik metoduyla incelenmesi şeklinde olduğunu belirtir.

Söz konusu seğirnamelerin yurtiçi ve yurtdışı birçok kütüphanede yazmaları bulunmaktadır.<sup>4</sup> Bu metinlerden birçoğunun incelenip yayınlamasının yanında geri kalanlarının da çalışılması ile; seğirnamelerin toplu olarak ele alınmasının dilbilim, folklor, halk hekimliği, anatomi, sosyoloji, alternatif tıp gibi birçok disipline faydalı olacağı görüşündeyiz.

<sup>3</sup> Bilinen en eski seğir-nâme Uygur harfleri ile yazılmıştır. Dili Uygur Türkçesidir. T(oyok) III T. 295 bulunma yeri işareti taşıyan bu metin parçası hâlen Berlin Branderburg Bilimler Akademisi U. 5820 numarada kayıtlıdır. 10 seğirmeyi ihtiva eden 13 satırlık metin, ilk olarak Reşid Rahmeti Arat tarafından transkripsiyonlanmış ve Almancaya çevirisiyle birlikte *Türkische Turfan Texte = Türkçe Turfan Metinleri'nin VII. cildinin 44. sahifesinde 34. metin olarak yayımlanmıştır. Metnin özelliği seğir- ~ seğri- fiili yerine tebre fiilinin kullanılmış olmasıdır. Bu metin üzerindeki ikinci çalışma Peter Zieme tarafından yapılmıştır. Peter Zieme "Türkische Zuckungsbücher" adlı çalışmasında bu metindeki 10 seğirmeyi yeniden transkripsiyonlamış, Reşid Rahmeti Arat'ın okuma ve çeviri yanlışları ile bazı eksiklikleri düzelterek metni yeniden yayımlamıştır (Sertkaya, 2011).*

<sup>4</sup> Seğirnamelerle ilgili detaylı bilgi için ayrıca bk: (Sertkaya, 2011; Sümbüllü, 2007; Ersoylu, 1985; 1992; Şakar, 2010).

## 2. Leipzig Kütüphanesinde B.Or.178-04 Numara ile Kayıtlı Seğirname

### 2.1. Nüsha

Çalışmaya konu olan eser, Almanya Leipzig Kütüphanesinin dijital olarak erişime sunduğu B.or.178-04 numara ile kayıt altına alınmış mensur bir seğirname metnidir. Katalog numarası Fleischer, s. 443, 4 olan metin, çok metinli bir yazmanın dördüncü bölümünü oluşturur. Yazmanın katalog numarası ise B. or. 178'dir. Yazma içerisinde seğirname dışında sırasıyla:

1. Kuran surelerinden bir bölüm<sup>5</sup> (1-61 varaklar arası),
2. Şerh-i Ca'fer Sadık<sup>6</sup> (61-157 varaklar arası),
3. Haza Fal-i Kur'ani'l-Kerim (157-164 varaklar arası),
4. Haza Tabir-est (164-176. varaklar arası),
5. Şerh-i İsm-i Azam (176-240. varaklar arası)

şeklinde dir. 14 x 8.5 cm boyuta sahip olan yazmada metin alanı ise 9,8 x 4,9 cm'dir. Metin alanı, sayfa ortasında kırmızı renkle çizilmiş bir dikdörtgen içerisinde bulunmaktadır. 9 satırdan tertiplenen yazmada seğirname 164b varağının 8. satırından başlar ve 176a varağının 7. satırında son bulur. Metin harekeli ve okunaklı bir nesih örneğidir.

### 2.2. Nüşanın Yazarı, Yazılış Tarihi ve İsmi

Eserin başında, sonunda ve katalog bilgilerinde yazarı, yazılış tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Her bölümün müstakil olarak adlandırılmasının dışında yazmanın, geneli ihtiva eden bir isminin olmadığı görülmektedir.

### 2.3. Leipzig Kütüphanesinde B.or.178-04 Numara ile Kayıtlı Seğirname

Söz konusu eser, Leipzig kütüphanesinin dijital olarak erişime sunduğu yazma eserler arasında B.or.178. numaralı çok metinli yazma içerisinde B.or.178-04 numaralı, 5 bölümlük yazmanın 4. bölümünde bulunan Türkçe mensur seğirname örneğidir. Hâzâ Ta'bîr-est başlığıyla verilen bölüm yazmanın 164b-176a. varaklar arasında bulunmaktadır.

Metnin girişinde Hint hekimlerinin uzun ömürlerinde tecrübeleriyle seğirmelerden yola çıkarak gayb ile ilgili yaptıkları yorumlamaların İskender-i Zülkarneyn tarafından eyleme geçmeden önce dikkate alındığı, Harun Reşid'in bu yorumları yapacağı her iş öncesi aklından çıkarmadığı belirtilmektedir. Tarihteki bu önemli zatların bu uygulamalar içerisinde hareket ettiklerini belirten yazar, bu bilgilerle amel etmenin vacip olduğunu

<sup>5</sup> Bu bölümün tamamı Arapçadır.

<sup>6</sup> Şia'nın altıncı imamıdır. Sünnî kaynaklarda da daima hürmetle anılan ilmî bir şahsiyet olarak benimsenmiştir. Bütün gizli, felsefî, tasavvufî, fikhî, kimyevî ve tabii ilimlere vakıftır. Daha geniş bilgi için bk. (URL-2)

söyler. Yazar bu sözlerle okuyucunun bu metne itibar etmesinin gereğini ve bunun dinî bir yükümlülük olduğunu vurgular. Ancak Sümbüllü (2016); “seğirname müellifleri ve istinsahçılarının seğirnameelerde verilen hükümlerin tatbikatçıları olarak Hz. Âdem, Hz. Danyal, Ca’fer-i Sâdık, Hz. Zülkarneyn’i referans olarak göstermesinin muhatapları etki altına almak adına suyu baştan tutma psikolojisi ile ilişkili” olduğunu düşünmektedir. “Bu yaklaşım, türün inandırıcılık, etki ve yaygınlık kazanması adına müelliflerin beklentileri açısından amacına ulaşmıştır ki türün modern dünyada halen daha kısmi açılımları ile var olması bunu desteklemeye yetmektedir” demektedir (Sümbüllü, 2016).

Bu bilgilerden sonra metin seğirmeler bölümüne geçer. 112 seğirme bulunan metin baş bölgesinden başlayarak ayak, topuk ve ayak parmaklarındaki seğirmelerle son bulur. Metinde seğirmesi ile ilgili yorum bulunan organlar sırasıyla şu şekildedir.

başınun ortası, çevresi, başınun sağ yanı, başınun şol yanı, alını, alnun sağ yanı, alnun şol, kafası, sağ kulağı, şol kulağı, sağ kulağınun yumışağı, şol kulağınun yumışağı, sağ kulağınun delügi, şol kulağınun delügi, sağ kulağınun ardı, şol kulağınun ardı, sağ kaşı, şol kaşı, iki kaşı, sağ kaşı göziyile, sol kaşı göziyile, sağ gözün içi, şol gözün içi, sağ gözün kuyruğı, şol gözün kuyruğı, sağ gözün yukarı kapağı, şol gözün yukarı kapağı, şol gözün yukarı kapağı, sağ gözün aşağı kapağı, şol gözün aşağı kapağı, eger sağ gözün yukarı kirpügi, şol gözün yukarı kirpügi, sağ gözün çevresi, eger şol gözün çevresi, sağ gözün bebeği, eger şol gözün bebeği, sağ gözün burnundan yanı, şol gözün burnundan yanı, cümle burnı, burnun ucı, burnunun sağ yanı, burnunun şol yanı, burnunun sağ delügi, şol delügi, sağ yanağı, şol yanağı, ağzun sağ köşesi, aşağı dudağı, yukarı dudağı, dil, eñegi, boğazı, boyunun sağ yanı, boynun küllîsi, sağ omuzı, şol omuzı, iki omuzı, sağ bâzûsı, şol bâzûsı, sağ dirsegi, şol dirsegi, şol dirsegi, boynun üsti, boynun altı, sağ eli, şol eli, şol elinun ayası, şol elinun ayası, sağ elinun baş parmağı, sağ gögsi, şol gögsi, arkası, arkanun sağ yanı, arkasınun şol yanı, gögsi altı, karnun sağ yanı, karnun şol yanı, göbegi, kaşığun, kaşığun şol yanı, kaşuğı cümle, zekeri, hayânun iki yanı, [hayânun] sağ yanı, hayânun şol yanı, dibri, dibrinun sağ yanı, dibrinun şol yanı, sağ uyluğı, şol uyluğı, sağ dizi, şol dizi, sağ baldırı, şol baldırı, sağ topuğı, şol topuğı, sağ ayağınun arkası, şol ayağınun arkası, şol ayağınun altı, sağ ayağınun baş parmağı, sağ ayağınun şehâdet parmağı, orta parmağı, dördüncü parmağı, serçe parmağı, şol ayağınun baş parmağı, ikinci parmağı, orta parmağı, dördüncü parmağı, şol ayağınun şırça parmağı, şol ayağınun cümle parmakları,

Sol ayağın cümle parmaklarının seğirmesiyle ilgili anlatılanlardan sonra metin son bulur ve bir sonraki Şerh-i İsm-i Azam bölümüne geçilir.

### 3. Notlar

**3.1.** Eserin oldukça okunaklı bir şekilde kaleme alındığı görülmektedir. Hemen her kelime özenli bir şekilde harekelenmiştir (Ek-2). Ancak bazı kelimelerin yazımında birlik bulunmamaktadır. Aşağıdaki kelimelerde iki farklı yazım mevcuttur.

daḥı (دخی)	daḥı (دحی)	dāḥı ( داخی )
şâz ( شاذ )	şâz ( شاز )	
serçe (سرجه)	şırça (صرجه)	
ḥasta (خسته)	ḥasta (حسته)	

**3.2.** Tarihî metinlerde kapalı e sesinin (è) var olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Kapalı e'li olduğu iddia edilen kelimeler Eski Oğuz Türkçesi metinlerinde “Eski Türkçede olduğu gibi farklı iki imlâ ile değil tek bir imlâ ile ve esre veya esreli y’lerle yazılmışlardır (Korkmaz, 2005). Metindeki kapalı e sesi ile yazılması icap eden kelimeleri bu sesle, transkripsiyon alfabesindeki kapalı e (è) sesi ile okunmuştur: *dêrler* (ديرلر), *êrişe* (ايريش), *yêye* (بييه), *vêrmek* (ويرمك).

**3.3.** Vasıta hâli eki genellikle ile edatının ekleşmiş biçimiyle oluşturulmuş, bu yapı bazen birleşik bazen de ayrı yazılmıştır: *söz ile*(166a/9), *kimse ile*(166b/1), *gözi-y-ile*(167a/9), *şanat-ıla*(170b/5), *murâd-ıla* (175a/4).

**3.4.** Eski Oğuz Türkçesi metinlerinde ilgi hâli ekinin ünlüleri yuvarlaktır. Ancak bu metinlerde yuvarlak ünlülerin yanı sıra düz ünlülerin de kullanıldığı görülmektedir. Eski Oğuz Türkçesi metinlerinin standart dışı en dikkat çekici özelliği de budur. Metnimizde ilgi hali ekinin düz ünlülü şekli görülmemiştir.

**3.5.** Metinde bir yerinde ek uyumsuzluğu görülmüştür: *murâdça* (165b/9)

**3.6.** Metinde Eski Oğuz Türkçesi metinlerinde sıklıkla görülen ve eksiz belirtme olarak nitelendirilebilecek zamir n’sinin yüklem hâli eki göreviyle kullanıldığı görülmüştür: *istedügin* (166a/4), *dîdârın* (167a/8), *namâzın* (174b/2).

**3.7.** Metinde geniş zaman, gelecek zaman, öğrenilen geçmiş zaman yapıları, şart ve istek kipleri kullanılmıştır. Gelecek zaman eki olarak -A: *gel-e* (175a/5), *gör-e* (175a/8), şart eki olarak -sA: *siñir-se* (171b/2), öğrenilen geçmiş zaman eki olarak -mİş: *dê-miş* (170b/3), *êtmışler* (165a/2), geniş zaman

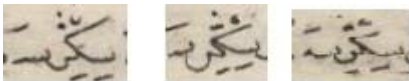
eki olarak -Ar: *ağ-arlar* (166a/9), iki yerde geniş zaman eki olarak -Ur kullanılması dikkat çekicidir: *ferahlan-urdu* (165a/6), *kııl-urdu* (165a/3), istek kipinin 1. çokluk şahsında -vÜz eki görülmüştür: *éd-e-vüz* (165a/6).

**3.8.** Metinde seğirmeler verilirken bu türdeki eserlerin hemen hepsinde görülen bir cümle kuruluşu göze çarpmaktadır. *eger şol dizi siğirse düşmanı hasta ola eger sağ baldırı siğirse bir yad kişinin namâzın kııla* (174a/9-174b/1-2-3) Bunun dışında iki yerde “*ba’zılar dërler kim* (170a/1), *ba’zılar dëmiş kim* (170b/3)” şeklinde herhangi bir isim vermeden bir hekim ya da bir ilim adamından alıntıda bulunmuştur.

**3.9.** Metin sözvarlığı açısından ele alınacak olursa, zamanının konuşma dilinin esas alındığı, edebî endişeden ve estetik kaygılardan uzak sade ve anlaşılabilir bir dille kaleme alındığı söylenebilir. Söz kadrosu büyük oranda Türkçeden oluşmaktadır. Özellikle vücuttaki seğiren organların adlarının tamamına yakını Türkçedir. Yalnızca *bâzû*, *zeker*, *haya* sözcükleri yabancı asıllıdır. Metnin anlaşılır ve yalın dilinde kaleme alınmış olmasının, geniş okuyucu kitlesine ulaşmak amacıyla olduğu söylenebilir.

**3.10.** Metne konu olan seğirmek sözcüğünün anlamı Türkçe Sözlük’te; *seğirmek (nsz): Hafif kımıldamak, genellikle vücudun bir yerinde deri ile birlikte derinin hemen altındaki kaslar hafifçe oynamak* şeklinde verilmiştir. Ancak tarihî metinlerde bu sözcüğün yazılışı ve çalışmalarda transkribe edilmesinde farklılıklar göze çarpmaktadır. Sözcük, çalışmalarda *sigirmek*<sup>7</sup>, *seğirmek* (Sümbüllü, 2007; Kurgun, 2018; Süer, 2011; Yastı, 2015; Eroğlu, 2015; Yalap, 2017; Karatlı, 2003; Ersoylu, 1985), *segrirmek* (Sümbüllü ve Gözütok, 2013), *segürmek* (Kete, 2008) şeklinde okunmuştur. Burada metinden yola çıkılarak sözcüğün apaçık bir şekilde üç noktalı kef (ك) ile yazıldığı görülmektedir. Bu sebeple harf ve harekelere bağlı kalınarak bu sözcük *siğirmek*<sup>8</sup> (*siğirse*) şeklinde transkribe edildi. Sözcüğün doğru

<sup>7</sup> Özkan Daşdemir, *İngiltere Kütüphanelerinde Kayıtlı Dört Seğirname Üzerine* başlıklı çalışmasında (Daşdemir, 2016) söz konusu seğirname metinlerinde sözcüğü, Britanya Kütüphanesi - Arundel Or. 8’de; seğirmek, Britanya Kütüphanesi - Harl. 5463’de; sigirmek, Britanya Kütüphanesi - Sloane 1081’de; seğirmek, Oxford Bodleian Kütüphanesi - MS Turk. e. 112’de; sigirmek şeklinde transkripte edilmiştir. Oxford Bodleian Kütüphanesi - MS Turk. e. 112 numaralı yazmanın metni için verilen dipnotta Daşdemir; “Yazmada seğir- fiili sigir- şeklinde esre’li yazılmıştır. Burada ise hareke olarak üstün tercih edilmiştir. Bu fiilin okunuşunda harekeler esas alınmış olup; aktarmada sigir- fiili -bütün bir çeviri yazı yapılmadığından- kapalı e ile gösterilmemiştir. Fiilin harekesiz birkaç yazılışında ise; yazıcının kullanımı dikkate alınarak sigir- şeklinde okuma yapılmıştır” açıklamasını yapmaktadır.



okunması ve transkribe edilmesi için sözcüğün semantik açıdan ele alınıp kökenine inilmesi ihtiyacı doğmuştur.

**3.11.** Yazma eserin adı, yazarı ve yazılış tarihi ile ilgili metinde ve katalog bilgilerinde herhangi bir bilginin bulunmadığı yukarıda ifade edilmişti. Yazmada isimlendirilen bölümlerin dışında herhangi bir bilgiye rastlanamamaktadır. Yukarıda söz edilen dil bilgisel ve söz varlığı incelemelerinden yola çıkılarak metnin, Eski Oğuz Türkçesi döneminde (13-15 yy.) yazılmış olduğu söylenebilir. Metnin transkripsiyonu Eski Oğuz Türkçesi ses ve şekil özellikleri dikkate alınarak oluşturulmuştur.

#### 4. Sonuç

Fal-nameler ve seğir-nameler Türk kültüründe ve yazılı metinlerinde edebî bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Leipzig Kütüphanesinin dijital erişime sunduğu Türkçe yazmalar içerisinde yer alan ve 5 ayrı metinden oluşan bir yazmanın 4. bölümünü ihtiva eden seğirname çalışmamızın konusunu oluşturmuştur. Metnin yazarı, yazılış tarihi ve ismi ile ilgili bir bilgi ne metin içerisinde ne de yazma kataloğunda mevcut değildir.

Metinde 112 seğirme yorumlamalarıyla birlikte verilmiştir. Bu yorumlamaların inandırıcılığını artırmak için bir seğirname geleneği olarak İskender-i Zülkarneyn, Hint hekimleri ve tecrübeleri ve Harun Reşid'in delil getirildiği görülmüştür. Sanat kaygısından uzak sade bir dille kaleme alınan eserde Türkçe sözcük kullanım oranı yüksektir. Organ adlarının tamamına yakını Türkçedir. bâzû, zeker, ğaya sözcükleri yabancı asıllıdır. Yazılış tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamasına karşın dil özellikleri metnin; Eski Oğuz Türkçesi döneminde (13-15) kaleme alınmış olma ihtimalini artırmaktadır.

Seğirnameler edebî bir tür olarak toplumun dil ve kültürü açısından önemli veriler sunmaktadır. Yazıldıkları dönemin ve hitap ettikleri toplumun; inanç ve görüşlerinden, eğilimleri ve genel yapısından beslenmiş olmaları, bulunduğu kültür dairesi açısından önemli veriler sunmaktadır. Doğma, evlilik, çocuk sahibi olma gibi önemli geçiş dönemleriyle ilgili yorumlamaların yanında zenginlik/fakirlik, mutlu/mutsuz olma hasta/sağlıklı olma gibi insan hayatını etkileyen sosyal durumlar, seğirnamelerde öne çıkarılan unsurlardır.

Bilgilerini ve birikimlerini aktarma insana ait bir özelliktir. İnsanoğlu bütün yapıp etmelerini sözlü ve yazılı olarak sonraki kuşaklara aktarır. Bu amaca aracılık eden yazılı metinler dil açısından da önemli veriler sunar. Yazıldıkları dönemin ses ve şekil özellikleri, cümle yapısı ve söz varlığı noktasında ulaştığı seviyeyi gözler önüne serer. Seğirnameler de kültür içerisinde önemli bir yer edinmiş ve toplum tarafından ilgi duyulan türler konumuna gelmiştir. Bu durumun, yazarların edebî endişe ve estetik kaygıdan uzak bir tutum sergilemelerine neden olduğu söylenebilir. Bu alanda birçok yazma gün yüzüne çıkarılmış, incelenmiş, Türk dili ve kültürü

açısında önem arz eden hususları ortaya konmuştur. Bu tanıtma da söz konusu külliyattan bir örneği dikkatlere sunmaktadır.

## KAYNAKLAR

### Yazılı Kaynaklar

- Daşdemir, Ö. (2016). İngiltere kütüphanelerinde kayıtlı dört seğirname üzerine. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 11, 19-46.
- Derleme sözlüğü*, Cilt X, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ergin, M. (2008). *Dede Korkut Kitabı I – Giriş, metin, faksimile*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Eroğlu, S. (2017). Seğir-Nâme -A copy in Riccardiana Library, Florence. *Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Social Sciences*, 18 (33), 671-695.
- Ersoylu, H. (1985). Seğir-name. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (Belleten)*, 27-48, Ankara.
- Kara, İ. (1979). Fal, falnâme. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, 153-155.
- Karatlı, R. (2003). Türkçe bir seğirname üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten-1999*, 47, 89-126.
- Karşılaştırmaları Türk lehçeleri sözlüğü*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kete, A. (2008). *Segürname – inceleme, metin, dizin*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Korkmaz, Z. (2005). Eski Anadolu Türkçesinde imlâ-fonoloji bağlantısı üzerine notlar. *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, C. I, 497-508, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Mengi, M. (1978). Kıyafetnameler üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 299-309.
- Özergin, M. K. (1967). Eski bir seyirme-nâme. *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 211, 4331-4332.
- Sertkaya, A. (2011). Bilinmeyen bir seğir-nâme yazması. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi -Bildiriler: Dil Bilimi, Dil Bilgisi ve Dil Eğitimi*, 1533-1560, Ankara.
- Süer, F. R. (2011). Bir seğirname örneği. *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/4, 287-304.
- Sümbüllü, Y. Z. (2016). Yeni bir ihtilâcnâme nüshası üzerine değerlendirme. *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 6, 174-196.
- Sümbüllü, Y. Z. (2007). Seğir-nâme ve seğirmek manaları üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 32, 53-69.
- Sümbüllü, Y. Z. - Gözitok, M. A. (2013). Gaybî bir ilim şubesi olarak ihtilâç-nâmeler ve Mevlânâ Sevâdî'nin manzum İhtilâç-Nâmesi. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 3 (6), 105-131.
- Tarama sözlüğü*. Ankara, 1989: Türk Dil Kurumu.
- Türkçe sözlük*. Ankara, 2005: Türk Dil Kurumu.
- Yalap, H. (2017). Yeni bir ihtilâcnâme-seğirname nüshası. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6 (3), 682-695

Yastı, M. (2015). Yeni bir seğir-nâme yazması üzerine. *Türkiyat Mecmuası*, C. 25, 273-311.

### Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://islamansiklopedisi.org.tr/yildizname/> (Erişim: 16.03.2020)

URL-2 <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 16.03.2020)

### EK: Metin

#### hazâ [işleye]<sup>9</sup> ta'bir-est

<sup>164b</sup> <sup>9</sup> iskender-i zülkarneyn kavlinde <sup>165a</sup> <sup>1</sup> ve hind hekimlerinden uzun 'ömürlerinden <sup>2</sup> tecrube etmişler kim zülkarneyn 'alehi <sup>3</sup> s-selâm bununla 'amel kılurdı <sup>4</sup> ve hem derlerdikim hârûnı'r-reşid <sup>5</sup> kendüden gidermezdi bununla <sup>6</sup> ferahlanurdı imdi bize dağı <sup>7</sup> vacibdür ki bununla 'amel edevüz <sup>8</sup> eger bir kişünün başınun ortası <sup>9</sup> sinirse mâl ve ululuk bula eger pâdişâhlığa<sup>165b</sup> <sup>1</sup> lâyık ise pâdişâh ola eger <sup>2</sup> bir kişünün çevresi sinirse <sup>3</sup> bir yad kişiden mâl ve devlet bula <sup>4</sup> eger bir kişünün başınun sağ <sup>5</sup> yanı sinirse bir kavm üzerine <sup>6</sup> ululuk bula eger başınun <sup>7</sup> şol yanı sinirse sefer ede gerü <sup>8</sup> tizcek gele eger alnı sinirse <sup>9</sup> sefer ede gerü murâdça ola <sup>166a</sup> <sup>1</sup> eger alnun sağ yanı sinirse <sup>2</sup> oğul ucından eylik göre<sup>10</sup> göre <sup>3</sup> eger alnun şol yanı sinirse <sup>4</sup> istediğün bula eger kafası <sup>5</sup> sinirse mâl cihetinden azacık guşsa <sup>6</sup> erişe eger sağ kulağı<sup>7</sup> sinirse eyü söz işide eger <sup>8</sup> şol kulağı sinirse anı yavuz <sup>9</sup> sözile anarlar eger sağ <sup>166b</sup> <sup>1</sup> kulağınun yumışağı sinirse bir kimse ile<sup>2</sup> cenk ede anun eli üstün ola <sup>3</sup> eger şol kulağınun yumışağı<sup>4</sup> sinirse ululuk eylik bula eger<sup>5</sup> sağ kulağınun delügi sinirse bir<sup>6</sup> dostdan kâh kâh eylik göre<sup>7</sup> eger şol kulağınun delügi<sup>8</sup> sinirse azacık kaygu göre velikin tiz<sup>9</sup> geçe eger sağ kulağınun ardı <sup>167a</sup> <sup>1</sup> sinirse bir kimse ile söyleşe anun eli<sup>2</sup> üstün ola eger şol <sup>3</sup> kulağınun ardı sinirse dost <sup>4</sup> anı eylikle anar eger sağ kaşı<sup>5</sup> sinirse erkek ucından şâzlık bula<sup>6</sup> eger şol kaşı sinirse bi-niyâzlık<sup>7</sup> ve baylık bula eger iki kaşı sinirse<sup>8</sup> bir dost didârın göre şâzlık ola<sup>9</sup> eger sağ kaşı göziyile sinirse<sup>167b</sup> <sup>1</sup> murâdına erişe eger sol kaşı<sup>2</sup> göziyile sinirse guşşalu ola eger<sup>3</sup> sağ gözün içi sinirse eyü huydan<sup>4</sup> yavuz huya döne eger şol <sup>5</sup> gözün içi sinirse murâd ucundan<sup>6</sup> sevine eger sağ gözün kıyruğı<sup>7</sup> sinirse mâl ucından şâz ola<sup>8</sup> eger şol gözün kıyruğı sinirse<sup>9</sup> oğlan ucından sevine eger <sup>168a</sup> <sup>1</sup> sağ gözün yukaru kapağı sinirse <sup>2</sup> şâzlığa erişe eger şol<sup>3</sup> gözün yukaru kapağı sinirse<sup>4</sup> şâzlığa erişe eger şol gözün<sup>5</sup> yukaru kapağı sinirse bir kimse ile<sup>6</sup> cenk ede

<sup>9</sup> Başlığın içinde siyah mürekkeple yazılı bu ibare büyük ihtimalle sehven yazılmıştır.

<sup>10</sup> "göre" sözcüğü mükerrer yazılmıştır.



'âkıbet ol yaña ola<sup>7</sup>eger sağ gözün aşağı kapağı<sup>8</sup>sinirse nesne için melül ola  
 eger<sup>9</sup>şol gözün aşağı kapağı sinirse<sub>168b</sub><sup>1</sup>şâz ve râhat ola eger sağ<sup>2</sup>gözün yukarı  
 kirpügi sinirse<sup>3</sup>bir murâd ucından sevine şâz<sup>4</sup>ola eger şol gözün yukarı<sup>5</sup>kirpügi  
 sinirse şâz ola eger<sup>6</sup>sağ gözün çevresi sinirse<sup>7</sup>azacık hasta ola eger şol<sup>8</sup>gözün  
 çevresi sinirse bir hoş<sup>9</sup>nesne ucından nâ-kâh sevine şâz<sub>169a</sub><sup>1</sup>ola eger sağ gözün  
 bebegi<sup>2</sup>sinirse eger 'illeti varışa ol<sup>3</sup>'illetden kurtula eger şol gözün<sup>4</sup>bebegi sinirse  
 bir zamân âdemîler<sup>5</sup>diline düşe eger sağ gözün<sup>6</sup>burnundan yanı sinirse şâz  
 ola<sup>7</sup>eger şol gözün burnundan<sup>8</sup>yanı sinirse şâz ve handân ola<sup>9</sup>eger cümle burnı  
 sinirse şâzlık<sub>169b</sub><sup>1</sup>ve baylık bula eger burnun uci<sup>2</sup>sinirse ululuk bula adı çıka<sup>3</sup>eger  
 burnunun sağ yanı sinirse<sup>4</sup>kimse ile cenk êde eger burnunun<sup>5</sup>şol yanı sinirse biraz  
 guşşalu ola<sup>6</sup>âhir şâz ola eger burnunun sağ<sup>7</sup>delügi sinirse şâz ola eger<sup>8</sup>şol delügi  
 sinirse guşşalu ola<sup>9</sup>eger sağ yanığı sinirse hastalıkdan<sub>170a</sub><sup>1</sup>kurtula şâz ola eger şol  
 yanığı<sup>2</sup>sinirse bir iş işleye kim andan utana<sup>3</sup>ba'zılar dërler kim gâyet göre  
 eger<sup>4</sup>agzun sağ köşesi sinirse şâz<sup>5</sup>ola eger aşağı dudağı sinirse<sup>6</sup>hüccetle düşmanı  
 zelîl eyleye eger<sup>7</sup>yukarı dudağı sinirse dost anı<sup>8</sup>horlaya eger dili sinirse  
 düşmanıla<sup>9</sup>cenk êde şonra dost ola<sub>170b</sub><sup>1</sup>eger eñegi sinirse bir kimse anı eylükle<sup>2</sup>aña  
 eger boğazı sinirse hoş<sup>3</sup>ta'âmı yêye ba'zılar demiş kim ta'âm<sup>4</sup>içün gamnâk ola  
 eger boyunun<sup>5</sup>sağ yanı sinirse san'atıla mâl<sup>6</sup>çok bula eger boynun şol<sup>7</sup>yanı sinirse  
 mâl bula ammâ rencile<sup>8</sup>eger boynun küllîsi sinirse şadağa<sup>9</sup>vêrmek gerek namâz  
 kılmak gerek<sub>171a</sub><sup>1</sup>eger sağ omuzı sinirse<sup>2</sup>pâdişâhlik bula eger şol<sup>3</sup>omuzı sinirse  
 sevine şâz<sup>4</sup>ola eger iki omuzı<sup>5</sup>sinirse bir kimse ile gâzab eyleye eyleye<sup>6</sup>eger sağ  
 dalusı sinirse<sup>7</sup>ululuk ve baylık bula eger<sup>8</sup>şol talusı sinirse eylik ve baylık<sup>9</sup>bula  
 eger sağ bâzûsı sinirse<sub>171b</sub><sup>1</sup>ni'met ve 'izzet bula eger şol<sup>2</sup>bâzûsı sinirse  
 yavuklanmış buluna<sup>3</sup>eger sağ dirsegi sinirse sehel<sup>4</sup>belüre sehel gam göre eger  
 şol<sup>5</sup>dirsegi sinirse sehel belüre sehel<sup>6</sup>gam göre eger şol dirsegi<sup>7</sup>sinirse mâl bula  
 şâz ola eger<sup>8</sup>boynun üsti sinirse düşmanı<sup>9</sup>dost ola eger boynun altı<sub>172a</sub><sup>1</sup>sinirse bir  
 kavm üzerine ululuk<sup>2</sup>bula eger sağ eli sinirse çok<sup>3</sup>mâl bula şâz ola eger şol<sup>4</sup>eli  
 sinirse mâl ve ululuk bula<sup>5</sup>eger şol elinün ayası sinirse<sup>6</sup>çok hayr işleye eger şol  
 elinün<sup>7</sup>ayası sinirse bir 'illetden kurtula kurtula<sup>8</sup>eger sağ elinün baş  
 parmağı<sup>9</sup>sinirse bir hâcet eline gire ammâ geçrek<sub>172b</sub><sup>1</sup>sağ gögsi sinirse bir işden  
 korka<sup>2</sup>guşşalu ola eger şol gögsi<sup>3</sup>sinirse bir işden sevine eger<sup>4</sup>arkası sinirse guşşa  
 ve kıtlık êrişe<sup>5</sup>eger arkanun sağ yanı sinirse<sup>6</sup>renc göre eger arkasının şol<sup>7</sup>yanı  
 sinirse beglik ve ululuk bula<sup>8</sup>ve yâhûz hayırlu sefere gide gani<sup>9</sup>la eger gögsi altı  
 sinirse<sub>173a</sub><sup>1</sup>ol demde melül ola eger<sup>2</sup>kanun sağ yanı sinirse bir katı

hastalıktan<sup>3</sup> kurtula eger karnuñ şol yanı<sup>4</sup> segire hasta ola yine tîz şifâ<sup>5</sup> bula eger  
 göbegi siñirse bir bereketlü<sup>6</sup> eylüklü nesne bula eger kaşığun<sup>7</sup> siñirse bir zamân  
 hasta ola eger<sup>8</sup> kaşığun şol yanı siñirse eylik<sup>9</sup> bula eger kaşuğı cümle siñirse<sup>173b</sup> <sup>1</sup>kız  
 oğlan ele gire şâz ola <sup>2</sup>eger zekeri siñirse ğayret ve mertebe<sup>3</sup> bula ve sevdüğine  
 cimâ' eyleye<sup>4</sup> eger hayânuñ iki yanı siñirse<sup>5</sup> tarlığa düşe eger sağ yanı<sup>6</sup> siñirse  
 tarlıktan kurtula şâz<sup>7</sup> ola eger hayânuñ şol yanı<sup>8</sup> siñirse biraz ğuşsa çeke eger<sup>9</sup> dibri  
 siñirse bir yerden bir yere<sup>174a</sup> <sup>1</sup>gide ve yâhûz bir yerde otura<sup>2</sup> eger dibrinüñ sağ yanı  
 siñirse<sup>3</sup> sehel ğam göre eger dibrinüñ şol<sup>4</sup> yanı siñirse şâzlık göre ve râhat<sup>5</sup> ola eger  
 sağ uyluğı siñirse<sup>6</sup> ğamġin ola eger şol uyluğı<sup>7</sup> siñirse şâzlık göre eger sağ<sup>8</sup> dizi  
 siñirse bir pâdişâhdan şâzlık<sup>9</sup> göre eger şol dizi siñirse<sup>174b</sup> <sup>1</sup>düşmanı hasta ola eger  
 sağ<sup>2</sup> baldırı siñirse bir yad kişinüñ namâzin<sup>3</sup> kıla eger şol baldırı siñirse <sup>4</sup>gözi aydın  
 ola eger sağ<sup>5</sup> topuğı siñirse devlet bula eger<sup>6</sup> şol topuğı siñirse nafaqası tar<sup>7</sup> ola eger  
 sağ ayağınun arkası<sup>8</sup> siñirse azacık ğam göre eger<sup>9</sup> şol ayağınun arkası  
 siñirse<sup>175a</sup> <sup>1</sup>sefer êde çok mâl bula ve yâhûz<sup>2</sup> bir gökçek 'avrat ala ucından<sup>3</sup> eylik  
 göre eger şol ayağınun altı<sup>4</sup> siñirse sefer göre gëru murâdıla<sup>5</sup> gele eger sağ  
 ayağınun baş<sup>6</sup> parmağı siñirse kul şatun ala<sup>7</sup> ğâ'ib göre eger sağ ayağınun<sup>8</sup> şehâdet  
 parmağı siñirse ğam göre<sup>9</sup> sonra beşâret yetiše eger orta<sup>175b</sup> <sup>1</sup>parmağı siñirse cenk  
 êde ğuşsa yetiše<sup>2</sup> eger dördüncü parmağı siñirse<sup>3</sup> cenk êde sonra veli ni' met ziyâde  
 bula<sup>4</sup> eger serçe parmağı siñirse her ne<sup>5</sup> isterse eline gire eger şol ayağınun <sup>6</sup>baş  
 parmağı siñirse cümle hâceti<sup>7</sup> revâ ola eger ikinci parmağı<sup>8</sup> siñirse bir iş işleye kim  
 andan eylik<sup>9</sup> göre eger orta parmağı siñirse<sup>176a</sup> <sup>1</sup>karavaş ola ola şâz ola  
 eger<sup>2</sup> dördüncü parmağı siñirse hasta ola<sup>3</sup> ve yâhuz namâza takşîrlik eyleye  
 eger<sup>4</sup> şol ayağınun sırça parmağı siñirse<sup>5</sup> ğuşşası gide eger şol ayağınun<sup>6</sup> cümle  
 parmakları siñirse bir yerden <sup>7</sup>gide dâhî hayırlu sefer êde

اَكْرَا لَنْكَ صَاغ بَايِي سِكرَسَه  
اَوْغَل اَوْجِنْدَن اَيْلِك كَوْرَه كَوْرَه  
اَكْرَا لَنْكَ صَوْل بَايِي سِكرَسَه  
اِنْسَدَّ وَاكِين بَوْلَه اَكْرَقْنَايِي  
سِكرَسَه مَا لَ جِهِنْدَن اَزَه جِقْ غُصَّ  
اِبْرِيشَه اَكْرَا صَاغ قَوْلَايِي  
سِكرَسَه اَبُو سَوْرَه اِنْسِيْدَه اَكْرَا  
صَوْل قَوْلَايِي سِكرَسَه اَبُو يَاوَز  
سَوْرِيكْدَه اَكْرَا لَنْكَ صَاغ

## ADIYAMAN-GERGER AĞIZLARINDA 'KADIN' SÖYLEMİ ÜZERİNE BİR ANALİZ\*

### A DISCOURSE ANALYSIS OF WOMAN IN THE DIALECTS OF GERGER

Mehmet YEŞİLKAYA\*\*

**ÖZ:** Toplumdan topluma değişen insan davranışları, kadına ve/veya erkeğe yönelik algıları, çeşitli konulardaki görüşleri, bakış açıları kültürü oluşturur. Bireysel küçük farklılıklar olmakla birlikte bir toplumun genelinin belirli koşullar altındaki tepkileri, söylemleri, eylemleri benzerlik gösterir. Bu benzerlik alanlarından biri de kadına yönelik algıdır. Kadına yönelik olumlu veya olumsuz algının öğrenilebileceği kaynaklardan biri halk ağızlarından derlemelerdir.

Bu çalışmada Adıyaman ili Gerger ilçesi ağızlarında masal, hikâye ve gerçek yaşamdan örneklerde kadına yönelik ifadeler incelenmiş; *kadın* söylemi üzerinden, kadına yönelik algı analiz edilmiştir. Kadın ile ilgili kullanılan *şiddet, çocuk doğurmak, yöneticilik, namus, başlık parası, çok eşlilik, iftira, zulüm, aile içi çekişmeler/kavgalar, öz/üvey annelik, kadın iradesi* gibi birçok konu masallarda ve hayat hikâyelerinde tespit edilmiştir. Bu çerçevede derlemeler incelenmiş, tespit edilen kavramların kadın söylemine dair etkileri açıklanmış, erkek ve kadın anlatıcıların kadın söylemi arasındaki farka dikkat çekilmiş, çeşitli ayrıntılar istatistiksel verilerle ortaya konmuştur.

Gerger yöresinde yapılan derlemelerde 39 anlatıcıdan 16 tanesinin hayat hikâyelerinde, masallarında kadına yönelik algının izleri tespit edilmiştir. Bu algılar arasında çok eşlilik, kadının sır saklayamaması, kadının meta olarak görülüp satın alınması, kadının yöneticilik yapamaması ilgi çekici başlıklar olarak ön plana çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın, söylem, ağız bilimi, Adıyaman, Gerger.

**ABSTRACT:** *The cultures of societies are comprised of the human behaviors depending on the societies; of the perceptions of the people towards women and/or men; and, of the opinions and perspectives of the people living in them. Taking slight individual differences into consideration, a society's reactions, statements, and actions are usually similar under certain circumstances. One of the occasions where this similarity applies is the perceptions towards women. One of the efficient sources which can shed light onto whether the perceptions towards women are positive or negative is the compilations of the dialects of the people.*

*In this study, the examples of the statements towards women from fairy tales, stories and real life in the dialects of the district of Gerger of the city of Adıyaman were studied and the perceptions towards women were analyzed using discourse analysis. Many concepts used when speaking of women such as violence, delivery, administrator, chastity, bride price, polygamy, slander, oppression, parental discord/domestic violence, birth/stepmother, women's will, etc. were identified in fairy tales and real-life stories. The compilations were studied over those concepts, the reflections of those concepts on women were explained, the difference between the*

\* Makalenin yazımı sürecindeki rehberliğinden ötürü İstanbul Medeniyet Üniversitesi Öğretim Üyesi Dr. Betül Özbay'a teşekkür edilir.

\*\* İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrencisi / İstanbul - [mehmetyes34@gmail.com](mailto:mehmetyes34@gmail.com) (ORCID ID: 0000-0002-8905-3306)

tone of the male and female narrators were emphasized and several other details were statistically analyzed.

As a result of the compilations put together in Gerger region, the traces of perceptions towards women were found in the fairy tales and real-life stories of 16 narrators out of 39. Among those perceptions are the qualities of polygamy, women not being able to keep secrets, women treated as goods and being bought, and not being able administer well stood out as significant.

**Keywords:** Woman, discourse analysis, dialectology, Adiyaman, Gerger.

## Giriş

Bireyi, içinde yaşadığı toplumdan, ailede görüp yaşayarak öğrendiklerinden, toplumsal öğelerden, ayırmak mümkün değildir. Davranış biçimleri, inançlar, öğretiler (din, sanat, töre) bireyi sarıp sarmalayan bir kültür yumağıdır (Köksal, 1980: 50). Bu kültür yumağı içinde yetişen bireyin kadına yönelik algısının da belirli koşullar altında aynı olması kaçınılmazdır. Kadına yönelik ifadeler, kadının toplum içindeki yeri, kadına nasıl davranılacağına geleneklerle gösterimi, zaman zaman kadına yönelik sözlü ve fiilî şiddet, derleme metinlerinde sıklıkla karşılaşılan öğelerdendir. Erkeğin hep egemen olduğu, kadının görevinin erkeğe hizmet etmek olduğu, kadının bir meta gibi satın alındığı, zaman zaman kadına şiddetin uygulanabildiği, kadının iradesinin hiçe sayıldığı gibi söylemler metinlerdeki masal, hikâye ve diğer anlatı türlerinde sıklıkla görülen unsurlardandır.

Bu çalışmada *Gerger Merkez ve Köyleri Ağızları* (Yeşilkaya, 2007) isimli yüksek lisans tezinde bulunan ve 39 kişiden derlenen hayat hikâyeleri, masallar, anılar, menkıbeler, çeşitli hikâyeler incelenmiştir. Bu derlemelerde 11'i erkek 5'i kadın 16 anlatıcıdan derlenen metinlerde kadına yönelik çeşitli ifadeler tespit edilmiştir. Kadına yönelik çeşitli olumlu/olumsuz algının olduğu 49 ifade tespit edilmiştir. Bu ifadelerin %68'i masallarda, %28'i hayat hikâyelerinde %4'ü ise menkıbelerde geçmektedir. Bunların %23'ü kadın anlatıcılar tarafından, %77'si erkek anlatıcılar tarafından dile getirilmiştir. Kadın anlatıcıların dile getirdiği kadına yönelik ifadelerin bulunduğu metin türlerinin %20'si masal, %80'i hayat hikâyelerinden oluşmaktadır. Erkek anlatıcılarda bu ifadelerin %78'i masallarda, %17'si hayat hikâyelerinde, %5'i menkıbelerde geçmektedir.

Çalışmada kullanılan/incelenen masallar, hayat hikâyeleri, menkıbeler yazılı kaynaklar ve ses kayıtlarından tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Toplanan veriler sınıflanabilen ve sıralanabilen nitel verilerdir. Elde edilen bulgular yaş, cinsiyet gibi roller göz önüne alınarak değerlendirilmiştir. Metin türlerinin sayısı, hangi metin türünde kadına yönelik ifadelerin ne şekilde kaç kez geçtiği, anlatıcıların yaş ve cinsiyet durumları da istatistiksel olarak tespit edilmiştir.

Söylem kavramının TDK Sözlükte üç karşılığı bulunmaktadır: 1- *Söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz.* 2- *Kalıplaşmış, klişeleşmiş, söz.* 3- *Bir veya*

*birçok cümleden oluşan bildiri, tez* (2020). İlk başta bir dilbilim terimi olarak karşımıza çıkan söylem sözcüğü, zamanla anlatım biçimi, söz, cümle, dil gibi birçok anlamda kullanılır olmuştur (Günay, 2018, s. 22). Söylem analizi kısaca kimin neyi nasıl ifade ettiğini, sözün söyleyiş sırasını ve bağlamını incelemektir. Bu çalışmada incelenen metinlerin biçim ve dil yönüne değinilmemiş, sadece anlam analizi yapılmıştır. Diğer bir deyişle semantik yönü dikkate alınmıştır.

## **1. Erkek Anlatıcıların 'Kadın' Söylemi**

### **1.1. Masallarda Kadın**

Birinci masalın özeti:

*Neçar adlı öz annesi vefat etmiş bir çocuk, üvey annesinin kendisine zulmetmesi üzerine evi terk eder. Başına türlü musibetler gelir, devlerle karşılaşır, kahramanlıklar sergiler, devleri öldürür. Başka bir dev grubu ile karşılaşır. Devlerin ellerindeki kızı kurtarır, devleri öldürür. Kurtardığı kızla evlenir.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

- Üvey karısı (üvey anne) çocuğu kovar, zulmeder, döver.
- Ali'ye der ki "Senin annen var, benim yok, ben gidiyorum".
- Dev kadını alıp götürmüş. Ali'ye der ki "Bu namustur."
- İki kişi kızı devin elinden kurtarır. Ardından aralarında anlaşmazlık çıkar. "Kız benimdir." kavgasına girişirler.
- Padişah der ki: Tüm erkekler sarayın önüne gelsin, kızım hangisini isterse onunla evlendireceğim.
- Padişah beğendiği gence kızını vermeyi teklif eder.

İkinci masalın özeti:

*Bir kadın ve iki çocuğu varmış. Kadın kuşyumurtası satarak çocuklarına bakarmış. Bir gün kadın bir sebeple çocuklarını evden kovmuş. Çocuklar evden ayrılıp ve bir daha dönmemişler. Çocuklardan biri bir ülkenin padişahı olmuş, diğeri de işçi olarak çalışmış, bir suç işlemiş. Bunu padişaha yargılanması için götürmüşler. Padişah kardeşini tanımış, birlikte annelerini de arayıp bulmuşlar. Annelerinin bunları evden kovmasına sebep olan şahsı öldürmüşler, muradına ermişler.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

- Yeni padişah, eski padişahın karısını da alır.
- Yahudi'yi öldürüp karısını da başkasıyla evlendirirler.
- Adamın sırrını öğrenmek için kızını onunla evlendirir.

Üçüncü masalın özeti:

*Padişahın oğlu ile evlenen genç kız, kocasının kız kardeşi tarafından türlü hilelerle evden kovdurulur, iftira atılır. Genç kız, yeni doğan bebeği ile*

*uzaklara gider, çocuk büyür, bir gün avda babası ile karşılaşır, babasını evine davet eder. Çocuğun annesi olan biteni anlatır, gerçekler öğrenilir.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

- İyi yemek yapmak, çocuk doğurmak kadına değer katar.
- Suçlu kadın toprağa gömülür, gelen geçen yüzüne tükürür.

Dördüncü masalın özeti:

*Zamanın birinde iki kardeş var. Bunlardan evli olan askere gider. Bekâr olan, yengesine göz diker. Kadın direnince onu bir çukura atar. Kadın çukurdan çıkar, uzaklara gider. Karşısına çıkan, ona yardımcı olan diğer erkekler de onunla evlenmek isterler. Kadın bir şekilde onlardan kurtulur. Erkek tacizinden kurtulmak için erkek kılığına girer. Şans eseri padişah olur. Kocasını askerden dönmüş onu yanına alıp padişah yapar.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

- Yalnız kadın sürekli taciz edilir, evli olması durumu değiştirmez.
- Padişah hep erkektir.
- Padişah, eski padişahın karısını da alır, onunla evlenir.
- Erkek kadının sahibidir.

Beşinci masalın özeti:

*Adıyaman'ın Hristiyanların elinden alınması, Müslümanlar tarafından kalenin fethedilmesi anlatılmaktadır. Masalda babasının sırlarını sevdiği adama söyleyen kadından bahsedilmektedir. Babasının sırlarını açığa vuran kadına kocasının da güvenmediği vurgulanmıştır.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

- Kralın kızı bir askere âşık olmuş, babasının sırlarını söylemiş.
- Kadın babasının da kocasının da sırlarını saklayamamış.

Altıncı masalın özeti:

*Bir genç rüya görür, babasına anlatmaz, annesine anlatmaz, evden kovulur. Ardından bir sebeple padişah onu zindana atar. Başka bir sebeple zindandan çıkar, padişahın yerine düşmanla savaşmaya gider. Sonra padişahın kızı ile evlenir. Rüyada gördüm ki güneş sağımda ay solumda. İşte bu iki kızdır diyerek iki karısını işaret eder.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

- Sağımdaki güneş ve solumdaki ay işte bu iki kızdır.

Yedinci masalın özeti:

*İki kardeş çocuklarını beşik kertme yaparlar. Bunlar öldükten sonra kuzenlerden erkek olanı kızı beğenmez. Anneleri onları zorla evlendirir. Erkek kadına dayak atar. Başka bir kızla evleneceğini söyler. Kızla evlenmek için çeşitli maceralar yaşar. Sonunda istediğini yapar, diğer kızla da evlenir.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

• Üç gün oldu kız konuşmadı, kafasını kesin dedi. Üç gün kız konuşmasa kafasını keserler.

• *Kız ana dedi, bir haftadır dayak yiyorum.*

• *İlk karısı yeni geline Hasan hem senindir hem benimdir dedi.*

Sekizinci masalın özeti:

*Genç bir kızın ebeveynleri hacca giderler. Giderken de kızına göz kulak olması için kızı müftüye emanet ederler. Kızı bir hücreye kapatıp kapıdaki delikten önüne yemek bırakırlar ve kimsenin gelip gitmesine izin verilmez. Aile hacca gittikten sonra müftü kızı göz diker. Kız birlikte olmayı kabul etmediği için müftü kızı iftira atar. Anne baba gelince oğluna, kızı öldürmesini söylerler. Erkek kardeş, kız kardeşini alıp dağa götürür, öldürmeye kıyamaz ve bırakır. Kızı gören bir asker kızı alıp evlenir. İki çocuğu olur. Bir zaman sonra kız anne babasını görmek ister. Asker de emrindeki iki askere kızı ailesine götürmelerini emreder. Yolda askerlerden biri kadına göz diker. Kadın direnince çocuklardan birini kesip öldürür. Kadın kaçıp gider, erkek kılığına girer. Daha sonra anne babasının yanına gelir, kocasını da çağırır. Olan biteni anlatır, müftüyü ve askeri cezalandırırlar.*

Masalda 'kadın' üzerine kullanılan ifadeler:

• *Bizim kızımız var, tek başına kalırsa kötü yola düşer, kime teslim edelim! Müftüye teslim edelim. Kıza bir hücre ayırdılar, kapıya kimse gelmesin, yemeği de pencereden versin.*

• *Siz bu pis kızı bana teslim ettiniz dedi müftü.*

• *Oğluna dedi git bunu yabanda öldür.*

## **1.2. Hayat Hikâyelerinde Kadın**

Gerger Ağızları derlemelerindeki erkek anlatıcıların anlattığı hayat hikâyelerinin satır aralarında kadına yönelik çeşitli ifadeler tespit edilmiştir. Anlatıcıların hayat hikâyelerini anlatırken tespit edilen ifadeler anlaşılabilir bir şekilde düzeltilerek aşağıda verilmiştir.

• Kimse ayakkabı bulamazdı, kadınlar hele hiç bulamazdı. Kadınlar ekin biçmeye ayakkabısız geliyordu.

• Bir adamın eşeği ölse yeni eşek alamazdı, avradı ölse yeni avrat alamazdı.

• O zaman katırı sattık, avradı aldık.

• Ablam gelin oldu, babam iki milyon başlık parası aldı.

• Hacı gidip baksın kıza, beğenirse evlendirelim.

• Ölmeden önce oğluna vasiyet etti: Kimseden borç para alma, karına sırrını söyleme.

## **1.3. Erkek Anlatıcıların Kadın Söylemi Analizleri**

Erkek anlatıcıların hayat hikâyelerinde değindiği kadın konuları genellikle evlenmek üzerinedir. Kadınların başlık parası verilerek satın



alınması, başlık parasına zam yapılması, mal veya hayvan karşılığında kadının takas edilmesi öne çıkan konulardandır. Yoksulluğun daha anlaşılır bir şekilde izah edilmesi amacıyla verilen “*Bir adamın eşeği ölse yeni eşek alamazdı, avradı ölse yeni avrat alamazdı.*” cümlesi ile kadının ve eşeğin ölümü eşit derece önemli kılınmakta, ikisine duyulan üzüntünün de maddi boyutu vurgulanmaktadır. Birinin ölümü hâlinde yenisine duyulan ihtiyacın maddi bir yük getirdiği ifade edilmiştir. Dolayısıyla ölen kadının maddi bir kayıp olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Kadına biçilen değer çeşitli nesnelere ile kıyaslanmış, kadınla duygusal anlamda bir bağın olduğuna yönelik bir ifadeye rastlanmamıştır. Erkek anlatıcıların ifadelerinde öne çıkan bir diğer söylem erkeğin daha öncelikli olduğudur. Yine yoksulluk/kıtlık yıllarında herkesin ayakkabı bulamadığı dönemlerde erkeklerden bazıları ayakkabı giyerken kadınların hiç giyemediği ifade edilmiştir. Hem erkek hem kadının ayakkabıya ihtiyaç duyduğu zamanda sadece bir çift ayakkabı satın alabilecek maddi imkân mevcutsa, o imkânı kullanmak erkeğin hakkı olarak görülmüştür. “*Kimse ayakkabı bulamazdı, hele kadınlar hiç bulamazdı.*” ifadesi bunu göstermektedir. Erkeklerle öncelik verilmesinin nedeni de kadınlar evde otururken erkeklerin dışarıda çalışması ve bu sebeple ayakkabıya ihtiyaç duymaları değildir. “*Kadınlar ekin biçmeye ayakkabısız geliyordu.*” cümlesi de bu tezi doğrulamaktadır.

Kadına sır söylenmemesi gerektiği, kadının iradesinin zayıf olduğu, sırları başkaları ile paylaşabileceği ihtimali erkek anlatıcının aile büyüklerinden aldığı bir nasihattir. Bir diğer söylem, kadın evlendirilirken ona fikrinin sorulmasına ihtiyaç duyulmamasıdır. Kadının iradesine önem verilmemiş, erkeğin kadını istemesi, beğenmesi yeterli sayılmıştır.

Masalarda ise kadına olan bakış daha abartılıdır. Kadına şiddetin uygulanabildiği, kadının toprağa gömüldüğü, toplumca ayıplanabildiği, kadının güvenilmez olduğu çeşitli örneklerle anlatılmıştır. Kadına şiddet masalarda çeşitli şekillerde görülmektedir. Üçüncü masalda suçlu kadının toprağa gömülmesi ve gelen geçen tarafından yüzüne tükürülmesi kadına şiddetin ilginç örneklerinden birini oluşturmaktadır. Yedinci masalda kadının üç gün konuşmaması, küs kalması sebebiyle kafasının kesilmesi, yine aynı masalda kadının kocasından dayak yemesi, sekizinci masalda kadına iftira atıldığı hâlde din adamına inanılması ve suçlu olduğuna inanılan kadın için ölüm emri verilmesi, emrin infazı için erkek kardeşin, baba tarafından görevlendirilmesi de şiddet örnekleri olarak gösterilebilir.

Kadının sır saklayamaması iki masalda kullanılan öğelerden biridir. Bir kadından sırları öğrenmesinin beklenmesi ikinci masalda anlatılmaktadır. Beşinci masalda da benzer şekilde padişahın kızının âşık olduğu askere babasının sırlarını söylediği anlatılır. Kadının sır saklayamadığı, iradesinin zayıflığı veya duygularıyla hareket ederek sırları söylemesi, casus olarak kullanılarak başkasının sırlarının öğrenilmesine aracı olması iki masala konu olmuştur. Bu konu aynı zamanda hayat hikâyesinde de geçen bir unsurdur.

Kadının evlendirilirken iradesinin sorulmaması üç masalda geçmektedir. İki kişinin aynı kız için kavga etmesi ve güçlü olanın kızı alması, yeni padişahın eski padişaha ait her şeye (karısı dâhil) sahip olması, Yahudi'yi öldürüp karısını da almak (onunla evlenmek) örnekleri kadına iradesinin sorulmadığını göstermektedir. Ancak padişahın kızının istediği kişi ile evlenmesi, padişahın kızını istediği kişi ile evlendirmesi farklı örneklerdir. Bu örneklerde prestijli olan kadının iradesinin önem taşıdığı söylenebilir. Ancak prestijli konumdaki kadının iradesi de aynı konumda bulunan aile büyükleri karşısında hiçe sayılmaktadır.

Üvey anne, görünce çekişmeleri de masalarda tespit edilen motiflerdendir. Birinci masalda üvey anne çocuğu döver, ona zulmeder, onu evden kovar. Çocuk da üvey annenin varlığını kabul etmeyerek "*Annem yok.*" der. Üçüncü masalda görünce, kadının kocasından ayrılmasına sebep olmaktadır.

Kadının değerinin artması üçüncü masala göre iyi yemek yapmak ve çocuk doğurmak olarak gösterilmiştir.

Sadece erkeklerin yönetici olabildiği de masalarda geçmektedir. Dördüncü masalda kadın, yönetici (padişah) olabilmek için erkek kılığına girer.

Erkeklerin birden fazla kadınla evlenmesi (polijini) altıncı ve yedinci masalda geçmektedir. Altıncı masalda adamın iki karısı vardır. Yedinci masalda ise Hasan eve yeni bir kadın daha getirir. Eski karısı yeni geline "*Hasan hem senindir hem benimdir.*" der.

Erkek anlatıcıların gerek masalarda gerekse hayat hikâyelerinde kadına yönelik kullandığı ifadeler tablo hâlinde aşağıdaki şekilde gösterilebilir.

*Tablo 1. Erkek Anlatıcılarda Kadın*

Masalarda	Hayat Hikâyelerinde	
X	X	Kadının İradesinin Önemsizliği
X	X	Kadının Sır Saklayamaması
X		Kadına Şiddet (Dayak, öldürmek vs.)
X	X	Kadının satın alınması/sahiplenilmesi/ödül olarak kazanılması
X	X	Erkeklerin Daha Önemli Olduğu
X		Kaynana/Üvey Anne/Görümce Zulmü
X		Kadın Yönetici Olamaz Düşüncesi
X		Polijini (Birden Fazla Kadınla Evlilik)
X		Kadına Değer Katan Şeyler (Yemek yapmak, çocuk doğurmak vs.)

## 2. Kadın Anlatıcıların 'Kadın' Söylemi

### 2.1. Masallarda Kadın

Kadın anlatıcılardan derlemelerde masal anlatımı yok denecek kadar azdır. Anlatılan masallar incelendiğinde kadına yönelik söylemlerin bulunduğu ifadeler rastlanmamıştır. Yalnız bir hikâyede kaynananın geline zulmettiğine, iftira attığına, boşanmasına çalıştığına yönelik ifadeler bulunmaktadır. Hikâyede geçen ifadeler şu şekildedir:

*Bir ihtiyar var, geline zulmetmiş... Gelin hiç yemiyor, içmiyor, gülmüyor, kocası bilmiyor ki gelin açtır, aç bırakılmış.*

### 2.2. Hayat Hikâyelerinde Kadın

Kadın anlatıcıların büyük çoğunluğu masal anlatmak yerine hayat hikâyelerini anlatmayı tercih etmiştir. Hayat hikâyelerinde dikkat çeken ayrıntılar kadınların yaşadığı maddi sıkıntılar, kaynana ile yaşanan sorunlar, küçük yaşta evlilik, iradesinin hiçe sayılması gibi konulardır. Metin içinde kadın anlatıcıların anlattıklarından aktarılan ifadelerden bir kısmı şöyle:

Birinci anlatıcı:

• Ben evlenmek istemiyorum, siz ne yapıyorsunuz! Valla ister evlen ister evlenme, biz seni vermişiz.

• Evlendim, 17 gün sonra kocam askere gitti. Babası gil, annesi gil hep çile çektirdiler.

İkinci Anlatıcı:

• Kaynanayla birlikte çok kaldık. Kaynanayla kavga yapıyorduk.

Üçüncü Anlatıcı:

• Benim bir kaynanam vardı, ekmeği sandığa koyardı, bırakmazdı yiyelim. Allah kimsenin başına getirmeye. Kaynananın acısını benden daha fazla kimse görmemiştir, yaşamamıştır.

• Bir evde bizim gibi gelin kaynana var. Kaynana ölünce gelin diyor ki onun mezarını derin eşin, yoksa o yine gelir. Onun gibi kötü yoktur.

• Harman zamanı susuz kalırdık. Gelin korkusundan susadım diyemez. Gelin korkusundan gidip su içemez. Kaynananın derdi çekilmez.

Dördüncü Anlatıcı:

• Bir oğlan geldi bize, annem diyor kızım senin haberin yok biz seni verdik. Ben henüz çok küçüktüm, 12 yaşındaydım, evlendim. Davarı çoktu, hizmet ederdim.

Beşinci Anlatıcı:

• Babam dedi 6.500.000 liran yoksa kızımı vermem. Başka yerin kızını iste.

• Kocam eniştemize ben ayrı ev tutacağım dedi. Henüz kaynanamın haberi yoktu. Sonra dediler nasıl öyle olur! Olmazsa boşatın. Kayınbabam

(oğluna) “Seninki olmuyor, boşa.” dedi. Dört sene onlarla birlikte kaldık. Dedim ki ‘Ya beni boşa ya da evi ayıralım.’”

### 2.3. Kadın Anlatıcıların Kadın Söylemi Analizleri

Kadın anlatıcılar genellikle hayat hikâyelerini anlatmışlardır. Yalnızca bir kadın anlatıcı masal anlatmış, masalda da kadının aç bırakıldığı, yemediği, içmediği ve kocasının bundan haberinin olmadığı anlatılmıştır. Bu da aslında bir masal olmaktan ziyade kadın anlatıcının ya kendi hayatından ya da gördüğü/duyduğu bir örnek üzerinden yola çıkarak olayı masal tarzında anlattığı yönünde güçlü bir izlenim ortaya koymaktadır. Çünkü hem anlatılan olay masal kurgusuna ve özelliklerine uymamakta, hem de diğer kadın anlatıcıların hayat hikâyeleri ile büyük oranda benzerlik sağlamaktadır. Masalda geçen “*geline zulmeden bir ihtiyar*” gelinin ya kaynanası ya da kayınbabasıdır. Geline yaptığı zulüm ise yemesine içmesine izin vermemesidir. Kocanın bu durumdan haberi yoktur, gelinin kendi rızası ile yemeyip içmeyip zayıf düştüğünü zannetmektedir. Masalın gelişme ve sonuç bölümleri bulunmamaktadır. Masal olarak anlatılan şey diğer anlatıcıların hayat hikâyeleri dikkate alındığında sosyal bir gerçek olarak kabul edilebilir.

Birinci anlatıcı evlenmek istemediği hâlde ailesinin baskısıyla evlendirildiğini, evlendikten 17 gün sonra kocasının askere gittiğini anlatmaktadır. Kocası askerde iken kayınbabası ve kaynanası tarafından kendisine iyi davranılmadığını, hep çile çektiğini anlatır, ayrıntılara girmez. Kadının anne ve babası tarafından iradesinin önemsenmemesi, hatta fikri sorulmadan haber bile verilmeden evliliğine karar verilmesi, kadının iradesine, sosyal konumuna yönelik tavrı ve algıyı ortaya koymaktadır. Anlatıcının ailesinin kullandığı “*İster evlen ister evlenme, biz seni vermişiz.*” ifadesi kadına bir seçenek sunmaktan öte “*İstesen de istemesen de evlenmek zorundasın, seni gelin olarak verdik, senin iraden önemsizdir.*” mesajı taşımaktadır.

İkinci anlatıcı fazlaca detaya girmeden kaynana ile birlikte aynı evde yaşadığını kavga ettiğini ifade etmiştir. Burada gelin, kaynana karşısında birinci anlatıcıdaki gibi suskun vaziyette söylenenleri içine atıp susmamış, çile çekmek yerine kaynanaya karşılık vererek kavga etmeyi tercih etmiştir.

Üçüncü anlatıcı kaynanasından dolayı yaşadığı sıkıntıları dile getirmektedir. Yiyecek ekmeği bile sandığa koyup sakladığını, kendisini aç bıraktığını anlatmaktadır. Kaynanasının kendisine büyük acılar yaşattığını, kaynana zulmünün büyüklüğünü “*Allah kimsenin başına getirmesin.*” diye ifade etmektedir. Yaşadığı sıkıntıları örneklerle açıklayan anlatıcı *harman zamanı susuz kaldığını, korkudan “susadım” bile diyemediğini, su içmekten çekindiğini* söylemektedir. Benzer şekilde kaynanadan dolayı sıkıntı çekenin sadece kendisi olmadığını, başka gelinlerin de kaynanasından zulüm gördüğünü, o gelinin de en kötü insanın kendi kaynanası olduğunu ifade ederek “*Onun mezarını derin eşin, aksi hâlde mezardan çıkıp gelebilir.*”

dediğini vurgulamaktadır. Kaynanası hakkında benzer duygular yaşayan başka örnekler göstererek yaşadığı durumu pekiştirmektedir.

İlk üç kadın anlatıcı da yine başka bir kadın olan kaynanayı şikâyet etmekte, kaynana zulmü yaşadığını çeşitli ifadelerle anlatmaktadır. Üçü de kaynananın kendisine iyi davranmadığını, onun yüzünden çile çektiğini belirtmektedir. İkinci anlatıcı hariç diğer ikisi bu zulme sessiz kalıp kaderine razı olurken, ikinci anlatıcı zulme sessiz kalmayıp kavga etme cesareti göstermiştir. Ama çile çekmekten kurtulamamıştır. Çektiği sıkıntıları en detaylı anlatabilen tek örnek üçüncü anlatıcıdır. Üçüncü anlatıcı ayrıca kaynanasından dolayı yaşadığı sıkıntıların benzerini yaşayan başka bir kadınla dertleşmiş, onun da kaynanası hakkındaki düşüncelerini öğrenme ve başkalarına aktarma şansı bulmuştur.

Dördüncü anlatıcı kendi haberi ve izni olmadan kız istemeye gelen damat adayına ailesinin onu verdiğini, henüz 12 yaşında küçük bir çocukken evlendiğini anlatmaktadır. Evlendiğinden beri de gelin gittiği aileye hizmet ettiğini, hayvanlarına baktığını ifade etmektedir. Bu anlatıcının kaynanası ile özel olarak sıkıntı yaşadığına yönelik herhangi bir ifade bulunmasa da çok çalıştığı, çok hizmet ettiği, 12 yaşından beri aileye ve hayvanlarına bakımını üstlendiği sorumluluk dikkate alındığında rahat bir hayat yaşamadığı anlaşılacaktır.

Beşinci anlatıcı da hayat hikâyesini anlatmaya kız isteme olayı ile başlamıştır. Başlık parası olarak yaşadığı yer ve zaman içinde yüksek bir meblağ sayılan 6.500.000 liranın babası tarafından damat adayından istendiğini söyler. Alternatif olarak daha ucuz fiyata daha ucuz kızların istenebileceği de baba tarafından damat adayına söylenir. Durum bu şekilde anlatıcı tarafından da kabul görmüştür. Anlatıcı ile kocası evlendikten sonra ayrı eve çıkmak ister. Ancak kaynana ve kayınpeder sorun çıkartır. Oğlunun ayrı eve çıkması erkeğin ebeveynleri tarafından kabul edilemez bir sorun olarak görülür. Sorunun kaynağının gelin olduğu düşünülür. Kayınpeder bu durum karşısında oğluna karısını boşamasını söyler. Yuvanın dağılmaması için kadın geri adım atar, aynı evde birlikte dört yıl daha yaşarlar. Ancak gelin artık dayanamaz, kaynana ve kayınpeder ile aynı evde kalmaktansa boşanmayı göze alır. Kocasına *“Ya beni boş, ya da evi ayıralım.”* der. Sonunda kayınpeder ve kaynanadan ayrı bir evde yaşam devam eder.

Beş kadın anlatıcının dördü kaynana ve/veya kayınpeder ile sorun yaşamıştır. Dördünde de anlatıcı çile çekmiştir. Yalnız bir anlatıcı çile çektiğini söylemiş ama kaynana ve kayınpeder ile sorun yaşadığını ifade etmemiştir. Ancak 12 yaşından beri onlara hizmet ettiğini söylemesi de yaşadığı durumu anlatmaya yeterlidir. Tüm kadın anlatıcıların ifadeleri birlikte değerlendirildiğinde kadın söylemlerinin tamamında erkeğin ailesine hizmet edildiği, onlardan ayrı bir hayatın düşünülmediği, iradesi ve isteği dışında evliliğin gerçekleştiği söylenebilir. Kadına zulüm edildiği ve örneklerin verilmediği masal ve hikâyelerde ne tür bir zulmün yapıldığı belirlenememiştir. Bu durum açıkça belirtilmediği için aşağıdaki tabloda

kadına şiddet alanı boş bırakılmıştır. Kadın anlatıcıların kadına yönelik vurguladığı ifadeler tablo hâlinde aşağıdaki gibi gösterilebilir.

Tablo 2. Kadın Anlatıcılarda Kadın

Masallarda	Hayat Hikâyelerinde	
	X	Kadının İradesinin Önemsizliği
		Kadının Sır Saklayamaması
		Kadına Şiddet (Dayak, öldürmek vs.)
	X	Kadının satın alınması/sahiplenilmesi/ödül olarak kazanılması
		Erkeklerin Daha Önemli Olduğu
	X	Kaynana/Üvey Anne/Görümce Zulmü
		Kadın Yönetici Olamaz Düşüncesi
		Polijini (Birden Fazla Kadınla Evlilik)
		Kadına Değer Katan Şeyler (Yemek yapmak, çocuk doğurmak vs.)

#### 2.4. Genel Olarak Kadın Söylemi

Kadın ve erkek anlatıcıların söylemleri birlikte değerlendirildiğinde kadının iradesinin sorulmaması, kadının satın alınarak sahiplenilmesi hem kadın hem erkek anlatıcıların masal ve hayat hikâyelerinde geçtiği söylenebilir. Kaynana, üvey anne, görümce zulmü kadın anlatıcıların hayat hikâyelerinde, erkek anlatıcıların ise anlattığı masalarda geçmektedir. Kadın anlatıcıların değindiği konu sayısı erkek anlatıcılara göre daha azdır. Erkek anlatıcılar sır saklama konusunda kadına güven olmayacağını ve erkeklerin kadınlardan daha önemli/öncelikli olduğunu hem masalarda hem hayat hikâyelerinde anlatmışlardır. Ayrıca kusuru görülen kadının dövülmesi veya öldürülmesi, kadının yönetici olamayacağı düşüncesi, birden fazla kadınla evlilik sadece erkek anlatıcıların anlattıklarında bulunmaktadır. Kadına değer katan meziyetler arasında sayılan çocuk doğurmak, yemek yapmak da sadece erkek anlatıcılar tarafından ifade edilmiştir. Bir Altay mitinde özetle, insanların evlilik kanunlarını bilmeden yaşaması, hayvan gibi çiftleşerek çoğalması, bunun sebebi olarak kadının görülmesi, bu yüzden evliliğin kadına verilen bir ceza gibi gösterilmesi ve kadının güvenilmez olduğu gibi olumsuz söylemler bulunmaktadır (Aça, 2018, s. 12). Bu Altay miti, derlenen masallardan birinde kocası bir sebeple uzaklara giden kadının yanlış yola sapabileceği, bu yüzden onu evde bağlayıp din adamına emanet etmeyi gerekli gören anlayış ile benzerlik göstermektedir.

##### 2.4.1. Kadına Şiddet

Türk masallarında, ağız çalışması derlemelerinde ve diğer anlatı türlerinde rastlanabilen kadına şiddet söyleminin çeşitli dönemlerde birçok ülkede toplumsal bir olgu olarak kabul edildiği söylenebilir. Roma

hukukunda evin reisi olan babanın karısını istediği zaman boşayabilmesi, satabilmesi öldürebilmesi; Hintlilerde kocası ölen kadının vesayetinin çocukları tarafından üstlenilmemesi durumunda öldürülüp kocasının yanına gömülmesi; Çin'de de benzer şekilde Hintlilerdeki geleneğin görülmesi (Tellioglu, 2016: 216); Ortaçağ Avrupa'sının birçok ülkesinde benzer geleneklerin devam ettirilmesi kadına yönelik şiddetin sadece masallarda olmadığını göstermektedir. Gerçek hayatta dünyanın birçok yerinde bu durum görülmüştür. Kadının bir suç işlediğinde veya günaha girdiği düşünüldüğünde terk edilmesi, öldürülmesi, toplumdan uzaklaştırılması veya topluma teşhir edilerek cezasının toplum tarafından verilmesi gibi yöntemlere başvurulur. Benzer bir duruma Kırgız efsanesinde rastlanır. Kırgız efsanesine göre kırk kız hamile kaldığı için yöneticiler tarafından toplumdaki uzaklaştırılır, bunların çocukları olur ve Kırgız halkı bu şekilde meydana gelir (Demiryürek, 2017: 47-50). Örneklerde görüldüğü gibi kusur ve günah işleyen varlık hep kadın, onu cezalandıran da erkektir.

Kadına şiddet olgusu sadece erkeklerin kadına yönelik şiddeti olarak değil, kadının kadına şiddeti şeklinde de görülmektedir. Özellikle kadın anlatıcıların hayat hikâyelerinde belirttiği gibi kaynana-gelin, görünce-gelin çekişmesi, kavgaları ve şiddeti önemli bir yer teşkil etmektedir. Erkeğin kadına şiddet uygulaması ilkel toplumlarda, toplumun erkeğe bahsettiği bir hak olarak görüldüğü gibi, kadın-kadın çekişmelerinde de kaynananın geline zulmetmesi de benzer bir hak olarak değerlendirilmektedir. Şiddetin sebeplerine yönelik yapılan bir çalışmada bu durumun aile büyüklerinden görüldüğü ve aynı şeyin kendi kızının başına gelmesi durumunda ise "o da sabretmeli" diyenlerin oranının oldukça fazla olduğu ifade edilmiştir (Güdekli, 2014: 79). Aile içinde kız ve erkek çocuğa yönelik farklı tutumların gelişmesinde, cinsiyetçi yaklaşımların artmasında yazılı/sözlü anlatıların önemli bir yeri vardır. Geleneklerin taşıyıcısı durumundaki yazılı/sözlü anlatılarda kadına yönelik olumsuz ifade biçimleri, şiddet eylemlerinin geleneksel biçimde devam etmesine sebep olmaktadır (Can, 2014: 17).

#### **2.4.2. Kadının Mal Olarak Görülmesi**

Anlatılarda kadının satın alınması, savaşta ve kişisel kavgalarda kazanan için ödül olarak sunulması, ölen veya öldürülen birinin malı ile birlikte karısına da sahip olunması sıkça görülen bir ögedir. Nitekim Hun İmparatoru Mete Han'ın Tunguzlarla savaşmamak için karısını göndermesi ve bunu soranlara da "O benim malımdı." demesi (Tellioglu, 2016: 215) kadına yönelik bu bakış açısının oldukça eski bir gelenekten kaynaklandığını söylemeyi mümkün kılar.

Eski Yunan kültüründe de kadını kocası isterse sağlığında isterse ölümüne bağlı olarak birine devredebilirdi (Özdener, 1988: 227). Bu şekilde sahiplenilmesi dışında normal evliliklerde de kadının fikrinin sorulmaması, rızasının alınmaması, aile büyüklerinin isteği ile evlendirilmesi de masallarda ve hayat hikâyelerinde görülmektedir. Bu duruma tarihte de rastlanmaktadır. Eskiden beri süregelen geleneklerde evliliklerde kızın

fikrinin sorulmasına ihtiyaç duyulmadığı bilinen bir gerçektir. Moğollarda da anlatılardakine benzer şekilde evlilikte kıza fikri sorulmaz, rızasına ihtiyaç duyulmazdı (Tellioglu, 2016: 216). Eski Arap kültüründe ise kadının değersizliğinden dolayı, kadın öldükten sonra kocasına taziye ziyaretinde bulunulmazdı (Özdener, 1988: 228). Kadının duygu ve düşüncelerine değer verilmemesi, onların bir mal veya hayvan gibi maddi değer olarak görülmesi romanlara da konu olmuştur. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'ta bir kadın kahramanın ağzından kadınlara yönelik tutum şöyle ifade edilmiştir (Sami, 2016: 20-86). *"...Biz evlendiğimiz zaman zannederiz ki bir koca, bir arkadaş alıyoruz. Hâlbuki erkekler bize o nazarla bakmıyorlar. Onlar evlendikleri vakit, kadınlarına verdikleri ehemmiyet, satın aldıkları bir beygir veya bir arabaya verdikleri ehemmiyetten azdır. Çünkü bir beygir aldıklarında eğer iyi çıkmazsa yine satmaya mecbur olurlar; lakin aldıkları fiyata belki satamazlar, bu işte bir zarar korkusu var; fakat aldıkları kadınlar iyi çıkmazsa (!) hiçbir zarar etmeksizin onları bırakırlar; başkalarını, daha iyilerini (!) alırlar. Bizi hayvan yerine bile koymazlar..."* Derlenen anlatılardan birinde at karşılığında gelin alınması, gelinin kötü çıkması sonucunda zarar edebileceği endişesi taşınması, benzer düşüncelerin süregeldiğini göstermektedir.

### 2.4.3. Çok Eşlilik

Polijini (birden fazla kadınla evlilik) ve poligami durumu incelenen anlatılarda görülmekte, çok erkekle evlilik (poliandri) ise görülmemektedir. Eski Türklerde ve Osmanlılarda cariyeye, kuma gibi isimler altında çok eşlilik görülmektedir (Türkan, 2015: 44). Ancak Özdener, Türk destanlarında birden fazla evliliğin olmadığını, her kahramanın tek eşinin olduğunu söylemektedir (1988: 225). Masallara yansıyan çok kadınla evliliğin sebepleri arasında ilk eşten kaynaklanan çeşitli kusurlar (çocuğun olmaması gibi), aşk, olağanüstü vaatler sıralanmıştır (Türkan, 2015: 45). İncelenen masallardan birinde kahraman kurtardığı kızı eve eşi olarak getirmekte ve bu durumu evdeki eşine anlatmaktadır. Sonradan alınan eş kahramanın kendine verdiği bir ödül olarak görülmektedir. Kadının bu durumu kabul etmesi de kurtarıcıya beslediği minnet duygusu olarak değerlendirilebilir.

### 2.4.4. Kadınların Yöneticiliği

Kadının yönetici olamayacağı, yönetici olabilmek için erkek kılığına girdiği iki masalda geçmiştir. Eski Türk geleneklerinde de kadın yönetici olamamakta, yönetici olan eşine çeşitli konularda fikir verip yardımcı olduğu bilinmektedir. İlk Türk metinlerinden olan Köl Tigin yazıtında *Umay teg ögüm katun kutıña* 'Umay gibi annem hatunun devleti sayesinde' ifadesine dayanarak kadının da devleti yönettiği yorumu yapılmaktadır (Berbercan, 2017: 9). Başka bir kaynaktan ise ilk Türk devletlerinde kadın ve erkeğin eşit olduğu ve devleti birlikte idare ettikleri, devlet yönetiminde kağan ve hatunun eşit haklara sahip oldukları ifade edilmiştir (Işık, 2017: 127). İncelenen masallarda kadının yönetici olamayacağı, yönetici olabilmek için kadının tek şansının erkek kılığına girebilmesi olduğu görülmektedir. Masalda erkek kılığına giren kadın yöneticinin kocası uzaklardan geldiğinde



erkek kılığındaki kadın yönetici, kadın olduğunu itiraf ederek yönetimi kocasına devretmektedir. Bu durum iki masalda tespit edilmiştir.

#### 2.4.5. Sır Saklayamama

İki masalda ve bir hayat hikâyesinde görülmektedir. Masallardan birinde asker ile evlenen kadın kocasına babasının sırlarını söylemektedir. Diğerinde baba kızını evlendirerek kızından kocasının sırlarını öğrenmesini ve casusluk yapmasını istemektedir. Hayat hikâyesinde ise baba, oğluna *kadınlara sırlarını söylememesini* tavsiye etmektedir.

Kadın ve erkek anlatıcıların söylemlerinde değindiği konular bir tablo hâlinde aşağıdaki şekilde gösterilebilir.

Tablo 3. Tüm Anlatıcılarda Kadın

Masallarda	Hayat Hikâyelerinde	
X	X	Kadının İradesinin Önemsizliği
X	X	Kadının Sır Saklayamaması
X		Kadına Şiddet (Dayak, öldürmek vs.)
X	X	Kadının satın alınması/sahiplenilmesi/ödül olarak kazanılması
X	X	Erkeklerin Daha Önemli Olduğu
X	X	Kaynana/Üvey Anne/Görümce Zulmü
X		Kadın Yönetici Olamaz Düşüncesi
X		Polijini (Birden Fazla Kadınla Evlilik)
X		Kadına Değer Katan Şeyler (Yemek yapmak, çocuk doğurmak vs.)

### 3. Sonuç

Türk kültür ve geleneğinde çeşitli durumlarda yer bulan kadının masallardaki ve hayat hikâyelerindeki konumu birbirinden farklıdır. Masallarda kadının rahatlıkla öldürülebilmesi, bir ayıp/kusur işlenmesi durumunda kadının toplum tarafından cezalandırılması, birden fazla kadınla evlilik, kadının iradesizliği, sır saklayamaması, casus olarak kullanılması gibi birçok olay abartılı ifadelerle geçmektedir.

Hayat hikâyelerinde kadına verilen değer yeterli olmayışı, erkeğin daha önemli olduğu ve erkeğin kadın üzerinde söz sahibi olduğu gibi masallara oranla daha yumuşak sayılan ifadelerle aktarılmaktadır. Kadın anlatıcıların vurguladığı nokta kaynana ile yaşadığı sıkıntılar ve kaynananın geline zulmettiği gerçeğidir. Tüm anlatılarda ve anlatıcılarda tespit edilen ortak nokta, kadınların erkeklerin gerisinde kaldığı, yönetildiği ve birinci derecede önemli olmadığıdır.

Erkek anlatıcıların ifadelerinde, kadına yönelik olumsuz algı (sır saklayamama, iradesinin önemsizliği, fiziksel şiddet, yönetici olamama) ön plandadır. Erkek anlatıcıların kadına yönelik olumsuz tutumlar karşısında

bir tepki gösterdiğine veya bu durumu desteklemediğine yönelik herhangi bir ifadeye rastlanmamıştır. Kadın anlatıcıların ifadelerinde kaynana zulmü ağırlıklı olarak görülmektedir. Kadın anlatıcıların kaynana zulmü gibi olumsuz tutumlardan rahatsız olduğu, zaman zaman bu tutumlara karşı çıktığı ancak aileden/toplumdan gelen baskılar nedeniyle direnç gösteremediği anlaşılmaktadır.

Geçmişten günümüze ulaşan çeşitli anlatılarda, kadının toplumdaki konumuna ve erkek karşısındaki varlık mücadelesine ilişkin izlere rastlanabilmektedir. Kadının sosyal konumunun ve maruz kaldığı olumsuz durumların sebebinin daha iyi anlaşılması için anlatıların her yönüyle titizlikle incelenmesi gerekmektedir. Derlemeler birçok konuda olduğu gibi bu konuda da önemli bir kaynak görevi görmektedir.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Özdener, K. S. (1988). İslam öncesi Türklere kadının içtimai yeri. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, S. 22, 226-235.
- Aça, M. (2018). Köken mitleri evlilik kurumunun ortaya çıkışını nasıl açıklıyordu? *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (21), 1-14.
- Berbercan, M. T. (2017). İslam öncesi Türk metinlerinde 'kız' ve 'kadın'. *Journal of Old Turkic Studies*, S. 1, 7-19.
- Can, Y. (2014). Türk ailesinde aile içi şiddetin kültürel dinamikleri. *Journal of Turkish Studies*, 9 (8), 13-19.
- Demiryürek, P. M. (2017). Kırk Kız efsanesinin yazılı kültürdeki iki örneği üzerine bir değerlendirme. *Milli Folklor*, S. 116, 47-57.
- Güdekli, A. (2014). Kan kusup kızılılık şerbeti içtim diyen kadınlar: Aile içi şiddet üzerine göstergebilimsel bir çalışma. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 78-84.
- Günay, D. (2018). *Söylem çözümlemesi*. İstanbul: Papatya.
- Işık, H. (2017). İlk Türk devletlerinde yönetimde kadının konumu üzerine. *Araştırma ve Deneyim Dergisi*, S. 2, 126-135.
- Köksal, A. (1980). *Dil ile ekin*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Sami, Ş. (2016). *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*. İzmir: Ottoman-Kum Saati.
- Türkan, K. (2015). Anadolu masallarında çok eşlilik. *Milli Folklor*, S. 105, 43-58.
- Tellioğlu, İ. (2016). İslam öncesi Türk toplumunda kadının konumu üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 55, 209-224.
- Yeşilkaya, M. (2007). *Gerger merkez ve köyleri ağızları*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

### Elektronik Kaynaklar

TDK Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 10.05.2020)

## TÜRKİYE'DE KLASİK BATI MÜZİĞİ ALANINDA YAYINLANMIŞ KEMAN İLE İLGİLİ ÖĞRETİCİ ULUSAL KİTAPLARIN İNCELENMESİ

### EXAMINATION OF NATIONAL VIOLIN TEACHING BOOKS ABOUT CLASSICAL MUSIC PUBLISHED IN TURKEY

Nazlı Başak BAŞAK\* - Hakan BAĞCI\*\* - Ümit Kubilay CAN\*\*\*

**ÖZ:** Bu çalışmada Türkiye’de klasik batı müziği alanında 2000 yılı sonrasında yayınlanmış keman ile ilgili öğretici kitapların (metot-derleme) incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini 2000-2019 yılları arasında yayımlanmış ve araştırmacının ulaşabildiği Türkiye’de klasik batı müziği alanında keman için yazılmış öğretici kitaplar oluşturmaktadır. Araştırma sonucunda ulaşılan kitaplar listelenerek içerik ve düzeyleri belirlenmiş, düzeylerine göre sayısal analizi yapılmıştır. Ulaşılan toplam 43 kitabın düzey dağılımları; 25 adet başlangıç, 8 adet başlangıç-orta, 1 adet orta, 2 adet orta-ileri, 3 adet ileri ve 4 adet başlangıç-ileri düzey kitaplar olduğu belirlenmiştir. En fazla yayın yapan yazar/derleyenin 6 kitap ve toplam yayının (%13.95)’iyle Ömer Can olduğu, en fazla yayın sayısının, toplam yayın sayısının (%23.26)’ı olan 10 kitap ile Evrensel Müzikevi’ne ait olduğu, en fazla yayının toplam yayının (%32.56)’sı ve 14 kitapla 2011-2015 yılları arasında olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Metot, keman, keman eğitimi, çalgı eğitimi, müzik eğitimi.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to examine the educational books on violin (methods-compilations), published in Turkey after the year 2000 and in the field of classical music. The method used in the study is descriptive. The population of the study is composed of violin teaching books which were published in Turkey between the years 2000 and 2019 in the field of classical music and which the researcher has been able to track. Following the research, the books which could be tracked were listed, organized based on their contents and levels and subjected to numerical analysis according to their levels. It has been determined that the 43 books that were tracked are categorized according to their levels as follows: 25 beginner books, 8 beginner-intermediate level books, 1 intermediate level book, 2 intermediate-advanced level books, 3 advanced level books and 4 beginner-advanced level books. It has been concluded that the author/compiler who has published the greatest number of books (6) and made the greatest number of publications (13.95% of the total number) is Ömer Can, and that the greatest number of publications (10 books, corresponding to the 23.36% of the total number) is made by Evrensel Müzikevi, and that the greatest number of publications (14 books, corresponding to the 32.56% of the total number) was made between the years 2011 and 2015.

**Keywords:** Method, violin, violin education, instrument education, music education.

\* Öğr. Gör. - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü / Kocaeli - [nazli.basak@kocaeli.edu.tr](mailto:nazli.basak@kocaeli.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-8999-283X)

\*\* Dr. Öğretim Üyesi - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü / Kocaeli - [hakan.bagci@kocaeli.edu.tr](mailto:hakan.bagci@kocaeli.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0001-5312-3168)

\*\*\* Doç. Dr. - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü / Kocaeli - [kubilay.can@kocaeli.edu.tr](mailto:kubilay.can@kocaeli.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0001-9197-2240)



This article was checked by Turnitin.

## 1. Giriş

Günümüzde bireylerin hem kişilik gelişimleri hem de sosyal hayatları açısından önemli bir yer tutan müzik eğitimi, okul öncesi dönemlerden başlayarak eğitimin bir parçası olup, bireysel tercihler doğrultusunda çalgı eğitimine doğru da yönlenebilmektedir. Türkiye’de sadece mesleki eğitim veren kurumlarda değil, ilköğretim orta öğretim gibi eğitim kurumlarının yanı sıra, halk eğitim merkezleri ve özel kurslarda da erken yaştan itibaren piyano, gitar, keman gibi çeşitli çalgıların öğretimine başlanmaktadır.

Müzik eğitiminin bireyin duyuşsal ve devinişsel davranışlarındaki olumlu etkilerinin yanı sıra, bireyin bilişsel öğrenmelerinde de önemli ölçüde etkili rol oynadığı birçok araştırmayla kanıtlanmıştır (Şendurur ve Barış, 2002: 1). Howe’a göre (2001: 2); bireyde öğrenmenin bütün şekilleri değişimi kapsar. Her zaman değil ama çoğunlukla bireyin davranışındaki değişim buna bir kanıttır. Birçok durumda öğrenmenin getirdiği değişim bireyin kapasitesinin gelişmesine yardımcı olur.

Müzik eğitimi ve çalgı öğrenimi bireylerin kapasitelerinin gelişimine yardımcı olması açısından tercih edildiği gibi yapılan araştırmalarla ortaya konulan müzik eğitiminin zekâ gelişimine katkısı da müzik ve çalgı eğitimine yönelimi sağlayan etkenlerdendir.

Zekanın gelişmesindeki en önemli unsurlardan biri, beynin ne kadar kullanıldığıyla ilgilidir. Yapılan araştırmalar, çalgı eğitiminin yoğunluğu ve süresine bağlı olarak müzisyen ve müzisyen olmayanların beyinleri arasında bazı yapısal ve fonksiyonel farklılıklar göstermiştir (Pantev vd.,1998; Akt: Ayata ve Aşkın, 2008: 2). Çalgı öğrenim sürecinin işitme ve görme işlevlerinin yanı sıra ellerin koordinasyonunu da içermesi, beynin kullanım yoğunluğunu ve süresini etkilemesi açısından zekâ gelişimine katkısını sağlamaktadır.

Rodriguez (1995), müzik eğitimi ile ilgili yapılan araştırmaların en önemli nedeninin müziği öğretmeyi ve öğrenmeyi geliştirmesi olduğunu ifade etmektedir (Akt: Okay, 2012: 3). Müzik tarihi boyunca çalgıların, çalgı müziğinin ve çalgı icrasının gelişimiyle birlikte çalgı öğrenimi ile ilgili çeşitli çalışma ve araştırmalar yapılmış ve bunlara paralel olarak çeşitli yöntem ve metotlar oluşturulmuştur.

Müzik eğitiminin boyutlarından biri olan çalgı eğitiminde çalgıyı öğrenme süreci, çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşmaktadır (Schleuter, 1997’den akt. Özmenteş, 2008: 16). Metotlar da bu becerilerin sistematik olarak kazanılmasını sağlamak için kullanılan materyallerdendir. Metot kelimesini Sözer; “Çalgı öğreniminin ya da ses eğitiminin temel yöntemlerini ve örnek çalışma parçalarını içeren öğretim kitapları” olarak tanımlamaktadır (Sözer, 2005: 465).

Uzler, Gordon ve Smith, (2000) ise eğitimde metot kelimesini “bir kişiye bir şeyi yapmayı öğretmenin yolu” olarak özetlemiş, bunun genellikle

“bir kişiye belirli bir beceriyi nasıl kazandırılacağına gösterilmesi” demek olduğunu belirtmiştir (akt.: Huang, 2007: 10).

Eğitim içinde, öğrenmenin, özellikle insanların kapasitelerini belli bir yönde geliştirmelerine yardımcı olmasındaki etkisi önemlidir (Fontana, 1981'den akt.: Howe, 2001: 2). Bu yönden bakıldığında, müzik eğitiminin bir parçası olan çalgı öğreniminde kullanılan çalgı metotları ve öğretici kitaplar da bireylerin kapasitelerini bu yönde geliştirmelerine yardımcı etkileri olan materyaller olarak gösterilebilir.

Çalgı çalma ve öğrenme sürecinde sistemli bir çalışma planı sunacak, bu süreçte öğrenciye yol gösterecek, hata yapma olasılığını en aza indirecek yöntemlerin seçilmesi öğretim sürecinin önemli bir basamağı olarak karşımıza çıkar (Ece, Dönmez ve Kınıklı, 2013: 5). Çalgı öğrenim sürecinde, bireyin kapasitesinin gelişimine yardımcı olarak sürecin yönetilmesine katkı sağlayan öğretmenler, çalgı eğitiminin amaca yönelik ve sistematik olmasından ötürü, mesleki birikim ve donanımlarının yanı sıra, alanda yazılmış metotlardan da yararlanmaktadır.

Çalgı metotları, çalgı öğretiminde başlangıç aşamasından itibaren kullanılan, kolaydan zora doğru tutarlı bir eğitsel çizgi içeren nota örnekli kitaplardır. Çalgı metotları çağlar içinde geliştirilmiş modern eğitsel kavrayışlarla yenilenmiştir. Çağın tanımı içinde önemli olan, metodun tutarlılık taşıması uygulamadaki sonuçlarıyla uluslararası ölçekte onaylanmasıdır (Say, 2002: 124).

Türkiye’de günümüzdeki çalgı öğreniminin okul öncesi dönemden başlayarak, halk eğitim merkezleri ve özel kurslar da dahil olmak üzere, mesleki eğitim veren kurumlara kadar uzanan geniş bir çerçeve içinde tercih ediliyor olması, kullanılacak metotların çağımızın modern eğitsel kavrayışına uyumlu ve çeşitli düzeylere uygun yapılması ihtiyacını da getirmektedir.

Sun (1969: 158)’a göre “Bir çalgı metodu ilk önce, o çalgının teknik olanaklarını bilimsel bir kesinlikle saptar, belirli bir teknik olanağı herkesin öğrenebilmesi yol açar, bu olanağın aşılmasını, tekniğin ve müzikalitenin gelişmesini sağlar, yaratıcıların tasarımlarını genişletir, müzik icrasının yükselmesinde etkin olur.” Bu özellikler göz önünde bulundurarak müzik tarihi boyunca yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olan keman ile ilgili çeşitli çalışmalar yapıldığı, tekniklerin incelenip geliştirildiği ve bunlarla ilgili alıştırma ve kitapların yazıldığı bilinmektedir.

Aslında telli bir çalgı olan ama yayla çalınan kemana Fransızlar “violon”, İtalyanlar “violino”, İngilizler “violin”, Almanlar “geige”, Macarlar “hegedü” derler. “Keman” sözcüğü bize Farsça’dan gelmiştir. Ses olanakları son derece zengin bir çalgı olan keman, dünyanın birçok ülkesinde kullanılan en yaygın, en sevilen çalgılardan biridir (Say, 2005: 290). Ses olanaklarının zenginliği, kemanın solo, oda müziği ve orkestra çalgısı olarak tercih edilen bir çalgı olmasına da etken olmaktadır.

Gelişim süreci içerisinde 16. yüzyılda temel yapısal özelliklerine kavuşmuş olan keman, Stowell'e göre 1710'da kabul edilen modern formuyla yer bulmuştur (Stowell, 1992: 10). Keman yayı ise gelişim süreci içerisinde 18. yüzyıla kadar geçen dönemde kılların gerginliği yer yer başparmak ya da parmak baskısıyla ayarlanırken (Michels ve Vogel, 2013: 41), 1750'li yıllarda Tourte tarafından modern yay geliştirilerek, günümüzde kullanılanlara çok benzer bir yapı oluşturulmuştur.

Kemanın ve keman yayının geçirmiş olduğu gelişim süreci ve bu sürecin devamı, aynı zamanda keman için yazılan eserler açısından da çeşitliliği beraberinde getirmiş, keman icracılığı da hem teknik hem müzikal seviye olarak bu durumla paralel bir şekilde ilerlemiştir. Bu ilerleme dönemin icracı besteci ve pedagogları tarafından alanlarında yaptıkları çalışmalarla sürdürülmüştür.

Bu çalışmalardan Ulucan (2005: 4); "Kemancı/besteci ve pedagoglardan Rode, Baillot, Viotti, Mazas, Dancla, Kreutzer, Dont, Gaviniés; daha önce kullanılan sağ el tekniğini ve hareketlerini inceleyip geliştirerek yeniden oluşturmuş, bu konularla ilgili alıştırma ve kitaplar yazmışlardır. Keman eğitiminin ilk aşamalarında olan öğrenciler için bu çalışmalar ve etütler önemli yer tutmaktadır" şeklinde bahsetmektedir. Bu kemancı/besteci ve pedagogların keman eğitimi ile ilgili etüt ve kitapları günümüzde ve ülkemizde özellikle mesleki eğitim veren kurumlarda tercih edilmekte ve kullanılmaktadır.

Keman pedagogu Galamian (1962), bir çalgı icracısı için verimli çalışma becerisinden daha değerli bir şey olamayacağını belirterek, keman eğitiminde hocanın öğrencisine öğreteceği en önemli unsurlardan birinin, iyi bir pratik tekniği olduğundan bahsetmektedir. Diğer çalgılarda olduğu gibi keman eğitiminde de eğitmenin yönlendirmesi yapılacak pratiği şekillendirmektedir. Bunun için öğrencinin ihtiyacının belirlenmesi, uygun metotların önerilmesi de önem taşımaktadır.

Yeteneği geliştirmek doğru yöntemle pratik yapılarak olur (Suzuki, 2010: 81). Keman eğitimi açısından bakıldığında sadece çalışmanın yeterli olmadığı, doğru yöntemin de gerekliliği konusunda, keman pedagoglarının hemfikir olduğunu görmekteyiz.

Yaylı çalgılar ailesinin önemli üyelerinden biri olan keman, ortaya çıkışından itibaren tüm müzik dönemlerinde kullanılan popüler bir çalgı olarak, metot açısından da zengin bir birikime sahip olmuştur. Ülkemizde de hem mesleki eğitim veren kurumlarda hem de diğer eğitim kurumlarında sık tercih edilen çalgılardan biri olan keman için öğretici kitaplar yayınlanmakta olup, bu çalışmalara yenilerinin eklendiği de görülmektedir.

Ülkemizde de bu alanda yapılan çalışma ve araştırmalar bulunmakta ve ayrıca bu alanda yapılan çeşitli bibliyografya çalışmaları da dikkat çekmektedir. Tebiş ve Okay'ın (2013: 2) keman ve viyola, Demirbatır'ın 1985-2000 yılları arasında (Demirbatır, 2001: 1) müzik, Orhan'ın 1992-

2011 yılları arasındaki (Orhan, 2011: 701-716) viyolonsel, Ataman'ın (2009) flüt ve flüt eğitimi alanındaki bibliyografya çalışmalarını bu araştırma kapsamında örnekler olarak gösterebiliriz.

### **1.1. Problem durumu**

Dünyada yaygın ve popüler bir çalgı olan keman, ülkemizde de hem batı müziği hem de Türk müziği çalgısı olarak bilinmekte ve kullanılmaktadır. Kemanın Avrupa'da gelişip, günümüzde kullanılan son formunu alması, aynı zamanda bu coğrafyanın keman icracılığı ve eğitimi açısından da gelişmesini sağlamıştır.

Ülkemizde, batı müziği alanında yabancı kaynaklı keman metotlarının kullanımı yaygın olmakla birlikte, bu metotlardan derlenen kitapların yayınlandığı görülmekte, özgün beste ve eşliklerden oluşan çalışmalar, halk ve dünya müziklerinden örneklerin kullanıldığı çalışmalar da bulunmaktadır. Bu kaynakların belirli bir veri tabanında bulunmayışı ve ulaşımının dağınık olması sebebiyle içeriklerin belirsizliği bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

### **1.2. Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı Türkiye'de klasik batı müziği alanında yayınlanmış keman ile ilgili ulusal öğretici kitapların (metot-derleme) incelenmesidir. Bu araştırmanın genel amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Keman öğretici kitapların düzeyleri ve düzeylerine göre sayısal dağılımı nasıldır?
2. Başlangıç ve başlangıç-orta düzeydeki kitapların künye ve içerik bilgileri nasıldır?
3. Orta ve orta-ileri düzeydeki kitapların künye ve içerik bilgileri nasıldır?
4. İleri ve başlangıç-ileri düzeydeki kitapların künye ve içerik bilgileri nasıldır?
5. Keman öğretici kitap yazan/derleyen kaç yazar bulunmaktadır ve bu yazarlar kaç kitap yazmıştır?
6. 2000-2019 yılları arasında yayımlanan keman öğretici kitapların yayınevlerine göre dağılımı nasıldır?
7. 2000-2019 yılları arasında yayımlanan keman öğretici kitapların basım yıllarına göre dağılımı nasıldır?

### **1.3. Çalışmanın Önemi**

Bu araştırma, keman eğitimcilerinin ve alanlarıyla ilgili daha fazla bilgi sahibi olmak isteyen öğrencilerin, ülkemizde yayınlanan keman ile ilgili öğretici kitapları bir arada görebilmeleri, çalışmalarını çeşitlendirebilmeleri ve alternatif yöntemleri inceleyebilmelerine kolaylık sağlaması açısından önemli olduğu gibi, günümüze dek bu konuda yapılmış çalışmaların

gelişiminin takip edilebilmesi açısından da bir kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

#### **1.4. Sınırlılıklar**

Bu çalışma, araştırmacının taramaları sonucunda ulaşabildiği 2000-2019 yılları arasında klasik batı müziği alanında yayınlanmış keman ile ilgili ulusal öğretici kitaplar ile sınırlandırılmıştır.

#### **1.5. Tanımlar**

Bu çalışmada incelenen öğretici kitapların düzeyleri genel olarak başlangıç, orta ve ileri olmak üzere üç ayrı başlıkta gösterilmiştir. Bu kitapların kendi içlerindeki ilerleme düzeni ve aralıklarının çeşitliliği nedeniyle, bazı metot ve öğretici kitaplar başlangıç-orta, orta- ileri ve başlangıç-ileri olarak ayrıca gösterilmiştir. Düzeylerin belirlenmesi konusunda alanında uzman kişilerin görüşlerine de başvurulmuştur.

**Keman eğitiminde başlangıç düzeyi:** Bu çalışmada; keman eğitiminin ilk basamakları olan sağ ve sol elin doğru tutuş pozisyonlarından başlayarak, boş tel yay çalışmaları, boş telden başlayan çift ses çalışmaları, sol elde 4 parmağın kullanılmaya başlanması ve 1. pozisyonda, öğrenciler için yazılmış konçertino ve konçertoların çalınabileceği düzeye kademeli olarak ilerleyen bir çalışma düzeni ve aralığı içerisindeki temel, teknik ve müzikal gelişim süreci, başlangıç düzeyi olarak belirtilmiştir.

**Orta düzey:** Bu çalışmada orta düzey olarak; 2. ve 3. pozisyonların akıcı bir şekilde kullanılabilmesi için alt yapıların oluşturulmaya başlanması (çift ses, vb.) sağ el yay tekniklerinin (staccatto vb.) çeşitlendirilip ilerletilmesi, bunlara ek olarak, hem teorik (gam, arpej vb.) hem müzikal gelişimin ilerletilerek bu düzeydeki eserlerin çalınışı için gerekli donanımın sağlanabileceği çalışma düzeni ve aralığı belirtilmiştir.

**İleri düzey:** Bu çalışmada ileri düzey olarak; sol elde 4., 5. ve daha ileri pozisyonların kullanımı ile birlikte sağ el tekniklerinin ve müzikal gelişimin paralel şekilde ilerlemesi ve genel olarak bu düzeydeki eserlerin çalınışı için gerekli donanımın sağlanabileceği çalışma düzeni ve aralığı belirtilmiştir.

**Başlangıç- orta düzey:** Başlangıç düzeyi olarak belirtilen düzeyden başlayarak, orta düzeye yaklaşan ve başlangıç düzeyi için düşünüldenden daha geniş bir ilerleme aralığı içeren çalışmalar ise başlangıç - orta düzey olarak gösterilmiştir.

**Orta- ileri düzey:** Orta düzey olarak belirtilen düzeyden başlayarak, ileri düzeye yaklaşan ve orta düzey için düşünüldenden daha geniş bir ilerleme aralığı içeren çalışmalar ise orta - ileri düzey olarak gösterilmiştir.

**Başlangıç- ileri düzey:** Başlangıç düzeyi olarak belirtilen düzeyden başlayarak, orta ve ileri düzeyi de kapsayan bir ilerleme aralığı içeren çalışmalar ise başlangıç - ileri düzey olarak gösterilmiştir.



## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Var olan bir durumu betimlemeyi amaçlayan bir araştırma özelliği taşımaktadır. Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2000).

### 2.2. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanılmasında veri tabanları, kütüphaneler, kitapçılardan faydalanılmıştır. Türkiye’de klasik batı müziği alanında yayınlanmış keman ile ilgili ulusal öğretici kitaplar taranmıştır.

### 2.3. Verilerin Çözümlemesi

Bulunan keman ile ilgili öğretici kitapların düzeyleri, künye ve içerikleri incelenmiş, düzeylerine göre frekans ve yüzde dağılımları, kitap yazar/derleyenlerinin kitap sayılarına göre frekans ve yüzde dağılımları, kitap yayınlayan yayınevlerinin kitap sayılarına göre frekans ve yüzde dağılımları, kitapların yayın yıllarına göre frekans ve yüzde dağılımları yapılmıştır.

## 3. Bulgular

Bu çalışmada Türkiye’de klasik batı müziği alanında yayınlanmış keman ile ilgili öğretici kitaplar listelenerek, içerik incelemeleri yapılmıştır.

Tablo 1: 2000-2019 yılları arasında yayınlanan keman öğretici kitapların düzeylerine göre frekans ve yüzde dağılımı

Seviyeler		Metot Sayısı (f)	%	Toplam %
Başlangıç	Başlangıç	25	58.14	76.74
	Başlangıç- Orta	8	18.60	
Orta	Orta	1	2.33	6.98
	Orta- İleri	2	4.65	
İleri	İleri	3	6.98	16.28
	Başlangıç- İleri	4	9.30	
<i>Toplam</i>		43	100.00	100.00

Ülkemizde 2000-2019 yılları arasında klasik batı müziği alanında yayınlanmış keman ile ilgili öğretici kitap niteliğinde toplam 43 kitap yayımlandığı görülmüştür. Bu kitaplar incelendiğinde en fazla yayının %76.74 (33 kitap) oranla başlangıç düzeyi keman kitaplarında olduğu göze çarpmaktadır. En az yapılan yayının ise %6.98 (3 kitap) oranla orta düzeyde keman kitaplarında olduğu görülmektedir.

Tablo 2: Başlangıç ve başlangıç-orta düzeyde keman öğretici kitapların künye ve içerikleri

Kitabın Adı	Yazan /Derleyen	Yayınevi	Yayı n Yılı	Konu/İçerik	Seviye	Sayfa Sayısı /Ek
Renklerle Müzik ve Keman Eğitimi	Ergün Çağlar	Arkadaş Yayınevi	2018	-Temel bilgiler -Boş teller -1. pozisyon -Gam, arpej -Özgün beste -Derleme, halk ezgileri	Başlangıç	150
Batı Müziğinde Keman Metodu	Aydın Özden	Senfoni Müzikevi	2003	-Derleme -Düet -Halk ezgileri	Başlangıç	186
Keman Alfabetisi	Ahmet Hamdi Zafer	Ceren Yayınevi	2018	-Temel bilgiler -Keman, yay tutuşu -1.2.3.4. parmak çalışmaları -Derleme	Başlangıç	85
Keman Öğreniyorum 1	Tuğrul Göğüş	Bemol Müzik Yayınları	2004	-Boş teller -1.2.3.4. parmak çalışmaları -Gam, arpej -Çift ses -Derleme	Başlangıç	52
Keman Öğretiminde Başlangıç İçin Piyano Eşlikli Eserler	Mehlika Dünder	Evrensel Müzikevi	2005	-Özgün beste -Piyano eşlik	Başlangıç	32
Oyunlarla Keman	Sermin Bilen/ Demet Ergen	Müzik Eğitimi Yayınları	2009	-Okul öncesi -İlk öğretim -Keman tutuşu -Boş teller -Resimli -Hikaye -Grup çalışması	Başlangıç	80 +cd
Yeni Başlayanlar İçin Keman Metodu	Yiğitcan Kesendere	Ekin Yayınevi	2011	-Temel bilgiler -Halk ezgileri -Derleme -Özgün beste	Başlangıç	28
Oyunlarla Keman-2	Demet Girgin/ Sermin Bilen	Müzik Eğitimi Yayınları	2012	-Okul öncesi -İlk öğretim -Renkli, resimli -Hikaye	Başlangıç	104 +cd

				-Grup çalışması		
Keman Eğitimi 1	Ömer Can	Evrensel Müzikevi	2012	-Temel bilgiler -Özgün beste -Derleme -Düet	Başlangıç	93
Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu 1	Burhan Hüseyin	Nota Yayıncılık	2007	-Halk ezgileri -Özgün beste -Derleme -Düet -Piyano eşlikli parçalar	Başlangıç	95
Keman Öğreniyorum 1	Müslüm Doğan	Kerasus Kitap	2012	-Temel bilgiler -Boş teller -Derleme -Özgün beste	Başlangıç	51
Küçük Kemancı	Sonat Coşkuner	Nota Yayıncılık	2013	-Temel bilgiler -Boş teller -Halk ezgileri -Derleme	Başlangıç	69
Küçük Kemancılar İçin Düetler	Sonat Coşkuner	Nota Yayıncılık	2013	-Özgün beste -Derleme -Düet	Başlangıç	75
Sihirli Keman	Dr. Gülşah Sever/ Senem Beşbirlik	Murat Kitabevi	2014	-Temel bilgiler -Tutuş -Derleme -Halk ezgileri	Başlangıç	119
Keman Eğitiminde Yeni metot	Dilber (Yıldırım) Gözübüyük	Yurtrenkl eri Yayınevi	2015	-Temel bilgiler -Boş teller -Diziler -Derleme -Çocuk şarkıları	Başlangıç	176
Keman Albümü Seçme Eserler	Dilber (Yıldırım) Gözübüyük	Yurtrenkl eri Yayınevi	2015	-Halk Ezgileri -Derleme parçalar -Konçertino -Dünya Klasikleri -Popüler şarkılar	Başlangıç	160
Yeni Başlayanlar İçin Ezgilerle Keman Eğitimi	Erdem Çağlar	Müzik Eğitimi Yayınları	2015	-Temel bilgiler -Halk ezgileri -Derleme -Özgün beste	Başlangıç	48

Erken Keman Eğitimi -1	Nadi Atasoy	Önder Matbaacılık	2015	-Derleme -Halk ezgileri	Başlangıç	60
Renklerle Keman Öğreniyorum	İdil Teköz	İntro Yayınları	2017	-Okul öncesi -Temel bilgiler -Derleme -Halk ezgileri	Başlangıç	112
Maviğ Keman Metodu-1	Batuğhan Çakmak	Şekil Ofset	2017	-Temel bilgiler -Boş teller -Özgün beste	Başlangıç	53
Renklerle Keman Eğitimi	Ergün Çağlar	EÇM Yayınevi	2017	-Okul öncesi -Temel bilgiler -Özgün beste -Gam, arpej	Başlangıç	75
Keman Okulu "Yeni Başlayanlar İçin"	Ergün Çağlar	EÇM Yayınevi	2017	-Teknik bilgiler -Gam -Özgün beste -Etüt	Başlangıç	52
İki Keman İçin Piyano Eşlikli Eserler	Mehlika Dünder	Evrensel Müzikevi	2005	-Özgün parça	Başlangıç	44
Keman Öğreniyorum 2	Tuğrul Göğüş	Bemol Müzik Yayınları	2004	-Gam, arpej -Derleme egzersiz, etüt -1. Pozisyon	Başlangıç	100
Keman Öğreniyorum 3	Tuğrul Göğüş	Bemol Müzik Yayınları	2004	-Derleme düet -Derleme tek ve çift ses parça	Başlangıç	161
Keman Eğitimi 4	Ömer Can	Evrensel Müzikevi	2003	-Derleme düetler	Başlangıç - Orta	57
Keman İçin Piyano Eşlikli Albüm-1	Şeyda Çilden/ Yılmaz Şendurur	Evrensel Müzikevi	2003	-Halk ezgileri -Derleme	Başlangıç - Orta	55
Kolay Keman Öğrenim Metodu	Ahmet Saçan (Müzik Öğretmeni)	Senfoni Müzikevi	2005	-Halk ezgileri -Derleme -Düet -Tonal küçük eserler - III.pozisyon	Başlangıç -Orta	186

Çağdaş Keman Eğitimi Cilt-1	Hüseyin Egemen	Özgür Yayınları	2005	-Derleme -Düet -Etüt -Gam, arpej -Çift ses, akor	Başlangıç -Orta	173
Keman İçin 6 Kolay Konçerto	Sibel Çoban	Müzik Eğitimi Yayınları	2007	-Derleme Konçertolar -Piyano eşlik	Başlangıç - Orta	160+ cd
Keman Eğitimi 2	Ömer Can	Evrensel Müzikevi	2008	-Özgün beste -Derleme -Düet -Etüt	Başlangıç - Orta	77
Keman Eğitimi-1	Cemalettin Göbelez	Bemol Müzik Yayınları	2013	-Temel bilgiler -Özgün beste -Derleme -Etüt -Halk ezgileri	Başlangıç - Orta	
Keman Metodu	Sonat Seyhan	Müzik Eğitimi Yayınları	2017	-Temel bilgiler -Temel teknik -Özgün beste, etüt -Düet -Gam, dizi -I., II., III. pozisyon	Başlangıç -Orta	140

Tablo 2’de Başlangıç ve başlangıç-orta düzeyindeki kitaplar listelenmiş ve içerikleri incelenmiş, bu düzeyde toplam 33 kitap bulunmuştur. Başlangıç düzeyinde 25, başlangıç-orta düzeyinde ise 8 kitap olduğu görülmüş, bu kitaplardan başlangıç düzeyinde 2, başlangıç-orta düzeyde 1 kitabın cd eki içerdiği görülmüştür. Ayrıca başlangıç düzeyinde bulunan kitaplardan 4 adedinin okul öncesine yönelik olduğu, bunların kitap içeriğinde yazarlar tarafından belirtilmiş olduğu tespit edilmiştir.

Başlangıç ve başlangıç-orta düzeydeki kitaplar incelendiğinde, toplam 33 kitabın; 25’inde derlemeler, 13’ünde temel bilgiler, 13’ünde halk ezgileri, 15’inde özgün besteler, 9’unda düetler, 7’sinde boş tellerde çalışmalar, 6’sında etütler, 5’inde gam ve arpejler, 3’ünün dizi ve gamlar bulunduğu görülmüştür.

Tablo 3: Orta düzeydeki öğretici kitapların künye ve içerikleri

Kitabın Adı	Yazan / Derleyen	Yayınevi	Yayın Yılı / baskı	Konu / İçerik	Seviye	Sayfa Sayısı/ Ek
Keman İçin Pozisyon	Hazar Alapınar	Levent Müzikevi	2005	-1. ve 3. pozisyon -Dizi ve arpej	Orta	36

Çalışmaları ve Etütler						
Keman Eğitimi 3	Ömer Can	Evrensel Müzikevi	2000	-Derleme etüt -Özgün beste -Düet	Orta-İleri	81
Keman İçin 32 Melodik Etüt	C. Hakan Çuhadar	Müzik Eğitimi Yayınları	2014	-Derleme etütler	Orta-İleri	47

Tablo 3'te Orta ve orta-ileri düzeyde olan kitaplar listelenmiş ve içerikleri incelenmiş, bu düzeyde toplam 3 kitap bulunmuştur. Orta düzeyde 1, orta-ileri düzeyde ise 2 kitap olduğu görülmüştür. Bu düzeydeki kitaplarda Tablo 2'den farklı olarak, cd eki bulunmadığı göze çarpmaktadır.

Orta ve orta-ileri düzeydeki kitaplar incelendiğinde, toplam 3 kitabın; 2'sinde derleme etütler, 1'inde düetler, 1'inde dizi ve arpejler bulunduğu görülmüştür.

Tablo 4: İleri düzeydeki keman öğretici kitapların künye ve içerikleri

Kitabın Adı	Yazan / Derleyen	Yayınevi	Yayın Yılı / baskı	Konu / İçerik	Seviye	Sayfa Sayısı / Ek
Keman Eğitimi 5	Ömer Can	Evrensel Müzikevi	2016	-11 derleme konçerto	Başlangıç-İleri	45
Keman Eğitimi 6	Ömer Can	Evrensel Müzikevi	2016	-Gamlar -Diziler -Yay teknikleri -Çift ses çalışmaları	Başlangıç-İleri	84
Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar	Ali Uçan	Yurtrenkleri Yayınevi	2001	-Özgün parçalar -1. ve 7. pozisyon -Çift sesler -Çeşitli yay teknikleri	Başlangıç-İleri	177
Genç Kemancılar İçin Konser Parçaları	C. Hakan Çuhadar	Müzik Eğitimi Yayınları	2007	-Derleme parçalar -Piyano eşlik	Başlangıç-İleri	32
Keman İçin Teknik Çalışmalar	Hazar Alapınar	Müzik Eğitimi Yayınları	2013	-2, 3 ve 4 oktav gam, dizi, arpej -Çift ses	İleri	115

Keman Çalma Eğitiminde Sol El Tekniği	Togroul Ganiyoğlu	Akademis yen Kitabevi	2016	-Çift ses -Özgün egzersiz -Teknik çalışma	İleri	62
Keman Çalma Eğitiminde Sağ El Tekniği	Togroul Ganiyoğlu	Akademis yen Kitabevi	2016	-Üç, dört ses akor -Legato -Martele -Spiccato -Ricochet -Pizzicato -Detache -Flajole -Yay teknikleri	İleri	26

Tablo 4'te Başlangıç-ileri ve ileri düzeyde olan kitaplar listelenmiş ve içerikleri incelenmiş, bu düzeyde toplam 7 kitap olduğu bulunmuştur. Başlangıç-ileri düzeyde 4, ileri düzeyde ise 3 kitap olduğu görülmüştür. Bu düzeydeki kitapların da Tablo 3'de olduğu gibi cd eki içermediği görülmüştür.

Başlangıç-ileri ve ileri düzeydeki kitaplar incelendiğinde, toplam 7 kitabın; 2'sinde derlemeler, 2'sinde özgün egzersiz ve parçalar, 4'ünde çift sesler, 4'ünde yay teknikleri, 2'sinde gam, dizi ve arpejler, 1'inde konçertolar bulunduğu görülmüştür.

Tablo 5: Keman öğretici kitap yazar/derleyenlerin kitap sayılarına göre frekans ve yüzde dağılımı

Yazar / Derleyen	Metot Sayısı (f)	%
Ömer Can	6	13.95
Ergün Çağlar	3	6.98
Tuğrul Göğüş	3	6.98
C. Hakan Çuhadar	2	4.65
Dilber (Yıldırım) Gözübüyük	2	4.65
Hazar Alapınar	2	4.65
Mehlika Dünder	2	4.65
Sermin Bilen / Demet Ergen	2	4.65
Sonat Çoşkuner	2	4.65
Togroul Ganiyoğlu	2	4.65
Ahmet Hamdi Zafer	1	2.33

Ahmet Saçan	1	2.33
Ali Uçan	1	2.33
Aydın Özen	1	2.33
Batuğhan Çakmak	1	2.33
Burhan Hüseyin	1	2.33
Cemalettin Göbelez	1	2.33
Erdem Çağlar	1	2.33
Gülşah Sever/ Senem Beşibirlik	1	2.33
Hüseyin Egemen	1	2.33
İdil Teköz	1	2.33
Müslüm Doğan	1	2.33
Nadi Atasoy	1	2.33
Şeyda Çilden/ Yılmaz Şendurur	1	2.33
Sibel Çoban	1	2.33
Sonat Seyhan	1	2.33
Yiğitcan Kesendere	1	2.33
<i>Toplam</i>	<i>43</i>	<i>100.00</i>

Tablo 5'te ülkemizde 2000-2019 yılları arasında klasik batı müziği alanında yayınlanmış keman ile ilgili öğretici kitap niteliğinde yayımlanan 43 kitap incelendiğinde en fazla yayın yapan yazarın 6 kitap ve toplam yayının (%13.95)'iyle Ömer Can olduğu anlaşılmaktadır. Onu 3'er kitap yayınıyla (%6.98) Tuğrul Göğüş ve Ergün Çağlar, 2'şer yayınlı (%5.65) C. Hakan Çuhadar, Dilber (Yıldırım) Gözübüyük, Hazar Alapınar, Mehlika Dünder, Sonat Çoşkuner, Togroul Ganioglu, Sermin Bilen ve Demet Ergen'in yayınları izlemektedir. 17 yazarın ise birer yayını bulunmaktadır. Ulaşılan 4 adet kitabın 2 (kişi) yazar/derleyene ait olduğu görülmektedir.

Tablo 6: 2000- 2019 yılları arasında keman ile ilgili öğretici kitap yayımlayan yayınevlerinin kitap sayılarına göre frekans ve yüzde dağılımı

Yayın Evi	Metot Sayısı (f)	%
Evrensel Müzikevi	10	23.26
Müzik Eğitimi Yayınları	7	16.28
Bemol Müzik Yayınları	4	9.30
Nota Yayıncılık	3	6.98



Yayın Evi	Metot Sayısı (f)	%
Yurtrenkleri Yayınevi	3	6.98
Akademisyen Kitabevi	2	4.65
Senfoni Müzikevi	2	4.65
EÇM Yayınevi	2	4.65
Ceren Yayınevi	1	2.33
Arkadaş Yayınevi	1	2.33
Ekin Yayınevi	1	2.33
Levent Müzikevi	1	2.33
Kerasus Kitap	1	2.33
Murat Kitabevi	1	2.33
Önder Matbaacılık	1	2.33
Şekil Ofset	1	2.33
Özgür Yayınları	1	2.33
İntro Yayınları	1	2.33
<i>Toplam</i>	<i>43</i>	<i>100.00</i>

Tablo 6’da 2000-2019 yılları arasında keman ile ilgili öğretici kitap yayınlayan yayınevlerinin metot sayılarına göre frekans ve yüzde dağılımı listelenmiştir. Ülkemizde yayımlanan toplam 43 kitap incelendiğinde toplam 18 yayınevi bulunmaktadır. En fazla yayın sayısının, toplam yayın sayısının (%23.26)’ı olan 10 kitap ile Evrensel Müzikevi’ne ait olduğu görülmektedir. Onu 7 kitap yayınıyla (%16.28) Müzik Eğitim Yayınları, 4 kitap yayınıyla (%9.30) Bemol Müzik Yayınları ve 3’er kitap yayınıyla (%4.65) Nota Yayıncılık ve Yurtrenkleri Yayınevi izlemektedir. 10 yayınevlerinin ise 1’er yayını bulunmaktadır.

Tablo 7: 2000-2019 yılları arasında yayınlanan keman öğretici kitapların yayın yıllarına göre frekans ve yüzde dağılımı

Yıl Aralığı	Metot Sayısı (f)	%
2000-2005	13	30.23
2006-2010	5	11.63
2011-2015	14	32.56
2016-2019	11	25.58
<i>Toplam</i>	<i>43</i>	<i>100.00</i>

Tablo 7’de 2000-2019 yılları arasında yayınlanan keman ile ilgili öğretici kitapların yayınladığı yıllara göre frekans ve yüzde dağılımı listelenmiştir. Ülkemizde yayımlanan toplam 43 kitap incelendiğinde en fazla sayının 14 kitap (%32.56) olarak 2011-2015 yılları arasında yayımlandığı görülmektedir. Onu 13 kitap (%30.23) yayını ile 2000-2005 yılları arası, 11 kitap (%25.58) yayını ile 2016-2019 yılları arası izlemektedir. En az sayıda kitap yayını 2006-2010 yılları arasında olmuş olup, yayın sayısı 5 kitap (%11.63) olarak bulunmaktadır.

#### **4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

##### **4.1. Sonuç ve Tartışma**

Araştırmanın 1. amacına yönelik bulgular sonucunda; tablo 1’de keman metotlarının düzeylerine göre sayısal incelemesi yapılmış, verilere göre ulaşılan toplam 43 kitap olduğu sonucu elde edilmiştir. İncelenen bu 43 kitabın düzey dağılımının; 28 adet başlangıç, 5 adet başlangıç-orta, 1 adet orta, 2 adet orta-ileri, 3 adet ileri ve 4 adet başlangıç-ileri düzeyleri şeklinde olduğu sonuçları elde edilmiştir.

Türkiye’de yayımlanmış, çello, piyano, keman, viyola ve flüt nota kitaplarının incelendiği çalışmada (Urhal ve Can 2018: 77) keman ile ilgili 46 nota kitabı bulunduğu belirtilmektedir. Ulusal, uluslararası ve Türk müziğini de içeren çalışmadaki kitap sayısı bu kitapların toplamı olarak verilmektedir.

Araştırmanın 2. amacına yönelik bulgulara göre; tablo 2’de başlangıç ve başlangıç- orta düzeyde olan kitaplar listelenerek, künye ve içerik bilgileri incelenmiştir. Bu tabloda bulunan toplam 33 kitabın 28 adedinin başlangıç, 5 adedinin başlangıç- orta düzeylerde olduğu görülmektedir. Başlangıç-orta olarak belirtilen kitaplar, başlangıç düzeyinden başlayarak orta düzeyi de kapsayacak genişlikte bir ilerleme aralığı içermektedir. Başlangıç düzeyine dahil olan kitaplar içinde ise okul öncesi yaş grubu için yazılmış kitapların da bulunduğu bulguları göze çarpmaktadır.

Başlangıç ve başlangıç-orta düzeydeki kitaplar incelendiğinde, toplam 33 kitabın; 25’inde derlemeler, 13’ünde temel bilgiler, 13’ünde halk ezgileri, 15’inde özgün besteler, 9’unda düetler, 7’sinde boş tellerde çalışmalar, 6’sında etütler, 5’inde gam ve arpejler, 3’ünün dizi ve gamlar bulunduğu saptanmıştır.

Başlangıç düzeyi ile ilgili piyano alanında yapılmış olan “Çocuklara yönelik başlangıç metotları üzerine bir değerlendirme” (Güven, Çevik, Canbey ve Snapper, 2012, s.160) adlı çalışmada ülkemizde ulaşılabilen çocuklara yönelik piyano başlangıç metotlarının çeşitli davranışları kazandırma bakımından incelenip değerlendirmesi amaçlanmıştır. Bu araştırmanın çalışma grubunun ulusal ve uluslararası yazar/derleyenler tarafından yazılmış piyano metotlarından oluştuğu ve bu metotlardan birinin on yaş altı çocuklar için yazılmış olduğu görülmektedir.

Araştırmanın 3. amacına yönelik bulgulara göre; tablo 3'te orta ve orta-ileri düzeyde olan kitaplar listelenerek, künye ve içerik bilgileri incelenmiştir. Bu tabloda bulunan toplam 3 adet kitaptan 1 adedinin orta düzey, 2 adedinin de orta- ileri düzey olduğu görülmektedir. Belirlenen 1 kitap ile en az sayıda kitap yazılmış düzeyin orta düzey olduğu görülmektedir. Orta ve orta-ileri düzeydeki kitaplar incelendiğinde, toplam 3 kitabın; 2'sinde derleme etütler, 1'inde düetler, 1'inde dizi ve arpejler bulunduğu saptanmıştır.

Araştırmanın 4. amacına yönelik bulgulara göre; tablo 4'te başlangıç-ileri ve ileri düzeydeki kitaplar listelenerek, künye ve içerik bilgileri incelenmiştir. Bu tabloda bulunan toplam 7 kitaptan 4 adedinin başlangıç-ileri, 3 adedinin ise ileri düzey olduğu bulunmuştur. Başlangıç-ileri olarak belirtilen kitaplar, başlangıç düzeyinden başlayarak, ileri düzeyi de kapsayacak genişlikte bir ilerleme aralığı göstermektedir. Başlangıç-ileri ve ileri düzeydeki kitaplar incelendiğinde, toplam 7 kitabın; 2'sinde derlemeler, 2'sinde özgün egzersiz ve parçalar, 4'ünde çift sesler, 4'ünde yay teknikleri, 2'sinde gam dizi ve arpejler ve 1'inde konçertolar bulunduğu saptanmıştır.

Araştırmanın 5. amacına yönelik bulgulara göre; tablo 5'de keman metodu yazar/derleyenlerin kitap sayıları listelenmiştir. Bu tabloya göre 43 kitap bulunduğu, 17 yazar/derleyenin 1'er kitap yazdığı ve 4 kitabın ise 2 yazar/derleyene ait olduğu bulunmuştur. En fazla kitap yayını yapan yazar/derleyenin ise Ömer Can olduğu görülmektedir.

Amatör keman eğitiminde amaç ve hedeflere göre keman öğretim metotlarının ve tekniklerinin incelenmesi adlı yüksek lisan çalışmasında (Özdemir, 2015, s.12) ülkemizde keman eğitimi verilen kurumlarda kullanılan keman eğitimi metotlarının büyük çoğunluğunun uluslararası yazar/derleyenler tarafından yazılmış olduğu görülmektedir. Bu çalışmada ulusal metot yazar/derleyen olarak ise sadece Ömer Can'ın bulunduğu göze çarpmaktadır.

Klasik gitar için yazılmış başlangıç metotlarının karşılaştırılarak incelenmesi adlı çalışmada ise ulusal ve uluslararası gitar başlangıç metotları incelenmiş ve ulaşılan uluslararası bütün metotların tek yazarlı olduğu bilgisi verilmiştir (Aydoğan ve Demirbatır, 2018: 161).

Araştırmanın 6. amacına yönelik bulgulara göre; 2000-2019 yılları arasında keman ile ilgili öğretici kitap yayınlayan 43 kitabın toplam 18 yayınevi tarafından yayınladığı bulunmuş, bu kitapları yayınlayan yayınevlerinin metot sayılarına göre frekans ve yüzde dağılımları gösterilmiştir. En fazla sayı olan 10 kitabın (%23.26) ile Evrensel Müzikevi tarafından yayımlandığı görülmektedir.

Araştırmanın 7. amacına yönelik bulgulara göre; 2000-2019 yılları arasında yayınlanan keman ile ilgili öğretici kitapların yıllarına göre frekans ve yüzde dağılımı listelenmiş ve ülkemizde yayımlanan toplam 43 kitap

incelendiğinde en fazla sayının 14 kitap olarak 2011-2015 yılları arasında yayınlandığı bulunmuştur. En az sayıda kitap yayının ise toplam 5 kitap olarak 2006-2010 yılları arasında olduğu görülmektedir.

Yapılan araştırma sonucunda ulaşılan bilgiler, ülkemizde yayınlanan başlangıç düzeyindeki öğretici keman kitaplarının sayısının diğer düzeylere oranla daha fazla olduğunu göstermektedir. Keman eğitimine başlamak isteyen öğrencilere, başlangıç düzeyinde daha çok seçenek sunulabilmesine rağmen, ilerlemek isteyen öğrenciler için bu sayısının orta düzeyden itibaren ciddi bir düşüşü olduğu görülmektedir. Orta ve ileri düzeylerde kitap sayısının artmasının ve buradaki yelpazenin genişlemesinin eğitimin çeşitliliği, kalitesi ve sürdürülebilirliği açısından daha sağlıklı sonuçlar alınmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

#### 4.1. Öneriler

Türkiye’de çalgı eğitimi açısından hem keman ailesi hem de diğer çalgılar için yapılmış bibliyografya çalışmaları bulunmakta, Türkiye ve dünyada bu alandaki gelişim ve yeniliklerin takip edilmesi açısından yapılan bibliyografya çalışmalarının sayılarının arttırılması ve bu çalışmalara yenilerinin eklenmesi önerilmektedir.

Yapılan çalışmada kitapların içerik bilgilerinin yazarları tarafından daha ayrıntılı olarak açıklanmasının (yaş grubu hedefi belirtilmesi vb.) doğru seçim yapılabilmesi ve kitaptan alınacak verimin arttırılmasına yardımcı olabileceği düşünülmekte ve yazarlara önerilmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Ataman, Ö. G. (2009, Ocak). Ülkemizde flüt ve flüt eğitimi alanlarında yapılan lisansüstü tezler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17 (1), 341-352.
- Ayata, E. - Aşkın, C. (2008). Müziğin beynin bilişsel fonksiyonlarına etkisi. *İTÜ Dergisi*, 5 (2), 13-22.
- Aydoğan, M. - Demirbatır, R. E. (2018). Klasik gitar için yazılmış başlangıç metotlarının karşılaştırılarak incelenmesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (34), 147-183.
- Demirbatır, R. E. (2001). Müzik alanı yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik tez bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 123-141.
- Ece, A. S. - Dönmez, E. C. - Kınıklı, B. B. (2013). Ulusal ve uluslararası alandaki başlangıç viyola metot ve kitaplarının incelenmesi. *International Journal of Social Science*, 6 (5) 937-959.
- Galamian, I. (1962). *Principles of violin playing and teaching*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Güven, E. - Çevik, D. B. - Canbey, E. G. - Snapper, E. K. (2012). Çocuklara yönelik piyano başlangıç metotları üzerine bir değerlendirme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 158-164.
- Howe, M. J. A. (2001). *Öğrenme psikolojisi*, (Çev.: E. Kılıç), İstanbul: Alfa.

- Huang, F. T. (2007). *Pre-school piano methods and developmentally appropriate practice*. The Faculty of the Graduate School, Unpublished PhD Thesis, University of Missouri-Columbia, USA.
- Karasar, N. (2000). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel.
- Michels, U. - Vogel, G. (2013). *Müzik atlası*. İstanbul: Alfa.
- Okay, H. H. (2012). Müzikal ifade eğitimine bir pencere: Çalgı müziğinde vokal izler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 20 (3), 1051-1072.
- Orhan, Ş. Y. (2012, Mayıs). Türkiye’de viyolonsel alanında yapılmış yüksek lisans doktora ve sanatta yeterlilik tezleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 2 (2), 701-716.
- Özdemir, S. (2015). *Amatör keman eğitiminde amaç ve hedeflere göre keman öğretim metotlarının ve tekniklerinin incelenmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özmenteş, S. (2008). Çalgı eğitiminde özdüzenlemeli öğrenme taktikleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9 (16), 157-175.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Sözkese Matbaası.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Sözer, V. (2005). *Müzik ansiklopedik sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stowell, R. (1992). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge, Cambridge University.
- Suzuki, S. (2010). *Sevgiyle eğitmek*. (Çev.: J. Y. Dittgen) İstanbul: Porte Müzik Eğitim.
- Sun, M. (1969). *Türkiye’nin kültür müzik tiyatrosu sorunları*. Ankara: Ajans Türk Kültür.
- Şendurur, Y. - Barış, D. A. (2002). Müzik eğitimi ve çocuklarda bilişsel başarı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1) 165-174.
- Tebiş, C. - Okay, H. H. (2013). Türkiye’de müzik sanatı ve eğitiminde keman ve viyola konulu lisansüstü tezlerin konu ve yöntem olarak incelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science*, 2 (2), 11-20.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda yay tekniğinin temel bilgileri ve gelişimi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Urhal, N. - Can, Ü.K. (2018). Türkiye’de yayımlanmış çello, piyano, keman, viyola ve flüt nota kitaplarının incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 3 (1), 56-89.

## SIYASAL REKLAMLARDAKİ DİL KULLANIMI: 24 HAZİRAN 2018 CUMHURBAŞKANLIĞI SEÇİMLERİ

### USE OF LANGUAGE IN POLITICAL ADVERTISEMENTS: 24 JUNE 2018 PRESIDENTIAL ELECTIONS

**Burcu ZEYBEK\***

**ÖZ:** Siyasal partiler ve adaylar, bulunduğu topluma daha iyi bir gelecek vaadiyle yola çıkar ve yönetime geldikleri zaman yapacaklarını veya yönetimdeyken yaptıklarını, mevcut durumdaki olumlu ya da olumsuz yanları, siyasal reklamlarında anlatmaya çalışırlar. Bunu da halkın duygu ve düşüncelerine ulaşarak onları istedikleri yönde ikna etmek için, kullandıkları dil ile gerçekleştirirler. Siyasette dil, yönetenlerle yönetilenler arasındaki iletişimi sağlayan ve kitleleri ikna etmede önemli bir araçtır. Bu dil, sadece söze dayalı değildir. Sembol, işaret, mimik, hareket, görüntü, renk ve giyim gibi tüm görsel unsurlar da siyaset dilinin birer aracıdır. Bu çalışmanın amacı siyaset dilini dilbilimsel açıdan açıklamaktır. Bu çalışma ayrıca liderlerin kullandıkları jargonu ve metinlerin içinde bulunduğu toplumu ve sosyal çevreyi açıklamayı amaçlamaktadır. Yapılan bu çalışma ile 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde liderlerin kullandığı afişler görsel hem de dilsel göstergeler edimsel, edimbilimsel ve anlambilimsel düzlemler ile kültürel göstergeler göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Çalışmada elde edilen bulgular siyasal reklamlarda kullanılan görsel ileti ile dilsel iletilerin etkili kullanımı reklamın ikna ediciliğini pekiştirdiği yönündedir.

**Anahtar kelimeler:** Siyasal iletişim, reklam, siyaset dili, göstergebilim, cumhurbaşkanlığı seçimi.

**ABSTRACT:** Political parties and candidates set off with the promise of a better future for the society and in the political advertisements, they try to convey what they will do when they come to power or what they did when they were in power, positive and negative aspects of the current situation. They achieve this by means of a discourse, which they use to convince them according to their objectives by accessing to the emotions and opinions of their target audience. In politics, language is a significant tool in terms of providing communication between the rulers and the ruled. This language is not only based on verbal means. The aim of this study is to explain the language of politics linguistically. This study also aims to explain the society and social environment in which the leaders use the jargon and texts. With this study, the posters used by the leaders in the June 24, 2018 Presidential elections were analyzed by considering both visual and linguistic indicators, operant, pragmatic and semantic planes and cultural indicators. The findings obtained in the study are that the effective use of visual messages used in political advertisements and linguistic messages reinforces the persuasiveness of the advertisement.

**Keywords:** Political communication, advertising, political language, semiotics, presidential election.

\* Dr. Öğretim Üyesi - Doğu Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Halkla İlişkiler ve Tanıtım Programı / İstanbul - [bzeybek@dogus.edu.tr](mailto:bzeybek@dogus.edu.tr) (ORCID ID: 0000-0002-2391-5727)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

Bir siyasal parti ya da adayın seçmenleri kendilerine oy verme davranışına yönlendirme yolu iknadandır. Siyasal reklamlar da bir ikna stratejisi olarak propagandanın tarihsel deneyiminden faydalanmaktadır. Çünkü siyasal reklamlar aracılığıyla adaylar kendilerini haber medyasının konumlandığı gibi değil, adayların ya da kampanya yaratıcılarının istediği gibi konumlandırma olanağı elde ederler. Yani siyasal reklam, aday ya da partinin vaatlerini seçmene doğrudan ulaştırma imkânı vermektedir.

Siyasetçiler, reklamlarında kullandıkları dil ile topluma daha iyi bir gelecek vaadi, mevcut durumdaki olumlu ya da olumsuz yanları halka anlatmaya ve onları inandırarak kendilerine destek sağlamaya çalışmaktadırlar. Buradan hareketle siyasetçilerin reklamlarında kullandıkları görsel ve dilsel iletileri açıklamak, içinde bulunulan toplumu ve sosyal çevreyi açıklamak açısından önem taşımaktadır

Göstergelerin, şekillerin ve resimlerin analizi göstergebilim; işaretlerin, göstergelerin ve sembollerin taşıdığı anlamları değerlendirerek, onlardan anlam çıkarma yöntemidir. Bu çalışmada da 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde liderlerin kullandığı reklam afişleri, *edibilimsel* düzlemde, *anlambilimsel* düzlemde ve *kültürel göstergeler* açısından göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile analiz edilmiştir. Çalışmada cumhurbaşkanı adaylarının afişlerinin çözümlemesi yapılarak iletilerde seçmenlerin oy verme konusunda dikkatlerinin hangi göstergelerden yararlanılarak çekildiği üzerinde durulmuştur. Elde edilen bulgular siyasal reklamlarda kullanılan görsel ileti ile dilsel iletilerin etkili kullanımı reklamın ikna ediciliğini pekiştirdiği yönündedir.

## Siyaset Dili ve Özellikleri

Belirli bir düzen içinde düşünebilme ve düşünceleri diğerleriyle paylaşma arzusu, dil denilen soyut iletişim düzeneği ile olabilmektedir (Günay, 2004: 9). Dil ve dil kullanımının temel amacı bireyler arasında iletişim kurmaktır. “İletişim, bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin, vb. simgeler kullanılarak iletilmesidir” (Mutlu, 1993: 98). Dil toplumsal bir olgudur ve iletişim amacıyla vardır. Toplumsal yaşamda insanlar genel olarak dil denen o soyut iletişim dizgesi ile birbirini uyarmakta ve birbiriyle anlaşmaktadır. Yazılanların ya da konuşulanların alıcı tarafından anlaşılmasını istemek dilin toplumsal yönünü gösterir (Günay, 2004: 10). Dilin toplumsal bir olgu olduğunu ilk söyleyenler W. D. Whitney ve F. De Saussure’dür. Burada dilin, insanlar arasında her tür ilişkinin başlamasının ve sürdürülebilmesinin temel aracı olduğunu belirtir. Saussure göre dil; toplum olabilmenin temel koşuludur. Siyasette ise dil, yönetenlerle yönetilenler arasındaki iletişimi sağlayarak, kitleleri ikna etmede önemli bir rol oynamaktadır. Bu dil, sadece söze dayalı değildir. Sembol, işaret, mimik, hareket, görüntü, renk ve giyim gibi unsurlar da siyaset dilinin birer görsel ileti aracıdır.

Dilsel iletiler de siyasetin önemli bir aracıdır. Siyasi söylemin özünde sosyal kurumların çeşitli yönlerinin irdelenmesi, tanımlanması, sınırlandırılması, o kurum ile ilgili yetki, yetkinlik, bilim, aile, yapı, cinsiyet gibi kavramların değerlendirilmesi yatar. Bu açıdan siyasi söylem dil açısından yansız olmayıp sözdizimsel biçimlerle şekillendirilir (Kress ve Hodge, 1978). Siyasi söylemi oluşturan siyaset ve dil arasındaki bağ çeşitli düzeylerde oluşur. Bunlar: a) sözcük düzeyi b) dilbilgisel - sözdizimsel düzeydir. Sözcük düzeyinde yapılan sözcük seçimleri ve bunların dilbilimsel bir biçim olarak gerçekleşmesi dilde siyasi söylemi yaratır (Kress, 1985: 31).

Siyaset dili çalışmalarının üç bileşeni (varsayım) vardır: 1) Siyaset dili çalışmanın disiplinler arası alanıdır. Bu yüzden bu farklı bakış açılarıyla araştırılabilir. Siyaset dili dinleyenlerin ya da kaynağın psikolojisi ya da onların sosyo-ekonomik ve kültürel yaşantıları gibi farklı dilbilimsel olmayan faktörlere göre şekillenir. 2) Siyaset dili kendini diğer dil kullanımlarından ayıran bazı özelliklere sahiptir. Hem eğitilmiş hem eğitimsiz insanlara hitap ettiği için yapı açısından basit olmalıdır. Yapı açısından basit olmasının bir diğer nedeni de yazı değil konuşma diline ait olmasıdır. Bu özelliğe bakarak, siyaset dilinin amaçsal (ikna edicilik gibi) olduğunu söylemek mümkündür. Bu özelliklerinin yanı sıra siyaset dili üslup yönünden de zengindir. Ayrıca, dilin mecazi kullanımı, atasözleri ve alışılmadık söylemler siyaset dilinde çok yaygındır. 3) Siyaset dilinin evrensel analizleri tek başına kelime/cümle ya da metinleri değil içeriği anlamlı kılan ortam ve çevreyle de ilgilenir. Bunun anlamı, uygun çıkarım yapmak sosyo-ekonomik durumlar gibi paylaşılan bilgiye bağlıdır (Boyer, 1996: 3-4).

Siyasetçilerin en çok ihtiyaç duydukları, *telkin etme, ikna etme, bilgilendirme ve inandırabilme* yetenekleri, söz ve söz dışı öğelerin etkin biçimde kullanılmasına bağlıdır. Kitleler üzerinde yüksek ve olumlu bir etki bırakmak isteyen her birey, dilin zenginliklerinden yararlanmak durumundadır (Çobanoğlu, 2007: 276). Böylece siyasette dil, bir hitabet sanatına dönüşmektedir. Çünkü kimin, ne konuştuğu kadar nasıl konuştuğu da önemlidir. Hitabet sanatı hedef kitleye iletilen mesajın çoğunluk tarafından aynı şekilde yorumlanmasının sağlanmasıdır. Siyasal iletişim sürecinde merkezi bir öneme sahip olup, propaganda ve manevraya dayanak oluşturmaktayken, siyaset belirleme sürecinde de hitabet için bir söylem kaynağı konumundadır (Lilleker, 2013: 249). Siyasi bir söylemde dili kullanan siyasetçi, iletilerinde benzetmelere, deyim ve atasözlerine, vecizelere, tekrarlara, söz sanatlarına yer vermektedir. Kullandığı tüm bu sanatlar konuşmasını inandırıcı kılmak içindir. Ayrıca tekrarlar da konuşma bittikten sonra seçmenin aklında kalacak unsurdur. Bu bir seslenme sözcüğü ile olabileceği gibi ses tonu ya da kullanılan kanal, kod ya da bir başka etkenle olabilir.

Siyaset dilinin özellikleri arasında şunlar yer almaktadır:



• Siyaset dilinde kişi zamirlerine çok rastlanır. “Biz” ya da “ben”, konuşanı; “siz” ya da “sen”, dinleyeni; “onlar” ya da “o” ise rakipleri ifade etmek için kullanılır. Siyasilerin tek amacı, “biz ve siz” i, “onlar” a karşı birleştirmektir (Aksoy 2002a: 142, Aksoy, 2002b: 3-4) .

• Siyaset dilinde halka yakın olmak için kimi zaman resmi ifade kalıplarından, tanımlardan ve terimlerden kaçınılır. Bunun yerine gündelik dilin rahat söyleyiş tarzlarına başvurulur. Söylemler deyim, atasözü ya da fıkralarla zenginleştirilir. Hatta bazen yöresel ağızlarla konuşulur. Örneğin, Tansu Çiller’in kitlelere seslenirken; “Ben sizin bacınızım” gibi bir kullanıma başvurması, halkla yakın ilişki kurmak istemesinin bir göstergesidir. Çiller, böyle bir söylemle kendini halkın içinden biri olarak göstermeye çalışmaktadır.

• Siyaset dilinde anlatımın şiirsel bir nitelik kazanması için uyak, redif, tekrar ve aliterasyonun çok kullanıldığı görülür. Örneğin Ak Parti-İstikrar sürsün Türkiye büyüsün, Daima Millet, Daima Hizmet, CHP-Varlık içinde Birlik içinde Özgür Biçimde.

• Eğretilmeler de siyasi söylemlerin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Örneğin limon gibi sıkılmak, orta direk, boş tencere, sessiz çoğunluk gibi ifade şekilleri birer eğretilmedir.

• Siyaset dilinde dikkati çeken bir başka özellik, eksilteli anlatımlardır. Örneğin, CHP “Türkiye’nin Birleştirici Gücü”

• Siyaset dilinde benzetmelere de çok rastlanır. Örneğin “DYP’ye verilen her oy, PKK’ ya sıkılmış bir kurşundur” cümlesinde ise oy’un, kurşun’a benzetildiği görülmektedir.

• Siyaset dilinde bir sözcüğün başka bir anlama gelecek şekilde, yani tevriyeli olarak kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin, “çözüm tek” sloganını kullanan bir parti, hem çözümün sadece kendisinde olduğunu söylemekte; hem de tek başına iktidara gelmek istediği mesajını vermektedir.

• Siyaset dilinin vazgeçilmez unsurlarından birisi de takma adlardır. Çoban Sülü, Karaoğlan, baba, ana, bacı, hoca, usta gibi örnekler, kamuoyunun bazı liderlere yakıştırdığı ve söz konusu liderlerin de benimsemiş olduğu adlandırmalardandır. (Çoban Sülü- Süleyman Demirel, Karaoğlan- Bülent Ecevit, Ana-Tansu Çiller, Usta-Recep Tayyip Erdoğan)

• Kısaltmalar da bu dilin göze çarpan özellikleri arasındadır. Özellikle parti ve koalisyon isimlerinde buna çok rastlanmaktadır. Örneğin ANAP, MHP, CHP; ANAYOL, ANASOL... vs.

Özetlenecek olursa, dilin kullanımı her geçen gün değişmektedir. Sonuç olarak dilbilim çeşitliliği, grup ya da birey kimliklerini hatta verilen kültür içindeki bireyin siyasal kimliğini belirlemede yardımcı olmaktadır.

## Siyasal Reklamlarda Dil Kullanımı

Siyasal reklamlar bir parti ya da adayı en çok sayıda seçmene tanıtmak, öteki adaylarla arasındaki ayrımı belirtmek ve seçimi kazanmak için en çok oyu toplayabilmeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda partizan oyları ve taraftar seçmenlerin kanaatlerini daha da kuvvetlendirmek için kullanılmaktadır. Rakip adaya saldırmak amacıyla kullanılmasının yanında, siyasal reklamlar adayın veya partinin imajını oluşturmak için de kullanılmaktadır.

Siyasal reklam, "aday ya da parti tarafından medyadan yer ve zaman satın alınarak, seçmenlerin tutum ve davranışlarını söz konusu aday veya parti lehine oluşturmak amacıyla geliştirilen mesajların hazırlanması ve yayınlanması ile ilgili bir siyasal kampanya iletişim faaliyetidir (Uztuğ, 1999: 122). Özellikle seçim dönemlerinde yoğunluk ve hız kazanan siyasal reklam kampanyaları, güç isteyen siyasal aktörlerin propaganda aracına dönüşmüşlerdir (Yalın, 2006: 179). Siyasal reklamların önemli özelliklerinden biri, sadece seçim dönemlerinde yoğunluk kazanmalarıdır. Oysa reklam ve propaganda sürekliliği gerektirir. Bu nedenle, belirli aralıklarla, değişik reklam araçlarından yararlanarak reklam yapmak gerekir. Her fırsatın değerlendirilmesine özen gösterilmelidir (İslamoğlu, 2002: 157). Siyasal reklamların belirleyici özellikleri olarak; mesajın kontrolü, mesajın yayımı için para karşılığında kitle iletişim kanallarının kullanımı sayılabilir. Bir siyasal kampanya aracı olarak siyasal reklamcılığın en büyük avantajı, halka ulaştırılacak mesajın tamamen kontrol altında olmasıdır. Bir başka deyişle, siyasal reklamcılık sayesinde seçmen kararlarını veya kamuoyunu etkilemek isteyenler; mesaj içeriğinin tümünü veya mesajın sunumunun veya formatının tüm yönlerini denetleyebilirler (Kaid, 1999: 423).

Siyasi ürünü, örgütü, lideri veya ideolojiyi tanıtan siyasal reklam amaçları; bilgilendirme, ikna etme, hatırlatma, destekleme ve değer katma gibi işlevleri üzerine kurulmalıdır (İslamoğlu, 2002: 150). Siyasal reklamlar içerik açısından pozitif ve negatif reklamlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Siyasal reklamların içeriklerine göre, iktidar ile muhalefet stratejileri arasındaki ayrımı olumlu ya da olumsuz reklamların en açık şekilde ifade edeceği söylenebilir. Negatif reklamlar rakip partinin ya da liderin gücünü sorgulayarak, onlara ilişkin şüphe yaratma mantığı üzerine kuruludur. Pozitif reklamları ise, siyasal parti ve liderin kendi icraatlarını, vaatlerini, programlarını iyimser bir gelecek kavramsallaştırması içinde sunan reklamlar olarak tanımlanabilir. Böylesi bir tanımlama pozitif reklamlara daha çok iktidardaki siyasal parti ya da adayların negatif reklamlara ise muhalefetteki parti ya da adayların başvurması gibi bir eğilimi oluşturmaktadır. Muhalefetin iktidara ve icraatlarına savunmaya geçme zorunluluğu bu eğilimi güçlendirmektedir (Uztuğ, 1999: 89).

Görüş ve tercih değiştirmeye eğilimli seçmenlerin bir siyasal partiye çekilebilmesi için ikna edilmesi şarttır. Seçmeni ikna etmek için reklamlarda

kodlanan mesajlar, onları herhangi bir aday veya siyasal partiye motive edebilmektedir. Bu durum özellikle kararsız seçmenlerin belli bir partiye oy verme sonucunu doğururken, partiye bağlı insanların ise bağlılıklarını pekiştirmektedir (Kalender, 2005: 122). Siyasal reklamların ikna sürecinde kullanılan dil de çok önemlidir. Seçmen kitlesinin ortak değerlerini yansıtmalı ve bu değerlere vurgu yapmalıdır. Ayrıca, iknaya yönelik iletişimde kitlenin sosyo-kültürel yapısının ipuçlarından yararlanılarak zengin bir söylem dili oluşturulmalıdır (Çobanoğlu, 2007: 165). Dil bireye ya da gruba siyasal mevcudiyet ya da verilen kültürel kimliğini saptamak için araç sağlar. Mueller (Boyer, 1996: 1-2)'e göre "Bireyin dilbilim ve kavrama kapasitesi yeterince gelişmişse, etkili siyasal iletişimde bulunabilir." Sonuç olarak, yakın geçmişe kadar siyasal kampanyalarında yüz yüze ilişkileri tercih eden partiler için artık siyasal reklamcılık doğal bir uygulama haline gelmiştir. Daha önce yapılan araştırmalara göre; reklam spotlarında seçmeni ikna etmek için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Bu nedenle, siyasal reklamlarda kullanılan dil gün geçtikçe dönüşmekte, seçmen tercihlerindeki etkisi artmaktadır. Siyasal reklamlar, bir noktada, sözcüklerin anlamlarının manipüle edildiği dilbilimsel mücadelelerdir. Birbirinden farklı birçok siyasi görüşü temsil eden reklamlar, çarpıtma ve yanıltmacalardan yararlanmaktadır. Çarpıtma ve yanıltmacalarla beslenen söylemler bireyin algılamasını, düşünce tarzlarını etkileyerek istenilen yönde düşünmesini ve hareket etmesini sağlar. Sözcükler, kimi zaman gerçek anlamlarının dışında koşullanmış bireyler için büyüdü bir nitelik taşıyabilmektedir. Böylece dil örtülü bir ikna aracı haline getirilmektedir

### **Araştırmanın Önemi ve Kısıtları**

24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimi ilk defa cumhurbaşkanı ve milletvekili seçimlerinin bir arada yapılması bakımından oldukça önem taşımaktadır. Araştırma ayrıca seçim ittifakına imkan tanınan ilk seçim olması bakımından da önemlidir. Buna göre 7102 sayılı "Seçimlerin Temel Hükümleri Seçmen Kütükleri ve Seçmen Kütükleri Hakkında Kanun ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair" Kanun ile Türkiye'de ilk kez siyasi partiler ittifak kurarak seçime girmişlerdir. Dolayısıyla MHP lideri Devlet Bahçeli "Cumhur ittifakı" nedeniyle cumhurbaşkanı adayı olmamıştır. Araştırmada 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde liderlerin kullandığı reklam afişleri incelenmiştir. Araştırma için tesadüfi olmayan örnekleme yöntemlerinden 'amaçlı örnekleme tekniği' kullanılmıştır. Bu örnekleme tekniği ile literatür çalışması ile uyumlu olarak, araştırmanın amacı doğrultusunda incelenmek üzere, her bir adayın sembolik anlatım öğeleri içeren birer afişi seçilmiştir

### **Araştırmanın Yöntemi**

Bu araştırmada siyasal reklamlarda yer alan görsel ve dilsel iletiler; *edimbilimsel* düzlemde, *anlambilimsel* düzlemde ve *kültürel göstergeler* açısından göstergibilimsel çözümleme yöntemi ile analiz edilmiştir. Göstergelerin, şekillerin ve resimlerin analizi olarak tanımlanan

göstergebilim; işaretlerin, göstergelerin ve sembollerin taşıdığı anlamları değerlendirerek, onlardan anlam çıkarma yöntemidir. Öncelikle satışı arttırma ve reklam alanlarında kullanıldığı gibi, dil bilimde, felsefede, sosyolojide de kullanılmaktadır (Mil, 2007: 111). Göstergebilim çerçevesinde ele alınan insan, kendisini, tüm yaşamı, tüm çevreyi önce anlamlar, böylece bütün evren anlam kazanmış olur; ikinci aşamada ise bu anlamın ortaya çıkarılması için, anlamlamayla birlikte oluşturulan şifrelerin kullanılmasıyla insanın kendisini ve çevresini okumasıdır. Kısacası göstergebilim, önceden oluşturulmuş anlamlamayla, anlamın ortaya çıkarılma yollarıyla ilgilenen bir bilimdir (Sayın, 2014: 51).

20. yüzyılın başında Ch. S. Peirce ve F. De Saussure tarafından temelleri atılan göstergebilim, sadece dilbilim alanında değil, birçok alanda yapılan incelemelerde kullanılan ve geliştirilen bir alan olmuştur. İletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen bilim olan göstergebilim üzerine çalışan ilk göstergebilimciler sanat ve edebiyat alanına ilgi duymuşlardır. Şiirden, romana, reklamdaki sinemaya, hukuktan mimariye farklı alanlarda uygulanan göstergebilimsel çözümlere, bir anlamlandırma çabasıdır. Roland Barthes anlam kavramını derinlemesine inceleyerek göstergenin biçim ve içerikten oluşan ikili bir yapısını ortaya koymuştur; gösteren biçim, gösterilen ise içeriğin karşıtıdır.

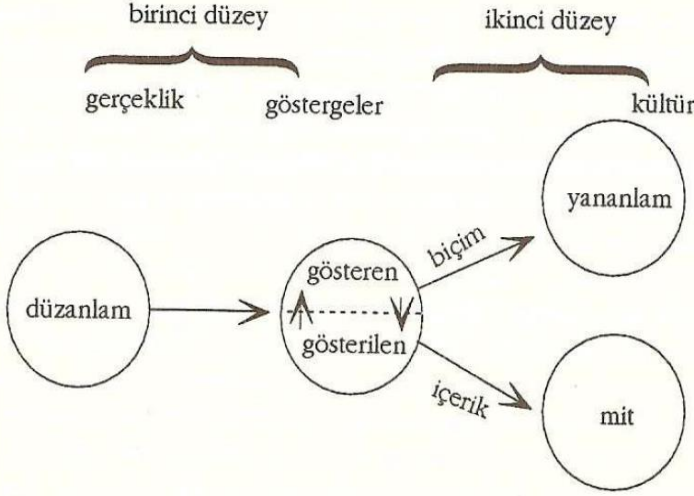
Göstergebilimin ne olduğunu anlayabilmek için öncelikle göstergenin ne olduğunu bilmek gerekir. Mehmet Rifat (1996: 9)'a göre gösterge; kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb.'dir. Özelliği, işlevi her ne olursa olsun bir sisteme bağlı olarak anlamlandırılabilen her şey göstergedir. Örneğin sağır-dilsiz alfabeti, fotoğraflar, trafik işaretleri, bayraklar, karayolu işaretleri, reklam afişleri, ilanlar, tiyatro, sinema, müzik ile ilgili yapıtlar birer göstergedir ve birçoğu kullanılan kod ya da tür açısından birbirinden farklıdır. Ancak işlevsel açıdan hepsinin ortak yönü, insanla insan ya da insanla doğa arasında iletişim sağlamak, bir anlamı karşı alıcıya iletmektir. Bir iletişimin gerçekleşebilmesi için verici tarafından gönderilen mesajın alıcı tarafından anlaşılması gerekmektedir. Dolayısıyla alıcının peşinde olduğu şey göstergenin hangi maddeden yapıldığı, biçimi, hacmi ya da görüntüsü değildir. Onun için önemli olan, göstergenin anlamıdır. Çünkü alıcı, göstergenin ne anlattığını anlayabilirse bildiriye çözmüş olacaktır (Günay, 2002: 184). Ancak her gösterge dizgesi aynı anlaşılabilirlik düzeyinde değildir. Anlam bazen basit yapılar, bazen de karmaşık yapılar şeklinde olabilmektedir. Düz anlamın aksine yananlamlarla, mecazlarla, çağrışımlarla dolu bir bildiriye anlamlandırmak zordur. John Fiske (2003: 69) bu konudan bahsederken anlamın iletilerde düzgünce paketlenmiş olarak bulunacak sabit bir kavram olmadığını, anlamlandırmanın etkin bir süreç olduğunu belirtmektedir. Çözümlemenin temelini oluşturan "anlamlandırma" hakkında Roland Barthes tarafından sistemli bir model geliştirilmiştir. Barthes'ın kuramında anlamlandırmanın

iki düzeyi bulunmaktadır: düzanlam ve yananlam. Düzanlam neyin anlatıldığını; yan anlam ise nasıl anlatıldığını göstermektedir.

Roland Barthes çeşitli gösterge sistemlerini çözümlemeyi amaçlayan çalışmaları ve özgün yaklaşımıyla göstergebilimin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Hjemslev'in kuramlarına başvurarak anlamlandırma ve mit olgusu üzerine çalışmalarıyla göstergebilime özgün bir yaklaşım getirmiştir. Dilin toplumsal olarak meydana getirildiği ve onun nasıl doğallaştırıldığını göstermeyi amaçlayan Barthes düzanlam yananlam çalışmalarıyla bunu ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Toplumsal anlamlandırmanın sistematik yapısını incelemeye yönelik Barthes mit analizini semiyolojinin başlangıcı olarak ele almaktadır.

**Düzanlam:** Anlamlandırmanın birinci düzeyi, Saussure'in üzerinde çalıştığı düzeydir. Bu düzey göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak adlandırır. Düzanlam, göstergenin ortak duygusal, aşıkır anlamına gönderme yapar. Bir sokak manzarası fotoğrafı belirtili bir sokağı gösterir; "sokak" sözcüğü binalar arasında uzanan bir şehir yolunu anlatır." Aynı sokak farklı iki şekilde fotoğraflanabilir. Normal görünlü bir sokak çeşitli fotoğraf hileleri ile çocuklar için barınılmaz bir hale gele gelebilir. Düzanlamsal açıdan iki fotoğrafın anlamı da aynı olacaktır. Burada farkı belirleyecek olan yananlamlardır (Fiske, 2003: 116).

**Yananlam:** Yananlam, göstergede onu kullananların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimdir. Yananlam alıcının/kullanıcın içsel gerekliliği ile doğrudan ilişkilidir ve bu nedenle son derece öznel, bir kültüre özgü ve ikonik boyutludur. Barthes herhangi bir göstergenin düzanlamı ile yananlamının iç içe olduğunu ve aradaki anlam kaymalarının çözümlerde açığa çıkacağını savunmaktadır. Bilimsel dilde kavramla (gösterilen) arasındaki kaymalar en aza indirgenmek zorundadır. Düzanlamdan yananlama kaymada, düzanlamın göstergesi, yananlamın göstereni olmaktadır. Barthes tarafından düzanlam olarak tanımlanan anlamının birinci düzeyi, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişki ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesi ile ilişkiyi betimleyen düzeydir. Bu düzeyde iki göstergenin düzanlamı aynı olsa da farkı yaratacak olan yananlamdır. Yananlam Barthes'in ikinci anlama düzeyi olarak ifade ettiği ve göstergelerin işlediği üç yoldan birisini betimlemek için kullandığı bir terimdir. Yananlam, göstergenin duygular ve kültürel öğelerle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi ifade etmektedir. İlk düzeydeki gösteren yananlamın göstergesidir. Yani düzanlam "neyin" fotoğraflandığıdır; yananlam ise "nasıl" fotoğraflandırıldığıdır. Barthes'ın yaklaşımını açıklayan modele aşağıda yer verilmiştir.



Şekil 1. Roland Barthes'ın Anlamlandırma Şeması

**Mit:** Barthes'in göstergelerin ikinci düzeyde işleyişine ilişkin ortaya koyduğu yollardan biri de mitlerdir. Mit, kendisi aracılığı ile dünyayı açıklayan bir öyküdür. Göstergelerin ikinci derecede işleyişine ilişkin olan mit; bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamaya ya da anlaşılmasını sağlayan bir öyküdür. Barthes'a göre, bir şeyin üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamanın kültürel yoludur. Barthes miti, birbirleriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünür. Mitler kendi kökenlerini ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal boyutlarını gizlerler. Reklamlar televizyonda çok kısa zaman diliminde ya da dergilerde ölçüleri belli oranlardaki bir sayfada pek çok şeyi anlatmak zorunda olduklarından anlatım zenginliği sağladığı için mitlerden oldukça sık olarak yararlanmaktadır. Örneğin her birey için bayrak, milletçe paylaşılan tarihi anıları ve beraberinde getirdiği "gurur" ve "bir topluma ait olma" gibi duyguları çağırır. Bu imgenin gücü ulusal iletişimde en ikna edici kuvvet olarak değerlendirilebilir.

**Metafor (Eğretileme):** Metafor, benzerlik aracılığıyla anlayabilme sürecini ya da bilinen bir elemanın bilinmeyen bazı kavram ve elemanlara benzetilmesi olarak tanımlanabilir. Aralarında benzetme kurulan iki şey normal bir süreçte birbiriyle bağlantılı değildir; ancak zihin düş gücünü çalıştırarak yeni bir metaforu anlayabilmektedir.

**Metonomi (Düzdeğişmece):** Bir göstergenin anlam gücünü arttırmanın diğer bir yolu ise metonimidir. Metonomi, bir parçanın bütünü temsil etmesi anlamını taşımaktadır. Güçlü bir iletişim tarzı olarak nitelendirilecek metonomi, kolaylıkla fark edilemeyen ya da gizli belirtisel göstergelerdir. Doğal bir belirtisel göstergenin doğruluk etmenini kullanırlar ve onun belirtisel doğasını gizleyerek üzerinde inşa edilirler. Metonomide çağrışıma dayalı bir ilişki vardır. Bu çağrışım insanların aklında

doğru bağlantılar yapmayı kolaylaştıran kodların varlığını belirtmektedir (Berger, 1996: 29).

Konuya reklamlar açısından bakıldığında Judith Williamson (2000: 12) reklamın “satma” işlevi dışında bir başka işlevinden daha söz etmektedir. O’na göre reklamın bir işlevi de anlam yapıları yaratmaktır. Bu anlam yapılarından dolayı reklamlar, göstergebilimsel çözümlere çok elverişli iletilerdir. Göstergelerin yoğun olarak kullanıldığı alanların en başında reklam sektörü gelmektedir. Fatma Erkman (2005: 78)’ a göre; Bir reklam bildirisi (ister afiş, ister film olsun), belli bir düzenlemeye sahiptir: Resimlerdeki görüntülerin tanınması, kullanılan konumun dilinin anlaşılması gibi. Yananlam şifreleri ise, toplumda yaygın olarak saygınlık, beğenilen kişilik, seçkin sayılma gibi, bilinen toplumsal değer ölçülerine dayanır. İyi bir ev kadını olmak için hangi deterjanı kullanmanız ya da çocuğunuzun saçını hangi şampuanla yıkamanız gerektiği doğrudan doğruya söylenmez de, o marka deterjanı ya da şampuanı kullanan temsili bir kişi gösterilir. Bu kişinin davranışları, giyimi, hali tavrı, toplumun “iyi ev kadını” ya da “özenilen kişilik” anlayışıyla örtüştürülür.

Reklamın temel amaçlarından biri iknadır. Reklamdaki ikna görevini ise göstergeler üstlenmektedir. Rossiter ve Percy gibi araştırmacılara göre ikna ve tutum değişikliği konusunda etkili olan unsur görsel göstergelerin çağrıştırdığı sözel kavramlardır. Bir görselde var olan ışık, renk, biçimsel özellikler yazının yarattığı gibi etki yaratabilmektedir (Batı, 2005: 187). Barthes (1999: 239)’a göre reklam kendisinden önce var olan bir göstergesel zincirden yola çıktığı için ikincil bir göstergesel dizgedir. Bu yüzden ilk dizgede gösterge olan öge ikincisinde gösteren olmaktadır. Bu durumda reklam bir göstergeler toplamı ve ilk göstergesel zincirin son terimidir.

Reklam, bir çeşit düşünsel dizgedir. Bu dizge, bir anlam yaratma zincirinde meydana gelmektedir. Reklam, kültürel ve sosyal yaşantıdan aldığı anlamları, sembolik benzerlikler kullanarak tüketim ürünlerine aktarır. Burada amaç, hedef kitlenin, ürünü alırken, aynı zamanda bir yaşam tarzı da alıyor olduğunu imgelemesini sağlamaktır. Reklamlarda kullanılan resimler ile metnin arasındaki kurguda birçok anlam vardır. Bu anlamları çözümleyebilmek de göstergebilim sayesinde mümkün olmaktadır.

### **Bulgular ve Değerlendirme**

Araştırmada 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerin ait reklam ilanlar, hem görsel hem de dilsel göstergeler bağlamında, edimbilimsel, anlambilimsel düzlemler ve kültürel göstergeler göz önünde bulundurulurken analiz edilmiştir.

Tablo 1: Reklamların Edimbilimsel Çözümlemesi

SLOGAN	EDİMBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME	
	Gösteren	Gösterilen
RECEP TAYYİP ERDOĞAN "Yaparsa Yine Ak Parti yapar"	Liderin yakın ölçek, omuz planda çekilmiş renkli bir fotoğrafı. Reklamın sağ alt bölümünde ise Ak Parti amblemi ve Twitter hashtagleri	Görsel ve dilsel iletiler dikey ekseninde ikiye ayrılmıştır. Dipyüzeyde kullanılan açık renk, reklam iletilisini pekiştirici ve vurgulayıcı işlev görmektedir.
MUHARREM İNCE "Hepimizin Cumhurbaşkanı Muharrem İnce"	Liderin yakın ölçek, omuz planda masada oturarak çekilmiş renkli fotoğrafı. Cumhurbaşkanlığı amblemi.	Görüntüde dikeylik egemendir. Dikeylik, iletiye "bütünlük" ve iletiyi birden okuma şansı vermekte ve baskın renklerin tercih edilmesi, reklam iletilisini dikkat çekici kılmaktadır.
MERAL AKŞENER "Yüzünü Güneşe Dön Türkiye"	Kırmızı ve beyaz dip yüzey üzerinde lider fotoğrafı Altında büyük harflerle devam eden vaat cümleleri, sol kısımda, parti amblemi	Renksel ileti aktarımıyla karşıtlıklar, Türk bayrağı ve liderin kırmızı beyaz kıyafetiyle "Milletin Adayı" olduğu pekiştirmiştir.
SELAHATTİN DEMİRTAŞ "Seninle Değişir"	Elinde güvercin uçuran lider fotoğrafı ve güvercinle tamamlanmış vaat cümlesi. Sağ alt kısımda ise slogan, lider görseli ve parti amblemi	Görsel ve dilsel iletiler bütünsel şekilde vurgulanmıştır. Arka fontun flu şekilde güvercin uçuşması liderin mevcut tutukluluğuna işaret etmektedir.
TEMEL KARAMOLLAOĞLU "Türkiye'ye Bilge Başkan"	Kırmızı dip yüzey üzerinde beyaz reklam metni ve sağ tarafa konumlanmış lider fotoğrafı. Sol alt kısımda parti amblemi	Görüntüde dikeylik egemendir. Dikeylik, iletiye "bütünlük" ve iletiyi birden okuma şansı vermekte ve baskın renklerin tercih edilmesi, reklam iletilisini dikkat çekici kılmaktadır.
DOĞU PERİNÇEK "Çözüm Perinçek"	Liderin yakın ölçek, omuz planda çekilmiş fotoğrafı ve kırmızı ve beyaz dip yüzey üzerinde reklam metni yer almaktadır.	Oy pusulasını andıran EVET görseli Perinçek'e oy verme çağrısı yapmaktadır. Görüntüde dikeylik egemendir. Dikeylik, iletiye "bütünlük" ve iletiyi birden okuma şansı vermekte ve baskın renklerin tercih edilmesi, reklam iletilisini dikkat çekici kılmaktadır. Liderin ayrıca yumruğunu kaldırdığı fotoğrafı olası "zafer"e işaret etmektedir.



Tablo 2: Reklamların Anlambilimsel Çözümlemesi

SLOGAN	Anlambilimsel Çözümleme					
	Düzanlam	Yananlam	Metafor	Metonomi	Retorik	İletinin Dil Düzeyi
RECEP TAYYİP ERDOĞAN "Yaparsa Yine Ak Parti yapar"	AK Parti iktidarının devamlılığı, istikrarı, başarısı	Başarıya ve kendine güvenen hayallerin gerçeğe dönüşeceği vurgusu	Liderin ufka bakışı ülkenin geleceğini ve gelecek yıllara olan umudunu simgeliyor.	Alt bölümünde #VakitTürkiyeVakti hashtagi ile AK Parti arasında	Dolaysız ve elöyküsel seslenme biçimi	Yalın, iddialı ve kolay algılanır, gündelik dilde
MUHARREM İNCE "Hepimizin Cumhurbaşkanı Muharrem İnce"	Ülkenin her kesiminden seçmeni kapsamı	Herkesi düşünen lider algısı	Herkesi kucaklayan bir lider imajı yaratılıyor.	Mutlu ve umutlu lider fotoğrafı ile ülkenin gerçek sahipleri olan halk arasında	Dolaysız ve elöyküsel seslenme biçimi	Yalın, iddialı ve kolay algılanır, gündelik dilde
MERAL AKŞENER "Yüzünü Güneşe Dön Türkiye"	Lider ile güneşe yönelme	Karanlık günlerde güneşli aydınlık günlere geçiş vurgusu	Lider aydınlık - güneşli geleceği simgeliyor	Lider fotoğrafını çevreleyen bayrak ile parti amblemi arasında	Dolaysız ve senöyküsel seslenme biçimi	Yalın, kolay algılanır, gündelik dilde
SELAHATTİN DEMİRTAŞ "Seninle Değişir"	Değişimin HDP ile gerçekleşeceği	Özgürlükle değişimin olacağı	Liderin elindeki güvercin ile özgürlük arasında	Yurttaş, Yoldaş, Arkadaş Demirtaş sloganı ile Lider arasında	Dolaysız ve senöyküsel seslenme biçimi	Yalın, iddialı, kolay algılanır, gündelik dilde
TEMEL KARAMOLLAOĞLU "Türkiye'ye Bilge Başkan"	Lider ile bilgili başkan vaadi				Dolaysız ve elöyküsel seslenme biçimi	Yalın ve kolay algılanır dilde
DOĞU PERİNÇEK "Çözüm Perinçek"	Çözümün kendisi olduğu					Yalın ve kolay algılanır dilde

Tablo 3: Reklamların Kültürel Göstergeler Açısından Çözümlemesi

SLOGAN	Kültürel Göstergeler Açısından Çözümleme		
	Liderin Fotoğrafı	Beden Dili Kullanımı	Değerler ve Yaşam Biçimi Göstergeleri
RECEP TAYYİP ERDOĞAN "Yaparsa Yine Ak Parti yapar"	Lider fotoğrafının görselin yarısında yer alması reklam iletilisinin "ikna etme" özelliğini arttırmaktadır. Fotoğrafın üzerindeki parti amblemi lider ile partiyi özdeşleştirmektedir.	Liderin yüz hatlarına bakıldığında hafif gülümsediği görülmektedir. Burada lider ayrıca kendine güvenen bir devlet adamı portresi çizmektedir.	Türkiye-yerellik vurgusu, istikrar, icraat ve hayallerin gerçekleşeceği konusunda emin ve güvenli duruş iletilmiştir.
MUHARREM İNCE "Hepimizin Cumhurbaşkanı Muharrem İnce"	Lider fotoğrafının görselin yarısında yer alması reklam iletilisinin "ikna etme" özelliğini arttırmaktadır.	Görselde parti ambleminin yer almaması partiye özdeşlemeyen lider imajı çizmektedir. Ayrıca gülümseyen, samimi bir görüntü çizmektedir.	İletide ayrım gözetmeden toplumun her kesimine hitap edildiği gözlemlenmektedir. Burada "Eşitlik" kavramına vurgu yapılmıştır.
MERAL AKŞENER "Yüzünü Güneşe Dön Türkiye"	Lider görsel ayakta konumlanmıştır; hizmete hazır bir imaj çizmektedir.	Lider kendinden emin ve güven veren görüntüsü vardır.	Görsel iletide, renklerin (kırmızı-beyaz-mavi) simgesel ve bayrağın kullanımını "Türkiye-yerellik" vurgusu yapmaktadır.
SELAHATTİN DEMİRTAŞ "Seninle Değişir"	Lider fotoğrafının "halka sesleniş" gibi görünen fotoğrafının bulunması seçimde "gerçeklik" izlenimi yaratmaktadır.	Liderin güvercini uçurarak yüzünü gökyüzüne yani "geleceğe" dönmüştür. Umutlu bir lider görüntüsü çizilmektedir.	Görsel iletide güvercinin yer alması ve liderin mevcut tutukluluk hali "özgürlük" vurgusu ile anlatılmıştır.
TEMEL KARAMOLLAOĞLU "Türkiye'ye Bilge Başkan"	Liderin yakın plan fotoğrafı ile objektife baktığı görülmektedir.	Liderin yüz hatlarına bakıldığında hafif gülümseyen samimi bir görüntü çizdiği görülmektedir.	Kırmızı arka plan rengi ile Türkiye ve Parti ambleminin uygunluğu göze çarpmaktadır.
DOĞU PERİNÇEK "Çözüm Perinçek"	Liderin yakın plan fotoğrafı ile objektife bakarak "devrim" yumruğunu andıran bir hareket görülmektedir.	Liderin görseldeki duruş ve yumruğu kararlılığın göstergesidir. Gelecekteki hedeflerine güçlü bir şekilde ilerlediğinin simgesidir.	Kırmızı arka plan rengi ile Türkiye ve Parti ambleminin uygunluğu göze çarpmaktadır

Recep Tayyip Erdoğan'ın "Yaparsa Yine Ak Parti Yapar" kampanyasıyla, icraatlarını gerçekleştirmeye devam edeceğini ifade ederek, iktidarın Türkiye açısından devamına dikkat çekilmektedir. Reklamın alt metninde ise Ak Partiye oy verilmemesi durumunda, bu icraatların hayata geçemeyeceği anlatılmaktadır. "Vakit Türkiye Vakti" sözü ile Türk seçmenini kapsayıcı bir söylem geliştirildiğini söylemek mümkündür. Aynı Türkiye vurgusu görsel iletide kullanılan renkler ile liderin kıyafet renklerinde de mevcuttur. Reklamın görsel ve dilsel iletisinde yer alan "Ak Parti" amblemi ve söylemi, partiye lideri özdeşleştirmek için kullanılmaktadır. Dilsel iletiler ve lider fotoğrafı görsel üzerinde eşit olarak görünse de, sloganın daha çok dikkat çektiği görülmektedir.

"Hepimizin Cumhurbaşkanı Muharrem İnce" başlığında ise lider toplumun her kesiminden insanı kucaklayan lider imajı çizilmiştir. Reklam iletisinde CHP ile ilgili her hangi bir söylem ya da görselin kullanılmadığı görülmektedir. Bu da Cumhurbaşkanı adayını partisinden ayrıştırarak konumlandırmaktadır. Bu noktada alt metinde "Hepimizin Cumhurbaşkanı" sloganı CHP'ye oy vermeyen seçmenin de Muharrem İnce'ye oy verebileceği mesajı vardır. Yani lider odaklı bir kampanya yürütülmüştür. Son olarak reklamda lider fotoğraf kullanımı görülmektedir. Liderin oturarak verdiği fotoğraf, hizmete başlamaya hazır olduğunun göstergesidir. Özetle, reklamın görsel iletisinde "çalışkanlık" ve "Hizmete hazır" mesajlarına dikkat çekildiği, dilsel iletisinde ise toplumun her kesimi temsil edilerek seçmen kitlesini önceki seçimlere oranla çok daha geniş tuttuğu söylenebilmektedir.

Meral Akşener'in "Yüzünü Güneşe Dön Türkiye" reklam kampanyasında "aydınlık" ve "refah" söylemi üzerinde durulmuştur. Buna göre İyi Parti kendini ülkenin aydınlık geleceğinde tek çözüm yolu olarak konumlandırmıştır. İyi Parti bu kampanyasında ülkenin birçok alanında tehdit altında olduğunu negatif söylemleriyle belirtip, "Güneşe Dön" diyerek oy isteminde bulunmuştur. Meral Akşener'in dip yüzeyinde kullandığı Türk bayraklı fotoğrafı ile kurtarıcı lider imajı çizilmeye çalışılmıştır.

"Seninle değişir" kampanyasıyla tutuklu aday Selahattin Demirtaş'ın en öne çıkan mesajı özgürlük olmuştur. Gerek dilsel gerekse görsel iletisinde "özgürlük" bir birlik oluşturmuştur. Yani özgürlük ile mesajın görsel iletisindeki güvercin metafor olarak kullanılmıştır. Liderin göğe doğru bakışı geleceğe yönelik umudu temsil etmekte olup, dilsel iletisinde senöyküsel bir sesleniş söz konusudur. "Yurtaş, Yoldaş, Arkadaş Demirtaş" söylemiyle de liderin halktan biri olduğu vurgulanmıştır.

Saadet Partisi (SP) cumhurbaşkanı adayı Temel Karamollaoğlu'nun "Türkiye'ye bilge başkan" kampanyasında ise doğrudan bir dilsel ileti aktarımı söz konusudur. Takım elbise ve kravatlı görüntüsü ile klasik siyasetçi imajı çizmektedir. İletiyi aktaran belli bir kişi yoktur. Sonuç olarak "elöyküsel" (üçüncü ağızdan) bir seslenme biçimi hakimdir. Dip yüzey ve dilsel iletelerde kullanılan kırmızı- beyaz rengi parti amblemi ve Türk bayrağı ile özdeşleştirilmiştir.

Son olarak “Çözüm Perinçek” kampanyasında da doğrudan ve yalın bir anlatım söz konusudur. Dilsel göstergeler irdelendiğinde metafor ve metonominin kullanılmadığı görülmektedir. Bu da reklamın etkililiği ve ikna ediciliğini zayıflatmaktadır. İletiyi aktaran belli bir kişi yoktur. Sonuç olarak “elöyküsel” (üçüncü ağızdan) bir seslenme biçimi hakimdir. Yani reklam iletişinde nesnenin kendi başına sunumu söz konusudur. Liderin kırmızı dipyüzey kullanılarak konumlandığı fotoğraftaki hareketi, Dev-Genç<sup>1</sup> yumruğunu hatırlatmaktadır.



Afiş 1. Recep Tayyip Erdoğan'ın Seçim Afişi



Afiş 2. Muharrem İnce'nin Seçim Afişi

<sup>1</sup> Türkiye Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu (yaygın kısaltma ile Dev-Genç) 1960'lar sonu devrimci gençliğinin birleşik ve militan kitle örgütü. Türkiye İşçi Partisi (TİP) etkisindeki Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) içerisinde yer alan öğrenciler tarafından yürütülen bir dizi ideolojik-politik tartışmanın ardından kurulan, emperyalizme, oligarşiye ve faşizme karşı gençliğin militan devrimci örgütlenmesi olarak kurulmuştur



Afiş 3. Meral Akşener'in Seçim Afişi



Afiş 4. Selahattin Demirtaş'ın Seçim Afişi



Afiş 5. Temel Karamollaoğlu'nun Seçim Afişi



Afiş 6. Doğu Perinçek'in Seçim Afişi

### Sonuç

Siyasal reklamlar bir seçim kampanyası döneminde oluşturulmuş ve kısa sürede olumlu sonuç vermesi beklenen kampanya çalışmalarından biridir. Araştırmada siyasal reklamların göstergibilimsel çözümlemesinin yapılmasının nedeni, reklamların siyaset diliyle ilgili bir incelemeye yönelik olmasıdır. Hukukun, tıbbın, fiziğin, matematiğin ya da futbolun nasıl kendisine has bir dili varsa siyasetin de kendine has bir dili vardır ve siyasal reklamlarda bu dilin özelliklerine büyük ölçüde rastlanmaktadır. Çünkü bu tür reklamlar da çeşitli söz ve anlam oyunları, eğretilmelerle, mecazlarla, benzetmelerle, şiir diline has diğer unsurlarla doludur ve bu durum reklamları, göstergibilimsel çözümlere daha uygun hale getirmektedir. Bunun nedeni, gizli gösterilenlerin bu tür dil özelliklerinde saklanması ve göstergibilimin amacının da bu gizli gösterilenlerin anlamını keşfetmek olmasıdır. Çalışmada 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'ne ait reklamları, hem görsel hem de dilsel göstergeler edimsel, sözlükbilimsel ve anlambilimsel düzlemler göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir.

Tüm reklamlarda lider fotoğrafının olması, partilerin lider odaklı bir yaklaşımda bulunduğunu göstermektedir. Reklamların dilsel iletilerine bakıldığında Recep Tayyip Erdoğan, Meral Akşener ve Selahattin Demirtaş'ın diğer adaylara kıyasla daha keskin ve kendine güvenen ifadelerle yer verdiği görülmektedir. Ayrıca tüm adaylar muhalefet partilerini hedef alan söylemlerden kaçınarak, seçmene olumlu iletiler kodlamayı tercih etmişlerdir. Özellikle Ak Parti iletilerindeki iddialı söylemleri, yıllardır devam eden iktidar dönemine dayandırdığı görülmektedir.

Parti ve liderlerin önceki seçim söylemlerinde ideolojik unsurları ön plana çıkardığı bilinmektedir. Ancak son yıllarda parti ve liderlerin "Türkiye", "Vatan", "Millet", "Hepimizin Cumhurbaşkanı" gibi söylemlerine bakıldığında, geniş bir seçmen kitlesini hedef aldığı görülmektedir. Böylece

toplumun değişik yaş ve sosyoekonomik kesimleri üzerinde etki yaratmak amaçlanmaktadır. Ancak bazı iletilerde (Meral Akşener-Selahattin Demirtaş-Doğu Perinçek) dolaylı olarak iktidara gönderme yaptığı sloganlarında Ak Parti döneminde bunalan halka seslendikleri görölmüştür. Kendilerinin cumhurbaşkanı olması durumunda çözüm bulunacağı, değişimin olacağı ya da aydınlık olacağı ön plana çıkarılmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, tüm lider ve partiler reklam iletilerinde ideolojik söylemlerden uzak metinlere yer verdiği söylenebilir. İktidar partisinin bir avantajı, kampanyalarında, önceki iktidar döneminde yaptıklarını anlatma olanağını bulmuş olmasıdır. Hatta Ak Parti uzun yıllar iktidar olduğu bu seçimde kendine güvenen bir tavırla “Yaparsa Yine Ak Parti Yapar” söylemini slogan haline getirmiştir. Dolayısıyla kampanyasında muhalefete yüklenmek ya da yaptıklarını anlatmak yerine yapacaklarını vurgulamaktadır. Muhalefet partililerin ise “Türkiye” kavramı üzerine yoğunlaştığı görölmüştür. Yani parti olarak “o” veya “bu” kesime değil, tüm Türkiye’yi benimseyebileceklerini, herkese açık bir parti/aday olduklarını vurgulamaya çalışmışlardır. Ayrıca tüm adaylar de her kesimden seçmenin açıkça algılayabilmesi için yalın-dolaysız anlatımları tercih etmiştir.

Siyasal reklamlar, kültürel ve sosyal yaşantıdan aldığı anlamları, sembolik benzerlikler kullanarak seçmenlere mesaj aktarırlar. Burada amaç, seçmene “halkın içinden gelen lider” imgelemesini sağlamaktır. Siyasal reklamlarda kullanılan görsel ileti ile dilsel ileti arasındaki kurguda birçok anlam vardır. Bu anlamları edimbilimsel, anlambilimsel ve kültürel göstergeler bağlamında çözümleyebilmek göstergebilim sayesinde mümkün olmaktadır. Dolayısıyla siyasal reklamların bu bağlamda etkili kullanımı seçim sonuçlarına da olumlu yansımaktadır. Nitekim Recep Tayyip Erdoğan ve Muharrem İnce aldıkları yüksek oy oranıyla araştırma sorusunu cevaplamaktadır. Ayrıca reklamlarda kullanılan görsel ve dilsel iletilerdeki söz sanatlarıyla (metafor-metonomi) reklamların ikna ediciliğini pekiştirmektedir. Çalışmada cumhurbaşkanı adaylarının afişlerinin çözümlemesi yapılarak iletilerde seçmenlerin oy verme konusunda dikkatlerinin hangi göstergelerden yararlanılarak çekildiği üzerinde durulmuştur.

## KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2002a). Siyaset dili ve çevirisi. *Kuramsal ve Uygulamalı Çeviri Sorunları*, (Ed. Mustafa Durak), 139-145, Bursa: Ankara Üniversitesi TÖMER.
- Aksoy, B. (2002b). Siyaset dili ve çevirisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1-10.
- Barthes, R. (1999). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev.: M. Rıfat, S. Rıfat), İstanbul: Yapı Kredi.
- Batı, U. (2005). Bir anlam yaratma süreci ve ideolojik yapı olarak reklamların göstergebilim bir bakış açısıyla çözümlenmesi, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 29 (2), 175-190.

- Berger, A.A. (1996). *Kitle iletişiminde çözümleme yöntemleri*. (Çev.: Murat Berkan, Uğur Demiray, Deniz Güler ve diğerleri), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları.
- Boyer, A. (1996). *A linguistic analysis of Turkish political language*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çobanoğlu, Ş. (2007). *Susunluk sarmalı ve siyasal iletişim*. İstanbul: Fide.
- Eker, S. (2006). Terör örgütlerinde dil kullanımı ve terörist söylemlerin dil bilimsel yöntemlerle meşrulaştırılması. *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev. Süleyman İrvan), Ankara: Bilim Sanat.
- Günay, D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. İstanbul: Multilingual.
- Günay, D. (2004). *Dil ve iletişim*. İstanbul: Multilingual.
- İslamoğlu, A. H. (2002). *Siyaset pazarlaması: toplam kalite yaklaşımı*. İstanbul: Beta Basım.
- Kaid, L. L. (1999). Political advertising: a summary of research findings. *Handbook of Political Marketing*, (Edited By: Bruce I. Newman), 423-438, London: Sage Publications.
- Kalender, A. (2005). *Siyasal iletişim: Seçmenler ve ikna stratejileri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Küçükdoğan, G. R. (2005). *Reklam söylemi*. İstanbul: Es.
- Lilleker D. G. (2013). *Siyasal iletişim: Temel kavramlar*. (Ed. Yusuf Devran ve diğerleri), İstanbul: Kaknüs.
- Mil, B. (2007). Göstergebilim kullanarak niteli çözümleme. *Nitel Araştırma: Neden Nasıl Niçin*, (Ed. Atıla Yüksel, Burak Mil, Yasin Bilim), Ankara: Detay.
- Mutlu, E. (1993). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ark.
- Oktay, M. (2002). *Politikada halkla ilişkiler*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Rıfat, M. (1996). *Göstergebilimcinin kitabı*. İstanbul: Düzlem.
- Sayın, Ö. (2004). *Göstergebilim ve sosyoloji*. Ankara: Anı.
- Tan, A. (2002). *İlke ve uygulamalarıyla politik pazarlama*. İstanbul: Papatya.
- Tokgöz, O. (2010). *Seçimler, siyasal reklamlar ve siyasal iletişim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Uztağ, F. (1999). *Siyasal marka: seçim kampanyaları ve aday imajı*. Ankara: Mediacat.
- Williamson, J. (2000). *Reklamın dili: reklamlarda anlam ve ideoloji*. (Çev.: Ahmet Fethi), Ankara: Ütopya.
- Yalın, B. E. (2006). Siyasal iletişimin reklam boyutuna ilişkin kuramsal bir inceleme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 25. 169-180.



## 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](mailto: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](http://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 27 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 30 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)