

MAD MOTİF AKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ

MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halkbilimi
Antropoloji
Entnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil bilimi

Bu Sayıda :

Aynur Koçak
Sacide Çobanoğlu
Mutlu Özgen
Seyit Gezer
Zeynep Seleme Alfeel
Ayşenur Özdal
Adnan Boyunduruk
Fatih Keskin
Hasan Kızıldağ
Harun Akçam
Bedri Özçelik
Süleyman Fidan
Gülbeyaz Aydoğan
Semih Okcu
Tolga Alver
Fırat Sayıcı
Zenep Ekin Bal
Fatmagül Saklavcı
Erdal Ünsal
Eray Göç

Hakan Aryol
Elvan Karakoç
İlker Özdemir
Tülây Atay
Seçil Sever Demir
Yiğit Kocabıyık
Pelin Demirçe Altıntaş
Fidan Mammadova
Ali Doğan Nur
Hakan Bağcı
Burak Eker
Hakkı Alper Maral
Ahmet Suat Karahan
Fırat Allak
Sultan Sökmen
Cahit Üstün
Gizem Parlayandemir
Seher Şeylan
Ferdi Uyanıker
Sait Avcı





MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445
e-ISSN: 2822-5538

2023, Yıl/Year: 16, Cilt/Volume: 16, Sayı/Issue: 43

Sahibi/Owner

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

Editör/Editor

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

Yardımcı Editörler/Co-Editors

Doç. Dr. Nursel UYANIKER (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Alan Editörleri / Field Editors

Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (Sanat Tarihi/El Sanatları)

Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Türk Dili)

Doç. Dr. Ahmet KESKİN (Halkbilimi/Antrpoloji)

Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (Halkbilimi)

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (Modern Türk Edebiyatı)

Yayın Kurulu/Editorial Board

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

Prof. Dr. Simon J. BRONNER (*University of Wisconsin-USA*)

Prof. Dr. Maria CHNARAKI (*Drexel University-USA*)

Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)

Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (*Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbajjan*)

Prof. Dr. Diliara USMANOVA (*Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation*)

Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (*İstanbul Üniversitesi-Türkiye*)

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

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (*Ege Üniversitesi/Emekli -Türkiye*)

Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (*University of Prishtina-Kosova*)

Doç. Dr. Nursel UYANIKER (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

Dr. Seniha KRASNIQI (*University of Prishtina -Kosova*)

Redaksiyon & Dizgi

Bilim Uzm. İlkyaz YILDIZ – Ahmet AÇA

Baskı/Print

Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul



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 journal.



Akademik Temsilciler/Academic Representatives

Türkiye/Domestic

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Doç. Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL
Edirne: Dr. Selma SOL
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Doç. Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Doç. Dr. Abanoz KÜÇÜK
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER
Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM
Nevşehir: Doç. Dr. Serkan KÖSE

Samsun: Doç. Dr. Ahmet KESKİN
Trabzon: Dr. Berk YILMAZ

Yurt Dışı/Abroad

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



İletişim / Address:

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

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul

0538-2157845 / 0535-3631281

<https://www.motifvakfi.com.tr>

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

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



DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)



EBSCOHost



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



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



ACAR Index



İSAM (*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmalar Merkezi Veritabanı*)



İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

- SACİDE ÇOBANOĞLU**911
Halkbilimsel Metaetik Kuram ile Âşık Tarzı Kültür Geleneğinde Sistematik ve Zincirleme Molekül Etik Değerlerin Yapısı
In Metaethic Theory of Folklore and Minstrel Culture Tradition Structure of Systematic and Chained Molecule Ethical Values
- MUTLU ÖZGEN**.....934
Toplumsal İşleviyle Ankara Elmadağ'da "Tandır Ekmeği" Kültürü
With its Social Function "Tandoori Bread" Culture in Ankara Elmadağ
- SEYİT GEZER**.....958
Halk Bilimi-Sözlü Tarih İlişkisi Bağlamında Avşarlar ile Cadoğlu Mücadelesinin Sözlü Kültüre Yansıması
The Reflection of The Struggle Between Avşars and Cadoğlu in the Context of the Relationship Between Folklore and Oral History on Oral Culture
- ZEYNEP SELEME ALFEEL-AYNUR KOÇAK**.....981
Türk Takvim Miti Ekseninde Evrenselci Dikotominin İzleri: Ergenekon Destanı Örneği
Races of Universal Dicotomy on The Axis of Turkish Calendar Myth: The Example of The Ergenekon Epic
- AYŞENUR ÖZDAL**.....1000
Gaziantep Kent Merkezinde Hamam Kültürü
The Bath Culture in the City Center of Gaziantep
- ADNAN BOYUNDURUK**.....1024
Şair Gözükara'nın Kaleminden 6 Şubat 2023'te Yaşanan Kahramanmaraş Depremi
About the Earthquake in Kahramanmaraş on February 6, 2023 from Poet Gözükara
- FATİH KESKİN**.....1036
Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu Üzerine Hermeneutik Bir Tahlil Denemesi
A Hermeneutic Attempt to Analyze the Epic of Yegenek, Son of Kazilik Koca
- HASAN KIZILDAĞ**.....1051
Mezar ve Mezarlıkların Binbir Gece Masallarındaki Yansımaları

*Reflections of Graves and Cemeteries in Thousand and One Nights
Tales*

- HARUN AKÇAM**.....1066
Menâkıbnâmelerde Yasak Motifi Üzerine Bir İnceleme
A Review on the Taboo Motif in Menaqibnames
- BEDRİ ÖZÇELİK**.....1077
Bir Vicdan Muhasebesi: Sodom ve Gomore
A Conscience Searching: Sodom and Gomore
- SÜLEYMAN FİDAN-GÜLBAYAZ AYDOĞAN**1100
Damlanın Yolculuğuna Farklı Bakışlar: Seyr ü Sülûk ve Monomit
Çerçevesinde Âşık Dâimî'nin Bir Şiiri
*Different Views on the Journey of the Drop: A Poem by Âşık Dâimî in
the Frame of Seyr u Suluk and Monomite*
- SEMİH OKCU**.....1119
Türk Edebiyatında Parnasyen Şairlerin Bestelenmiş Şiirlerinin
Türk Mûsikîsine Yansımaları
*Reflection of Composed Poems of Parnasian Poet's in Turkish
Literature to Turkish Music*
- TOLGA ALVER**.....1145
Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* Piyesi Üzerine Zaman Okumaları
Time Readings on Yunus Nuzhet Unat's Play "Haydi Suna"
- HAKAN ARYOL – ELVAN KARAKOÇ**1156
Effective Periods in the Formation of the Musical Identity of Greek
Communities
*Yunan Topluluklarının Müzikal Kimliklerinin Oluşumunda Etkili
Olan Dönemler*
- İLKER ÖZDEMİR- TÜLÂ YATAY**.....1181
Erotizm ve Pornografiye Yönelik Feminist Tartışmalar Üzerine
On Feminist Discussions on Erotism and Pornography
- SEÇİL SEVER DEMİR**.....1203
Shaikh Hamdullah School in the Art of Turkish Calligraphy: A Case
Study from the Metropolitan Museum of Art
*Metropolitan Sanat Müzesi Örneğinde Türk Hat Sanatında Şeyh
Hamdullah Ekolü*
- YİĞİT KOCABIYIK**.....1224
İğdir'da Oynanan Köse Oyununun Köy Seyirlik Oyunları
Bağlamında İncelenmesi
*The Examination of Kose Play Performed in Iğdir in the Context of
Theatrical Village Play*

PELİN DEMİRÇE ALTINTAŞ-NEVZAT EROL	1237
Eskişehir İli Seyitgazi İlçesine Bağlı Arslanbeyli Köyünde Nefes Formunda Eserler: Dar Nefes Örneği	
<i>Works in the Style of Nefes in Arslanbey Village, Seyitgazi District, Eskişehir Province: A Dar-Nefes Example</i>	
FİDAN MAMMADOVA	1251
Vsevolod Meyerhold ve “Büyük Temizlik” Dönemi	
<i>Vsevolod Meyerhold and the “Great Purge” Period</i>	
ALİ DOĞAN NUR-HAKAN BAĞCI	1263
İlk Tür Neolitik Çömlekçilikten Günümüze Üç Boyutlu Yazıcılarla Seramik Üretimi	
<i>Ceramic Production With Three-D Printers from the First Type of Neolithic Pots to the Present</i>	
BURAK EKER-HAKKI ALPER MARAL	1285
Hereke Fabrikasında Üretilen Bazı İpek Dokumalarda Renk, Desen, Teknik Özellikler	
<i>Color, Pattern, Technical Properties of Some Silk Weaves Manufactured at the Hereke Factory</i>	
AHMET SUAT KARAHAN	1307
Mobil Uzaktan Eğitim Yöntemiyle Müziksel İşitme Okuma Yazma Ders Dışı Çalışma Süreçlerinin Düzenlenmesine İlişkin Öğrenci Deneyimlerinin Belirlenmesi	
<i>Determination of Student Experiences on Arrangement of Extracurricular Study Processes of Ear Training Courses with Mobile Distance Education Method</i>	
FIRAT ALLAK	1327
İstanbul Türbeler Müzesi’nde Bulunan Bir Grup Şifa Tası	
<i>A Group of Healing Bowl Found in Istanbul Tombs Museum</i>	
SULTAN SÖKMEN	1355
Bayat İlçesi Sağırlı Köyü Cicim ve Zili Dokumalarından Örnekler	
<i>Samples of Cicim and Zili Weavings Bayat District Sağırlı Village</i>	
FIRAT SAYICI	1373
Amazon Kadınları ve “Wonder Woman” (2017) Filmi Özelinde Sinemada Femme Fatale Kavramı	
<i>The Concept of Femme Fatale in the Cinema Special of Amazon Women and the “Wonder Woman” (2017)</i>	
CAHİT ÜSTÜN	1395
Animation Forms in Video Games and A Classification Study Based on Game Mechanics	

<i>Dijital Oyunlarda Canlandırma Sineması Biçimleri ve Oyun Mekaniklerine Dayalı Bir Sınıflandırma Çalışması</i>	
ZEYNEP EKİN BAL-GİZEM PARLAYANDEMİR	1407
Bir Terapi Odası Simülasyonu Olarak Gülseren Budayıcıoğlu Evreni Dramaları	
<i>Gulseren Budayicioğlu Universe Dramas as a Therapy Room Simulation</i>	
FATMAGÜL SAKLAVCI	1729
Sivas İlinde Telkâri İşlemeciliği ve Son Temsilcilerinden Niyazi Arslanhan'ın Çalışmaları	
<i>Filigree Art in Sivas and Niyazi Arslanhan's Works One of the Last Representantives</i>	
SEHER ŞEYLAN	1450
Dijital İkiz Teknolojisinin Sinemaya Yansımaları ve Etik Sorunlar	
<i>The Reflection of Digital Twing Techonology on Cinema and Ethical Issues</i>	
ERDAL ÜNSAL	1469
Türk Portre Resminde İnsana İlişkin Betimleme Çabasında Fizyonomi/ İlm-i Sima/ Firâset	
<i>Physiognomy / İlm-i Sima/ Firâset in the Effort to Depict Human Beings in Turkish Portrait Painting</i>	
FERDİ UYANIKER	1492
Türk-İngiliz İlişkilerine Denizden Bakış: Kocatepe Muhribinin İngiltere Kralı VI. George'un Taç Giyme Törenine Katılması	
<i>A Look at the Turkish-British Relations from the Sea: Participation of the Kocatepe Destroyer in the Coronation of England King George VI</i>	
ERAY GÖÇ	1516
Geçici Koruma Kapsamında Bulunanların Suç Oranlarına Dair Algı Araştırması: Çankırı İli Örneği	
<i>Perception Research on Crime Rates of Persons under Temporary Protection: The Case of Cankiri</i>	
Kitap Kritiği/Tanıtımı	
SAİT AVCI	1534
T. Alparslan Babaoğlu, Hocam Mustafa Düzgünman	
Yayın ve Etik İlkeleri	1542

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 43. sayısı ile bir kez daha karşınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, kültürel çalışmalar, sanat, edebiyat, sosyoloji, tarih, müzik, güzel sanatlar, tiyatro ve sinema alanlarında kaleme alınan 32 araştırma/inceleme makalesi ve 1 kitap tanıtımı yazısı yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

Bir önceki sayımızda da belirttiğimiz gibi, 2023 yılı Cumhurbaşkanlığı Genelgesi ile "Âşık Veysel Yılı" olarak ilan edilmiştir. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* olarak Aralık 2023 tarihli 44. sayımızda Âşık Veysel'le ilgili yazılara da yer vermeyi planlamış bulunmaktayız. Siz değerli yazarlarımızın Âşık Veysel konulu bilimsel yazılarını da beklediğimizi buradan duyurmak isteriz.

2008 yılından bu yana yayın hayatında olan ve her sayısında azmine azim, gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, ülkemizin yaşadığı bütün ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlar karşısında yılmadan ve güzel yarınlar için inancını yitirmeden değerli yazarlarımızın bilimsel makalelerini yayımlamaya, sevgili okuyucularımızın da bu makalelerden yararlanmalarını sağlamaya devam edecektir.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 43. 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. Aralık 2023'te yayımlanacak olan 44. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mehmet AÇA

Editör

HALKBİLİMSSEL METAETİK KURAM İLE ÂŞIK TARZI KÜLTÜR GELENEĞİNDE SİSTEMATİK VE ZİNCİRLEME MOLEKÜL ETİK DEĞERLERİN YAPISI



IN METAETHIC THEORY OF FOLKLORE AND MINSTREL CULTURE TRADITION STRUCTURE OF SYSTEMATIC AND CHAINED MOLECULE ETHICAL VALUES

Sacide ÇOBANOĞLU*

ÖZ: Günümüzde ulaşılan teknoloji, hayatı kolaylaştırdığı ölçüde toplumların etik anlayışında olumsuz değişikliklere neden olmaktadır. Bugün dünya, kültürel yozlaşma sebebiyle gelir dağılımındaki adaletsizlik başta olmak üzere savaşlar, yoksulluğun küreselleşmesi, sağlık hizmetlerindeki yetersizlik, terör, ekolojik sorunlar, yapay zekâ kullanımının getireceği problemler, çocuk/kadın/hayvan haklarındaki adaletsizlik gibi birçok etik sorunuyla karşı karşıyadır. Etik problemlerinin çözümünde her toplum; mitolojik arka planı, tarihi alt yapısı gelenek, görenekleriyle oluşturduğu halk felsefesinden faydalanacaktır. Bu noktada Türk halk felsefesini tanımlayan kaynakların başında halk edebiyatımız ve halk şairlerimizin ürünleri gelmektedir. Bu ürünler arasında Kazak Abdal'ın taşlamaları, döneminin zihniyetini aşarak evrensel etik anlayış çizgisinde, Türk halk felsefesinin temel unsurlarını temsil etmek bakımından dikkat çekicidir. Etik değerler toplumların dünya görüşünü ifade etmektedirler. Bir etik değer, kendisiyle bağlantılı olan etik eylemlerden ve molekül etik değerlerden bağımsız olarak yorumlanması mümkün değildir. Bu çalışmanın konusu; etik problemlerinin bir sistem dâhilinde çözülmesini sağlayan kuramımız *Halkbilimsel Metaetik Kuram* ile taşlamalardaki etik değerlerin bağlamsal moleküllerini ve Türk halk felsefesindeki yerini ortaya koymak suretiyle günümüz etik problemlerine çözüm getirmeye çalışmaktır. Çalışmamız âşık tarzı kültür geleneğinde, etik değerlerin bağlamsal molekülleriyle yapılan halk felsefesini farklı bir bakış açısıyla incelemek amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Metaetik, Etik değerler, Çözümleme, Temellendirme, Kuram.

ABSTRACT: *The technology reached today causes negative changes in the ethical understanding of societies to the extent that it makes life easier. Today, the world is faced with many ethical problems such as the injustice in income distribution due to cultural corruption, wars, the globalization of poverty, the inadequacy of health services, terrorism, ecological problems, the problems caused by the use of artificial intelligence, and injustice in the rights of children/women/animals. Every society in the solution of ethical problems; It will benefit from the folk philosophy that it has created with its mythological background, historical infrastructure, traditions and customs. At this point, our folk literature and the products of our folk poets are at the forefront of the sources that define Turkish folk philosophy. Among these products, Kazakh Abdal's satires are remarkable in terms of representing the basic elements of Turkish folk philosophy in the line of universal ethical understanding by exceeding the mentality of his period. Ethical values express the world view of societies. It is not possible for an ethical value to be interpreted independently of the ethical actions and molecular ethical values*

* Dr.-Ankara/sacidecobanoglu01@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5204-4270)



This article was checked by Turnitin.

associated with it. The subject of this study is; Our theory, which enables the solution of ethical problems within a system, is to try to solve today's ethical problems by revealing the contextual molecules of ethical values in satire and their place in Turkish folk philosophy with Folklore Metaetic Theory. Our study aims to examine folk philosophy, which is structured with the contextual molecules of ethical values in the tradition of minstrel culture, from a different perspective.

Keywords: *Metaethics, Ethical values, Analysis, Grounding, Theory.*

Giriş

İnsanlık tarihinin dönemsel incelemelerinde, toplumların mitolojilerine, inanç sistemlerine bağlı olarak sözlü anlatımlar ürettikleri görülmektedir. Üretilen sözlü anlatımlar her toplumun yaşadığı coğrafyaya, o coğrafyada hâkim olan iklime ve toplumun yaşam şekline göre yapılanmaktadır. Toplumlar varlıklarını ve devamlılıklarını sürdürmek amacıyla elde ettikleri kültürel birikimi ve hayati önem taşıyan bilgileri, ürettikleri sözlü anlatımlar yoluyla yeni nesillere aktarmışlardır. Bu bağlamda Türk topluluklarının kültür ürünleri gerek mitolojik arka planı gerekse tarihi alt yapısı itibariyle çok eski çağlara kadar uzanmaktadır. Türkler bugün Türk dünyası adını verdiğimiz çok büyük bir coğrafyada varlıklarını sürdürmüşler, savaşlar ve göçler yoluyla geçtikleri her yerde ve özellikle Anadolu'da büyük medeniyetler, imparatorluklar kurmuşlardır. Pek çok kültür ve medeniyet dairesine giren Türk topluluklarının büyük bir kültür birikimi ve bu birikimi ifade ettiği sözlü ve yazılı edebiyatı bulunmaktadır. Yaşanılan dönemin özelliklerine göre üretilen sözlü anlatımlara, ihtiyaçlar doğrultusunda yeni yaratımlar eklenmiş ve bu yolla yeni anlatım türleri ortaya çıkmıştır. Ferdi ya da anonim anlatımlara verdiğimiz genel isimle halk edebiyatımızda yer alan bu sözlü kültür ürünleri içinde mitoloji, destan, masal, efsane, halk hikâyesi, bilmece, âşık tarzı şiir türlerinde eserler bulunmakta ve bu kültür ürünleri toplumun yol haritasını belirlemektedir.

Bu güne kadar yapılan çalışmalarla halk edebiyatı ürünlerimiz derlenmiş, tasnif edilmiş ve incelenmiştir fakat bu incelemeler arasında, etik ve metaetik konusunda çalışmalar bulunmamaktadır. Toplumumuzun halk felsefesini ortaya koyan etik ve metaetik konusunun ele alındığı çalışmalar maalesef bu incelemelerin dışında bırakılmıştır. Bunun sebebi, halkbiliminde çok uzun zaman metin merkezli çalışmaların yapılması, bağlam merkezli çalışmalara geçilmesinin gecikmesidir. Söz konusu gecikme nedeniyle bu uzun zaman dilimi içinde, etik ve metaetik konuları felsefenin ya da ilahiyatın alanına girdiği yolunda yanlış bir düşünce hâkim olmuştur. Kelime anlamı olarak bakıldığında ahlak ve etik sözcüklerinin *töre, gelenek, görenek, alışkanlık, huy, mizaç, karakter* anlamını taşıyan kelime köklerinden türetildikleri görülmektedir. Sözcükler yapılarında geleneği muhafaza etmektedirler. Bu durum gelenekleri inceleyerek insanı anlamaya çalışan

halkbilimi ile etik ve metaetik disiplinlerinin iç içe olduklarını göstergesidir (Çobanoğlu, 2021a: 3-4). Yanı sıra etik ve metaetiğin incelediği konular, halkbiliminin araştırma alanlarının başında gelen geleneklerdir. Disiplinler arasındaki bu ortaklık sosyal olay ve olguların araştırılmasında ve bulguların yorumlanmasında birliktelik oluşturmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Sosyal bilimler adı altında yer alan sosyoloji, psikoloji, antropoloji, tarih, sanat tarihi, etnoloji, arkeoloji gibi disiplinler olup aralarında çalışma yöntemleri haricinde büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Dijital yaşam ve yeni bir çevrimiçi hayat olarak nitelendirilen metaverse'e¹ geçiş yapılan çağımızda artık bu disiplinlerin; disiplinlerarası çatışma halinden çıkıp disiplinlerarası çalışma durumuna geçmeleri kaçınılmazdır, nitekim çağımız dijital bir çağdır. Sosyal bilimlerin hem kendi içindeki disiplinlerle hem de fen bilimleri ile yakın temas halinde bulunması, ortak çalışmalar yapması gerekmektedir. Çünkü bütün disiplinler, öznesi insan olan bir alanı araştırmaktadırlar.

Günümüzde dünyamız, teknolojik olarak büyük bir değişim yaşamış ve gelişme kaydetmiştir. Uzun zaman önce hayalini kurmaktan uzak olunan onlarca teknolojik bulgu, hayata geçirilmiş ve yaşantımızın bir parçası haline gelmiştir. Değişen zamanla birlikte gelişen teknoloji hayata olumlu yönde katkıda bulunmakla birlikte toplumların etik algısında dolayısıyla o toplumun bireylerinin etik değerlere anlam yüklemesi noktasında olumsuz yönde etkilerde bulunmakta ve etik anlayış biçiminde değişikliklere yol açmaktadır. 21. yüzyılda dünyanın süratle içine çekildiği bu modernizm rüzgârlarıyla toplumlar kadim bilgileri yoluyla sahip oldukları etik değerlerden süratle uzaklaşmaya başlamışlardır. Bütün toplumlar kendi yapılarına göre değişiklik gösteren farklı etik sorunlarıyla mücadele etmektedirler. Bugün dünya, kültürel yozlaşma sebebiyle gündem maddesi durumunda olan gelir dağılımındaki adaletsizlik, savaşlar, terör, yoksulluğun küreselleşmesi, sağlık hizmetleri ve bu hizmetlere ulaşmaktaki yetersizlik, yapay zekâ kullanımının getirdiği/getireceği problemler, ekolojik sorunlar, bioetik saldırılar, ırkçılık, uyuşturucu kullanımı, çocuk/kadın/hayvan haklarındaki adaletsizlik gibi birçok etik sorunuyla karşı karşıyadır. İnsanlık olarak amacımız, teknolojik gelişimin yanı sıra bu etik sorunlarına çözüm getirerek adalet, eşitlik, saygı ve sevgi etik değerlerinin varlığıyla ulaşılmış, erdemli bir hayat sürdüren insana ulaşmaya çalışmak olmalıdır. Bu etik problemlerinin çözümünde kuşkusuz her toplum kendi mitolojik arka planı, kendi tarihi alt yapısı, kendi gelenekleri ve kendi kültür ürünlerinin kadim bilgilerinden yola çıkacaktır. Bu noktada bize yol gösterecek kaynakların başında halk edebiyatımız ve halk şairlerimizin ürünleri gelmektedir. Bu ürünler arasında Kazak Abdal'ın taşlamaları, gerek taşıdıkları etik değerler gerekse ürünlerin verildiği dönemde hâkim olan zihniyetin ötesine geçme, yerelden evrenselliğe diğer bir söyleyişle ahlaktan etiğe oradan da metaetik bakış açısına evrilen bir etik

¹ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Çobanoğlu, 2022).

anlayışı barındırmak yönüyle dikkat çekmektedir. Taşlamalar, Türk halk felsefesinin temel unsurlarını temsil etmektedir.

Bu düşüncelerimizden hareketle halkbilimsel bağlamda, disiplinlerarası bakış açısıyla araştırmalar yapmak ve etik ile metaetik konularının sadece ilahiyatın ya da felsefesinin alanı kapsamında olmadığını bu konuların da halkbiliminin çalışma alanlarından biri olduğunu ispatlamak amacıyla *Halkbilimsel Metaetik Kuramı* ortaya koymuş bulunmaktayız.

Çalışmamız; halkbiliminin bakış açısıyla metaetiğin bakış açısını birleştirerek halk felsefesinin toplumların etik anlayışlarında nasıl etkili olduğunu ortaya koyan kuramımız, Halkbilimsel Metaetik Kuram ve kuramın inceleme yöntemiyle âşık tarzı kültür geleneğimizde önemli bir isim olan Kazak Abdal'ın, *Beğenmez* redifli taşlamasında olumlu molekül etik değerleri incelemek ve etik problemlerinin çözümünde halk kültürümüzden, halk felsefemizden nasıl yararlanacağımız konusunda örnek bir çalışma yapmak amacını taşımaktadır. Bu anlamda öncelikle Halkbilimsel Metaetik Kuram'ı tanıyalım.

1. Halkbilimsel Metaetik Kuram

Halkbilimsel Metaetik Kuram etik, metaetik ve halkbilimi alanlarında disiplinlerarası bir çalışma ile ortaya konmuş bir kuramdır. Kuram çatı ve yapı elementleri olarak iki kısma ayrılmaktadır. Kuramın kavramsal çatı elementleri; *halk fikirleri*, *halk felsefesi* ve *disiplinlerarasılıktır*. Halkbilimi, gelenekleri inceleyerek insan davranışların çözümlenmesini onu daha iyi anlayabilmek amacını taşıyan bir bilim dalıdır (Çobanoğlu, 2015: 63); ahlak ise etiğin ana disiplinlerinden biri olarak toplumsal yaşantı içinde uyulması gereken kurallar bütünüdür. 20. yüzyılın başında normatif etiğe tepki olarak ortaya çıkan metaetik ise etik yargıları temellendirmeyi amaçlayan etik üzerine eleştirel düşünme sistemidir (Cevizci, 2002: 18). Bu anlamda ahlakı *hayatın kullanma kılavuzu* olarak tanımlamak ve metaetiği bir şemsiyeye benzeterek şemsiyenin altında yer alanları; ilk sırada etik, ikinci sırada ahlak olarak değerlendirmek mümkündür (Çobanoğlu, 2021a: 15). Etik ve halkbilimi disiplinlerinin ilk ortak noktası etik ve ahlak sözcüklerinin gelenek kavramını karşılayan sözcük köklerinden türemiş olmalarıdır. Bu durumda gelenekleri inceleyerek insanı tanımaya çalışan halkbilimi ile etik alanı arasında bariz bir yakınlık olduğu görülmektedir. Bu iki alan arasında disiplinlerarasılıkla ortaklık kurduğumuz bir diğer nokta temellendirme. Etik temellendirme, etik yargıların haklı gösterilmesi, haklılığının belgelenmesi işlemidir (Onart, 1976: 90-91). Metaetik disiplini özünde iki soruya cevap aramaktadır. Bu sorular *Bir ahlak yargısı nedir?* ve *Bir ahlak yargısı mantıksal olarak temellendirilebilir mi?* sorularıdır (Tepe, 2011: 93-98). Metaetik bir etik problemi hakkında önermeler ortaya koyarak problemi temellendirmeye çalışır; halkbilimi ise temellendirmeyi halk fikirleri ve bu fikirler yoluyla ulaştığı halk felsefesi (folk philosophy) ile

yapar. Disiplinlerarasılıkla bu iki alanın araştırma yöntemlerini sentezlemek mümkün olmaktadır. Özkul Çobanoğlu halk felsefesini; sosyo-kültürel bir düzen, zihinsel, metafizik bir sistematik olarak tanımlamakta ve Alan Dundes'ten yaptığı aktarmada Dundes'in (1972) halk felsefesini oluşturan çekirdek birimlerin halk fikirleri olduğunu ifade ettiğini belirtmektedir. Claude Lévi-Strauss (1994) sözlü nakil yoluyla gelen kalıplaşmaların gündelik yaşama uygulanmasını halk felsefesi olarak tanımlarken halk felsefesini *yap-takçılık* olarak adlandırmaktadır (2000: 12-14). Halk felsefesi, sosyal normların yapılanmasında bağlam görevi üstlenmekte, sosyal normlar da etik anlayışın yapılanmasında bağlam görevi üstlenmektedirler (Çobanoğlu, 2022a: 232).

Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın kavramsal yapı elementleri; *önermesi* ve *işlevi*dir. *Kuramın Önermesi*; ahlaksal yaşam; gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas alarak temellendirilebilir'dir.

Kuramın işlevi; Halkbilimi ve metaetiğin olgu ve olaylara bakış açısını sosyal normlar ortaklığında ele alarak bu yapılanmanın toplumların etik anlayışlarının oluşmasında nasıl etkili olduğunun tespit edilmesini sağlar (Çobanoğlu, 2022b: 173). Metaetikselsorgulamada; etik değerler bağlamlarıyla ele alınır ve molekül etik değerler incelenerek etik değerlerin oluşumlarında geleneklerin üstlendikleri bağlam görevi ortaya konur. Halkbilimsel Metaetik Kuram; etik davranışların (ahlak kuralları), etik eylemlerin nedenini açıklamakta, etik unsurlar arasında bağlantı kurmakta, sistematik gözlemlerle kanıtlar ortaya koymakta, modifiye edilebilmekte ve kapsamlı bir önerme olarak *ahlaksal yaşam; gelenekler, görenekler, âdetler, töre ve örfleri esas alarak temellendirilebilir* önermesini ispatlamaktadır (Çobanoğlu, 2022c: 353).

2. Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksels Çözümleme Yöntemi

Çalışmamızda Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın inceleme yöntemi *Halkbilimsel Temellendirme Metaetiksels Çözümleme Yöntemi* kullanılacaktır. Yöntemimizin ilk aşamasında halkbilimindeki etik eylemler, metaetikte moral olgular olarak ele alınmakta ve anlatıda ya da etik oluşumdaki etik olgular sıralanmaktadır. İkinci aşamada sıralanan etik olguların anlatıda ya da etik oluşumdaki bağlamları, molekül etik değerleri baz alınarak halkbilimsel anlamda halk fikirleri, metaetiksels anlamda önermeleri kurulmaktadır. Üçüncü aşamada kurulan önermeler ve belirlenen halk fikirleri ve molekül etik değerlerden yola çıkarak etik değerlerin halk felsefesindeki yeri tespit edilmektedir.²

² Konuyla ilgili daha önceki çalışmamızda, Dede Korkut Kitabı etik indeksi hazırlanmıştır. Dede Korkut Kitabı'nda 173 olumlu ve olumsuz etik değer ile bu etik değerlerin ifade edildiği 929 bağlam sayısı tespit edilmiştir. Olumlu etik değerlerin sayısı 126'dır. Bağlam sayıları 777'dir. Olumsuz etik değerlerin sayısı 47'dir. Bağlam sayısı 152'dir. Çalışmanın tamamı için bk. (Çobanoğlu, 2021a: 1-813; Çobanoğlu, 2021b: 814-1771).

3. Âşık Tarzı Kültür Geleneğinde Olumlu ve Olumsuz Etik Değerler

Sözlü kültür anlatıları halk felsefesini yansıtarak toplumsal işlevlerini yerine getirirler. Tarihi dönemler içinde toplumların yaşam biçimlerine, inanç sistemlerine ve ihtiyaçlarına bağlı olarak farklı anlatım türlerini ortaya konmuştur. Türk toplulukları Anadolu'ya geçip yerleşik bir hayata başladıklarında Orta Asya'dan getirdikleri ozan baksı geleneğinin âşık tarzı kültür geleneğine evrildiği görülmektedir. Bu anlamda âşık tarzı kültür geleneğini, ozan baksı geleneğinin devamı, başka bir söyleyişle form değiştirmiş şekli olarak adlandırmak mümkündür. Âşık tarzı şiir geleneği de Türk halk felsefesinin en güzel dile getirildiği kültür ürünlerimizdendir. Türk dünyası sözlü anlatıları, tarih dönemleri boyunca farklı kişilerce yazıya geçirilmiştir. Bu sözlü anlatımların yazıya geçirilip yazılı anlatım haline getirilmeleri onların günümüze kadar ulaşmalarını sağlamıştır. Bu noktada, söz konusu metinlerin sadece sözel bir anlatının kaleme alınması yöntemiyle oluşturulmadığına dikkati çekmek isteriz. Dursun Yıldırım (2000: 37) herhangi bir işin yapılmasında, bir nesnenin alet/araç olarak kullanıma girmesi, aynı şekilde belli bir mimariyle bir yapının inşa edilmesi veya bir oyunun bir eğlencenin bir ibadet yönteminin uygulamalı olarak icrasıyla oluşan yaratımların da başlı başına birer *metin* durumunda olduklarını söylemekte ve yarattığımızı *söze* dökmeden onu anlaşılır hale getirmemizin mümkün olmadığını, bunu söze döktüğümüz takdirde ürünün/nesnenin kendini anlatacak *metni*ni oluşturmuş olduğumuzu öne sürmektedir. Halkbilimsel bakış açısı ve metaetikselleştirme ilişkisinde içinde kültür ürünlerimiz incelendiğinde, etik sorunlarının çözümü olarak; her sözün yer aldığı sosyokültürel dokuda, icadından günümüze dek gelen kullanımları bağlamında bir *gelenek*i ifade ettiği kabulüyle, toplumumuzun ortak duygu ve düşüncelerinin dile getirildiği hemen hemen bütün halk edebiyatı ürünlerimizde etik değerlerimize yer verildiği ve bu birikiminin sözlü anlatımlar yoluyla yeni nesillere aktarıldığı görülmektedir. Anlatılar, toplumun değerlerini bilmesi, değerlerine sahip çıkması amacıyla ihtiyaca göre üretilmektedir (Çobanoğlu, 2021a: 13-14).

Anadolu'da yerleşik yaşama geçen Türklerin ozan baksı geleneğinin devamı olarak adlandırabileceğimiz âşık tarzı kültür geleneğinde halk felsefesine geniş olarak yer verildiği ve etik değerlerin sıklıkla dile getirildiği görülmektedir. Bu anlamda etik anlayış; doğruyla yanlış ayırt edebilmeyi, haklı ile haksız ortaya koyabilmeyi, iyi kavramı ile kötü kavramı arasındaki farkı gösterebilmeyi, adil olan etik eylem ile adil olmayan etik eylemi belirleyebilmeyi ve bunlara uygun davranış kalıplarını sergileyebilmeyi sağlayan öğretilerdir. Etik öğretilerinde; kanunlar tarafından sınırları belirlenmiş uygulamaların dışında kalan, bireyin toplumdan ve toplumun bireyden beklentisine uygun olarak hareket edilmesini sağlayan davranış ve eylemlerin hakimiyeti söz konusudur. Etik değerler içinde evrensel olarak kabul ettiğimiz etik değerler vardır. Bunlar *özgürlük*, *eşitlik*, *sevgi*, *saygı*,

dürüstlük, yalandan uzak durmak gibi olumlu değerlerdir. Bir toplumda erdem sahibi insan olarak anılmak, ancak bireyin bizzat kendisinin değer sahibi olmasıyla mümkündür. Birey sahip olduğu bu değerlerler çevresinde olumlu davranışlar sergileyerek çevresiyle olumlu ilişkileri kurabildiği ölçüde erdemli insan olma statüsü elde etmektedir. Erdem sahibi birey çevresindeki insanları sever, kendisinden büyüklere karşı saygılıdır, her işte akıl ve mantığı ön plana çıkararak düşünür, verdiği sözleri tutar, yardımsever olur, yalan söylemekten imtina eder ve insancıldır, daha birçok olumlu etik değeri ekleyebileceğimiz bu özellikler insanı erdem sahibi yapar. Erdem sahibi insanların oluşturduğu bir toplum topyekûn erdem sahibi olur ve her ne kadar bir ütopya olarak düşünülse de böyle bir toplumu gerçekleştirilebilmek yolunda emek harcamak insanlığın vazifesi, kendinden sonra gelecek nesillere borcu durumundadır.

Âşık tarzı kültür geleneği ürünleri içinde özellikle taşlama türünde, toplumda aksayan noktalara dikkat çekildiği, etik değerlerin yitirilmesinden duyulan kaygının vurgulandığı, bu yitime sebep olanların ifşâ edilmekten çekinilmediği bir anlatım görülmektedir. Bir toplumda ozanların ne kadar önemli olduğunun göstergesi bu duruma, özellikle âşık tarzı kültür geleneği çerçevesinde eserler veren Kazak Abdal'ın taşlamalarında sıkça rastlanmaktadır. Taşlama türünün en iyi temsilcilerinden biri olan Kazak Abdal'ın eserlerinde, toplumun halk felsefesini ifade eden etik değerlere hususiyetle yer verdiği görülmektedir. Âşığın eserleri arasında etik açısından ele alacağımız *Beğenmez* redifli taşlamasında etik değerlerin dile getirilmesinde farklı bir yöntem uygulanmıştır. Âşık, benimsediği mecazî söyleyişle olumsuz etik eylemlere yer vererek olumlu etik değerleri çağrıştırmayı hedeflemiş ve olumsuz etik eylemler yoluyla *Kibirli Olmak* olumsuz etik değerinin olumlu *molekül etik değerlerine* işaret etmiştir.³

4. Etik Değerlerin Sistematik ve Zincirleme Moleküler Yapısı

Kazak Abdal'ın *Beğenmez* redifli taşlamasında *Kibirli Olmak Olumsuz Etik Değerini* Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın kavramsal yapı elementlerinin temel unsurlarını oluşturan *Etik Değerin Özü/Etik Değerin Halk Fikri; Etik Değerin Temellendirilmesi; Etik Değerlerin Bağlamları ve Molekül Etik Değerler* başlıklarıyla inceleyeceğiz. Kavramlarımızı tanımlayalım.

a) Etik Değerlerin Özü/Etik Değerin Halk Fikri: İnsan var olduğu andan itibaren kendini tanımaya, anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Kendini tanımlayabilmek için duygu, düşünce ve tepkilerini incelemiş ve

³ Daha önce yaptığımız çalışmalarda; Kazak Abdal'ın, *Beğenmez* redifli taşlamasının ahlaki gelenekler bağlamında kibirli olmamak ve kendini beğenmiş olmamak olumlu etik değeri, kültürel ergonomi çerçevesinde, etik kodlar bağlamında temellendirilmiş ve Kazak Abdal taşlamalarında olumsuz etik eylemlerle çağrıştırdığı olumlu etik değerlerin çözümlemesi yapılmıştır. Bu çalışmada kibirli olmak olumsuz etik değerinin, olumlu molekül etik değerlerine yer verilmiştir. Söz konusu çalışmalar için bk. (Çobanoğlu, 2022d: 143-168; Çobanoğlu, 2022e: 53-55).

bunlara mizaç özellikleri adını vermiştir. Taşındığı bu mizaç özelliklerini *doğuştan getirilen* ve *sonradan kazanılanlar* olarak iki kısma ayırmış ve doğuştan getirilenleri *biyolojik ve psikolojik faktörlerle*; sonradan kazanılanları *dışsal faktörlerle* yaşadığı toplumun, kültürel yapısıyla açıklamaya çalışmıştır. Bireylerin mizaç özellikleri olduğu gibi toplumların da mizaç özellikleri vardır. Bu anlamda etik değerler, toplumların mizaç özelliklerinden biri olarak kabul edebileceğimiz unsurlardan biridir. Etik değerler ait oldukları toplumun halk felsefesini yansıtır. Etik değerler, toplumların halk felsefesini özlerinde/yapılarında barındırır ve bunları halk fikirleri yoluyla nesillere taşırlar. Bu oluşumlara *çekirdek birimler* adı verilmektedir. Halk fikirleri diğer bir söyleyişle çekirdek birimlerin bir araya gelmesiyle halk felsefesi husule gelmektedir. Kazak Abdal'ın, *Beğenmez* redifli taşlamasında, halk fikri olarak kendini beğenmiş olmamak düsturu ele alınmıştır. Eylemesi olumlu bulunan bu düstur, *Kibirli Olmak Olumsuz Etik Değeri*yle karşılanmaktadır. Taşlamada bu etik değerın aksini gösteren olumsuz etik eylemlerin çağrıştırılması suretiyle olumlu molekül etik değerler işaret edilmektedir.

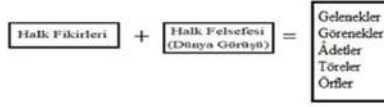
Birinci Temel Unsur

$$\boxed{\text{Halk Fikirleri}} + \boxed{\text{Halk Fikirleri}} = \boxed{\text{Halk Felsefesi (Dünya Görüşü)}}$$

b) Etik Değerlerin Temellendirilmesi: Bütün toplumların etik anlayışı birbirinden farklıdır. Bu anlayışın oluşumunda o toplumun halk felsefesini husule getiren unsurlar etkilidir. Bu unsurları mitolojik arka plan, tarih, kültürel faktörler; toplumların dünyayı algılayış, hayata karşı vaziyet alış şekilleri olarak sıralamak ve bu sıralamaya pek çok unsuru katmak mümkündür. Etik değerler tüm bu unsurlardan beslenerek yapılırlar. Etik değerler, metaetikselsel bir yaklaşımla incelenecekleri zaman tüm bu alt başlıkları içeren, bu alt başlıklardan faydalanarak yapılacak bir temellendirmeye gereksinim duymaktadırlar. Temellendirme bir gerekçelendirme sistemidir. Etik değerlerin kabul edilebilir ve uygulanabilir olmaları açısından gereklidir. Bir etik değer için sorulan; *Bu değer niçin önemlidir?* ya da *Bizim bu etik eylemi gerçekleştirmemizin sebebi nedir?* şeklindeki sorulara cevap verilebilmeli, etik eylemler gerekçelendirilebilmelidir. Aksi söz konusu olduğunda diğer bir söyleyişle mantıkla açıklanamayan bir etik değer, varlığını sürdürülemez. Etik değerın temellendirilmesi, barındırdığı halk fikirleri ve sistematik olarak bağlantılı

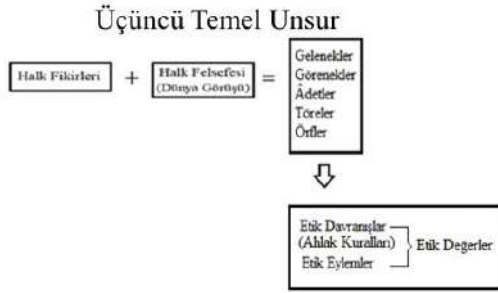
olduğu molekül etik değerler vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Halk fikirlerinin bir araya gelerek halk felsefesi (dünya görüşü) oluşturmakta ve bu oluşumun da gelenek, görenek, âdet, töre ve örfler gibi sosyal normlarının oluşumunda bağlam görevi üstlenmektedir. Bu birbirini tamamlayan uzun soluklu süreç gerek halk fikirlerinin gerekse sistematik olarak bağlantılı olan molekül etik değerleri oluşmasında etkili olmakta ve etik değerlerin temellendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Kazak Abdal'ın *Beğenmez* redifli taşlamasında ana etik değerlerin temellendirilmesinde, molekül etik değerler rol oynamaktadır.

İkinci Temel Unsur



c) Etik Değerlerin Bağlamları: Ahlak kuralları; dünyaya gelmemizle birlikte başlayan öğrenme sürecimiz boyunca öğrendiğimiz, aldığımız eğitimde, kültürümüzde yer eden, gerekmedikçe eyleme dökmediğimiz fakat toplumsal olarak doğruluğunu kabul ettiğimiz etik davranışlardır. Biz bunları *hayatın kullanma kılavuzu* olarak tanımlamaktayız. *Etik eylemler* ise kolektif şuuraltımızdaki *etik davranışların (ahlak kuralları)* eyleme dökülmesidir. Gerekli görüldüğü noktalarda kafamızda şekil bulmuş, doğruluğu tartışmasız olan ahlak kuralını eyleyerek onu eyleme dökeriz. Etik davranış (ahlak kuralları) ve etik eylemlerin kavramsallaştırılması *etik değerleri* verir. Tüm bu etik oluşum ise bir toplumun *etik anlayışını* ortaya koyar. Örneğin eve gelen misafiri rahat ettirme fikri bir *etik davranış* örneğidir. Misafire ikramlarda bulunulması, onu rahat ettirmek, memnun etmek için çaba gösterilmesi *etik eylemdir*. Eyllenen etik eylem kavramsallaştırıldığında *misafirperverlik olumlu etik değerine* ulaşılır. Bu kavramsallaştırma bazen bir sözcükle *misafirperverlik* gibi bazen de bir birleşik eylemle *misafirperver olmak* şeklinde ifade edilebilir. Etik değerlerin; etik davranışların (ahlak kuralları), etik eylemlerin bir sözcükle ya da bir birleşik eylemle kavramsallaştırılmış olması sebebiyle bütün etik değerleri, bağlamlarına göre diğer bir söyleyişle etik değerlerin eylendiği yere, eylendiği noktaya, şekle, hale, duruma göre yorumlamak gerekmektedir. Etik davranışların (ahlak kuralları), etik eylemlerin ve etik değerlerin oluşumunda bağlam görevi üstlenen yapılar *sosyal normlardır*. Etik değerlerin kendilerini işaret eden etik davranışların, eylemlerin ve molekül etik değerlerin tek bir bağlamının baz alınarak yorumlanması, etik değerlerin tanımını ve kapsamını sınırlar (Çobanoğlu, 2022b: 175). Kazak Abdal'ın *Beğenmez* redifli taşlamasında etik değerlerin eylendiği her bağlamın farklı

farklı yorumlanması gerekmektedir. Nitekim işaret edilen molekül etik değer her bağlamda farklılık göstermektedir.

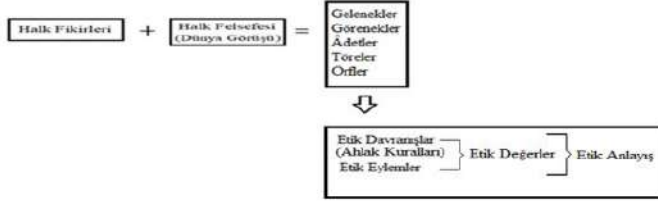


d) Molekül Etik Değerler: Bir etik değer; birkaç etik davranışı, birkaç etik eylemi ve birkaç etik değerini ifade etmesi mümkündür. Etik değerın ortaya çıkış dinamiklerinde yer alan, olumlu ya da olumsuz olabilen ve etik değeri işaret eden, etik değerle bağlantı oluşturan, benzerlik gösteren yapılara, *etik değerin molekülleri* adını veriyoruz. Bir etik değer, kendisiyle bağlantılı olan etik davranışlardan, eylemlerden ve molekül etik değerlerden bağımsız olarak yorumlanamaz. Etik değerlerin yorumlanmasında kendisiyle benzerlik gösteren bütün etik kümelerinin bağlantıları, ilişkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin büyüklere karşı davranış kalıpları ve bu kalıpların eyleme dökülüşü *saygı olumlu etik değeri* kapsamında gerçekleşmekte *el öpmek, boyun öpmek, etek öpmek, yer öpmek, diz çökmek, eli önce yere sonra göğüse koyarak selam vermek* gibi etik eylemler, saygı etik değerinin moleküllerini oluşturmaktadır. Büyüklere saygı etik değeri aynı anda küçüklere sevgi etik değerini getirmektedir. Küçüklere sevgi etik değeri, büyüklere saygı etik değerinin moleküllerinden biridir. Bu iki etik değer arasındaki bağlantı göz önünde bulundurmadan yapılacak yorumlar yetersiz kalacaktır.

Etik değerler, toplumsal etik anlayış içinde hem olumlu hem de olumsuz etik değerler olarak yer alırlar dolayısıyla dinamikleri arasında bulunan molekül etik değerler de hem olumlu hem de olumsuz olabilmektedirler. Olumsuz etik değerler ve olumsuz molekül etik değerler, toplumsal kabul ve redlerin göstergeleridir. Eylendikleri takdirde uygulanacak yasak ve cezaları belirlerler. Bu yasak ve cezalar toplumsal etik anlayışın sınırlarını çizmekte diğer bir söyleyişle toplumun neyi, ne derece, hangi ölçüler dahilinde kabul veya reddedeceğini; neyi kınadığını, neyi cezalandırdığını, kesinlikle affı olmayan eylemleri göstermekte yanı sıra toplumun hayatı algılayış şeklini, hayata karşı duruşunu ifade etmektedirler (Çobanoğlu, 2023a: 134).

Kazak Abdal'ın Beğenmez redifli taşlamasında molekül etik değerler olarak *Bilgiye, Bilgeye Saygı Göstermek, Dinî Değerlere Saygılı Olmak, Alçakgönüllü Olmak, Kanaatkâr Olmak, Fazilet Sahibi Olmak, Eyleneşi Ayıp Kabul Edilen Davranışlar ve Eylemlerden Kaçınmak, Had bilmek* etik değerleri tespit edilmiştir.

Dördüncü Temel Unsur



5. Kibirli Olmak Olumsuz Etik Değeri ile Sistematik ve Zincirleme Olumlu Molekül Etik Değerlerin Yapısı

Kazak Abdal'ın Beğenmez redifli taşlamasındaki olumsuz etik değer *Kibirli Olmak Olumsuz Etik Değeri*dir. Her olumlu etik değer, zıttı eylendiği takdirde olumsuz bir etik değere; her olumsuz etik değer de zıttı eylendiği takdirde olumlu bir etik değere dönüşmektedir. Erdemli olmayan insan özelliklerinden sayılan kibirli olmak olumsuz etik değerleri de zıttı eylendiğinde kibirli olmamak olumlu etik değerleri veya kendini beğenmiş olmamak olumlu etik değerine dönüşmektedir. Bu anlamda kibirli olmak tasvip edilmeyen kınanan, eyleneşmesi, uzak durulması gereken olumsuz bir etik değer olarak erdem kavramının genel çerçevesi içindeki özel yerini almıştır (Çobanoğlu, 2022b: 180-181). Bu suretle kibirli olmak olumsuz etik değerinin özünde yatan halk fikri; *toplum içinde yaşayan birey, kibirli ve kendini beğenmiş olmamalıdır* önermesiyle ifade edilebilir. Taşlamasının sekiz kıtası bağlamlarımızı oluşturmaktadır. Her kıtanın sonunda: *Selam vermek için kesian beğenmez; Camiye gelir erkan beğenmez; Berbere gelir de dükkan beğenmez; Şehristana gelir ezan beğenmez; Kahvede fağfuri fincan beğenmez; Rumeli bohçasından duhan beğenmez; Bedestene gelir kaftan beğenmez; İnci yakut ister mercan beğenmez* dizeleri bağlamların özelliklerini belirtmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde, taşlamada kibirli olmak olumsuz etik değeri ile sistematik ve zincirleme olumlu molekül etik değerler olarak tespit edilen; *Bilgiye, Bilgeye Saygı Göstermek, Dinî Değerlere Saygılı Olmak, Alçakgönüllü Olmak, Kanaatkâr Olmak, Fazilet Sahibi Olmak, Eyleneşi Ayıp Kabul Edilen Davranışlardan ve Eylemlerden Kaçınmak, Had bilmek* etik değerleri, çözümleme tablomuzdaki maddeler dahilinde sırasıyla

incelenecek, molekül etik değerlerin yapısı ortaya konacak, etik değerler temellendirilecek ve halk felsefesindeki yeri belirlenecektir. Çözümleme tablomuz şu şekildedir.

Halkbilimsel temellendirme metaetiksel çözümleme yöntemiyle kibirli olmak olumsuz etik değerinin olumlu molekül etik değerleri çözümleme tablosu

<i>Kibirli Olmak Etik Değerinin Sistematik ve Zincirleme Molekül Etik Değerleri</i>
<p>1. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmak herkesi küçük görmeye yol açar.</p> <p>b. Bağlam: 1. Dörtlük</p> <p>c. Molekül etik değer: Bilgiye, bilgeye saygı göstermek.</p>
<p>2. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmak başkalarının fikirlerini kabul etmeyi engeller.</p> <p>b. Bağlam: 2. Dörtlük</p> <p>c. Molekül etik değer: Dinî değerlere saygılı olmak.</p>
<p>3. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmak beraberinde insanları küçümseme ve ezme olumsuz etik eylemlerini getirir.</p> <p>b. Bağlam: 3. Dörtlük.</p> <p>c. Molekül etik değer: Alçakgönüllü olmak.</p>
<p>4. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmak kendini beğenmişlik duygusu yaratır.</p> <p>b. Bağlam: 4. Dörtlük.</p> <p>c. Molekül etik değer: Kanaatkâr olmak.</p>
<p>5. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmak bastırılmış bir aşağılık kompleksinin ürünüdür.</p> <p>b. Bağlam: 5. Dörtlük ve 6. Dörtlük.</p> <p>c. Molekül etik değer: Fazilet sahibi olmak.</p>
<p>7. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmak kışkırtılmış bir yükseklik kompleksine yol açar.</p> <p>b. Bağlam: 7. Dörtlük.</p> <p>c. Molekül etik değer: Eylenmesi ayıp kabul edilen davranış ve eylemlerden kaçınmak.</p>
<p>8. a. Halkbilimsel anlamda halk fikri/metaetiksel anlamda önerme: Kibirli olmanın özünde, örselenmiş bir kişilik ve kontrol dışı gerçekleşen olumsuz etik eylemler yatmaktadır.</p> <p>b. Bağlam: 8. Dörtlük.</p> <p>c. Molekül etik değer: Had bilmek.</p>

5.1. Molekül Etik Değerlerin Temellendirilmesi

1. a. Molekül Etik Değer: Bilgiye, bilgeye saygı göstermek olumlu etik değeri.

b. Bağlam: 1. Dörtlük.

*Ormanda büyüyen adam azgını
Çarşıda pazarda insan beğenmez
Medrese kaçkını softa bozgunu
Selam vermek için kesan beğenmez*

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi: Antik çağda filozoflar *bilgeler* olarak tanınmaktadır. Bilgelige ulaşmanın yolu eleştirel düşünceden geçmektedir. Antik çağın *bilgeleri* günümüzde *eleştirel düşünür* olarak tanımlanmaktadır. Eleştirel düşünceye ulaşmak için de eğitim gerekmektedir. Sokrates'in diyaloglarına bakıldığında eleştirel düşüncenin varlığını görmekteyiz. Eleştirel düşünce; bilgi ve deneyimle desteklenmiş olmalıdır. Akla dayalı olmalıdır. Kapsamı dâhilinde uygulamaya dönük yargıları da bulundurabilmelidir (Lipman'dan akt. Gündoğdu, 2009: 57-74). Başka bir ifadeyle eleştirel düşünceyi gerçekleştirmek yolunda bilgelik özelliği taşıyan bireylerin; insanların sorgulamadan doğru kabul ettikleri şeyleri sorgulamadan kabul etmediklerini, fikirlerini sınamaya istekli olduklarını, düşüncelerinin hem akıcı hem de tutarlı olmasını sağlama isteği içinde bulduklarını ve bu yolla gerçeğe ulaşmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz (Honer ve Hunt, 1996). Eleştirel düşünen bilge beyinler için Konfüçyüs; onların doğruyu açık seçik görebildiklerini, olayları ve olguları iyi anlayıp doğru yorumladıklarını, kuşkuya düştükleri konularda soracakları soruları doğru seçebildiklerini ve öfkelenedikleri zaman kendilerine hâkim olup sorunları düşünerek çözmeyi tercih ettiklerini söylemektedir (Cevizci, 2010).

I. dörtlükte *Kibirli olmak herkesi küçük görmeye yol açar* önermemiz doğrultusunda, Kazak Abdal'ın Beğenmez redifli taşlamasında portresi çizilen kibirli birey, yalnız büyümüş ve eğitim almamıştır. Eğitimsiz olması sebebiyle cahil cesareti göstermekte ve her şeyi herkesten çok bildiğini düşünmektedir. Bu bireyin; insanların 'sorgulamadan' doğru kabul ettikleri şeyleri, 'sorgulamadan' kabul etmeyen, fikirlerini sınamaya istekli, düşüncelerinin hem akıcı hem de tutarlı olmasını sağlama isteği içinde bulunan ve bu yolla gerçeğe ulaşmaya çalışan bir birey diğer bir söyleyişle eleştirel düşünceye sahip bir birey olduğu söylenilemez. Birey kendisi bu vasıflara sahip olmadığı gibi kibri nedeniyle eğitim almış bireyleri de küçümsemektedir. Bu sebeple dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *bilgiye, bilgeye saygı göstermek olumlu etik değeri* görülmektedir.

2. a. Molekül Etik Değer: Dinî değerlere saygılı olmak olumlu etik değeri.

b. Bağlam: II. Dörtlük
*Âlemi ta'n eder yanına varsan
Seni yanlıtır bir mesele sorsan
Bir cim çıkmaz eğer karnını yarsan*

Camiye gelir de erkan beğenmez

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi:

Toplumların meydana getirdikleri kültürler, medeniyetler onların inandıkları dinlerden beslenmektedir. Bu anlamda insan davranışlarında din olgusu; bireylerin dünya görüşlerinin oluşmasında, sürdürdükleri sosyal hayatın genel çerçevesinde, sosyal normlarında son derece etkili bir unsur olarak yer almaktadır. Türk kültürünün en önemli yapı taşlarından biri hiç kuşkusuz İslam dini ve İslam geleneğidir. Türk toplumları dünya görüşlerini İslamiyet'le yoğurmuş ve İslamiyet kavramı çerçevesinde bir Türk kimliği meydana getirmişlerdir. Milletimizin yaşattığı değerler İslam kaynağından beslenmektedir. İslam medeniyetiyle Türk kültürünün sentezi, Türk topluluklarının çağdaşlarına göre yüksek bir yaşam statüsüne ulaşmasını sağlamıştır. Ulaşılan bu yüksek statünün göstergelerine hem dönemin günlük yaşantısında hem de bilim, sanat ve edebiyat alanlarında verilen ürünlerde rastlamak mümkündür (Kaplan, 1986).

İslami değerler (Bolay, 2007: 18); Türk toplumunun İslam pratiğinden doğup gelişen bilgisiyile ve imanın günlük yaşamın her kademesinde yaşanmasıyla yanı sıra belli pratiklerin uygulanmasıyla gelenekleşmektedir. Uygulamaya dökülen bu gelenekler bir medeniyet hadisesi olarak asırlar boyunca sınanmıştır. Bu sınamaya bir örnek olarak özellikle Ramazan ayında toplumsal bir katılım dâhilinde nasıl bir medeniyet hadisesinin yaşandığını, bir değerler yumağının teşekkül ettiğini görmemek mümkün değildir (Çobanoğlu, 2023b: 98).

II. dörtlükte *Kibirli olmak başkalarının fikirlerini kabul etmeyi engeller* önermemiz doğrultusunda, her şeyi bildiği düşüncesiyle hareket eden kibir sahibi birey, kendisine danışılan mevzularda bilgisizliği sebebiyle danışanı yanıltmakta ve dinî vecibelerini yerine getirmek için en önemli kutsal mekân olan camiye gelen bireyleri beğenmemektedir. Bu beğenmemelik toplum nezdinde cami erkânı ile sınırlı kalmamakta mekânın da birey tarafından beğenilmediği algısını oluşturmaktadır. Bu durum dinî değerlere saygı kapsamında kabul edilecek bir davranış değildir. Yanı sıra bireyin, dinî vecibelerini yerine getirmek amacıyla camiye gelenlere karşı sergilediği olumsuz tutum, onun dinen günaha girdiği düşüncesini oluşturmaktadır. Dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *dini değerlere saygılı olmak olumlu etik değeri* görülmektedir.

3. a. Molekül Etik Değer: Alçakgönüllü olmak olumlu etik değeri.

b. Bağlam: III. Dörtlük

Elin kapısında kul kardaş olan

Burnu sümüklü hem gözü yaş olan

Bayramdan bayrama bir traş olan

Berbere gelir de dükkân beğenmez

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi: Alçakgönüllülük erdemi; pozitif psikolojinin erdemler sınıflamasında, ana erdem durumundaki *ölçülülük erdeminin* alt erdem sınıfıdır. Etik değerler bazen iki yönlü olabilirler. İki yönlü özellik gösteren etik değerleri *düşünsel etik değer* ve *eylemsel etik değer* olarak gruplandırmaktayız. Etik anlayış içinde bir davranış, bir tutum, bir kavram olarak gördüğümüz etik olgu *düşünsel etik değer*; uygulamalar, pratikler olarak gördüğümüz etik olgu ise *eylemsel etik değer*dir. Alçakgönüllülük etik değerinde iki yönlü özelliği görmekteyiz: birincisi *düşünsel alçakgönüllülük* ikincisi *eylemsel alçakgönüllülük*.

Düşünsel alçakgönüllülük; düşünsel alçakgönüllülüğün en güzel örneğini Sokrates bizzat yaşam felsefesiyle vermektedir. Sokrates felsefesi *Bildiğim bir şey varsa o da hiçbir şey bilmediğimdir* sözüyle düşünsel alçakgönüllülüğü adeta özetlemektedir. Bu ifadeye düşünsel alçakgönüllülük bağlamında bakıldığında, İslam filozoflarından Yunus Emre'nin ve Hacı Bektaş Velî'nin *kendini bilmek* felsefesiyle özdeşleştiğini görmekteyiz. Bu felsefesinin halk fikirleri; *alçakgönüllü ol, kendini bil, bildiğin şeylerin ne kadar az olduğunun farkında ol, bilginle, eylemlerinle, davranışlarınla böbürlenmedir*. Sokrates'in felsefesini benimseyen Popper (2005: 63) problemlere bulunan her çözümün, başka çözümsüz problemler yarattığını ve bilmediğimiz şeyleri arttırdığını söylemektedir.

Eylemsel alçakgönüllülük; eylemsel alçakgönüllülük yine alt erdemlerden biri olan affetmek erdemiyle bir arada alınabilir çünkü her alçakgönüllülük eyleminin alt düşüncesinde, karşıdaki bireyi bir affa uğratmak durumunun varlığı söz konusudur. Birey karşıdaki bireyin yerine göre bilgisizliğini, acizliğini, yanlışını, hatasını affederek ona alçakgönüllülük göstermektedir. Onu kendi içinde aklama psikoloji içindedir. İnsan bazı hallerde egosunun diğer bir söyleyişle acizyetinin tuzağına düşmektedir. Birey derin bir etik bilincine sahip olsa da çoğu yerde egosunu bastıramama durumu ile karşılaşmakta ve etik bilincinin getirisi doğru davranış kalıplarını sergileyememektedir. İşte bu kısır döngü de olumsuz etik değerlerin ortaya çıkmasında kuvvetli bir etkidir. Kibirli Olmak olumsuz etik değeri, bireyin etik bilinci kapsamında davranmadığı, dizginleyemediği yüksek egosunun neticesinde ortaya çıkan olumsuz bir etik değerdir. Oysaki birey, tutum ve davranışlarında bir orta nokta belirlemelidir. Bu orta nokta ne aşırılığa kaçmayı ne de olması gerekenden daha aşağı olmayı gerektirir. Tutumlar ve davranışlar bir denge dâhilinde yürütülmelidir. Ahlaki ve dinî öğretilerde; bireylerin davranışlarında orta noktanın bulunmasının, bu yolla bireylerinin ruh dünyalarında sağlayacakları mutlak dengenin davranışlara/eylemlere dökülmesinde ne kadar önemli bir husus olduğuna dikkat çekilmektedir. Yunus Emre (2013: 40) davranışlarında orta noktayı bulamayan bu insan tipini *aklın gücüne başvurmayan insan* olarak tanımlamaktadır. Mevlana ise davranışlarında orta nokta olmayan insanı *Tanrı'dan uzaklaşan insan* olarak

nitelendirmektedir (2015: 134). Her iki düşünürün görüşü de orta noktanın önemini vurgulayan görüşlerdir.

III. dörtlükte *Kibirli olmak beraberinde insanları küçümsemek ve ezmeye çalışmak olumsuz etik eylemlerini getirir* önermemiz doğrultusunda, başkasına hizmet etmekle yükümlü olan kibir sahibi birey, kişisel bakımını ihmal ettiği halde bu bakımı yaptırabileceği mekânları beğenmemektedir. Bu haliyle *düşünsel alçakgönüllük* kapsamı dâhilinde olmakla birlikte sergilediği etik eylem, olumsuz bir etik eylemdir. Dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *alçakgönüllü olmak olumlu etik değeri* görülmektedir.

4. a. Molekül Etik Değer: Kanaatkâr olmak olumlu etik değeri.

b. Bağlam: IV. Dörtlük.

Dağlarda bayırda gezen bir yörük

Kim tımar sipahi kimi ser bölük

Bir elife dili dönmeyen hödük

Şehristana gelir ezan beğenmez

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi: Türk etik anlayışında elinde bulunanla yetinmek, kanaat etmek övülen bir etik değerdir. Bu olumlu değer aksı hırdır. Kötü ahlakın anası olarak bilinen hırs kapsamında açgözlülük ve cimrilik başta olmak üzere pek çok olumsuz etik değer yer alır. Bu olumsuz etik değerler İslam dinince de yasaklanmıştır ve eylemesi günah kabul edilmektedir. İslam dininde bireyin hırsını dizginlemesi, elindekiyle yetinmeyi bilmesi, kanaat etmesi gerekmektedir.

Fakat kanaat etmek olumlu etik değerinin insanlar tarafından farklı algılandığı ve olumsuz bir etik eylem şeklinde eylendiği durumlar da vardır. Örneğin kanaat etmek bazı insanlar tarafından bir tür kadercilik olarak algılanmış ve hayat tarzı olarak benimsemiştir. Dolayısıyla bu insanlar uyuşuk ve çaresiz bir hayat sürmeye başlamışlardır. Kanaat etmenin uyuşukluk, çaresizlik, tembellik olarak algılanması toplumda görevlerin ihmal edilmesine neden olur. Yine bazıları elindekiyle yetinmenin himmetsizliğe ve kararsızlığa neden olduğu düşüncesindedirler (Sealibi, 1981: 96-98).

Kanaat etmek etik değeri konusunda bireylerin bakış açılarına göre bazı farklılıklar görünse de doğru olan etik eylem, insanın ait olduğu toplumun yararına çalışması ve eline geçenle mutlu olmasıdır. Bu noktada bireyin daha fazlasını elde etmeye çalışmasında kanaatkârlık, herhangi bir engel teşkil etmemektedir. Fakat bir elife dili dönmeyen bireyin şehre geldiğinde okunan ezanı beğenmemesi, onun yaşantısında elde ettikleri karşısında kanaatkâr bir tavır sergilemediğini göstermektedir.

IV. dörtlükte *Kibirli olmak kendini beğenmişlik duygusu yaratır* önermemiz doğrultusunda, Kazak Abdal örneklediği kibirli bireyi yörük olarak tanımlamış ve onun doğa içindeki yaşantısını dile getirerek şehre

geldiğinde bulunulan mekânı beğenmediğini ifade etmiştir. Dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *kanaatkâr olmak olumlu etik değeri* görülmektedir.

5. ve 6. Dizelerdeki Molekül Etik Değer: Fazilet sahibi olmak olumlu etik değeri.

b. Bağlam 1: V. Dörtlük.

*Bir çubuğu vardır gayet küçücek
Zum-ı fasidince keyif sürececek
Kırık çanağı yok ayran içecek
Kahvede fağfuri fincan beğenmez*

Bağlam 2: VI. Dörtlük

*Yaz olunca yayla yayla göçenler
Topuz korkusundan şardan kaçanlar
Meşe yaprağını kıyıp içenler
Rumeli bohçası duhân beğenmez*

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi: Olumlu etik değerlerin bir araya gelerek oluşturdukları yapıya *erdem* adını verilmektedir. Düşünme yeteneğiyle diğer canlı türlerinden ayrılan insanın bu yeteneğinin getirisi hayvanlardan farklı olarak olumlu etik değerlerle çevrelenmiş erdemli bir hayat sürmesi esas alınmıştır. Erdem sahibi olan insanın olumlu etik değerlere sahip olması beklenir.

Erdem değeri, insanlık tarihi boyunca hemen hemen tüm filozoflar tarafından ele alınmış bir etik değerdir. Filozoflar *erdem* kavramını olumlu ve *en yüksek iyiyi (summum bonum)* barındıran değerler olarak yorumlamışlardır. *Erdem etik değeri* diğer bir söyleyişle *fazilet etik değeri* semsiyesi altında, etik değerlerin kapsamı dâhilinde *erdemlilik* ve *erdemsizlik* kavramlarının tanımına yoğunlaşan filozoflar düşünce üretmenin ilk aşamasında; bireylerin erdemli/faziletli bir hayat sürmek yolunda gereksinim duydukları ahlaki özellikleri tespit etmeyi amaçlamışlardır. Düşünce üretmenin ikinci aşamasında erdemli bir hayat sürmek için bireylerin gereksinim duydukları ahlaki özelliklerin bireylerin yaşamlarına nasıl uygulanacağı konusudur. Filozoflar söz konusu ahlaki özelliklerin insan hayatına uyarlanması için neler yapılması gerektiği konusunda birbirinden farklı fikirler üretmişlerdir. Bütün filozofların etik değer konusunda birleştiği orta noktanın söylemi; *erdem/faziletin* ahlaka uygun, övgüye şayan ve yüksek bir değer olduğu bunun zıttı olarak *erdemsizlik/faziletsizlik* ise bir değer bile olmadığı, bilakis ahlaka uygun olmayan, yerilmesi gereken bir eylem olduğu söylemidir. Filozoflar bu söylemlerinden yola çıkarak ahlaka uygun, övgüye şayan ve yüksek bir değer olan erdem olgusunu, en yüksek iyi kavramı çerçevesinde ele almış ve erdem sahibi insanın tanımını şöyle yapmışlardır: Akıl ve muhakemesini kullanarak çevresindeki insanlara saygı ve sevgiyle davranan, cömert ve yardımsever olan, insanlar hakkında dedikodu yapmayan, insanlara yalan söyleyip onları kandırmayan, insancıl davranış ve eylemlerde bulunan birey erdem/fazilet sahibi bir bireydir.

Etik, ahlak üzerine bir temellendirme yapmayı gerektirir. Ahlakta asıl olan *iyi* değerini üretmek, ortaya koymaktır. İyi değerini üretebilmek için erdem sahibi olmak gerekir çünkü iyi insan olmanın yolu erdem sahibi

olmaktan geçer. Erdem sahibi olan insan; adalet duygusuna, hikmete, iffete ve yiğitliğe sahiptir. Âşık şiirleri örneklerinde erdem sahibi insanın örneklenmesi ya da burada olduğu gibi erdem sahibi olmayan bireyin örneklenerek olumlu etik değere çağrışım yapılmasının sebebi, ideal toplum ve ideal kahraman çerçevesinde istendik değerleri yeni nesillere aktarabilmektir. Bu sebeple erdem sahibi olmak diğer bir söyleyişle fazilet sahibi olup adaletli davranmak, hikmet ve iffet sahibi olmak, yiğitlik göstermek düstur edinilmesi gereken etik değerler olarak vurgulanmaktadır.

V. ve VI. dörtlüklerde *Kibirli olmak bastırılmış bir aşağılık kompleksinin ürünüdür* önermemiz doğrultusunda, mutfak eşyası bakımından zengin olmayan bir hayat şeklini sürdüren kibir sahibi birey buna rağmen kendisine sunulan kahvenin fincanına kusur bulmaktadır. Aynı şekilde tütün tüketiminde kıymet biçilen tütünleri de beğenmemektedir. Oysa fazilet sahibi bir birey bu olumsuz davranışlardan uzak durmaktadır. Dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *fazilet sahibi olmak olumlu etik değeri* görülmektedir.

7. a. Molekül Etik Değer: EYLENMESE AYIP KABUL EDİLEN DAVRANIŞLARDAN KAÇINMAK OLUMLU ETİK DEĞERİ.

b. Bağlam: VII. Dörtlük:

Aslında neslinde giymemiş hare

İş gelmez elinden gitmez bir kare

Sandığı gömleksiz duran mekkare

Bedestene gelir kaftan beğenmez

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi: Erdem kavramını, Aristotelesçi bir yaklaşımla ele aldığımızda *erdemli eylemlerin* insanın doğasında var olduğunu söyleyebiliriz. Erdemli eylemler, yerine getirildikleri takdirde ihmal edildiklerinden çok daha iyi sonuçlar vermektedir. Erdemlerin sonuçlarına bakarak erdem analizi yapmak ya da erdemli eylemin ne olduğunu belirlemek mümkün değildir. Bu durumda bir toplumda erdemli eylemin tespiti ancak; o toplum açısından geçerli sayılan basit anlamdaki kurallara uymanın birey açısından faydasına, o toplum tarafından yararlı bulunmuş ve uygulanması gerekli görülmüş bir kurala riayet etmenin, bireye toplumda yer edinme açısından fayda sağlayıp sağlamadığına ve geleneğe uygun bir eylemin birey tarafından yerine getirilmesinin toplumun devamlılığına bir katkısı olup olmadığına bakılarak yapılabilir (Moore, 2007: 259). Türk toplumunda yararlı bulunmuş ve uygulanması gerekli görülmüş, bireye toplumda yer edinme açısından fayda sağlayan, geleneğe uygun eylemlerden biri eylenmesi ayıp kabul edilen davranışlardan kaçınmaktır. Geleneğe uymayan davranışlar kınanır. Bu şekilde davranış gösteren birey, eleştirilir ve toplumdan dışlanır. Oldukça

sıradan giysilere sahip olan bir bireyin kıymetli giysileri beğenmemesi eylemesi ayıp kabul edilen davranışlar kapsamındadır.

VII. dörtlükte *Kibirli olmak kıskırtılmış bir yükseklik kompleksine yol açar* önermemiz doğrultusunda, farklı ve kıymetli giysilere sahip olmayan kibirli birey, kıymetli kaftanları da beğenmemektedir. Dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *eylemesi ayıp kabul edilen davranışlardan kaçınmak olumlu etik değerleri* görülmektedir.

8. a. Molekül Etik Değer: Had bilmek olumlu etik değeri.

b. Bağlam: VIII. Dörtlük:

Kazak Abdal söyler bu türlü sözü

Yoğurt ayran ile hallolmuş özü

Köyden şehre gelen bir köylü kızı

İnci yakut ister mercan beğenmez

c. Molekül Etik Değerin Temellendirilmesi: İslam etik felsefesinde *edep* kelimesini oluşturan her harf, üç yasağı işaret etmektedir: *e; eline sahip olmak, d; diline sahip olmak, b; beline sahip olmak*. Hacı Bektaş Velî'nin kurduğu Bektaşî tarikatının usul ve erkânında *Eline, diline, beline sahip ol!* öğretisi temel alınmaktadır. Mevlana, İslam'ın özetinin edep olduğunu söylemekte Kur'an'ın baştan aşağı edep eğitimi verdiğini ifade etmektedir yanı sıra insanın başına gelen çoğu sıkıntının edepsizlikten geldiğini dile getirmekte ve insanları uyarmaktadır. Mevlana'nın bakış açısına göre edebi olmayan diğer bir söyleyişle *edepsiz* insan sadece kendine kötülük yapmakla kalmaz ve bu edepsizlik hali ile içinde yaşadığı dünyayı da toptan ateşe vermiş olur. Nitekim ancak hürmet eden insan karşılığında hürmet görmektedir. Burada en önemli nokta sevgidir çünkü sevgi hiçbir koşulda haddi aşmaz (2003: 30). Edep kavramı *had bilmek* anlamını taşır. Davranışlarda ölçüyü aşmamaktır. İnsan ilişkilerinin bireysel ve toplumsal olarak düzenli devam etmesi, sürerlilik arz etmesi bakımından edep sahibi olmak, edep eylemlerde bulunabilmek önemli bir etik değerdir.

VIII. dörtlükte *Kibirli olmanın özünde, örselenmiş bir kişilik ve kontrol dışı gerçekleşen olumsuz etik eylemler yatmaktadır* önermemiz doğrultusunda, Kazak Abdal son dizesinde kibir sahibi bireyi bir köylü kızı olarak nitelendirmiş ve kıymetli taşlara sahip olmadığı halde mercan taşıyı beğenmediğini ifade etmiştir. Dörtlükte olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak *had bilmek olumlu etik değeri* görülmektedir.

Bulgular

Kazak Abdal'ın *Beğenmez* redifli taşlamasında *Kibirli Olmak Olumsuz Etik Değerini* Halkbilimsel Metaetik Kuram'ın kavramsal yapı elementlerinin temel unsurları olan *Etik Değerin Özü/Etik Değerin Halk fikri; Etik Değerin*

Temellendirilmesi, Etik Değerlerin Bağlamları ve Molekül Etik Değerler başlıklarıyla yaptığımız inceleme sonucunda;

Etik değerimizin özünde yatan halk fikri *toplum içinde yaşayan birey, kibirli ve kendini beğenmiş olmamalıdır* önermesiyle ifade edilmiştir. Kazak Abdal'ın *Beğenmez* redifli taşlamasının sekiz kıtası, etik değerimizin bağlamlarını oluşturmuştur. Her kitanın sonunda: *Selam vermek için kesan beğenmez; Camiye gelir erkân beğenmez; Berbere gelir de dükkân beğenmez; Şehristana gelir ezan beğenmez; Kahvede fağfuri fincan beğenmez; Rumeli bohçasından duhan beğenmez; Bedestene gelir kaftan beğenmez; İnci yakut ister mercan beğenmez* dizeleri bağlamların özelliklerini belirtmektedir.

Taşlamada molekül etik değerler olarak;

I. Dörtlükte; *Kibirli olmak herkesi küçük görmeye yol açar* önermemiz doğrultusunda, Kazak Abdal'ın *Beğenmez* redifli taşlamasında portresi çizilen kibir sahibi birey, yalnız büyümüş, yanı sıra eğitim almamış bir bireydir. Eğitimsiz olması sebebiyle cahil cesareti göstermekte ve her şeyi herkesten çok bildiğini düşünmektedir. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *bilgiye, bilgeye saygı göstermek olumlu etik değeri* tespit edilmiştir.

II. Dörtlükte; *Kibirli olmak başkalarının fikirlerini kabul etmeyi engeller* önermemiz doğrultusunda, her şeyi bildiği düşüncesiyle hareket eden kibir sahibi birey, kendisine danışılan mevzularda bilgisizliği sebebiyle danışanı yanıltmakta ve insanların topluca buldukları cami gibi özel bir mekânda bulunanları beğenmemektedir. Bu beğenmezlik toplum nezdinde cami erkânı ile sınırlı kalmamakta mekânın da birey tarafından beğenilmediği algısını oluşturmaktadır. Dini değerlere saygı kapsamında kabul edilmeyecek bir davranış sergileyen bireyin, dini vecibelerini yerine getirmek amacıyla camiye gelenlere karşı sergilediği bu olumsuz tutum, onun dinen günaha girdiği düşüncesini oluşturmaktadır. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *dinî değerlere saygılı olmak olumlu etik değeri* tespit edilmiştir.

III. Dörtlükte; *Kibirli olmak beraberinde insanları küçümseme ve ezme olumsuz etik eylemlerini getirir* önermemiz doğrultusunda, başkasına hizmet etmekle yükümlü olan kibir sahibi birey, kişisel bakımını ihmal ettiği halde bu bakımı yaptırabileceği mekânları beğenmemektedir. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *alçakgönüllü olmak olumlu etik değeri* tespit edilmiştir.

IV. Dörtlükte; *Kibirli olmak kendini beğenmişlik duygusu yaratır* önermemiz doğrultusunda, Kazak Abdal örneklediği kibirli bireyi yörük olarak tanımlamış ve onun doğa içindeki yaşantısını dile getirerek şehre geldiğinde bulunulan mekânı beğenmediğini ifade etmiştir. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *kanaatkâr olmak olumlu etik değeri* tespit edilmiştir.

V. ve VI. Dörtlüklerde; *Kibirli olmak bastırılmış bir aşağılık kompleksinin ürünüdür* önermemiz doğrultusunda, mutfak eşyası bakımından zengin olmayan bir yaşam biçimi sürdüren kibir sahibi birey buna rağmen kendisine sunulan kahvenin fincanına kusur bulmaktadır. Aynı şekilde tütün tüketiminde kıymet biçilen tütünleri de beğenmemektedir. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *fazilet sahibi olmak olumlu etik değeri* tespit edilmiştir.

VII. Dörtlükte; *Kibirli olmak kışkırtılmış bir yükseklik kompleksine yol açar* önermemiz doğrultusunda, farklı ve kıymetli giysilere sahip olmayan kibirli birey, kıymetli kaftanları da beğenmemektedir. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *eylenmesi ayıp kabul edilen davranışlardan kaçınmak olumlu etik değerleri* tespit edilmiştir.

VIII. Dörtlükte; *Kibirli olmanın özünde, örselenmiş bir kişilik ve kontrol dışı gerçekleşen olumsuz etik eylemler yatmaktadır* önermemiz doğrultusunda, Kazak Abdal son dizesinde kibir sahibi bireyi bir köylü kızı olarak nitelendirmiş ve kıymetli taşlara sahip olmadığı halde mercan taşını beğenmediğini ifade etmiştir. Olumsuz etik eylemlerle çağrıştırılan kibirli olmak olumsuz etik değerinin molekül etik değeri olarak; *had bilmek olumlu etik değeri* tespit edilmiştir.

Kazak Abdal *Beğenmez* redifli taşlamasında; kibrin bireyin yetersizliği ve özgüvensizliğinden kaynaklandığı, kibrin bireyin akıl ve muhakeme yeteneğinin önüne geçtiği bu sebeplerle toplumsal yaşamda toplum fertlerinin kibir sahibi olmaktan ve kendini beğenmişlik duygusunun sergilendiği tavır/davranış/eylemlerden kaçınmaları gerektiği esaslarıyla yapılandırılmış bir halk felsefesinin varlığı görülmektedir. Kazak Abdal; bu halk felsefesini, olumsuz etik eylemlerle örneklemek, olumlu etik değerleri çağrıştırmak ve molekül etik değerleri vurgulamak suretiyle işlemiştir.

Sonuç

Günümüzde etik değerlerin yitirilmesi noktasında yaşanan sorunların giderilmesi için toplumların kadim bilgilerinde mevcut olan halk fikirleri ve halk felsefesi doğrultusunda hareket etmeleri, etik değerlerini ve molekül etik değerlerini göz önünde bulundurarak etik anlayışlarını güncel formatta yenilemeleri, çağa uydurmaları ve yeni nesillere aktarmaları gerekmektedir. Kuşkusuz her toplum kendi halkına eğitim verirken eğitimde yakın ve uzak hedefleri göz önünde bulundurmaktadır. Yakın hedefler; bireylerin ilgi ve kabiliyetlerini geliştirerek onları hayata hazırlamak ve mutlu bireyler olmalarını, severek ve isteyerek seçecekleri bir mesleğe sahip olmalarını sağlamaktır. Uzak hedefler; politik yapının, anayasal çerçevede, ulusal eğitim felsefemize hizmet edecek doğrultuda uygulanmasıdır. Hem yakın hem uzak hedeflerde ortaklık gösteren olgu, bireylere kazandırılması gereken istendik davranış ise eğitim verilen bireylerin etik değerlere sahip olmasıdır. Erdemli

insanlar olarak yetişmeleri ve topluma fayda sağlamalarıdır. Bu anlamda insan ilişkilerinde, kibirli olmak olumsuz etik değerinin etkisiyle ortaya çıkan problemlerin çözümünde, etik değerlerin ve molekül etik değerlerin sıklıkla kullanıldığı halk edebiyatımızın farklı ürünlerinden yapılacak örneklemelerin eğitim alanında kullanılması yanı sıra çağımızın süratle yozlaşan etik anlayışına bir çözüm getirmek adına etik, metaetik konularının bütün eğitim hayatına yayılacak şekilde bir ders olarak verilmesi bir zorunluluk durumundadır. Akademiye bu alanda öncü olma görevi düşmektedir.

Halk edebiyatımızın farklı türlerinde Halkbilimsel Metaetik Kuramı uyguladığımız örneklemeler eğitim aşamasına taşınabilir, etik değerlerimizin yeniden kazanılması yolunda kullanılabilir, işlevsel hale getirilebilir. Halkbilimsel Metaetik Kuram; etik değerlerdeki halk fikirlerini ve etik değerlerin bağlamlarında yer alan molekül etik değerleri ortaya koyarak halk felsefesindeki yerlerini belirlemek suretiyle çağımızın etik problemlerinin çözümüne katkıda bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Bolay, S. H. (2007). Değerlerimiz ve günlük hayat. *Değerler Eğitimi Merkezi Dergisi*, 1(1), 12-19.
- Cevizci, A. (2002). *Etiğe giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2010). *Felsefeye giriş*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Geleneksel dünya görüşü veya halk felsefesinin halkbilimi çalışmalarındaki yeri ve önemi üzerine tespitler. *Milli Folklor*, 45, 12, 14.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Halk bilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, S. (2021a). *Halkbilimi bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nin halk felsefesi ve metaetikselsel çözümlemesi*. C. 1, Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çobanoğlu, S. (2021b). *Halkbilimi bağlamında Dede Korkut Hikâyeleri'nin halk felsefesi ve metaetikselsel çözümlemesi*. C. 2, Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çobanoğlu, S. (2022a). *Halkbilimi ve metaverse yeni dünyaların beşiğinde*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Çobanoğlu, S. (2022b). Halkbilimsel metaetik kuram ile 'kendini övmek ve kibirli olmak olumsuz etik değerleri'nin halkbilimsel temellendirmesi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 10(30), 168-192.
- Çobanoğlu, S. (2022c). Halkbilimsel metaetik kuram ile 'husumet oluşturmak' ve 'iftira atmak' olumsuz etik değerleri'nin çözümlemesi. *folklor/edebiyat*, 110, 347-370.
- Çobanoğlu, S. (2022d). Halkbilimsel metaetik kuram ile Kazak Abdal taşlamalarında kültürel ergonomi çerçevesinde etik kodlar. *Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 37, 143-168.

- Çobanoğlu, S. (2023a). Halkbilimi ve metaverse ilişkisi bağlamında metaetikverse. *Turcology Research*, 77, 126-139.
- Çobanoğlu, S. (2023b). Halkbilimsel metaetik kuram ile Hacı Bektaş Velî'nin Besmele Tefsirinde cömert olmak ve hırsızlık yapmak etik değerleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Merkezi Dergisi*, 105, 97-127.
- Dundes, A. (1972). Folk ideas as units of worldview. *Toward New Perspectives in Folklore*, (ed. Americo Paredes ve R. Bauman), 120-134, Austin: The University of Texas Press.
- Gündoğdu, H. (2009). Eleştirel düşünme ve eleştirel düşünme öğretimine dair bazı yanılgılar. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 57-74.
- Honer, S. M. - Hunt, T. C. (1996). *Felsefeye çağrı*. (çev.: Hasan Ünder), Ankara: İmge Kitabevi.
- Kaplan, M. (1986). *Kültür ve dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Yaban düşüncesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lipman, M. (2003). *Thinking in education*. Cambridge: Cambridge University.
- Mevlana, C. R. (2003). *Mesnevi tercemesi ve şerhi*. (çev ve şerh.: Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: İnkilâp Yayınevi.
- Mevlana, C. R. (2015). *Mesnevî-i ma'nevî*. (çev.: Derya Örs ve Hicabi Kırlangıç), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Moore, G. Ed. (2007). *Etik*. (çev.: Osman Elmalı), İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Onart, A. (1976). Ahlak felsefesinde doğalcılık nedir?. *Felsefe Arkivi*, 20, 79-97.
- Popper, K. (2005). *Bilimsel araştırmanın mantığı*. (çev.: İlknur Aka ve İbrahim Turan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sealibi, E. M. (1981). Tahsînu'l-kabîh ve takbîhu'l-hasen, tah: Şâkir el-âşûr. *Irak, İhyâu't-turâsi'l-İslâmî*.
- Tepe, H. (2011). *Etik ve metaetik*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Yıldırım, D. (2000). Türk sözel kültüründe süreklilik. *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1, s. 32-45.
- Yunus Emre (2013). *Nasihatler kitabı (Risâletü'n Nushiyye)*. (hzl.: Ziya Avşar), Ankara: Sistem Ofset.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / This article does not require an Ethics Committee Approval.

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

TOPLUMSAL İŞLEVİYLE ANKARA ELMADAĞ'DA "TANDIR EKMEĞİ" KÜLTÜRÜ



WITH ITS SOCIAL FUNCTION "TANDOORI BREAD" CULTURE IN ANKARA ELMADAĞ

Mutlu ÖZGEN*

ÖZ: Ankara Elmadağ ilçesinde tandır ekmeği, hamurunun mayalanması, yoğrulması ve tandırda pişirilme aşamaları ile özel bir işleve sahiptir. Elmadağ'da tirit, tandır ekmeğinin başlıca yapılış amacını oluştururken, "Adak" olarak yapıлып dağıtılması ile halk inancının uygulama alanını oluşturmıştır. Oda şeklindeki üstü kapalı tandırlarda yapılan tandır ekmeğinin çarşı ekmeği ile "Takası" işlevselliğini artırmıştır. Elmadağ'da tandır ekmeği tıpkı tiritte olduğu gibi yapılaş zamanı ve amacı ile kendine mahsus bir ritüel alanı oluşturmıştır. Böylece, düğün, sünnet, hac ve asker uğurlama, kırk ekmeği ilk bayram gibi geçiş dönemlerine ait yemek ritüelinin tamamlayıcı unsuru olarak sofrada yer almıştır. Ankara ve çevresinde "Elmadağ Ekmeği" ismiyle anılsa da halk arasında sert yapısından dolayı; "Tavşan Öldüren", uzun şeklinden dolayı ise "Sığır Dili" adını alan tandır ekmeği, sert ve dayanıklı yapısıyla tiridin damakta bıraktığı lezzetin kaynağı olarak görülmüştür. Halk arasında tandır ekmeğinin sertliği ve dayanıklılığının Elmadağ'ın sert kışından kaynaklandığına dair yaygın bir görüş söz konusu olsa da ekmeğin sert yapısını "Ekmeğini taştan çıkarın insanların memleketi olmasına" bağlayanlar da olmuştur. Tandır ekmeğinin sert yapısı ve sağlam mayası ile Elmadağ'da, "güçlü kadının ekmeği" olarak tanımlanmasında, "Avrat Ekmeği", "Avrat İşi" ve "Möhkem Avrat Ekmeği" gibi isimler etkili olmuştur. Elmadağ'da kadının elle yoğurduğu, diliyle mayaladığı hamur "kadının", tuz "erkeğin" simgesi olurken; mayalı hamurun tandırda pişirilmesiyle elde edilen tandır ekmeği ise "kadınla erkeğin birlikteliği" olarak kabul edilmiştir. Tuzlu ve mayalı ekmeğin, "Aile" olmanın göstergesi kabul edildiği Elmadağ'da ekmeğin tandırda pişerken tatlarının birbirine geçmesi, halk arasında kadınla erkeğin bütünleşmesi olarak kabul görmüştür. Tandır ekmeğinin hamurundaki tuzun varlığı kadar yokluğu da kadın ve erkek birlikteliğinin toplumsal açıdan ölçütü sayılmıştır. Elmadağ'da eşini kaybetmiş kadınlar için kullanılan, "ekmeğinin tuzu yok" sözüyle hem medeni durumlarına hem de eşleri için tuttıkları mateme "tuz ve ekmek hakkı" üzerinden gönderme yapılmıştır. Pek çok sembolik anlamı ile tandır ekmeği, Elmadağ'da kadınla erkeğin öz hikâyelerinin tuzlu hamurla mayalanıp, ateşle pişirildiği biyografik unsurlardan biri olmuştur. Böylece tandır ekmeği, toplumsal işlevleri ile yalnızca Elmadağ mutfağının değil, aile hayatının da tadı, tuzu ve mayası olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Elmadağ, tandır ekmeği, kadın, hamur, tuz.

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

ABSTRACT: In the Elmadağ district of Ankara, tandoori bread has a special function with its dough leavening, kneading and cooking in the tandoor. While tirit constitutes the main purpose of making tandoori bread in Elmadağ, it has created the application area of folk belief by making and distributing it as "votive". The "Exchange" functionality of tandoor bread made in room-shaped covered tandoori with bazaar bread has increased its functionality. In Elmadağ, tandoori bread has created a unique ritual area with its time and purpose, just like in tirit. Thus, wedding, circumcision, pilgrimage and soldier farewell, forty bread took place on the table as a complementary element of the food rituals of the transition periods such as the first feast. Although it is called "Elmadağ Bread" in Ankara and its surroundings, due to its hard structure among the people; Tandoori bread, which was named "The Rabbit Kills" and "Beef Tongue" due to its long shape, was seen as the source of the flavor left on the palate by the tirit with its hard and durable structure. Although there is a common opinion among the people that the hardness and durability of tandoori bread is due to the harsh winter of Elmadağ, there are also those who attribute the hard structure of the bread to "it is the hometown of people who make their bread out of stone". Names such as "Avrat Bread", "Avrat İşi" and "Möhkem Avrat Bread" were influential in the definition of tandoori bread as the "strong woman's bread" in Elmadağ with its hard structure and strong leaven. In Elmadağ, the dough that the woman kneads by hand and leavened with her tongue becomes the symbol of "woman" and salt becomes the symbol of "man"; Tandoori bread, which is obtained by cooking the leavened dough in the tandoor, has been accepted as the "coexistence of man and woman". The absence as well as the presence of salt in the dough of tandoori bread is considered the social criterion of the union of men and women. The phrase "the bread has no salt" used for women who lost their spouses in Elmadağ refers to both their marital status and the mourning they hold for their spouses through "the right to salt and bread". With many symbolic meanings, tandoori bread has become one of the biographical elements in Elmadağ where the stories of men and women are fermented with salt dough and cooked with fire. Thus, with its social functions, tandoori bread became the flavor, salt and leaven not only of Elmadağ cuisine but also of family life.

Keywords: Elmadağ, tandoori bread, woman, dough, salt.

Giriş

Bu çalışma, Ankara ve çevresinde "Elmadağ ekmeği" olarak da bilinen "tandır ekmeğinin" toplumsal işlevlerini tespit etmek amacıyla, 2017 yılının ağustos ayında Ankara'nın Elmadağ ilçesinde yürütülen alan araştırmasında elde edilen veriler ışığında hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında kaynak kişilerle yapılan görüşmeler, halk arasında "İskele" olarak anılan ilçe merkezi ile bir dönem Elmadağ'da tandırın sayıca fazla olduğu ve tandır ekmeğinin çıkış noktasını oluşturan "Arka Köy"de gerçekleştirilmiştir.

Yürütülen alan araştırması sonucunda, yapılış amacı ve zamanı ile tandır ekmeğinin Elmadağ'da geçiş dönemleri başta olmak üzere pek çok ritüel uygulamanın tamamlayıcı unsuru olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Özellikle düğün, sünnet, bayram ve ölüm 'de "Tirit" olarak yer alırken, gündelik hayatında içinde oluşan ihtiyaçlar bağlamında ise "Adak" ve "Takas" olarak yer alarak, toplumsal bir beklentiye karşılamaştır. Bu hususlar tandır ekmeğine, tıpkı "Tirit"te olduğu gibi (Özgen, 2022) toplumsal açıdan pek çok önemli işlev yüklemiştir.

Araştırmamızda, "doğru bilgiye ulaşmanın yolunun doğru kaynak kişilerden geçtiği" gerçekliği ile hareket edilmiştir. Bu bağlamda, kaynak kişi olarak orta yaş ve üzerindeki evli, çocuklu ve dul kadınlar ile ilçe merkezinde

bir dönem esnaflık yapmış erkeklerle görüşmeler yapılmıştır. Araştırma esnasında yapılacak görüşmeler için doğru kaynak kişilere ulaşmak konusunda Elmadağ'da yaşayan aile ve akrabaların yardımına başvurulduğu gibi, kaynak kişi olarak da araştırmaya önemli katkıları olmuştur. Ayrıca görüşmeler esnasında, isimlerinin gizli tutulmasını isteyen kaynak kişilerden bazıları için, etik kurallara uygun olarak kaynakça bölümünde müstear isim kullanılmıştır.

Elmadağ Ekmeğinin Hikâyesi

Ankara ve çevresinde; "Elmadağ ekmeği" olarak bilinen, tandır ekmeği işlevini, kimliğini ve asıl ismini "oda" şeklinde yapılmış üstü kapalı tandırdan almıştır. "Elmadağ ekmeği, özellikle bazı köylerde ve ilçe merkezinde yapılan özel bir ekmektir. Bu ekmeğin oda şeklinde üstü kapalı tandırlarda yapılır. Tandırın ortasında çoraktan yapılmış bir yuvarlak çukur bulunur. Ağzı dar, altı biraz geniş olan bu çorak sıvalı çukurun duvarlarına yapıştırılarak ve alttan ısıtıldıktan sonra kızaran ve pişen ekmeğin ekmeğin teknesine alınarak eve götürülür" (Ceylan, 1983: 131).

Elmadağ'da yalnızca ekmeğin ismi değil aynı zamanda yapılan ekmeğin sayısı da "tandır" olarak adlandırılmıştır: "Zira ekmeğin ölçüsü de tane değil, tandır hesabıdır. Üç tandır ekmeğin yaptık, bir iki hafta yeter" (Özel, 2006: 196) gibi sözlerle ifade edilir. Elmadağ'da tandır ekmeğine, halk arasında uzun şekliyle dolaylı "sığır dili", sert yapısından dolaylı ise "tavşan öldüren" adı verilmiştir. Tandır ekmeğinin dilden dile dolaşan "tavşan öldüren" hikâyesi şöyledir:

"Tandır ekmeğimize neden Tavşan öldüren dediğimizi isterseniz size anlatayım. Rahmetli babamdan dinlediğim bir hikâye, hayvan sahibi olanlar iyi bilirler hayvan otlatmaya gidilirken azık olarak tandır ekmeği varsa baş soğan bir iki "kompül" (patates) konur çantasına. Yumurta varsa zenginsin denir. Çobanın azık çantasının vazgeçilmezi tandır ekmeğidir. Bir pınar kenarında suya ekmeği bandırarak mevsimine göre bostandan bahçeden aldığı domatesle karnını doyurur. Anlatacağım hikâye de çobanın başından geçmektedir. Suyun kenarında katığını yerken önünden geçen tavşanı gören çoban, tavşanı avlamak istese de yanında yöresinde bıçak delikli demir dediğimiz tüfek neyim yok. Taş bile bulamayınca çare olarak elindeki taş gibi sert tandır ekmeğini tavşana fırlatmasıyla, tavşanı isabet eden tandır ekmeği tavşanı öldürmüştür. İşte o günden sonra bu ekmeğin adı halkın ağzında ve hafızasında "tavşan öldüren" olarak yer etmiştir" (Özgen,2022: 761-62).

Elmadağ'da halk arasında çeşitli isimlerle anılan tandır ekmeği, en az şekli ve sertliği kadar, kolay bayatlamayan dayanıklılığı ile ön plana çıkmıştır. "Tandırın iç yüzeyine uzun bir şekil verilerek yapıştırılan ekşi mayalı hamurun pişme süresi yaklaşık yarım saat olup, pişen ekmeğin özenle 'tekne' adı verilen uzun ahşap kaplara dizilerek üstü sıkıca örtülmektedir. Yapıldıktan sonra tandır ekmeği ekşi mayadan yapıldığı için

dayanıklı olup, bayatlamadan iki-üç hafta boyunca yenilebilmektedir” (Terzioğlu, 2014: 87).

Elmadağ insanı, tandır ekmeğinin sertliği ve dayanıklılığı ile Elmadağ’ın çetin ve soğuk geçen sert kışını özdeşleştirmiştir:

“Elmadağ’ın iklimi sert, insanı mülayimdir. Büyüklerimiz ekmeğimizin sertliğini, çetin geçen kış mevsiminin sertliğine bağlamışlardır” (KK-1, KK-2). “Tıpkı ekmeğin mayası gibi insanın da bir mayası vardır. Elmadağ insanının mayası ile tandır ekmeğinin mayasını aynı el mayalamıştır. Nasıl ki sıcak et suyunun (tiridin) içinde ekmeğin direncini koruyorsa Elmadağ’ın insanı da en zor şartlarda bile duruşunu ve direncini korumuştur. Kendini salıvermez, hamurlaşmaz. Çünkü mayası iyidir” (KK-7). Elmadağ’da halk arasında tandır ekmeğinin sert yapısı, tiridin damakta bıraktığı lezzetin kaynağı olarak görülmektedir. “Tandır ekmeğinin sert oluşu ve sıcak yemeğin içinde hemen hamur olmaması, tiride asıl lezzetini vermektedir” (Özel, 2006: 197).

Elmadağ’da tandır ekmeğinin sertliğini, taş ocağında ekmeğini taştan çıkaran insanlardan geldiği görüşü de hâkimdir. Elmadağ’ın “Ekmeğini taştan çıkaran insanların memleketi olarak” anılmasında, Elmadağ ve çevresinde çok sayıda taş ocağının bulunması etkili olmuştur. “Büyüklerimiz Elmadağlıların ekmeğinin sertliğinin sebebini, ‘biz Elmadağlılar ekmeğini taştan çıkaran insanlarız, elbette ekmeğimiz de sert olacaktır’ şeklinde açıklarlardı. Ekmeğin taştan çıkarılması hem mecazi hem de gerçektir. Elmadağ ve çevresinde taş ocakları vardı. Halen de var. Arka Köyde yaşayanlar bu taş ocaklarında çalışırlardı. Ocağa giderken yanlarına kumanya olarak, taş gibi sert tandır ekmeği alırlardı. Taş ocaklarında karınlarını doyurmak evlerini geçindirmek için çalışırken, taş gibi sert tandır ekmeği ile açıklıklarını gidermelerinden mütevellit, tandır ekmeği taş ocaklarının simgesi olmuştur. Ekmeğimizi taştan çıkaran insanlar olduğumuz için ekmeğimizin sertliği de buradan gelmektedir. Elmadağ’da kime sorsanız aynı şeyi anlatır. Şayet yerlisi ise” (KK-1, KK-2).

Tandır Ekmeğinin Yapılış Amaçları

Ankara ve çevresinde “Elmadağ ekmeği” olarak bilinen tandır ekmeğinin yapılış amaçları arasında ilk sırada “Tirit” yer almaktadır. Elmadağ’da tandır ekmeği, tiridin damakta bıraktığı tadın kaynağı olarak görülmüştür. Elmadağ mutfağındaki Tirit kültürünün tamamlayıcı unsuru olan tandır ekmeği, günlük ekmeğin ihtiyacını karşılamadan dışında düğün, sünnet, hac ve asker uğurlama, ölüm gibi geçiş dönemlerinin ana yemeğini oluşturan tirit için hususi olarak yapılmaktadır. Bu durum, “tandır ekmeğimsiz tirit, tiritimsiz de düğün olmaz” (Özgen, 2022:767) şeklinde halk arasında sıkça dile getirilmiştir.

Elmadağ’da tandır ekmeğinin yapılış amaçları arasında; ikinci sırada “Adak” yer almaktadır. Tandır ekmeğinin “Adak” olarak yapıp dağıtılması, tandır ekmeğinin önemini ve işlevselliğini de artırmıştır. Elmadağ’da

kadınlar tandır başında ekmek yaparken; oğlu, kızı, eşi, kardeşi bazen de kendisi için adakta bulunmaktadır. Tandır ekmeğinin adak olarak adandığı konuların başında; çocuğu, eşi ya da kardeşinin “işe girmesi” ve “elinin ekmek tutması” gelmektedir.

“Tandırda ekmeği yaparken dili ile dileğini de mayalar kadın. Eğer oğlum, kızım, eşim işe girerse, eli ekmek tutarsa tandır yakıp bir tekne ekmek yaparak dağıtacağım “denilerek adakta bulunurlar” (KK-6, KK-7).

Elmadağ’da tandır ekmeğinin Adak olarak adandığı bir diğer önemli konu, uzun zamandır çocuğu olmayan, gelini, kızı ya da kendisi için “çocuk sahibi olmak isteyen” kadınların adağı oluşturmaktadır. “Uzun zamandır çocuğu olmayan kadınlar başta olmak üzere kaynanalar gelinleri için anneler de kızları için; ‘bu ekmeğin mayası gibi gelinim-kızım mayalanıp döl tutsun / döl tutayım. Hayırlısıyla bir tekne ekmek yapıp dağıtacağım’ şeklinde tandır başında niyette bulunurlardı” (KK-6, KK-8, KK-9).

Gelini, kızı ya da kendisi için uzun zamandır erkek çocuk isteyen ama kız doğuran kadınlar, tandır başında mayaladığı hamurun içine, bir tutam tuz alarak; “kızımın-gelinimin mayası / benim mayam döl tutsun ocağımızı tütürsün” (KK-13, KK-14, KK-15) diyerek elindeki tuzu hamura katarak, erkek çocuk sahibi olmak için adakta bulunur. Bilindiği üzere, Elmadağ’da tuz erkeği temsil ettiği için erkek çocuk isteğini de kadınlar tuz aracılığıyla dile getirmektedir.

Erkek çocuk için eliyle tuz kattığı hamura sığır dili şeklini veren kadınlar, ekmek olarak pişirmesi için tandıra vururken; “tıpkı bu mayalı hamurun tandıra tutunduğu gibi gebe kızımın / gelinimin mayası da tutsun. Erkek doğursun” (KK-3, KK-5, KK-6) şeklinde niyette bulunmaktadır. Gelini ya da kızı hamile olan kadınlar ise “evladiyla sağ salim bir avazda doğursun, yükünden kurtulsun” düşüncesiyle, bir tandır ekmek yapıp dağıtmak için adakta bulunmaktadır.

Dilekleri gerçekleşen kadınlar adaklarını “tandır ekmeği yapıp dağıtarak” ya da “tiridin altına doğranıp yemek” olarak adaklarını yerine getirmektedir. Doğum, düğün için yapılan tandır ekmeği adak olarak kesilen kurban etinden yapılan tiritle ikram edilmektedir (KK-5, KK- 9, KK-11). Elmadağ’da Adak olarak yapılan tandır ekmeği, öncelikle çocuğu olmayanlar ile erkek çocuk hasreti çekenlere verilmektedir. Yapılan ekmeğin tamamı ise çocuk doğduğunda kesilen kurbanın etinden yapılan tiritte kullanılmaktadır (KK-7, KK-8). Elmadağ’da tandır ekmeğinin “Adak” olarak adandığı bir diğer önemli konu, uzun zamandır iş bulmayı bekleyen, işinde dikiş tutturamayan, evine ekmek girmeyen kişilere aittir. Bu kişilerin niyetleri olduğunda adaklarını yerine getirmek için yapılan tandır ekmeğini ilk olarak kendisi gibi iş bulmayı bekleyen kişilere; “artık oğlumuzun / kızımızın eli çok şükür ekmek tutuyor, ekmek sahibi oldu, evimize ekmek getirecek, darısı sizlerin başına” (KK-5, KK-12) denilerek dağıtılır.

Düğün ekmeklerinden¹ uzun zamandır kısmeti kapalı, çeyiziyle bekleyen kızlara da “uğur getirsin kısmetiniz çıksın, darısı sizin başınıza” niyetiyle mutlaka gönderilmektedir. Bu durum, Düğün için yapılan tandır ekmeklerinin yapılma amaçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Evinde çeyiziyle bekleyen ve görücülerin kapısını dahi itmediği kızlara düğün için yaptığımız ekmekten mutlaka göndeririz. Büyüklerimizden öyle gördük. “Tandırdan yeni çıktı bekletmeden yesin denir ki, zaten yeterince evde kısmetini beklediği için ekmek de bir tür nasiptir. Nasibini bekletmesin yesin diye tembih edilir. Anasına da darısı başına. Sana da kızının düğün ekmeğini tandırda pişirmek nasip olsun deriz” (KK-8, KK-14).

Elmadağ’da ekmek yapmak için tandırın yakıldığı gün de tandır ekmeğini önemli bir ritüel alanı yapmıştır. Elmadağ’da tandır ekmeğinin yapılış amacı kadar yapılış zamanı da önemli olmuştur. Özellikle Adak amacıyla yapılan tandır ekmeği başta olmak üzere, düğün, sünnet, kırk ekmeği gibi geçiş dönemlerinde yapılacak ekmekler için tandır, genelde perşembe günü yakılmaktadır: “Eskiden tandırlar perşembe günleri yanardı. Öğleden sonra tekke vakti olduğu için büyüklerimizin mezarlarını ziyarete gideceğimiz için tandırda ekmeği sabahtan yapardık. Tandırda yapılan ekmek tekne ile eve getirirken yolda karşılaştığımız tanıdık tanımadık fark etmez yedi kişiye teknedeki sıcak ekmekten geçmişlerimizin canlarına gitsin diye birer tane verirdik” (KK-8).

“Tandırdan ekmeğin yapıldığı gün evin ocağına evi ocağı, malı koyup giden büyüklerimizi unutmadığımızı göstermek için tuz atardık. Pişirdiğimiz ekmek onların bıraktığı kazançla yapıldığından onları da unutmadığımızı göstermek için ekmek yapıp ekmeğimizi bölüşerek ölen büyüklerimizin önüne gitmesi için dua ederiz. Bu Elmadağ’da Arka Köy dediğimiz yerde çok eski bir gelenektir” (KK-5, KK-11, KK-15). Tandır Ekmeği geçiş dönemlerine ait ritüel unsur olmasının yanı sıra Çarşı Ekmeği ile yapılan “Takasın” da adı olmuştur.

Çarşı Ekmeği ile Yapılan “Takasın” Adı

İskele olarak bilinen Elmadağ’ın ilçe merkezinde yaşayan memurların tirit yapmak için tandır ekmeğine duydukları ihtiyaç, Elmadağ’da tandır ekmeği ile somunun takas edilme sürecini başlatmıştır. Makine Kimya Endüstrisi (MKE) içindeki “Hüner Ekmek Fırını” bir dönem Elmadağ’da tandır ekmeği ile somunun takas edildiği başlıca adres olmuştur.

“Eskiden Elmadağ’da tek fırın vardı o da MKE içinde, biz Hünerlere aitti. MKE içinde. Market ve fırın birlikte olup işletmeciliğini rahmetli babam Sadık Hüner yapardı. MKE mensupları, mühendisler ile Barut ilkokulu öğrencileri daimî müşterileriydi. “Arka Köy”de yaşayanların “Çarşı ekmeği” dediği somunu genelde Bankacılar, ziraatçılar öğretmenler, polis asker gibi

¹ Elmadağ’da düğün için yapılan tandır ekmekleri, normal tandır ekmeğine göre boyut olarak daha küçük yapılmaktadır.

cebinde paranın olduğu maaşlı kesim dediğimiz memurlar alırdı. Çarşı ekmeğini Elmadağ'ın yerlisi pek almazdı. Onlar tandırda ekmeği yapar onu tükettirdi. Çarşı ekmeğine de hayranlıkları, ekmeğin arasına tahin helvasını koyup yeme isteğinde gizliydi. Meşhur tiridimizin tadına bakıp bu lezzetten vazgeçmeyen memur kesim tirit yapmak için bizden tandır ekmeği istemeye başladı. İlk başlarda hatır işi şeklinde başlayan bu süreç zamanla çarşı ekmeği ile tandır ekmeğinin takasına dönüştü. Biz de Arka Köyden tanıdığımız kişilerden tandır ekmeği istemeye başladık. 1 Çarşı ekmeği ile 2 Tandır ekmeğini takas etmeye başladık. Takasla aldığımızı da parayla müşteriye sattık” (KK-2, KK-3).

Elmadağ'da tandır ekmeği ile çarşı ekmeğinin takasını, tetikleyen bir diğer husus, Arka Köyde yaşayanların çarşı ekmeğine duydukları merak ve hayranlıktır:

“Çarşı ekmeği başka bir şeydi. İsmi yetiyordu. En çok da taze çarşı ekmeğinin arasına tahin helvasını koyup yemenin keyfi başkaydı. Bunu tandır ekmeği ile yapamıyorduk. İşte bu yüzden biz Arka Köyde yaşayanlar, çabuk pörsüyüp, ertesi gün bayatlasa da yerken çok ufalansa da çarşı ekmeğini yemek için heves ederdik. Aslında ikisinin de yeri ayrıydı” (KK-4, KK-5, KK-8). Söz konusu takasla, Elmadağ'da tandır ve tandır ekmeği denildiğinde ilk akla gelen yer “Arka Köy” iken, Çarşı ekmeği denildiğinde de ilk akla gelen adres MKE içindeki “Hüner Ekmek Fırını” olmuştur. Böylece tandır ekmeği tiritle, çarşı ekmeği de tahin helvasıyla özdeşleşmiştir.

Elmadağ'da çarşı ekmeğine duyulan merak ve ilginin bir sonucu olsa gerek; “Arka Köyde çarşı ekmeğinin arasına tandır ekmeğinin konulup yenildiğine” (KK-1, KK-12, KK-16) dair halk arasında şehir efsanesine dönüşmüş yaygın bir söylence bulunmaktadır. Günümüzde ise tandır ekmeği Elmadağ ilçe merkezinde çarşı ekmeği gibi dükkânlarda para ile satılmaktadır. Özellikle internetin ve sosyal medyanın hayatımıza girmesiyle Elmadağ dışında yaşayan Elmadağlılara çevrimiçi sipariş üzerinden kargo ile tandır ekmeği gönderilmektedir. Elmadağ Belediyesi de ilçenin eski belediye binasını restore ederek Köy Konağı'na dönüştürerek halkın hizmetine sunmuştur. Köy konağı; tirit, tandır ekmeği, hoşmerim, gözleme, tandır çöreği, ulavaç gibi Elmadağ mutfağına ait yöresel lezzetlerin yapılp sunulduğu adres olmuştur.

Tandır Ekmeğinin İfade Ettiği Sembolik ve İşlevsel Anlamlar

Elmadağ'da tandır ekmeğinin yapılış amacının tirit olması, teknik olarak da tandır ekmeğinin dayanıklılığını elzem kılmıştır. Söz konusu dayanıklılık, tandır ekmeğine çeşitli anlamların yüklenmesi sonucunu doğurmuştur.

“Güçlü Kadının Ekmeği”

Elmadağ'da sert yapısıyla bilinen tandır ekmeğinin, tirit içinde duruşunu bozmayan yapısının ardında da sağlam mayaya sahip olması

bulunmaktadır. Tandır ekmeğinin bu yönü, özellikle tirit yenirken dile getirilmektedir. “Kadın da bu gördüğün tiridin içindeki tandır ekmeği gibi mayası sağlam ve dirayetli olmalı. Bu bir maya meselesidir. Ekmeğin mayası sağlam olacak ki tirit de lezzetli olsun. Her kadın hamur mayalayamaz tandıra ekmek vuramaz. O yüzden bu ekmeğe Avrat işi denilmektedir” (KK-3, KK-4) sözüyle tiridin içindeki tandır ekmeğinin duruşu kadına benzetilmiştir.

Elmadağ’da halk arasında güçlü kadın için kullanılan “Avrat”, sözüne ek olarak “Avrat İşi” de güçlü kadının elinden çıkan elinin değdiklerini vurgulamak için kullanılmaktadır. Tandır ekmeği de tıpkı tirit gibi “Avrat İşi” olarak görülmüştür. “Tandırda ekmek yapmak gerçekten avrat işidir. Her kadının elinden tandır ekmeği çıkmaz. İnan ki öyle. Tandır ekmeği hamurun değil insanın mayasıyla ilgilidir. Evli çocuklu kadınların elinden çıkan tandır ekmeği ile yeni gelinin elinden çıkan farklıdır. Her kadın tandırın başına geçip, yanan ateşle yüz yüze kalarak ekmeği tandıra yapıştırma cesaretini gösteremez. Herkesin harcı değildir yanan tandıra ekmek yapıştırmak pişeni ateşe düşürmeden almak” (KK-17)

Elmadağ’da hac, bayram ve düğün gibi özel günler için kurulan sofralarda, kadını olsun erkeği olsun Tirit yerken; “bu iyi oldu, damağımızın kaşıntısı geçti”, “boşuna buna sakal oynatan dememişler”, “bu tat kaşığı da damağı da çatlatır” şeklindeki ifadelerin her biri tandır ekmeği başta olmak üzere tiridin, gerçek bir “Avrat İşi” olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu ifadeler tiridin, Elmadağ insanı için bir şükür göstergesi olduğunu göstermektedir.

Elmadağ Arka Köyde tandır ekmeği halk arasında “Möhkem Avrat Ekmeği” olarak anılırken, “Somun” olarak anılan “Çarşı Ekmeği” ise çabuk bayatlaması, tadını kaybetmesi ve dayanıksızlığı nedeniyle şehirli kadına benzetilmiştir. “Arka Köydeki Elmadağlılar için Çarşı ekmeği çıtır çıtır zarifti, eli yüzü makyajlı Şehirli kadına benzetilirdi. Ertesi sabah olduğunda bu çıtkırıldım ekmek, pörsümüştü içi geçmiş tadı gitmiş olurdu. Tıpkı Sabah uyanığında yüzündeki boya olmadan yüzüne bakılmayan şehirli avratlar gibi. Bu sebeple Arka Köyde Çarşı ekmeğine ‘şehirli hanım ekmeği’ denirdi. Çarşı ekmeği hemen ertesi gün çabuk bayatladığı için eskiler; ‘mayası sağlam değil. Tıpkı şehirli kadın gibi dayanıksız. Kendine hayrı olmayanın insana hayrı nasıl olacak’ derdi. Bizim ekmek ise tandırda yapıldıktan sonra en az 1 ay dayanırdı. Çünkü mayası sağlamdı. Boşuna ‘Avrat Ekmeği’ denilmiyor” (KK-3).

Elmadağ’da, tandır ekmeğinin “güçlü kadının ekmeği” olarak tanımlanmasında, mayasının sağlam olması da belirleyici olmuştur.

Elmadağ'da kadını da ekmeği de güçlü yapanın aslında Mayası² olduğuna dair yaygın bir düşünce söz konusudur. Bu durum, ekmeğin mayası ile onu mayalayan kadının mayası arasında bir bağ kurulmasına neden olmuştur. Maya kelimesi insanın yaratılışı (fitrat) ile ilgili bir durumun da ifadesi olarak toplumda kabul görmüştür. Halk arasında "Mayası Sağlam" kadının yetiştirdiği çocuğun mayasının da tıpkı ekmekteki olduğu gibi sağlam olduğuna inanılmaktadır. "Mayası Düzgün / Mayası Bozuk" ifadeleri aynı zamanda kadının kendisi kadar, dünyaya getirip yetiştirdiği çocuğa da referans etmektedir:

"Yaradılışın da merkezi kadındır. Mayalanmanın adresidir. O yüzden erkeğin ve kadının fitratı düzgün olmalı ki onlardan doğacak olan çocuk da düzgün olmalı. Büyüklerin söylediği bir söz vardır çok severim; "Asil azmaz, bal kokmaz. Kokarsa yağ kokar, çünkü mayası ayran". Kökü, soyu, sülalesi, çekirdeği, tohumu sağlamsa, çocuğu da meyvesi de sağlam olur" (KK-6).

"Mayası sağlam ki bastığı yeri biliyor". Sözü aklı başında ölçülü tutarlı olan genç kız ve delikanlılar için söylenmektedir. Bu söz aynı zamanda, çocuğun anası ve babasının mayasının sağlam olduğuna da bir gönderme yapmaktadır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde; "Mayası Bozuk" anlamında "Hamuru Küt Düşmek"³ deymi kullanılmaktadır. "Mayası sağlam", "mayası temiz" şeklindeki sözlerin her biri aslında toplumun düşüncesinde yer etmiş ideal kadın-ideal eş tipini de ifade etmektedir. Evliliklerde nişan döneminden itibaren özellikle erkek tarafı kadının evi, ocağı eşi ailesini çocuklarını çekip çevirebilmesini beklemektedir. Bu durum da ancak mayanın sağlam olmasıyla mümkün olmaktadır. Hem eşi yaşarken hem de vefatından sonra mayası sağlam kadının yaşamındaki duruşunun değişmemesi mayasının sağlam olmasına bağlanmıştır. Tuzu eksik olsa da mayası sağlamsa bu durum o hamurun kıymetini toplum nezdinde daha çok artırmaktadır.

"Möhkem Avrat Ekmeği" sözüyle, zorlu hayat şartlarına direnç gösteren Elmadağ kadını ile sıcak et suyu içinde sert yapısını muhafaza eden tandır ekmeğinin dirayetli duruşu arasında bir bağ kurulmuştur. Böylece, tandır ekmeği Elmadağ kadının direnci ve toplum içindeki varlığının da sembolü haline gelmiştir. Aynı zamanda "Möhkem (Sağlam) Avrat" olmanın

² Elmadağ'da kadın için sıkça kullanılan "Maya" ifadesi ile davranışı ya da ahlaki kötü olan kadın için; "Mayası Bozuk", ahlaki düzgün olan kadına ise "Mayası Sağlam" ifadesi kullanılmaktadır (KK-5, KK-7, KK-8).

³ Hamuru Küt Düşmek: Mayalı yoğrulan ekmeğin hamuru, tandırda pişirilirken, hamurun eğer mayası iyi değilse ve iyi mayalanmadıysa, pişirmek için tandıra yapıştırılan hamur tandırın duvarına yapışmaz ve dibine düşer. Tandırın dibi ateşli ve küllü olduğu için bu hamur altı küllü olarak pişer. (Üzeri iyi kızarmış görünen altı ise küllü olan bu ekmekleri çocuklara yedirirler.) Hamurun bu şekilde tandıra düşmesi ekmeğin iyi olmamasına sebep olur ki istenilmeyen bir durumdur. Mecazi olarak hamuru küt düşmek, mayası bozuk (!) ve iyi yapılmayan işler anlamına da gelen bir deyim olarak kullanılır (Üçer, 2015: 474).

yolunun “sağlam bir mayaya sahip olmak”tan geçtiğine dair yaygın bir düşünce söz konusudur.

“Nasıl ki mayası sağlam ekmek sıcak et suyunun içinde duruşunu bozmuyorsa, mayası sağlam kadın da yaşadığı olaylar karşısında duruşunu bozmayandır. Böyle kadınların elinden çıkan da dirayetli olur. Pişirdiği yemek yenir. Mayaladığı yoğurt, kurduğu turşu, yoğurduğu hamur tutar. Lezzet için değil şifa niyetine yenir, yedirilir. Eliyle diliyle yetiştirdiği çocukla yuva kurulur. Mayası sağlam olduğundan gözün arkada kalmaz. Eskinin büyükleri derlerdi ki, kadın dirayetli olursa toplum da dirayetli olurmuş. Bu sebeple elinden her iş gelen kadınları övmek için; “Avrat bu avrat” sözü kullanılmıştır. Elmadağ insanı, avradın hakkını avrada verir. Dirayetli kadını, “avrat” sözüyle yüceltir. Bu söz kadını aşağılayan değil baş tacı yapan bir sözdür” (KK-3, KK-4)

Elmadağ’da yaygın şekilde dile getirilen, “sağlam bir mayaya sahip olmak” sözü aynı zamanda evliliklerde aranılan evlenilecek kadın, ideal eş kavramlarına karşılık gelmektedir. Halk arasında sıkça dile getirilen “helal süt emmiş”, “insan evladı olsun”, “sütü bozuklardan olmasın” şeklindeki sözlerin her biri ile aslında “Mayası düzgün ideal eşin arandığı” anlatılmak istenmiştir. “Kadının mayası sağlam olmak zorunda. Çünkü çocuk doğuracak, yetiştirecek, evi ocağı çekip çevirecek bunun için de sağlam bir mayaya ihtiyaç var. Erkek ise tuz gibidir. Tuz da bahane aranmaz. İçine girdiği yemeğe tat verir, içine katıldığı yiyeceği muhafaza eder. En önemlisi de ne kendi bozulur ne de içine katıldığına bozulmasına izin verir. Korur ve kollar muhafaza eder tuz. O sebeple Elmadağ’da erkeğin yaşının kadının yaşından büyük olması istenir. Buna tuzla mayanın özdeşleşmesi der eski büyükler. Tuz mayayı sertleştirir dirayetli kılar. Bu yüzden tandır ekmeğimiz serttir aynı zamanda da tadı yerindedir. Tıpkı evli ve huzurlu mutlu karı koca gibi” (KK-9, KK-12, KK-16). Elmadağ’da ideal kadının tanımını oluşturan “Mayası sağlam” ifadesi, Dede Korkut kitabında yer alan dört kadın tipinden “Evin Dayağı” kadın tipine⁴ karşılık gelirken, söz konusu sınıflandırmada yer alan diğer üç kadın tipi ise “Mayası Sağlam Olmayan Kadın” tipine karşılık gelmektedir.

⁴ Dede korkut kitabında bahsi geçen “4 kadın” tipi şunlardır: 1. “Solduran sop” olan karılar. 2. “Dolduran top” olan karılar. 3. “Evin dayağı” olan karılar. 4. “Ne kadar söylersen -söyle-bayağı” olan karılar. Dede Korkut kitabında olumlu tip olarak ele alınan “Evin Dayağı” kadının özelliklerinden; “Evin dayağı olan karı, yazıdan yabandan eve utanılır bir konuk gelse, kocası evde olmasa bile konuğu yedirir içirir, ağırlar, azizler gönderir. Böyle davranan karı ‘Ayşe, Fatıma soyudur.’ Onlar sahip oldukları niteliklerle birer ‘hanım’ olurlar. Ocağına getirmen gereken karı, bu türden olmalıdır. Hanım hanı, ‘hanımı’ olabilmelidir. Hanım olabilenlerin soyunun sürmesi, soyun da böyle hanımlarla sürdürülmesi gerekir. Bu tür karılar için “hanım” kelimesinin kullanılmasının nedeni yuvayı ayakta tutmasından dolayıdır. Hanım olan karıların kendilerine olan öz güvenleri ve kocalarına olan sadakâtları yüksektir” (Özsoy, 2006: 52).

Kadın ve Erkeğin Birlikteliğinin Sembolü

Elmadağ'da tuzun erkeği, hamurun ise mayalanma özelliği sebebiyle kadını temsil etmesi, tandır ekmeğinin "kadınla erkeğin birlikteliğinin sembolü" olarak kabul edilmesinde belirleyici olmuştur. Tuzun varlığı ya da yokluğu kadınla erkeğin birlikteliğinde ölçüt alınan önemli sembollerden biri olmuştur.

Elmadağ'da tandırda ekmek yaparken ekmeğin hamuruna konulan tuz kadının kocasının sağ, ağzının tadının yerinde olduğu anlamına gelirken, ekmeğin hamurunun tuzsuz oluşu ise eşinin öldüğü ağzının tadının bozulduğu anlamına gelmektedir (KK-4, KK-6, KK-7) Bu sebeple eşini kaybeden kadınlar için Elmadağ'da "ekmeğinin tuzu yok" ifadesi kullanılmaktadır. Tuz ocağın ve erkeğin, mayalı hamur ise kadının, tuzlu mayalı ekmek ise aile olmanın göstergesi kabul edilmiştir. Ekmeğin tandırda pişerken tatlarının birbirine geçmesi, aslında kadınla erkeğin bütünleşmesi olarak görülmüştür. Bu düşünceden hareketle, Elmadağ'da düğün, bayram, sünnet gibi özel günler için yapılan tandır ekmeğinin hamurunu, ağzının tadı tuzu yerinde -evli, çocuklu eşi hayatta-olan bir kadının hazırlaması mayalaması ve tandırda pişirmesi "uğur" sayılmıştır.

Tuzun varlığı "huzurun, mutluluğun, varlığın, zenginliğin" yokluğu ise "mutsuzluğun, huzursuzluğun, düzen bozukluğunun, yoksulluğun" ölçütü sayılmıştır. Bu niyet ve düşünceyle Elmadağ'da düğün, sünnet, hac, bayram gibi halk arasında "neşeli günler" olarak kabul edilen özel günler için yapılan tandır ekmeğine; "Çok şükür ağzımızın tadı tuzu yerinde" düşüncesiyle tuz konulmaktadır. Halk arasında "onun tuzu kuru" şeklindeki sözlerle tuzun, varlığı ya da yokluğu ile insanların hayatında her şeyin yolunda olup olmadığının toplumsal açıdan ölçütü sayıldığı gnostergesi olmuştur.

"Hamuruna Tuz Katmak"

Tuzun, tandır ekmeğinin hamurundaki varlığı devam eden mutlu evliliği ve hayatta olan eşin varlığını temsil ederken, tandır ekmeğinin hamurunun tuzsuz oluşu kadının ölüm nedeniyle biten evliliğinin ve kocası için tuttuğu matem in simgesi sayılmıştır. İster hamurda ister ekmekte olsun tuzun varlığı ya da yokluğu kadının içinde bulunduğu medeni durumunun habercisi olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda "Hamuruna tuz katmak" evlenmek, "hamuruna tuz katmaya hazır olmak" evlenmeye hazır olmak anlamına gelirken; Tandır ekmeği ise, Kadınla erkeğin evliliğini temsil etmektedir.

Bu bilgiler ışığında, Elmadağ'da kocası ölen kadınların evlenmesi gerektiği de "artık evindeki hamura tuz katma vaktin gelmedi mi? Yalnızlık Allaha mahsus, ekmeğinin tuzu olsun ki ocağının başı şen olsun" şeklinde münasip bir dille hatırı sayılan büyükler tarafından dile getirilmiştir. Elmadağ'da kadınlar arasında sıkça kullanılan; "Hamuruna katılan tuzu taşımak" ifadesi, Halk arasında sıkça dile getirilen; "Evleneceğin ve yuva kuracağın kadın / erkek yanına yakışsın. Seni taşıyın" sözünün karşılığını

oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu ifade ile sorumluluk alabilecek evi ocağı kuracağı yuvayı iyi gün kötü gün demeden sahiplenecek ideal kadının tarifi yapılmaktadır. “Evleneceğin ve yuva kuracağın kadın yanına yakışsın” sözünün temelinde de hamuruna katılan tuzu taşıyabilecek mayası sağlam ideal eşin tarifi yapılmaktadır.

Tuz ve Ekmek Hakkı

Tandır ekmeğinin hamurunda tuzun varlığı kadar yokluğunun da toplumsal açıdan taşımış olduğu sembolik anlamların kültürümüzdeki karşılığını ve açıklamasını “Tuz ve Ekmek Hakkı”⁵ oluşturmaktadır. Tuz ve ekmek varlığı / yokluğu ile aynı zamanda insanların sadakati ya da nankörlüğünün dile getirilmesinde önemli bir sembol olarak görülmüştür. Yediği ekmeği inkâr edip nankörlük yapan insanlar için de halk arasında; “Sen de ne ekmezsiz çıktın!”, “Yediği ekmeği inkâr eden adamdan korkacaksın!” ifadeleri kullanılırken, bu durum “sen de ekmezsiz çıktın” şeklinde deyimlere yansımıştır.

Kültürümüzde Tuz ve Ekmek Hakkını bilmeyen insanların nankörlüğü ve sadakatsizliği için olumsuz anlamda kullanılan; “senin de ekmeğinin tuzu yok”⁶ sözü, Elmadağ’da eşini kaybeden ve yasını tutan dul kadınlar için “Tuz

⁵ Kültürümüzde bir insanın, karnını doyurmuş olan insana olan vefa borcunu ifade eden tuz-ekmek hakkı için Şükrü Elçin; “Türklerin tarihine edebiyatına ve folkloruna giren tuz ekmek hakkı dostluk, vefa, arkadaşlık, sadakat, insanlık, samimiyet, mertlik, dürüstlük gibi kavramları içine alan zengin bir klişedir.”(Elçin,1977: 74) ifadesini kullanırken; Tuz-ekmek hakkının teşekkülünü de şu şekilde özetler: “Birbirlerini tanımayan iki kişi bir münasebetle birbirlerinin ekmeıklarını, yemeklerini yerler. Aynı sofradan alınan nasiple ikram edilen minneti, onlara bütün bir ömür unutulmayacak samimiyetin ve dostluğu kapılarını açar.” (Elçin,1966:165). Tuz-ekmek hakkı deyiminin kullanımı hakkında Kırbas; “Birinin ekmek yedirip iyilik ettiği kimse üzerindeki hakkı ya da söz konusu kişinin ona duyduğu gönül borcu”, (Kırbas, 1991: 339) Aksoy ise; “Sofrasında yemek yediği ve iyiliklerini gördüğü kimsenin kendisi üzerinde bulunduğu kabul edilen hak, duygusal borç” (Aksoy 2017: 1080) anlamında kullanıla geldiklerinden bahseder. Arif Acaloğlu’na göre ise doğrudan tuz kullanımı değil, bu kullanımın “zorunlu” sosyal sonuçları oluşturmaktadır: “Buradaki mantık şöyle özetlenebilir. Tuz paylaşmak, sosyal ilişkilerin güncelliğini ve geçerliliğini sağlayan bir etkinlik olup, ileriye yönelik bir dizi yükümlülükleri ön görmektedir; bu etkinliğe katılan kişi, ileride gereğini yerine getirmek zorundadır. Yani tuz veya tuz ekmek paylaşmamış kişiler arasında karşılıklı herhangi özel yükümlülük söz konusu değildir. Bu tür bir paylaşım gerçekleştirildikten sonra ise ortaya (ileriye dönük) belli bir davranış kalıbı çıkmaktadır” (Acaloğlu, 2004:140). Ömer Uzunağaç Türklerin tarih boyunca tuz ve ekmeği birlikte andıklarından ve bu iki temel besine ayrı bir mana yükleyerek ikramın sembolü haline getirdiklerinden bahseder; “Nitekim bu ikram, kişiler arasında bir ünsiyet peyda etmiş ve dolayısıyla bunu yiyenlerden vefakârlığın gereği olarak tuz-ekmek hakkını gözetmeleri beklenmiştir. Gördüğü iyiliği unutmamak, vefakâr olmak şeklinde tarif edilen tuz-ekmek hakkının önemi vurgulanmıştır” (2015: 90). Hz. Mevlâna Mesnevisinde; “Efendilerini, şehirleri birer birer söyledi; bulunduğu yerlerden, tuz ekmek hakkından bahsetti” (Gölpınarlı, 1973: 61) derken, Yunus Emre divanında da tuz-ekmek hakkı şu şekilde dile getirilmiştir:

⁶ Kültürümüzde tuzun varlığı ya da yokluğu aynı zamanda vefa / vefasızlığın göstergesi sayılmıştır. Halk arasında iyilik yapıp kötülük bulan, nankörlükle karşılaşan insanlara, “senin de ekmeğinin tuzu yokmuş” ifadesi ile Tuz ve Ekmek Hakkı üzerinden gönderme

ve Ekmek Hakkını bilen” anlamında kullanılmaktadır. “Eskiden Elmadağ’da dul kalan kadınlar için, ekmeğinin tuzu gitti derlerdi. Bir kadının yaptığı yemekte ekmekte tuzu yoksa bil ki eri (kocası) ölmüştür” (KK-5, KK-10, KK-17).

“Elmadağ’da tuz erkektir. Bir kadın eşini kaybettiğinde ağzının tadı tuzu da gider. Bu sebeple kırk ekmeğine kadar yapılan tandır ekmeğinin hamuruna tuz konulmaz. “Ekmeğinin tuzu yok” sözü bu nedenle önemlidir” (KK-11, KK-16). Elmadağ’da “tadım tuzum erim gitti.”, “evimin direği ocağımın ataşı, ağzımın tadı, pişen aşımın tuzu”, “ekmeğim tuzsuz artık” şeklinde ağıtlara da yansıdığına tanık olunmaktadır. Bu yönüyle tuz, halk arasında varlığı ya da yokluğu ile insanların hayatında her şeyin yolunda olup olmadığının da toplumsal açıdan göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Elmadağ’da eşlerini kaybeden kadınların önemli bir kısmı yaptıkları tandır ekmeğine, pişirdikleri yemeğe, tiride tuz koymamayı “kırk ekmeği” ve “ilk bayramı” ile sınırlı tutarken; bazıları da yukarıda bahsi geçen “tadım tuzum erim gitti” şeklindeki sebepten dolayı, ömürleri boyunca, yaptıkları tandır ekmeğinin hamuruna ve pişirdikleri yemeğe tuz atmamaktadır: “Herkes acısını aynı derinlik ve şiddette yaşamaz. Kiminin acısı kırk gün sürer, kiminki bir ömür. Tat ve tuz nasıl göreceli ise yaşanan acının tutulan matem de şiddetti süresi o kadar görecelidir. Örneğin rahmetli kaynanam, babamı kaybettikten sonra tandırda ekmek yaparken, bize ‘ekmeğin hamuruna tuz atmayın’ dediğinde şaşırılmışım. Biraz da utanarak, ‘cahilliğime ver ana’ diyerek sorduğumda; “Kızım ağzımın tuzuydu baban. O gidince ağzımın tadı tuzu kalmadı diye hamura tuz atmadım. Bu saatten sonra Ekmeğe atılması gereken tuzu yalnızca evin ocağı yanarken ataşa atarım. Allah geçinden versin, ekmeğinin tadı tuzu yerinde olsun. Hamuruna tuz atmamak zorunda kalmayasın dedi” (KK-4, KK-8)

Elmadağ’da ölenin ruhu için verilen, halk arasında; “Kırk Ekmeği” olarak bilinen, “Ölü Aşı” için yapılacak tandır ekmeğinin hamuruna tuz konulmamaktadır. “Kırk ekmeği dediğimiz, ölü aşı için yapılacak tiritte kullanılacak tandır ekmeğinin hamuruna bizde tuz atılmaz. Ekmeğin tuzsuz oluşu matem göstergesidir. Taziye için eve gelenlere, ‘bu ölüm bizde tat tuz bırakmadı. Ağzımızın tadını bozdu. Ağzımın da ekmeğimizin de tadı tuzu yok’ mesajı verilir. Eskiler ölüm anından cenaze yerine yerleşene ve kırkı çıkana kadar sözlü olarak bir şey söylemeyi Allaha isyan kabul ettiklerinden,

yapılmaktadır. Ferit Devellioğlu’na göre; “Nân (ekmek) anlamına gelmektedir. “Nân u nemek” ise “tuz-ekmek hakkı” olarak günümüze kadar gelmiştir. O kadar ki “gördüğü iyiliği unutan, tuz ekmek hakkı bilmeyen” için “nankör” kelimesi de “nân” ve “kör” kelimelerinden türemiş olup, “Yediği ekmeği görmeyen” anlamına gelmektedir.” (Devellioğlu, 1999: 806) “Tuz ekmek bilmezden it yeğdir”, “Tuz ekmek hakkın bilmeyen akıbet gözden çıkar” (Acaloğlu, 2004:139), “iyen duzunu depelemek / iyen duzuna kast etmek: yediğin tuzu çiğnemek’ anlamındaki bu iki deyim ‘yapılan iyiliğe karşılık nankörlük etmek’ anlamında kullanılmaktadır” (Ata, 2004: 90).

sözle değil yaşanan acıyı bu şekilde göstermeyi sessizce dile getirmeyi daha uygun görmüşler. Elmadağ'da çok eski bir gelenektir" (KK-5).

Tuz ve ekmek ilişkisinin ölümle matemle, medeni durumla ilişkilendirilmesi, Elmadağ'da bazı dönemlerde tandır ekmeğinin hamuruna, pişirilen yemeğe tuz konulmaması zamanla toplumsal beklenti haline dönüşerek yerine getirilmesi gereken bir zorunluluk olarak görülmüştür. Tüm Anadolu'da olduğu gibi, Elmadağ'da ekmeğin tuzu gibi ekmeğin kendisi de "sadakatin simgesi" sayılmıştır. Ekmek aynı zamanda "kazanç" anlamına da gelmektedir. Elmadağ'da eşi vefat eden kadınların, kırk ekmeğindeki tiritte kullanılacak tandır ekmeğini kendilerinin yapması, yaparken de kullanmış olduğu; "Çok ekmeğini yedim inkâr edemem şimdi", "Kursayımda halen onun ekmeği vardır. Haklarını ödeyemem" ifadelerinin her biri, kültürümüzdeki "Tuz ve Ekmek Hakkını" hatırlatmaktadır:

"Elmadağ'da özellikle de Arka Köy dediğimiz yerde, eşini kaybeden kadınlar; 'Ekmeğini (kazancını) çok yedim kocam. Bu kez de benim ekmeğimi ye... Yaptığım ekmek ve aş öte tarafta önüne gelsin' diyerek tandır ekmeğinin hamurunu kendileri yoğurur, tandıra girip ekmeği kendileri pişirirdi. Ekmeğin hamuruna asla tuz atmazlardı. Hamura atılacak tuz, ocağın üzerine bazen de tandırın közüne atılırdı" (KK-8). Elmadağ'da tandır ekmeğinin tuzsuz hali kırk ekmeği olarak kullanılırken, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde de kırk ekmeği / yas ekmeği⁷ olarak "özel olarak" yapıp dağıtılan mayalı ekmek örnekleri de bulunmaktadır.

Anadolu'da göçenin (ölenin) evinde, ölümden sonraki "İlk Bayram"⁸ halk arasında "Matem Bayramı" olarak kabul gördüğünden ölenin evinde bayram değil bir matem havası yaşanır. "İlk Bayramları yalnız bırakmayalım, gitmek lazım" düşüncesiyle bayram ziyaretleri yapılır. Bu ziyaretler bayram kutlamaktan ziyade "taziye" amaçlı yapıldığından bayram coşkusunun yerini matem ve sessizlik alır. Elmadağ'da "İlk Bayram" için gelen ziyaretçilere, ikram edilmek üzere hazırlanan bayram yemeklerine; "Bu bayram ağzımızın tadı yok" düşüncesiyle, tandır ekmeğinin hamuru başta olmak üzere, ilk

⁷ Kırk Giliği: Sivas'ta cenazenin kırkıncı günü, yakınları tarafından fırınlarda yaptırılıp komşulara, akrabalara dağıtılan ekmek. Büyüklüğü yukarıda açıklanan eski fırın glikleri şeklinde olup, üzerine çörekotu serpilir. Sivas'ta ölümle ilgili inanç ve geleneklerden biri olan "kırk giliği" yaptırma ve bunu dağıtma günümüzde yaygın bir uygulama olarak görülmekte, ölünün kırkında gilik yerine pide veya açık ekmek helvaya sarılarak komşulara, akrabalar dağıtılmaktadır (Üçer, 2015: 442).

⁸ Aileden birinin vefatından sonra gelen ilk bayram, Ramazan Bayramı veya Kurban Bayramı ölen kimsenin yakınları için Yas Bayramı'dır. Ailenin vefat eden ferdi olmadan geçirilen ilk bayramda acılar tazelenir, cenazedeki hüzün yaşanır. Aile mensubunun bulunamadığı ilk bayramda duyulan hüzün sebebiyle bu adı almıştır. Dini bayramlarda komşu akraba, eş ve dostun yas bayramları takip edilir. Bayramın ilk gününde yas evleri mutlaka ziyaret edilir. Ölene rahmet, aileye başsağlığı ve acısız bayramlar dilenir. Yas evi misafirlere şeker tutmaz, sade kahve ikram edilir. Yas evi bayram tatlısı da yapmaz. Ölünün kırkıncı veya bayramından sonra ailenin yası kalkmış olur (Üçer, 2020: 322-323).

bayram sofrası için yapılan yemekler matem göstergesi olarak tuzsuz⁹ yapılıp, baharat konulmamaktadır.

“Tandır ekmeği ile ikram edilen ve Elmadağ mutfağının başyemeğini oluşturan et tiridi, ilk bayram sofrasında baharat, tuz ve salça kullanılmadan yalnızca et suyu ile yapılır. Matem bayramı Ramazan Bayramı’na denk gelmişse Elmadağ’da et tiridi yerine tavuk tiridi tercih edilirken, Kurban Bayramı’na denk gelen matem bayramında ise kurban eti, tirit yapımında kullanılır” (KK-10, KK-11).

İlk bayram yemeklerinde ekmeğin ve yemeğin tuz konulmazken, ikram edilen hoşaf ve tatlılara da şeker konulmamaktadır. Elmadağ’da düğün, sünnet ve bayramlarda yemeklerin yanında mutlaka ikram edilen kayısı (çir) hoşafı, ilk bayram sofrası için, şeker konulmadan kaynatılmaktadır. Meyvenin kendi şekeri ve mayhoşluğu ile oluşan buruk tatla ikramı yapılarak, ziyaretçilere buruk bir bayram geçirdiklerini ve ağızlarının tadının olmadığı hissettirilmektedir. Elmadağ’da bayramların vazgeçilmez olan, ev baklavası yerini matem bayramında un ve pekmez kullanılarak yapılan “öküz helvasına” bırakır. Pekmezin renginden dolayı helvanın siyaha yakın olması da yine matemî çağrıştırır.

Kırk ekmeği ve ilk bayram ziyareti gelen misafirlerin kendilerine ikram edilen yemeklere bahane bulmadan, ekstradan tuz ve baharat istemeden yemeleri, aslında ev sahibine “mateminizi acınızı paylaşıyorum” anlamına gelmektedir: “Tadı tuzu neşesi olmayan bir bayram geçirdiğini sofraya koyduğu yemeklerle ev sahibi sessizce dile getirir Elmadağ’da. Acıya mateme saygı gösterilerek, tuzu baharatı olmadan pişirilen yemekler için ev sahibinden tuz/baharat istenmez. Sofraya da tuzluk ve baharat konmaz. Sofradan tuz istemeden, yemeğin tadıyla ilgili olumsuz yorumda bulunmadan kalkmak, ev sahibinin acısına ortak olmak anlamına gelir” (KK-5).

“Matem bayramında kurulan sofraya tuzluk isteyene, eski büyükler, ‘giden gelir mi geri?’ sözüyle karşılık verirlermiş. Tuz, evden göçeni temsil etmektedir” (KK-13, KK-17). Aksi bir durum, acısını yaşayan matemî tutan ev sahibine saygısızlık olarak değerlendirilmektedir. Elmadağ’da yemeğin ya da ekmeğin hamurunun içinde tuzun varlığı kadar yokluğu, kadının medeni durumunun, mutluluğunun, sevincinin, duasının olduğu kadar, tuttuğu matemî de simgesi olarak halkın belleğinde yer edinmiştir.

⁹ Tuzsuz yemeğin matem sembolü olduğuna dair bir örnek de Altay halkında karşımıza çıkmaktadır. “Altay halkının düşünce dünyasında tuz yeraltı dünyasına aittir. Bir kişi öldüğü zaman “o kişi tuz almaya gitti” denilmektedir. Tuz ölümü çağrıştırır. Bu sebeple ölüm törenlerinde 40. günde ve ölüm yıl dönümünde yapılan yemeklerde ölen kişinin ruhu için az miktarda tuzsuz yemek yapılır. Bu yemeği ölen kişinin ruhuna yiyeceğine inanılır” (Tuhteneva, 2004: 93-94)

Sonuç

Ankara Elmadağ ilçesinde, tandır ekmeğinin damakta bıraktığı tat tiritile, işlevi geçiş dönemleri ile hikâyesi kadınla özdeşleşmiştir. Yapılma amaçları başta olmak üzere yapımında kullanılan malzemeler, yapılma zamanı gibi önemli detaylarla tandır ekmeği pek çok sembolik unsuru bünyesinde barındırmıştır. Bu bağlamda Elmadağ'da tandır ekmeğinin yapımında kadının yaşı, medeni durumu, çocuk sahibi olup olmaması gibi özel durumlar, belirleyici rol üstlenmiştir.

Aynı zamanda Tandır ekmeğinin kadın ve erkeğin birliktelik sembolü olmasında; ekmeğin hamurunun kadını, tuzunun ise erkeği temsil etmesi belirleyici olmuştur. Özellikle tandır ekmeğinin tuzu, hamurunun mayası, Elmadağ'da kadının yaşamında tecrübe ettiği olumlu ve olumsuz durumların sembolik dili olmuştur. Elmadağ'da eşini kaybetmiş kadınların, ölü aşı (kırk ekmeği) başta olmak üzere ilk bayram (yas bayramı) gibi matem yemeklerinde tandır ekmeğini; bizzat yapmalarında "Tuz ve Ekmek Hakkı" belirleyici olmuştur. Bu özel dönemde; "çok ekmeğini yedim inkâr edemem.", "Kursağımda halen onun ekmeği var hakkını ödeyemem" niyetiyle yapılan her ekmek, toplumsal açıdan kadından beklenen "vefali" davranışın sembolü olmuştur. Bu dönemde mayaladıkları ekmeğin hamuruna kadınların tuz koymaması, Elmadağ'da dul kalmış kadınlar için, halk arasında sıkça dile getirilen; "ekmeğinin tuzu yok" sözünün de açıklamasını oluşturmuştur. Bu durum özellikle, tandır ekmeği etrafında oluşan geçiş dönemine ait ritüel uygulamaların merkezinde "Tuzun" belirleyici ve etkin bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Öyle ki, Elmadağ'da düğün, sünnet, hac, bayram gibi halk arasında "neşeli günler" olarak kabul edilen özel günler için yapılan tandır ekmeğine; "Çok şükür ağzımızın tadı tuzu yerinde" düşüncesiyle tuz konulmuştur. İlk bayram ve kırk ekmeği için yapılan tandır ekmeğinin hamuruna matem belirtisi olarak ve "ağzımızın tadı yok" düşüncesiyle tuz konulmamıştır.

Tuzun varlığı "huzurun, mutluluğun, varlığın, zenginliğin" yokluğu ise "mutsuzluğun, huzursuzluğun, düzen bozukluğunun, yoksulluğun ve matem" ölçütü sayılmıştır. "Çok şükür ağzımızın tadı tuzu yerinde", "onun tuzu kuru" şeklindeki sözlerin her biri halk arasında tuzun, içinde bulunulan durumun belirleyicisi olarak kullanılmasını sağlamıştır. Elmadağ'da tandır ekmeğinin "Adak" ve "Takas" amacıyla yapıldığı özel durumlar da olmuştur. Kızının kısmetinin açılmasını isteyen kız anaları başta olmak üzere oğlunun iş bulmasını elinin ekmek tutmasını isteyen erkek annelerinin niyetlerini mayaladıkları adres olarak tandır ekmeği tercih edilmiştir. Arka Köyde, Çarşı ekmeğine duyulan ilgi ve merak, İskele de ise tandır ekmeğinin tiridin damakta bıraktığı tadın kaynağı olarak görülmesi, Elmadağ'da çarşı ekmeği ile tandır ekmeğinin takas edilme sürecini başlatmıştır. Bütün bu kültürel pratiklerin yapılış amaçlarına bakıldığında, Elmadağ'da tandır ekmeği, toplumsal bir beklentiyi karşılamak amacıyla yapılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılık Kaynaklar

- Acaloğlu A. (2004), Geleneksel kültürde tuzun semiyoloji işlevi ve Türk kültür geleneğinde tuz. *Tuz Kitabı*, (ed.: E. Gürsoy Naskali ve M. şen), 133-141, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Aksoy, . A. (2017). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü II*. İstanbul: İnkılp Kitabevi.
- Ata, A. (2004), Türkmenlerde tuzun kutsallığı. *Tuz Kitabı*, (ed.: E. Gürsoy Naskali ve M. şen), 86-92, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ceylan, M. (1983). *Tarihi ve folkloruyla Elmadağ*. Ankara: Yargıoğlu Matbaası
- Devellioğlu, F. (1999). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Elçin, ř. (1977). Tuz ekmek hakkı deyimini zerine. *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kırbaş M. (1991), *Deyimler sözlüğü*. Ankara: Koza Yayınları.
- Mevlna (1973). *Mesnevi ve şerhi Türkçe tercüme ve şerhi*. (hzl.: Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul.
- Özel, A. (2006). *Ankara ili Elmadağ İlçesi'nin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- zgen, M. (2022). Ankara Elmadağ ilçesinde "tirit" geleneği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (39), 754-778.
- Özsoy, B. S. (2006). *Dede Korkut kitabı (transkripsiyon-inceleme-sözlük)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Terzioğlu, İ. (2014), *İpek yolundaki derbent Elmadağ şehrengizi*, Ankara: Ark Yayınları.
- Tuhteneva, S. (2004). Altay halkının dünya görüşünde tuz. *Tuz Kitabı*, (ed.: E. Gürsoy Naskali ve M. şen), 93-94, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Uzunağaç, . (2015). *Selçuklu Anadolu'sunda beslenme ve yemek kültürü*. İstanbul: Kitabevi.
- er M. (2020). *Beşik eşik keşik Sivas'ta doğum, evlenme, ölümle ilgili gelenek görenek inanışlar ve sözlü kültür*. İstanbul: Kitabevi.
- er M. (2015). Sivas'ta ekmek eşitleri, inanışlar ve sözlü kültür. *Ekmek Kitabı*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali), 435-476, İstanbul: Kitabevi.
- Yunus Emre Divanı* (1997). (hzl.: Mustafa Tatçı), Ankara.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://www.facebook.com/ELMADAGIM> (Erişim: 29.04.2023)
- URL-2: <http://www.elmadag.bel.tr/haber/koy-konagi-hizmetinizde-415> (Erişim: 29.04.2023)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Yalçın Hüner, Elmadağ 1952, Esnaf (Görüşme 10.08.2017 / Elmadağ)
- KK-2: Yaşar Hüner, Elmadağ 1950, Esnaf (Görüşme 11.08.2017 / Elmadağ)
- KK-3: Hatice Hüner, Elmadağ, 1956, Ev hanımı (Görüşme 12.08.2017 / Elmadağ)

- KK-4: Sibel Karataş (Müstear), Elmadağ 1953, Ev Hanımı (Görüşme 13.08.2017 /Elmadağ)
- KK-5: Kısmet Özgen, Elmadağ 1967, Ev Hanımı, (Görüşme 14.08,2017 / Elmadağ)
- KK-6: Gülizar Aydemir, Elmadağ 1951, Ev Hanımı (Görüşme 15.08.2017 / Elmadağ)
- KK-7: Ayşe Koçoğlu, Elmadağ 1963, Ev Hanımı, (Görüşme 16.08.2017 /Elmadağ)
- KK-8- Güler Önemli, Elmadağ, 1966, Ev Hanımı (Görüşme 17.08.2017 /Elmadağ)
- KK-9- Latife Gündüz (Müstear), Elmadağ 1944, Ev Hanımı, (Görüşme 18.08.2017 / Elmadağ)
- KK-10: Nevin Keskin, Elmadağ 1965, Ev Hanımı, (Görüşme19.08.2017 / Elmadağ)
- KK-11: Feride Doğan (Müstear) Elmadağ 1966, Ev Hanımı (Görüşme 20.08.2017 /Elmadağ)
- KK-12: Serap Yoldemir, Elmadağ, 1964, Ev Hanımı, (Görüşme 21.08.2017 /Elmadağ)
- KK-13: Ebru Yıldırım (Müstear), Elmadağ 1950, Ev Hanımı, (Görüşme 22.08.2017 /Elmadağ)
- KK-14: Filiz Yapıcı (Müstear), Elmadağ 1969, Ev Hanımı (Görüşme 23.08.2017 /Elmadağ)
- KK-15: Cemile İnce (Müstear), Elmadağ 1950, Ev Hanımı (Görüşme 24.08.2017 / Elmadağ)
- KK-16: Sevim Parlak (Müstear), Elmadağ 1961, Ev Hanımı (Görüşme 25.08.2017/ Elmadağ)
- KK-17: Şerife Özdemir (Müstear), Elmadağ 1954, Ev Hanımı (Görüşme 26.08.2017 /Elmadağ)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu çalışmanın verileri, 2020 yılından önce toplandığı için geçmişe dönük etik kurul belgesi alınmamıştır. Ancak araştırma etiğine uyulmuştur. / *Because the data of this study were collected before 2020, a retrospective ethics committee document was not obtained. However, research ethics were complied with.*

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu çalışma, Motif Vakfı tarafından 27-29 Ekim 2022 tarihlerinde Antakya'da düzenlenen Uluslararası Halk Gastronomisi sempozyumunda sözlü olarak sunulan “Ankara Elmadağ İlçesinde Tandır Ekmeğinin Toplumsal İşlevleri” adlı bildirinin genişletilmiş ve geliştirilmiş halidir. / *This study is the expanded and improved version of the paper titled “Social Functions of Tandoori Bread in Ankara Elmadağ District”, which was presented orally at the International Folk Gastronomy Symposium in Antakya between 27-29 October 2022 by Motif Foundation*

EK-GÖRSELLER



Elmadağ'da "İmece Usulü" olarak yakılan tandırda, Tandır ekmeğinin yapılış aşamalarından.



Elmadağ'da tandır ekmeğinin pişirildiği tandırdan görünüm. Aynı zamanda iş evi görevi gören tandırda hamurun "sığır dili" olarak şekillendirildikten sonra tandırın iç yüzeyine yapıştırılarak pişirme süreci.





Elmadağ'da şeklinden dolayı halk arasında "Sığır Dili", sertliğinden dolayı ise "Tavşan Öldüren" olarak anılan tandır ekmeği.





Elmadağ'da düğün ekmeği olarak özel olarak hazırlanan ve daha küçük boyutta pişirilen Tandır ekmeği



Elmadağ'da halk arasında, tandır ekmeğinin sertliğinin taş ocağında ekmeğini taştan çıkaran insanlardan geldiği görüşü hakimdir. Elmadağ'ın "Ekmeğini taştan çıkaran insanların memleketi olarak" anılmasında, Elmadağ ve çevresinde çok sayıda taş ocaklarının bulunması etkili olmuştur. Geçmişte Elmadağ'ın arka köyünde yaşayan erkekler, bu taş ocaklarında çalışarak geçimlerini sağlamıştır. Taş ocaklarında çalışmaya giderken, kumanya olarak yanlarına tandır ekmeği almışlardır. Evlerini geçindirmek için taş ocaklarında çalışırken, açıklarını taş gibi sert ekmekle, rızıklarını ise taştan çıkarmalarından mütevellit, tandır ekmeğinin sertliği taş ocakları ile özdeşleşmiştir.



Elmadağ mutfağında, tiridin ana unsurunu oluşturan tandır ekmeğinin “Tiritlik” olarak doğranmış hali.



Tandır ekmeğinin doğranarak, üzerine sıcak soslu et suyunun dökülmesiyle hazırlanan, Elmadağ Mutfağının tören yemeği “Et Tiridi”.



2021 yılında eski belediye binası, Elmadağ belediyesi tarafından restore edilerek *Köy Konağı* ismi ile halkın hizmetine sunulmuştur. Köy Konağı; tandır ekmeği başta olmak üzere, tirit, hoşmerim, gözleme, tandır çöreği, ulavaç, çir hoşafı gibi Elmadağ mutfağına ait yöresel lezzetlerin yapıp sunulduğu adres olmuştur.



Elmadağ'da Çarşı ekmeğinin yapıp satıldığı, işletmeciliğini merhum Sadık Hüner'in yaptığı, MKE içinde yer alan Hüner Ailesine ait eski fırın ve markete ait, 1960'lı yılların başlarında çekildiği anlaşılan fotoğrafta, Yalçın Hüner görülmektedir.

Hüner Ailesine ait ekmek fırını, Elmadağ'da tandır ekmeği ile çarşı ekmeği takasının yapılmaya başladığı "ilk fırın" olarak bilinmektedir.

HALK BİLİMİ-SÖZLÜ TARİH İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA AVŞARLAR İLE CADOĞLU MÜCADELESİNİN SÖZLÜ KÜLTÜRE YANSIMASI



THE REFLECTION OF THE STRUGGLE BETWEEN AVŞARS AND CADOĞLU
IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN FOLKLORE AND
ORAL HISTORY ON ORAL CULTURE

Seyit GEZER*

ÖZ: Halk bilimi ürünleri geniş çerçevede incelendiğinde farklı bilim dalları için kavuşak noktası vasfı görmektedir. İçinde barındırdığı kültürel unsurlar halk bilimi için hem bir zenginlik hem de disiplinler arası yaklaşımlara açılan kapı olmaktadır. Sözlü gelenek ürünleri bu açıdan bakılınca özellikle sözlü tarih için en önemli referanslar olarak görülmektedirler. Bu ürünlerin içinde başta ağıtlar olmak üzere epik geleneğin dışı vurumu manzumeler, efsaneler ve sözlü rivayetler dikkat çekmektedir. Bu bağlamda 19. yüzyıl halk şiirinin en önemli temsilcilerinden olan Dadaloğlu'nun şiirleri incelendiğinde; içinde yaşadığı toplum olan Avşarların mücadelelerini bulmak mümkündür. Bu bağlamda ele alınacak konu 19. yüzyılda Avşarlarla Cadoğlu Ahmet Ağa'nın mücadeleleri ve bu mücadelenin sözlü kültüre yansımalarıdır. Dadaloğlu sözlü kültür dairesi içinde toplanan şiirlerin bazılarında ise Cadoğlu ile Avşarların mücadeleleri canlandırılmaktadır. Sadece Dadaloğlu'nun şiirlerinde değil, Cadoğlu'nun aile bireylerinin anlattıkları sözlü rivayetlerde de bu mücadeleyi bulmak mümkündür. Aile bireylerinden derlenen şiirlerde de okuyanları tarihe götüren mısralar karşımıza çıkmaktadır. Gerek Cadoğlu için söylenmiş manzumeler gerekse Dadaloğlu'nun şiirleri mukayese edildiğinde Sultan Abdülmecid dönemine ait bir kavganın izlerine rastlanır. Vakianın oluşumu, zaman, şahıslar, mekânlar yaşanmışlığın günümüze ulaşan tanıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha da önemlisi elde edilen ürünler tarihi aktaran sözlü notlar bütünü olarak anlatı geleneğindeki yerini muhafaza etmektedir. Çalışmada derleme tekniği kullanılmış, görüşmelerle birlikte literatür taraması yapılmış, internet kaynaklarına müracaat edilmiş, elde edilen verilerle tarih kabul aranmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Dadaloğlu, Avşarlar, Ahmet Ağa, Cadoğlu, sözlü tarih.

ABSTRACT: When folklore products are examined in a broad framework, it sees a junction point for different branches of science. The cultural elements it contains are both a richness and a gateway to interdisciplinary approaches for folklore. From this point of view, oral tradition products are seen as the most important references especially for oral history. In these products, poems, legends and oral narrations, which are the expression of the epic tradition, especially laments, draw attention. The subject to be discussed in this context the struggles of Avşars and Cadoğlu Ahmet Ağa in the 19 th century and the reflections of this struggle on oral culture. In this context, when the poems of Dadaloğlu, one of the most important representatives of 19th century folk poetry, are examined, it is possible to find the struggles of the Avşars, the society in which he lived. In some of the poems collected within the Dadaloğlu oral culture circle, the

* Dr.-Emniyet Genel Müdürlüğü-Kırşehir/gezerseyit@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-1039-6980)

struggles of Cadoğlu and Avşars are portrayed. It is possible to find this struggle not only in Dadaloğlu's poems, but also in the oral narratives of Cadoğlu's family members. In the poems compiled from family members, we encounter verses that take the same readers to history. It is possible to come across the traces of a fight belonging to the period of Sultan Abdülmecid when both the poems sung for Cadoğlu and Dadaloğlu's poems are compared. The formation of the event, time, persons, places appear as witnesses of the experience that has survived to the present day. More importantly, the products obtained have preserved their place in the narrative tradition as a body of oral notes conveying history. In the study, the compilation technique was used, the literature was searched together with the interviews, the internet resources were applied and the historical acceptance was tried to be sought with the obtained data.

Keywords: *Dadaloğlu, Avşars, Ahmet Ağa, Cadoğlu, Oral History.*

Giriş

William Bascom'un halk biliminin diğer bilim dallarıyla ilişkisi üzerine yapmış olduğu bir eleştiri vardır. Bascom'a göre: "Halk biliminin ve halk bilimcilerin farklı bilgi alanları arasındaki boşluğa etkili bir köprü kurma rolü; ortak bir konuya geçmişte oluşturulmuş ortak ilgi yerine, ortak sorunlara, ortak kaygılarla yaklaşmaktan geçer" (Bascom, 2003:170). Bu bağlamda insanı konu edinen incelemelerde etnoloji, sosyoloji, sosyal ve kültürel antropoloji, edebiyat, psikoloji, dilbilim, ilahiyat, tarih, dinler tarihi, sanat tarihi, coğrafya, hukuk vb. farklı bilim dalları arasındaki disiplinler arası çalışmalara ihtiyaç vardır. Çünkü ele alınan olgunun ortaya daha net çıkarılması ve farklı açılardan irdelenmesi çalışmaların meşruiyetini daha da sağlam temeller üzerine yerleştirir. Bu noktada halk bilimi de elde ettiği ürünler ve kendi çizdiği kuramsal doğrular çerçevesinde bu bilim dallarının yaklaşımlarından yararlanır. Halk bilimcinin görevi ise elde ettiği ürünlere, farklı bilim dallarından da faydalanarak ilmî nitelik kazandırmaktır. Halk bilimci disiplinler arası çalışmalardan istifade ederken aynı zamanda kuracağı köprüyle diğer bilim dalları arasındaki geçişi de sağlar. Bunun nedeni kendi yörüngesinde anlamlandırılan ürünün başka dizgiler etrafında da yorumlanması isteğidir. Bu dizgileme işi bir çatışma değil, çalışma olmalıdır. Özkul Çobanoğlu, disiplinler arası çalışma konusuna çatışmanın çalışmaya dönüşmesi şeklinde bir yaklaşımla açıklama getirmektedir. Ona göre sosyal ve beşeri bilimlerin ortaya çıkışlarındaki rastlantısal kazalar ve ele aldıkları sosyo-kültürel olguların örtüşmesi veya tasnif amacına yönelik ayrımların sınırlı gerçeklikleri yansıtmamasından kaynaklanan eksiklikler gibi nedenlerle tamamının arasında birebir veya kümeleşme bazında mevcut alan, yöntem sorunları vardır. Yoğun çatışmalarla geçen yaklaşık iki yüz yıllık bir sürecin sonunda disiplinler arası çatışmalar günümüzde yerini disiplinler arası çalışmalara bırakmıştır (Çobanoğlu, 2000: 34). Farklı disiplinlerin ortak kavşaklarda buluşması sosyal bilimciler için çalışılması zor ama zevkli olacak yeni bir alanın doğmasına da zemin hazırlamaktadır. Önemli olan nitelikli okumalar yaparak ürünlerdeki farklılığı görebilme yeteneğini geliştirmektir.

Geliştirilen yetenek, geliştirildiği oranda araştırmacıyı belki de bilinmeyi ya da görünmeyi keşfe götürecektir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde halk bilimi ürünlerinin daha ayrıntılı tasnifi, anlamlandırmanın/yorumlamanın geniş bir alana yayılmasına vesile olmaktadır. Konular sadece bir pencereden bakılarak yorumlanmamakta, ürün farklı perspektiflerden anlamlandırılmak suretiyle daha da zengin bilgi ağına erişime olanak tanımaktadır. Özellikle halk edebiyatının içindeki zenginlik diğer edebiyat şubelerinde bulunmayan tarihî birikimi de beraberinde getirmektedir. Çünkü çağlar boyu aktararak günümüze ulaşan bu ürünlerin bir kısmı tarihin gerçekliklerinin söze dönüştürülmüş hâlidir. Tabîi olarak bu ürünlerin tarihî gerçekleri olduğu gibi aktardığı tezini savunmak mümkün değildir. Toplum içinde yaşamının verdiği mensubiyet şuuru ile ilk kez söylenen, öznel kimliği olan, zaman içinde değişim ve dönüşüme uğrayan bu ürünler bizi tarihî gerçeğe götürmese de kabul edilmiş doğruya ulaşmamıza imkân vermektedir. Kabul edilmiş doğrular bireylerce ya da toplumun farklı kesimlerince farklı değerlendirilse de olayın olguya dönüşümünde ve tarihî çerçevenin tabakalaşmasında önem arz etmektedir.

Sadık Kemal Tural, “Tarihçinin büyük şehir çevresinde teşekkül eden üst kültür ve üst siyasi olaylar yanında merkeze uzak şehir, kasaba ve köylerdeki partikularistik kavram, kabul ve olaylarla ilgilenmesi gerekli değil midir?” (Tural, 1993: 41) sorusunu sorarken tarihçileri belki de eleştirmektedir. Tarihi kurmak için sadece yazılı kaynaklardan istifade etmek ne kadar geçerli bir yoldur? Konunun halk bilimi tarafında ise farklı ekoller bulunmaktadır. “Tarihi Yeniden Kurma” (Historical Reconstruction) ve “Tarihi-Kültürel Halkbilimi Okulu” (Historic-Cultural Folklore School) isimleriyle bilinen her iki kuram da halk biliminin tarihle olan ilgisini ve tarih araştırmalarında halk biliminden ne şekilde istifade edilmesi gerektiğini anlatmaktadır.¹

Halk bilimci sözlü tarihi yöntem olarak kullanırken tarihî gerçekten sapmayı amaçlamamalıdır. Fakat asıl görevinin de tarihî gerçeği ortaya çıkarmak olmadığını bilmelidir. Çünkü halk bilimi penceresinden bakılınca önemli olan sadece olay değil, olayın olguya dönüşmesi ve toplum tarafından

¹ Tarihi Yeniden Kurma kuramının başlangıcı Grimm kardeşlere kadar uzanır. Bu kuram özellikle Jacop Grimm’e cazip gelir. Ancak bu kuramla asıl ismi özdeşleşen kişi George Laurance Gomme’dır. Gomme, “Bir Tarih Bilimi Olarak Halk Bilimi” adlı çalışmasında bu kuramı sürdürmüştür. Gomme, değişik dönemlerde farklı uluslardan aynı yere gelerek, yerleşip orayı ele geçirenlerin, sahip oldukları halk geleneklerini tasnif suretiyle incelemenin mümkün olduğuna inanmıştır. Tarihi-Kültürel Halkbilimi Okulu ise Alman bilim adamı Friedrich Ratzel tarafından kuramsallaştırılmıştır. Ratzel ulusların tamamının tarihsel bir karakter taşıdığını ileri sürmüş ve kültür unsurlarının, daha doğrusu kültürün tümünün göçlere dayandığını savunmuştur. Ona göre uluslar ve kültürler bu göçler sayesinde temasa geçmişler ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemişlerdir. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bk. Çobanoğlu, 1999: 130-158.

kabul edilip aktarılması, dillendirilmesidir. Yani benimsenmiş olması, kişisel belleklerde yer edinip, dilden dile aktarılarak toplumsal belleğe kazanmış olması önemlidir. Çünkü bu silsile kolektif şuurun anahtarını sunmaktadır.

Makale konusu, 19. yüzyılda Avşarlarla Cadoğlu Ahmet Ağa'nın mücadeleleri ve bu mücadelenin sözlü kültüre yansımalarıdır. Dadaloğlu'nun şiirlerinde bu mücadelenin mısralara işlendiği bilinmektedir. O şiirlerde konuşan Dadaloğlu'dur ve Avşarların kahramanlıklarını anlatmaktadır. Fakat Cadoğlu'nun torunları da tarihi sözlü olarak aktarmaktadırlar. Onların da şiirlere ve rivayetlere işlenmiş tarihleri vardır. Çünkü Cadoğlu yaşadığı dönemde derebeyi misali ün salmış bir kişiliktir. Yaşar Kemal'in Demirciler Çarşısı Cinayeti romanında "Ne oldu, ne oldu Dulkadiroğluna, Beyazıtlıya, Payashoğluna, Canpolatoğluna, Kozanoğlu, Çapanoğlu, Küçükhalioğluna, Cadioğlu, Menemencioğlu, Mursaloğluna...? At binenlere, kılıç kuşananlara? Çölün ala gözlü aslanlarına, ceylanlarına..." (Kemal, 1998: 383) satırlarında ismi Kozanoğlu, Çapanoğlu gibi beylerle birlikte anılan, 1960'lı yıllarda TRT radyosunda "Kahramanlar Geçiyor" isimli programa konu olan bir beydir². Tıpkı Avşar Türkmenleri arasında şiirleri ile adı sembolleşmiş Dadaloğlu ve onun içinde yaşadığı toplumun tasavvurunda var olan kolektif şuur gibi.

1. Dadaloğlu ile İlgili Rivayetler

Dadaloğlu Avşar coğrafyasında söylediği ve/veya ona atfedilen şiirlerle ün salmış, yaşadığı çağda yaşananları mısralara dökerek Avşar toplumunun kahramanlıklarını dile getirmiş, dolayısıyla içinde yaşadığı toplumun ozanı olma vasfıyla ismi günümüze kadar ulaşmıştır. Hiç şüphesiz sanat yeteneği onu diğer âşıklardan/ozanlardan ayırmış olmakla birlikte şiirlerinin önemli bir kısmının sözlü kültür dairesinde aktarılarak günümüze ulaşmasında, içinde yaşadığı toplumun kendisini benimsemiş olması önemli bir rol oynamaktadır.

Dadaloğlu'nun 19. yüzyılda yaşamış bir halk şairi olduğu kabul edilmektedir. Yapılan araştırmaların tamamında ortak olan kabul Dadaloğlu'nun Avşar boyuna mensup olduğuna dairdir. Ali Rıza Yalman'ın Dadaloğlu'nu Karahacılı oymağından, Oya Adalı'nın ise aynı oymağın Hocalı obasından göstermesine karşı çıkmaktadır (Özdemir, 2007: 105). Fahri Bilge derlemelerinde şairi; Âşık Dadaloğlu Musa, Dadaloğlu Âşık Musa, Dadal, Dadaloğlu, Âşık Veli, Kul Yusuf adları altında değerlendirmiştir³ (Çapraz, 2014: 87-88). Saim Sakaoğlu ve Ali Berat Alptekin ozanın 1785

² Kaynak kişi 27 Mayıs 1960 gecesi yani ihtilal günü Feridun Fazıl Tülbentçi'nin sunumuyla Dadaloğlu-Cadoğlu mücadelesini radyodan dinlediğini aktarmıştır. Bunun üzerine TRT arşivlerine müracaat edilmişse de 27 Mayıs 1960 tarihli program kayıtlarına ulaşamamıştır.

³ Ahmet Z. Özdemir eserinde Kul Yusuf'tan bahsetmemektedir (Özdemir, 2007). Yazarın Dadaloğlu'nun hayatı ile ilgili verdiği bilgiler arasında Gemerek ismi de geçmektedir ve bu bahis dikkate şayandır. Bu bahse makalenin ilerleyen sayfalarında başka bilgilerle birlikte özellikle değinilecektir.

yılında doğduğunu yazmışlardır. Onlara göre ozanın asıl adı Veli olup “Dadal”, “Dadalı”, “Âşık Dadal”, “Dadanoğlu” ve “Dadaloğlu” mahlaslarını kullanmıştır. Dadaloğlu ismiyle nam salan âşık, Avşar konar-göçerleri arasında bulunmuş ve onların sözcüsü olmuş ve 1868 yılında vefat etmiştir (Sakaoğlu ve Alptekin, 2006: 118). Fakat İsmail Görkem çalışmasında bir kişiden bahsetmemektedir ve onun doğum tarihini açıklamamaktadır. Görkem’e göre Dadaloğlu bir gelenek dahilinde şiirleri günümüze ulaşmış bir halk şairidir.

Dadaloğlu ile ilgili çalışma yapan Görkem gerek yayımladığı kitapta (Görkem, 2006) gerekse ansiklopedi maddesinde (TEİS) teferruatlı bilgiler vermektedir (URL 4). Ona göre Dadaloğlu kişiliğinden sıyrılmış ve etrafında bir olgunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Dadaloğlu aslında Dadalı Veli’dir, dedesi Kul Yusuf ve babası Dadalı Musa’nın izinden gitmiş, Karacoğlan mektebi dairesinde söylediği şiirlerle sembolleşmiştir (Esen, 2020: 11).⁴ “Dadaloğlu” mahlasını oluşturan birleşik ismin ilk kelimesi olan “Dadalı”, bir Türkmen aşiretinin adıdır. Bu aşiret Osmanlı’nın iskân politikası sonrası Çukurova’dan Rakka’ya geniş bir alana yerleşmiştir. Âşık Dadalı Veli yani Dadaloğlu (Dadaloğlu) geleneğin son halkasıdır. Yani Kul Yusuf’un dede, Musa’nın baba olduğu geleneğe üçüncü kuşak saz şairidir. Âşığın 1260/1844 yılından önce vefat ettiği iddia edilmektedir. Türk sözlü şiir geleneğinde Dadaloğlu mahlasını kullanan ve böylelikle tanınan âşık, bu geleneğin son temsilcisi olan Âşık Dadalı Veli’dir (Görkem 2006: 26-32). Görkem’in aktardığı bilgiler bugüne kadar yapılmış çalışmalarda en detaylı ve kabul edilir olandır. Fakat sözlü kültür dairesi içinde aktararak günümüze ulaşan, Dadaloğlu’na atfedilen şiirlerden yola çıkılarak sıralanan, farklı tarihlerde yapılan araştırmalarda çeşitlilik arz eden bilgilerin gerçeği ne kadar yansıttığı tartışmaya açıktır.

Daha önce dipnotta vurgulandığı gibi Özdemir *Avşarlar ve Dadaloğlu* isimli kitabında Sivas Şarkışla’nın Kızılcağız köyünden Gazi Güleç isimli birinin anne tarafından Dadaloğlu soyundan geldiği ve annesinin Kayseri’ye bağlı Tuzhisar köyünden olduğunu aktarmaktadır. Ayrıca aynı sayfalarda Gemerek’te Dadal lakaplı bir aile olduğunu ve bu ailenin Gemerek’e Kayseri’nin Bünyan ilçesinden geldiğini eklemektedir (Özdemir, 2007: 116). 2016 yılında ulusal haber sitelerinde Dadaloğlu’nun mezarının Gemerek’te olduğuna dair haberler çıkmıştır. Bizzat Gemerek Kaymakamı tarafından araştırılmak istenen konu yeterli olgunluğa erişmeden kapanmıştır.⁵ Bu

⁴ Ahmet Şükrü Esen’e ait Anadolu Âşıkları II Dadaloğlu isimli eser Görkem tarafından yayına hazırlanmıştır. Esere atfı yapılırken müellifin ismi verilse de bu bilgiler yayına hazırlayan tarafından kitabın giriş kısmına eklenmiştir. Kitap incelenmiş fakat Avşarlarla Cadoğlu mücadelesini konu edinen şiir/şiirlere rastlanılmamıştır.

⁵ Milliyet Gazetesinde 31.03.2016 tarihinde yayınlanan haber şu şekildedir:

“Sivas’ın Gemerek ilçesine bağlı Tuzhisar köyünde ünlü halk şairi Dadaloğlu’na ait olduğu iddia edilen mezar bulundu. Tuzhisar köyünde yaşayan 90 yaşındaki Yusuf Akkoç, dedelerinden ve babasından dinlediği söylemlerde 18’inci yüzyılda yaşayan halk şairi

bilgiler sözlü kültür sahasında üretildiği için izahını yapmanın ya da doğruluğunu savunmanın zor olduğu bilgilerdir. Çünkü Dadaloğlu etrafında oluşmuş bir olgu vardır. Özellikle Kayseri’de yaşayan Avşarlar tarafından Dadaloğlu âdeta sahiplenilmiştir.

Makale konusu Dadaloğlu’nun biyografisi olmadığı için daha fazla tarama bilgi vermek yerine yeri geldikçe tekrar Dadaloğlu ile ilgili rivayetlere müracaat edilecek, özellikle Dadaloğlu’nun coğrafyası konusunda yeni tespitlere değinilecektir. Çünkü tarih yeniden kurulurken coğrafya ve yer adları bu inşânın önemli katmanlarından birini oluşturmaktadır.

2. Cadoğlu Ailesi

Cadoğlu ailesi ile ilgili bilgiler sözlü rivayetlere dayanmaktadır. Sözlü rivayetleri derleyip bir araya getirmenin ve elde edilen verileri saklamanın kıymeti bu noktada anlaşılmaktadır. Çünkü bizi bu araştırmaya sevk eden asıl husus Cadoğlu Ahmet Ağa’nın torunlarından olan Gazeteci Ali Çatak’ın duymuş olduğu rivayetleri bir araya getirmesi ve kendi el yazısıyla kaleme aldığı defterde toplamış olmasıdır. Onun yaptığı derlemeler 1987 yılından başlanarak kaleme alınmış, sonraki dönemde oğulları tarafından kurulan internet sitesinde kısmen yayımlanmıştır. İnternet sitesindeki bilgiler dikkat çektiği için Gemerek ilçesine araştırma gezileri düzenlenerek hâlâ hayatta olan Cadoğlu Osman Bey’in 1930 doğumlu kızı Nezih Aksoy (K.K.1) ile görüşmeler yapılmış, Cadoğullarına ait konaklar gezilmiş, Cadoğullarının torunları ile birebir görüşme fırsatı bulunulmuştur. Şu bir gerçek ki Cadoğlu ailesi Gemerek için âdeta sembolleşmiştir. İlçe merkezinde bulunan Cadoğlu Aslan Bey Konağı bu sembolün etnografik göstergesidir. Bu gösterge Sivas Valilik binası girişinde de resmedilmiş vaziyette yerini almıştır. Ayrıca ilçe mezarlığında da Cadoğlu ailesinden çok kişinin medfun olduğu tespit edilmiştir. Mezarlıklar ve ölenin başına dikilen taşlar da konuşamayan ama anlatan *sessiz tarih unsuru* olarak kabul edilmelidir. Tıpkı Gemerek kabristanında olduğu gibi.

Konuya başlamadan önce bir hususa değinmekte fayda vardır. 2021 yılında hayata gözlerini yuman Prof. Dr. Mehmet İlhan Başgöz de Cadoğlu’nun torunu olup aile ile ilgili bir şecere denemesi kaleme almıştır. Bu şecere de yazı ekinde sunulmuştur. Fakat Başgöz gibi duayen bir folklorcunun bu bilgileri neden derlemediği ya da derlemişse bile neden yayımlamadığı hususu muallakta kalmıştır. Kendisi 2014 yılında Karaözü

Dadaloğlu’nun mezarının köy mezarlığının alt kısımlarında bulunduğunu iddia etti. Gemerek Kaymakamı Cuma Kılınç iddialar üzerine Tuzhisar köyüne giderek Yusuf Akkoç isimli vatandaşın iddiaları dinledi. Köy Muhtarı Gazi Şimşek de köy nüfus defterini çıkartarak Kaymakam Kılınç’a defterde yazılı Dadaloğlu oğlu, kızı gibi ifadeleri gösterdi. Adı Dadaloğlu Karakoyun olan Tuzhisar nüfusa kayıtlı bir vatandaş da ‘Köy nüfus esas defterinde ilk birinci hanesinde Dadaloğlu Yusuf, sonradan Akkoç soy ismini almışlar. Dadaloğlu Yusuf Dadaloğlu’nun torunu oluyor. Dadaloğlu Osman bu da Yusuf’un kardeşi oluyor. Dadaloğlu Gazi bu Dadaloğlu’nun torunu oluyor’ dedi.”

beldesinin meydanında düzenlenen Fazıl Say konserinde Cadoğullarının torunları ile bir araya gelmiş, sonrasında Gemerek'e geçerek burada misafir olmuştur.⁶ Karaöz'ünde görüşme fırsatı bulduğumuz Başgöz bu soruya net bir cevap vermemiştir. Tarih araştırmacısı Ali Bıyık, Başgöz'e elektronik mektup göndermiş ve Başgöz'ün verdiği cevabı da Cadoğullar ile paylaşmıştır. İlhan Başgöz 08.06.2008 tarihli ve *Gemerek Müzesine Ne Dersiniz?* başlıklı mektubunda anne tarafından Cadoğlu ailesinden olduğunu şöyle dillendirmiştir:

“Gemerekliler, Sevgili Hemşerilerim. Size okyanusların ötesinden yazıyorum. Başka bir hemşerinizden, Ali Bıyık'tan, Gemereklilerin bir gazete veya küçük bir dergi çıkardığını öğrendim. Elim değip de size bir yazı yazamadım. Şimdi bu görevi yerine getirmenin sevincini yaşıyorum. Arpalar biçilirken doğmuşum. Annemin yedi kız çocuğundan sonra geldiğim için beşiğime mavi boncuklu bir iğde takmışlar. Bu iğdeyi lise yıllarımda da koltuğumun altında taşıdım. Göz değmesin diye. Babam Hoca Hasan Efendi Gemerek ilkokulunda 33 sene öğretmenlik yaptı. Annem Cadoğlu Türkmenlerinden Ahmet Ağa'nın kızıdır. Uzun yıllar Amerika'da yaşadım. Ama Gemerek'in anıları beni hiçbir zaman yalnız bırakmadı. Ağaç dallarından atlara binip, onlara Mustafa Kemal Paşa'nın, İsmet Paşa'nın, Fevzi Paşa'nın atlarının adını koyarak yarıştırdığımızı hatırlıyorum. Zilfi'nin İsmail'in evinin önündeki küllükten tavuk kaçırıp, Büyük Dere'de adese ile ateş yakarak, kızartıp yediğimizi hiç unutmadım. Hırsızlık marifetmiş gibi de ‘Türk çocuğu küçük yaştan, ekmeğini söker taştan’ diye öğünürdük...” (URL 2).

Cadoğullar aslında Türkiye'nin dört bir yanına yayılan, geniş bir coğrafyada mensupları bulunan bir ailedir. Günümüzde “Çatak”, “Çatakoğlu”, “Cadoğlu”, “Özkan”, “Cebekan” soyadlarını kullanan aile bireyleri vardır. Ali Çatak'ın derleyip kendi el yazısı ile deftere aktardığı bilgilere göre Cadoğulların kısa sözlü tarihi şu şekildedir:

“Oğuz Türklerinin Bozok Boyundan olan ve 16. yüzyılda Erzurum Horasan Haran köyü civarlarından gelen Mustafa Ağa önce Gemerek Burhan Köyü dolaylarına, daha sonra ise Karaağıl (Beştepe) Çamurlu-Kasimbeyli yöresine yerleşmiştir. Mustafa Ağa'nın Erzurum'da kalan iki kardeşinden birinin soyu Coduroğulları namıyla Horasan'da yaşamaya devam etmiş, diğeri ise Çötelibeyleri olarak Erzurum'un Çat ilçesinde eğlenmiştir. Mustafa Ağa'nın oğullarından Hacı Osman Ağa'nın oğlu olan Cadoğlu'nun asıl adı Ahmet'tir. 17. yüzyılda⁷ Sivas-Kayseri-Maraş civarlarında hükümünü sürmüş, derebeyliğini ilan ederek yöre insanlarına ve kalkınmasına sonsuz katkıda bulunmuştur. “Hak yemedik, hak dağıttık; zulme karşı saç ağarttık” diyen Cadoğlu yörenin kervanlarına ve İpek yoluna sahip çıkmış, koruması altına

⁶ Bu geziyle alakalı bir makale de kaleme alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. Şener, 2019.

⁷ Tarihî kayıtlara ve kaynak kişilerin aktarımına göre bu tarih aslında 19. yüzyıl olmalı.

almıştır. Osmanlı Ordusunun doğu seferlerinde kendi yurtlarını açarak konaklama ve dinlenme ihtiyaçlarını gidermiştir. Cadoğlu'ndan önce gayrimüslim yerleşim yeri olan Gemerek, Cadoğlu'ndan sonra Müslümanların yerleşimine açılmıştır. Cadoğlu ordunun ve halkın ağaç ve yakacak ihtiyaçlarını da kendi kereste hanelerinden temin etmiştir. Yaşadığı dönemde Bağdat taraflarına sık gitmiş, Padişah davetiyle bir kez de İstanbul'a at sürmüştür. Dönemin Maraş Valisi Cadoğlu'nu sık sık ziyaret edenler arasında olmuştur. Cadoğlu'nun bir sefere çıkmadan ya da çağrılmadan önce yöredeki bey ve ileri gelenlerle yaptığı toplantılara "Köz başı" toplantıları denmekteymiş. Bu toplantılarda yörenin ve halkın sorunları tartışılır, ilgili kararlar alınır. Bunun içindir ki Cadoğlu közü sözü günümüze kadar söylenegelmiştir. Devlete ve yöreye birçok fayda sağlayan Cadoğlu 17. asır sonlarına doğru vefat etmiş, beş oğlu onun geleneklerini bir müddet daha sürdürmüştür" (K.K.2).

Cadoğlu Ahmet Ağa rivayetlere göre Sivas-Kayseri-Maraş üçgeninde bir derebeyi misali hüküm sürmüş ve Devlet-i Âli'nin yanında yer almıştır. Şecere kayıtlarına göre Cadoğlu Ahmet Ağa'nın dedesi Mustafa Ağa babası, Hacı Osman Ağa, kardeşi ise Ömer Ağa'dır. Ahmet Ağa'nın Ahmet, Ali, Hacı Osman, Arnavut, Haydar ve İsmail isimlerinde altı oğlu olmuştur. Ahmet Ağa'ya niçin *Cadoğlu* ismi ve/veya lakabı verildiği ise bilinmemektedir. Fakat rivayetlere göre ailenin soyu her ne kadar Gemerek'le özdeşleşmiş olsa da aile asıl adını *Çotoğulları* isminden almaktadır. Cadoğlu isminin de buradan gelme ihtimali büyüktür. Yazılı kayıtların olup olmadığı tarafımızca özellikle araştırılmıştır. Cadoğlu Ahmet Ağa'ya Sultan Abdülmecid tarafından paşalık tuğu verildiği aile bireylerince dile getirilmektedir. Bu belgenin emekli öğretmen Mahmut Çatak'ın evinde çıkan yangında yandığı rivayet edilmektedir (K.K.3). Sultan Abdülmecid'in hediyesi kılıç olduğu söylense de araştırma esnasında bu maddi kültür unsuruna da ulaşamamıştır. Fakat Cadoğlu'nun bu hediyelere karşılık şu dörtlülüğü nazmettiği söylenmektedir:

Bir tuğ fermanı eyledim, benden nedir dileğin?

Mecid Paşa beşyüz atlı emrine yeter midir bileyim?

Ben ki Sultan Murat Han armağanıdır, olasın ki dileğin,

Bu kılıçla iskâna mecbur, güçlü ola bileğin. (K.K.2)

Dörtlükte diyalog ve kişileştirme dikkat çekmektedir. İlk iki dizede Sultan Mecid ve Cadoğlu konuşmakta; son iki mısradan ise Sultan Murad'ın armağanı olan kılıç teşhis ve intak sanatı yapılarak konuşturulmaktadır. Burada önemli hususlardan devletin iskân politikasının gereği olarak kılıcın görev aldığı vurgusudur. Bu vurgu Cadoğlu'nun Avşarlarla olan mücadelesinin temelidir. Dadaloğlu'nun şiirlerinde de iskân politikası gereği yapılan mücadele anlatılmaktadır. Başka bir dörtlükte ise:

N'olaydı da Cadoğlu'na n'olaydı,

Mecid Paşa Maraş'ında kalaydı.

Tuğ yerine inci mercan salaydı,
Dağdan düze indi böbürlenen bundan kelli,
Düzden giden obamın dağlarda ini belli. (K.K.2)

Mecid Paşa'nın Cadoğlu'na tuğ verdiği dile getirilmekte, hatta bu nedenle kahredilmektedir.

Dadaloğlu'nun şiirinde de Cadoğlu'na tuğ verildiği ifadesi geçmektedir:

Yaşa Dadaloğlu'm sen binler yaşa,
Cadoğlu'nu düşürdüler şol Aslantaş'a,
Yaralının uğru indi Maraş'a,
Abdülmecit geri alsın tuğların⁸

Araştırma esnasında aile bireylerinin diline pelesenk olmuş bir vecize sıkça işitilmiştir. Cadoğlu Ahmet Ağa'nın "Hak yemedik hak dağıttık, zulme karşı saç ağarttık" sözü aile bireylerince ilke olarak kabul edilmiştir.

Cadoğlu ile ilgili dikkat çeken başka bir etnografik unsur ise közbaşı sohbetleri olmuştur. Köz başı sohbetleri Çatak'ın notlarında şu şekilde tasvir edilmiştir:

"Cadoğlu önemli kararların alınmasında hep bu yolu devam ettirmiştir. Çevreden ve hükmünü sürdürdüğü yerleşim yerlerinden emirnamelerle çağrılanlar toplantıların yapıldığı oturma divanlarına gelirler, ağırılanlar, yerler, içerlerdi. Bu toplantıların adı köz başı toplantısı idi. Büyük evlik ve divanlarda oturan beyler, ağalar ve misafirlere hizmetçi uşaklar hizmet ederdi. Yemek sofraları sonunda nargileler gelir; kahveler, çaylar içilirdi. Nargile ve el sarması sigaralar hizmet eden uşakların özel yapılmış tavalara içerisinde getirdikleri meşe közleri ile yakılırdı. Bu közler iyi yanmış kırmızı kor ateşti. İşte köz başı toplantısı adını bu kor ateşli közden alır ve buna da günümüze kadar ulaşan Cadoğlu közü denirdi".⁹

Araştırma sırasında Cadoğlu geleneğindeki köz başı sohbetlerinin günümüzde de torunların tarafından elektronik ortamda devam ettirildiği tespit edilmiştir. Kendilerine ait internet sitelerinde "Köz Başı Odası" adı ile bir bağlantı sayfası açılmış, bu bağlantı sayfasında karşılıklı konuşmalar yapıldığı görülmüştür. Bu durum köz başı sohbetlerinin nesilden nesile aktarılması, aidiyet duygusunun devam etmesi, gelenekli olarak icra edilen

⁸ Esen'in (1991: 149) eserinde bu dörtlük şöyle geçmektedir:

"Der Seyyid'im bakın yatan üleşe,
Kara Cad'oglunu düşürdü taşa,
Biraz yaralısı indi Maraş'a,
Mecid Paşa geri çeksın tuğların."

⁹ Başka bir kaynak kişi ise "Cadoğlu közü değil Cadoğlu ateşi denilirdi" demektedir (K.K.4).

formun şekil değiştirilmek suretiyle sürdürülebilirliğini göstermesi açısından çok önemlidir (URL 3).

3. Dadaloğlu Şiirleri

Özdemir'in *Avşarlar ve Dadaloğlu* isimli kitabında *Bin Atlıya Yamaç Onu Beyleri* başlığı ile 28 numaralı şiir vardır. Şiirin hikâyesi özetle şu şekilde anlatılır: Avşarlar sürgün oldukları Yozgat'ta fazla kalamazlar. Oradan kaçarlarken Pehlivanlı Beyi Abidin'i Kayseri Boğazköprü'de vurarak öldürürler¹⁰. Bunun üzerine Padişah Abdülmecit Avşarların üzerine Sivas Gemerek'te bulunan Cadoğlu'nu gönderir. Cadoğlu Avşarların önünü beş yüz ya da bin atıyla keser. Karşılaşma Mağara denilen bugün Tufanbeyli sınırları içinde kalan Hökeççe Boğazı, Katran Gediği ve Kayapınarı yörelerinde olur. Kavgada çok sayıda insan ölür. Ölenler arasında at oynatıp ilvan yapan Cadoğlu da vardır. Maraş'ta bulunan paşa emir verir ve bölgeye hastane kurulur. Bu hastanenin kurulduğu yerde bugün Hastane köyü vardır (Özdemir, 2007: 233-236).

Mağara Çölü'nde kavga kuruldu,
Öttü tüfek davlumbazlar vuruldu,
Duydum Bozoklu'nun beli kırıldı,
Bin atlıya yamaç onu beylerin.

Cadoğlu geliyor bakın ilvanına,
Öttü tüfek seyreyleyin dumanına,
Uğruna Avşar var sen seni sına,
Elden ele gider ünü beylerin.

Deli Hacı'yla Göğ Oğlan geldi,
El aman vermedi hepsini kırdı,
Her birine yetmez böyle beş ordu,
İstanbul'a gitti ünü beylerin.

Halil Ağa'm attığını düşürdü,
Cadoğlu'nun tedbirini şaşırttı,
Mağaralı soyuntusun deşirdi,
Kanlı gömlek oldu donu beylerin.

¹⁰ Aynı olay Bilge'nin defterlerinde de geçmektedir. Pehlivan Oğlu Abidin Bey Avşarlardan Paşa Bey'in kızına âşık olur, kızı istetir fakat kız buna razı olmaz. Abidin Bey kızı almak için daha çok uğraşır ve kızı alır. Bozok'ta geçinemediklerini ve Pınarbaşı'na inmek istediklerini belirtir. Bunun üzerine küçük gruplar hâlinde Pınarbaşı'na geçmelerine izin verilir. Bu göçlerden birinde durumdan haberi olmayan Pehlivan Oğlu Abidin Bey göçü engellemek ister ve Avşarlara saldırır. Avşarlar da kendilerini savunmak için ateş ettiklerinde Abidin Bey vurulur ve ölür (Aydoğdu, 2005: 43).

Paşa Bey'in oğlu Del'Osman Ali,
Alayından Mehmet Ali zorbalı,
Bağrını kurşuna verdi Seyf'Ali,
Ette kale oldu canı beylerin.

Yaşa Dadaloğlu'm sen binler yaşa,
Cadoğlu'nu düşürdüler şol Aslantaş'a,
Yaralının uğru indi Maraş'a,
Abdülmecit geri alsın tuğların.¹¹

Bilge ise olayı şu şekilde aktarmaktadır. İstanbul'dan Süleyman Paşa, Kavalalı İbrahim Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa kuvvetlerine bütün orduların karşı durmalarını ister. İskenderun'dan Nizip'e kadar Payas mıntıkasında savunma düzeni alır. Fakat Çapanoğlu ve Akçakoyunlu¹² Aşiretinden Cadoğlu bozguna uğrayıp Pınarbaşı'na doğru kaçarlar. Mağara düzlüğüne gelince çalkama (ayran) içmek için Avşar çadırlarına uğrarlar. İçlerinden biri orada bulunan bir kıza laf atar. Olayı gören Avşarlarla Cadoğlu'nun adamları kavgaya tutuşur. Cadoğlu ve Çapanoğlu avanesinden yüz-yüz elli kişi ölür. Kavgaya çok sayıda Avşar beyi katılır. O yüzden Avşar beylerinin kavgası da denir (Çapraz, 2014: 341-342). Dadaloğlu bu kavga için şu şiiri söyler:

¹¹ Esen'in eserinde (1991: 148-149) şiirde farklılıklar vardır.

"Cad'öglü çağırırdı el aman,
Yalım parlamadan sönüyor duman,
Firenk barutundan dolusu tamam,
Her attığın bayraktara vuruyor.

Kavgaya varanlar da Hamzabeyli,
Alışkan tüfenkli çakmağı yağlı,
Vezir kahya geldi pişeker elli,
Her attığı meydan yerinde kalıyor.

Bozuldu asker hep baştan başa,
Kara Cad'öglünü düşürdü taşa,
Avşar boz kartalı doyurdu leşe,
Yavru şahanı gör yopalak yoluyor.

Cadoğlu çağırırdı el- aman aman,
Yalımı parlamadan sönüyor duman,
Firenk barutundan dolusu tamam,
Her attığın bayraktara vuruyor.

Kadir Ağa ile Hamdi Ağa vardı,
El- aman vermedi hepsini kırdı,
Olsa dağıtırdı beş böyle ordu,
Bin atlıyı bozar onun beylerin

Paşabeyoğlu Del'Osman Ali
Mehmet Ali alayından zarbalı,
Bağrını kurşuna verdi Sef'Ali
Demeri kale oldu canı beylerin.

Koğduğuna yetiyor atını,
Kesilmedi tüfengin tütünü,
İyi tüfenk sikar derler bunun zâtını,
.....

Yeni yandı Arnavut'un birisi,
Ölen öldü teslim oldu gerisi,
Allah Allah deyip gider yarısı

Der Seyyid'im bakın yatan üleşe,
Kara Cad'öglünü düşürdü taşa,
Biraz yaralısı indi Maraş'a,
Mecid Paşa geri çeksın tuğların.

¹² Özdemir ise kitabında Cadoğlu için "Gemerek dolaylarında yaşayan Bozoklu Türkmenlerinin beyi" demektedir (Özdemir, 2007: 235).

Aşşığıdan böyle beri hay oldu,
Bağlandı yollar da kaçılmaz oldu.
Öttü tüfek al ganlar ahıttı.
Boyandı sular da içilmez oldu.

Cadoğlu geliyor bahın ilvanına,
Uğruna begler var, sen seni sına.
Şimdi tüfek öter bahın dumana,
Avşar Osmanlı'dan seçilmez oldu.

Cadoğlu sınıandı çihıldı boşa,
Avşar'ın atlısı sen binler yaşa,
Bahılamaz bunca ganlı ileşe,
Kırıldı kanatlar uçulmaz oldu.

Dadaloğlu'm der ki mertlik böyl' olur.
Düşmanın üstüne mert olan varır.
Ufacık yazılar kanınan durur,
Ölülere kefen biçilmez oldu¹³.

4. Cadoğlu Ailesinin Rivayetleri ve Şiirleri

Tarama sonucu elde edilen şiirlerle araştırmaya başlandıktan sonra Gemerek'te yaşayan Cadoğlu'nun torunları ile görüşmeler yapılmıştır. Bununla yetinilmeyip ülkenin farklı yerlerinde olanlarla da telefon görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Kaynak kişiler söylenenleri hafızalarına kaydetmişler ve bugün dahi aktarabilmektedirler:

“Cadoğlu Ahmet Ağa (Kör Ahmet) Osmanlı ile hep sıkı ilişki kurduğundan doğuda Ermeni ve Ruslara karşı kendi yandaşlarıyla Osmanlı'nın yanında yer almış bundan dolayı Gemerek'te Müslüman ahaliyi korumuştur. Ermeni gelinler Ahmet Ağa için deyişler bile söylemişler:

Ahmet Ağa Ahmet ağa
Gaziler mi taktın bana
Ocakta güğüm kaynatır.
Yatmış bir eli ağlatır.
Cadoğlu'ndan Ahmet Ağa
Gâvura deynek oynatır

O zamanlar Sivas, Kayseri ve civarı Maraş sancağına bağlıdır. O sancağın başında Maraş mutasarrıfı Mecit Paşa varmış. Mecid Paşa

¹³ Şiir hikâyesi ile birlikte Görkem'in eserinde de vardır. Aynen alındığı için ayrıca verilmemiştir. Bk. Görkem, 2006: 343.

sancağının ileri gelenleri ile durum değerlendirmesi yaparmış. Cadoğlu hep güvenilir ve devletinin emrinde güven kazanmış bir ağa, bir lider olarak bilinirmiş. İşte bu nedenle Maraş mutasarrıfı Mecid Paşa ona güvenmiş, iyi ilişkiler kurmuşlar. Bu sırada Uzunyayla'ya Avşar bölgelerine Çerkez iskanı olunca Avşar beyleri Adana, Maraş tarafına çekilerek yeni yerlerini beğenmemişler ve "Ferman padişahınsa dağlar bizimdir" meşhur sözü ile çatışmanın fitilini ateşlemişler. O dönemde Sultan Abdülmecid padişattır ve birçok yerde isyanlar vardır. Bunu fırsat bilen Avşar güçleri Yozgat Bozok yaylasına saldırıp orada yaşayanlara zaiyat verdimeye başlamış. Bu haberi duyan Sultan Abdülmecid, Maraş mutasarrıfı Mecid Paşa'ya "Ne yaparsan yap bu Avşar milisleri Bozok yaylasına indirme" diye emir verir. Bu emri alan Mecid Paşa çare arar ve çok iyi tanıdığı Cadoğlu Ahmet Ağaya bir teklif ile gelir. Teklife göre eğer Avşarlar Bozok yaylasına indirilmezse Sultan Abdülmecid Cadoğlu'na tuğ verecek, binlerce dönüm arazi, Sızır, Çat ormanları kerestesinin işletmesi Cadoğlu'na bırakılacak, Sivas-Maraş arasındaki kervan yolunun güvenliği de Cadoğlu'na verilecektir. Anlaşma ile birlikte harekete geçen Cadoğlu Ahmet Ağa 1000 atlı kuvveti ile yola çıkar. Hökkeçe Boğazı, Katran Gediği ve Çöl Mağarası denilen Tomarza Aslantaş ve Tufanbeyli civarında üç ayrı savaş olur. Bu savaşta yaralananlar Tufanbeyli ilçesine bağlı bugün Hastane köyü denilen yere taşınırlar. Bugün Hastane köyü denilmesinin nedeni ise o dönemde yapılan kavgada yaralananların burada tedavi edilmesi için geçici bir hastane kurulmasıdır. Savaş netice verir, Bozok beyleri rahat ederler. Sonunda sulh olur. Cadoğlu bir Çerkez bir Avşar kızını kendine eş olarak alır. Bugün Gemerek merkez camisinin kitabesinde 'bu cami Yozgat Bozok beyleri tarafından yapılmıştır' diye yazar. 1950'li yıllara kadar yalnız Cadoğlu ailesi o caminin avlusuna gömülmüş. Sultan Abdülmecid'in tuğ vermiş olması nedeniyle Cadoğullar 1960-1970'e kadar ağa ve bey unvanı ile anılmıştır. Ahmet Ağa, Ali Ağa, Osman Bey, Mahir Bey, Arslan Bey, Yahya Bey, Ziya Bey, Fikri Bey, Samur Ağa, vb." (K.K.3).

Kaynak kişi, anlattığı rivayeti aile büyüklerinden dinlediğini söylemiştir. Bu anlatılanların gerçek hayal ikliminde ne şekilde değerlendirilmesi gerektiği ayrı bir konu olup, Cadoğlu ailesinin bu rivayetlerle günümüzde dahi bir aidiyet duygusu yaşadığı gerçeği fark edilmektedir. Sadece bu rivayet değil, Cadoğlu'nun mücadelelerini konu edinen şiirler de vardır. Bu şiirlere kaynak kişilerce başlıklar verilmiştir:

Bağdat Yöresinde İsyan

Bağdat yöresinde isyan, bir Kasım Molla,
Devlet-i Âli'ye başkaldırır hesap sorula,
Aman verilmeye, derhal boynu vurula,
Fermanımdır bu ol beylere duyurula.

Sultan Han'dan ferman Cadoğlu'nu bulmuştur,

Ağa, Paşa, Tunus Beyi, Cin Çakmaklar duymuştur,
Tüm denklere Ömer Ağa at yedine vurmıştır,
Elbeyli'den, Halepli'den civan beyler alına,
Musul üzerine birden varıla.

Beyri Beyi ilerdedir, yüz atıyla handadır,
Ehl-i İslam zulüm görmüş bedenleri kandadır,
Zevk içinde Kasım mekânında yandadır,
Sarıldı dört bir koldan yer ile yeksan,
Kaçıp da kurtulamadı o zalim insan. (K.K.2)

Beylikte Sefer Var

Ferman ele geldi, cenk sofrası kuruldu,
Birin birin büyüklere soruldu,
Cadoğlu beylere teker teker duyurdu,
Beylikte sefer var, iş temaşa duruldu.

Madem ferman eylemiş koca Han Sultan,
Gayri savaş var, cenk var, dönülmez bundan,
Çıksın atlar ahırdan, kılıçlar kından,
Bir şafakla geçilsin ola ki Kesdoğan.
Öğle vakti geçmeli Aziziye ardına,

Bu gayrimüslim Haco'nun buralarda derdi ne,
Bir haber iletmış ki Dadal ferdine,
Çabuk sül edin bu gâvurun kendine.
Tüm planı hoca aktararak anlattı,

Hep gücünü Dadal Hökkece'ye aktardı,
Beyliğin beylerine Dadal pusu ile saldırdı,
Bu serence Cadoğlu'na çok tertip aldırdı.
Gâvur Hoca el Gemerek'e dönünce,
Gammazından sonra olanları görünce... (K.K.2)

Cadoğlu'ysan Sana Yakın Gelemem

N'olaydı da Cadoğlu'na n'olaydı,
Mecid Paşa Maraş'ında kalaydı.
Tuğ yerine inci mercan salaydı,

Dağdan düze indi böbürlenen bundan kelli,

Düzden giden obamın dağlarda ini belli.

Gayrı talan oldu ahırımız atımız,

Bundan sonra gülmez bizim bahtımız,

Tutar bir gün belki sana âhımız,

Ko'ver ben Maraş'a varayım,

O paşanın suratına vurayım.

Cadoğlu'ysan sana yakın gelemem,

Kara düşer ak alınma silemem,

Yiğit Bozok nerde ölür bilemem,

Kal Kaldığında Avşar uslan diyeyim,

Benden sana bir nasihat edeyim¹⁴. (K.K.2)

Makale konusu dâhilinde şiirlerde dikkat çeken husus; ikinci ve üçüncü şiirde Cadoğlu'nun Avşarlarla olan mücadelesine yer verilmiş olmasıdır. İlk şiirde ise yine Cadoğlu'nun kahramanlığı anlatılmakta fakat rakip olarak Avşarlar değil, Bağdat yöresinden Molla Kasım ismi verilmektedir. Bu şiirde de Cadoğlu devletinin yanında bir bey olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca Paşa fermanı ile görev aldığı söylenmiştir. Bu mısralar tarihî olanı yansıtmaları açısından önemlidir.

5. Avşarlar-Cadoğlu Mücadelesinin Sözlü Kültüre Yansımalarının Mukayesesi

Vakıa

Makale konusunun vakıası tarihî dönem içinde Dadalı daha da geniş çerçevesi ile Avşarlar ve Cadoğlu'nun -Osmanlı Devleti adına- mücadelesidir. Cadoğlu'nun torunu Ali Çatak bu mücadeleye 17. yüzyıl dese bile bu bilgi yanlıştır. Çünkü Cadoğlu'na tuğ veren Sultan Abdülmecid 19. yüzyılda padişahlık yapmıştır. Bu tespit Cadoğlu aleyhine şiirler kaleme alan Dadaloğlu şiirinin temsilcilerinin yaşadıkları iddia edilen dönemle örtüşmektedir. Dadalı tarafının anlatımına göre olay/olayların çıkış sebebinin birincisi devletin iskân politikasına karşı çıkan Avşarların yine devlet tarafından Cadoğlu ve Çapanoğlu tarafından durdurulmak istenmesidir. İkinci neden ise Cadoğlu'nun askerlerinin Avşar obasından geçerken oradan bir kıza laf atmalarıdır. Her iki nedenle dahi olsa bu

¹⁴ Şiirlerin ve sözlü rivayetin derlenmesi konusunda iki farklı yöntem izlenmiştir. Şiirler sanal ağda görülmüş olsa da kaynak kişilere sorulmuş ve Ali Çatak'ın notları ile karşılaştırılmıştır. Kaynak kişi (K.K.2) şiirleri babasından duyunca notlar aldığını ve bilgisayara geçtiğini aktarmıştır. Derleme esnasında kaynak kişiden alındığı için kaynak olarak bu isim zikredilmiştir.

mücadele yaşanmış ve sonunda Cadaloğlu kaçmış, birçok askeri ölmüştür. Avşarların Cadoğlu'nun mağlup ettiklerini Dadaloğlu şiirlerinde işlemiştir.

Cadoğlu'nun torunlarına göre ataları Cadoğlu Ahmet Ağa'ya Avşar isyanını bastırması için Sultan Mecid tarafından tuğ verilip, kılıç hediye edilmiş. Ahmet Ağa devletinin yanında yer alıp, Avşar güçleriyle kavga ederek büyük bir kahramanlık örneği sergilemiştir. Cadoğlu sadece Avşarlarla değil, Gemerek'te yaşayan gayrimüslimlerle de Osmanlı Devleti'nin yanında mücadele vermiştir. Burada şu çıkarımda bulunmak mümkündür. Sultan Abdülmecid döneminde Avşarlar iskân politikasına karşı çıkmışlar, bu başkaldırının etkisiz hâle getirilmesi için Cadoğlu Mecid Paşa tarafından görevlendirilmiş. Bunun vesikası Dadaloğlu'nun şiirlerinin yanı sıra Cadoğlu'na atfedilen rivayetlerde bulunmaktadır. Sonuçta kim kazanmış kim kaybetmiş, kaç kişi ölmüş kaç kişi sağ kalmış bu konular bilinmemektedir. Çünkü Vladimir Yakovlevich Propp'un dediği gibi tarihsel şiirler hatta rivayetler "halkın kendi tarihsel özbilincini ve geçmişteki olay, kişi ve koşullara yönelik tavrını dışa vurmasına dayanmaktadır. Tarihselliğin anlamı ideolojik bir fenomendir". Her iki tarafın anlatılarında da bu ideolojiye hizmet edildiğini söylemek güç olmasa gerekir.

Mekân ve Şahıs Kadroları

Mekân ve şahıs kadroları başlığı altında mekân, şahıs ve yer adlarını incelemenin uygun olacağı düşünülmüştür. Çünkü ayrı başlıklandırmak kompozisyonun bütününe aktarmaya engel olabilir. Bu bağlamda tarihî olayların kişilerden ve yaşanmış kabul edildiği yerlerden ayrı düşünülmemesi gerekmektedir.

Mekânlar konusunda hem Cadoğlu'nun torunlarının anlattıklarında hem de Dadaloğlu'nun şiirlerinde benzer yerler göze çarpmaktadır. İki grup arasındaki mücadelenin Sivas-Kayseri-Kahramanmaraş üçgeni içerisinde geçtiği varsayılmaktadır. Dadaloğlu'nun şiirlerinde Mağara Çölü, Aslantaş ve İstanbul yer adları zikredilmektedir. Mağara ve Aslantaş yakın yerler, İstanbul ise uzak mekân olarak bilinmektedir. Zaten İstanbul'dan kasıt devlet yönetimidir.

Cadoğlu ailesinden derlenen şiirlerde ve anlatıda ise Bağdat, Elbeyli, Halep, Musul, Gemerek, Uzunyayla, Hökkece Boğazı, Katran Gediği, Mağara, Tomarza-Aslantaş, Tufanbeyli, Hastane Köyü, Kesdoğan Çayı, Aziziye, Maraş ve Bozok yer adları bulunmaktadır.

Dadaloğlu'nun şiirlerinde Bozoklu, Cadoğlu, Deli Hacı, Göğ Oğlan, Halil Ağa, Paşa Bey, Deli Osman Ali, Mehmet Ali, Seyfi Ali, Mecid Paşa isimleri geçmektedir. Metinlerden anlaşıldığı kadarıyla Bozoklu, Cadoğlu ve Mecid Paşa Dadalılara düşman karakterlerdir. Cadoğlu ailesinden derlenen şiirlerde ise Beyri Bey, Ömer Ağa, Kasım Molla, Tunus Beyi, Cin Çakmak, Han Sultan, Mecid Paşa, Haco, Dadal, Avşar ve Gâvur Hoca isimleri geçmektedir.

Bu isimlerden Gâvur Hoca, Dadal, Avşar, Haco, Kasım Molla düşman karakterler olarak yer almıştır.

Vakıa ile ilgili Özdemir'in daha önce alıntuladığımız hikâyesi ile Cadoğlu ailesinin bireylerinin anlattığı hikâye örtüşmektedir. Özellikle yer adlarındaki benzerlik göze çarpmaktadır. Bilge'nin aktardığı hikâye ise yer adlarıyla kısmen örtüşmekte, bir kıza laf atılması neticesinde kavga çıktığı rivayeti ise Cadoğulları tarafından kabul edilmemektedir. Zaten böyle bir durum olsa Dadaloğlu'nun şiirinde "Sultan Mecid geri alsın tuğların" denilmezdi. Belli ki öncesi olan büyük bir kavganın neticesinde bu şiirler/anlatılar dile getirilmiştir. Hatta Özdemir ve Cadoğlu'nun torunları Hastane isimindeki köyün oluşumunu da bu kavgaya bağlamaktadırlar. Olayın olduğu yer oradır ve yaralıların tedavisi için hastane kurulmuş, bu nedenle yörenin adı Hastane Köyü olarak kalmıştır.

Özdemir, Mağara isimli yer adı için Tahir Kutsi Makal "Kayseri yakınlarında bir düzlük denmiş. Doğrusu Adana'nın Tufanbeyli ilçesi" (Özdemir, 2007: 235) demektedir. Aslında Makal'ın söylediğinin ne denli doğru olduğu bilinmemektedir. Evet Adana Tufanbeyli ilçesi Mağara olarak bilinir, fakat Kayseri'de tarihte Mağara isimli bir yer var mıdır bu araştırılmamıştır. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi Dadaloğlu'nun mezarının Gemerek'te olduğu iddiası vardır. Dahası Dadaloğlu'nun Avşarların Cadoğlu ile mücadelesini konu alan şiiri Sivas Şarkışla'ya bağlı Hanlı köyünden derlenmiştir. Ayrıca Sivas'la Kayseri arasındaki sınır köyünün adı da Tatılı'dır. Yani etimolojik olarak Dadalı isminin dönüşmesinden mürekkep olduğu açıktır. Hatta burada yaşayanlara Avşar diyenler de vardır. Ayrıca Özdemir kavganın başlangıç sebebinin Avşarların Kayseri Boğazköprü'de, Abdi Paşa'yı öldürmeleri olarak aktarmaktadır. Aslında bir kaynak kişi de bu rivayeti doğrulamaktadır. Ona göre de kavganın başlangıç sebebi ismini bilmediği bir beyin Kayseri'de öldürülmesidir. Bu olay üzerine Cadoğlu Avşarlara karşı mücadeleye girişmiş hatta bulduğu her Avşar'ı öldürmüştür. Avşarlar Cadoğlu'ndan korktukları için birbirlerine beddua niyetiyle "Allah Cadoğlu'nun atını kapına sıçırtсын" sözünü söylerlermiş, anneler uyumayan çocuklarını "Cadoğlu geliyor!" diye korkuturlarmış (K.K.4). Sözlü kültür dairesi içinde şiirlerin mekândan uzak olduğu bir gerçektir. Ama Dadalı aşireti ile Cadoğlu arasındaki kavganın Kayseri-Sivas arasında bir yerde yapılmış olma ihtimalini bizlere sunmaktadır. Fakat bir yandan da güneyde bulunan Katran Gediği, Hastane Köyü, Aslantaş gibi yer isimlerinin dillendirilmesi bu ihtimali zayıflatmaktadır.

Şahıs kadrosu ise oldukça zengindir. Bu kişilerin tarihî şahsiyetleri ile ilgili yazılı kayıtlar yok denecek kadar azdır. Ama Bozoklu, Cadoğlu, Molla Kasım gibi beylerim isimleri, birlikte hareket ettikleri kişilerce söylene söylene ünlenmiş ve sözlü kültür dairesi içinde günümüze kadar ulaşmıştır denilebilir. Sultan Abdülmecid, Osmanlı Devleti'nin padişahı olarak şiirlerde

geçmektedir. Cadoğlu'na görev vermiş ve Avşar aşiretini sindirmesini emretmiştir. Bunun için Cadoğlu'na tuğ verip hediyeler göndermiştir. Cadoğlu devletin yanında olan bir bey olarak metinlerde görölmekte, Dadalı ve/veya Avşar Aşireti ise -belki de haklı sebeplerden dolayı- devlete başkaldırmış insanlar topluluğu olarak aktarılmaktadır. Cadoğlu ailesinden ilk derlenen *Bağdat Yöresinde İsyân Var* isimli şiirdeki mücadelenin Avşarlarla olan kavgayı anlattığı söylenmesi güçtür. Fakat Cadoğlu'nun ne denli güçlü bir bey olduğunu göstermesi ve atının nalının Bağdat'a kadar ulaştığını göstermesi açısından özellikle alınmıştır. Dadaloğlu'nun şiirlerinde geçen ve kendi aşiretinden olduğu düşünölen isimlerin ise o dönemde mahallî karakter taşıdığı söylenebilir. Özdemir'in bu isimleri günümüzde yaşayan bazı kabilelerle eşleştirmiş olması dikkat çekici olsa da (Özdemir, 2007) yaşadıkları dönemdeki nüfuzlarına işaret etmemektedir.

Dikkat çeken başka konu ise Cadoğlu ailesinin anlattıklarında bir evlenme hadisesine yer verilmiş olmasıdır. Onlara göre Cadoğlu ile Avşarlar arasında süregelen kavganın bitmesi için Avşarlardan kız alınmış ve böylece barış sağlanmıştı. Yörede sıkça kullanılan bir atasözü vardır. Bu evlilik olayı "kanı kanla yumazlar" sözünün tarihî referanslarından biri olsa gerektir. Çünkü kaynak kişiye göre ailede Cadoğlu Ahmet Ağa'nın bir eşi Çerkez diğeri Avşar kızıdır. Avşar kızının çocuğu olmamıştır. Ama güzelliği ile dillere destan olmuştur (K.K.1).

6. Dadaloğlu-Cadoğlu Mücadelesi Üzerine Sözlü Tarih Okuması

Folklor ürünleri üzerine sözlü tarih okumaları yapılırken; kaynakların tahlili esnasında sorunun göreceli irdelenmesi, konunun belli bir kuram etrafında çerçevesi için uygun olan materyalin elde edilmesi, daha önce yapılan derlemelerin elde edilen verilerle mukayesesi, mukayesenin ardından tasnife geçilmesi, tasniflerin anlamlı dizgiler oluşturması, farklı disiplinlere müracaat ederek konunun anlamlandırılması, disiplinlerarası yapılan çalışmanın sonucunun sentezlenmesi, çıkarımların paylaşılması şeklinde bir yol izlenir.

Tarih nedir sorusuna verilecek farklı cevaplar vardır. Gabriel Hanotau tarihini "hatıra, tecrübe ve mülhaza ilmi" olarak değerlendirir ve tarihin "beşerî bir kabiliyet olduğu; ferdî bütün tecrübeleri birbirine birleştirerek bir uzviyet haline koyduğunu" söyler. Tarih geçmişteki olaylarla ve o olayların zaman içindeki akışıyla ilgilenir. Dahası Thomas Carlyle'e göre tarihin konusu büyük işler başarmış adamlardır (akt. Kütükoğlu, 2020: 2). Aslında bu bakış açısı tarihi sınırlamakta ve devletler tarihine hapsetmektedir. Her ne kadar tarihin konusu insandır gerçeği dillendirilse de büyük işler başarmış büyük insanlar sıradan olmayanlardır.

Bu nokta da yani sıradan insanların tarihinin aksettirilmesi noktasında en güzel örnekler sözlü kültür ürünlerinde saklıdır. Sözlü ifade, tüm ifadelerin aynı göndergeyle ilgili olduğu sürece tek bir konuyla alakalı herhangi bir tarafça yapılan açıklamalar toplamıdır. Göndergeler bir

kaynakta verilir. Konu tek bir olay dizisi ya da tanık tarafından verilen ifadedeki belirli olaylar olabilir. Sözlü ifadelerin oldukça akışkan olduğu bir ortamda tabii olarak en önemli görev tanığa aittir. Metin ise tanıklardan bağımsız var olanı ortaya koyar. Yorum yapmak daha da kısıtlıdır (Vansina, 2021: 101-104). Tanıklar olaylar dizisini alırlar ve belirli kalıpların içinde sunarlar. Bu kalıplar olayların hafızada pekişmesine neden olur. Bireysel bellek zamanla toplumsal belleğe gider. İşte sözlü ifadede bir bellek vardır. Sıradan olan insanların tarihinin aktarıldığı bir bellek, aktarımın sürekli olması belleğin de canlı kalmasına sebep olmak da yıllar geçse de bu nüveler unutulmamaktadır.

Çiçerov “Tarihsel efsaneler, geçmişteki olay ve kişileri gerçekmiş gibi ele alır... Tarihsel efsane, geçmişteki olayları hafızalarda koruyarak ve belli kişilerin kahramanlıklarını dile getirerek, halkın hafızasında sözlü, yazılı olmayan tarih olarak yaşar” (Propp, 1998: 83) demektedir. Burada tarihî gerçeğin verilmesi gibi bir anlayış söz konusu değildir. Halk bilimci olarak konu değerlendirilmiş, ürünler görüşme ve tarama tekniği ile elde edilmiş ve mukayese yoluna gidilmiştir. Doğal olarak elde edilen ürünlerin sağlanması alınsın istenir ama yazılı tarihte olmayan olaylar, topluluklar ve kişiler de görmezden gelinemez. Bu nedenle böyle bir mücadelenin olduğu gerçeği tamamen sözlü rivayetler vasıtasıyla okuyucuya aktarılma çabasına gidilmiştir.

Daha önce de vurgulandığı gibi sözlü tarih, tarihin ilmî metodolojisi içinde değerlendirilecek bir bölüm değil başlı başına disiplinler arası bir yöntemdir. Bu yöntem tarihî gerçeği aramaktan ziyade tarihte olanı, kaydedilip aktarılanı arar. Bu çerçevede sözlü tarihin en önemli kaynağı sözlü kültür ürünlerinin tamamıdır. Bu sorunun nedenini Propp şöyle cevaplıyor: “Etnografya, tarih, dilbilim, edebiyat tarihi vb beşerî bilimlerin hiçbiri folklorusuz yapamıyor. Yavaş yavaş manevi (spiritual) kültürün çeşitli fenomenlerine ilişkin çözümün folklorlarda gizli olduğunun farkına varıyoruz. Bununla beraber folklor, henüz nesnelere, malzemesine veya bir bilgi alanı olarak kendine özgü karakterini tanımlayamamış durumda” (1998: 9). Çünkü bu ürünler gelenekli olarak sürdürülmüş, tarihî süreç içinde anlam kazanmış, ilk söyleyeni unutulsa da benimsenme eğilimi ile mensubiyet şuurunun birlikte harmanlandığı kabul duygusunu yansıtmış, yerine göre versiyon, yerine göre varyantlaşarak anlatılmaya devam etmiştir. Fakat kendine özgü karakterleri sadece folklor içinde klasik tahlillerle verilmiş ve farklı okumalar âdeta göz ardı edilmiştir. Bu bağlamda üstteki paragrafta vurgulanan devlet ricalinde olmayan insanların tarihi sözlü kültürde gizlenmiştir. Ele alınan konuda Dadaloğlu’nun şiirleri önceki dönemlerde farklı araştırmacılar tarafından yayımlanmış olsa da sözlü tarih metni olması kaygısından ziyade Dadaloğlu tabakası içinde değerlendirilmiştir. Ama Cadoğlu ailesinden yapılan derlemelerle birlikte değerlendirilince farklı bir anlam kazanmaktadır. Çünkü bu şiirlerde yaşanmış olayın dışı vurumu söz

konusudur. İsyân vardır, iskân vardır, kavga vardır. Nihayetinde kan akmış, belki de onlarca insan ölmüş, bugün rivayet olarak nakledilse bile vuku bulduğu dönemde birkaç mısra ile geçiştirilmeyecek acılar yaşanmıştır. Yaşanan acı hem Avşarlar için hem de Cadoğlu için zaman geçtikçe küllenmiş, bu küllerin içinde kahramanlık hikâyeleri anlatılagelmiştir.

İşte bu düşüncelerle yola çıkılarak Dadalı-Cadoğlu mücadelesi irdelenmiştir. Yüzlerce insanın öldüğünün söylendiği bu mücadelelerle ilgili Osmanlı dönemi devlet arşivlerinde bir tane kayıt bulunmamaktadır. Özellikle Cadoğlu şeklinde yapılan taramada Gemerek ahali ile ilgili iki tane asayiş olayı içerir belge bulunmuş, başka da belge ya da bilgiye rastlanılmamıştır. Bu durum bizleri sözlü kaynaklara sevk etmiş onlarla yapılan görüşmeler, Dadaloğlu'nun şiirlerinin taranması sonucu ortaya çıkan durum Dadalı-Cadoğlu mücadelesi hakkında bilgi aktarılmasına zemin hazırlamıştır.

Anlatılan hikâyelerde ya da söylenen şiirlerde sıradan insanların tarihi vardır. Bu tarih yazılmamış olsa da söylenmiştir. Sıradan denilen insanlar vakanüvislerin kayıtlarında geçmemişler, divanlarda şiirlere konu olmamışlarsa bile kendi yaşadığı yerde oluşan bağlamın içinde yeri gelmiş kahraman olmuş yeri gelmiş derebeyi ilan edilmişlerdir. Bu kişilerin ya da mücadeleciler topluluklarının tarihini de sözlü rivayetler ve sözlü şiir ikliminde bulmak mümkündür.

Bu konunun başka bir boyutu da türler arası tasniftir. Çünkü tarihte olduğu kabul edilen bir olayın şifahi olarak nesir şeklinde aktarılmasıyla şiir diline dökülmesi de çok farklıdır. Çünkü bu şiirlerin tarihselliği, şiirlerin tarihsel kişilerin portresini doğru çizmesinde ya da gerçek olduğu düşünülen olaylarla doğrudan ilişkili olmasına değil, halkın kendi tarihsel özbilincini ve geçmişteki olay, kişi ve koşullara yönelik tavrını dışa vurmasına dayanmaktadır. Tarihselliğin anlamı ideolojik bir fenomendir (Propp, 1998: 84). İşte bu noktada ideolojik fenomenden bahsetmek mümkündür. Ele alınan konuda fenomenin dışa vurumu hiç şüphesiz iktidar mücadelesi hatta güçtür. "Güçlü olan, kazanan, savaşta galip gelen benim atamdı" gerçeğinin asırlarca saklandığı yer olmuştur Dadaloğlu'na ya da Cadoğlu'na atfedilen mısralar. Bir taraf bu fenomeni "Ferman padişahın, dağlar bizimdir" mısrasıyla güdülerken, diğer taraf da "Hak yemedik hak dağıttık, zulme karşı saç ağarttık" vecizesinde aidiyet duygusuyla hareket edip haykırmıştır.

Aslında anlatılanlar ya da dinlenenler taraf olma duygusuyla anlam kazanır. Çünkü vakıanın kahramanına ait olma hissi insanı psikolojik olarak üstünlük kurmaya sevk eder. Fakat durum araştırmacı için böyle değildir. Çünkü eylem akışını ve beklenen sonucu belirleyen olayların rastlantısallığı gerçekçilik açısından bir sorun oluştururken, halk anlatısı açısından bir sorun oluşturmaz. Araştırmacı olaylar dizisinin bu kompozisyon ilkelerini ortaya çıkardığını her zaman anlayabilir. Bunlar fantezi gücünün değil, "özgür" folklor manzumuğunun gelişiminin ürünüdür. Dolayısıyla mekân ve

zaman içinde temsil etme, nedensel yönlendirmelerin yokluğu, kahramanların "iyi "ve "kötü " diye bölünmesi, tiplerin birey karakterlere üstünlüğü de bundan nasibini alır (Propp, 1998: 45-50). Bu açıdan incelendiğinde manzumeler ve rivayetten yola çıkılarak amaca gidilebilir. Bunun daha da açık tarifi, eldeki ürünü bir kurama uygulamaktan ziyade derlenen zenginliklerle hareket etme, o verileri yorumlama kabiliyetidir. Konu bu şekilde yorumlandığında olanı aktarmak ve tahlil etmek öncelik vazifedir. Tahlil esnasında tabii olarak tarihi safahat işlenecek ama bu işlem haklı-haksız, iyi-kötü, kahraman-düşman gibi çıkarımlar yapılmasına neden olmayacaktır.

Sonuç

Özellikle bazı âşıkların etrafında teşekkül etmiş gelenek onları diğerlerinden ayırmaktadır. Bunlardan biri de başlı başına bir kültür dairesine isim vermiş olan Dadaloğlu'dur. Dadaloğlu'nun söylediği manzumeler Avşarların hayatlarından kesitleri aktarması, onların tarihteki yaşanmışlıklarına ışık tutması, bilhassa kolektif ruhun oluşmasında önemli yer edinmiştir.

Dadaloğlu'nun şiirleri içinde Avşarların Cadoğlu Ahmet Ağa ile mücadeleleri de bu şekilde değerlendirilerek sözlü tarih manzumesi vasfıyla incelenmiştir. Bu şiirler tespit edildikten sonra Cadoğlu'nun torunlarıyla da görüşülüp onların bildikleri ve aktardıkları rivayetler ile şiirler de kayda alınmıştır.

Avşarların Osmanlı Devleti'nin politikalarına karşı çıkmaları, devlet yönetiminin Avşarları sindirmek için Cadoğlu Ahmet Ağa'yı Avşarların üstüne salması yazılı tarihte pek de vesikası bulunmayan olaylardır. Bu olaylar o dönem yaşayan insanlarca şiirlerde nazmedilmiş, rivayetlerde dillendirilmiştir. Sözlü kültür ürünlerinin aktarımı sırasında değişimlerin olmasının doğal sonucu olarak bazı farklılaşmalar bulunsa da sonuçta vakıanın, mekânları ve şahısların tespitine imkân tanınmıştır.

Elde edilen veriler yorumlanırken insanların taraf olma ya da aidiyet duygusuyla hareket ettikleri tespit edilmiştir. Bu duyguyla kolektif bir ruhun oluşmasına, unutulmamasına, yaşatılmasına dolayısıyla kendinden olanın güçlü olduğu inancının kuşaklar boyu anlatılmasına tanıklık edilmiştir.

Yazının sonunda şöyle bir öneride bulunulabilir. Sözlü kültür ürünlerinin derlenmesi ve tahlil edilmesi sırasında en ufak ayrıntının dahi atlanmaması gerekmektedir. Çünkü ayrıntının içinde kültürel başka bir zenginliğin olabileceği varsayımından hareketle tasnif işlemi yapılmalıdır. Bu işlem yapılırken eldeki verilerle sonuca gidilmelidir. Bu sonuca gidilirken de gerçeği ve/veya doğruyu ortaya koyacağım anlayışından ziyade olayın, olguya dönüşmüş ve artık tabakalara ayrılmış kısımları göz ardı edilememelidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aydoğdu, B. (2005). *Fahri Bilge'nin Kayseri yöresi Türk halk bilimi çalışmaları*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bascom, W. (2003). Halkbilimi (folklor) ve antropoloji. (çev.: Metin Ekici), *Milli Folklor*, 58, 162-170.
- Baykara, T. (2017). *Tarih metodu -öğrenme araştırma ve yazım-*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Bilim felsefesi bağlamında halkbilimi ve halkbilimsel bilginin teleolojik serüveni. *Folklor/Edebiyat*, 4, 27-42.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çapraz, E. (2014). *Fahri Bilge derlemeleri Kayseri ve yöresi halk şairleri*. Kayseri: Talas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Esen, A.Ş. (2020). *Anadolu âşıkları II Dadaloğlu*. (hzl.: İsmail Görkem), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Görkem, İ. (2006). *Yeni bilgiler ışığında Dadaloğlu bütün şiirleri*. İstanbul: E Yayınları.
- Kemal, Y. (1998). *Demirciler çarşısı cinayeti Akçasazın ağaları 1*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kütükoğlu, M. S.(2020). *Tarih araştırmalarında usul*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *İrk, tarih ve kültür*. (çev.: Haldun Bayrı- Reha Erdem), İstanbul: Metis Yayınları.
- Özdemir, A. Z. (2007). *Avşarlar ve Dadaloğlu*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Propp, V. (1998). *Folklor teori ve tarih*. (çev.: Necdet Hasgöl, Tolga Tanyel), İstanbul: Avesta Yayınları.
- Sakaoğlu, S. - Alptekin, B. (2006). *Türk saz şiiri antolojisi (14-21. yüzyıllar)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şener, T. (2019). İlhan Başgöz'le Sivas'ta iki gün, *Folklor Edebiyat*, 25 (100), 673-682.
- Tural, S. K. (1993). *Edebiyat bilimine katkılar*. Ankara: Ecdat Yayınları.
- Vansına, J. (2021). *Tarih türü olarak sözlü gelenek*. (çev. Emre Teğın), Ankara: Tün Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- K.K.1: Nezih Aksoy, 1930 Gemerek doğumlu, okuma yazma biliyor, ev kadını. (Görüşme: 03.08.2019)
- K.K.2: Doğukan Çatak, 1982 Gemerek doğumlu, üniversite mezunu, vergi başmüfettişi. (Görüşme: 03.08.2019)
- K.K.3: Murat Gezer, 1966 Sarıoğlan doğumlu, üniversite mezunu, devlet memuru. (Görüşme: 20.10.2019)
- K.K.4: Mahir Çatak, 1937 Gemerek doğumlu, askerî okul mezunu, emekli astsubay. (Görüşme: 22.12.2019)

Elektronik Kaynaklar

URL 1:

<https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/sivas/sivas-ta-dadaloglu-nun-mezari-bulundugu-iddiasi-11295687> (Erişim: 23.05.2023).

URL 2:

https://www.academia.edu/17758801/Prof_Dr_Mehmet_%C4%B0lhan_Ba%C5%9Fg%C3%B6zden (Erişim: 30.05.2023).

URL 3:

<http://www.cadoglu.com/favorite.htm> (Erişim: 01.06.2023)

URL 4:

<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dadaloglu-cukurovali> (Erişim: 20.05.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Derlemeler 2020 yılı öncesinde yapıldığı için etik kurul onayı belgesi alınmamıştır./*Ethics committee approval was not obtained because the reviews were made before 2020.*

Finansman/Funding: Kurum ve kuruluşlardan destek alınmamıştır./*No support was received from institutions and organizations.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makalenin hazırlanması sırasında bilgilerini paylaşan katılımcılara teşekkür ederim./*I would like to thank the participants who shared their information during the preparation of the article.*

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

TÜRK TAKVİM MİTİ EKSENİNDE EVRENSELÇİ DİKOTOMİNİN İZLERİ: ERGENEKON DESTANI ÖRNEĞİ



TRACES OF UNIVERSAL DICOTOMY ON THE AXIS OF TURKISH CALENDAR MYTH: THE EXAMPLE OF THE ERGENEKON EPIC

Zeynep Seleme ALFEEL* -Aynur KOÇAK**

ÖZ: Ergenekon Destanı Türklerin demir dağı eritip yeniden doğumu başlattıkları önemli bir anlatıdır. Bu destanın önemi hem kozmogoniye hem de takvim ve zamanı belirleyen bir anlatı olmasından kaynaklanır. Baharın başlangıcını sembolik unsurlarla ortaya koyan bu anlatı aynı zamanda Türk halklarında önemli bir yer teşkil eden Nevruz kutlamasının da köken anlatısı olarak kabul edilmektedir. Bu anlatıda Türklerin evrenselci dikotomi anlayışının izlerini görmek de mümkündür. Türkler kendilerine ait ikili kolektif felsefelerini ve bununla beraber kendi “hikmet” anlayışlarını geliştiren bir toplum olmuş ve dünyayı algılayış biçimleri anlatılara da yansımıştır. Türklerin anlayışına göre kâinat Yer ve Göğün birleşmesiyle oluşmuştur. Bu birleşme diğer varlıkların da temeli niteliğindedir. Yer ve Gök birbirinin zıttı olsalar da aslında bir özden gelmişlerdir. Birinin diğerine üstünlüğü yoktur, birbirlerini tamamlarlar ve birleşip yarattıkları uyum kâinatın doğumunu sağlar. Bu anlayış “evrenselci dikotomi”yi oluşturur. Bu çalışmada zaman ve takvim kavramları kısaca ele alınarak Türklerin zamanı algılayış biçimlerine ve yarattıkları takvimlere değinilmiş, daha sonra dünya tarihi boyunca insanlar tarafından kutsal sayılıp kutlanılmış takvimsel bir uygulama olan bahar bayramları ele alınmıştır. Makalenin devamında ise evrenselci dikotomi kavramı üzerinde durulmuştur. Sonrasında makalenin asıl kısmını oluşturan Ergenekon Destanı hakkında kısa bir bilgi verilmiş ve özeti sunulmuştur. Son kısımda ise Göktürklerle ait Ergenekon Destanı’ndaki sembollerin çözümlenmesi yapılmış ve destan evrenselci dikotomi bağlamında ele alınarak inceleme tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ergenekon Destanı, evrenselci dikotomi, Nevruz, bahar, zaman ve takvim.

ABSTRACT: The Ergenekon Epic is an important narrative in which the Turks melted the iron mountain and initiated rebirth. The significance of this epic arises from the fact that it is a narrative that determines both cosmogony and the calendar and time. This narrative, which reveals the beginning of spring with symbolic elements, is also accepted as the origin narrative of the Nevruz celebration, which holds an important place in Turkish culture. It is also possible to see traces of the Turks' understanding of universalist dichotomy in this narrative. The Turks became a society that developed their own dual collective philosophies and their own understanding of "wisdom" and their way of perceiving the world was also reflected in the

* Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi-İstanbul/zeynep_seleme@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-7593-2174)

** Prof. Dr.-Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-İstanbul/aynurnazkocak@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-9555-1088)

narratives. According to the Turks' understanding, the universe was formed by the union of Earth and Sky. This merger is also the foundation of other beings. Although Earth and Sky are opposites, they originate from the same essence. One does not have superiority over the other; they complement each other, and the harmony they create together brings forth the birth of the universe. This understanding constitutes the "universalist dichotomy". In this study, the concepts of time and calendar are briefly discussed, and the Turks' way of perceiving time and the calendars they create are mentioned. Then, the spring festivals, which have been considered sacred and celebrated throughout world history as a calendrical practice, are discussed. In the continuation of the article, the concept of the universalist dichotomy is emphasized. Afterwards, brief information about the Ergenekon Epic, which forms the main part of the article, is provided, and its summary is presented. In the last part, the symbols in the Ergenekon Epic belonging to the Göktürks are analyzed, and the analysis is completed by considering the epic in the context of the universalist dichotomy.

Keywords: Ergenekon Epic, universalist dichotomy, Nowruz, spring, time and calendar.

Giriş

Arkaik toplumlardan bu yana, zamana kutsallık atfedilmiş ve zaman yüce varlık/larla ilişkilendirilmiştir. İnsanlar onlar için bu derece önem teşkil eden zaman kavramını anlamaya çalışmış, ona çeşitli anlamlar yüklemiştir. Yaratılış anlatılarının da kaynağını oluşturan zaman; takvimlerin, döngüsel ritüellerin ve törenlerin de temelinde yer almaktadır. Bu nedenle takvime bağlı bir anlatıda ilk incelenmesi gereken kavram "zaman"dır. Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğünde "Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre" (URL- 1) olarak tanımlanan zaman kavramına, tarih boyunca filozoflarca farklı anlamlar yüklenmiş, felsefenin ve bilimin ışığında "zaman" olgusu anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Doğaya bağlı olarak oluşan ve "doğal zaman" olarak tanımlanabilecek zaman algısı ilkel toplumlardan beri var olan bir görüştür. Buna göre eski topluluklar Ay ve Güneş'in hareketlerine göre yaşamlarını düzenlemişler, törensel uygulamalarını da doğal zaman bağlamında oluşturmuşlar ve genelde mevsim geçişlerine denk getirmişlerdir. İlkel toplumdan modern topluma gidildikçe doğadan kopan insan doğaya hâkim olmak istemiş, teknolojinin ve bilimin de yardımı ile zaman düzenlemesini değiştirmiştir. Böylece kültürlenmiş insan "kültürel zaman"ı da yaratmış, takvimler ve saatlerle onu kontrol etmiştir.

Zamanı algılamamanın bir diğer tasnifi ise "döngüsel" ve "çizgisel" zamandır. "Mitolojik zaman" olarak da tanımlanabilen "döngüsel zaman", gök cisimlerinin gözlemlenmesi ile belirlenen ve bir döngü içinde tekrar eden zamandır. Böylece zaman döngülerden ibarettir ve bir döngü bitince başka bir döngü yeniden başlar.¹ Eliade (2022: 433), bu döngüyü "Büyük Yıl" kavramı ile ifade eder. Buna göre bir yıllık süreyi kapsayan "Büyük Yıl",

¹ Geleneksel düşüncede zaman döngüsel olarak düşünülür. Konu hakkında daha fazla bilgi için bk. Eliade, 1994.

yaradılışla başlar ve kaosla son bulur. Zaman mutlak olarak yenilenir ve bu yenilenme içindeki her döngünün mutlak bir başlangı vardır. Çünkü her geçmiş "kaosla" bütünleşme sonucu yok olur ve yeni bir başlangıç gerekir. Eliade aynı zamanda bu döngüsel yinelenişe "ebedi dönüş" adını verir.² Eliade'nin (1994: 92) eserindeki şu cümleler konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir:

"Her şey, her an kendi başlangıcında baştan başlar. Geçmiş geleceğin bir ön-biçimlenişinden ibarettir. Hiç bir olay geri çevrilemez değildir hiç bir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda, dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrarından ibarettir; bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündoğumu anında tutar. Zamanın bütün yaptığı şeylerin ortaya çıkış ve varoluşunu mümkün kılmaktır. Onların varoluşları üzerinde hiç bir nihai etkisi yoktur, çünkü kendisi de sürekli yeniden doğmaktadır".

"Çizgisel zaman" ise iki ucu açık, geçmişten gelip geleceğe giden bir süreklilik arz eder. Özellikle Batı kültürlerinde çizgisel zaman açıkça görülür (Kartarı, 2019: 136). Çizgisel zaman algısında geriye dönüş veya yeniden yaratım söz konusu değildir. Geçmiş, bitmiş olan bir zaman dilimidir ve tekrar edilmez. Yeni bir başlangıç söz konusu olmaz çünkü zaman daima ilerler. Topakkaya'nın (2013: 413) da belirttiğine göre döngüsel ve çizgisel zaman algısı hemen bütün toplumlarda vardır. Ancak biri daha çok tercih edilmekte ve o toplumun zaman algısı bu tercihe göre yaratılmaktadır.

Zaman algılayışının son tasnifi olarak da "kutsal" ve "din dışı (profan)" zaman ele alınabilir. "Kutsal zaman" Tanrı ile ilişkilendirilen zamandır. Buna göre bir "yaratılış zamanı" mevcuttur ve bu ilk zaman her şeyin yeni, temiz, saf ve tanrısal olduğu kutlu bir dönemdir.³ Eliade (2022: 422), mitsel zaman ile yakından ilişkilendirilen "kutsal zaman"ın iki özelliğini belirtir. Birinci özelliği zamanın tekrar edilebilir olmasıdır. Bu bağlamda zaman yeniden üretilir. İkincisi ise kutsal zamanın, tarihte bir "başlangıç" olmasıdır. Bu başlangıçların ilki ve en kutsal olanı ise Tanrı'nın bu dünyayı yarattığı andır.

Döngüsel ve kutsal zamanın birlikteliği bize mitsel zamanı kazandırır. Eliade (2022: 421-422) hem döngüsel hem de kutsal zamanı karşılaması için "Hyerofanik zaman" ifadesini kullanır.⁴ Ayinlerle mitsel zamana dâhil olan insan mit zamanını yeniden oluşturur ve "in illo tempore" denilen ilk zamana geri döner. Mitsel zaman, geçmiş ve bitmiş bir zaman değildir. O aynı zamanda bugündür ve gelecektir. Sürekli bir döngü içinde tekrar yaratılan ve kutsal bir yaratımı temsil ettiği için kutsal zaman sayılan hyerofanik

² Daha fazla bilgi için bk. Eliade, 1994: 61-94.

³ Bahsedilen yaratılış zamanı evren ve dünya bakımından ele alınabileceği gibi insan için de geçerlidir (Özpinar, 2023: 282).

⁴ Bu terim bir ritüelin gerçekleştiği ve kutsal sayılan zamanı ifade etmektedir. Aynı zamanda bu terim bir ritüel ya da mitsel bir arketipi olan bir eylemin tekrarı aracılığıyla gerçekleştirilen mitolojik zamanı da kapsamaktadır (Eliade, 2022: 415).

zaman ilkel toplumların dünya görüşleri arasında yer alsa da günümüzde özellikle takvimsel törenlerde kendini gösterir.

Türkler en eski dönemlerden beri zaman üzerine düşünmüş ve ona bir anlam yüklemiş bir millettir. Orhun Yazıtlarında “öd” kelimesi ile ifade edilen zaman kavramı en eski metinlerden beri karşımıza çıkar. Aynı zamanda Gabain’in tespitine göre “öd tengri” denen bir zaman Tanrısı’nın varlığından da söz edilebilir. Bu Tanrının özerk olabileceği gibi Tengri’nin bir parçası olduğunu söylemek de mümkündür (Roux, 1994: 101-102). Bu açıdan zaman Türklerde Tanrı ile ilişkilendirilir ve ona kutsallık atfedilir. Türklerin zaman algılayışının temelinde döngüsel zaman bulunur. 12 hayvanlı Türk takvimi on ikili bir döngü üzerine kurulmuştur ve döngü tamamlandıkça yılların yaratımı başa döner. Bununla birlikte Türklerin döngüsel zamanı sadece bir son dan ve tekrar yaratımdan ibaret değildir. Zaman büyük resimde döngüsel çerçevede akışını sürdürse de daima ilerleyen bir anlayışla da karşımıza çıkar. Kısacası Türklerde zaman, döngünün içinde ilerleyen bir yapı gösterir.

Zamanın kökeninde olan döngüsel, kutsal ve mitik anlayış takvime de yansımış ve “takvim mitleri”ni oluşturmuştur. Kâinattaki döngüde yer edinmiş önemli olayların kökeninin anlatıldığı takvim mitleri ise (Beydili, 2004: 533) kozmik mitin ilk dönüşümü niteliği taşıyabilir. Bu mitler, evrenin oluşumu ve zamanın başlangıcının kodlanmış anlatımlarıdır. Zamanın ölçülmesi, sembolik bir dil kullanarak ilk zamanı ve onun ortaya çıkışını anlatan hikâyeler veya kaya üzerine yapılan tasvirler, takvim mitlerinin oluşturmaktadır (Bayat, 2017: 15). Takvim mitlerini ve bunlara bağlı törensel uygulamaları daha iyi anlayabilmek için zamandan bahsetmenin yanında zamana bağlı olmuş olan “takvim” de ele alınmalıdır. Erginere’e göre (1969-1970) “Takvimi; bir olayı, devamlı bayram ve bilinmesi gerekli bir devreyi, günleri zaman süreci içinde, bir toplumun üyeleri tarafından bilinen, belirli noktalara oturtmayı sağlayan bir düzen, tespiti kolaylaştıran bir anlar tablosu olarak tanımlayabiliriz” (8). Takvim oluşturan toplumlar süreleri belirlerken temel olarak Güneş ve Ay döngüsü gibi astronomik olayları gözlemleyerek bir sistem kursalar da bazı toplumlarca hasat zamanı, suların yükselmesi ve çekilmesi gibi doğal olaylar üzerinden de takvim sistemi kurulduğu görülmüştür. Böylece tarih boyunca birçok uygarlık ve toplum özel ihtiyaçlarına uygun olarak takvimi geliştirmişler, takvimde dünya görüşlerini ve evreni algılayışlarını yansıtmışlardır (Polat, 2017: 12). Toplumların ortaya koydukları bu takvimsel farklılıklar onların özerk bir topluluk olma isteğine de işaret eder (Bourgoing, 2008: 105). Kültürlerini, ihtiyaçlarını, yaşayışlarını ve sosyal normlarını takvim üzerinde açıkça ortaya koyan toplumlar zamanı bir sistem içine oturtmuşlar ve takvimi işlevsel hale getirmişlerdir.

Temelde iki işlevi sahip olan takvimin ilk işlevi zamanı düzene koymak ve döngüsel zaman bağlamında takvimsel uygulamaları belirleyebilmektir. Böylece takvim sayesinde toplumdaki insanlar arasında “simgesel bir bağ” kurulur. Takvimin ikinci işlevi ise zamanı ölçmektir. Zamanın uzunluğu

takvim sayesinde nesnel bir şekilde belirlenir (Bourgoing, 2008: 14). Takvimlerin geçmiş ve geleceğe hükmetme isteği, toplumsal bir yaşamı oluşturma, zamanı ölçme ve düzene koyma gibi birçok gereksinim sonucu ortaya çıksa da temelinde kutsallık ve din anlayışı vardır. İlkel halklara dayanan araştırmalarda, takvimin kökeninin dinsel olduğunu görülmektedir (Erginer, 1969-1970: 10). Takvimin temelini oluşturan kutsallık olgusu mit oluşturan halkların da yaşamını şekillendirmiştir. Bu bağlamda halkların kutsal saydığı olayları anmak ve in "illo tempore"ye dönüp kutsalı tekrar yaratmak için takvim döngüsüne bağlı çeşitli törenler yaptıkları bilinir. Böylece zamanı tekrar yaratma temelinde kurulan ve ilkel dinlerin gereksinimi olan törenler takvimin temelini oluşturur.

Türkler de çok eski zamanlardan beri kendilerine ait bir takvim sistemi kuran halklardandır. Yaşadıkları coğrafya, hayvancılık ve tarımla uğraşmaları da takvim anlayışlarını geliştirmesine etken olmuştur. Tarih boyunca Türkler tarafından birçok farklı takvim kullanılsa da on iki hayvanlı Türk takvimi elimizdeki bilgilere göre Türklerin kullandığı en eski takvim sistemidir. Bu takvim on ikilik bir döngüye sahiptir ve her yıl bir hayvan ismiyle adlandırılır. On ikilik devre bitince döngü tekrar başlar. Güneş esaslı kurulan bu takvimde yılın başlangıcı olarak baharın başlaması yani Nevruz kabul edilmiştir (Turan, 2019: 36). Böylece Nevruz veya benzer adlar taşıyan bahar bayramlarının yılın başlangıcını temsil etmesinin çok eskiye dayandığı görülür.

Arkaik toplumlardan beri tabiatta yaşanan değişiklikler milletler için önemli olmuş, mevsimlerin başlangıcı veya bitimi çeşitli bayramların temelini oluşturmuştur. İnsanlar bu günlerde çeşitli törenler, ayinler ve eğlenceler düzenlemişlerdir. Milletlerin vazgeçilmez dönüm noktaları haline gelen ve döngüsel olan bu bayramlar dini, mitolojik ve folklorik özellikler kazanarak nesilden nesile aktarılmıştır. Tarih boyu yapılan bu kutlamaların en yaygını ise yenilenme adına yapılan "bahar" ya da "yeni yıl" törenleri olmuştur. Baharın gelmesi, özellikle tarıma ve hayvancılığa bağlı toplumlarda farklı bir öneme sahip olmuş; üretim başlamış, yaşam yeniden canlanmış, çeşitli bayram ve törenlerle kutlanmıştır (Hamarat, 2012: 165).

Genel itibarıyla bayramlar ve törensel kutlamalar, tüm halklarda görülen ve toplumdaki bütün fertler tarafından benimsenen ortak adetlerdendir. Takvimsel kutlamalar ise kökenini toplumun ortak değerlerinden, inanışlarından, hatıralarından alır. Bu törenlerde zamanın akışı durur ve toplum mitsel zamana yani in illo tempore'ye döner. Böylece ilk yaratım anını hatırlamanın yanında döngüsel zaman bağlamında tekrar yaratım gerçekleştirilerek kozmosun kurulması sağlanır. Böylece yaratılış simgesel olarak tekrarlanır (Eliade, 2022: 426-427). Bahar bayramları kozmogonik mitlerin bir parçasıdır. Bu nedenle yaratımın yinelenmesinin baharda olması tesadüf değildir. Yapılan şöenlerle insanlar yıpranan dünyayı yenilediklerini düşünürler (Bayat, 2008: 140). Kışın ölmüş olan doğa baharın gelmesiyle canlanır. Ağaçlara, bitkilere yeniden hayat gelir. Her

yıl tekrarlanan ve ölüm-yaşam dikotomisinin oluşturduğu bu döngüyü insanlar yaratılışın da tekrarı olarak görürler.

Bahar bayramları çok eski zamandan beri dünyanın çeşitli yerlerinde kutlanmıştır. Babillilerde, “Akitu” adı verilen yeni yıl töreninde yaratılış anlatan, Marduk ve Tiamat’ın savaşını konu alan Enuma Eliş adlı yaratılış şiiri tiyatral biçimde sergilenir. Marduk ve Tiamat’ın mücadelesiyle in illo tempore gerçekleşmiş ve anlatı Tanrının zaferiyle sonuçlanıp kaosun sona ermesini sağlamıştır. Bu bayram, nisan ayının ilk on iki günü boyunca kutlanır (Eliade, 2000: 93-94). Yeni yıl bayramlarının on iki gün kutlanması başka topluluklarda da görülür. Anadolu’da, Çin’de, Japonya’da, Orta Avrupa’da birçok toplumda, yılın değişim süreci on iki günlük bir dönemi oluşturur. Bu durum gelecek yılın on iki ayının sıkıştırılmış bir örneğini temsil eder (Bourgoing, 2008: 29). Bahar bayramlarının bir diğer önemli örneği ise Hitit’de görülür. Hititlerin “Prulliyas” adı verilen yeni yıl festivali, fırtına Tanrısı’nın yılan İliyanca’yı öldürmesi ile bağlantılı olup kılık-bolluk, karanlık- aydınlık temasının işlendiği bir kutlamadır (James, 1960: 94; Cengiz, 1960’ta alıntılanmış gibi). Frigya’daki Attis, Fenike ve Greklerde Adonis, Eski Mısır’da Osiris olan Sümer Dumuzisi adına yapılan ölmedirilm festivalleri de 21 Mart’a denk düşen bahar kutlamalarıdır (Cengiz, 2021: 903). Roma’da kutlanan Attis’in canlanması için gerçekleştirilen kutlamalar da bahar bayramlarına örnektir (Cengiz, 2021: 894).

Dünyadaki birçok toplulukta olduğu gibi Türklerde de ilkbahar ve güz bayramlarının en eski dönemlerden beri devletin resmi bayramı olduğu farklı kaynaklarda belirtilmektedir (İnan, 2020: 50). Anadolu’da ve Türk dünyasında çeşitli adlar alan⁵ bu bayram en çok “Nevruz”⁶ adı ile tanınır. Nevruz, Orta Asya’dan Ortadoğu’ya ve Balkanlar’a kadar geniş bir coğrafyada yaşayan halklar tarafından 21 Mart’ta kutlanan bir bayramdır (Gündüz, 2007: 60). Nevruz bayramı çeşitli kaynaklarda “Ergenekon Bayramı” olarak da isimlendirilmektedir. Bu durum Nevruz ile Ergenekon anlatısının ilişkisini gösterir niteliktedir. Nitekim Çay (1985: 53), Orta Asya Türklerinde özellikle Uygur, Kazan, Ufa ve Mişer Türklerinde Nevruz günü yapılan törenlerde Ergenekon Destanı’nın okunduğunu belirtmiştir. Nevruz, Türklerin Ergenekon’dan çıkışı sonucu yeniden doğuşu sembolize eder. Bu bayram, kıştan bahara geçişin yanı sıra zorlukların üstesinden gelmek ve

⁵ Nevruz Bayramı’nın farklı adlandırmaları bulunmaktadır. Türkiye’de farklı bölgelerde; “Yılsırtı”, “Mart Dokuzu”, “Mart Bozumu”, “Nevruz-i Sultani”, “Sultan Nevruz”, “Gün Dönümü”, “Yeni Gün”, “Ölümler Bayramı” olarak adlandırılır. Altay Türklerinde: “Cılgayak bayramı”; Azerbaycan’da: “Novruz”, “Ergenekon Bayramı”, “Ölümler Bayramı”, Başkurt Türklerinde: “Ekin Bayramı”; Doğu Türkistanda: “Yeni Gün”, “Bas Bahar”; Gagavuzlar’da: “İlkyaz”; Karaçay-Malkar Türklerinde: “Gollu”, “Gutan”, “Saban Toy”, “Tegri Toy”; Kazaklar’da: “Nevruz Köce”, “Ulus Günü”; Kazan Türkleri ve Karapapaklar’da: “Ergenekon Bayramı”; Kırım’da: “Navrez”; Kumuk Türklerinde: “Yazbas”; Nogay Türklerinde: “Saban Toy”; Özbekistan Türklerinde: “Nevroz”; Türkmenler’de: “Teze Yıl”; Uygur Türklerinde: “Yeni Gün” gibi adlandırması bulunmaktadır (URL-2).

⁶ Nevruz Farsça’da “yeni gün” anlamına gelir.

kötülükleri yenmek anlamında da sembolik bir öneme sahiptir. Nevruz, hem düşmanlara karşı olan mücadelede hem de sert doğa koşullarına karşı verilen mücadelenin zaferle sonuçlandığı bir gün olarak görülür (Kapağan, 2019: 49). Baharda gerçekleşen bu törensel kutlamalarda ve dolayısıyla Nevruz Bayramı'nda dikotomik öğeler ön plana çıkar. Nevruz'un uygulamalarında ve köken anlatısı olan Ergenekon Destanı'nda "karanlık-aydınlık", "bolluk-kıtlık", "yaz-kış", "dirilme-ölme" gibi ikilikler görülür (Cengiz, 2021: 892). Bu bağlamda Ergenekon Destanı'nın anlaşılması için evrenselci dikotomi açısından incelenmesi elzemdir.

Tarih boyunca toplumlar ortak bir bilinç oluşturarak anlam veremedikleri olaylara açıklık getirmişlerdir. Oluşturulan bu ortak bilinç sonucu dünyayı keşfeden insanlar ortak bir bakış açısı oluşturmuşlar ve dolayısıyla aynı imgelere sahip olmuşlardır. Ferdin değil toplumun yaratımı olan bu bilinç durumunu "kolektif tefekkür" kavramıyla tanımlayan Hilmi Ziya Ülken (2023: 23), bu düşüncenin en yüksek eseri olarak "Hikmet" kavramını ortaya koyar. Hikmet toplumlardaki kolektif tefekkürün zaman içinde gelişmesi ve bir felsefe ve dünya görüşü oluşturmasıdır. Ülken'in (2023: 46) ifadelerine göre, Türkler birçok farklı toplumdaki bilinç durumu ile temas etmiş ve bunun sonucunda kendi hikmetlerini oluşturmuşlardır. Türklerin kendilerine ait oluşturdukları hikmet ise mitsel yaratımlarında açıkça karşımıza çıkmaktadır.

Kolektif tefekkürün temellerini oluşturan kozmogoni anlayışı Türklerde "Gök Tanrı" ve "Asra yer" olarak ifade edilmektedir. Bu iki ilkeli sistem anlayışı Çulara (Chou) dayandırılır. Daha sonraki dönemde Göktürk metinlerinde aynı anlayış karşımıza çıkar: "Üstte mavi gök, altta yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insanoğulları yaratılmış" (Tekin, 1988: 9). Bilge Kağan'ın bu sözleri, Türk kozmogonisini anlatmanın yanında Türklerin dünya görüşlerinin özünü de barındırır. (Özpınar ve Koçak, 2022: 1116). Kâinatın bütün tezahürlerinin bu birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel "nefes"ten oluştuğunu söyleyen Esin (2001: 19-20) Türklerin bu en eski kozmolojisini "gök" ve "Yer" in temsil ettiği iki ilkeye dayandığı için de dikotomi yani "iki ilkeli sistem" olarak adlandırır. Gökle yer arasındaki bu ikili ilişkiyi "dikotomik universalizm" olarak isimlendiren Bayat (2022: 42) ise Türk düşüncesindeki gök ve yerin birbirini tamamlayan iki kozmik unsur olduğunu vurgular. Oluşturulan bu dikotominin kültürün yaşama olanağını artırma açısından önemli olduğunu da ekler.

Esasını monizmden alan bu ahenkçi ikiliğin Türklerin kolektif felsefesini oluşturduğunu söyleyen Ülken (2023: 30) Türklerin dünyayı açıklayış biçiminde, birbirinin zıddı olan fakat birbirini tamamlayan iki prensibin bulunduğu ifade eder. "Gök" ve "Yer" den türeyen aydınlık-karanlık, dişi- erkek gibi bütün ikilikler dikotomik yapıya işaret eder. "Gök" ve "Yer" arasındaki denge korundukça düzen içinde yaşayacak olan insanlar, bu dengenin bozulmasıyla yer ile göğün birbirine karışmasına şahit olurlar. Evrensel iki ilkenin bozulması ise kozmosu bitirip kaosu oluşturmaktadır. Söz edilen evrenselci dikotomide bulunan iki ilke birbiriyle daima bir ilişki

içindedir. Bu iki ilkeden biri olmadan diğersinin bir anlamı ve önemi olmadığı gibi, varlığı da olamamaktadır. Evrensel iki ilkenin oluşması için bazı şartların sağlanması gerekir. Şartlardan birincisi iki ilkenin bir özden çıkmış olmasıdır. İki ilke birbirine denk ve birbirinin tamamlayıcısı ve bütünleyicisidir. Bunlar birbirine zıt olmalıdır ve zıtlıklarına rağmen birbirleri ile uyumlu bir birliktelik oluşturmalıdırlar. İkisi birlikte hareket ederek yeni bir yaratım gerçekleştirmelidir. Son olarak kaostan kozmosa geçiş tamamlanmış olacaktır. Böylece dikotomi tüm evreni kapsayan bir düzen kurarak yaratımını tamamlar (Özpınar, 2023: 76). Bu durum Türklerin en eski yaratımlarından olan mitsel anlatılarda da açıkça görülmektedir. Mitlerde karşımıza çıkan bu ikili yapı ilk başta zıtlığı ile gözümüze çarpsa da aslında dikkatlice incelendiğinde bunların bir özden çıkıp birbirini tamamladıkları ve uyumlu bir birlik oluşturarak yaratım gerçekleştirdikleri görülür. Bahsedilen bu durum makalemizin konusu olan “Ergenekon Destanı”nda da kendini göstermektedir.

Ergenekon Destanı Göktürklerle ait Türk destanıdır. Bu destan uzun süre Türkler arasında sözlü olarak yaşamıştır. Sonradan yazıya geçirilmiş olan bu destan yazılı kaynaklarda mevcuttur. Ancak Oğuz (2004) Ergenekon Destanı'nın sadece özet şeklinde bulunduğunu, asıl metnin elimizde olmadığını söyler. Moğollar, zamanla kendi meşruiyetlerini sağlamak ve hüküm sürdükleri bölgedeki Türk nüfusunu kontrol altında tutabilmek için Çin kaynaklarında ve Türkler arasında bulunan Ergenekon efsanelerini Moğol kültürüne uygun hale getirerek kendilerine uyarlamışlardır (Yağcı, 2015: 96)

Ergenekon Destanı'nın en önemli kaynağı olan Reşideddin'in “Cami ül-Tevarih”⁷ adlı eseri de anlatının Moğollaştırmış halidir (Ögel, 2010: 60). Bahaeddin Ögel'in Türk Mitolojisi adlı eserinde, “Türklerin Kurttan türeyişi ile ilgili efsaneler” ve “Ergenekon” başlıkları altında bu destan incelenmiştir.⁸ Zeki Velidi Togan ise Umumi Türk Tarihine Giriş isimli eserinde “Destanlara göre ilk Türkler” başlığı altında bazı değerlendirmeler yapmıştır.⁹ Ayrıca bu destan üzerine çeşitli makaleler de kaleme alınmıştır.¹⁰ Bu çalışmalar Ergenekon Destanı'nı farklı yönleriyle incelese de destanı evrenselci dikotomi bağlamında ele alan bir inceleme bulunmamaktadır.

Ebulgazi Bahadır Han'ın Şecere-i Türki¹¹ isimli eserinden yola çıkarak destanın özetini vermek mümkündür. Türklerin yeniden doğuşunu anlatan

⁷ Eser 14. yy'da kaleme alınmıştır. Orijinal metnin bazı bölümleri Farsça, bazı bölümleri ise Moğolca olarak yazılmış ve daha sonra kısmen Arapça'ya da tercüme edilmiştir. Bu eser, modern anlamda ilk dünya tarihi sayılır (Şeşen, 1993: 132).

⁸ Bk. Ögel, 2010: 22, 67-80.

⁹ Bk. Togan, 2019: 28-33.

¹⁰ Konu hakkındaki makaleler için bk. Ulus, 2023; Şenocak, 2013; Alizade, 2016.

¹¹ 17. yy'da kaleme alınmış olan bu eser Şiban Özbek hanlarının tarihini anlatır. Ebulgazi, eserin baş kısımları için Reşidüddin'in Câmî'ü't-tevârîh'inden yararlanmıştır (Kafalı, 1994, 359-360).

Ergenekon Destanı İlhan'ın oğlu Kıyan ve yeğeni Nokuz'un etrafında oluşmuş bir destandır. Kıyan ile Nokuz aynı sene evlenir ve çıkan savaş sonucu eşleriyle beraber kaçarlar. Önceden ordu kurdukları yere gelerek burada hayvanları evcilleştirirler. Yerleştikleri bu yeri güvenli bulmazlar ve dağ arasında, kimsenin ulaşamayacağı, onlar için güvenli olan bir yere yerleşmeye karar verirler. Zorlu yollardan geçip uçsuz bucaksız bir ülkeye varırlar. Ergenekon adı verdikleri bu yer akarsuların, meyvelerin, çayırların, hayvanların bulunduğu bereketli topraklardır. Dört yüz sene burada yaşayarak çoğalan halk buraya sığmamaya başlar. Yıllar boyunca başka yer görmeyen bu halk müzakere ederek atalarından duydukları Ergenekon'un dışındaki güzel memleketlere gitmeyi kararlaştırır. Çıkışı bulunmayan bu yerden ayrılmak için bir demirci, gördüğü demir madenini eriterek yol yapmayı teklif eder. Halk dağın tepesine ve yanlarına odun ve kömür yığarak dağı ateşe verir. Demir dağ erir ve halkın çıkması için yol açılır. Liderleri Börtaçına önderliğinde öz yurtlarına dönen halk burayı atalarının ellerinden alıp düşmanla savaşır ve onların intikamını alır. Özgürlüklerine kavuştukları bugünü ve saati benimseyerek bu güne çok itibar ederler. Ergenekon'dan çıktıkları bugün, onlar için “Zindandan çıkıp ata yurduna geldikleri gün”dür. Kutsal kabul ettikleri bugünü her yıl kutlamalarla anarlar.¹²

Ergenekon Destanı'nda Evrenselci Dikotominin Görünümleri

Kıyan ve Nokuz

Destan, Sevinç Han'ın Moğol'u yağmaladıktan sonra memleketine dönmüşünü anlatmakla başlar. Yapılan bu savaş sonucu Kıyan hariç İlhan'ın oğulları ölür. İlhan'ın yeğeni Nokuz'da savaştan sağ kurtulur. Bu iki oğul destanda yeniden doğuşu başlatacak kişiler olacaktır ve bu bağlamda destanda bu iki oğul arasında dikotomik birlik kurulur. Şu cümlelerde bu ikilik açıkça görülür: “Kıyan o sene evlenmişti. İlhan'ın inisinin oğullarından biri olan Nokuz da henüz o sene evlenmişti. Bunların ikisi de aynı bölükten olan iki adama düşmüşlerdi” (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 35). Bu iki oğul akrabadır ve aynı ataya bağlanmaları bakımından bir özden geldikleri açıkça söylenebilir. Dikotominin ilk özelliği de destanda böylece görülür. Destanda “Bunların ikisi de aynı bölükten olan iki adama düşmüşlerdi” denilerek bu iki oğul arasındaki dikotomi tekrar vurgulanır. Aynı bölükten bahsedilmesi aynı özden gelmekle birlikte bir birlik içinde olduklarına da işaret etmektedir. Ayrıca onların aynı bölükteki iki adama esir olması bu iki oğulun önce birleştiğini sonra farklı adamlara verilerek ayrı düşüklerini yani zıtlıklar içinde birlik anlayışını göstermektedir. Bu durum da yeni bir dikotomik birlik yaratır.

Dişillik ve Erillik

Bir özden gelen bu iki oğul aynı zamanda evlenerek kendi dikotomik oluşumlarının içinde yeni bir dikotomik açılım başlatırlar. Çünkü dikotomi bir defa kurulmakla tamamlanmaz. Sürekli yeni açılımlar gerçekleştirir

¹² Tercümenin tamamı için bk. Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 35-37; Ögel, 2010: 61-63.

(Özpinar ve Koçak, 2022: 1121). Bu nedenle aynı zamanda evlenmeleri tesadüf değildir. Aynı zamanda gerçekleşmesi zamanda birliği de sağlar. Evlilik ile kurulan bu yeni dikotomik bağ aynı zamanda dişil- eril birleşimini de bize gösterir. Bu birleşim ile zıtlık kuralına uyararak dikotomiye sağlarlar. Temelde iki zıt unsurdan oluşan bu evliliklerde dişil ve eril birleşerek bütünlük sağlarlar ve yeni bir yaratım başlar. Kıyan'ın ve Nokuz'un evlilikleri ile ikişer kişi birleşmiş ve dört sayısının elde edilmesi sağlanmıştır. Schimmel'e göre (1998: 98) dört sayısı maddi düzeni kurar. Böylece bu evliliklerle kurulan iki farklı dikotomik birlik ilerleyen süreçte bir düzen kuracağı haber verilmiş olur.

On Sayısı

Destanda muharebeden on gün sonra bir gece Kıyan ve Nokuz'un eşleriyle beraber kaçtıklarından söz edilir. On sayısı dikotomik açıdan önemlidir. Schimmel (1998: 199) on sayısını "tamlik ve mükemmellik" olarak nitelendirir. On sayısı iki beşin birleşmesiyle oluşur. Beş ise yine Schimmel 'göre (1998: 118-119) yaşam ve sevgi sayısı olarak tarif edilir ve bu sayı evlilik ile ilişkilendirilir. Beş sayısı aynı zamanda eril üç ve dişil ikinin bölünmez birleşimi olarak anlatılır. Böylece beraber hareket eden iki beşin (Nokuz ve eşi ile Kıyan ve eşinin) birleşimi aynı zamanda iki farklı dikotomik yaratımı anlatır.

Kaçış: Mekânsal Yer Değiştirme

Kıyan ve Nokuz eşleriyle beraber düşmandan kaçıp muharebeden önceden ordu kurdukları yere gelirler. Eskiye dönüş niteliğinde olan bu kaçış sonucu yeni bir doğuşla yaşamı tekrar başlatarak dikotomik bir açılım daha gerçekleştirirler. Kıyan ve Nokuz içinde buldukları kaostan kaçıp kozmosu kurmak için mekânsal boyutta yer değiştirmeyi de sağlamak zorundadırlar. Geldikleri bu yerde dört türlü mal (deve, at, öküz ve koyun) bulurlar. Bahsedilen bu hayvanlar evcilleşmiş kültür hayvanlarıdır.¹³ Bu hayvanların bulunması bize dört kişinin oluşturduğu dikotomik birlikten yeni bir yaratım gerçekleştiğini ve kültürel safhaya geçildiğini gösterir. Aynı zamanda hayvanların sayısının "dört" olarak belirtilmesi de yine bir dikotomik birlik kurulduğuna işaret eder. Destan şu ifadelerle devam eder: "Hasbihal edip: - Burada kalsak, bir gün olur düşmanlarımız bizi bulur. Bir kabileye gitsek etrafımız hep düşman kabilesi" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Böylece yerleştikleri bu yeni mekânın güvenli olmadığına karar verirler ve tekrar birlik oluşturarak bildikleri ve kendilerine ait olan mekândan ayrılarak yeri bir yere giderler. Yer değiştirme bir mücadeledir ve yeni yaratım için de mücadele gerekir. Böylece bu durum değişikliği yeniden yaratımın da temsilcisidir.

¹³ Eliade (2000: 51) hayvanların evcilleştirilmesinin mezolitik çağda başladığını yaygınlaşmasının ise ancak neolitik çağın başına doğru gerçekleştiğini söyler.

Anne Karnına Dönüş: Güvenli Mekân Arayışı

Eserdeki yer değiştirme ve güvenli bir mekân arama durumu şu cümlelerle ifade edilir: “En iyisi dağlar arasında hiç kimsenin daha yolu düşmemiş bir yere gidip oturalım. Dediler ve sürülerini alıp dağlara doğru yürüdüler. Yabani koyunların yürüdüğü bir yoldan tırmanarak yüksek bir dağın boğazına vardılar. Oradan tepeye çıkıp diğer yanına indiler” (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Bu ifadelerde incelenmesi gereken ilk husus dağdır. Sembolik olarak dağ, kozmik modelin eksenidir (Ögel, 2010: 227). Burada gök ve yer birleşerek “axis mundi”yi¹⁴ oluşturur (Eliade, 1994: 26) ve yer-gök dikotomisinden yeni bir doğum yaratılır. Bu açıdan dağlar, eski Türklerin kutsal merkez anlayışını şekillendirmekte ve devletin merkezi olarak işlev görmektedir. (Bayat, 2021: 219). Nokuz ve Kıyan aileleriyle birlikte gelip devlet kurdukları yer için merkezi dağ olarak seçmişler, devleti bir kutsiyet üzerine inşa etmişlerdir. Dağ, aynı zamanda öteki âleme açılan kapı görevindedir (Bayat, 2021: 219). Kutsal âlem ile dünyayı birleştirerek bir dikotomi yaratır ve kutsallığını yeniler. Ögel (2010: 227) dağın bazı soyların atası/ anası olduğunu belirtir. Geçmişini ve atalarını kaybeden Nokuz ve Kıyan’a atalık yapacak, onlara sahip çıkacak olan da dağ olmuştur. Yeni kurulacak devletin ve dolayısıyla yeni yaratımın dağda başlayacak olması da önemlidir. Eliade’nin (2022: 405) ifadesine göre dağlar, olağanüstü bir yaratılış mekanıdır, çünkü tüm gerçekliğin ve dolayısıyla enerji ve yaşamın kaynağı burada bulunmaktadır. Tanrı dünyayı göbeğinden yani dağlardan başlayarak yaratmaya başlamış ve yaratılış buradan başka yerlere yayılmıştır. Nokuz ve Kıyan, evrenin tamamının doğduğu “Merkez”e adım atarak, zamanı ve yaratılışı aşmış ve evrenin doğumundan önceki zamansız ve mekânsız anı deneyimlemiştir (Eliade, 2022: 405). Böylece Nokuz ve Kıyan, dağın arasında kurdukları bu yeni yaşam alanı ile “in illo tempore”ye dönerek yaratılışı döngüsel açıdan tekrarlamış ve dikotomiyi kurmuşlardır.

Dağ aynı zamanda koruyuculuk özelliği de gösterir. Savaştan kaçan Kıyan ve Nokuz aileleriyle bu dağda oldukları müddetçe güvendedirler. Bu açıdan dağ anne rahmine benzetilebilir. Kıyan ve Nokuz’un gelecek nesilleri de dört yüz sene bu koruyucu mekânda kalacaklar, dağdan çıkışları ile de tıpkı anne rahminden çıkan bir bebek gibi doğumlarını yaratacaklardır. Şenocak (2013: 2531-2532) Türk halkının kendi vatanından sürülerek evsiz ve yurtsuz bırakılması sonucunda, kolektif bilincin rehberliğinde ilerleyerek kendisini evrenin annesinin güvenli kucaklamasına teslim ettiği anlatır. Doğaya sığınmışın temel nedeni de Türk soyunu devam ettirmektir. Erginlenmeyi bekleyen halk yeniden doğuşlarına kadar burada güvendedir. Bu yolculuk aslında atalarını kaybetmiş bir halkın kimlik arayışı niteliği de taşır. Köklerini yitirmiş toplum doğaya teslim olarak neslini devam ettirir ve en sonunda da atalarını hatırlayarak erginlenmelerini tamamlarlar.

¹⁴ *Axis mundi*, “merkez mekân” anlamına gelir. Dağlar da kozmolojideki en önemli merkez mekânlardandır.

Destanda Ergenekon'a tırmanıldığından bahsedilir. Bu tırmanış Şenocak'ın (2013: 2532) ifadesiyle "bilincin merkezine yapılan yolculuğun sembolik bir ifadesidir". Türk halkı burada yeniden doğuşlarını tamamlayacaklar ve bilinç durumuna burada kazanacaklardır. Bilinçsizlik ve bilinç arasında kurulan dikotomi yeni halkı yaratacaktır. Bu yürüyüş sonucu yüksek bir dağın boğazına varmaları da bir durum değişikliğini ifade eder. Dar boğaza gelene kadar kaosta olan halk burayı aşınca artık kozmos yaratılır. Halk çevreyi inceler ve geldikleri yoldan başka yol olmadığını görürler. Artık Kıyan ve Nokuz için bu yolculukta geri dönüş yoktur. Destanın devamında geldikleri yol tarif edilir: O yol da öyle bir yol ki, bir deve ve bir keçi bin güçlkle yürüyebiliyordu. Eğer biraz ayağı sürçse düşer parça parça olurdu" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Eliade'nin (1994: 31) ifade ettiğine göre merkeze giden yol zorlu bir yoldur. Bu yolda yapılan tehlikeli yolculuklar kişinin kendi benliğine, varlığının "merkezi"ne giden yolu aramasıdır. Bu yol aslında dindışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıtıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan Tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak ise kutsallaşmak, erginleşmektir. Bu yolculukta oluşan profane- kutsal, geçici- ebedi, ölüm-yaşam dikotomileri birleşip bütünleşerek yolculuğun tamamlanmasını ve yeniden doğuşu sağlayacaktır. Bu yolun zorluğunu anlatırken devenin ve keçinin örnek verilmesi de tesadüf değildir. İkisi de zor yollara dayanıklı hayvanlardır buna rağmen onlar bile bu yolda zor yürürler. Aynı zamanda ikisi de inatçılığı ile tanınırlar. Böylece deve ve keçi dikotomik birlik oluştururlar.

Yeniden Doğuş: Bahar

Destan yolculuk sonucu vardıkları yeri şu şekilde tanımlar: "Vardıkları yer geniş ve uçsuz bucaksız bir ülke idi. İçinde akarsular, kaynaklar, türlü otlar, çayırlar, meyveler ve türlü türlü av hayvanları vardı. Bunu görünce Tanrıya şükür ettiler" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Savaştan gelen Kıyan ve Nokuz mekân değiştirerek doğanın canlı ve bereketli olduğu bir yere gelmişlerdir. Bu durum kıştan bahara geçiş gibi yorumlanabilir. Kışın ölen tabiat bahar gelince tıpkı metinde tasvir edildiği gibi yeşil ve canlı bir duruma dönüşür. Kaos durumundaki Nokuz ve Kıyan için kozmos sağlanmış baharın doğuşu gibi yeni bir doğuş yaratmışlardır. Nitekim giriş bölümünde bahsedilen baharın döngüsel zamanda yeniden yaratımı simgelediği burada tekrar hatırlanabilir.

Nokuz ve Kıyan'ın ulaştıkları dağlar arasında olan bu mekân tasvir edilen özellikleriyle bereketli, yaşam dolu ve kutsal bir nitelik taşır. Eliade (2022: 397) bu açıdan mekânın kutsanması ile ilgili bazı görüşler öne sürer. Ona göre mekân hiçbir zaman insan tarafından seçilmez, sadece insan tarafından keşfedilir; yani kutsal mekân, insana kendisini bir şekilde gösterir. Destanda da bu durum kendini gösterir. Mekân kahramanlar tarafından seçilmemiş, mucizevi bir şekilde karşılına çıkmıştır. Destan şu cümlelerle devam eder: "Kışın mallarının etini yer, derilerini giyerler, yazın da sütünü içerlerdi" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Kış ve yaz birbirine zıt olsalar da uyumlu bir bütünlük oluşturup bir yıllık döngüyü kapsarlar.

Kışın et yemeleri ve hayvanların derilerini giymeleri bu mevsimde doğanın öldüğünü ve insanların da hayatta kalmak için et yemeleri gerektiğini gösterir. Ölü doğada insanlar da güçsüzleşir ve et tüketmek insana güç sağlar. Bunun için de yine öldürmeleri gerekir. Yazın ise hayvanların sütlerini içerler. Artık doğa canlanır ve yeniden yaşam başlar. Hayvanlar doğada gezinip bolca süt üretebilirler. Aynı zamanda süt yeni doğan bebeklerin de ilk besinidir. Bu açıdan yazın süt içmeleri bir doğumu ve canlanışı bize gösterir.

Destanda yerleştikleri bu bölgeye “Ergenekon”¹⁵ adını verdiklerini söyler ve Ergenekon kelimesinin manası “bir dağın zirvesi”dir der. Aynı zamanda destan “Orası da dağın en yüksek yeri idi” (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36) ifadesini kullanarak yerleşilen bölge ile oraya verdikleri adın uyumlu olduğunu gösterir. Dağın zirveleri her zaman Tanrı ile ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle belirtilen bölgenin dağın en yüksek yeri olması ona kutsallık katar. Aynı zamanda zirve göğe uzanması açısından dikey eksen ile ilişkilendirilebilir. Guenon’a (2023) göre dikey eksen göğün etkinliğini temsil ederken yatay eksen de suyun yüzeyini temsil eder (42). Nitekim yerleştikleri bu yerde suyun olduğu da destanda belirtilir. Dikey ve yatay bağlamında kurulabilecek dikotomi aynı zamanda dağ zirvesi ve yeryüzü/su arasında da kurulabilir. Dikey ve yatay eksen birleşerek insanların yaşam alanını oluşturmuştur. Guenon (2023) aynı zamanda yatay eksenini pasif ilke ile yani dişilikle özdeşleştirirken dikey eksenini aktif ilkeyle yani erillikle düşünür (39). Destana baktığımızda da bir dağın kemeri anlamına gelecek “ergene” yatay eksenini ve dolayısıyla dişilliği temsil ederken dik anlamına gelecek “kon” kelimesi de dikeyliği ve erilliği temsil eder. Açıkça görülen eril – dişil ve dik- yatay dikotomisi sonucu Guenon’un bakış açısıyla bir haç¹⁶ çizilir ve merkezde Ergenekon yer alır. Bayat (2021) da dağların birer kazık olduğunu ve dünyayı bir arada tutmakla görevli olduklarını belirtir. Böylece dünya dağı kozmosun eksenini halini alır. Kozmik enerji, dağda bir araya gelmiştir yani dağ, bu enerjinin yerleşme, yayılma ve paylaşırma noktasıdır. (230). Dağın verdiği bu yaratıcı güçten de erginlenmiş bir halk oluşacaktır.

Bir Özden Çoğalan Halk

Destan Kıyan ve Nokuz’un oğullarını anlatarak devam eder: “Burada Kıyan ve Nokuz’un oğulları çoğaldı. Kıyan’ın oğulları ötekininkinden fazla oldu. Kıyan’ın oğullarına Kıyat, Nokuz’un oğullarının bir kısmına Nokuzlar, bir kısmına da Dorlukin dediler” (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Bu ifadelerden Kıyan’ın soyunun bir olarak devam ettiğini ama Nokuz’un

¹⁵ Farklı kaynaklar da “Ergenekon” kelimesinin anlamını açıklamışlardır. Ögel (2010: 62) “Ergene” kelimesinin sarp, yalçın, “kon” kelimesinin ise “dağ beli veya geçit” anlamına geldiğini söyler. Yıldırım (1997: 88) ise sıkışıp kalmış bir halkın kurtulmasını, ergin olmasını ifade edecek bir kelime olması gerektiğini düşünerek bu kelimenin Ergenekon değil “Ergin Kün” olduğunu belirtir.

¹⁶ Haç konusunda daha ayrıntılı bilgi için bk. Guenon, 2023.

soyunun ikiye ayrıldığını görüyoruz. Bu ayrılışla Nokuz'un soyu açısından yeni bir dikotomi kurulmuş, içerdiği ikilik sayesinde yeni bir yaratım oluşturulmuştur. Ayrıca Kıyan birliği Nokuz ise ikiliği temsil ederek kendi aralarında bir ve ikinin birliği ile oluşan bir dikotomik birlik daha oluştururlar. Schimmel'in ifadesine göre (1998) bir sayısı erilliği temsil ederken (51) iki sayısı dişliliği temsil etmektedir. Böylece eril ve dişil dikotomisi yeni ırkın doğuşunu sağlayarak yaratımı gerçekleştirmişlerdir. Destanda "Kıyan" isminin manası "dağdan şiddetle inen sel" olarak belirtilmiştir (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Dağdan inen bu sel dikliği çağrıştırdığı için erilliği temsil etmektedir. İsmi anlamıyla da Kıyan'ın erilliği pekiştirilir.

Bu iki kişinin nesilleri uzun süre Ergenekon'da kalırlar ve yıllar geçtikçe çoğalırlar. Dört yüz sene geçince Ergenekon'a sığmamaya başlarlar. Dikotomik açıdan dört yüz ve buna bağlı olarak dört sayısı da önemli bir yer teşkil eder. Dört sayısı maddi düzenin sayısıdır (Schimmel, 1998: 98). Destanda belirtilen bu sayı mekânsal yaratımın tamamlandığını, maddi düzenin kurulduğunu gösterir. Halk artık yeniden doğum için hazır hale gelmiştir.

Anne Karnından Çıkış: Yeniden Doğuş

Ergenekon'a sığmayan halk bir çözüm aramaya başlar ve aralarında şu konuşma geçer: "Babalarımızdan işitirdik ki, Ergenekon'un dışarısında geniş ve güzel bir memleket varmış, atalarımız orada otururlarmış. Tatar baş olup başka kabileler bizim okumuzu kırıp yurdumuzu almışlar. Artık Tanrı'ya şükür, düşmandan korkarak dağda kapanıp kalacak halde değiliz" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 36). Bu ifadeler artık halkın erginleşmesini tamamladığını ve düşmanla denk konuma geldiğini gösterir niteliktedir. Sayıca denklik kurulmuştur fakat düşman dışarıda Türk halkı içeridedir ve aralarında mücadele vardır. Bu da düşmanla aralarında bir zıtlığın oluşmasını sağlar. Bu zıtlık ve denklik ise yeni bir dikotomik oluşum kurar.

Yerleştikleri yere sığmayan halk dağdan çıkmaya karar verir ama sıkışıp kaldıkları bu dağdan nasıl çıkacaklarını bilemezler. Bir demirci çözüm önerisi sunar: "Ben bir yer gördüm, orada demir madeni var. Zannedersen bir kattır. Eğer onu eritirsek yol buluruz" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 37) der. Burada karşımıza çıkan demirci mitolojilerde önemli bir yer taşımaktadır. Cengiz (2021) göksel Tanrılar'ın birçoğunun yardımcılarının mitolojik demirciler olduğunu belirtir (893). Bu açıdan demirci ile ilahi güç arasında bağlantı kurulabilir. Ayrıca Eliade (2020), Yakut Türklerine göre demirci ve şamanın kutsal ve özdeş sayıldığını belirtir (87). Bu da demirciye kutsiyet kazandırır. Demirci ateşin efendisidir (85); ateşi keşfeden, insanlara tarım yapmayı, hayvanları evcilleştirmeyi öğreten ilk kişi demircidir (100). Bunun yanında mitsel demirci toprak kültürü için gerekli olan aletleri getiren kişi olduğu için "Uygarlaştırıcı Kahraman" olarak nitelendirilir. Bu özelliği ile tanrısal yaratıma katılan biridir (97). Demircinin getirdiği "uygarlık" yalnızca dünyanın düzenlenmesine indirgenemez

aslında yeni bir kozmoloji yaratır (103). Dört yüz yıl Ergenekon'da yaşayan halkın yeniden doğumunu sağlayan kişi de demircidir ve bu yönüyle yeniden doğumun tanrısal temsilcisi niteliğindedir. Eliade' ye göre göksel Demirci, yüce Tanrı'nın oğlu, habercisi veya işbirlikçisi olarak kabul edilir. O, Tanrı'nın işlerini tamamlar ve genellikle onun adına çalışır (103). Demircinin erginlenmedeki rolü de buradan gelir (103). Ergenekon'daki halkın erginlenmesine yardımcı olup tanrısal güçle halkın doğumunu gerçekleştiren demirci Eliade'nin bahsettiği göksel demirci ile tamamen bir uyum içindedir. Demircinin yanında demir de mitolojide yer alan önemli bir simgedir. Türk Mitolojisine göre, demir ve bakır dağlar, yeryüzünün temel direkleri olarak kabul edilir (Bayat, 2021: 60). Ayrıca Ögel de Türklerde demirin kutsal olduğunu belirtir (Ögel, 2010: 67). Bu açıdan demir dağ, yerleştikleri bu mekânın kutsiyetini tekrarlar niteliktedir.

Demircinin tavsiyesi üzerine dağı eritmeye karar veren halk odun ve kömür getirerek bir sıra odun, bir sıra kömür olmak üzere dağın böğründeki çukura istif ederler. Burada kullanılan demir ve kömür destanın yaratımı ve içerdiği semboller bakımından önemlidir. Odun ifadesi ile aslında ağaç anlatılır ve ağaçlar da dünyanın eksenini olan axis mundi'yi temsil eder. Ağaçlar gök ile yer arasındaki bağlantıyı kuran kutsal simgelerdir. Yeryüzünü temsil eden ağacın aksine kömür yer altını temsil eder. Yeraltı ve yerüstü ile dikotomik bir birlik oluşturularak merkez dağ çevrelenir. Böylece kutsal merkez olan dağ doğum için hazırlanır. Destanda bahsedilen dağın böğründeki çukur da dişil bir unsurdur ve doğumu temsil eder. Doğum bu çatlaktan¹⁷ başlar. Bir sıra odun ve bir sıra kömür ile yaratılan kurgu kutsal yaratımın gerçekleşmesi için yapılan hazırlıktır. Böylece kutsal ve korunaklı mekân olan dağda erginlenip güçlenen millet yeniden doğum için hazır hale gelir.

Dağdan çıkmak isteyen halk "deriden yetmiş körük yapıp yetmiş yere kurdular; ateşleyip hepsini birden körüklediler" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 37). Yetmiş sayısı simgesel olarak bolluğu çağırıştır (Schimmel, 1998: 283). Bu açıdan sayı, kurdukları sistemin fazlalığını gösterir. Yedi sayısı ise bilgeliği, ahlaksal ve ruhsal mükemmelliği simgeler (Schimmel, 1998: 140-142). Kültürel açıdan gelişmiş olduğunu gördüğümüz halkın ilmi de yüksektir. Demir dağı eritmek için kurdukları sistem bunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca erginlenen halk ahlaksal ve ruhsal açıdan tamamlanmıştır. Böylece artık doğuma hazırdır.

Destandaki bir diğer önemli simge de ateştir. Ateş Türklerce kutsal kabul edilmiş ve Tanrı ile ilişkilendirilmiştir. Eliade (2022) ateşin dünyayı değiştirecek büyüsel, dinsel bir gücün dışavurumu olduğunu söyler. Ona göre ateş bu dünyaya ait değildir (85). Ateş ilk olarak temizleme özelliğinden bahsedilebilir. Türkler ateşe hürmet gösterir, hastalıkların sağaltılmasında kullanırlar, kötü ruhları ateşle uzaklaştırırlar. Ona sığınanları koruyan ateş aynı zamanda toplumu da kötülüklerden korur. Ergenekon'dan çıkacak

¹⁷ Çatlaklar mağaralar gibi anne karnını temsil eder ve doğumu çağırıştır.

toplum da simgesel olarak ateşle temizlenir ve yeniden doğum için hazır hale gelir, imgesel arınmayı gerçekleştirir. Aynı zamanda ateş bu doğum sürecinde toplumu da koruyan bir yapıya sahiptir. Ateşin bir diğer önemli özelliği kurbanları tanrısal kata ulaştırmak, Tanrıyı yeryüzünden haberdar etmek ve onun yardımını istemektir. Ateş ile ilgili Türk mitlerinde Ülgen ateşi yaratıp insanlara vermiştir. Bu özellikleriyle Tanrı'nın bir parçası sayılan ateşin ulvi bir gücü bulunmaktadır. Bayat'ın (2021) ifadelerine göre kozmik modelde merkez rolünü üstlenen ateş insanı, yukarı âlem ruhlarını ve yeri birleştirir (125). Böylece yeni bir dikotomik birlik kuran ateş yatay bağlamda ele alınarak kozmik merkeze dikey şekilde bağlanır (125). Yatay ve dikey dikotomisi tekrar kurularak Tanrı ile bağlantı sağlanır ve ateş sayesinde bu kutlu doğum Tanrıya bildirilerek yardımı talep edilir. Nitekim beklenen yardım da gelir. Tanrı'nın kudretiyle demir erir ve doğum başlar. Ateşin son özelliği olarak da aydınlatma özelliğinden bahsedilebilir. Karanlıkta olan, dağdan çıkmak için çözüm bulamayan ve buraya sıkışan halkı ateş aydınlatmış ve onlara çıkış yolunu açmıştır.

Destanda "... yüküyle bir deve geçecek kadar bir yol açıldı" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 37) ibaresinin yer alması da önemlidir. Bir kültür hayvanı olan devenin örnek olarak gösterilmesi halkın kültürünün geliştiğini kanıtlar niteliktedir. Çizilen sahnede devenin yüküyle beraber yoldan geçmesi de halkın Ergenekon'dan çıkarken bu kültürü de beraberlerinde taşıyacaklarını bize söyler.

Türkler destanda ateşe hükmederek doğayı dönüştürür ve doğanın canlanmasını da sağlar (Gökçe, 2023: 81). Bu durum da yine baharı çağrıştırır ve böylece yeni bir dikotomi daha kurulur. Bu günü ve saati belleyen halk her yıl bu günü anar ve yeniden yaratır. Günümüze kadar gelen bahar kutlaması olan Nevruz kutlamaları da kökenini buradan alır. Halkın bellediği bu zaman, kutlu zamandır. Doğum anı erginlenmenin tamamlanmasıyla olmuş, tıpkı anne karnından doğan bir çocuğun zamanını doldurması gibi halk da erginlenmek ve düşmana denk olmak için gerekli zamanı geçirmiş ve kutlu zamana ulaşmıştır.

Halk bugüne çok itibar eder ve bu gün için: "Zindandan çıkıp ata yurduna geldiğimiz gün derler" (Ebulgazi Bahadır Han, 2009: 37). Zindan da dağdaki çatlak ve mağara gibi anne rahmini temsil eder. Halk kendi aralarında yaşadıkları doğumu bu cümlelerle tanımlamıştır. Ergenekon'dan çıkarken önderlerinin Kıyan'ın neslinden gelen Börteçine olduğu destanda belirtilir. Bayat'a (2021) göre demircinin ve boyun hânının aynı kişiyi temsil ettiği görülmektedir. Ergenekon mitinde demirci ve şamanı tek kelime ile Börteçine olarak anılmaktadır. Ergenekon mitinde, demirci, şaman ve hükümdar üçlüsünün bir arada bulundurulması ideal toplum düşüncesinin kozmik hafızadaki yansımasıdır. (230).

Doğumunu tamamlayan halk Ergenekon'dan çıkarak düşmanlarına karşı savaş yaparlar ve dört yüz yıl önce onları bu dağa sığınmaya mecbur eden devletlerden intikamlarını alırlar. Güçlenen halk diğer devletler içinde

yerini alır, saygın bir konuma gelir ve anayurtlarına tekrar yerleşirler. Hakkı olanı alan halk erginlenmesini tamamlamıştır ve artık korunmaya ihtiyaç duymamaktadır. Birbirini tamamlayarak kozmogoniyi oluşturan kapalı mekân açık mekân dikotomisi içinde, kapalı mekândan açık mekâna geçerek özgürlüğe kavuşmuşlardır. Böylece kaos halinde olan halk kozmos durumuna geçerek göç ile yeni bir yaratım gerçekleştirir. Yeniden doğuşlarını sağlamak için onları koruyan kutsal merkez Ergenekon halka bilinç kazandırmış ve ata yurtlarına dönen halk kimlik arayışını tamamlayarak millet olma bilincini edinmiştir.

Sonuç

Türkler halkı evrenselci dikotomi olarak da adlandırılabilir evrensel iki ilkeli sistem düşüncesini benimsemiştir. Bu Türk hikmetinin en eski kozmolojik anlayışdır. Dünyayı bu anlayışla yorumlamaları, düşüncelerinin ürünü olan edebi yaratımlarına da yansımıştır. Evrenselci dikotomi anlayışının en açık görüldüğü metinlerden biri de Ergenekon Destanıdır. Türklerin yeniden doğmasını sağlayan ve onlara baharı getiren bu destan, Nevruz Bayramının köken anlatısını oluşturmuş, yüzyıllarca Türk halkı tarafından baharın gelmesi ve döngüsel zamanda yeni yaratımın başlaması Ergenekon'dan çıkış günü olarak kutlanmıştır. Bugün Türklerce çok önemsenmiş, takvimin de ilk günü olarak kabul edilmiştir. Ergenekon Destanı aynı zamanda içinde birçok yaratım taşıması bağlamında kozmogoni miti niteliğini de barındırır.

Destanda kullanılan sembollerin çözümlenmesiyle yeniden yaratım süreçleri ve dolayısıyla dikotomik açılımlar görülür. Türklerin evrensel iki ilke anlayışını açıkça yansıtır nitelikte olan bu destan; zaman, mekân ve kişiler bağlamında birçok dikotomi yaratarak katmanlarını oluşturur. Evrenselci dikotomi düşüncesinin oluşturduğu yapı sayesinde destandaki yaratımlar gerçekleşir. Türkler sığınacak bir yer bulur ve sonunda erginlenerek yani tamamlanarak ve güçlenerek buradan çıkarlar. Bu yeniden doğuş, bütün zıtlıkların birleşip uyumlu hale gelmesi ve yeni yaratımların sağlanması ile kısaca dikotomi ile sağlanmıştır. Türklerin diğer arkaik metinlerinin evrenselci dikotomi açısından incelenmesi de Türk düşünce sisteminin daha kolay anlaşılmasını sağlayarak alandaki önemli bir boşluğun doldurulmasına yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Alizade, R. (2016). Moğol-Türkmen siyasi karşıtlığı bağlamında Oğuznameler ve Ergenekon destanı. *Aydın Türklük Bilgisi*, 2(2), 13-31.
- Bayat, F. (2008). Sosyo- kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamda yeni gün (Nevruz): olgudan mitolojik kurguya. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 139-148.
- Bayat, F. (2017). *Mitolojiye giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2021). *Türk mitolojik sistemi 2*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2022). *Türk mitolojik Sistemi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. (çev.: E. Ercan), Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Bourgoing, J. (2008). *Takvim zamanın efendisi midir?*. (çev.: O. Türkay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cengiz, D. (2021). Nevruz'un mitolojik ve tarihi kaynakları, Türkiye ve Azerbaycan'da melopoetik hususiyetleri. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(3), 885-910.
- Çay, A. (1985). *Türk ergenekon bayramı nevrüz*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Ebulgazi Bahadır Han. (2009). *Türk'ün soy ağacı Türk şeceresi (Secere-i Türk)*. (çev.: Doktor Rıza Nur), (Sadeleştiren: Y. Yigit), İstanbul: İlgı Yayınevi.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosunu*. (çev.: Ü. Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, M. (2000). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi*. (çev.: A. Berktaş), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eliade, M. (2020). *Demirciler ve simyacılar*. (çev.: M. E. Özcan), Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Eliade, M. (2022). *Dinler tarihine giriş*. (çev.: L. Arslan Özcan), İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Erginer, G. (1969-1970). *Uşak takvimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve tarih-Coğrafya Fakültesi Etnoloji Kürsüsü Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Guenon, R. (2023). *Yatay ve dikey boyutların sembolizmi*. (çev.: L. F. Topaçoğlu), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gündüz, Ş. (2007). Nevruz. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 33, 60-61, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Hamarat, Z. (2012). Cemre düşmesiyle ilgili inanç ve uygulamalar. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (3), 165-200.
- İnan, A. (2020). *Eski Türk dini tarihi*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- James, E. O. (1960), *The ancient goods*, London: G. P. Putnam's Sons.
- Kafalı, M. (1994). Câmîu't-Tevârîh. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 10, 358-360, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kapağan, E. (2019). Gelenekten geleceğe "Nevruz". *Karabük Türkoloji Dergisi*, 1 (1), 46-60.
- Kartarı, A. (2019). Kültürlerarası iletişim nedir? *Kültürlerarası İletişim*, (ed.: A. Kartarı), 2-25, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 3-20.
- Oğuz, Ö. (2004). Destan tanımı ve eski Türk destanları. *Millî Folklor*, 16 (62), 5-7.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi*, C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özpınar, B. - Koçak, A. (2022). Evrenselci dikotomi bağlamında Arı Haan destanı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (40), 1113-1128.
- Özpınar, B. (2023). *Güney Sibiryaya Türk destanlarında mekân ve zaman sembolizmi*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Polat, Z. (2017). *Zamanın gösterim biçimi olarak takvim*. İstanbul: Halic Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (çev.: A. Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların gizemi*. (çev.: M. Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Şenocak, E. (2013). Göç ve Ergenekon destanlarında mitostan ütoppyaya yolculuk. *Turkish Studies*. 8 (1), 2525-2537.
- Şeşen, R. (1993). Ebülğazi Bahadır Han. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 7, 132-134, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tekin, T. (1988). *Orhon yazıtları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Togan, A. Z. V. (2019). *Umumi Türk tarihine giriş*. C. 1, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Topakkaya, A. (2013). *Felsefe, din ve kültür’de zaman*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Turan, O. (2019). *Oniki hayvanlı Türk takvimi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ulus, G. (2023). Ergenekon destanı’ndan toplumsal bilinçdışına yansıyan anne, ateş ve hayvan imgeleri. *Millî Folklor* 137, 74-85.
- Ülken, H. Z. (2023). *Türk tefekkürü tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yağcı, M. (2015). *Türk kültüründe demir ve demircilik (VI-XII. yüzyıllar)*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, D. (1997). Ergene kon= Ergin kün mü?. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, 45, 61-149.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/?q=zaman&aranan=> (Erişim: 06.06.2023)

URL-2: Kaya, D. Nevruz geleneği ve Kırgızlarda Nevruz.

https://dogankaya.com/fotograf/kirgizlarda_nevruz.pdf (Erişim: 09.06.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Article does not require an Ethics Committee Approval.

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

Yazarın Notu/Author’s Note: “Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında devam etmekte olan “Anadolu Halk Takvimi Anlatıları Üzerine Bir İnceleme” isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir. / It was produced from the master’s thesis titled “A Study on Anatolian Folk Calendar Narratives”, which is ongoing at Yıldız Technical University, Social Sciences Institute, Department of Turkish Language and Literature.

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir./Authors’ contribution rates to the study are equal.

GAZİANTEP KENT MERKEZİNDE HAMAM KÜLTÜRÜ



THE BATH CULTURE IN THE CITY CENTER OF GAZİANTEP

Ayşenur ÖZDAL*

ÖZ: Hamamlar, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan geleneksel temizlenme mekânlarıdır. Geniş bir yapı içerisinde tasarlanan hamamlar temizlik kültürü etrafında toplumsal iletişimin gerçekleştiği ve kültürel değerlerin yaşatıldığı sosyal alanlar olmuşlardır. Anadolu'daki hamam geleneği Roma hamam kültürünün bir devamı olmuş, bu gelenek zamanla yeni değerler kazanarak özgün bir forma ulaşmıştır. Bu çalışmada somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunması kapsamında Gaziantep kent merkezindeki hamam kültürünü kayıt altına alarak muhafaza etmek amaçlanmıştır. Bu amaçla literatür araştırmasıyla birlikte kişisel görüşme ve gözlem yöntemleri kullanılarak veriler toplanmıştır. Elde edilen verilerle Gaziantep hamam kültürünün son yüzyıldaki durumu ve değişimi belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmada, hamam kültürünün tarihi ve Gaziantep hamamlarıyla ilgili bilgi verildikten sonra geçiş dönemleri bağlamında hamam çeşitleri ve Gaziantep'te hamam kültürü etrafında yaratılmış edebi ürünler hakkında bilgi sunulmuştur. Ardından kent kültüründeki hamam geleneğinin tanınmasına yardımcı olan Gaziantep Hamam Müzesi hakkında bilgi aktarılmış, günümüzde değişen banyo yapısı ve kültürü ile hamam geleneğinin değişim ve dönüşümüne yönelik bir değerlendirme sunulmuştur. Bunun sonucunda, geçtiğimiz yüzyılda zengin kültürel içerikle törensel faaliyetlerin gerçekleştirildiği hamamların geleneksel fonksiyonunu yavaş yavaş kaybettiği; bireysel ev banyoları, lüks tüketim mekânı olan işletmeler ve otel bünyelerindeki yeni unsurlara sahip hamamların temizlik için daha sık tercih edildiği ve bu ortamlarda eski geleneklerin bir kısmının kaybolduğu, bir kısmının ise güncellendiği ve dönüştüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Gaziantep, hamam, kültür, kültürel mekân, gelenek.

ABSTRACT: Baths hold an important place in Turkish culture as traditional cleansing spaces. Designed within spacious structures, baths have been social areas where cultural values revolving around cleanliness are preserved and social interactions take place. The bath tradition in Anatolia is a continuation of the Roman bath culture, which has gradually acquired new values and formed its own distinctive identity. In this study, the aim was to document and preserve the bath culture in the city center of Gaziantep within the framework of safeguarding both tangible and intangible cultural heritage. To achieve this goal, a combination of literature review, personal interviews, and observational methods were employed to gather data. The obtained data aimed to determine the current state and changes in Gaziantep's bath culture over the past century. Following an introduction to the history of bath culture and information about Gaziantep's baths, the study provides insights into the various types of baths and the literary works created around the bath culture in Gaziantep within the context of ceremonial traditions. Subsequently, information about the Gaziantep Hamam Museum, which contributes

* Dr. Öğr. Üyesi-Gaziantep Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
/Gaziantep -aysenurozidal@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-8941-4503)

to the recognition of bath traditions in the city's culture, is presented. Furthermore, a glimpse is given into the changing bathing structures and culture in contemporary times, along with the transformation and evolution of the bath tradition. As a result, it has been observed that over the past century, baths, once vibrant cultural spaces, have gradually lost their traditional functions. Traditional baths have been gradually replaced by individual home bathrooms and new establishments within the framework of luxury consumption, such as hotels, where some of the old traditions have been lost while others have been updated and transformed.

Keywords: Gaziantep, bathhouse, cultur, cultural venue, tradition.

Giriş

Kültürel süreklilik ve çeşitlilik için engel teşkil eden olgular modernleşme ile belirmektedir. İnsanoğlu, kültürel belleğin oluşup geliştiği ve kültürel unsurların nesilden nesile aktarıldığı mekânlardan uzaklaşarak modern yaşamın peşinden gitmiş ve modernleşme sürecinde oluşan yeni mekânlarda yeni edinimlere sahip olmuşlardır. Kültürel üretim ve aktarımın gerçekleştiği mekânın kaybolmasıyla kültüründe kaybolması neticesi ortaya çıkmıştır (Oğuz, 2007: 32). Kültürel mekân örneği olan hamamlar, Anadolu'nun zengin tarihinde derin bir köke sahiptir ve önemli geleneklerin yeşerdiği, yaşatıldığı ve aktarıldığı alanlardır. Bu temizlenme mekânları, farklı bölgelerde farklı özelliklere sahip olsa da her yerde sosyal ve kültürel birleştirici bir rol üstlenmiştir. Gaziantep kenti, hamam kültüründe kendine özgü bir dokuya sahiptir. Bu çalışmada, Gaziantep kent merkezindeki hamam kültürünü ele almaya ve bu kültürün tarihsel geçmişi, işleyişi, kültürel varlığı ve günümüzdeki durumu hakkında bilgi sağlamaya odaklanılarak Gaziantep'teki hamam kültürünün geleneksel çeşitliliğini kayıt altına almak ve korumak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, literatür taraması yoluyla hamam kültürünün tarihine ve Gaziantep'teki hamamların özelliklerine ilişkin bilgiler elde edilmiştir. Daha sonra, Gaziantep'teki hamam kültürünün tören geleneği bağlamında çeşitlilik ve işleyişini anlamak için kişisel görüşmeler gerçekleştirilerek veriler toplanmıştır. Bunun neticesinde, asker hamamı, damat hamamı, gelin hamamı, kırk hamamı, nevse hamamı ve ev çıkarma hamamı gibi farklı hamam türlerinin varlığı tespit edilmiştir. Ayrıca Gaziantep kent merkezinde hamam kültürü etrafında söylenmiş sözlü kültür ürünleri yine kişisel görüşme ve literatür taraması yoluyla elde edilmiş ve çalışmada aktarılmıştır. Gaziantep'teki hamamların kent kültüründeki önemini gösteren Gaziantep Hamam Müzesi ile değişen ve dönüşen hamam kültürüne ilişkin bilgilendirme yapılarak, bu kültürün günümüzdeki durumunun nasıl şekillendiğine dair bir değerlendirme sunulmuştur. Gaziantep hamam kültürünün pratiklerinin ve edebi varlığının korunması, gelecek nesillere aktarılması, sosyal ve turistik açıdan potansiyelinin değerlendirilmesi ve dönüşen hamam kültürünün incelenmesine odaklanmış bu çalışmanın gelecekteki araştırmalar ve kültürel mirası koruma çalışmalarına bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Hamamın Tarihi ve Türk Hamamları

Arapça kökenli olan hamam sözcüğü “yıkılacak yer, yunak, ısıdam” anlamlarındadır (TDK, 2011: 1037). Antik çağ kültürlerinde beden temizliği önemli olmuş olsa da hamam yapılarına dair en eski kalıntılar M.Ö. 5. yy.a aittir. Ancak yazılı kaynaklar banyo kültürünün çok daha eskilere gittiğini kaydetmiştir (Şahin, 2009: 27). İnsanların temizlenmek için kullandıkları kapalı alanların ilk örnekleri Ege, Mısır ve Hindistan’da görülmüştür. Daha sonra bu kapalı yıkanma alanları Antik Yunan’da “gymnasium” denilen, sporcuların fiziksel hazırlığı için kullanılan binaların içinde veya müstakil yapı olarak görülmüştür. Bununla beraber bugünkü hamamların ilk formları olarak sıcak sulu ve içi ısıtılan örnekler Romalılar tarafından yapılmıştır (Uluumay, 2009: 11). Romalıların sıcak sulu hamamlarla tanışması ve bir gelenek olarak bundan zevk almaları Güney İtalya ve Sicilya’daki Yunanlarla kurdukları temaslar ile gerçekleşmiştir. Romalıların ilham aldığı Yunan hamamları M.Ö. 4. yy. sonları ile 3. yy. başlarına aittir. Roma hamamları merkezi ve yerden ısıtma sistemine sahipken Yunan hamamlarının ısıtma sistemleri daha ilkeldir. Yunan hamamlarında bölümlerin farklı derecelerde ısıtılması ve her bölümde farklı servisler verilmesi gibi işleyiş de mevcut değildir. Yunan hamamlarına örnek olarak verilen Gela Hamamlarında bölümler bağımsız olarak tasarlanmış, bölümlerin üst ve yanları diğer birimlerden su sıçramasını engelleyecek biçimde tasarlanmıştır (Yegül, 2011: 58). Roma hamamları güneşin doğuşundan başlayarak on beş saat kadar hizmet vermiştir. Bu süre içinde hamama gelen müşterilerle, hamamın faal kalabilmesi için yapılan masrafın karşılanmasının mümkün olmadığı yapılan araştırmalarla görülmüştür. Roma devleti bu durum karşısında hamamlara sübvansе uygulamış ve herkesin hamamdan faydalanmasını sağlayarak bu tesisler üzerinde “koruyucu” rol üstlenmiştir (Mert, 2009: 54-55).

Türklerin, ana vatanda Bizanslılarla ilişkileri 11. yy.da başlamıştır. Anadolu’da Bizans Dönemi’nden önce Roma medeniyeti vardır. Bizanslılar hamam inşasını Romalılardan öğrenmişlerdir. Türk hamamları da Roma etkisini taşımaktadır ancak Türkler kendi mimari usullerine göre hamam geleneğini yeni yapılarla devam ettirmişlerdir. Hatta Roma hamamını Türkler milli karaktere bürümüşlerdir ve milli bir karaktere bürünen hamam mekânı dünya üzerinde “Türk hamamı” olarak tanınmıştır (Ünver, 1950: 198-200; Ünver, 1973: 87-88). Anadolu’daki Bizans hamamlarına bakıldığında bunlardan günümüze ulaşan hamam sayısı oldukça azdır. Kullanım amacı açısından Bizans dönemindeki hamamların bilhassa 6-7. yy.dan sonra yaşanan gündelik hayattaki değişen tercihler neticesinde hastalıkların tedavisi gibi mecburi durumlar haricinde kullanılmadığı bunun neticesinde de hamam inşasının neredeyse yok denecek kadar azaldığı görülmüştür. Yapılan ilk Bizans hamamları Roma hamam planının küçültülmüş örnekleridir (Eravşar, 2009a: 65). Anadolu Selçuklu dönemine ait hamamlar kültürel bakımdan önceki dönemlerin izlerini taşımakla

beraber yapım tekniği bakımından kendine özgü niteliklere sahiptir (Erayşar, 2009b: 69).

Hititlerde, Eski İran'da, Hindistan'da, Eski Mısır'da ve Çin'de din adamları ibadet yaparak günahlardan temizlenmek için yıkanmayı zorunlu kılmışlardır. Bu hassasiyet semavi dinlerde de mevcuttur. Museviler beş bin yıldır arınmak için yıkanmışlar; Hristiyanlar, yeni doğan bebeğin Âdem ile Havva'nın işledikleri günahların mirasçısı olduğunu düşünmüş ve bundan arınmak için bebekleri vaftiz etmişlerdir. İslamiyet'te de abdest almanın hem maddi hem de manevi temizliği sağladığı düşünülmüştür (Uluumay, 2009: 11-12). Müslümanların kutsal kitabı Kuran-ı Kerim'de Maide suresinde şöyle buyrulmuştur (URL-1):

“Ey iman edenler! Namaz kılmaya kalkacağınız zaman yüzlerinizi, dirseklere kadar ellerinizi yıkayın; başlarınızı meshedin, ayaklarınızı da topuk kemiklerine kadar (yıkayın). Eğer cünüp olursanız temizlenin. Şayet hasta veya yolculuk halinde veya içinizden biri ayak yolundan gelirse yahut kadınlarla cinsel ilişkide bulunursa, bu hallerde su bulamadığınız takdirde temiz bir toprağa yönelin (teyemmüm edin), yüzünüzü ve ellerinizi onunla meshedin. Allah size herhangi bir güçlük çıkarmak istemez, fakat O sizi tertemiz kılmak ve üzerinizdeki nimetini tamamlamak ister ki şükredesiniz.”

Bu ifadelerle göre temizlik için yıkanmanın şart olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca hadislerle de temizliğin imanın şartı olduğu belirtilmiştir. İslamiyet'in öğretileri doğrultusunda Müslüman Türkler temizlik kültürünü benimsemenin yanında oldukça ileri boyutta geliştirmiş, Osmanlılar hâkim oldukları tüm coğrafyalarda hamam inşa etmişlerdir (Uluumay, 2009: 13). 11. yy.da Türklerin Anadolu'ya yerleşmeye başlaması ile birlikte bölgedeki diğer yapılar gibi eski dönem hamamları da İslam'ın temizlik kurallarına uygun biçimde onarılıp restore edilerek kullanılmıştır (Önge, 1995: 9). İslamiyet'te beden mahremiyetinin korunması gerektiği ile ilgili çok açık ifadeler bulunmasına ve yasaklara uyulmadığı takdirde büyük cezalar verileceği belirtilmiş olmasına rağmen hamamın Türk-İslam kültürünün egemen olduğu Anadolu'da cazip bir merkez olduğu görülmektedir.

Kültürel Mekân Örneği Olarak Gaziantep Hamamları

Günümüzde hem geleneksel hem de modern hamam sayısı çok olan ve bu mekânlar çevresinde gelişen zengin kültürel varlığa sahip Gaziantep'te geçmişte de hamamların rağbet gördüğü bilinmektedir. Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde Gaziantep hamamları ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır (Evliya Çelebi, 2020: 380):

“Paşa Hamamı, suyu, havası, binası, hamam takımları, esvapları pâk beyaz dilber tellâklı aydınlık hamamdır. Sultan Hamamı, Naiboğlu Hamamı kale dibindedir. Tabak Hamamı, Pazarcık Hamamı, Şeyh Hamamı, merdivenle inilir Çukur Hamam, Hengâme Hamamı, Pazar Hamamı, Mücellid Hamamı, Keyvan Bey Hamamı, Piyale Paşa Hamamı, yakınında Tüffâhiye Hamamı, Beşyaşar Hamamı ve Kale Hamamı kâh işler ve kâh kapalıdır. Ve 300'den fazla özel hane hamamı vardır.”

Gaziantep'te geleneksel mimarisi ile bilinen tarihî hamamlar şunlardır (Ararat, 2018): Lala Mustafa Paşa Hamamı, Keyvanbey Hamamı, Tabak

Hamamı, Kale Hamamı, Hüseyin Paşa Hamamı, Şeyh Fethullah (Şih) Hamamı, Göymen Hamamı, Tutlu Hamamı, Naip Hamamı, İki Kapılı Hamam, Şehitler Hamamı, Eski Hamam. Günümüzde Eski Hamam restore edilerek peynir müzesine dönüştürülmüştür ve UDMA müze adıyla yerli ve yabancı misafirlere hizmet vermektedir. Paşa Hamamı ise hamam müzesi olarak belediye tarafından restore edilmiştir. Bu müze ile hamama ait somut ve somut olmayan mirasın aktarımı sağlanmaktadır. Halk arasında Çıkrıkçı Hamamı olarak da bilinen Hüseyin Paşa Hamamı günümüzde pasaj olarak hizmet vermektedir. Tutlu Hamamı kısmen yıkılarak yerine alışveriş dükkânları inşa edilmiştir. Şih Hamamı, Tabak Hamamı, Naip Hamamı, Keyvanbey Hamamı günümüzde özgün fonksiyonuyla hâlâ hamam olarak hizmet vermektedir (KK-1).

Türk hamamları soyunmalık, aralık, soğukluk ve sıcaklık denilen dört bölüm ile sıcak ve soğuk su depoları ve külhandan oluşan iki tesisat bölümünden oluşmaktadır. Soyunmalık (camekân) bölümünde duvarları çevreleyen ve birkaç adımla çıkılabilen sekiler ve tam ortada bir şadırvan mevcuttur. Aralık bölümü, 12. yy. ile 13. yy. hamamlarında soyunmalıktan ılıklığa geçişte bulunan bir diğer alandır. Bu bölüm 16. yy.dan sonraki hamamlarda görülmemektedir. Türk hamamlarının ana bölümlerinden olan soğukluk, dinlenme ve soyunma yeri olarak kullanılmıştır ki Selçuklu hamamlarında bu bölümde seki, kurna ve musluk görülmemesi de bu alanın yıkanma alanı olmadığını göstermektedir. Türk hamamlarının en önemli bölümü olan sıcaklık da çok eski zamanlardan beri gelişmiş planı ile kendini göstermektedir. Ortasında göbek taşı bulunan, genel ve özel yıkanma bölümlerine sahip olan sıcaklık, asıl yıkanma alanıdır (Önge, 1988: 407-410). Tarihî Gaziantep hamamlarına bakıldığında sokak kotuna yakın ve sokak kotunun altında yapılmış hamamlarda soğukluk bölümüne bir giriş bölümü ile girildiği görülmüştür. Aralık bölümü Gaziantep'teki hamamlarda görülmezken soğukluk, ılıklık, sıcaklık bölümleri hamamlardaki ortak yapı bölümleri olarak görülmektedir (Ararat, 2018: 94-95). Gaziantep hamamlarını diğer hamamlardan ayıran en önemli özelliklerden biri sokak kotundan daha aşağıda bulunmasıdır. Bu yapı özelliğinin hamamlarda ısı kaybının önlenmesi amacıyla oluşturulduğu bilinmektedir. İlıklık bölümü Gaziantep'te halk arasında orta soğukluk olarak da ifade edilmektedir. Hamama gelenler soğukluk bölümünde kıyafetlerini değiştirir, yemeklerini yer, sohbetlerini yapar. Orta soğukluk denilen bölüm ılıktır ve hamamın sığağından çok rahatsız olunduğu zaman bu bölüme geçilerek serinlenir. Sıcaklık bölümü hamamda yıkanmanın gerçekleştiği asıl bölümdür.

Geçiş Dönemleri ve Tören Geleneği Bağlamında Gaziantep'te Hamam Çeşitleri

İnsan yaşamı doğum, evlenme, mesleki ilerleme ve ölüm gibi çeşitli geçişlerden oluşmaktadır. Bu toplumsal ve statüye dayalı geçişlerde aynı amaca hizmet eden ve birbirine benzeyen özel ritüeller gerçekleştirilmektedir (Gennep, 2022: 11). Çalışmada, Gaziantep kent merkezinde geçiş dönemleri etrafında gelin ve güvey hamamı, asker

hamamı, nişan hamamı, nevse hamamı ve kırk hamamının düzenlendiği görülmüştür. Bunun yanı sıra günümüzde kaybolmuş bir gelenek olan usta hamamı ve ev çıkartma hamamının bağımsız hamam faaliyetleri olduğu tespit edilmiştir. Bu hamam etkinlikleri birlik ve dayanışma içinde düzenlenen, sosyal kabuller ve kültürel değerlerin yaşatıldığı ve aktarıldığı toplumsal pratiklerdir.

Gaziantep'te hamamlar günde yaklaşık yirmi saat açık olarak genellikle gündüzleri kadınlara, geceleri erkeklere hizmet vermektedir. Kadınlar hamamlarda erkeklere kıyasla daha uzun kalmaktadır çünkü yeme-içme, eğlenme için de kadınlar hamamda daha uzun zaman harcamaktadır. Kadın müşterilerin uzun süre hamamda vakit geçirmeleri sebebiyle gündüz müşteri sirkülasyonu yoğun değildir. Kadınlar bir gün önceden hamama bilgi verir. Hamama gidilecek gün natır eve gelerek hamam bohçasını ve hamam halısını alarak hamama götürür. Natırdan bir müddet sonra hamamın misafirleri de giderek kendileri için natır tarafından belirlenmiş ve hazırlanmış yere yerleşirler (KK-1). Hamamda terleme, keselenme gerçekleştirilir ve birinci su ile yıkanılır, sonra öğlene doğru hamamda su kesilir ve soğuklukta mevsime göre hazırlanmış hafif yiyecekler yenir. Bunun ardından ikinci su ile yıkanılır. Yıkama işi tamamlandıktan sonra curun temizlenerek yeniden doldurulur ve abdest alınarak hamamdaki tüm işlemler tamamlanmış olur. Gaziantep'te müşteriler hamamları, temizlik ve arınmanın yanı sıra özel dönemlerde eğlenme ve yeme içme faaliyetlerini yürüttükleri bir mekân olarak kullanmaktadırlar. Kadınlar Gaziantep'te hamama giderken hem gösteriş için hem de yanlarından ayırmak istemedikleri için ziynet eşyalarını da takmışlardır. Ayrıca kadın hamamlarında oğullarını evlendirmek isteyen hanımlar, davranışlarını ve güzelliğini beğenecek bir kızla karşılaşmayı da ummuşlardır. Erkek hamamlarında hamamın büyüklüğüne göre saç ve sakal kesimi işleri de yapılmıştır. Kadınlar uzun hazırlıklar yaparak hamama giderken erkekler ya temiz kıyafetleri ile hamama gitmiş ya da temiz eşyalarını bir kumaşa sarılı vaziyette götürmüşlerdir. Kadınların bedenlerine sardıkları ipekten yapılmış hamam eşyasına mezer, erkeklerin kullandıkları pamuklu kumaştan imal edilmiş mavi veya kırmızı renkteki hamam eşyasına peştamal denilmiştir. Kadınların kullandıkları hamam bohçaları varlık gücünü gösteren bir unsur olarak görülmüş ve bohçaların düzenine ayrıca önem verilmiştir. Hamama gidecek her kadın için üç ayrı bohça hazırlanmıştır. Birinci bohçaya meşefe denilen baş ve yüz havlusu, mezer, lif, kese, tarak, ayna vb. konulmuştur. İkinci bohçaya temiz çamaşırlar, üçüncü bohçaya ise kirli çamaşırlar konulmuştur. Birinci bohça ipek kumaş üzerine sim işli ve altın tellidir, ikinci bohça kadife kumaş üzerine sırma işlidir, üçüncü bohça ise keten kumaş üzerine kasnak işlidir. Gaziantep geleneklerinde çok önem verilen ve özenilen hamam bohçaları ve eşyaları gelin olacak kızların çeyiz sandıkları içinde büyük bir özenle hazırlanarak bulundurulmuştur (KK-2). Gaziantep'te gerçekleştirilen hamam etkinlikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

Nevse Hamamı: Yeni doğum yapmış anneler nevse hamamına giderler. Nevse hamamı bazen kırk hamamı ile birlikte bazen de ayrı düzenlenir. Günümüzde daha çok birlikte gerçekleştirilmektedir. Vücutta hamilelik sırasında biriken toksinlerin atılması için kadının sıcak bir küle girmesi gerektiğine inanılmaktadır. Nevse hamamında hem gelin tarafı hem de damat tarafı bulunur. Çok kalabalık olduğu için hamama başka müşteri kabul edilmez, gelen müşterilere “dipten kapıya” denir. Genellikle damat tarafı yemekler yaptırır. Bu yemekler hem maddi duruma göre hem de mevsime göre çeşitlenmektedir. Hamama sabah vakti gidilir, yemekler öğle vakti hamama getirilir. Nevse hamamlarının ve kırk hamamlarının olmazsa olmaz iki ritüeli vardır. Bunlardan biri “nevse emi”nin uygulanmasıdır. “Nevse emi” yaklaşık on çeşit baharatın bal ve pekmeze karıştırılması ile elde edilen yakıcı bir emdir ve mesir macununa benzer. Nevse eminin bağışıklık sistemini güçlendirdiği, toksinlerin atılmasını sağladığı düşünülür. Doğum yapmış kadın, hamamın sıcak bölümlerinden olan göbek taşına veya kazan önüne oturtulur. Nevsenin başına kurt kafası konur. Bu, doğum yapan kadını nazar, uğursuzluk, albasması gibi durumlardan korumak içindir. Kurt kafası ya hamamcıda olur ya da mahallenin kerdimanlarından ödünç alınır. Nevsenin tüm vücuduna nevse emi sürülür ve nevsese bir miktar nevsese eminden yedirilir. Emin vücutta kalabildiği kadar kalması istenir ancak em yakıcı olduğu için bu süre çok uzun değildir. Yirmi dakika ila kırk dakika arasında dayanılamayacak hâle gelinir. Ardından nevsese yıkanır. Bu şekilde nevselik dönemi tamamlanmış olur. Nevse eminden oradaki misafirlere de dağıtılır. Nevse eminin hazırlanması ve uygulanması işlemleri bebek üzerinde hakkı olduğu düşüncesiyle doğumu yaptıran ebe tarafından gerçekleştirilir. Ebe, mahalle kültürünün hâkim olduğu zamanlarda davetlileri tanıdığı için hamamda ve misafirlere arasında düzeni kurar. Ebenin toplumsal iletişimi sağlayan bir işlevi vardır. Nevse hamamına bebek de getirilir. Bu hamam geleneğinde bebek de yıkanır ancak kırk hamamında bebek için işlemler daha çoktur. Nevse hamamında bebeğin boğazı açılır. Anneanne veya babaanne gibi tecrübeli bir kişi biraz şekere batırıldığı işaret parmağını bebeğin boğazına sokar, kısa bir süre bekler. Bu şekilde bebeğin ses tellerinin açılacağı, sesinin gür olacağına inanılır. Nevse hamamındaki bir diğer uygulama da şöyledir; kurt kafası curun içindeki suda bekletilir. Nevse emi anneden arındırıldıktan sonra bebek, annenin kafasının üstünde tutulur ve kurt kafası içinde beklemiş olan su, bebek ile annenin üzerinden dökülür. Eğer bu şekilde su dökmek mümkün olmazsa anne ile bebeğin üstüne semsiye açılarak uygulama yapılır (KK-1). Kurtlar korkusuz hayvanlar olarak kabul edildikleri için bu ritüel ile çocuğun da korkusuz olması sağlanmak istenmekte ayrıca yine kurtların mitolojideki ve inanışlardaki işleviyle ilgili olarak anne ve bebeğin kötü ruhların fenalıklarından korunacağına inanılmaktadır (KK-2).

Kırk Hamamı: Kırk hamamı doğumdan sonraki kırkıncı gün bebek ve anne için gerçekleştirilmektedir. Günümüzde çoğunlukla nevsese hamamı ile birlikte düzenlenen bu hamam töreni için kırk hamamı, kırkıncı hamam veya

nevse hamamı da denmektedir. Kırk hamamının düzenlenmesinde kırkinci günü esas almak zorunluluğu yoktur. Kırkinci güne yakın uygun bir günde de hamam düzenlenebilmektedir. Bu hamam da nevse hamamı gibi törensel uygulamaları içermektedir. Bebeğin tuzlanması işlemi yaygın olarak yapılır. Tecrübeli bir kadın, anneanne veya babaanne bebeği kucağına alır. İnce bir tuzu tülbentten geçirirler. Tuzun iri tuz olmaması gerekir. İşlemi gerçekleştirecek kişi tuza elini batırır, bebeğin gövdesine sürer. Bu işlemle bebeğin daha sağlıklı olacağı, yetişkinlikte onda ter kokusu olmayacağı düşünülür. Bebeğin cildi taze olduğu için bebeğe nevse emi sürülmez. Bebek hafifçe tuzlanır hemen ardından ılık su dökülür, bebek sıcaklıktan çıkarılır. Kırklanma işlemi şu şekilde gerçekleştirilir; hamamda yıkanma ve temizlenme adına tüm işlemler gerçekleştirildikten sonra curun içine su doldururken el sağa sola doğru suyun içinde hareket ettirerek kırka kadar sayılır. Kırka kadar sayma işlemi tamamlanınca o su kırk suyu olur, bu baştan aşağı dökülür ve artık hamamda bundan başka bir işlem yapılmaz. Bu işlemler eşliğinde ayrıca dualar da okunur (KK-1). Ayrıca kırk hamamında çocuk sahibi olamayan bir kadının başının üstüne yeni doğan bebek tutularak kırklanmış su üzerlerinden dökülür ve bu şekilde kadının çocuk sahibi olacağı umulur (KK-2).

Nişan Hamamı: Günümüzde çok yaygın olmamakla beraber hâlâ devam eden bu hamam geleneği nişan merasiminden birkaç gün sonra düzenlenmektedir. Bu hamamın masraflarını erkek tarafı karşılar, kız tarafı ise erkek evine bir hediye sunar. Bu hamamda erkek evinin maddi imkânlarına göre hamam tamamıyla kapatılabilir. Diğer kadın hamamlarında olduğu gibi yiyecekler özenle hazırlanır ve sazlı sözlü eğlenceler gerçekleştirilir (KK-2).

Gelin Hamamı: Bu hamam düğünden birkaç gün önce ve sonra olmak üzere iki şekilde düzenlenmektedir. Gelinin damada temiz ve güzel biçimde görünmesi için bu hamam yapılır. Düğünden önce yapılan ve kız hamamı da denilen gelin hamamının masraflarını kız tarafı, düğünden sonra yapılanın masraflarını ise erkek tarafı karşılamaktadır. Bu hamama kız ve erkek taraflarından akrabalar ile yakın arkadaşlar davet edilir. Hamamda yenilir, içilir, mâniler söylenir, zılgıt çekilir, oyunlar oynanır. Mâniler ve türküler eşliğinde yıkanan gelinin üzerine “şamşırak” dökülür (KK-2).

Güvey Hamamı: Düğünden birkaç gün önce damadın ve arkadaşlarının katıldığı hamamdır. Bu hamama genelde büyükler katılmaz. Hamamda damadın eşi, dostu ve kendisi bulunur. Eskiden güvey hamamlarında alkol tüketilse de günümüzde hamamlarda alkol tüketiminin yasaklanması sebebiyle böyle bir davranış görülmemektedir. Damat ve arkadaşlarının çalgıcı götürerek eğlendiği bu hamam geleneğinde çığ köfte sık tercih edilen yemektir (KK-1).

Asker Hamamı: Asker hamamı da güvey hamamı gibi çoğunlukla askerin yakın arkadaşları ve dostlarının bulunduğu hamamdır. Asker uğurlamadan birkaç gün önce düzenlenerek askerin yakın arkadaşlarıyla

eğlenmesi üzerine gerçekleşmektedir. Asker hamamı geleneğinde askere gidecek olan gence harçlık verilmektedir (KK-1, KK-2).

Eş-dost Hamamı: Bu hamam için özel bir dönem beklenmez. İnsanlar hamama gitmek istediklerinde yakınlarıyla toplanarak hamama giderler. Perşembe ve cumartesi günleri hamamlara daha sık gidilmektedir (KK-1).

Usta Hamamı: Hafta boyunca çalışan ustalar ve işçiler hamış (perşembe) günü hamama gider temizlenir. Kalfa ve çırakları hamama usta davet eder. Cuma da tatil olduğu için tatillerini rahat yaparlar. Hamama giderken çalgıcı götürülür, çiğ köfte yapılır, oynanır söylenir. Bu hamam geleneği günümüzde kaybolmuştur (KK-1).

Ev Çıkartma Hamamı: Gaziantep'te ilkbaharda ve sonbaharda evlerde büyük bir temizlik gerçekleştirilir. Evin hanımı, kızları ve ailenin sosyo-ekonomik durumuna göre ücretli çalışan bir yardımcı evi bütün detaylarıyla temizler. Bu temizlik evin genişliğine ve temizliği yapan kişi sayısına göre üç ila yedi gün sürer. Buna halk arasında "ev çıkartma" denilmektedir. Ayrıca sonbaharda bu temizlikten önce patlıcan ve biber kurutma, salça yapma, ekşi hazırlama gibi girişimlerle kış mevsimine hazırlanılır. Tüm hazırlık ve temizlik işleri bitince hamama gidilir. Yani temiz eve temiz girmek istenir. Bütün aile fertleriyle birlikte bazen komşular da davet edilerek hamama gidilir. Bu hamam genellikle erba (çarşamba) günü düzenlenir. O gün hem evin hanımı hem de çocuklar yorulmuş olacağından evde yemek yapılmaz, evin erkekleri mevsimine göre bir yemek belirleyerek dışarıdan sipariş verir. Bu da geleneksel bir tutum olarak görülmektedir (KK-1).

Hamam Kültürü Etrafında Gelişmiş Sözlü Kültür Ürünleri

Gaziantep'te hamam kültürü mimari unsurlar ve ritüellerin yanı sıra sözlü kültür hazinesiyle de zengindir. Hamamlar, temizlik ve arınmayla beraber anıların, deyişlerin, türkülerin, efsanelerin icra edildiği mekânlar olarak şehrin kimliğini ve dokusunu şekillendiren unsurlardan biri olmuştur. Çalışmada Gaziantep kent merkezindeki hamam kültürünün bir yansıması olarak derlenen sözlü varlık şu şekilde tespit edilmiştir (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4):

Gaziantep Hamam Kültürü ile İlgili Genel Terimler:

- **Curun:** Hamamda içine su doldurulan kurna.
- **Eşiklik:** Eski Antep evlerinde kapının olduğu yerdeki çukura verilen addır. Kapı, yerden 15-25 cm kadar derin olan dört kenara sahip bu çukurun içinden işlemektedir. Çukurun asıl fonksiyonu evin ısı kaybını önlemektir. İçerisinde su gideri de olan bu yapı ev ahalisi tarafından yıkanmak için de kullanılmaktadır.
- **Gane:** Hamamın ortasındaki fiskiyeli süs havuzu.
- **Gayme:** Kadın hamamlarında müşterilerin yıkanmasına ve keselenmesine yardımcı olan hamam çalışanı.
- **Gulleytin:** Gaziantep'te Yahudilerin ve Musevilerin gittikleri hamamlarda bulunan küvetten biraz daha büyük olan havuz. "Mikve

havuzu” da denilen bu havuza üç defa batılıp çıkıldığında Yahudiler ve Museviler kendi inançlarınınca arınmış olduklarını kabul etmişlerdir.

- *Halvet:* Hamamın sıcaklık bölümünün çevresindeki yıkanma hücreleri.
- *Hamam bohçası:* İçinde çamaşırların, hamam eşyalarının, hamam tasının bulunduğu torba. Gaziantep’te hamam bohçasının süsü ve nakışlarına özenilmiş ve bu özenle kadınlar arasında gösterişçi bir tutum sergilenmiştir.
- *Hamam halısı:* Hamama gidenlerin üzerinde oturdukları, soyundukları, yeme-içme eylemlerini gerçekleştirdikleri halı. Yaklaşık 1,5 m -2,5 m ölçülerindedir.
- *Hamam tası:* Hamamda suyu aktarmaya yarayan kap. Gaziantep’te hamam tasları daha önceki tarihlerde misafirler tarafından evlerden götürülürken günümüzde hamamlarda mevcut olan taslar kullanılmaktadır. Bakır veya gümüşten yapılmış olan bu taslara çeşitli motifler ve modeller verilmiş olup geçmiş yıllarda bu özellikleri ile de toplum arasında anlam taşımıştır. İçine su konulduğunda hareket eden balık figürüne sahip taslar çocuklara hitap eder şekilde tasarlanmıştır.
- *Haphap:* Hamamda giyilen terlik, takunya.
- *Ilıklık:* Hamamda soğukluk ile sıcaklık arasında bulunan bölüm. Yeme-içme eylemleri ve dinlenme bu bölümde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca sıcaklık bölümünde çeşitli sebeplerden dolayı rahatsız olan insanlar bu bölümde yıkanabilmektedir.
- *Kırklanma:* Doğum yapan kadının ve yeni doğan bebeğin doğumdan sonraki takribî 40. günde çeşitli ritüellerle yıkanması.
- *Kıldanlık/Kildence:* Gaziantep’te eski yıkanma geleneklerinde kil, hamamda bir temizlik ürünü olarak kullanılmıştır. Kilin bir miktar su ile kullanıma hazır hâle getirildiği kaba kıldanlık denmiştir.
- *Kirdenlik:* Kirli çamaşırların yıkandığı bakır kap. Kazan formundaki bu kaplar ters çevrilerek darbuka olarak da kullanılmıştır.
- *Külhan:* Hamamda ateşin yakıldığı bölüm.
- *Külhancı:* Hamamı yakıp ısıtan kişi.
- *Mezer:* Kadınların hamamlarda bedenlerine sararak kullandıkları ipekten yapılmış hamam eşyası. Bu ipekten yapılmış tekstil ürünü suyla temas ettiğinde bedene yapışmakta ve düşmesi mümkün olmamaktadır.
- *Natır/Natıra:* Hamamın dış ilişkileriyle ilgilenen çalışanına verilen addır. Hamama gidecek kadınlar bir gün önceden natıra haber verirler. Natır, ertesi gün gider ve hamama geleceğini bildiren kişilerin evinden eşyalarını, hamam bohçasını, hamam halısını alır ve hamamda onlar için bir yer tutarak hamam halısını sekiye (yükseltiye) açar. Hamam bohçasındaki eşyaları da çıkararak asıl müşterinin gelmesini bekler. Natır, maddi imkânlar dâhilinde

tutulur çünkü ona bir bahşış vermek gereklidir. Evlerde banyo olmadığı dönemlerde insanlar hamama sık gitmişlerdir. Dolayısıyla her seferinde natır tutmak ve ona bahşış vermek herkes için mümkün olmamıştır. Natır hamamda geçirilen süre boyunca müşterisiyle ilgilenmektedir.

- *Nevse emi*: Hamamlarda lohusalar için hazırlanan özel baharat karışımı.
- *Nevse sekisi*: Hamamda kazan önünde bulunan alan. Çok sıcak olduğu için lohusa kadın bu alanda terletilir ve yıkanır.
- *Nevse*: Yeni doğum yapmış, doğumdan sonra henüz kırk günü tamamlamamış kadın.
- *Seki*: Dinlenme veya yıkanma için kullanılan orta sıcaklıktaki yüksek bölüm.
- *Sıcaklık*: Hamamda yıkanma eyleminin gerçekleştiği bölüm.
- *Soğukluk*: Hamamın girişindeki ilk bölüm. Hamam gelen misafirler bu bölümde soyunma-giyinme eylemlerini gerçekleştirmektedir.
- *Yapık suyu*: Hamamda sabun ve kil karışımı kirli su.

Deyimler:

Kendisini oluşturan sözcüklerin asıl anlamlarından başka bir anlamı veya asıl anlamlarından ayrı olmamakla beraber özel bir kavramı ifade eden kelime gruplarına deyim denilmektedir (Aksoy, 1945: 14). Deyimler, belli bir kültüre ve toplumsal bağlama ait kalıplaşmış söz öbekleri olarak dilin zenginliğini gösteren dil unsurlarıdır. Gaziantep'te zengin hamam kültürü etrafında oluşmuş deyimlerde hem hamamın bir mecaz unsuru olarak kullanıldığı hem de hamama özgü kültürel taşınmanın sağlandığı görülmektedir:

- *Dipten kapıya* (KK-1): Herhangi bir törensel gelenek için hamamın sadece bir grup misafire hizmet vermesi ve o grup dışında hamama başka bir müşterinin kabul edilmemesi anlamına gelen deyimdir.
- *Gulleytine batmış gibi* (KK-1): Gaziantep'te Yahudilerin gittikleri hamamlarda bulunan küvetten biraz daha büyük olan havuza gulleytin denilmektedir. Gulleytinin içindeki su ortam sıcaklığı kadardır. Erkekler hamama gelip yıkandıktan sonra en son gulleytinin içine kafalarını koyup çıkardıklarında yıkanma işlemi tamamlanırdı. Bu deyim de bu Yahudi geleneğinden kalmıştır. Çok hızlı yıkanmak anlamında kullanılmaktadır.
- *Hamam deliye kalmak* (Aksoy, 1945: 111): Bu deyim daha önce başkalarının da faydalandığı şey herkesin çekilmesiyle artık yalnız bir kişiye kaldı, anlamına gelmektedir.
- *Hamamda deli var* (Aksoy, 1945: 111): Bir kişinin herhangi bir sebeple sınırlı olduğu durumlarda onunla karşılaşmaktan çekinmek lazım, anlamındaki deyimdir.

- *Hamamı görmeden curuna âşık olmak* (Aksoy, 1945: 112): Bu deyim bir şeyin tamamını, tüm özelliklerini görmeden bir parçasını görerek etkilenmek anlamında kullanılmaktadır.

Atasözleri:

Atasözleri, bir fikri veya tecrübelerden çıkarılmış bir dersi; nasihat, genel kaide veya gelenek olarak kısa ve özlü şekilde ifade eden toplumun ortak bilincinden meydana gelmiş yaygın sözlerdir (Aksoy, 1945: 213). Toplumun uzun zaman boyunca edindiği tecrübelerden doğan atasözleri, o toplumun kimliği ve karakteri hakkında bilgileri içermektedir. Zengin bir hamam geleneğine sahip olan Gaziantep'te bu kültür etrafında söylenmiş atasözlerinde toplumsal değerlerin taşındığı görülmektedir:

- *Ak curun akmazsa kara curun kol gibi* (Aksoy, 1945: 248). Bu deyim bir amaç peşinde olan kimse, istediğine ulaşamazsa sıkı bir çalışmaya gerek olmadan ele geçen duruma kanaat etmelidir, anlamındadır.
- *Evde varken eşik hamama gitmek eşeklik* (KK-1): Hamama gitmek masraflı bir iş olduğu için evde eşiklik varsa orada yıkanmak yerine hamama gitmenin akılsızca bir davranış olacağı anlatılmaktadır.
- *Hamama giren terlemeden çıkmaz* (Aksoy, 1945: 308). Bir kişinin masraf gerektiren bir durumun içine girdikten sonra buna mecbur olduğunu anlatan deyimdir.
- *Hamamcının parası zibilde bağlı gerek* (Aksoy, 1945: 308): Bir kişi için en doğru davranış, bildiği şeyin alım satımıyla ilgilenmek olacaktır anlamındaki atasözüdür (Hamamlarda daha önceleri hayvan gübresi yakılmasından dolayı bu atasözü oluşmuştur).

Türküler:

Türküler, halk yaşamının bütün boyutlarına ayna olabilecek bir güce sahip halk şiiri örnekleridir (Sever, 2023: 399). Türküler ortaya çıktıkları dönemin sosyal ve siyasi şartlarından beslenmekte ve bu şartları desteklemektedir. Tarihi süreç içinde kırsala özgü görülen türkü geleneği kırdan kente göç ve kentli ortamdaki âşıklar ile birlikte kenti konu ederek kentli bir kimliğe de sahip olmuştur (Dinç, 2020: 487). Gaziantep'te kent ortamında gelişen hamam geleneği içinde türkülerin eğlenmeyi sağlayan bir işleve sahip olduğu, bu sebeple daha çok kırık havaların tercih edildiği görülmüştür. Hamam faaliyetleri içinde kadınların ve erkeklerin o anki ruh hallerine göre söyledikleri türkülerin bir sınırının çizilmesi ve listesinin belirlenmesi mümkün olmamakla birlikte bu çalışmanın bağlamı kapsamında Gaziantep'te kent merkezindeki hamamlarda sık icra edilen ve "hamam" geleneklerini içerdiği belirlenen türkü metinleri şunlardır:

Ey Hamamcı

"Ey hamamcı bu hamama güzellerden kim gelir
Ne bileyim beyefendi günde yüz bin can gelir

Önde halayıklar arkadan sultan gelir

Hamamın kurna yerine soyunur saçlı melek
Ellerin suya batırmış fincana benzer göbek
Ne kadar yalvardımsa kabul olmadı dilek

Hamamın göbek taşına üç gelin bir kız geldi
Hamamın gök kubbesini hoş bir sedadır aldı
Al hançeri vur sineme gör sinemde neler var” (KK-4).

Hem Gaziantep’te hem de Türkiye’nin diğer şehirlerinde bilinen bu türkü hamam kültürünü yansıtan folklorik bir anlatıma sahiptir. Türkü metninde güzeller, sultanlar ve diğer insanların hamama gelişinin ifade edilmesi ile hamamlarda sosyal sınıf farklılıklarının olduğu anlaşılmaktadır. Yine “önde halayıklar arkada sultan gelir” dizesi farklı tabakalardan insanlara işaret etmektedir. Türküde kurna yeri, göbek taşı, gök kubbe sözcükleri ile hamamın fiziksel detaylarına dair de bir tarif söz konusudur. Türkü, hamamlardaki geleneksel değerleri sunan içeriğe sahiptir.

Antep’in Hamamları

“Antep'in hamamları
Sallanır külhanları
Hoşgör Mahallesi'nin
Dip dibedir damları

Çiğ köftenin adına
Baklavanın tadına
Ye derler muradına

Hele hele hele Anteplim
Gel yanıma dili datlım
Çiftetelli çalıyor
Kalkın da oynayalım

Şu Kilis'in halları
Gelorum der dilleri
Mutlak Halep'e düşer
Kaçakçının yolları

Mercidabık ovası
Kara yılan yuvası
Çalar barak havası

Hele hele hele Kilislim
Gel yanıma dili datlım
Çifte telli çalıyor

Kalkın da oynayalım

Torosların koludur
Bizim gavur dağları
Acı mırra içerler
Ağaları beyleri

Pamuklar tarlasında
Tekirin yaylasında
Ağalar havasında

Hele hele hele Adanalım
Gel yanıma gadan alım
Çiftetelli çalıyor
Kalkın da oynayalım” (KK-3).

Bu türkü Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ne ait birçok şehrin kültürel özelliklerini ve yerel kimliklerini yansıtmaktadır. Şehirlerin isimleri söylenerek sıralanan özelliklerde Gaziantep kenti, hamamları ile anılmıştır. Türkü içinde geçen çiğ köfte ve baklava hamamlarda yenilen yiyeceklerdendir ve çiftetelli oynanması çağrısı hamamlarda toplumsal bağın ve geleneksel davranışların bir parçası olarak değerlendirilebilecektir.

Bir Hamam Yaptırdım

“Bir hamam yaptırdım altı köşeli
Altı mermer üstü sedef döşeli
Üç gün oldu ben yârîmden şaşalı

Bilmez misin benim sana yandığım
İki elim koynumda mahrum kaldığım

Allı gelin, pullu gelin, has gelin
Ayağını nokta nokta bas gelin
Ben evliyim, sen selâmı kes gelin

Suya gider su testisi elinde
Al geymiş, etekleri belinde
Doldur doldur ver içeyim elinde

Bilmez misin benim sana yandığım
İki elim koynumda mahrum kaldığım

Allı gelin, pullu gelin, has gelin
Ayağını nokta nokta bas gelin
Ben evliyim, sen selâmı kes gelin

Ayağına geymiş sarı ediği
Ağlayı sızlayı aştı gediği

Yine mi olduğu düşmanların dediği

Allı gelin, pullu gelin, has gelin
Ayağını nokta nokta bas gelin
Ben evliyim, sen selâmı kes gelin” (Öztelli, 1972: 90).

Bu türkü, Türk halk müziğinde yaygın işlenen aşk temasıyla beraber hamam kültürü ve toplumsal dinamiklere dair de küçük bir göndermede bulunmaktadır. Bu bağlamda “Bir hamam yaptırdım altı köşeli, altı mermer üstü sedef köşeli” dizeleri, hamamın zengin dekorasyonuna dair bir bilgi vermektedir.

Efsaneler:

Efsaneler; şahıslar, olaylar ve mekânlar üzerine anlatılan, inandırıcılık özelliği taşıyan, olağanüstülük içeren, kısa ve konuşma dilindeki anlatılardır. Yakın geçmişte yaşandığına inanılan olayları ihtiva eden bu anlatılar gerçek olmasa dahi gerçekmiş gibi kabul edilir. Yaşadığımız dünyaya ait bu mahsuller tahkiyesindeki kişiye, mekâna kutsiyet kazandırmaktadır (Alptekin, 2012: 16-17). Bir bölge örnekleme üzerinden hamamların efsanelerde nasıl geçtiğine bakıldığında, hamamların inşa süreci, hamamların buldukları bölgede yer alma sebepleri ve yapılma amaçlarının efsanelere konu edildiği görülmüştür. Ayrıca efsanelerde cami-hamam ilişkisi aktarılarak cami yapılmadan önce hamam yapılması geleneği sık işlenmiştir. Bunların dışında sosyal statüden doğan farklar, hamamların iyileştirici yönleri, doğaüstü olay ve varlıklar, keramet sahibi kimseler de efsanelerde yer almaktadır (Ilıcak, 2020: 3598-3599). Gaziantep’te hamamlar ile ilgili tespit edilmiş efsaneler Şıh Hamamı üzerinedir. Şıh Hamamı, Şeyh Fethullah Hamamı olarak da kayıtlara geçmiştir. Hamamın girişindeki bilgilendirme tabelasında hamamın inşa kitabesinin olmadığı, Şeyh Fethullah Külliyesi’nin bir parçası olduğu, külliyelerde ilk inşa edilen yapı hamam olduğu için 16. yy. ortalarında yapıldığının düşünöldüğu yazmaktadır. Bu hamam günümüze kadar ulaşmıştır ve tüm bölümleri ile çalışır durumdadır. Şıh Hamamı’nı yaptıran Şeyh Fethullah, Gaziantep evliyaları arasında halk içinde kerametleri yaygın biçimde anlatılan şahsiyetlerdendir. Birinci halife Hazreti Ebubekir soyundan olduğu kayıtlara geçen Şeyh Fethullah sadece Türkler değil Ermeniler arasında da ulu bir kişi olarak kabul edilmiştir. Ermeniler Şeyh Fethullah’a “Sürpağya” demişler, yazları belli bir tarihte Şeyh Hamamı’na giderek yıkanmış ve türbeyi de ziyaret etmişlerdir. Bu ziyaret esnasında Müslümanlarınkine benzer ritüeller gerçekleştiren Ermeniler o gün hamama gelemeyenler için de hamamın suyundan götürmüşlerdir. Yazılı ve sözlü kaynaklara göre Şeyh Fethullah, hanımının başka bir hamamda gördüğu kötü muameleden sonra bir hamam ve âdet olunduğu üzere hamamın yanına bir cami yaptırmaya karar verir. Bu yapıların inşası sırasında çalışanlar yevmiyelerini şeyhin üzerinde oturduğu postun altından almaktadır. Bunu gören işçilerden biri şeyhin olmadığı bir vakitte postun altındaki parayı almak için postu kaldırdığında bir yılanla karşılaşır ve az sonra işçinin yanına gelen şeyh ona

her deliğin altına elini sokmamasını söyler. Cami ve hamamın inşaatı sırasında sıra dışı pek çok olay meydana gelmiştir. Bunlardan bir diğerine göre cami yapıldıktan sonra ustabaşı Mekke yolunda kara taştan yapılmış bir sütun olduğunu onun da bu camide bulunmasını arzu ettiğini söyler. Ertesi gün bu sütun ustanın söylediği yerde dikili hâlde bulunur ki günümüzde de caminin doğu kısmında bu taş mevcuttur. Şeyh Fethullah, hamamı tamamladıktan sonra bir mumla yedi sene suyunu ısıtır. Hamamın diğer hamamlar gibi ısıtılmadığının fark edilmesi üzerine mum söner ve diğer hamamlar gibi ısıtılmaya başlanır. (Güzelbey, 1990: 50-53). Şih Hamamı etrafında yazılı ve sözlü kaynaklardan tespit edilen efsaneler şöyledir:

“Gaziantep’te Şehreküstü tarafında Şeyh Camisinin yanında Şih Hamamı bulunmaktadır. Efsaneye göre bir gün caminin banisinin hanımı hamama gitmiş. Onunla hamamda pek ilgilenmemişler, kadın orada kendini mahcup hissetmiş. Bunun üzerine kocası hanımının hürmetine hamam yaptırmaya karar vermiş ve Şih Hamamı bu olay üzerine yaptırılmış. Bugün Şeyh Fethullah Efendi’nin mezarı da oradadır” (KK-1).

“Günümüzde hâlâ Şeyh Fethullah Efendi Hazretleri’nin bazen sabah namazına yakın hamama giderek abdest aldığı söylenir. Bunu görenler de vardır. Rahmetli Bıçakçı Mustafa oranın hamamcisidir. O gördüğünü söylemiştir. Şeyh Fethullah Hazretleri’nin oraya hamamı korumak için geldiği söylenir” (KK-1).

“Şih hamamına Gaziantep’in soylu ailelerinden birinin hanımları toplanır giderler. O gün orada bir Arap Hanım da yıkanmak üzere bulunmaktadır. Ailenin hanımları Arap kadından rahatsız olur, ondan biraz ötede yıkanmasını isterler. Hatta bir rivayete göre içlerinden biri “Pis Arap” der. Bunun üzerine içerleyen Arap kadın ailenin soyadını telaffuz ederek “Ey B...ı bu hamama her geldiğinizde sular kesilsin, yıkanamayın inşallah” diyerek beddua eder. Bunun üzerine hamamın sulari kesilir. Bugün hâlâ o sülaleden birisinin Şih Hamamı’na gitmesi hâlinde hamamın sularının kesildiği anlatılmaktadır. Hamam görevlileri hamamda su kesilirse içeride B...ı ailesinden birisi varsa çıksın diye rica etmektedir” (KK-3).

“Şeyh Fethullah’ın karısı bir gün oğullarının işletmekte oldukları bir hamama gider. Burada iyi muamele görmez, kurnaların başına sokulmaz. Kadın, yapık suyu denilen killi ve sabunlu sularla yıkanarak üzgün bir halde evine döner. Olup bitenleri kocasına anlatır. Fakirliği yüzünden uğradığı bu muameleden ötürü yakınır. O zaman Şeyh Fethullah kuyudan bir kova su çekmesini söyler. Kadın kocasının dediğini yapar. Kovanın altınla dolu olduğunu görür. Şeyhin emri ile bunu kuyuya boşaltır. İkinci bir kova daha çeker. Bunun da içerisinin yılan, akrep çıyanla dolu olduğunu müşahede eder. Devletli: Eğer dünya malı olan altına rağbet edeydin bu haşarat senin içindi der. Kadın bu kovayı da boşaltır, üçüncü kovadan çıkan su ile yıkanır.

Şeyh Fethullah karısının uğradığı muameleden çok üzülür. Bir hamam yaptırmaya ve âdet olduğu üzere yanı başına bir de cami inşa ettirmeye karar verir. İşe girişir. Bir yandan temel kazılırken öbür yandan da taşlar getirilip yontulmaya başlanır. Bu sırada yontuculardan birisi ona bu yapılara çok masraf olur, sen fakir bir dervişsin bu kadar parayı nerden bulacaksın diye sorar. Şeyh Fethullah püf deyince taşlardan biri altın olur” (Güzelbey, 1990: 51-52).

Şeyh Fethullah Cami ve Hamamı’nda her türlü sıkıntıya çare bulunduğu inanılmaktadır ki yapık suyu ile yıkanmanın hastalıklara çare olduğu düşünülür. Vücudunda ağrı olanlar üç gün peş peşe hamama gelip yıkanır ve orada istirahat ederse ağrıların geçeceğine inanılmıştır (Güzelbey,1990: 54). Kaynak kişilerden Miyase Ö.’nün aktardığı bilgiye göre

hastalığı olan kimseler belli bir gün ve vakitte Şih Hamamı'na giderek orada yıkanır, ardından uyurlar. Uyku sırasında ulu bir kimsenin ruhunun gelerek onlara şifa dağıtacağı düşünülür. Yine aynı kaynak kişinin verdiği bilgiye göre bahtı kapalı kızlar Cuma günü yedi caminin çeşmesinden su toplayarak Şih Hamamı'na gelir ve yedi camiden toplanan su ile yıkanırsa bahtı kapalı olan kızın kısmeti açılır ve evlenmesi mümkün olur.

Gaziantep Hamam Müzesi

Gaziantep Hamam Müzesi, Osmanlı hamam mimarisinin ve Gaziantep hamamlarının güzide örneklerinden biri olan Paşa Hamamı'nda hizmet vermektedir. Vakfiyesine göre 1577 senesinde Lala Mustafa Paşa tarafından yaptırılan külliye'nin hamam bölümünü oluşturan yapı, Gaziantep Büyükşehir Belediyesinin restorasyon faaliyetleri ile müze formuna ulaştırılmıştır (URL-2). Hamam müzesinde alanlar, Gaziantep'teki geleneksel hamamlarda olduğu gibi soğukluk, orta soğukluk (ılıkılık) ve sıcaklık bölümlerinden müteşekkildir. Hamamda bal mumundan yapılmış insan heykelleriyle hamam gelenekleri, hamam adabı, hamamda giyim kuşam ve yeme adetleri gibi kültürel unsurlar ile çeşitli hamam araç ve gereçleri sergilenmektedir. Hamamın içerisinde yer alan bilgilendirme yazılarında hamam geleneği ve tarihi hakkında bilgiler yer almaktadır. Hamam müzesi görevlileri, ziyaretçilere eşlik ederek hamamda teşhir edilen her türlü ürün hakkında kültürel aktarımı sağlamaktadır.

Gaziantep Büyükşehir Belediyesinin müzeler ve kütüphaneleri tanıtmak amacıyla kullandığı "gbbmuzelerivekutuphaneleri" adlı Youtube kanalında ve "gbbmuzeleri" adlı instagram sayfasında hamam müzesi ve Gaziantep hamam geleneği hakkında bir aktarım yapılmakta bu sayede kültürel bilgi çok daha geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Youtube'daki "Gaziantep Hamam Müzesi- Şamşırak Atölyesi – YouTube" adlı programda, bir sözlü kültür aktarıcısı gelin hamamı ritüelinin parçası olan "şamşırak"ın nasıl yapıldığını ve uygulama şeklini paylaşmaktadır (URL-3). Buna göre gelin hamamlarında gelin için özel olarak yapılan bir parfüm olan "şamşırak", gelinin son yıkama suyuna bir miktar damlatılmaktadır. Amacı, gelinin bu suyla yıkandığında damada güzel kokmasıdır. "Mumyan" adında renk veren bir taş bir gün önceden bir miktar suya karıştırılarak açık kırmızı renkte bir içecek elde edilir. Bu içeceklerle amber, gül yağı, tarçın, karanfil gibi güzel kokulu bitkiler karıştırılarak şamşırak elde edilir. Mumyan aslında korkularından kurtulmak isteyen insanlar arasında kullanılan bir içecektir. İnanışa göre, korkan bir kişinin üç gün boyunca uyandığında, henüz ayaklarını yere basmadan mumyan içtiğinde korkularından kurtulacağına inanılmaktadır. Gaziantep Hamam Müzesi'nde düzenlenen atölye programında, bu ritüelin aktarılmasının yanı sıra şamşırak kokusu Kadınlar Günü, Anneler Günü gibi özel günlerde hamam ziyaretçilerine hediye edilmektedir. Aynı Youtube kanalında "nevse emi"nin nasıl yapıldığı ve uygulandığı ile ilgili çevrim içi paylaşım gerçekleştirilmiştir. Burada aktarılanlara göre; Gaziantep'te doğum yapmış kadının yirminci gününde ve kırkıncı gününde hamama gidilir. Genellikle yirminci günde bebeğin

tuzlanması işlemi gerçekleştirilir. Bu günde inceltmiş tuz, bebeğin vücuduna uygun biçimde tatbik edilir. Nevseye ise ister yirminci günde, ister kırkıncı günde isterse de her iki günde em sürülür. Bu em ile vücuttaki toksinler atılır ve lohusalık tamamlanmış olarak kadın normal yaşamına döner. Nevse emi, koyulaştırılmış pekmeze zencefil, kimyon, reyhan, Hindistan cevizi, tarçın, karanfil, portakal kabuğu, defne, karabiber, pul biber gibi baharatlar ile koku veren bitkilerin karıştırılmasıyla elde edilmektedir. Bugün bu karışımlar aktarlarda hazır olarak bulunmaktadır. Ölçü olarak bir kilogram pekmeze yarım kilogram baharat karıştırmak yeterli olsa da tam kıvam tadılarak belirlenir. Hazırlanan karışım küçük kavanozlara, kaplara paylaştırılarak hamama gelen misafirlere dağıtılır. Bu çevrim içi atölyeler müzenin aktif faaliyetleri içerisinde de yetişkinlere yönelik düzenlenmekte ayrıca çocuklara yönelik sabun atölyesi ve taş atölyesi de gerçekleştirilmektedir. Bu atölyeler katılımcılarla önceden planlanmakta, atölyeleri müzedeki uzmanlar yönetmektedir (KK-2). Bu uygulamalar sözlü kültürün korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Bu sayede geçmişin bir parçası, yaşayan bir unsur olarak günümüze ve geleceğe taşınabilmektedir.

Gaziantep'te Hamam Kültürünün Değişim ve Dönüşümü

Bu çalışmada Gaziantep'teki hamam geleneklerinin geçtiğimiz yüzyılda nasıl gerçekleştiği üzerine bulgular sunulmuştur. Günümüzde ise hamam kültürünün artık değiştiği gözlemlenmektedir. Gaziantep'te otellerin bünyesinde bulunan veya bağımsız tesisler olarak tasarlanmış modern hamam mekânları, günümüzde geleneksel unsurları korurken sauna, buhar odası, tuz odası, yüzme havuzu, spa, restoran gibi yeni unsurların da eklenmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Bu mekânlarda hamama gelen müşteriler sabun, şampuan, kese gibi yıkanma araç gereçlerini artık kendileri temin etmemekte, bunlar hamam bünyesinde müşterilere lüks konseptler ile sunulmaktadır. Ayrıca hamamlarda müşterilerin yıkanmasına yardımcı olan natırların ve gaymelerin yanı sıra, çeşitli teorik ve pratik eğitimleri tamamlamış masaj uzmanları bulunmaktadır. Bu hamam görevlileri hem yıkanmaya yardımcı olmakta hem de müşterilere sunulan masaj seçeneklerinden biriyle hizmet vermektedir. Lüks tüketim mekânları olarak öne çıkan bu tesislerde geçiş törenleri için düzenlenen hamam etkinlikleri de organizasyon şirketleri ile yürütülmektedir. Organizasyon şirketleri müşterilerle belirledikleri tema üzerinden hamamı süslemekte, müşterilere seçkin ürünler ve hediyelikler hazırlamakta ve yiyecek içecek ikramı sunmaktadır. Bu yolla düzenlenmiş etkinliklerde hamamın masrafları çoğunlukla etkinliği düzenleyen ev sahibi tarafından karşılanırsa da her davetlinin kendi giriş ve harcama masraflarını karşıladığı da görülmektedir.

Gaziantep'te hamam kültürünün zengin olduğu dönemlerde geleneksel Antep evlerinde evin dışında bir alanda bulunan banyonun ev ahalisine konfor sunmadığı ve insanların kapının altında bulunan, ısı yalıtımını sağlayan "eşiklik"te yıkanmayı tercih ettikleri tespit edilmiştir.

Eşikliğin evdeki konumu insanlara ancak kısıtlı sürede, hızlı yıkanma imkânı verebilmiştir. Gaziantep hamamları ise uzun ve keyifli yıkanma saatleri sunması, toplumsal iletişimin ve eğlenmenin ön plana çıkması sebebiyle insanların aile fertleri ve eş dostları ile etkileşim kurdukları mekânlar olmuştur. Günümüzde kentteki her evde banyo bulunmakla beraber, neredeyse her odada bir banyonun tasarlandığı yapıların sayısı oldukça fazladır. Bu evlerde doğal gaz veya güneş enerjisi sayesinde günün her saatinde sıcak suya erişmek mümkün olmaktadır. Yeni şartlar, insanlara istedikleri zamanda, önceden bir planlama gerektirmeyen bir temizlik fırsatı sunmaktadır. Bu sebeplerle Gaziantep insanının neredeyse bir tam gününü alan yıkanma faaliyetleri için hamamlar yerine evlerini tercih ettikleri gözlemlenmektedir.

Sonuç

Gaziantep'teki hamamlar, insanların geçmişlerini anlamalarına, kültürel değerleri paylaşmalarına ve bir araya gelerek sosyal bir hafıza oluşturmalarına yardımcı olan kültürel mekânlar olarak işlev görmüşlerdir. Bu mekânlar, sadece temizlik amacıyla değil, aynı zamanda eğlence ve toplumsal iletişim odaklı olarak kullanılmıştır. Hamam geleneği etrafında oluşmuş kültürel varlığın tespit edilmesi ve korunması amacıyla hazırlanmış olan bu çalışmada Gaziantep kent merkezindeki tarihî hamamlar, hamamda düzenlenen törenler, hamam kültürü etrafında yaratılan ve icra edilen sözlü edebiyat varlığı, Gaziantep Hamam Müzesi ve değişen hamam âdetleri üzerinde durulmuştur. Köklü ve zengin kültürel varlığa sahip olan şehirdeki eski Antep evlerinde banyo bulunmaması sebebiyle yıkanma için kapının altındaki “eşiklik” denilen yapı tercih edilmiş ancak burada yıkanmanın konforlu olmaması sebebiyle insanlar hamama gitmeyi tercih etmişlerdir. Temizlik için sık ve yoğun tercih edilen bu mekânlarda günümüzde de gerçekleştirilen nevse hamamı, kırk hamamı, gelin hamamı, damat hamamı, nişan hamamı gibi törenler düzenlenmektedir. Bununla beraber usta hamamı ve ev çıkarma hamamının artık kaybolmuş birer gelenek olduğu tespit edilmiştir. Kadınlar için uzun ve keyifli saatlerin geçirildiği Gaziantep hamamlarında eğlence ön plandadır. Akrabalar ve eş dost ile gidilen kadın hamamlarında yeme-içme ve eğlenme için gereken tüm hazırlıklar yapılarak hamama gidilmiştir. Kadınlar hamam eşyaları ile birbirlerine karşı gösterişçi tutumda bulunmuşlardır. Ancak Gaziantep hamam gelenekleri içinde erkeklerin hamamlarda temizlenmeyi ön planda tuttuğu ve kadınlara göre hamamda daha az zaman geçirdikleri anlaşılmıştır.

Gaziantep'te hamam kültürü etrafında söylenen türkü, atasözü, deyim ve efsaneler önemli birer belge olarak Gaziantep halkı için bu kültürün toplumdaki değerinin ve yerinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bu sözlü edebiyat varlıklarından türküler hem hamamda eğlenmenin bir parçası olmuş hem de taşıdıkları içerikle kültürün aktarımına hizmet etmiştir. Hamam kültürü ile ilgili tespit edilen efsanelerin tamamı Şih Hamamı'na ait olup hamamı yaptıran Şeyh Fethullah Efendi'nin kudretinin hamama sirayet etmesi üzerine hamama kutsallık kazandıran ve

hamamı koruyan anlatılar olduğu görülmüştür. Gaziantep Hamam Müzesi belediyenin çalışmaları neticesinde tarihî Paşa Hamamı'nın restore edilmesi ile hizmete açılmıştır. Paşa Hamamı'nın bina yapısı korunarak hamamda heykellerden ve hamam eşyalarından oluşan sergilerle hamam geleneğinin canlandırılması sağlanmıştır. Ayrıca hamamda düzenlenen atölye faaliyetleri ile yine bu kültüre ait aktarım gerçekleştirilmektedir.

Günümüzde modernleşme ve yaşam tarzındaki değişimlerin etkisiyle Gaziantep kent merkezindeki hamam kültürünün değiştiği görülmüştür. Evlerde konforlu temizlik imkânı sunan banyolar, insanların zamandan da tasarruf etmelerini sağlamakta bunun sonucunda bireysel temizlik için hamamlar çok nadiren tercih edilmektedir. Nevse hamamı, kırk hamamı, gelin hamamı gibi törensel hamam etkinlikleri için günümüzde - gösterişçi tüketimin de etkisiyle- içerisinde spa, yüzme havuzu, buhar ve sauna odaları, restoran gibi hizmet çeşitliliği sunan alanların yer aldığı, otel bünyelerinde veya bağımsız olarak hizmet veren hamamlar tercih edilmektedir. Bu mekânlarda eski hamam gelenekleri değişerek ve dönüşerek yaşamaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aksoy, Ö.A. (1945). *Gaziantep ağızı II. Cilt*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Ararat, M. (2018). *Tarihi Gaziantep hamam yapıları*. Gaziantep: Hasan Kalyoncu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Alptekin, A.B. (2012). *Efsane ve motifleri üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Diñç, M. (2020). Türkülerin başına gelenler: Politik-ideolojik sebeplerle değiştirilen türküler üzerine. *Folklor/Edebiyat*, 26 (103), 483-508.
- Eravşar, O. (2009a). Anadolu'da Bizans hamamları. *Eski Hamam Eski Tas*, İstanbul: Tofaş Sanat Galerisi Yayınları.
- Eravşar, O. (2009b). Anadolu Selçuklu hamamları. *Eski Hamam Eski Tas*, İstanbul: Tofaş Sanat Galerisi Yayınları.
- Evliya Çelebi. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi seyahatnâmesi*. 9. Kitap 1. Cilt, (hzl.: Seyit Ali Kahraman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gennep, A. (2022). *Geçiş Ritleri* (çev. Oylum Bülbül Beşer). İstanbul: Nora Kitap.
- Güzelbey, C.C. (1990). *Gaziantep evliaları*. Gaziantep: İslami Hizmetler Vakfı.
- Ilıcak, G. (2020). Kültürel Bir Değer Olarak Hamam ve Efsanelerde Kullanılışı. *Tarih Okulu Dergisi*, 13(48), 3581-3603.
- Mert, İ.H. (2009). Antik Roma uygarlığında yıkanma kültürü. *Eski Hamam Eski Tas*, İstanbul: Tofaş Sanat Galerisi Yayınları.
- Oğuz, Ö. (2007). Folklor ve kültürel mekân. *Millî Folklor*, 19 (76), 30-32.
- Önge, Y. (1988). Anadolu Türk hamamları hakkında genel bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın inşa ettiği hamamlar. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri Cilt 1*, (ed. Sadi Bayram), İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

- Önge, Y. (1995). *Anadolu'da XII-XIII yüzyıl Türk hamamları*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Sever, M. (2023). Söylemelik türler. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (ed.: Mehmet Ali Yolcu). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Şahin, M. (2009). Antik çağda banyo kültürü. *Eski Hamam Eski Tas*, İstanbul: Tofaş Sanat Galerisi Yayınları.
- Türkçe sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öztelli, C. (1972). *Evlerin önü*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Uluumay, E. (2009). Hamam kültürü üzerine. *Eski Hamam Eski Tas*, İstanbul: Tofaş Sanat Galerisi Yayınları.
- Ünver, S. (1950). Türk hamamları. *Tarih Dünyası*, 5, 198-203.
- Ünver, S. (1973). Türk hamamı. *Belleten*, 37 (145), 87-94.
- Yegül, F. (2011). *Roma dünyasında yıkanma*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: KUR'AN-I KERİM | 105. Sayfa | Mâide Sûresi | Meal - Kuran Yolu (diyanet.gov.tr). (12.06.2023)
- URL-2: Gaziantep Hamam Müzesi (gaziantephamammuzesi.org). (14.06.2023)
- URL-3: Gaziantep Hamam Müzesi - Şamşırak Atölyesi - YouTube. (14.06.2023)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Asım Mihçioğlu, Gaziantep, Serbest Meslek. (Görüşme: 15.06.2023)
- KK-2: Tuncay Çevik, Erkek, Gaziantep, Gaziantep Hamam Müzesi Sorumlusu. (Görüşme: 20.06.2023)
- KK-3: Duygu U.A., Gaziantep 1990, Üniversite Mezunu, Öğretmen. (Görüşme: 10.06.2023)
- KK-4: Miyase Ö., Gaziantep 1966, Ortaokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.06.2023)

EKLER



Fotoğraf-1: Şeyh Fethullah (Şih) Hamamı (Asım Mihçioğlu'nun arşivinden)



Fotoğraf-2: Naib Hamamı (Asım Mihçioğlu'nun arşivinden)



Fotoğraf-3: Çeşitli hamam malzemeleri (Asım Mihçioğlu'nun arşivinden)



Fotoğraf-4: Gaziantep Hamam Müzesi'nde orta soğukluk bölümü



Fotoğraf-5: Gaziantep Hamam Müzesi'nde gulleysin



Fotoğraf-6: Gaziantep Hamam Müzesi'nde sıcaklık bölümü

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: “Gaziantep Kent Merkezinde Hamam Kültürü” başlıklı çalışma için Gaziantep Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 06.06.2023 tarihli toplantısında 336360 sayılı dilekçe değerlendirilerek söz konusu bilimsel araştırmanın yapılacağı kararı verilmiştir. İlgili belge www.dergipark.org.tr üzerinden sisteme yüklenerek Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'ne iletilmiştir. /The study titled "Bath Culture in Gaziantep City Center" has been approved for research by the Gaziantep University Social and Human Sciences Ethics Committee during their meeting on June 6, 2023, under petition number 336360. The relevant document has been uploaded to the system at www.dergipark.org.tr and submitted to the Motif Academy Folklore Journal.

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

ŞAİR GÖZÜKARA'NIN KALEMİNDEN 6 ŞUBAT 2023'TE YAŞANAN KAHRAMANMARAŞ DEPREMİ



ABOUT THE EARTHQUAKE IN KAHRAMANMARAŞ ON FEBRUARY 6, 2023
FROM POET GÖZÜKARA

Adnan BOYUNDURUK*

ÖZ: Âşıklık geleneği, Türk kültürünün yaşayan en önemli hazinelerinden biridir. Bu geleneğin temsilcileri yaşadıkları dönemde halkın acılarını, sevinçlerini, özlemlerini, estetik ve kültürel değerlerini eserleri aracılığıyla dile getirmiştir. Türk kültür coğrafyasının bir parçası olan Kahramanmaraş ili Elbistan ilçesinde tarih boyunca Abdurrahim Karakoç, Ahmet Çıtak, Dediçok gibi birçok şair ve âşık yetişmiştir. Günümüzde Elbistan ilçesinde yaşayan en önemli şairlerden biri Mehmet Gözükara'dır. Şair Gözükara, toplumun aksayan yanlarını, sevinç ve özlemlerini, acılarını eserleri aracılığıyla dile getirmektedir. 6 Şubat 2023 tarihinde merkez üssü Kahramanmaraş olan iki deprem yaşanmıştır. Türkiye'de on bir ili etkileyen bu depremde yüzbinlerce insan göç etmiş, on binlerce insan ölmüş ve çeşitli acılar yaşanmıştır. Elbistan ilçesi deprem felaketinden etkilenen merkezlerden biridir. Şair Gözükara, depremin oluşu sırasında Elbistan ilçesinde yaşadıklarını, depremden sonra yaşananları, deprem felaketinden dolayı yapılan göçleri ve göç sonucunda insanların acılarını, çaresizliklerini ve umut duygularını dile getirdiği eserler kaleme almıştır. Makalede Şair Mehmet Gözükara'nın hayatı, eserleri ve deprem felaketinden sonra kaleme aldığı şiirleriyle ilgili bilgiler kendisiyle yapılan görüşmede elde edilmiştir. Şair Mehmet Gözükara, irticalen şiir söyleyebilen ve halkın sorunlarını eserleri aracılığıyla dile getiren yaşayan sanatçı örneğidir.

Anahtar Kelimeler: Kahramanmaraş, gelenek, âşık, deprem

ABSTRACT: The tradition of minstrelsy is one of the most important living treasures of Turkish culture. During their life time, the representatives of this tradition expressed the pain, joy and longing, aesthetic and cultural values of the people through their works. Throughout history, many poets and minstrels such as Abdurrahim Karakoç, Ahmet Çıtak and Dediçok have been raised in the town of Elbistan in Kahramanmaraş, which is a part of the Turkish cultural geography. Today, Mehmet Gözükara is one of the most important poets living in the district of Elbistan. In his works, the poet Gözükara expresses the failing aspects of society, his joys, longings and sorrows through his works. On February 6, 2023, there were two earthquakes, the epicenter of which was Kahramanmaraş. Hundreds of thousands of people migrated, tens of thousands of people died and various sufferings were experienced in this earthquake, which affected eleven provinces in Turkey. One of the centers affected by the earthquake disaster is the district of Elbistan. Poet Gözükara has written works in which he expresses his experiences in the district of Elbistan during the earthquake, what happened after the earthquake, the migrations due to the earthquake disaster, and the pain, desperation and feelings of hope of people as a result of migration. In the article, information about the life, works and poems of the

* Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Programı Öğrencisi-
Gaziantep/adn_046@hotmail.com (Orcid: 0009-0000-6438-4304)

poet Mehmet Gözükara, which he wrote after the earthquake disaster, was obtained during the interview with him. Poet Mehmet Gözükara improvisational poetry constitutes an example of the living artist type who expressed the problems of the people through his works.

Key words: Kahramanmaraş, tradition, minstrel, earthquake

Giriş

Türk kültür hazinelerinden biri olan âşıklık geleneğinin temelleri ozan-baksı geleneğine dayanmaktadır. Ozan-baksı geleneği, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan süreçte Türklerin yaşam biçiminde görülen ekonomik, dini, sosyal ve kültürel değişimden etkilenerek yerini âşıklık geleneğine bırakmıştır. Halk arasında büyük öneme sahip olan âşıklık geleneğinin temsilcilerine Altaylarda kam, Kırgızlarda baksı, Yakutlarda oyun, Tonguzlarda şaman ve Oğuzlarda ozan denilmiştir. Âşıkların prototipi olarak düşünülebilecek şamanlar, Tanrılara kurban sunmak, hastaları tedavi etmek, ölülerin ruhlarını semaya yollamak ve hatıralarını yaşatmak gibi çeşitli görevleri yerine getirmişlerdir (Köprülü, 2012: 71-72). İslamiyet'in kabulünden önce görülen ozan sanatçı tipinin sosyal hayattaki değişimlerine paralel şamanların musikişinaslık ve şairlik özelliklerinin âşıklara geçtiği düşünülmektedir (Köprülü, 2004: 40-43). Bu bağlamda âşıklar süreç içerisinde halkın sözcüsü konuma gelen sanatçı tipi rolünü üstlenmiştir. Ozan ve âşıkların misyonları ve tipleri hususunda Dursun Yıldırım (2000: 334-337) toplum hayatında iletişimi sağlayan Korkut Tipi Odaklar, Alp-Ozan Tipi Odaklar ve Gezgin Tipi Odaklar olmak üzere üç odak tipi olduğunu belirtir. Bu odaklar içinde Gezgin Tipi odakların işlevleri arasında doğru ve yerinde tespit yapmaları, elde edilen bilgi ve haberleri halka ulaştırmaları aynı zamanda sosyal eleştiri yapmalarına dikkat çeker.

Âşıklar; gözlemlerini, halkın duygu ve düşüncelerini, eleştirilerini dile getirerek topluma önderlik etmekte, onların sözcülüğünü yapmaktadır. Doğal afetler âşıkların şiirlerinde yer verdikleri başlıca toplumsal temalar arasındadır (Artun, 2011:14). 2020 yılında ortaya çıkan ve etkisi tüm dünyada görülen Covid 19 Koronavirüs hastalığı âşıkların şiirlerinde görülmüştür (Gürçayır Teke, 2020: 5-17). Bu anlamda deprem felaketinde yaşananları âşıklar ve şairlerin eserlerinde görmek mümkündür. Özdal, (2023:292-293) âşıkların, Kahramanmaraş depreminde yaşanan acıları anlattıkları ağıt-destan türündeki eserlerini Youtube platformunda paylaştıklarına dikkat çekmektedir. Diğer taraftan saz çalamayan/çalmayan kalem şairleri veya halk şairleri olarak bilinen sanatçılar toplumun acılarını, sevinçlerini, özlemlerini, estetik anlayışlarını eserleri aracılığıyla dile getirmektedir. Halk şiiri tarzında ürün veren sanatçıları dört gruba ayıran Doğan Kaya (2014: 83) halk şiiri tarzında ürün veren sanatçıları dört grup altında toplamış üçüncü grubu halk şairlerine ayırmıştır. Söz konusu sınıflandırmaya göre halk şairleri şiirlerini yazarak vücuda getiren okur-yazar olan veya olmayan sanatçılardır. Halkın sözcülüğünü yapan şairlerin eserleri arasında doğal afet temalı şiirler olduğu da bilinmektedir.

6 Şubat 2023 tarihinde merkez üssü Kahramanmaraş olan 7.7 ve 7.6 siddetinde iki deprem felaketi yaşanmıştır. Depremle ilgili haberler kitle iletişim araçları vasıtasıyla eş zamanlı olarak kısa sürede duyurulmuştur. On bir ili etkileyen deprem; yüz binlerce insanın göç etmesine, yaralanmasına, on binlerce insanın yaşamını yitirmesine ve çeşitli acılar yaşanmasına sebep olmuştur. Gündelik yaşamı tümüyle etkileyen deprem felaketi büyük korku ve panik havası oluşturmuştur. Başka bir açıdan ülkemizdeki belediyelerin, sivil toplum örgütlerinin ve gönüllülerin depremden etkilenen illere yardım etmesi, Türk milletinin en zor ve netameli dönemlerde yardımlaşma ve dayanışma ruhunun bir örneğini teşkil etmiştir. Türk Cumhuriyetlerinden ve farklı ülkelerden depremden etkilenen şehirlere çeşitli yardımlar ulaştırılarak yaralar sarılmaya çalışılmıştır.

Elbistan ilçesinde doğmuş olan Mehmet Gözükara, Kültür ve Turizm Bakanlığı “Kalem Halk Şairi” kimliğine sahiptir. Makalenin amacı, âşıklık geleneği üzerine oluşturulan literatürden hareketle kalem şairi olarak değerlendirilen Mehmet Gözükara’yı geleneğin sürekliliği çerçevesinde incelemektir. Makale Şair Gözükara’nın yazdığı Kahramanmaraş depremi temalı şiirleriyle sınırlandırılmıştır. Şair Mehmet Gözükara’nın hayatı ve 6 Şubat 2023 yaşanan Kahramanmaraş depremi temalı şiirleri ve kalem şairleriyle ilgili görüşleri 20 Temmuz 2023’te Elbistan ilçesinde gerçekleşen mülakat yöntemiyle elde edilmiştir.

1. Mehmet Gözükara’nın Hayatı

Türk kültür hazinelerinden biri olan âşıklık geleneği dinamik yapısını koruyarak çeşitli değişim dönüşüm geçirerek günümüze kadar ulaşmıştır. Türk kültür coğrafyası içinde yer alan Kahramanmaraş’ta tarihi boyunca birçok âşık ve şair yetişmiştir. Şair Mehmet Gözükara âşıklık geleneği içinde yetişen Elbistan yöresinde yaşayan halk şairidir.

Şair Gözükara, Elbistan ilçesi Eldelek köyünde 22.02.1963’te doğmuştur. Ancak nüfus kayıtlarında 02.02.1962 tarihinde doğduğu bilgisi yer almaktadır. 1974’te Küçük Yapalak İlkokulu’ndan mezun olan Şair Gözükara, orta okula Elbistan Mustafa Kemal Ortaokulu’nda devam etmiştir. Ancak ekonomik nedenlerden dolayı Adana Çukurova Ortaokulunda eğitimine devam etmiş, buradan 1977’de mezun olmuştur. 1981 yılında Kahramanmaraş Endüstri Meslek Lisesi makine bölümünden mezun olan Şair Gözükara, 19.02.1982’de Afşin-Elbistan Termik Santralinde çalışmaya başlar. Beyhan Hanımla evlenen şairin bu evlilikten Canan ve Hakan adında iki çocuğu olur. Daha sonra dört torunu olur. Askerliğini 1988 yılında Erzincan ve Kırklareli/Lüleburgaz’da tamamlar. Askerlik süresince şiir yazmaya devam eder. Komutanların isteği üzerine “Atatürk” konulu şiir yarışmasına katılarak ikincilik ödülünü alır.

26.10.1989 tarihinde Afşin-Elbistan Termik Santrallerinde iş hayatına devam eder ve 2015’te emekli olur. Şair bir ailenin mensubu olan Gözükara’nın ailesinde birçok şair yetişmiştir. Bu şairler arasında ninesi, annesi, akrabalarından Ali Gözükara ve Ali Kemal Gözükara bulunmaktadır.

Gözükara, şair olmasında Abdurrahim Karakoç, Bahaettin Karakoç ve Ali Akbaş gibi üç önemli mümtaz kişinin etkili olduğunu açıklar. Bu kişilerle yıllarca sohbetlerde bulunmuş ve onlardan feyiz almıştır. Özellikle Abdurrahim Karakoç'u kendine örnek almıştır. Abdurrahim Karakoç 1984'te emekli olup Ankara'ya taşındıktan sonra iletişim kesilmemiştir. Şairin 2009 yılında yayınladığı Seyr-ü Sefer kitabının takriz yazısını Abdurrahim Karakoç kaleme almıştır. Küçük yaşlardan itibaren şiir dinleyerek büyüyen Mehmet Gözükara, şairin görevlerinin şunlar olduğunu açıklar:

Sade dille Anadolu insanın çektiği sıkıntıları, bir istekte bulunurken yaşadığı mahcubiyeti, hayalini kurduğu mutluluğu, sevgisindeki masumiyeti, kızgınlığını ve Allah'a tevekkülünü dile getirmesidir". Şairin halktan ve gelenekten kopuk olmaması gerektiğini ve aksaklık gördüğünde yöneticilere eleştiri yapılmasını şairin görevleri arasında olduğunu açıklar. Gözükara'nın yayımlandığı birçok eseri bulunmaktadır. Bu eserler; *Söz Alev Aldı* (2002), *Söz Beledim Beşiğe* (2003), *Boyun Büktüm Güle Doğru* (2007), *Seyr-ü-Sefer* (2010), *Kılıçtan Keskin* (2012), *Çark-ı Devran* (2013), *Söz Açarı* (2014), *İki Yürek Bir Ses Oldu/Sazsız Atışma* (2017), *Seyyah Yazar/Gezerken Gördüklerim* (2020), *Altın Çıkını* (2020) ve *Gelenekten Geleceğe Anadolu İrfanı* (2022) şeklindedir (KK-1).

Gördüğü bir lüzum üzerine son yıllarda şiir yarışmalarına katılmayan Gözükara, daha önce birçok şiir yarışmasına katılarak çeşitli ödüller almıştır. Katıldığı yarışmalar ve aldığı ödüller şunlardır: 2003 yılında Necip Fazıl Kültür Vakfı tarafından düzenlenen şiir yarışmasında birincilik, 2005 yılında Afşin'de düzenlenen şiir yarışmasında birincilik, 2006 yılında Elbistan Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından düzenlenen Elbistan temalı şiir yarışmasında ikincilik, 2010 yılında Afşin Belediyesi'nin düzenlediği Eshab-ı Kehf temalı şiir yarışmasında üçüncülük ödülünü almıştır. Şair Gözükara, 2013 yılında Eskişehir'de düzenlenen Türk Dünyası Şiir Şölenine, Osmaniy'e'de düzenlenen Güneysu şiir şölenine, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği Geleneksel 18. Dolunay Şiir Şölenine, Elbistan Esnaflar ve Bakkallar Odası mahalli Şairler ve Ozanlar Şölenine, Erciyes'ten Çanakkale'ye Şiir ve Türkü Şölenine katılmıştır. KSÜ Kahramanmaraş ve Yöresi Kültür Değerlerini Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı tarafından plaket almıştır. Avrasya Yazarlar Birliği üyesi olan şairin "Elaziz Aziz" şiiri TRT ses sanatçısı Salih Turhan tarafından bestelenmiş daha sonra Harput-Elazığ ve Kültürüne Dair Bestelenen Yeni Türküler Kitap/ CD olarak 2015'te yayımlanmıştır. Harput Dedikleri Taştan Kale şiiri TRT ses sanatçısı Mehmet Üçer tarafından bestelenmiştir (KK-1).

Haber Elbistan gazetesinde 2003 yılında köşe yazarlığına başlayan şair, Yedi Sevin gazetesi (URL-1) Elbistan'ın Sesi (URL-2) gazetelerinde kültür ve sanat yazıları yayımlamıştır. Günümüzde Elbistan Kaynarca gazetesinin (URL-3) kültür sanat sayfasında haftalık yazıları yayımlanmaya devam etmektedir. Şair Gözükara çeşitli dergi ve makalelerde yer almıştır

(Atmaca ve Can, 2022; Atmaca, 2018; Özçelik ve Turan, 2020; Şen, 2023; Yakar, 2020).

2. Edebî Kişiliği

Âşıkların eserlerinde içinde yaşadığı toplumun dünya görüşünü, estetik algısını ve kültürel değerlerini görebilmek mümkündür. Bir âşığın üslup özelliğinin oluşmasında; yaşam öyküsü, düşünce dünyası, sanat ve kültür ortamı, içinde yaşadığı toplum, şiiri söylemeye neden olan duygu belirleyicidir. Sanatçıyla ürettiği eser arasındaki bağlantıda sanatçının hayat hikâyesi ve mizacının rolü büyüktür (Artun, 2012: 159; Günay, 2015: 40). Eserler oluşurken toplumda uyandırılmak istenilen duygu ve düşünceye uygun olan kelime seçimi ve kalıplaşmış eğilimler âşıkların anlatım tutumları ve edalarına göre meydana gelmektedir (Çobanoğlu, 2000: 91). Aynı konunun birçok şair tarafından işlendiğini açıklayan Nurullah Çetin (2017: 17-18) şairin konuyu içselleştirdikten sonra ürettiği eserde öznel dünyasını yansıttığını belirtir. Şair Gözükara, şiirlerini anlatmak istenilen kelimelerle inşa etmektedir. Şiirde kelime seçimine özen gösteren şair, ayak izin verdiği için şiiri uzatma yoluna gitmediğini açıklar. Anlatılmak istenilen duygu, düşünce veya fikrin şiirde ifade edildiğine inandığında şiirin tamamlandığını düşünür. Hece vezniyle şiir yazan Gözükara, şiirlerinde sade ve anlaşılır üslup tercih eden bir kalem şairidir. Şiirin üretilebilmesi için şairin gönlünde, yüreğinde yer etmiş bir derdin olması ve buna bağlı olarak mutlaka ilhamın gelmesi gerektiğine dikkat çeker. Okuyucunun veya dinleyicinin gönlüne seslenen ve heyecan uyandıran şiirlerin kalıcı olduğuna inanmaktadır. Şair Gözükara, halkın yaşadığı özelemleri, güncel sorunları, dilek ve şikâyetlerini eserleri aracılığıyla dile getirmektedir.

2.1. Deprem Temalı Şiirleri

Şair Gözükara, 6 Şubat 2023'te Elbistan ilçesinde deprem felaketini kendi evinde yaşamıştır. Tanık olduğu büyük depremler şairin duygu dünyasında geniş yer tutmuştur. Depremde yaşadıklarını, halkın beklentilerini, acılarını, şikâyetlerini, umutlarını, eleştirilerini ve yöneticilere ikazlarını dile getirdiği şiirler yazmıştır. Şiirlerin yazılış tarihine göre kronolojik sıralanmıştır. Yazdığı bu şiirler aşağıda verilmiştir:

Elbistan'da Çifte Deprem (6 Şubat 2023)

Altı Şubat günü kopan tufanda	Görülmemiş zelzeleyle sarsıldı
Tarifsiz acıyı tattı Elbistan	Her şey değişirken ölüm asıldı
Feryat figan göğşe çıktı o anda	Bana sorarsanız durum nasıldı
Gözyaşın Ceyhan'a kattı Elbistan	Her neyi var ise battı Elbistan

Şair Gözükara, 6 Şubat 2023 tarihinde olan depremi Hz. Nuh döneminde yaşanan Tufan'a benzeterek açıklamaya çalışmaktadır. Elbistan ilçesinde yaşayanların daha önce böyle bir acıya tanık olmadıklarına dikkat çekip akan gözyaşlarının Ceyhan Nehrine kaynak olduğuna, Nuh Tufanında olduğu gibi Elbistan'ın battığını dile getirmektedir.

Toprak dalgalandı, çöktü binalar
Nice babayiğit nice sunalar
Yavru kucağında cansız analar
Ölüm uykusuna yattı Elbistan

Derdi gamı üst üstüne yükledi
Ümidini uçucuna ekledi
Göçük başlarında yardım bekledi
Ecelin elinden tuttu Elbistan

Şair, depremin şiddetini denizin dalgalanmasına benzeterek açıklamıştır. Deprem felaketinden sonra ilçede ölenlerin fazla olduğu için derin bir sessizlik olduğunu dile getiren şair, bebeklerini korumak için annelerin kendilerini yavrularına siper ettiklerini bunlara tanık olanların dertlerine dert eklendiği, göçük altında kalanların çıkartılması için yardım beklediğini ifade etmektedir.

Yıkılan binada kalınca Çağrı
Sardı vücudumu tarifsiz ağrı
Yarasız olmazmış yiğidin bağı
Ciğerler yanarak tüttü Elbistan

Gözükara'm ağrılarım dinmiyor
Gözyaşlarım boşa akıp inmiyor
Yediğim içtiğim cana sinmiyor
Kaçtı ağız tadı gitti Elbistan

Gözükara'nın yeğeni Çağrı'nın göçük altında kalarak öldüğünü öğrendiğinde hissettiği acıyı ifade etmek için depremden sonra çıkan dumanların insanların ciğerlerinden çıktığını hayal ederek yaşanan acıyı tarif etmiştir. Bu felaketten sonra, ağlamanın gözyaşı dökmenin bir başka nedeni ise memleketin eski haline dönmesinin zor olduğu düşüncesidir.

Deprem Sonrası (8 Şubat 2023)

Deprem harap etti nice haneyi
Hatay, Maraş küle döndü Elbistan
Yapan usta çürük yapmış binayı
Bin bir türlü hile döndü Elbistan

Kaderi karalar murat alamaz
Yitiren yitiğin, arar bulamaz
Bundan daha fazla afet olamaz
Gözyaşımız göle döndü Elbistan

Şair Gözükara, Kahramanmaraş ve Hatay depremlerinde müteahhit hatalarından dolayı can ve mal kaybının yaşandığına ve kayıpların etkisiyle gözyaşlarının sele dönüştüğüne dikkat çeker.

Akan gözyaşını kimse silmedi
Vakti zamanında yardım gelmedi
Bunca ölen insan boşa ölmedi
Düşman basmış ele döndü Elbistan

Ümitler cüceydi, korkular dağdı
Yüreklere ateş, başa kar yağdı
İki bin yirmi üç müjdeli çağdı
Tepelenen güle döndü Elbistan

Elbistan'ın düşman işgaline uğraması halinde yaşayabileceklerini depremde yaşadığını, depremedelerin sahipsiz kaldığını ve yardımların zamanında ulaşamadığı için ölü sayısının arttığını dile getirilmektedir. 2023

yılının Cumhuriyetin kuruluşunun 100. yılı olması nedeniyle müjdeli haberlerin beklentisinin yerini korkuya bıraktığını belirtmiştir.

Artık yaralarım sargı tutmuyor	Hazana uğradı bahçesi bağı
Uyku firar etti gözüm tutmuyor	Tüm bunlara şahit kadim Şar Dağı
Ocaklar yanmıyor baca tütmüyor	Çelikten sağlamış ecelin ağı
Giden gelmez yola döndü Elbistan	Tarif olmaz hâle döndü Elbistan

Deprem sonrası halkın yaşadıklarına dikkat çeken şair, üzüntüden insanların uyuyamadıklarını, hayatını kaybedenlerden ve depremden sonra halkın şehri terk etmek zorunda kaldığı için Elbistan'ın yalnızlaştığını dile getirerek ve Elbistan halkının çektiği çileye Şar Dağını şahit göstermiştir.

Bunlar oldu gayri olacağa bak	Gözükara'm ne söylesin ne desin
Olanı görüyor Kadîr-i mutlak	Şimdi enkaz olmuş koca beldesin
Kul sormasa bile soracaktır Hakk	Göçüğün altından duyulmaz sesin
Çaresiz bir kula döndü Elbistan	Anlaşılmaz dile döndü Elbistan

Tüm bu sıkıntı ve dertlere sebep olanların adalet karşısında hesap vermese herhangi bir ceza almasa dahi Allah tarafından cezalandıracağından emin olduğunu, yaşananlar dile getirilemediğinden problemlerin çözümünün zor olacağını ifade etmiştir.

Deprem Muhakemesi (11 Şubat 2023)

İki deprem oldu şaşırдық kaldık	Sallanmaz denilen Konya sallandı
Ana yurdumuzdan göçtük sonunda	Irak, Lübnan, Mısır, Kenya sallandı
Dünya yalan imiş mesajı aldık	Kıtalar çarpıştı, dünya sallandı
Boyumuz kaç karış ölçtük sonunda	Feleğin çarkına düştük sonunda

Şair Gözükara, depremin değerlendirmesini yaptığı bu şiirinde deprem felaketinden sonra göç etmek zorunda kaldığı üzüntüsüne yer vermiştir. Türkiye'de ve dünyada depremin olmayacağı ilan edilen bölgelerde dahi depremlerin olmasını kıyamet senaryosuna benzeterek açıklamıştır. Şiirde insanın günlük yaşamda ölümün ne kadar uzak olduğunu düşünmesinin yanlışlığına dikkat çekilmiştir.

Gece Maraş çöktü, gündüz Elbistan	Halka karşı işlenilmiş ayıp var
Bağlantı kesildi eş ile dosttan	Bilinenden daha fazla kayıp var
Bunca cenazeyi almaz kabristan	İster çıkar ister topla sayıp var
Kabirleri toplu açtık sonunda	Yakasız gömleği biçtik sonunda

Şair Gözükara, depremin sonuçlarını başka bir açıdan değerlendirerek ölü sayılarının açıklanan rakamlardan daha fazla olduğunu belirtmiş ve bu kanaatinin oluşmasına yörede açılan toplu mezarları kanıt

göstermiştir. Verilen bilgilerin doğru olmaması halinde halka yapılmış büyük ayıp olduğunu ifade ederek yöneticilere seslenmektedir.

Hiçbir ay birinin yerini tutmaz
6 Şubat milat kimse unutmaz
Üşüyen yüreği güneş ısıtmaz
Gam-kasavet ile piştik sonunda

En ağır gerçektir yoktur şakası
Artçılar kesilmez gelmez arkası
Tespit edilmemiş böyle vakası
Kaynayan kazandan taştık sonunda

6 Şubat'ta yaşanan bu felaketin her yıl gözyaşı ve üzüntüyle hatırlanacağı, ölenlerin yakınlarının her yıl aynı acıyı yaşayacağını düşünmektedir. Büyük depremlerden sonra gerçekleşen artçı sarsıntıların vakanın büyüklüğünün işareti olduğunu açıklamıştır.

Evler-barklar başımıza yıkıldı
O an ciğerimin başı söküldü
Saçlar yolunarak ağıt yakıldı
Akibet dikili taştık sonunda
Kimi yemek verdi, kimisi yedi
Bir kısmı olanı hak ettik dedi
Toprak kalbur gibi bizieledi
Allah'ın hikmeti şaştık sonunda

Mehmet ecel gelmez vade dolmadan
Yaprak kımıldamaz izin olmadan
İnsan insan olmaz ibret almadan
Çetin imtihandan geçtik sonunda

Deprem bölgelerine ulaştırılan yardımlarla depremezelerin temel ihtiyaçlarını karşıladığını, insanların yaşanan depremleri hakkettikleri değerlendirilmesini ve insanların bu yaşananlardan kendilerine ders çıkarması gerektiği ikazını yapmıştır.

Deprem Neticesi (12 Şubat 2023)

Koca şehir bir dakkada kül oldu
Çöktü, ören oldu her yan Elbistan
Çok katlı binalar yere çakıldı
Böyle görülmemiş Tufan Elbistan

Doğanşehir ile göçtü Gölbaşı
Ölüme bulandı toprağı taşı
Kırpık suya doydu dinmez gözyaşı
Artık yeşil Afşin viran Elbistan

Elbistan'ın depremle dakikalar içinde yıkılması tufana benzetilmiştir. Doğanşehir ve Gölbaşı ilçelerinin Elbistan'la benzer kaderi yaşayarak bölgede acı ve gözyaşının hâkim olduğu açıklanmıştır.

Uykusunda yakalandı ataşa
Yardım edemedi gardaş gardaşa
Kar yerine ölüm yağdı Maraş'a
Kanar ılık ılık yaran Elbistan

El ele vererek yaptık hatayı
Yerle bir eylemiş deprem Hatay'ı
Ecel sahnelenen meydan Elbistan

Feleğin boşaldı kurduğu yayı

Düştü kiyametten farksız zamana
Şahit olunmamış böyle dumana

Yürek dayanmıyor Adıyaman'a
Çare bulsun ehl-i irfan Elbistan

Sabaha karşı olan depremde insanlar uyuduğu için daha çok can kaybı olduğuna, insanların kendi canını kurtarma telaşı içine girdiği için kimsenin bir başkasına yardım edememesinin çaresizliğine dikkat çekilmiştir. Hatay ve Adıyaman'da yaşananların sebepleri arasında insanların yapması gerekenlerin yerine getirmediği ve ihmal ettikleri için daha fazla can ve mal kaybı olduğu fikrine yer vermiştir.

Dağlar seda verdi şak şak bölündü
Faylar parçalandı kabuk delindi
İlçe-ilçe, il-il, köy-köy ölüdü
En çok ihmalliğe yanan Elbistan

Hüznüm dağdan yüce, içime sığmaz
Hüzün bulutundan mutluluk yağmaz
Günün paramparça güneşin doğmaz
Acılar yumağı harman Elbistan

Ruhum paramparça emelim kayıp
Uykum delik deşik hayalim kayıp
Üstte çatı altta temelim kayıp
Haktan istiyorum derman Elbistan

Depremın şiddetinden dağlardan sesler çıktığına, dağların bölündüğüne, depremden etkilenen illerden gelen haberlere ve Elbistan ilçesinin ihmal edilerek gerekli ilgiyi göremediğine üzülmektedir. Bu dert ve çile içinde mutlu olmayacağından Allah'tan dertlerine çare dilenmektedir.

Hırsımızı yaşlı dünya almadı
İmar affı, kaçak yapı kalmadı
Böyle deprem daha önce olmadı
Duygularım karman-çorman Elbistan

Gönlüm farklı değil inan Elbistan.
Gözükara'm döne döne yanıyor
Gözü ırmak oldu içi kanıyor
Ören yerlerine baykuş konuyor

Millet kaybederken varı-yoğunu
Ölene attılar suçun çoğunu
Vebalde kalmanın zor olduğunu
Bilmez mi biliyor merdan Elbistan

Çıkartılan imar aflarının daha çok acı yaşanmasına sebep olduğu, insanî değerlerimizi unutarak daha çok para kazanmak hırsının tehlikesi dile getirilmiştir. Depremın yol açtığı zararların karşılanması gerekliliğini ancak suçlu bulunmayıp ceza verilmediğine dertlenmektedir. Diğer taraftan gerçek kusurluların hayatta olduklarını belirten şair, bunlara Allah'ın ceza vereceğine inanmaktadır. Deprem bölgelerinde yaşayanların göç etmek zorunda kaldığını, terk edilmiş şehirde ölüm habercisi olan baykuşların yurdu olduğu üzüntüsü anlatılmıştır.

Deprem Ağıtı (14 Şubat 2023)

Dağılıp döküldü koca şehirler Acının, sancının, hüznün destanını
Yıkılan yerlere baktım ağladım Yazıp, okuyorsan ağrır her yanın
Gamdan dağlar gözyaşından nehirler Soğukta donarsan akmazmış kanın
Düştüm bir girdaba aktım ağladım Enkazın başına çöktüm ağladım

Ovalar çatladı dağlar çatladı Eşi benzeri yok keskin acımız
Tepeler düzlendi yerler patladı Yan yana gömüldü kardeş bacımız
İçimde acıyı bine katladı Neydi kusurumuz neydi suçumuz
İnsanlık adına korktum ağladım Kendimi sigaya çektim ağladım

Betonlar altında nice can kaldı 6 Şubat günü ayrıldık dosttan
Ne mabet ne hamam ne de han kaldı Kumlara gark oldu onca bedestan
Şimdi ne at kaldı ne meydan kaldı Feryat ü figana doydu Elbistan
Bu yüzden dişimi sıktım ağladım Gözümden kanlı yaş döktüm ağladım

On üç yirmi dördtü depremin anı Bozuldu Mehmet'im bahçeler bağlar
Yere zemmeyledi binlerce canı Analar, bacılar, gelinler ağlar
Göğe yükselirken tozu dumanı Çarnaçar kalınca geride sağlar
Güç-bela dışarı çıktım ağladım Oturdum bir ağıt yaktım ağladım

Şair Gözükara, 6 Şubattan 2023'ten sonra memleketinden ayrılmamanın hüznü, Elbistan'da yıkılan binalarda ölen insanların acısı ve onlara yakınlarının ağlamasından hissettiği acıyı, şehirde kaldırılmayı bekleyen enkaz yığınları içinde kalan hatıralara, bazı insanların evsiz, yetim veya öksüz kalmasına duyulan hüznü içinde duygularını dile getirmiştir.

Sonuç

Türk kültürünün yaşayan en önemli hazineleri arasında yer alan Âşıklık geleneği İslam öncesi dönemden günümüze kadar Türklerin coğrafi, dini, kültürel ve yaşam biçiminde görülen değişiklerle dinamik yapısını koruyarak gelmiştir. Âşık, ozan, halk ozanı, halk şairi, kalem şairi gibi farklı isimlerle anılan âşıklık geleneğinin temsilcileri, üretim tarzlarıyla yaşadıkları dönemin ihtiyaçlarına cevap vermişlerdir. Türk kültür coğrafyasının bir bölümünü oluşturan Kahramanmaraş'ta geçmişten günümüze birçok şair ve âşık yetişmiştir. Makalede ele alınan Şair Mehmet Gözükara, Kahramanmaraş ili Elbistan ilçesinde yetişen önemli bir kalem şairidir. Abdurrahim Karakoç, Bahaettin Karakoç ve Ali Akbaş'ın meclislerinde bulunmuş olması yetişmesinde etkili olmuştur.

Şair bir ailenin mensubu olan Gözükara, birçok şiir yarışmasına katılarak çeşitli ödüller almış; birçok makaleye konu edinmiş ve kitaplar yayımlamıştır. Günümüzde yerel bir gazetede haftalık kültür ve sanat yazıları kaleme alan Şair Gözükara, halkın problemleri, beklentilerini, arzularını, dilek ve şikâyetlerini eserleri aracılığıyla dile getirmektedir. Gözükara, 6 Şubat 2023'te yaşanan deprem felaketinde gözlem bakışıyla halkın güncel sorunlarını, beklentilerini deprem temalı şiiriyle dile getirmiştir. Bu eserlerinde deprem gerçekleştiğinde Elbistan ilçesinde yaşadıklarını, depremden sonra halkın yaşadığı acıları ve çaresizliklerini, yapılan göçleri ve şikâyetnamelerini anlatarak halkın sözcülüğünü yapmaktadır. Şair Mehmet Gözükara, âşıklık geleneği bağlamında yaşayan bir sanatçı örneğidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Artun, E. (2011). *Âşık edebiyatı metin tahlilleri*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, E. (2012). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Atmaca, S. (2018). Kahramanmaraşlı kalem şairlerin atışma örnekleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 178-203.
- Atmaca, S.- Can, N. (2022). Karacaoğlan'dan günümüze Kahramanmaraş'ta âşıklık geleneğini. *Uluslararası Stratejik Boyut Dergisi*, 2 (2), 106-114.
- Çetin, N. (2017). *Şiir çözümleme yöntemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gözükara, M. - Atmaca, T. (2014). *Söz açarı*. İstanbul: Berikan Yayınevi.
- Gözükara, M. - Özalp, İ. K. (2017). *İki yürek bir ses oldu sazsız atışma*. Ankara: Sage Yayıncılık
- Gözükara, M. (2002). *Söz alev aldı*. Elbistan: Elbistan Yayınları.
- Gözükara, M. (2003). *Söz beledim beşiğe*. Elbistan: Göçer Ofset.
- Gözükara, M. (2007). *Boyun büktüm güle doğru*. İzmir: Başsaray Matbaası.
- Gözükara, M. (2010). *Seyrü-sefer*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gözükara, M. (2012). *Kılıçtan keskin*. İstanbul: Özgü Yayınları.
- Gözükara, M. (2013). *Çark-ı devran*. İstanbul: Özgü Yayınları.
- Gözükara, M. (2020). *Altın çıkını*. Ankara: Gülnar Yayınları.
- Gözükara, M. (2020). *Seyyah yazar gezerken gördüklerim*. Ankara: Gülnar Yayınları.
- Gözükara, M. (2022). *Gelenekten geleceğe Anadolu irfanı*. Ankara: Gülnar Yayınları.
- Günay, U. (2015). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gürçayır Teke, S. (2020). Gerçek ozan kimdir diye sorarsan/çağına tanıklık eden kişidir: âşıkların toplumsal rolleri açısından koronavirüs konulu şiirleri. *Milli Folklor*, 16 (127), 5-17.
- Kaya, D. (2014). *Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Köprülü, M. F. (2004). *Saz şairleri I-V*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2012). *Edebiyat araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özçelik, B.- Turan, F. A. (2020). Elbistan Havzası yazılı kültür ortamında gazetelerde yer alan karşılaşma atışma-deyişme örnekleri. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, 22, 367-400.
- Özdal, A. (2023). 06 Şubat 2023 Kahramanmaraş depremi âğıt-destanlarının işlevsel analizi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 390-406.
- Şen, R. (2023). Şair-yazar Mehmet Gözükara ile edebiyat, hayat, şiir üzerine bir söyleşi. *Gergef Edebiyat Dergisi*, 13, 6-11.
- Yakar, S. (2020). *Kahramanmaraş'ta eser vererek yaşayan Günyüzü şairleri*. Kahramanmaraş: Oniki Şubat Belediyesi Yayınları.
- Yıldırım, D. (2000). Tarihi süreç içinde iletişim odakları, ağları ve işlevleri (XIII.- XX. yüzyıllar aralığı Türkiyesi). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10, 327-353.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://afsinyedisevin.com/index.php/2021/12/16/arastirmaci-sair-mehmet-gozukara-sevinli-ibisali-amcayi-yazdi/> (Erişim: 20.07.2023).
- URL-2: <https://www.elbistaninsesi.com/yazar/mehmet-gozukara> (Erişim: 20.07.2023).
- URL-3: <https://www.elbistankaynarca.com/yazar/mehmet-gozukara> (Erişim: 20.07.2023).

Sözlü Kaynaklar:

- KK-1: Mehmet Gözükara, Elbistan 1962, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 20.07.2023).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Etik Kurul Onay Belgesi Gaziantep Üniversitesinden 19.06.2023 tarih ve 344338 sayılı resmi yazıyla alınmıştır./*Ethics Committee Approval Certificate was received from Gaziantep University with the official letter dated 19.06.2023 and numbered 344338.*

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

KAZILIK KOCA OĞLU YEGENEK BOYU ÜZERİNE HERMENEUTİK BİR TAHLİL DENEMESİ



A HERMENEUTIC ATTEMPT TO ANALYZE THE EPIC OF YEGENEK, SON OF
KAZILIK KOCA

Fatih KESKİN*

ÖZ: Dede Korkut Kitabı'nın Dresden ve Vatikan nüshalarında müştereken yer alan Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu'nun ana izleğini tutsak düşen babasını esaretten kurtarmak için yola çıkan kahramanın mücadelesi oluşturur. Anlatının kahramanı olan Yegenek'in hareket tarzı, babası Kazılık Koca'dan da dayısı Emen'den de yanına yoldaş olarak aldığı yirmi dört Oğuz beyinden de farklıdır. Fiziksel ve askerî gücünü stratejik akıl, birliktelik şuuru, tevekkül ve inanç gibi pozitif değerlerle pekiştiren Yegenek, diğer Oğuz beylerinin başaramadığını başarır ve Arşın Oğlu Direk Tekür'ü mağlup eder. Böylece Yegenek kendinden önceki kahramanlar neslini kendi mücadele yöntemleri çerçevesinde bir araya getiren yeni bir kahraman tipinin temsilcisi olarak öne çıkar. Ayrıca Yegenek'in mücadelesi, bireyin varoluş sürecinde yaşadığı çatışmaların işaretlerini taşıdığı için psikanaliz ve arketipsel sembolizm açısından yoğun göndermeler içerir. Bu çalışmanın amacı, Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu'nun anlam dünyasını metindeki açık ve örtük göndermelerden hareketle ortaya koymaktır. Dolayısıyla çalışmada Yegenek'in serüveni edebiyat, anlatı ve halk bilimlerinin yanı sıra psikoloji, teoloji ve arketipsel sembolizm gibi çalışma alanlarının verilerinden de yararlanılarak disiplinlerarası boyutta hermeneutik bir okuma sürecine tâbi tutulmuştur. Yegenek'in mücadelesi, çalışmanın kapsamı çerçevesinde bir taraftan Oğuz'un kolektif varoluş mücadelesinin bir parçası olarak ele alınırken bir taraftan da bireyin bilinçdışı alanı keşfetme ve daha önce bilinç tarafından bu alana itilmeye çalışılan olumsuz özelliklerle yüzleşme süreci olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca Yegenek'in Düzmürd Kalesi'ne doğru yol alırken gördüğü ve anlatı içinde ikincil bir gerçeklik düzlemi oluşturan olaya, onun erginlenme ve psikik bütünlüğe ulaşma sürecinin önemli aşamalarından biri olarak ele alınmış ve bu çerçevede incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Yegenek, Sınavlar Yolu, Arketipsel Sembolizm, Bilinç ve Bilinçdışı.

ABSTRACT: The main theme of the Epic of Yegenek Son of Kazılık Koca, which is jointly included in the Dresden and Vatican copies of the Book of Dede Korkut, is the struggle of the hero to set his captive father from captivity. The behavior of Yegenek, who is the hero of the narrative, is different from that of his father, Kazılık Koca, his uncle Emen, and the twenty-four Oğuz Lords he took with him as fellow travelers. Reinforcing his physical and military power with positive values such as a strategic mind, unity consciousness, trust, and belief, Yegenek succeeded at what other Oghuz lords had failed to achieve and defeated Direk Tekür, son of Arşın. Thus, Yegenek stands out as the representative of a new hero type that brings together the previous generation of heroes within the framework of their own fighting methods. In addition, Yegenek's struggle

* Dr.-Gazi Üniversitesi TÖMER-Ankara/mtarzan@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-1736-3281)

contains intense references in terms of psychoanalysis and archetypal symbolism, as it bears the signs of the conflicts experienced by the individual in the process of existence. The aim of this study is to reveal the semantic world of The Epic of Yegenek, son of Kazılık Koca, based on the explicit and implicit references in the text. Therefore, in this study, Yegenek's adventure is subjected to an interdisciplinary hermeneutic reading process by making use of the data of the fields of study such as psychology, theology, and archetypal symbolism, as well as the literature, narrative, and folklore. Yegenek's struggle is considered as a part of Oğuz's collective existence struggle within the scope of the study; on the other hand, it is evaluated as the process of discovering the unconscious area of the individual and confronting the negative features that were previously attempted to be pushed into this area by the consciousness. In addition, the dream that Yegenek saw on his way to Düzmurd Castle, and which constitutes a secondary plane of reality in the narrative, is considered as one of the important stages of his initiation and reaching psychic integrity, and is examined within this framework.

Keywords: Dede Korkut, Yegenek, Path of Trials, Archetypal Symbolism, the Conscious and the Unconscious.

Giriş

Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu, Dede Korkut Kitabı'ndaki diğer hikâyelerle birçok yönden müşterek özellikler gösterir. Bakış açısının genişletilmesi oranında Türk destanları ve dünya mitleri de bu benzerlik ilişkisinin kapsamı içine girer. Ruh bilimi ve gösterge bilimi gibi yardımcı disiplinlerin verilerinden yararlanılarak yapılan metin okuma ve tahlil çalışmalarında ise bu benzerliklerin birtakım ortak değer, yargı ve tecrübeleri yansıtacak şekilde evrensel bir anlatı şablonu oluşturduğu görülür.

Dede Korkut Kitabı içinde yer alan ve boy adıyla anılan destansı hikâyeler, ortak bir üslup ve çeşitli boylarda müşterek olarak yer alan kahramanlar vasıtasıyla birbirine bağlanır. Dolayısıyla Dede Korkut hikâyeleri, kendi içinde bir bütünlük oluşturan anlatılardır. Ayrıca bunlar Türk destanlarının genel motif ve epizot yapısıyla da paralellik gösterir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında ise bu hikâyelerle dünya mitleri arasında kahramanların yaşadığı dönüşümler bakımından birçok ortak nokta tespit etmek mümkündür.

Evrensel anlamda her anlatı, kahramanların dönüşüm süreçleri üzerine odaklanır. "Edebî anlatılarda genellikle kahramanın / başkışının simgesel anlamda içsel yürüyüşü ele alınır" (Kanter, 2010: 184). Dolayısıyla anlatılarda kurguya bağlı olarak dış dünyada yaşanan olaylar, aslında kahramanın kendi iç âleminde yaşadığı çatışmaların ve geçirdiği aşamaların simgesel bir ifadesidir. Bu anlatılarda kahramanların giriştiği mücadeleler insanın hem "ontogenetik" hem de "filogenetik" (Saydam, 2013: 37) olarak bilinç ve bilinçdışı seviyede muhtelif aşamalardan geçerek bir özne hâline geliş sürecini, kısacası insanın yeryüzündeki varoluş serüvenini yansıtır.

Karanlığa Mahkûm Edilen Bilinç

Kazılık Koca Oğlu Yegenek boyu, Oğuz hanlarının cömertliğini betimleyen bir şölen sahnesiyle başlar. Bin yere ipek halılar döşeten

Bayındır Han, İç Oğuz ve Dış Oğuz beylerini bir araya toplayıp ziyafet verir (Gökyay, 2004: 98). Bayındır Han tarafından Oğuz beylerine verilen bu şölen, Bayındır Han'ın cömertliğinin yanı sıra Oğuzların zenginlik ve ihtişamını da ortaya koyar.

Büyük şölenlerde bütün beylerine ve halkına ziyafetler vermek, hanların belirgin özelliklerinden ve yöneticilik alametlerindedir. Dede Korkut'un mukaddime kısmında "Er malına kıymayınca adı çıkmaz, kız anadan görmeyince öğüt almaz, Oğul atadan görmeyince sufra çekmez." (Gökyay, 2004: 1) denir. Bu ifadelerde, beylerin sofraya misafir ağırlamadan saygınlık ve şöret kazanamayacağı vurgulanır. Nitekim Dede Korkut Kitabı'na göre alplığın baş kesip kan dökmek dışındaki ikinci önemli şartı "açları doyumak, yalınları giydirmek"tir (Duymaz, 2020: 248). Türk Dünyası'nda müşterek olarak kullanılan "Ağalık (beylik) vermekle, yiğitlik vurmakla olur." (Aksoy, 1988: 119; Çobanoğlu, 2004: 61) şeklindeki atasözü, bir taraftan cömertliğin de yiğitlik kadar önemli bir meziyet olduğuna göndermede bulunurken bir taraftan da sosyal tabakalar arasındaki geçirgenlik ve paylaşımın hangi yönde olması gerektiğini açıkça ortaya koyar.

Hanlar veya beyler tarafından verilen şölen ve ziyafetler, Türk sosyal hayatı içerisinde hem yönetenler hem yönetilenler açısından sembolik bir anlam taşır ve tarafların birbirlerine olan bağlılıklarının karşılıklı güven duygusu içinde devam edeceğini ifade eder. Dolayısıyla Yegenek anlatısının Bayındır Han'ın verdiği şölen, Oğuz toplumu içerisinde sosyal ve siyasi katmanlar arasındaki iletişimi pekiştiren ve anlatının henüz başında Oğuz'un birliktelik içinde bulunduğunu gösteren önemli bir etkinliktir. Ancak anlatının ilerleyen kısımlarında bu birlikteliğin devam edebilmesi için yeni bir kahraman tipinin ortaya çıkışına ihtiyaç duyulduğu görülür.

Cömertliğini yansıttığından dolayı Bayındır Han için bir övünç kaynağı olan bu şölen, içtiği şarabın etkisiyle düşünmeden karar alan Kazılık Koca'yı esarete düşürecek bir sürecin başlangıcı olur. Anlatıda Bayındır Han'ın veziri olan Kazılık Koca, sahip olduğu makam ve taşıdığı "koca" ünvanına rağmen anlatının benimsenmiş değerlerini temsil etmekten uzak bir kahramandır. Çünkü Kazılık Koca, Bayındır Han tarafından verilen şölen sırasında sarhoş olup bu sarhoşluğun verdiği şevkle küffar üstüne sefere çıkma arzusuna kapılır. Anlatının entrik kurgusuna yön veren bu arzu, Kazılık Koca açısından bedelini tutsaklıkla ödeyeceği büyük bir hatadır. Üstelik Kazılık Koca tarafından silsile hâlinde devam ederek sonuçta kendisini tutsak düşürecek bir grup hatanın da tetikleyici unsuru niteliğindedir. Kazılık Koca'nın hatalı eylemleri, hem işgal ettiği vezirlik makamıyla hem de sahip olduğu "koca" ünvanıyla tezat oluşturur. Anlatının entrik kurgusu, bu zıtlıklar üzerine inşa edilir ve Yegenek'in sınavlar yoluna çıkışını hazırlayan şartlar da yine bu zıtlıklar çerçevesinde oluşur.

Kazılık Koca'nın bir aksakal ve bir vezir olarak kendisinden beklenmeyecek şekilde pervasızlık, hesapsızlık ve stratejik yanlışlık içinde hareket ederek düşman üstüne sefere çıkması, bilincin ışığının insan ruhunun karanlık yönünü temsil eden "gölge arketipi" tarafından kesilmesi anlamına gelir. Her insanın basiretinin bağlandığı, çok aşına olduğu konularda bile sağlıklı düşünemediği yahut bilincini bilinç dışından sızan arzu ve dürtülere teslim ettiği anlar vardır. Kazılık Koca'nın sarhoşluğun tesiri altında verdiği bir karar sonucunda başına gelen tutsaklık hâli, simgesel anlamda bilinç dışı tarafından esir alınmış bilinç imgesine göndermede bulunur. Jung'a göre "gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer" (2009: 56). Bu bağlamda Kazılık Koca, psişenin karanlık yönünü temsil eden gölgenin bilince karşı baskın konumda olduğu bir sırada verdiği karar istikametinde eylemde bulunarak bilincin ışığını kesmiş ve kendisini karanlığa mahkûm etmiş olur.

Kazılık Koca, Bayındır Han'dan destur alıp Karadeniz kenarındaki Düzmürd Kalesi'ne varır varmaz, kalenin hâkimi Arşun Oğlu Direk Tekür ile savaşa tutuşur. Bu acelecilik Kazılık Koca'nın ikinci büyük hatasıdır. Hesapsızca sefere çıktığı gibi savaş alanında da düşman üstüne pervasızca saldırır. Mücadele sırasında Kazılık Koca, Direk Tekür'ün ensesine kılıcıyla vurmasına rağmen kılıç kâfire tesir etmez. Kazılık Koca'nın kılıcının düşmanını kesmemesi, akıl ve stratejiden yoksun bir şekilde girişilen herhangi bir mücadelede kaba kuvvetin netice almak için yeterli olmayacağına dair örtük bir göndermedir. Stratejik hamleler aydınlık bilincin organizasyonu sonucunda ortaya çıkarken kaba kuvvet ise bilinç dışının karanlığına itilmiş arzu ve dürtülerin ortaya çıkardığı bir tepkiden ibarettir. Dolayısıyla gölgenin hüküm sürdüğü bilinç dışından gelen uyarılarla hareket ettiği için Kazılık Koca'nın hamleleri boşa gider. Anlatının benimsenmiş değerlerine aykırı hareket eden Kazılık Koca, tutsak edilerek bir anlamda cezalandırılmış olur.

Kazılık Koca'nın tutsak edildiğini gören yiğitleri onu bırakıp kaçarlar. Yoldaşlarını iyi seçmemesi, Kazılık Koca'nın üçüncü büyük hatasıdır. Bu hatalar silsilesi, onun on altı sene boyunca Düzmürd Kalesi'nde tutsak kalmasına sebep olur.

Bir Kahraman Namzedi: Yegenek

Kazılık Koca düşman üzerine sefere çıktığında hamile olan eşi bir erkek çocuk doğurur. Yegenek adındaki bu çocuk, Kazılık Koca'nın tutsaklık yılları boyunca on beş yaşına gelir. Yegenek, anlatının iç mantığı çerçevesinde bir sınavlar yoluna çıkmaya ve alplık gösterip kendi varoluş sürecini tamamlamaya namzet bir gençtir. Babasının tek oğlu olması onun kahramanlık yolunda ilerleyeceğine işaret eden bir göstergedir. Çünkü Dede Korkut Kitabı'nda alplık süreçleri detaylı bir şekilde anlatılan yiğitler hep tek oğuldur (Duymaz, 2020: 251). Anlatının başkahramanı olan Yegenek, hikâyenin bundan sonraki kısmında Joseph Campbell'in sınıflandırmasında

yola çıkış, erginlenme ve dönüş (2010) olarak adlandırılan aşamalardan geçer.

Maceraya Çağrı

Maceraya çağrı anlamı taşıyarak Yegenek'in yola çıkmasına sebep olan ikaz dışarıdan gelir. Babasının tutsaklık hâli yıllarca kendisinden gizlenen Yegenek, Kara Güne Oğlu Budak ile aralarındaki bir tartışma anında bu durumdan haberdar olur:

“Günlerde bir gün Yegenek oturup begler ile sohbet eder iken Kara Güne-oğlu Budağıla uz düşmedi, bir birine söz atıştılar.

Budak aydur: Bunda laf urup nidersin, ne gürlersin? Çünkü er dilersin, varup babanı kâfir elinden kurtarsana, on altı yıldur tutsaktur, dedi” (Gökyay, 2004: 99).

Budak'ın sözleriyle babasının durumundan haberdar olan Yegenek, böylece maceralar ve sınavlar yoluna davet edilmiş olur. Bu, kahramanın erginlenme sürecinin başlangıcıdır. Dede Korkut hikâyelerinde “on beş yaş” birçok boyda tekrar edilerek (Duymaz, 2020: 251) kahramanların erginlenme çağına erişip sınavlar yoluna çıkabilmeleri için bir eşik teşkil eder.¹

Anlatının kahramanı olan Yegenek'in yola çıkış süreci, Kazılık Koca'nınkinden daha farklı ve detaylı olarak tasvir edilir. Yegenek, babası Kazılık Koca'nın düştüğü hataların aksine amacı istikametinde son derece şuurlu bir şekilde hareket eder. Hazırlıklarını daha dikkatli ve titiz bir şekilde yaptığı anlaşılır. Daha da önemlisi Bayındır Han'ın buyruğuyla yirmi dört Oğuz beyini ve adı belli yiğitleri yanına yoldaş olarak alır. Yirmi dört Oğuz beyinin Yegenek ile beraber savaşa gitmesi topyekûn toplumsal bir mücadeleye, ortak gelenek ve inançlardan güç alan bir grubun “yuvarlak masa” (Gökeri, 1979: 83) imgesi etrafında bir araya gelmesine işaret eder. Dolayısıyla Bayındır Han'ın Yegenek'e verdiği buyruk, Oğuzların toplumsal olarak bir arada bulunabilmelerinin ancak birlik şuruyla mümkün olduğunu ifade eder. Bu, Oğuz Kağan devrinden beri sürüp gelen bir kolektif şuur seviyesidir. Nitekim Oğuz kelimesinin etimolojik izah biçimleri arasında da “okların birliği” yani “kabile” anlamına geldiğine dair genel bir görüş (Gömeç, 2004: 116) mevcuttur.

¹ Boğaç, on beş yaşına girip de boğayı alt edince ad almaya hak kazanır. Bamsı Beyrek, on beş yaşındayken hem bezirgânları hem de onların mallarını kâfir elinden kurtararak sınavlar yolunda ilk aşamayı geçer. Kazan Beğ'in oğlu Uruz'un on altı yaşına geldiği hâlde erginlenme yoluna girmemiş olması, “Kazan Begün Oğlu Uruz Begün Tutsak Olduğu Boy”da dramatik aksiyonun en temel meselesidir. Uruz, erginlenme yaşı olan on beşi geçtiği hâlde baş kesmemiş, kan dökmemiş, yani çağın şartları çerçevesinde toplumun beklentilerini karşılayıp varoluşunu gerçekleştirememiştir. Dolayısıyla bu durum, Salur Kazan'ı büyük bir kaygı ve endişeye sevk eder ve meseleye acil bir çözüm arayışına iter.

İki Farklı Gerçeklik Düzleminde Sınavlar Yolu ve Bireyleşme Süreci

Yegenek, yola çıktığı gece bir rüya görür. Bu rüya, Yegenek'in yaşayacağı maceraya dair bazı ipuçlarını barındırması bakımından önemlidir. Yegenek'in rüyası, öncelikle okuyucu yahut dinleyici açısından anlatının ileri safhalarında yaşanacaklara dair bir ön gönderim unsuru olarak işlev görür. Bunun yanı sıra kahramanın ruhsal durumu ve anlatının simgesel mesajları açısından da önemli bir unsurdur. Ayrıca bu rüya, anlatının kurmaca gerçekliğiyle bazı paralellik ve zıtlıklar gösteren ikincil bir gerçeklik düzlemi oluşturur.

En eski çağlardan itibaren rüyalara ve rüyaların yorumlanmasına büyük önem verilir. İlkel insan düşüncesinin gizemli güçlerle ilişkilendirdiği rüyalar, tıpkı mitler gibi bilinçdışının açığa çıkardığı olgular olarak kabul edilir.²

Yegenek, tıpkı birinci gerçeklik düzleminde olduğu gibi rüyasında da tutsak olan babasını kurtarmak üzere Düzmürd Kalesi'ne doğru gitmekte olduğunu görür. Bunu çetin bir mücadeleye atılmak üzere olan kahramanın kendisine yol bulabilme yahut kendisi için yol açabilme kaygısından doğan bir stres durumuyla izah etmek mümkündür. Adler'in tespitleri bu izah biçimini destekler mahiyettedir: "Nasıl ki gündüz düşleri ileriye görme isteğinin eşliğinde gerçekleşen olaylarsa, nasıl insanın geleceğe doğru kendine bir yol açma ve açılan yolu güvenle izleme uğraşı içinde bulunduğu zaman ortaya çıkıyorsa, uyurken görülen düşlerde de durum aynıdır" (2010: 82). Yine Adler'in verdiği bilgiye göre düşlerin temelinde geleceği ele geçirmek isteyen, bir sorun karşısında kalıp bunun altından kalkmaya uğraşan bir kişinin güç sahibi olma özlemi saklıdır (2010: 82). Öte yandan Jung'un psikanalitik yorumuna göre, askerlerin savaşmaktayken gördükleri rüyalarda kendilerini evlerinde görmeleri iyiye işaret sayılırken rüyalarında da savaş görmeleri kötüye işaretidir (2010: 226). Ancak Bahaeddin Ögel, anlatının olay örgüsünü de göz önünde bulundurarak Yegenek'in rüyasını zaferi müjdeleyen iyi bir rüya (2006: 574) olarak değerlendirir.

Gerçekten de Yegenek'in gördüğü rüya, kahramanın iyi yönde gelişecek olan macerasının bir ön habercisidir. Nitekim metinde rüya ile ilgili

² "Düş kişiselleştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış düştür; hem düş hem de mit ruhun dinamiğinin genel işleyişi içinde simgeseldir" (Campbell, 2010: 30). Rüyanın mitik düşünce tarzıyla olan bu benzerliği mitik, geleneksel ve kurmaca anlatılar içinde yer verilen rüya olgusunu gerek bireysel gerekse kolektif bilinçdışının arkeolojisine imkân vermesi açısından son derece önemli kılar. Çoğu zaman geleceğe dair yaşantıların ipuçlarını da sunan rüyalar, gizemli güçlerle ilişkilendirildiklerinden dolayı şaman adaylarının "tanrısal ve yarı tanrısal bir varlıkla karşılaşarak seçtikleri bilgisini edindikleri" (Eliade, 2006: 93) bir aşkınlık hâli olarak da kabul görmüştür. Jung ise "Düşler, yakından bakıldığında, komplekslerle ilgili belirtilerdir" (Jung, 2010: 225) diyerek rüyaların insanın bilinçdışından kaynaklanan psişik bir olgu olduğunu vurgular.

olumsuz bir değerlendirme yer almaz. Ayrıca geleneksel Türk anlatılarının bazılarında uyku, “kutlu sayılan kahramanları çabucak büyüten ve geliştiren bir davranış olarak anlatılır” (Duvarcı, 2012: 498). Destanların asıl kısımlarının uzun uyku süreçlerinin ardından başladığı örnekler vardır. Aynı şekilde Yegenek de uykunun ve uykuda gördüğü rüyanın ardından kendini zafere ulaştırarak olan mücadele yolunda hızla ilerler.

Yegenek, gördüğü rüyayla ilgili olumsuz bir değerlendirmede bulunmadığı hâlde uyku hâlini tasvir ederken kısa ancak olumsuz yorumlara kapı aralayabilecek bir ifade kullanır: “Begler, yoldaşlarım, gafillüce kara başum, gözüm uyhuda iken düş gördü” (Gökyay, 2004: 100). Dede Korkut Kitabı’ndaki diğer uyku sahneleriyle birlikte ele alındığında bu kısa ifadenin uykuyu ağır bir gaflet hâli olarak algılayan bir anlayışın yansıması olduğu görülür. Oğuz yiğitleri günlerce sürebildiği için “küçük ölüm” yahut “Oğuz uykusu” (Boratav, 1984: 28) adını verdikleri ağır bir uyku hâlinden dolayı Dede Korkut anlatılarında birçok defa tutsak düşerler. Dolayısıyla Yegenek’in uyku hâlini tasvir ederken kullandığı gaflet kavramı, Oğuz yiğitlerinin başını sık sık derde sokan bir zaafa göndermede bulunur.

Uyku kavramının olumsuz çağrışımları bir yana bırakılırsa Yegenek’in rüyasının kahramanın macerasında yol açıcı bir nitelik taşıdığını söylemek mümkündür. Yegenek rüyasında, ak sakallı Dede Korkut’tan öğüt aldığını ve ak boz atlara binmiş ak ışıklı alplarla yola çıktığını görür. Rüyaya hâkim olan renklere dayalı simgecilik, anlatının akışına paralel bir çağrışımlar dizisi yaratır. Nitekim, “renkler, tarihin en eski dönemlerinden bu yana insanlığın dikkatini çekmiş, varlıkları tanıma ve kategorize etmede en çok yararlanılan hususlardan biridir” (Yıldırım, 2006: 130). Rüya, Yegenek’in yanında onunla beraber yola çıkan yiğitlerin “ak” rengin hâkim olduğu bir tablo içinde resmedilmesi, onların ululanması anlamına gelir. “Yüce birey arketipi”nin kişiler düzlemindeki bir görünümü olarak (Korkmaz, 2015: 26) Yegenek’in rüyasına giren Dede Korkut’un ak sakalı da bir manevi merteye göstergesidir. Nitekim ak renk ululuk, siyasi hâkimiyet, itibar / saygınlık, meşruluk, kutsallık ve dinî / mitolojik olumluluk gibi kavramları simgeler (Toker, 2009: 98-101). Yegenek, ak sakallı Dede Korkut’u rüyada görüp ondan öğüt almakla kendisine bir tür tılsım sağlayan “doğüstü yardımcı” (Campbell, 2010: 83-84) tarafından koruma altına alınmış olur.

Yegenek, ak ışıklı bir tablo içinde tasvir edilen bey yiğitleriyle beraber ileride yatan kara dağları aşırp “Karadeniz” kıyısına ulaşır. Yegenek için, sınavlar yolunda karşılaşılan sınavlardan birisi de kara dağların ve kara denizin aşılmasıdır. İhsan Toker’in verdiği bilgilere göre kara renk kâfirlik, yas, gece, uğursuzluk, ahlaksızlık gibi olumsuz anlamlar taşır (2009: 101-108). Kara rengin olumsuz anlam ve çağrışımları düşünüldüğünde Yegenek’in simgesel anlamda ciddi sınavlardan geçtiği anlaşılır.

Anlatıda Karadeniz’in aşılması, kahramanın zekâ ve becerisinin sınındığı önemli bir aşama olarak yer alır. Deniz evrensel insan

düşüncesinde “macera, gizem ve tehlike” (Tekin, 2018: 110) ile özdeşleşmiş bir kavramdır. Dolayısıyla Yegenek’in macera, gizem ve tehlikeyi simgeleyen denizi aşma konusunda seçeceği yöntemin de simgesel bir anlamı olacaktır. Yegenek rüyasında, ağaçtan gemi yontar, ak gömleğinden yelken yapar ve denizi delip geçer. Böylece anlatının birinci düzey gerçekliği içinde savaşılarak babasını kurtarmak için yola çıkmış olan Yegenek, ikinci düzey bir gerçeklik oluşturan rüya âleminde bambaşka bir erginlenme yoluna girer. Bu erginlenme biçimi, “insana göre dönüştürülmüş bir doğa” (Hançerlioğlu, 1993: 20) tasarımını önceleyen bir tür kültür üretimi şeklinde kendini gösterir. Akıl ve el becerisini birleştiren Yegenek, aletler üretip eşyaya şekil vererek amacına giden yolda tabiat güçlerini kendi lehine kullanabilme yeterliliğini gösterir.

Yegenek’in tabiat güçleriyle sınanması aşamasının bir rüya içinde verilmesi, denizin çağrışımsal ve simgesel göndermelerini daha da öne çıkarır. Campbell’e göre çöl ve deniz gibi bilinmeyen diyarlar bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlardır (2010: 96). Dolayısıyla bilinçdışının kendini ifade biçimlerinden biri olan rüya ile yine derinliği ve uyandırdığı sonsuzluk hissiyle bilinçdışıyla özdeşleştirilen denizin oluşturduğu semantik örgü; bilincin sınırlı algılama alanının çok ötelere, bilinçdışının aşkınlık alanlarına göndermede bulunur.

Su, hem hayat veren hem öldüren bir unsurdur. Ophelia’yı ağır ağır yutarak sonsuz karanlığın içine gömmesi (Gürbilek, 2004: 99) suyun öldürücü / yok edici yönünün en tipik örneklerinden biridir. Bununla beraber, suyun hayat verici özelliği çok daha fark edilir durumdadır. “Sular, evrenin materia prima’sı olarak kabul edilen ve bütün varoluş olanaklarını içinde barındıran ‘ecza-ı evveli’ unsurlardan birisidir” (Korkmaz, 2015: 37). Evrim fikri çerçevesinde “canlılığın ilk adımı olan hücrenin okyanusların tuzlu sularında” (Hançerlioğlu, 1993: 13) ortaya çıktığı ifade edilir. Suyun bu hayat verici özelliği, onun etrafında bir “anne” imgesinin oluşmasını sağlar. Gaston Bachelard’ın dışı bir öge olarak betimlediği suyun (2006) öldürücü ve karanlık yönü bu anlamda Jung tarafından ortaya konulan anne kompleksi (2009: 24-45) ile ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla Yegenek’in suyun ölümcül yönüyle sınanması ve hem aklını hem de el becerilerini kullanarak “ilk eşiği aşma” (Campbell, 2010: 94) evresine gelmesi bireyin kendi kompleksleriyle yüzleşip bunları aşma ve kendisini gerçekleştirme çabasının simgesel bir ifadesi olarak okunmalıdır.

Deniz aynı zamanda sonsuzluğun ve aşkınlığın simgesidir. Bu bakımdan denizin delinip geçilmesi, bireyin varoluş serüveninde kendini gerçekleştirme ve sonsuz idrake ulaşmasını da ifade eder. Yegenek’in ağaçtan gemi yontması Allah’ın emriyle bir “gemi inşa eden” (Harman, 2007: 225) Nuh’u, gömlekten yelken yapması “gömleği yırtılan” (Harman, 2013: 2) Yusuf ve “mesleği terzilik olan” (Harman 2000: 479) İdris’i, denizi delip geçmesi ise “Kızıldeniz’i asasıyla yarıp geçen” (Harman, 2020: 209) Musa’yı

çağırıştırır. Peygamber kıssalarının da simgeler yoluyla insanın yeryüzündeki macerasını ve kendisini keşfetme çabasını anlattığı düşünüldüğünde Yegenek anlatısının bireyin varoluş serüvenini anlatmak üzere insanlığın ortak imgeleriyle oluşturulmuş, simgesel bir metin olduğu daha iyi anlaşılır.

Yegenek'in rüyası psikanalitik ve arketipsel sembolizm açısından yoğun bir içeriğe sahiptir. Bu bağlamda rüyanın dikkat çeken sahnelerinden birini Yegenek'in Emen ile karşılaşması oluşturur. İlk başta dayısını tanıyamayan Yegenek, onunla sebepsiz yere bir mücadeleye girer. Mızrağını dayısına sançmak üzereyken son anda onu tanıyarak selam verir. Selam, "iletişim sürecinin başında ve sonunda" (Selçuk, 2005: 2) tarafların birbirinden emin olmaları anlamına gelir. Dolayısıyla Yegenek'in dayısına selam vermesi, aralarındaki fiziksel mücadelenin sonlandığını ortaya koyar. Hâlbuki Yegenek'in rüyada sebepsiz yere dayısına saldırması, psikanalitik anlamda devam eden bir çatışmanın işaretidir.

Yegenek'in macerası başından sonuna kadar "anakaç" ve "babacıl" (Saydam, 2013: 74) karakterli eylemlerden oluşur. Diğer bir ifadeyle Yegenek'in erginlenme yolculuğu aslında tabiatın bütünlüğünden sıyrılıp tinsel olana ulaşarak kendi müstakil ve eril varlığını ortaya koyabilme mücadelesidir. Yegenek'in rüyasında dayısıyla savaşması, dayının annenin erkek kardeşi olması dolayısıyla anaerkil yapıya gösterilen bir itiraza ve artık eskiye ait değerler manzumesinin geçersiz kılınmasına işaret eder. Kamal Abdulla'nın ifadesiyle "dayı fetişinin anne fetişiyile ve geçmişle ilgili bir durum olduğu açıktır" (2015: 55). Aynı şekilde dişil bir unsur olan tabiat da anne imgesiyle özdeşleşmiştir. Tabiat insanı kuşatarak onu bağrında yaşatır. Hâlbuki kahramanın yeryüzündeki varlığını idrak edebilmesi için eril ilkeye yönelip anne imgesinin kuşatıcılığını aşması gerekir. Bu çerçevede Yegenek'in babasını tutsaklıktan kurtarmak için yola çıkması babacıl, yolda tabiat güçleri ve dayısıyla mücadele etmesi de anakaç eylemlerdir. Görünüş itibarıyla birbirlerinden farklı olsalar da bu eylem biçimlerinin ikisi de anlatı kahramanını mahiyet itibarıyla aynı istikamete yönlendirir.

Yegenek, karşısındakinin dayısı olduğunu anladıktan sonra fiziksel mücadeleye son verir. Ancak aralarındaki çatışma söylem düzeyinde devam eder. Emen, babasını kurtarmak üzere Düzmürd Kalesi'ne gitmekte olan Yegenek'e kendisinin Kazılık Koca'yı kurtarmayı denediğini ancak bunun mümkün olmadığını söyleyerek geri dönmelerini tavsiye eder. Bunun üzerine Yegenek, dayısını eleştirerek onun başarısız olma sebeplerini şu şekilde ifade eder:

"Kalkubanı dayı yeründen durduğunda
Ala gözlü beg yigitleri yanuna sen salmadun
Adı bellü beglerle sen yortmadun
Beş akçalı ulufeciler yoldaş etdün

Anuniçün ol kalayı sen alımadun” (Gökyay, 2004: 101)

Yegenek, amacına ulaşmak için birincil gerçeklik düzleminde babasının, ikincil gerçeklik düzleminde ise dayısının düştüğü hataları tekrarlamadan farklı bir mücadele tarzı geliştirir. Rüyasında dayısıyla yaşadığı çatışma, bu anlamda kahramanın mücadele normlarının oluşmasına yardımcı olur. Bir kısmı rüyanın ilhamıyla oluşan mücadele normlarını amacı doğrultusunda hayata geçiren Yegenek, yolda karşılaştığı dayısıyla gücünü birleştirerek düşman üstüne yürür. Bu durum, bir taraftan askerî zaferlerin ancak birlik şuuruyla kazanılabileceğine göndermede bulunurken bir taraftan da bireyleşme sürecinin sağlıklı bir şekilde tamamlanabilmesi için bilinç ile bilinçdışı arasındaki çatışmaların kontrol altına alınması gerektiğine işaret eder.

Yirmi dört Oğuz beyinin yanı sıra dayısı Emen’le de güç birliği yapan Yegenek, düşman üstüne saldırıya geçer. Öncelikle Oğuz beyleri, birer birer Arşun Oğlu Direk Tekür’le karşılaşır. Ancak başta Kıyan Selçük Oğlu Deli Dunder ve Dönebilmez Dölek Evren olmak üzere yirmi dört Oğuz beyinin tamamı kâfir beyinin elinde perişan olur. Direk Tekür’ün karşısına en son Yegenek çıkar. Ancak Yegenek’in hücumu diğerlerinininkilerden farklı olarak sadece kaba kuvvete dayanmaz. Bu durum, bir geçiş dönemi ürünü olan Dede Korkut Kitabı’ndaki kahraman tipinin arkaik destan kahramanlarından farklılaşmaya başladığını ortaya koyar. Anlatı boyunca babası Kazılık Koca’nın hatalarla dolu serüveninden farklı bir yol takip eden Yegenek, Direk Tekür’e hücum etmeden önce “İhlas suresinin mealine” (Yorulmaz, 2022: 43) karşılık gelecek şekilde Tanrı’ya yakararak hem babasının hem de diğer Oğuz beylerinin yararlanmayı düşünemedikleri doğaüstü güçlerin kendisine olan desteğini pekiştirmek üzere bir girişimde bulunur.

İslami motifler de barındıran bu sahnede maceraya çıkışından itibaren akıl ve birliktelik şuuruyla desteklenen fiziksel kuvvet, nihayetinde tevekkül ve inançla da pekiştirilmiş olur. Böylece Yegenek fiziksel kuvvetin yanı sıra akıl, şuur ve imanla donanmış bir alp bilge / alp eren tipinin temsilcisi hâline gelir. Ayrıca Yegenek, Tanrı’ya yakarışı sırasında Âdem Peygamber’i de zikreder. Yegenek’in tabiriyle Âdem’e taç giydirip şeytana lanet eden ve kâinatın tek yaratıcısı olan Tanrı, insana eşrefimahlukat mertebesini layık görerek ona içsel anlamda tekâmül imkânları tanımıştır. Bu durum, Yegenek’in rüyadaki macerası sırasında Nuh, Yusuf, İdris ve Musa’ya yapılan örtük göndermeleri pekiştirerek peygamber kıssalarıyla kahramanın erginlenme süreci arasında kurulan koşutluğu biraz daha görünür hâle getirir.

Yegenek’in Tanrı’ya sığınıp ondan yardım dilemesi, bilincin tekâmül aşamaları itibarıyla bir anlam içerir. “Göçebe insanın düşünce dünyasında Tanrı, tabiat gibi maddi kuvvetin sembolü olur” (Eliuz, 2000: 145). İnsan zihninin soyutlama yeteneği kazanması nispetinde de tabiat güçlerinin

yerini tinsel varlıklar ve nihayetinde de tek Tanrı inancı alır. Tabiatın annesi, tinin ise babayı simgelediği (Saydam, 2013: 74) düşünülürken eril ilkeye (baba imgesinin temsilcisi olarak Tanrı'ya) yönelen bilincin anacıl çekimin etkisinden kurtularak babacıl bir yöneliş sergilediği görülür. Böylece hem ontogenetik hem de filogenetik açıdan kendi bireysel varlığının farkına varan insanın serüveni simgesel bir anlatımla yinelenmiş olur.

Gölgenin Bilince Teveccühü: Oğul Sevgisi

Doğaüstü güçlerin yardımını da alan Yegenek, Direk Tekür'ün omzuna bir kılıç vurarak onu yaralar. Akabinde ise kaçmaya çalışan kâfir beyini yakalayıp ensesine vurduğu bir kılıç darbesiyle başını vücudundan ayırır. Liderlerinin öldüğünü gören kâfirler Kazılık Koca'yı salıverirler. Böylece Kazılık Koca tutsaklıktan kurtulur. Kazılık Koca, Oğuz beylerinin yanına gelir gelmez sorduğu ilk şey, doğumunu göremediği çocuğunun cinsiyeti olur:

“Kaytabanun mayasını yüklü kodum
Nermidür, mayamıdır anı bilsem
Kara ilüm koyununu yüklü kodum
Koçmıdır, koyunmıdır anı bilsem
Ala gözlü görklü halalüm yüklü kodum
Erkekmidür, kızmudur anı bilsem
Mere beg yigitler haber verün mana
Yaradanun ışkına” (Gökyay, 2004: 103).

Kazılık Koca'nın ifadeleri, doğrudan olmasa bile analogi yoluyla bir erkek çocuk beklentisi içinde olduğunu ortaya koyar. Oğuz toplumunun gerek psikolojik gerekse sosyolojik gerçekliği ve Dede Korkut Kitabı'nın tamamına hâkim olan bakış açısı bu analogiyi pekiştirir. Dede Korkut Kitabı'nda yer alan hikâyelerdeki kahramanların neredeyse tamamının “erkek olması, toplumun fizik güce - kuvvetli insanlara duyduğu ihtiyacın doğal bir sonucudur” (Eliuz, 2000: 139). Dede Korkut hikâyelerinden Manas Destanı'na uzanan geniş bir yelpaze içinde Türk epik anlatılarında “erkek çocuk ile ilgili olarak hem babanın hem de toplumun bir beklentisi söz konusudur” (Yıldız, 1995: 280). Dolayısıyla Dede Korkut Kitabı'nda ve diğer Türk epik anlatılarında erkek çocuk, toplumsal varlığın güvencesi olarak yer alır.

Yegenek, anlatıda Oğuz'un geleceğini güvence altına alan kahramanlardan biri olarak idealize edilir. Öyle ki babasından, dayısından ve dolayısıyla da bir önceki neslin kahramanlarından üstün tutulur. O, yeni bir zihniyetle hareket eden yeni bir tipin temsilcisidir. Mücadelelerine stratejik akıl, birliktelik şuuru, tevekkül ve inanç gibi değerleri yansıtmayan önceki nesle mensup kahramanlar alp tipini temsil ederken Yegenek, Dede Korkut Kitabı'nda yer alan alp bilge / alp eren tipinin Basat'la birlikte (Korkmaz 2015: 28) öncü temsilcilerinden biri olur. Bir geçiş dönemi eseri

olarak değerlendirilen Dede Korkut Kitabı'nın büyük oranda "Oğuzların İslamlaşıp Anadolu'ya yöneldiği" (Kaplan, 2011: 58) tarihî çağlarda son şeklini almış olması, kahraman tipindeki söz konusu değişimi açıklamaya yardımcı olur.

Arketipsel ve psikanalitik açıdan ise Yegenek'i babacıl yönelişin ve eril bir mücadelenin sonunda bilinçdışının karanlığına karşı galip gelmeyi başaran bilincin simge kişisi olarak değerlendirmek gerekir. Kazılık Koca'nın tam da oğluna ve özgürlüğüne kavuşacağı anda bir erkek çocuk sahibi olma konusunda hissettiği iştihak, bilinçdışının eril bir yöneliş hâlinde bulunan bilinçle uzlaşmaya hazır duruma geldiğine işaret eder.

Kahramanın Dönüşü

Anlatının başından itibaren önce yirmi dört Oğuz beyi ve akabinde dayısı Emen'le güçlerini birleştiren Yegenek, son olarak tutsaklıktan kurtulan babasını da oluşturduğu birliğe dâhil eder. Yegenek'in öncülüğündeki bu kolektif güç birliği, Düzmürd Kalesi'ni tamamen fethederek elde edilen ganimetlerle birlikte Oğuz yurduna döner. Böylece Kazılık Koca'nın sarhoşluk anında verdiği bir karar neticesinde sefere çıkmasıyla başlayan yenilgiler süreci tersine döndürülmüş, Oğuz beyleri tekrar kolektif bir yapı teşkil edecek şekilde bir araya gelmiş, üstelik bu defa Yegenek gibi alp bilge / alp eren tipinin temsilcisi olan bir kahraman öncülüğünde hikâyenin en başında tasvir edilen şölen iklimine dönülmüş olur.

Yegenek'in babasını kurtarıp onunla güç birliği yapması, arketipsel sembolizm bağlamında bilincin gölgesiyle bütünleşme sürecinin alegorik bir ifadesidir. Nitekim "düşman, zindan ve esaret 'gölge arketipi'nin sembolik görüntüsüdür" (İçli, 2010: 27). Çünkü gölge arketipi "ahlaki, esestetik veya başka sebeplerle kabul edilmek istenmeyen" (Gökeri, 1979: 18) ve bilinçdışına itilmeye çalışılan unsurların oluşturduğu bir terkiptir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Yegenek ile Kazılık Koca, bireyleşme sürecinde bir araya getirilip uzlaştırılması gereken bilinç ve bilinçdışı kutuplarını temsil eder. Kazılık Koca'nın Yegenek tarafından kurtarılması, yani gölgenin bilinç tarafından içerilmesiyle birlikte kahramanın tinsel doğum süreci tamamlanmış olur.

Sonuç

Anlatılarda sınavlar yolunda ilerleyen kahramanların maceraları aslında bireyin iç çatışmalarının simgeler aracılığıyla anlatımından ibarettir. Bireyin varoluş sürecini tamamlayabilmesi için ruhunun karanlık yönünü keşfetmesi ve bu yönüyle bir şekilde uzlaşarak kendini aşması gerekir. Bu psikanalitik perspektiften bakıldığında Yegenek'in macerası, bireyin bilinçdışına ittiği karanlık unsurları keşfetme ve bilincin kontrolü altında içselleştirme sürecinin simgesel bir ifadesidir.

Yegenek'in serüveni, aynı zamanda bir kültür değişiminin yaşandığı geçiş döneminde kolektif bilinçdışının ihtiyaç duyduğu yeni kahraman tipinin özelliklerini ortaya koyar. Çünkü Yegenek önceki kahramanlar neslinin başaramadıklarını yeni bir zihniyet ve eylem modelinin temsilcisi olarak başarır. Bu çerçevede önceki neslin başarısızlık sebepleriyle Yegenek'i başarıya ulaştıran sebepler arasındaki zıtlıklar dikkat çekicidir.

Çalışmada ortaya konulan bulgular çerçevesinde alp tipinin bir temsilcisi olarak önceki nesilden Kazılık Koca'nın başarısızlık sebepleri; sarhoşken karar vermesi, yoldaşlarını iyi seçememesi, dua edip doğaüstü güçlerin yardımını almaması ve strateji kurmadan aceleyle hücumla geçmesidir. Benzer şekilde zihniyet itibarıyla önceki nesle mensup olan Emen de hakiki yiğitler yerine ulufeci başıbozuklarla yola çıktığı için başarısız olur. Yegenek ise eğlence ve sarhoşluk gibi rehabet hâllerine kapılmadan yirmi dört Oğuz beyini ve daha sonra da dayısı Emen'i yanına alarak yola çıkar. Tabiatın önüne çıkardığı engellerin üstesinden akıl ve el becerisiyle gelerek düşmanına erişir ve vuruşmadan önce Tanrı'ya yakararak son aşamada doğaüstü güçlerin yardımını da alır. Böylece önceki nesilden kahramanların başaramadığını başararak kolektif bilinçdışının ihtiyaç duyduğu yeni kahraman modelinin Dede Korkut Kitabı'ndaki ilk prototiplerinden biri olarak anlam kazanır.

KAYNAKÇA

- Abdulla, K. (2015). *Mitten yazıya veya gizli Dede Korkut*. (akt.: Ali Duymaz), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Adler, A. (2010). *İnsanı tanıma sanatı*. (çev.: Kâmurâl Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- Aksoy, Ö. A. (1998). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü I: Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler*. (çev: Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boratav, P. N. (1984). *100 Soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Campbell, J. (2010) *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk dünyası ortak atasözleri sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Duvarcı, A. (2002). Uyku folkloru. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*, 495-512. Adana.
- Duymaz, A. (2020). *Kolca kopuzdan kılca kaleme Dedem Korkut araştırmaları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Eliade, M. (2006). *Şamanizm*. (çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliuz, Ü. (2000). Dede Korkut hikâyelerinde tipler. *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, 139-155, Ankara: AKM Yayınları.

- Gökery, A. İ. (1979). *Arketiplere dayanan yeni bir inceleme yönteminin tanıtılarak bazı romans ve epik niteliğinde yapıtlara uygulanması*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gökyay, O. Ş. (2004). *Dedem Korkudun kitabı*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Gömeç, S. (2004). Oğuz Kağan'ın kimliği, Oğuzlar ve Oğuz Kağan destanları üzerine bir-iki söz. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 23(35), 113-121.
- Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna kayıp şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Düşünce tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harman, Ö. F. (2000). İdris. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 21, 478-480, İstanbul: TDV Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2007). Nüh. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 33, 224-227, İstanbul: TDV Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2013). Yûsuf. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 44, 1-5, İstanbul: TDV Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2020). Mûsâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 31, 207-213, İstanbul: TDV Yayınları.
- İçli, A. (2010). Fenomenolojik açıdan Kazan Begün oğlu Uruz Begün tutsak olduğu boyun içerik düzlemi üzerine bir inceleme. *Türk Epik Ənənəsində Dastan: Ortaq Türk Keçmişindənən Ortaq Türk Gələcəyinə VI Uluslararası Folklor Konfransı*, 19-28, Bakı.
- Jung, C. G. (2009). *Dört arketip*. (çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2010). *İnsan ruhuna yöneliş*. (çev.: Engin Büyükinall), İstanbul: Say Yayınları.
- Kanter, F. (2010). Modern anlatı destan ilişkisinin arketipsel sembolizm açısından incelenmesi. *Türk Epik Ənənəsində Dastan: Ortaq Türk Keçmişindənən Ortaq Türk Gələcəyinə VI Uluslararası Folklor Konfransı*, 184-188, Bakı.
- Kaplan, M. (2011). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar 3 tip tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ögel, B. (2006). *Türk mitolojisi 2*. Ankara: TTK Yayınları.
- Saydam, M. B. (2013). *Deli Dumrul'un bilinci "Türk-İslam ruhu" üzerine bir kültür psikolojisi denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Selçuk, A. (2005). Kültürlerarası iletişim açısından gündelik iletişim davranışları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 1-17.
- Tekin, B. (2018). Hayatın anlamını semboller üzerinden okumak: dünyanın boğulmuş en güzel adamı. *Folklor/Edebiyat*, 24(95), 105-115.
- Toker, İ. (2009) Renk simgeçiliği ve din: Türk kültür yapısı içinde ak-kara karşıtlığı ve bu karşıtlığın modern Türk söylemindeki tezahürleri üzerine. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 50(2), 93-112.
- Yıldırım, A. (2006). Renk simgeçiliği ve Şeyh Gâlib'in üç rengi. *Millî Folklor*, 72, 129-140.

Yıldız, N. (1995). Manas destanında aile içi ilişkiler ve bunların Dede Korkut hikâyeleri ile mukayesesi. *Manas Destanı ve Etkileri Uluslararası Bilgi Şöleni*, 271-281, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Yorulmaz, R. N. (2022). *Dede Korkut hikâyelerinin tasavvufi açıdan değerlendirilmesi*. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *This article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

MEZAR VE MEZARLIKLARIN BİN BİR GECE MASALLARINDAKİ YANSIMALARI



REFLECTIONS OF GRAVES AND CEMETERIES IN THOUSAND AND ONE NIGHTS TALES

Hasan KIZILDAĞ*

ÖZ: Mezar, doğumla başlayıp ölüm anına kadar süren hayat yolculuğunun son durağı olması açısından, insan yaşayışı ve toplum bilinci üzerinde etki sahibi olan bir unsurdur. Öyle ki mezar ve mezarlıklar çevresinde gelişen algı merkezlerinin insana ölüm, öte dünyaya geçiş, kaçınılmaz son, ebedi istirahate çekilme, ebediyete intikal, sonsuzluk veya mutlak karanlık gibi fikirler aşılması da bu bakımdan anlaşılabilir ve doğal karşılanmaktadır. Tarihin tüm devirlerinde ölüm gerçeği çokça düşünülmüş ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Gerek semavi dinler gerekse yerel dinlerin ölüm ve ölümlle bağlantılı olarak mezara bakışı konusunda birçok ortaklığın bulunması, nihai olarak her insanın ölüm denen sonu yaşayacak olması toplum nezdinde de ölüm ve mezar anlayışını, toplumun iç ve dış dünyasında gündemden düşmeyen bir yere taşımıştır. Ayrıca tarih boyunca birçok toplumun ölümden sonraki hayata inanmasına bağlı olarak, mezarlar ölümden sonraki aşamaya geçişte bir durak ve öte dünyaya açılan bir kapı olarak görülmüştür. Bu açıdan ölüm gerçeğinin en açık yansıması olan mezarlar toplumların sözlü ve yazılı kültür ürünlerinde de kendine büyük bir yer kazanmıştır. Yapılan bu çalışmada, yaşayanlarla ölümler dünyası arasındaki geçiş mekânı olan mezar/mezarlıkların Binbir Gece Masalları'ndaki yansımaları on üç başlık altında tasnif edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İnanç, ölüm, mezar, masal, Binbir Gece Masaları.

ABSTRACT: The grave is an element that impacts human life and social consciousness in terms of being the last stop of the life journey that begins with birth and continues until the moment of death. In this respect, it is understandable and natural that the centers of perception that develop around graves and cemeteries instill ideas such as death, transition to the afterlife, inevitable end, eternal rest, eternity, or absolute darkness. In all periods of history, the reality of death has been thought about and tried to make sense of. The fact that both celestial religions and local religions have many commonalities in their view of death and the grave in connection with death, and the fact that every human being will ultimately experience the end called death, has brought the understanding of death and the grave to a place on the agenda in the internal and external world of society. In addition, depending on the fact that many cultures throughout history have believed in life after death, graves have been seen as a stop on the way to the next stage and a gateway to the afterlife. In this respect, graves, the most precise reflection of the reality of death, have gained a great place in the oral and written cultural products of societies. In the Thousand and One Nights Tales, this study analyzes the thoughts of graves/graveyards, which are the transitional places between the world of the living and the

* Dr.-Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Samsun/ kizildaghasan@yandex.com (Orcid: 0000-0001-7266-6678)

dead. The appearance of cemeteries in *The Thousand and One Nights Tales* is classified under thirteen headings.

Key Words: Belief, death, tomb, fairy tale, *One Thousand and One Nights*.

Giriş

İnsan çağlar boyunca görerek ve yaşayarak öğrendiği bilgileri sonraki nesillere aktarmak yoluyla güçlü bir toplumsal hafıza yaratmıştır. Bu toplumsal hafızanın unutulmaz ve her daim yenilenerek güçlenen birikim unsurlarından biri de ölümdür. Sedat Veyis Örnek'e göre insan hayatının üç önemli "geçiş" vardır: Doğum, evlenme ve ölüm. Bu üç önemli "geçiş" in çevresinde bir sürü âdet, ayin, tören, dinsel ve büyüsel işlem kümelenmekte, söz konusu "geçiş" leri yönetmektedir. Bunların hepsinin amacı insanın yeni durumunu kutlamak ve kutsamak, aynı zamanda da onu, "geçiş" sırasında yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır (1971: 11). İnsanın, kendi ölümü ya da yakınlarının ölümü karşısındaki isyanı, yaşamı olası bütün çarelerle uzatma arzusu, insan doğasında olan davranışlardandır (Roux, 1999: 27). Sürekli olarak yinelenen ve unutulması mümkün olmayan bir kavram olan ölümden dolayı insan, ölümlle ilgili yaşadığı mutlak çaresizlikten bir türlü kaçamamakla birlikte ölüm ve ölümden sonrası için de ciddi bir endişe içerisindedir. Zygmunt Bauman, ölümden ya da daha doğrusu ölmenin kaçınılmazlığından, insanın dünyadaki varlığının geçiciliğinden daha rahatsız edici bir düşünce olmadığını ifade etmektedir. Bauman'a göre bilginin bu yönü zihinsel yetilerimize kökten ve değiştirilemez bir biçimde karşı koyar. Ölüm aklın en büyük yenilgisidir (Bauman, 2000: 25).

Ölüm, hayattaki en büyük bilinmezlerden biri olarak en arkaik zamanlardan beri insanların zihinlerini meşgul etmiştir. Bedensel canlılığın bir gün son bulacağı fikri, bu gerçekle yüzleşmekte zorlanan insanın zihninde her zaman bir korku ve telaşa neden olmuştur. Ruh, can veya hayat enerjisi olarak tahayyül edilen şeyin bir gün bedenden çıkacağı gerçeğiyle aciz kalan insan, ölümden sonrasını düşünmekten kendini alıkoyamamıştır. Ölen kişinin yeniden hayat bulup bulmayacağına veya ölümden sonra bir hayatın mümkün olup olmadığına odaklanan insan, bu sorunun cevabını reankarnasyon (tenasüh/ruh göçü) veya dinlerin ölümden sonraki yaşam vaadinde bulmaya çalışmıştır (Kızıldağ, 2021: 81). Sonsuz yaşam arzusu ile ölümün ötesinde varlığını sürdürme isteği insanın var olduğu günden beri içerisinde yaşadığı bunalımdır. İnsanın yaşam ve ölüm arasındaki bu sıkılmışlığı geçmişten bugüne mitsel öykülerden, edebiyata kadar hemen her alanda kendisine temsil bulmuş, varoluşun en büyük gizidir (Kotan, 2020: 35).

Ölümün korkutuculuğu ve kesinliği pek çok toplumda, ölüm sonrasına dair inanışları ve bu inanışların "hayatla ölüm arasındaki eşik"

olarak ifade edilebilecek mekânlarına ciddi bir önem atfetmesine sebep olmuştur. Bu eşik, mezarlıklardır. Yaşayanların dünyasıyla ölümler dünyası arasında bir geçiş mekânı olan mezar ve mezarlıklar, ölüm etrafında gelişen kült ve tabulardan hareketle kolektif bilinçte önemli bir yer tutmakta ve her insanın nihai durağı olması sebebiyle ölüm hadisesinin başlıca çağrıştırıcısı konumunda yansıtılmaktadır. Elias Canetti'ye göre mezarlıkların güçlü bir çekiciliği vardır; orada yatan bir yakını olmasa bile insan, oraları ziyaret eder. Yabancı şehirlerde oralar tavaf edilir; orası için zaman ayırılır; sanki kendisi için de bir yer açılmış gibi duygulanır. Gurbette de insanı çeken her zaman, saygın bir kişinin mezarı değildir. Ama ziyaret başlangıçta böyle biri için bile olsa, sonradan bu ziyaretler başka bir çehre kazanırlar. Mezarlıklarda çok özel bir ruh haline girilir (2007: 113).

Gülda Çetindağ Süme'ye göre kabir, sin, makber, kor, kör, gömüt gibi isimlerle de adlandırılan mezar, ilk anlamıyla ölen bir kimsenin defnedildiği bir mekân olsa da taşıdığı anlamlar itibariyle görünenden çok daha fazlasını simgelemektedir (2019: 218). Sedat Veyis Örnek'e göre arkaik dönem insanları genellikle, ölümlerle tam ve kesin bir tükenişe inanmamakta, sadece ölen kişinin "canlılık" durumunda bir değişiklik olduğunu kabul etmektedir. Ölen kimse hayatını bir şekilde sürdürmekte, geriye bıraktıklarıyla ilişkiler kurmakta, hatta onların yaşantılarını ve yazgılarını olumlu ya da olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu inanışlar, cesetle gömülme, mezarla, ölü yemeğiyle, ölünün öte dünyaya gitmesiyle vs. ilgili kült ve ritüel özlü işlem ve pratikler meydana getirmektedir (Örnek, 1988: 93). Mircea Eliade'a göre mezarlıklar, ölümden sonraki hayata inancın kesin kanıtları olmasa cesedi gömmek için katlanılan zahmet anlaşılabilir bir şey olurdu. Mezarlıklar ölümden sonraki hayatın bir kanıtı olmanın yanı sıra ölünün olası geri dönüşüne karşı alınmış bir önlem olarak da tezahür etmektedir (2003: 23).

Orhan Acıpayamlı'ya göre ölüm, iptidailer için, hayatın sonu değildir. Vücuttan ayrılan ruh yaşamaya devam etmektedir. İnsanlar gibi o da yer, içer ve ıstırap duyar. İşte, bu çeşit ruh anlayışı, iptidai toplumalarda sayısız âdet ve inancın doğmasına sebep olmuştur. Mademki ruh yaşamaktadır, o halde onun arzularını yerine getirmek; sevmediği hususlardan kati surette kaçınmak bir iptidai için vazifedir, mecburiyettir. İptidai toplumların bizden farklı olan bu ruh anlayışı yüzünden ölü, çeşitli şekillerde gömülmektedir. Ölünün mezarı üzerinde yemekler yenir, eğlenceler tertip edilir (1962: 245). Yazılı olmayan arkeolojik buluntular da insanın ilk dönemlerden itibaren ölüme yönelik ritüellerinin olduğunu göstermektedir. Paleolitik (Eski Taş) Çağda insanlar, toplu cenaze törenleri yapmışlar; cesetlerin üzerini toprak ve taşla örtmüşler, bu cesetleri, mağara içindeki ocakların yanına gömerek başka bir dünya için hazırlamışlardır (Bahar, 2013: 268).

Masallar, Ölüm ve Mezar

Ölüme bağlı olarak ortaya çıkan mezarlar, her açıdan insanlara kaçınılmaz ölümü hatırlatmasıyla beraber toplumun kolektif bilincinde ayrı

bir yere oturmuş ve toplum hayatında var olan gerçeklerin bütününde kendine bir yer bulmayı başarmıştır. Mezarların toplumun sözlü kültür ürünleri içerisinde çokça işlenmiş olması da bu kolektif bilince yerleşme durumundan kaynaklanmaktadır. Toplum bilincinde yer eden mezar anlayışının ve bu anlayışın uyandırdığı fikirlerin sözlü kültür ürünlerinden olan masal türü içerisinde kendine yer bulması oldukça olağandır. Zira masal dediğimiz şey, toplum belleğinin bir yansıması şeklindedir. Macar Türkolog İgnás Kunos bu konuda “Masallar hem eski zamanların dinini ve bu dinlerin nasıl olduklarını, hem de geçmiş zamanlarda yaşayanların edebiyatını, yargılarını, yazılmış tarihlerden fazla anlatır. Masal dediğimiz şey, her milletin dönen aynasıdır. Bu aynaya bakacak olursak, hem eskilerin ibadetlerini, hem eski zamanlarımızın ahlâkını da görmüş oluruz (1978: 113)” ifadelerini beyan etmektedir. Masallar reel dünya ile hayali dünyanın tam ortasında, bir yanıla hayalleri bir yanıla gerçeği ilgilendiren bir âlemin sembolik mahsulleridir. İçerisindeki örtmece ve sembollere derinlemesine bakıldığında, farklı anlam katmanlarını göz önüne serer. Bu anlam katmanlarının her biri, geleneğe ait unsurları bünyesinde barındırır. Masalların anlam katmanları içerisinde örtülü hâlde bulunan her imge gelenek ekseninde bir görev üstlenir (Kızıldağ, 2018: 161). Masalların olağanüstü bir zamana ve mekâna taşıdığı olaylarla doğrudan görünen eğlenme amacının yanı sıra dinleyicinin (çocuk, yetişkin) erginlemesine de yardımcı olan bir tür olduğu görülmektedir (Kasımoğlu, 2017: 7). Bu sebeple masalların incelenmesi, toplum bilincindeki her türlü tabu, örtmece, korku ve inanç unsurlarının tespiti açısından önemlidir. Bu yolla toplumdaki mezar algısının masallardaki yansımalarını bulabilmek mümkündür.

Binbir Gece Masalları, masal içerisinde masal olarak değerlendirilebilecek olan bir çerçeve masal külliyyatıdır. Bu çerçeve anlatıların içerisinde daha sonra Türk masallarına da etki edecek pek çok unsur yer almaktadır. Bu bağlamda, Binbir Gece Masalları'nın mezar ve mezarlıklar etrafında oluşan örtmece ve tabu unsurlarını ne derece ihtiva ettiğinin belirlenmesi, bu masalların belirtilen unsurlar çerçevesinde Türk masallarına olan etkilerinin anlaşılmasında faydalı olacaktır.

Binbir Gece Masalları

Arapça adı “Elf Leyle ve Leyle” olan bu masal külliyyatı, bir çerçeve hikâye içerisinde yer alan pek çok küçük hikâyeden meydana gelmiştir. Orta Çağ Avrupa edebiyatının çoğu örneğinde görüldüğü gibi bu hikâyeler (peri masalları, efsaneler, fabllar, kıssalar, anekdotlar, egzotik ya da gerçek serüvenler) çerçeve bir hikâyenin içerisine yerleştirilmiştir. Külliyyatın anlatım tekniği, çerçeve masalın içine giren diğer masalların uygun yerlerinde ikinci, üçüncü derecede çerçeveler meydana getirmeye de elverişlidir (Meriç, 1995: 2-3). Şehrezâd'ın anlattığı masallardan herhangi birinin kahramanı bazen bir vesile bulup karşısındakine birbiri içinde devam edip giden masallar anlatır. Dilimizde de meşhur olmuş tâcir ve ifritler, hamal ve üç hanım, kambur, Alâeddin'in sihirli lambası, Ali Baba ile

kırk harâmiler, gemici Sindbâd ve maceraları bunlardandır (Ulutürk, 1992: 180).

Memlûklü dönemi, Avrupa’da Arap edebiyatının herhangi bir diğer şaheserinden çok daha popüler bir eser olan Elf Leyle ve Leyle’ye, yani “Binbir Gece”ye nihâî şeklini vermiştir. “Arap Geceleri” modern ismi, sadece gerçeğin bir kısmını ifade eder. Mes’ûdî (ö. M. 956), “genellikle Binbir Gece diye isimlendirilen eski bir Farsça kitaptan, Hezâr Efsâne (Bin Masal)”den bahseder. O, Hükümdar ile Veziri ve Vezirin kızı Şîrâzâd ile kızın cariyesi Dînâzâd’ın hikâyesidir (Nicholson, 2007: 308-309).

Âlim Şerif Onaran, Arapça aslından tercümesini yaptığı Binbir Gece Masalları’nın önsözünde “Tüm dünyada fikir ve sanat hayatını geniş şekilde etkileyen Binbir Gece Masalları’nın gerçek değeri 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında bunları 16 cilt olarak, olduğu gibi, Arapça’dan aktaran Dr. Joseph-Charles Mardrus’ün çabalarından sonra ortaya çıktı. Her bir cildi aynı yıllarda yaşayan Stephane Mallarmé, Anatole France, Jose-Maria Heredia, Andre Gide, Maurice de Maeternick, Pierre Louys, Remy de Gourmond gibi edebiyatçılara adanan Dr. Mardrus’ün çevirisi, edebî çevrelerde, daha önce Galland’inkine gösterilen ilgiden de öte bir ilgi gördü. Öte yandan, İngiltere’de, diğerleri arasında, Doğu dillerinden çeviriler yaparak ünlenmiş, François Villon’u da çevirerek İngilizlere ilk kez tanıtmış olan Thomas Paine, Binbir Gece Masalları’nı çevirdiği gibi, onu izleyerek Sir Richard F. Burton da 1885-1888’de yayınladığı dipnotlarla zenginleştirilmiş çevirisinde Dr. Mardrus’ün yolunu tuttu; yani masalları ayıklamadan çevirdi. Daha sonra Almanya’da diğer çevirmenler arasında Enno Littmann, 1839 Kalküta baskısından yine doğrudan doğruya Arapça’dan 6 cilt (12 kitap) halinde bir çeviri yaptığı gibi; İspanya’da Mardrus’ün çevirisini göz önünde tutarak Blasco Vicente Ibanez de Binbir Gece Masalları’nı İspanyolca’ya çevirdi. Binbir Gece Masalları daha 19. yüzyılda, Rusça dâhil, hemen hemen dünyanın tüm dillerine çevrildi. (1992: iii)” değerlendirmelerinde bulunarak, bu külliyyatın dünyadaki önemini vurgulamaktadır.

Emile-François Julia Binbir Gece Masalları’yla ilgili, “Arap düş gücünün bu edebiyat anıtının ilk örneği bir İran derlemesi olan Hezar Efsane’dir. Binbir Gece düzeni ve öykülerin bir bölümünün konusu, yitip gitmiş bir kitaptan alınmıştır. Bu temalar üzerinde çalışan öykücüler, dinin, Arap geleneklerinin ve ruhunun isterilerine ve kendi fantezilerine göre değişiklikler yapmıştır. Şam’dan Kahire’ye, Bağdat’tan Fas’a kadar, bütün Sünnî Müslüman âlemi, Binbir Gece Masalları’nın aynasına yansımıştır. Böyle olunca biz sadece bir temel eser karşısında değil, ağır gelişimi çeşitli uygun durumlara bağımlı olan, bütün İslam folkloruna girmiş bir eser karşısındayız (1993: 57-58)” değerlendirmelerini yapmaktadır. Veli Ulutürk’e göre masalların aslında yüzyıllar boyu ağızdan ağıza aktarılan halk masalları türünden olduğu, bunların değişik yer ve zamanlarda rastgele değişmelere uğradığı, Doğu milletlerinin eski-yeni folklorundan pek çok şeyler alarak gelişip bir bütün haline geldiği kabul edilmektedir. Bu

bakımdan hikâyelerin bütünü ilginç bir mozaik görünümündedir. Bu yönüyle Binbir Gece Masalları, Müslüman Doğu milletlerinin edebiyat, tarih, medeniyet tarihi, folklor ve sosyal yapılarının incelenmesi için büyük bir malzeme teşkil etmektedir (1992: 181).

Binbir Gece Masalları'nda Mezar ve Mezarlıklar

Binbir Gece Masalları'nda mezar ve mezarlıklar, farklı işlevlerde tekrar eden birer motif görünümü sergilemektedir. Ölüm tabusunun en bariz göstergelerinden biri olan mezarlıkların masallardaki bu sık tekrarı, bu unsurların sembolik birer işlev üstlendiğini göstermektedir. Binbir Gece Masalları'nda görülen mezar/mezarlık motifi, on üç başlık altında örnekleriyle birlikte tasnif edilerek ele alınmıştır.

1. Yasak Aşk Mekânı Olarak Mezar

İncelediğimiz masal metinlerinde, başlıkta bahsettiğimiz kullanımla ilgili yalnızca bir örnek tespit edilebilmiştir. Bu örnekte hükümdarın eşi zenci bir köleyle yasak aşk yaşamaktadır. Yasak aşkı fark eden hükümdar kellesini vursa da zenci köle ölmez. Hükümdarın karısı bu köleyle gizlice buluşmak için hükümdardan örtülü bir talepte bulunur. Bu talep, âşğın sevgilisiyle yasak aşk yaşamak ve onunla gizlice buluşmak için yaptırdığı bir mezar şeklindedir.

“Sarayının bahçesinde, türbe şeklinde bir mezar yaptırmak istiyorum. Orada yalnız başıma kalarak ağlayacağım ve bu yere Matem Evi adını vereceğim” dedi; ben de “Gerekli gördüğün neyse, yap?” dedim. Bu Matem Evi’ni yaptırdı: üstü kubbe, altı çukur olarak... Sonra da aslında ölmemiş olan, ama iyice hasta düşüp halsiz kalan ve artık karıma hiçbir yararı dokunmayacak durumdaki zenciyi taşıtıp buraya yerleştirdi. Ama bu durumu, onun boyuna şarap ve boza içmesine engel değildi. Ancak [zenci] yaralandığı günden sonra hiç konuşamadı ve vadesi dolmadığı için yaşamını sürdürdü. Ve karım, her gün sabah ve akşamları, türbede onun yanına gidip çılgınca göz-yaşları dökerek dövünmesini sürdürdü; ona, içsin diye içki ve et suyu verdi (Onaran, 1992, I: 113).”

Mezarın bu şekilde bir kullanımı kolektif bellekte bir tabu olan ölümün, ahlaki bir tabu olan aldatmayla bir arada anlatıldığı görülmektedir. Mezarın bir aldatma mekânı olarak kullanılmasının, ölüme dair kutsiyet ve tabulardan ötürü rahatsız edilmeyecek bir mekân olma vasfından kaynaklandığı görülmektedir.

2. Yeraltı Dünyasına Açılan Bir Kapı Olarak Mezar

Binbir Gece Masalları'nda karşılaşılan kullanımlardan biri de mezarların yeraltı dünyasına açılan bir kapı olarak tasvir edilmiş olmasıdır. Mezarın bu şekilde bir tasvirle masalda yer alması, insan bilincinde yer alan öte dünyanın maddi hayatla birleştirilmesi hâlini hatırlatmaktadır. Zira ölünün yeraltına gömülüyor olmasıyla, mezarın yeraltı dünyasına açılan bir

kapı olarak kullanılmış olması da öte dünya-mezar-yeraltı ilişkisinden kaynaklanıyor olmalıdır.

“Orada başka mezarlar arasında bir türbe bulacaksınız: beni orada bekle!” dedi. Doğruca kubbe altındaki mezara yöneldi ve mezarın üzerindeki taşları birer birer kaldırdı, bir yana yığı; sonra da elindeki baltayla mezarın topraklarını, küçük bir kaya büyüklüğünde demir bir kapak meydana çıkasıya kadar kazdı; kapağı açtı; altından aşağıya doğru inen kemerli bir merdiven görüldü. Bunun üzerine kadına doğru döndü ve işaret ederek ona, ‘Haydi bakalım! Seçimini yap!’ dedi. Kadın merdivenden indi ve gözden kayboldu. Bunun üzerine yeğenim bana döndü ve ‘Amcamın oğlu! Bana sağladığın hizmeti tamamlamanı diliyorum senden. Ben de inip şuraya girince, kapağı yeniden kapatacak ve toprağı eskisi gibi üzerime yığacaksın! Böylece yüklediğin hizmeti tamamlamış olacaksın. Torbada bulunan bu alçıyla tasta bulunan suya gelince; bunları iyice karıştır; sonra da mezarın taşlarını önceki gibi iyice yan yana getirerek, birleşme yerlerini bu karışımla eskisi gibi siva! Bunu öylesine yap ki, kimse anlayıp, ‘İşte alçısı yeni, ama taşları eski bir mezar demesin!’ Çünkü ey amcamın oğlu! Bu, pekâlâ mümkündür. Çünkü ben bir yıl burada çalıştım ve bunu Tanrımdan başkası bilmiyordu. Senden dileğim budur’ dedi. Sonra da ekledi: ‘Ey amcamın oğlu, Tanrı beni, senden ayrılmanın hüznüyle kahretsin inşallah!’ dedi. Sonra da merdivenden inip mezara gömüldü. Gözlerimden hayali silinince ayağı kalktım, benden yapmasını istediklerini yaptım, öylesine ki, mezar eskisi gibi oldu (Onaran, 1992, I: 152).”

Örneğin devamında, mezarın yeraltındaki kısmına tekrar inilmekte ve aşağıdaki bölümün adeta başka bir mekân olarak tasvir edildiği görülmektedir¹:

“Toprağı ve kapağı bulduk, ben ve amcam elli ayak merdiven indik... Bunun üzerine ilerledik; un, her türlü hububat, her çeşitten yiyecek ve de başka şeyler dolu bir salona ulaştık. Salonun ortasında örtüyle çevrelenmiş bir yatak vardı (Onaran, 1992, I: 153).”

¹ Bu kullanıma benzer Özbek masallarından bir örnek şu şekildedir: “Adam yüz davetiye den doksan dokuzunu dağıtmış bir tanesini bir mezara atmış. Mezardaki adam da düğüne gelmiş. Adama nasıl geldiğini sormuşlar. Adam: ‘Siz davet ettiniz ben de geldim. Düğün bittikten sonra buyurun siz de bana gelin.’ demiş. Köylüler: ‘Eee biz sana nasıl geleceğiz? Öldükten sonra mı geleceğiz?’ demişler. Adam: ‘Üç İhlas bir Fatiha okuyun mezarım açılır.’ demiş. İki arkadaş bir gün adamın mezarına gitmişler. Üç İhlas bir Fatiha okumuşlar. Mezar açılmış. İçeri girmişler. Sohbet etmişler. Adamın mezarının içi çok güzelmiş. Adama: ‘Bu mezarın içi neden bu kadar güzel?’ diye sormuşlar. Adam: ‘Ben dinime çok düşkündüm. Çok hayır ettim. Yetimleri, garibanları sevindirdim. Burası bundan bu kadar güzel’ demiş (Akyol, 2010: 490-491)”. Bir Muğla masalında ise benzer bir örnek şu şekildedir: “O tarafa bu tarafa bakmış ki, etrafında birilerinin fısıfısı konuştuğunu fark etmiş ve mezarlığın etrafında iki defa dolanmış ve üçüncü defa geçerken bir mezar içinde güzel bir nur görmüş ve oraya girmiş oradan ikinci mezara geçmiş, oradan üçüncüsüne girmiş. Kısacası, yedi mezarı geçip büyük bir taşla kapatılan mağarayla karşılaşmış. Şemşirbaz bakmış ki, içeride biri eksik kırk yiğit yemek yiyip, içki içip sarhoş halde oturuyormuş.” (Saçkesen, 2010: 579).

3. Mezar Taşına Yazılan/Yazılacak Sözlerle Bağlantılı Olarak Mezar

Ölümden sonra öte dünyaya göçen kişinin maddi hayatta kalan son somut örneği mezarı ve mezar taşıdır. Bu açıdan, masalarda sevilen kişinin mezarının ziyaretiyle beraber mezar taşına bir takım sözlerin yazılma ihtiyacı, ölen kişiye yaşadığı zamanlarda tam olarak söylenememiş veya yeniden söylenmek istenen şeylerin masal dünyasındaki yansıması görünümündedir.

“Dostlarım, size yalvarıyorum, ölünce, mezar taşıma, ‘Burada büyük bir suçlu yatıyor: Sevmek suçunu işleyen!’ diye yazın! Böylece aşk acısını tatmış bir ziyaretçi, kabrime bakarken, bir merhametli bakış fırlatır (Onaran, 1992, I: 255)!”

“Sabahın ilk saatinde, yataktan kalktı ve içi dinarlarla dolu büyük bir kese aldı ve bana ‘Haydi! Kalk ve beni onun mezarına götür! Çünkü orada bir türbe yaptırmak istiyorum’ dedi. Kendisine ‘İşittim ve itaat ettim!’ yanıtını verdim. Ve dışarı çıkarak onun önünde yol aldım; o da fakirlere yol boyunca sadakalar dağıtarak beni izledi ve her sadaka verişinde ‘Bu sadaka, Azize’nin ruhunun dinlenmesi içindir!’ diyordu. Böylece Azize’nin mezarına ulaştık. O zaman, mezara bir göz attı ve bol bol gözyaşı döktü. Sonra ipek bir torbadan çelik bir makas ve altın bir çekiç çıkardı ve parlatılmış mermer üzerine güzel bir yazıyla şu zarif dizeleri kazıdı:

Bir gün yolumda giderken, ağaçların gölgesinde yer almış bir mezar önünde durdum; yedi lale boyun bükmüş ağlaşıyordu.

‘Kim yatmış olabilir bu mezarda?’ diye sordum. Yerin altından gelen bir ses bana ‘Ey yolcu! Alnını saygıyla eğ! Burada, sessizliğin barışı içinde bir sevgili yatmaktadır” diye yanıt verdi.

Bunu duyunca ‘Ey aşk uğrunda ölen, sessizce burada uyuyan kadın! Tanrı dertlerini unuttursun ve seni Cennetin en yüce doruğuna koysun!’ diye haykırdım.

Bahtsız âşıklar, sizler ölmüş yatarken bile yüzüstü bırakılmışsınız, çünkü mezarınızın tozunu almaya kimseler gelmez (Onaran, 1992, IV: 40)!”

“Hemşirelerim, Allah için! Ölümden sonra mezar taşıma şöyle yazın: “Ey Allah’ın yollarından geçen kişi, bu toprakta bir aşk kölesi yatmaktadır (Onaran, 1992, IV: 61)!”

Ailesi ve oğlu onun uğrunda gözyaşı dökmüş; ona en büyüklerin de, en küçüklerin de, en fakirlerin de, en zenginlerin de katıldığı bir cenaze merasimi düzenlenmiş ve toprağa verildikten sonra mezar taşına şu dizeler yazılmış:

Topraktan doğdum ben, toprağa dönüyorum, toprak olarak! Sanki hiç yaşamamış gibi (Onaran, 1992, VI: 212)!”

4. Olağanüstü Varlıkların Uğrağı ve Barınağı Olarak Mezar

İncelenen masalarda mezar ve mezarlıkların olağanüstü olaylara ve olağanüstü varlıkların ziyaretine sahne olduğu görülmektedir. Mezarlıklar,

ölümü hatırlatması sebebiyle korkulan ve özellikle hava karardıktan sonra ziyaret edilmesinden çekinilen bir yer olarak düşünülmektedir. Aynı zamanlarda mezarlıklarda yaşayan veya orada bulunduğu inanılan varlıkların fikri de insanın belli durumlarda mezar ve mezarlıklardan kaçınmasına sebep olmaktadır².

“Oysa bu mezarlık, iyi niyetli, Müslüman inançlı ecinnilerin uğrağı bir yermiş. Ve tüm rastlantı olarak, o saatte güzel bir ecinniye, ay ışığı altında hava almak için oraya uğramış. Gezintisi sırasında Hasan'ın bulunduğu yere gelmiş ve onu olanca güzelliği ve uyum içinde uyurken görmüş, buna çok şaşırıp kendi kendine, ‘Allah’a şükürler olsun! Ey güzel çocuk! Gerçekte, açık olsaydı, onun güzel gözlerine âşık olurdum; her halde siyah ve güzel gözlerdir bunlar!..’ demiş. Sonra da, ‘Uyanmasını beklerken, gezintimi havada sürdürmek üzere uçayım’ diye eklemiş. Ve uçarak, taze hava almak için oldukça yükseklerle ağmış; orada, gezisini sürdürürken, arkadaşlarından birine, bir erkek ecinniye rastlayarak mutlu olmuş; o da inançlı biriymiş. Onu nezaketle selamlamış, erkek ecinni de selamına saygıyla karşılık vermiş. (...) Bunun üzerine ecinniye, “Arkadaş, benimle Basra mezarlığında uyuyan bir genç adamın güzelliğine hayranlık duymak için gelmek ister misin?” deyince, ecinni, “Emrin başım üstüne!” demiş. Bunun üzerine el ele tutuşup birlikte mezarlığa inmişler ve uyuyan genç Hasan'ın önünde yere inmişler. Ecinniye, ‘Nasıl, haklı değil miymişim?’ demiş (Onaran, 1992, I: 298-299).”

Tespit edilen örneğe bakılacak olursa, mezarların olağanüstü varlıkların ve olayların merkezi olduğu sonucu ortaya çıkacaktır. Bu olağanüstülüklerin bir kısmı, İslam dininde yer alan cin, ifrit, ecinni gibi varlıklarla ilgilidir. Halk inançlarında mezarlıkların karşılaşılmak istenmeyen ruhanî varlıkların yeri olarak kabul edilmesi, örnekte mezarlığın ecinnilerin uğrak yeri olmasıyla örtüşür vaziyettedir.

5. Hayrat Olarak Yaptırılması Vaat Edilen Bir Unsur Olarak Mezar

Yalnızca bir örnekte karşımıza çıkan bu kullanım, bir ahde vefa anlayışı etrafında şekillenmiş ve bir vaat olarak karşımıza çıkmıştır.

“Dünden beri ölmüş bulunduğu göre, kamburumuzu gömmeyi ondan sonra düşünceğim. Ve yaşarken bizi o kadar eğlendirdiği, öldükten sonra bile, bu topal gencin, berber ile altı kardeşinin öykülerini ve öteki üç öyküyü işitmek fırsatını bana sağlayarak

² Bununla ilgili Kırım-Tatar masallarından bir örnek şu şekildedir: “Şehir yakınında eski bir mezarlığın içine girip, yıkık bir türbeye yerleşmiş. Başının dibine bir taş koyup uykuya dalmış. Az mı uyumuş, çok mu uyumuş gecenin bir vaktinde başucunda büyük bir şamata koptuğunu duymuş. Gözünü açıp bakınca ne görsün! Kale kadar bir Lfrit (İfrit, Cin) başının yanındaki bir selvi ağacını tamamen yerinden söküp almış. Ağacı çıkarıp bir tarafa koyduktan sonra mezardan göz kamaştırarak gibi güzel bir kızı alıp çıkarmış.” (Şamloğlu, 2013: 218)

neşelenmeme neden olduğu için, ona güzel bir mezar yaptıracağız (Onaran, 1992, II: 182)!”

6. Üzerine Yemin Edilen Bir Unsur Olarak Mezar

Toplumların mezarlara yüklediği kutsallığın bir yansıması olması açısından, masallarda mezar üzerine yemin etme anlayışı incelenmeye değer bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen masallarda da mezarın, üzerine ant içilen bir kutsallığa sahip olması, toplum bilincinde yer alan mezar algısının masallardaki yansımasına örnek olarak verilebilecek niteliktedir.

“Babamın ve cedlerimin mezarları üstüne yemin ederim ki, onları ben kızartacağım. Benden başka hiç kimse bu balıkları kızartamaz, hem de kendi ellerimle (Onaran, 1992, II: 258)!”

“Otuz gün oluyor ki, Ali-Nur İbni Hakan’dan haber alamadım. Ve de Basra Sultanı’nın onu öldürtmesinden endişe ediyorum. Ama kendi başıma ve cedlerimin mezarları üzerine yemin ediyorum ki, bu gencin başına bir felaket gelmişse, neden olanı, dünyada en çok sevdiğim kişi de olsa, öldürteceğim (Onaran, 1992, II: 280)!”

Mezarlar aynı zamanda ölü/ata kültürleriyle bağdaştırıldığından, mezar üzerine edilen yeminin aynı zamanda ölen kişiye duyulan hürmet ile de bağlantısı söz konusudur. Bu bağlamda, içilen ant, “mezar” ile sembolize edilen ataların ruhları üzerine de içilmiş sayılmaktadır.

7. Bir Sığınak Vazifesinde Mezar

İncelenen masallarda mezarların birer sığınak vazifesinde düşünülmesi anlayışı, ölü bedeninin öte dünyaya geçişteki son durağı olarak algılanması ve mezarın bedeni koruyup kollayan bir koza şeklinde düşünülmesinden ileri gelmektedir.

“Bilesin ki, bir babam vardı çok sevdiğim, bence babaların en tatlısı! Artık yanımda değil o! Ve sadece mezar ona sığınak olmuş (Onaran, 1992, II: 264)!”

“Ey mücevher, en son kavuştuğumuz toprak ananın bağrında seni saklayan mezarın derin uçurumu senden taştan ışıkla kendiliğinden aydınlanıyor (Onaran, 1992, III: 250).”

Ruh ve bedenden oluştuğuna inanılan insan, ölüm sonrasında ruh ve beden olarak farklı mekânlara seyahat etmektedir. Bedenin dünyadaki son durağı mezar olurken, ruh bedenden ayrılarak inanca göre cennet veya cehenneme geçmektedir.

8. Mezar ile Alakalı Olarak Yapılan Benzetme Unsurları/Söz Oyunları

Mezar sözcüğünün, toplum içinde bir benzetme unsuru olarak kullanılması yaygın bir durumdur. Bununla beraber aynı kullanımların masallarda da karşımıza çıkması, bir tesadüf olmaktan çok, toplum dağarcığındaki mezarla ilişkili söz oyunlarının yine topluma ait sözlü kültür ürünleri içerisinde yer almasından başka bir şey değildir. Verilen

örneklerden de anlaşılacağı üzere, masallar kolektif bilincin bir aynası olarak, topluma ait fikir ve inançların yansıtılmasında büyük bir önem arz etmektedir.

“Şems-ün-Nehar’ın o ışık saçan yüzü yerine, mezardan çıkmış birininki gibi solgun yüzüyle onu kim tanıyabilirdi (Onaran, 1992, IV: 307)?”

“Zavallı Şemseddin! İşte sonunda mezarın kapısına yaklaştın ve hâlâ da neslini sürdüreceğün çocuğün yok! Sönüp gideceksin ve sanki dünyaya hiç gelmemiş gibi olacaksın (Onaran, 1992, IV: 201)!”

“Felsefeci “Doğru! İçine aldığı kişiyle kıpırdamaya başlayan mezar hangisidir, bana söyleyebilir misin?” demiş. Kız “Yunus’u yutup karnında barındıran balina!” diye yanıtlamış (Onaran, 1992, VI: 41).”

“Tam o sırada rahmetli babamın tekrarlamaktan hoşlandığı, dua ve barış üzerine olası efendimiz Davut oğlu Süleyman’ın şu sözleri aklıma geldi: “Üç başka şeye yeğ tutulacak üç şey vardır: Ölüm günü, doğum gününden daha üzücüdür; canlı bir köpek ölü bir arslandan daha iyidir, mezar da yoksulluğa yeğlenir (Onaran, 1992, VI: 72).”

Tespit edilen örneklerde mezardan çıkma/dirilme olgusuna, çocuksuzlukla da bağdaştırılan ömrün sonuna gelme durumuna, Hz. Yunus’un bir balina tarafından yutulması ve balinanın ona adeta mezar olması kıssasına ve yoksulluğun mezarda olmaktan kötü olduğuna değinilmiştir.

9. Yaşayanlar İçin Bir Sığınak Vazifesinde Mezar

Masallarda muhtelif yer ve şekillerde karşılaşılan “sığınak” mefhumu gece mezarlıklarda uyuma olgusunun bir yansıması olarak düşünülebilir. Yolculuğa çıkan kişilerin, kalacak bir yer bulamamaları durumunda mezarlıkları birer istirahat mekânı olarak düşünmesi gerçeği, kısmi benzerlik ve farklılıklarla masallarda kendine yer bulabilmiştir. Tespit edilen örnekte, mezarlıkta uyumanın korkutuculuğuna da gönderme yapılmaktadır.

“Bunun üzerine geri dönmüş ve sabah oluncaya kadar geceleyin barınacak bir yer aramaya başlamış. Hemen o civarda dört duvarla çevrili ve içinde bir hurma ağacı bulunan bir türbe görmüş. Bu türbenin açık bulunan granit bir kapısı varmış. Ganem, türbeye girmiş ve uyumak için oracığa uzanmış; ama gözlerine uyku girmemiş; mezarların ortasında yapayalnız bulunmasından dolayı duyduğu korku ruhunu sarmış (Onaran, 1992, II: 287).”

10. Bir Vuslat Mekânı Olarak Mezar

Masallardan ziyade halk hikâyelerinde yaygın olarak görülen sevenlerin kavuşamaması veya ancak öldükten sonra kavuşabilmesi,

masallara da yansıyan unsurlardandır. Tespit edilen örnekte mezar, kavuşamayanlar için hem bir sığınak hem de kavuşma mekânıdır³.

“Ama vahşi Baht seni ruhumdan uzaklaştırırsa, sanma ki, herhangi bir ülkede yaşar, barınabilirim! Dünyanın en güzel ülkesi de olsa, topraklarından ürünler taşsa bile! Ve bir an bile, senden sonra bir an bile yaşayabileceğimi sanma; çünkü yaşamda olduğu gibi ölümdede mezar, birleşmiş bedenlerimizi içinde saklayacaktır (Onaran, 1992, IV: 178)!”

11. Aşağılama ve Lanetlemeyle Alakalı Olarak Mezar

Arkaik toplumların genelinde ölü kültü çevresinde gelişen birtakım inanışlar mevcuttur. Bu inanışlardan biri ölen kişinin ruh formunda hayatietini sürdürmesi şeklindedir. Bazı anlatılarda ölen kişinin tamamen yok edilmek veya ölen kişiden intikam alınmasının istenmesi, mezarına/bedenine yapılacak birtakım eylemlerle gerçekleştirilmektedir. Yaşayanların saygısızlık olarak gördüğü birtakım eylemlerin ölen kişinin mezarına/bedenine yönelik gerçekleştirilmesi şeklinde vuku bulmaktadır. Tespit edilen örneklerde, çerçeve masalın içinde hayvanlarla ilgili bir örnek olarak karşılaşılan anlatıda, mezara “işemek”, bir intikam ve aşağılama eylemi olarak karşımıza çıkmaktadır⁴.

“Aldanıyorsun ey alçak! Eğer ağlıyorsam, bugüne kadar güven içinde yaşadığından ve bu felaketin senin başına bugünden önce gelmemiş olmasından dolayı duyduğum acı yerinmeden ötürüdür! Geber artık, felaket saçan kurt! Mezarının üstüne işeyeyim ve yeryüzündeki tüm tilkilerle birlikte gömüldüğün yerin üstünde dans edeyim (Onaran, 1992, IV: 218)!”

“Ve ben, ey alçak, cezayı başlatmak ve seni bekleyen tatlılıkların bir ön-çeşnisini duyurmak ve de başını okşayacak güzelim taşların çukurdayken seni bulmasından önce, mezarına cimrilik göstermeden serpmek için sana ne sunuyorum, başını kaldır da bak! Bu sözleri söyledikten sonra tilki, sırtını çevirmiş ve iki art ayağını çukurun kenarına dayayarak kurdun suratına, son anlarını yağlayıp kokulara bürüyecek maddeleri yağdırmış (Onaran, 1992, IV: 225).”

12. Nazarla Bağlantılı Olarak Mezar

Hem Doğu hem de Batı kültürlerinde tesiri ve tehlikelerinden korunmak için pek çok uygulama gerçekleştirilen nazar olgusu, incelenen

³ Bu kullanımla ilgili Türk masallarından bir örnek şu şekildedir: “O zaman Leyla’nın babası ve annesi ikisini de aynı kefene koyup, bir mezara gömdüler. Sevdası helal olan iki genç birleşti, ikisini de bir kefene koyup, aynı mezara gömdüler. Helal sevdaları iki genci birleştirdi. Halk o zaman, sevdası birbirine helal olanların birleşmesi gerekir, Allah da biliyormuş deyip, bu olan iş Allah’ın gücü diye düşündüler.” (Işık, 2010: 438)

⁴ Bu kullanımla ilgili Kırım-Tatar masallarından bir örnek şu şekildedir: “Hacının canı şeytana çevrilmiş. Tam gece yarısında siz, elinize birer kazık alıp, ikiniz de iki tarafa yüzer kere onun haram mezarı üstüne vurunuz! Her vuruşta: ‘yemeyenin malını böyle yerler, alçaklar mezarında çürüsün!’ deyin. O zaman sizi saran ruh sizi rahatsız etmekten vazgeçer.” (Şamhoğlu, 2013: 304-305)

masalarda da karşımıza çıkmaktadır. Tespit edilen örnekte kem göz olarak tabir edilen nazarın ölüm ve mezarlarla doğrudan ilişkisi kurulmuş, kem göze uğrayan kimselerin son durağının mezar olacağı ifade edilmiştir.

“Kem gözün gerçek bir şey olduğunu, bu gibi ciddi konuların şakaya gelmeyeceğini bilmez misin? Ve de falan falan komşumuzla falan falan komşumuzun oğullarının kem göze uğrayarak öldüklerini unuttun mu? İnan ki, zamanımızda mezarların yarısı kem göze uğrayanların ölüleriyle doludur!” diye yanıt vermiş (Onaran, 1992, V: 264).”

13. Kişileştirilen Bir Unsur Olarak Mezar

Binbir Gece Masalları’nda mezar algısıyla ilgili son örnekte, mezara dair sembolik bir görünüm söz konusudur. İçerisinde defnedilen biri olmasa da sembolik olarak o kişinin hatırasına yönelik inşa edilen mezara dönük seslenme, mezarın da kişileştirildiğini göstermektedir.

“Oğlu Hasan’ın kaybolmasından sonra, kadın, gece gündüz ağlayıp hıçkırmak için bu odaya kapanmış ve odanın ortasına, uzun zamandır öldü bildiği oğlu için zavallı çocuğunun mezarını temsil edercesine küçük bir türbe yaptırmış; tüm zamanını, gözyaşları içinde, orada geçiriyor ve dertten çökmüş; uyumak için yine oraya başını dayıyormuş. Şemseddin, odanın kapısına iyice yaklaştığı zaman, yengesinin sesini duymuş; bu acılı ses şu dizeleri okuyormuş:

Ey mezar! Tanrı aşkına söyle bana! Dostumun güzelliği, çekiciliği silindi mi? Güzelliğinin parlak teması, ebediyen soldu mu? Ey mezar! Kuşkusuz sende, ne zevk bahçeleri, ne yücelmiş gök kubbesi var! Ama söyle bana! Nasıl oluyor da içinde, ayın ışıldadığını ve dalın çiçeklendiğini görüyorum (Onaran, 1992, I: 340)?”

Değerlendirme ve Sonuç

Arap kültür dairesinin sözlü verimleri olan Binbir Gece Masalları, mezar ve mezarlıklar çerçevesinde farklı unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Tespit edilen örnekler on üç başlık altında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Örneklerden hareketle mezar ve mezarlıkların Binbir Gece Masalları’nda somut ve soyut şekillerde yer aldığı görülmektedir. Mezarların somut yerler olarak “aldatma mekânı, sığınma ve barınma mekânı, yeraltına geçiş kapısı, kavuşma mekânı, olağanüstü varlıkların uğrak mekânı” olduğu görülmektedir. Bu örneklerden özellikle aldatma ile ilgili kullanım, iç içe geçmiş tabulara örnek durumundadır. Mezarların mekân olarak karşılaştığı diğer örnekler ise yine ölümlerle yaşayanların, ölümler dünyasıyla yaşayanlar dünyasının kesişmesi şeklinde yorumlanabilmektedir. Mezarlar duygu, düşünce ve inanç bağlamında ise “hayrat, yemin, benzetme, aşağılama ve lanetleme, nazar ve kişileştirme” unsurları çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Tespit edilen bütün örnekler, mezar/mezarlıklarla ilgili Arap kültür dairesindeki inanışları da özetleyecek niteliktedir. “Mezardan çıkan kişi”ye dair korku hikâyelerinin yanı sıra mezarlıkta uyumaktan korkulması veya mezarlıkların uğursuz varlıkların

uğrak yeri olduğuna dair inanışlar, tespit edilen örneklerle yansımış vaziyettedir.

Binbir Gece Masalları'nda ölüm algısı çerçevesinde şekillenen mezar/mezarlıklarla ilgili tespit edilen örneklerin özellikle Türk, Fars, Hint masallarıyla karşılaştırılması, birbirine komşu coğrafyalarda yaşayan toplumların bir tabu olan ölüm ve onun en bariz yansımaları olan mezarlıklara bakış açılarının ortaya çıkarılması bağlamında faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, daha sonra yapılacak çalışmalarda mezar/mezarlık algılarının masallarda ne şekilde işlendiği, hangi işlevleri üstlendiği, sembolik arka planı gibi pek çok hususun anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, O. (1962). İptidailerde ölü gömme ile ilgili bazı pratikler ve izahları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 20(3-4), 245-254.
- Akyol, E. (2010). Muğla masalları metin-inceleme, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bahar, H. (2013). Avrasya'da ölüm ve Türklerde mezar kültürü. *Prof. Dr. Nejat Göyünç Armağanı*, (ed.: Hasan Bahar vd.), 267-304, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Ölümlülük, ölümsüzlük ve diğer hayat stratejileri*. (çev.: Nurgül Demirdöven), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm üzerine*. (çev.: Gürsel Aytaç), İstanbul: Payel Yayınları.
- Çetindağ Süme, G. (2019). Köroğlu Destanı'nda mezar motifinin sembolik değerleri. *Sobider*, 6(42), 216-228.
- Elliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi taş devrinden Eleusis Mysteria'larına*. (çev.: Ali Berktaş), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Güven, M. (1995). *Binbir gece masalları üzerinde motif araştırması -metin, inceleme*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Işık, M. (2010). *Nogay masalları*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Julia, E. F. (1993). Binbir gece masallarının kaynakları. (çev.: A. Şerif Onaran), *Marmara İletişim Dergisi*, 3, 51-62.
- Kasımoğlu, S. (2017). *Binbir Gece Masalları'nda kahraman izleşti*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Kızıldağ, H. (2018). Sembolik bir masal okuması: Keloğlan ile altın bülbül, *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 67, 161-170.
- Kızıldağ, H. (2021). Arkaik devirlerden post-hümanizme ölümsüzlük arayışındaki insan: Ufuktaki transhümanizm ve kültür. *Sosyal bilimler ışığında doğa, insan, toplum ve kültür*, (ed.: M. Aça-M. A. Yolcu), 81-96, Çanakkale: Paradigma Akademi.

- Kotan, S. (2020). *Korku filmlerinde "ben" ve "ben'in içindeki öteki'nin" varlık çatışmasının içerdiği ideoloji*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kunos, İ. (1978), *Türk halk edebiyatı*. (hzl.: Tuncer Gülensoy). İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Nicholson, R. (2007). Binbir gece [masalları]. (çev.: S. Tülücü), *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (27), 307-313 .
- Onaran, A. Ş. (1992). *Binbir gece masalları*, C. I, İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1992). *Binbir gece masalları*, C. II, İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1992). *Binbir gece masalları*, C. III, İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1992). *Binbir gece masalları*, C. V, İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1992). *Binbir gece masalları*, C. VI, İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1992). *Binbir gece masalları*, C. VI, İstanbul: Afa Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Örnek, S. V. (1988), *100 soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Roux, J. P. (1999). *Altay Türklerinde ölüm*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Saçkesen, A. (2010). *Özbek masallarının tip ve motif yapısı*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Şamlıoğlu, E. S. (2013). *Kırım Tatar masalları üzerine bir inceleme*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ulutürk, V. (1992). Binbir gece. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 6, 180-181, İstanbul: TDV Yayınları.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / This article does not require an Ethics Committee Approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Çalışmanın yayın aşamasına gelmesindeki emekleri için Motif Akademi Halkbilimi Dergisi editörlerine teşekkürü bir borç bilirim. I would like to thank the editors of Motif Akademi Journal of Folklore for their efforts in bringing the study to the publication stage.

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

MENÂKİBNÂMELERDE YASAK MOTİFİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A REVIEW ON THE TABOO MOTIF IN MENAQIBNAMES

Harun AKÇAM*

ÖZ: Halk anlatıları, barındırdıkları motifler ile metinler arasında kültürel bir ilişki kurmaktadır. Motifler, birer kültür taşıyıcısı olarak farklı dönemler ve farklı anlatıların içinde de bulunmaktadır. Böylece halk anlatılarının kültür coğrafyası içinde birbirlerine olan benzerlik ve farklılıkları tespit edilebilmektedir. Bu tespitlerden hareketle de akademik düzeyde çalışmalar yapılmaktadır. Menâkıbnâmeler, tasavvufî halk edebiyatında çoğunlukla nesir anlatılar olarak hikâye etmenin önemli eserleri arasındadır. Menâkıbnâmeler yalnızca keramet sahibi din büyüklerinin hayatlarını anlatmak amacıyla yazılmazlar. Aynı zamanda bağlı bulunulan dinî zümrelerin kültürlerini hem daha geniş alanlara yaymak hem de daha sonraki kuşaklara aktarmak amacını da taşırlar. Böylece bu dinî zümrelerin bilinirlik ve kalıcılıkları sağlanmış olur. Çalışmada menâkıbnâmelerde görülen motiflerden yasak motifi incelemeye tabi tutulmuştur ve Stith Thompson'un motif indeksinde bulunan bu motif incelenmeye tabi tutulmuştur. Hacı Bektaş-ı Veli, Kaygusuz Abdâl, Seyyid Ali Sultân ve Abdâl Mûsâ menâkıbnâmeleri çalışmada incelenmiştir. Bu incelemeden hareketle menâkıbnâmelerin işlevlerinin motifler üzerinden nasıl kurulduğu ve dinleyici veya takipçilere bu yolla nasıl aktarılmış olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk Edebiyatı Motif İndeksi, Yasak, İşlev, Tasavvufî Halk Edebiyatı, Menâkıbnâme.

ABSTRACT: Folk narratives establish a cultural relationship between texts thanks to the motifs they contain. Motifs are also present in different periods and different narratives as cultural carriers. Thus, the similarities and differences of folk narratives within the cultural geography can be determined. Based on these findings, academic studies are carried out. Menaqibnames are among the important works of storytelling, mostly as prose narratives in Sufi Folk Literature. Menaqibnames are not written only to describe the lives of the great religious leaders. At the same time, they have the aim of both spreading the cultures of the religious groups to larger areas and transferring them to the next generations. Thus, the awareness and permanence of these religious groups is ensured. In the study, the motif of taboo, which is one of the motifs seen in the menâkıbnames, is emphasized and this motif, which is in the motif index of Stith Thompson, has been examined. Hacı Bektas-ı Veli, Kaygusuz Abdâl, Seyyid Ali Sultân and Abdâl Mûsâ menaqibnames were examined in the study. Based on this examination, it has been tried to determine how the functions of the menaqibnames are established through motifs and how they are conveyed to the listeners or followers in this way.

Key Words: Motif-Index of Folk Literature, Taboo, Function, Folk Literature of Sufism, Menaqibname.

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Arel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-İstanbul/h.akcamm@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6644-3870)

Giriş

Din büyüklerinin başlarından geçen önemli olayların aktarıldığı bir tür olan menâkıbnâmeler, Türk kültür tarihi için içinde pek çok detayı barındıran edebi yaratmalardır. Menâkıbnâmeler, barındırdıkları kültürel kodlar sayesinde tasavvufî halk edebiyatı ve halk bilimi çalışmaları için önemli birer kaynak niteliğindedir. Özellikle Anadolu’da teşekkül etmiş olan menâkıbnâmelerde Türk kültürünü, Türklerin din algısını, Türk tipi sufiliği anlamak ve Türk din büyüklerinin menâkıbnâmelerinde İslamiyet öncesi kültürün inanç izlerini görmek mümkündür.

Arapça *menkabe* kelimesi sözlüklerde, “çoğu tanınmış veyâ târihe geçmiş kimselerin ahvâline âit fıkralar, hikâyeler” (Devellioğlu, 2003: 615) olarak tanımlanır. Menkabe kelimesinin çoğulu olan *menâkıb* ise “menkabeler, övünülecek vasıflar” (Devellioğlu, 2003: 612) anlamına gelir. Menkıbelerin yazıldığı eserlere ise *menâkıbnâme* adı verilmektedir. Menkıbeler, ilk olarak IX. yüzyılda Hz. Muhammed’in ashabından olan kişilerin övülecek vasıfları, faziletleri anlamında kullanılmış daha sonra tasavvufî düşüncenin İslam coğrafyalarında yayılması neticesinde ise XI. yüzyıldan itibaren tarikat şeyhlerinin faziletlerini ve kerametlerini de içeren eserleri de kapsayacak şekilde genişlemiştir (Şahin, 2004: 112). Menâkıbnâmeler, İslam ve tasavvuf tarihi açısından ayrıca Tasavvufî halk edebiyatı çalışmaları için önemli eserlerdir. Sözlük ve kullanım anlamı dışında menkıbeler, halkbilimi araştırmacıları tarafından da tanımlanmıştır. Ocak (1992: 27), menâkıb kavramının keramet ile birlikte geliştiğini belirtir. Boratav ise menkıbelerin efsane başlığında değerlendirildiğini söyler. Boratav’a göre (1969: 106) eskiden dinlik konulardaki efsaneler menkıbe olarak adlandırılmaktaydı. Aynı çalışmada Boratav (1969: 110), Tarihlik Efsanelerin yazılı edebiyatta menkabe olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Salih Gülerer, icracı, dinleyici, icra bağlamı ve içerik özelliklerini değerlendirerek bir menkıbe tanımı yapmıştır¹. Özellikle Anadolu sahasında keramet – menâkıb ilişkisi yoğun bir biçimde görülmüştür. Keramet ve olağanüstülük göstermeleri sebebiyle menâkıbnâmeler efsane türünün içinde değerlendirilmiştir. Ancak Pehlivan, efsane, menkıbe ve memorat türleri ile ilgili yaptığı çalışmasında keramet motifinin menkıbeyi belirlemede tek başına yeterli olmayacağını belirtmektedir. Pehlivan’a (2009: 91) göre menkıbeler velinin yaşamındaki yardımseverliği, cihat yapması vs. gibi her hali işler ve bu konular ise her zaman keramet motifi taşımazlar. Bu sebeple menkıbe türünün yalnızca keramet üzerinden algılanması hatalıdır. Menkıbe ve efsane arasında türsel açıdan yapılan tartışma ve çalışmalar devam etmektedir. Ancak genel olarak bakıldığında pek çok tasnifte menkıbelerin efsane başlığı altında yer aldığı da görülmektedir. Çalışmada tür sorunlarına değinilmeyeceği için menâkıbnâmeler ile ilgili söylenecekler bu kısımda kısa tutulmuştur.

¹ Gülerer’in tanımı için bk. (Gülerer, 2013: 35).

1. Menâkıbnâmelerin İşlevleri

Menâkıbnâmeler, yaratılmış olduğu çevrelerdeki önemli tasavvufî figürleri tanıtmak, yüceltmek ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak üzere yazılmış eserlerdir. Menâkıbnâmelerde çokça isim görülse de ana eksen bir veya birkaç kişidir. Ekseriyetle de menâkıbnâmenin ismini aldığı tasavvuf ehlinin yüceltilmesi amaçlanmaktadır.

Menâkıbnâmelerin yazılış amaçları ile ilgili olarak temel görüş, tarikatın edep ve erkânının müritlere aktarılmasıdır. Folklorun dört işlevi düşünüldüğünde menâkıbnâmelerin “kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanması” (Bascom, 2005: 140) işlevine sahip olduğu görülmektedir.

Menkıbeler halk arasında anlatılabilir ancak bir yazar tarafından yazıya geçirilerek menâkıbnâme olarak kayıt altında tutulur. Bu noktada menâkıbnâme yazarlarının da hazırladığı eserin önemi noktasında sorumlulukları vardır. Ocak yazar ve dinleyici/okuyucu arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ocak’a göre (1992: 37) Menâkıbnâme yazarı, menkıbesi yazılacak kişi ile ilgili malzemeleri toplar ve kitabını oluşturur. Ancak yazarın, topladığı malzemeleri hiç değiştirmeden yazması gerekir çünkü o menâkıbnâmeyi okuyacak çevre dinledikleri veya duyduklarını okumak ister aksi takdirde bunu evliyanın ruhuna saygısızlık olarak algırlar. Böylece dinleyici/okuyucu topluluğunun hedefi, hayallerinde yaşadıkları evliya ile ilgili anlatıları her okuduklarında mistik bir haz duymaktır. Dolayısıyla menâkıbnâmelerin dinleyici için yazıldığını da düşünebiliriz. Bu noktada ise menâkıbnâmelerin salt dinî eser hüviyetine sahip olmadığı belirtilebilir. Zira okuyucuların, tarikat büyükleri hakkında duyduklarını teyit etmek istedikleri düşünülebilir. Menâkıbnâmeler ile sadece tarikat yolunun öğretilmesi değil aynı zamanda okuyucunun inancını sağlamlaştırma amacı da güdülmüştür.

Menâkıbnâmeler tasavvufî düşüncenin yayılmasında edebi rolü olan eserler arasındadır. Tasavvufî düşünce, menâkıbnâmeler ile farklı kültürel çevrelerde yayılma imkânı bulmuştur. Zira tasavvuf, özünde ilk fikirlerini barındırmakla birlikte yayıldığı coğrafyaların kültürel kodlarını da içinde barındırarak genişlemiştir. Bu genişleme, menâkıbnâmelerin kültür coğrafyalarındaki varyantları ile rahatlıkla görülebilir. Aynı zamanda ilk sufilerin genellikle tasavvufun esaslarını koruyabilmek için yazdıkları da belirtilmektedir. Küçük’e (2012: 185) göre mutasavvıflar, oluşturdukları terminolojiyi önce yeni mutasavvıflara sonra da kendilerine yönelen eleştirilere cevap vermek ve tasavvufu bozulmaktan korumak için yazmak yoluna gitmişlerdir. Tasavvufun geniş kitlelere yayılması noktasında menâkıbnâmeler, ilgili kültürel çevrenin inanış kodlarını da içinde barındırmakla birlikte tasavvufî fikriyatın özünü koruma amacına da hizmet etmektedir.

Bu işlevler dışında bazı menâkıbnâmelerde, tarikat varlıklarının korunması amacının olduğu da görülmüştür. Bilindiği üzere dervişler gaza ile fethettikleri bölgelerde veya padişah ve devlet büyüklerinin toprak hibe etmeleri ile vakıflar kurabiliyor ve bu vakıflar vasıtasıyla da o bölgede etkin bir rol oynayabiliyorlardı.² Seyyid Ali menâkıbnâmesinde dervişlerin Rumeli'yi kılıçlarının hakkıyla fethettikleri ve bölgelerindeki tasarrufun kendilerine ait olduğu da anlatılmıştır. “Metnin geneline bu açıdan bakıldığında, anlatım boyunca yazarın gazi erenlerin Rumeli'nde en azından belli vakıf arazilerinde hakları olduğunu ve bu hakların o yerlerin fethinde bizzat öncülük yapmaktan kaynaklandığını ispat etmek gibi bir çaba içinde olduğu hissi meydana gelmektedir” (Yıldırım, 2007: 53). Dolayısıyla menâkıbnâmelerin tek bir işleve sahip olmadıklarını, birden fazla amaçla meydana getirildiklerini ifade edebiliriz. Ancak bunlar arasında görünürlüğü en yüksek olan amacının yukarıda da bahsettiğimiz üzere töre ve kurumlara destek verme ve bunları gelecek kuşaklara aktarma işlevi olduğu söylenebilir.

Tarikat düşüncesinin sağlamlanması amacıyla tarikata yeni giren müritlere tarikatın veya genel olarak İslam ve tasavvufun yasaklarının anlatılması bahsedilen işlevlerin sağlamlanması noktasında önemlidir. Zira toplulukların kendilerine has emir ve yasakları vardır ve topluluğun yeni üyelerinin de bu emir ve yasalara uyması beklenmektedir. Bu emir ve yasakların ne olduğu noktasında ise menâkıbnâmeler yine bir görev üstlenmektedir. Özelde tarikatın genelde ise İslam ve tasavvufun emirleri veya yasakladığı hususlar menâkıbnâmelerde bazen örtük bazen de açık bir şekilde dile getirilmektedir. Bu çalışmada da Stith Thompson'un *Motif İndeksinde* yer alan *Yasaklar* maddesi ele alınacak ve indekste yer alan sıralamaya göre seçilmiş bazı menâkıbnâmelerdeki bu motif tasnif edilecektir.

2.1. Menâkıbnâmelerde Yasak Motifi

Motif, anlatının en küçük parçası olarak çeşitli araştırmacılar tarafından tanımlanmıştır. Metin Ekici'nin (1998: 30, 31) Thompson'dan aktardığına göre motif, masaldaki en küçük unsurdur. Bu unsur, gelenekte yaşar ve dikkat çekici bir özelliğe sahip olmalıdır. Bu noktada farklı araştırmacıların motif tanımı da benzer ifadeler üzerinden ilerlemektedir. Genel olarak motifin, *gelenekte yaşayan, dikkat çekici bir özelliği olan ve hikâye etmenin en küçük unsuru* olduğu belirtilmektedir.

Stith Thompson motif kavramını temel alarak halk anlatılarının indeksini ortaya koymak amacıyla bir çalışma yapmıştır. Motif-Index of Folk-Literature ön başlığı ile yayınlanan bu eser, altı ciltten oluşmaktadır. İlk beş cildinde dünya halk anlatılarından tespit edilen motifler A'dan Z'ye kadar yirmi üç başlık altında toplanarak tasnif edilmiştir. Altıncı cilt ise ilk beş cildin dizini şeklindedir. Bu sıralama içinde C başlığı, Motifs of Tabu

² Tarikatların toprak sahibi olmaları ve vakıflaşmaları hakkında detaylı bilgi için bk. (Barkan, 2013).

(=Yasak Motifleri) başlığını taşımaktadır ve on alt başlıktan oluşmaktadır. Çalışmada incelenmiş olan metinler bu on alt başlıkta değerlendirilecektir. Tespit edilen motifler, Motif Index of Folk Literature (=MIFL) içindeki uygun yerlere yerleştirilecektir ancak uygun madde veya alt maddeler mevcut değilse bu motifler için yeni madde veya alt maddeler açılacaktır.³ MIFL'da yer alan Yasak motifi ve alt başlıkları şunlardır.

C. Yasak Motifi

C. 0-99. Doğaüstü Varlıklarla Bağlantılı Yasak

C. 100-199. Cinsel Yasak

C. 200-299. Yeme İçme Yasağı

C. 300-399. Bakma Yasağı

C. 400-499. Konuşma Yasağı

C. 500-549. Dokunma Yasağı

C. 500-599. Sınıf Yasağı

C. 600-699. Eşsiz Yasaklar ve Zorlamalar

C. 700-899. Çeşitli Yasaklar

C. 900-999. Yasakları Çiğnemenin Cezası (Thompson, 1955: 485, 486).

Yasaklar, ilgili kültürün dinamiklerinden ortaya çıkar. Kültürün içinde yapılması istenmeyen davranışlar yasaklar ile belirlenir. Yasak kavramı antropolojik literatürde çoğunlukla tabu kelimesi ile karşılanmaktadır. Maria Leach (1950: 1098), tabunun kişi, nesne, yer, isim veya eylemin çeşitli sebeplerle dokunulmaz, bahsedilmez, söylenmez olduğunu belirtir ve bunların altında yatan nedenleri de altı madde halinde sıralar: 1. Kutsal olması 2. Doğuştan gelen gizemli gücünün olması 3. Doğaüstü ile ilişkisinden dolayı edindiği gizemli gücünün olması, 4. Kirli veya çok tehlikeli olması 5. Sonuca varmak amacının olması 6. Çalınma, ihlâl ve zarardan koruması. Tabunun ve yasağın anlam dairesi ise iç içe geçmiş durumdadır. Yolcu (2014, 68) tabu teriminin batı dünyasında kullanılmaya başlamasıyla birlikte anlamsal bir genişlemeye maruz kaldığını belirterek dini, ideolojik, kültürel ve toplumsal alanla ilgili daha geniş yasakların da isimlendirilmesinde kullanıldığını belirtmiştir. Dolayısıyla çalışmada ele alınacak yasaklar, menâkıbnâmelerin oluşturulduğu kültürel çevre içinde yapılması uygun olmayan davranışlar anlamında değerlendirilecektir. Yasaklar, toplumsal mekanizmayı korumak amacıyla üretilirler. Bu sebeple menâkıbnâmelerde kültürel grubunun oluşturduğu toplumsal yapının yasaklar vasıtasıyla denetlendiği ve desteklendiği görülmektedir.

Yukarıda bahsedildiği üzere menâkıbnâmeler, oluşturduğu çevrenin kurallarını yeni katılımcılara öğretmek ve mevcut katılımcıların inanışlarını pekiştirmek işlevine sahiptir. Bu işlevinden hareketle menâkıbnâmeye konu olan din büyüğünün yüceltilmesi sıklıkla görülür. Ayrıca ilgili kişinin

³ Çalışmada tespit edilen yeni motiflerin eklenmesi için ise Erkan Karagöz'ün makalesinde belirttiği yöntem uygulanacaktır. İlgili makale için bk. (Karagöz, 2019).

gücendirilmemesi gerektiği de vurgulanmaktadır. İncelenen metinlerde konu edinilen din büyüğüne yapılan saygısızlığın yasaklandığı, yasak çiğnenir ise cezaya maruz kalındığı görülmektedir. İncelenen eserlerde kutsal ile ilişkisi olan kişinin gücendirilmesi yasağı ve bu yasağın çiğnenmesinden dolayı cezalandırılma motifleri sıklıkla kullanılmıştır.

Çalışmada Hacı Bektaş-ı Veli Velâyetnâmesi (=HBVV) (Duran, 2022), Abdal Mûsâ Velâyetnâmesi (=AMV) (Güzel, 2019), Kaygusuz Abdal Menâkıbnâmesi (=KAM) (Güzel, 2020), Seyyid Ali Sultan Velâyetnâmesi (=SASV) (Yıldırım, 2007) adlı metinler incelemeye tabi tutulmuştur.

a. Hacı Bektaş-ı Veli Velâyetnâmesinde Yasak Motifleri

... Bir gün bazı kişiler, Hoca Ahmet Yesevî hazretini halk içinde itibarsız etmek ve utandırmak için iftira ettiler^{c30} (Duran, 2022: 85)

... Hoca Hazreti, Hak Te'ala'dan dileyerek onları köpek şekline soktu^{c962-3} (Duran, 2022: 85).

... Etin üstüne üşüşerek tamamını yediler ve birbirlerini parçalayarak helak oldular^{c920} (Duran, 2022: 85).

“Bunca yıldır ere hizmet ediyoruz.

Bugüne kadar bir himmetini görmedik” dediler^{c30} (Duran, 2022: 109).

Ejder kalktı, kafilenin içine yürüdü.

Çoğunun yüreğinin yağı eridi.

Kâfirlerin hepsini helak etti.^{c929-7}

Yeryüzü kâfirlerden temizlendi (Duran, 2022: 149).

... O şahıs “Ey derviş, halk şimdi konuk kaygısında mı?” şimdi gençler (kabadayılar) seni duyar gelir. Seninle boş yere kavga gürültü ederler.” dedi^{c30}. Hz. Hünkâr'ın ağzından (ok atar gibi) “Boş yere kavga gürültüden kurtulmayasınız.”^{c9004} sözü çıktı. Şu ana kadar o köyün (sakinleri arasında) boş yere kavga gürültü eksik olmadı ve olmayacaktır^{c910} (Duran, 2022: 175).

... Akça Koca “Evin hanımı erenleri incitip olmayacak sözler söylemiş.^{c30} Şimdiye dek onun eziyetini çekiyorduk. Artık va'desi doldu, aslına ulaştırın.” dedi. O köyün kadınları içeri girip dünyasını değiştirdiğini gördüler.^{c920} (Duran, 2022: 211).

... Hünkâr varlığı oraya gezmeye geldikçe onu rahatsız eder, incitirdi.^{c30} Hünkâr Ululuğu bir gün o kişiye “Gel böyle yapma, bizden uzak yürü.” dedi. O kişi, erenlerin bu sözüne kulak asmaz, Hünkâr'ı ne zaman görse onunla dalga geçirdi. Günlerden bir gün Hünkâr Ululuğu yine Beyamlı Dere'sinde gezmeye çıktı. Kızağıl Kışlası'ndaki çobanın koyunlarını güderek gelip âdet olduğu üzere dalga geçtiğini görünce çok sinirlenen Hünkâr

⁴ Bu ifadede yasağın çiğnenmesinden dolayı cezalandırmak için beddua edilmiştir (C900). Bir sonraki cümlede ise bu bedduanın tuttuğu görülmüştür (C910). Böylece “Yasağı çiğneme itaatsizliğinin kalıcı işareti” ortaya çıkmıştır.

Varlığı, hemen çobanı velayet eliyle alıp da Frengistan'da bir adaya attı^{C*999} (Duran, 2022: 225).

... Bostancı "Şimdi sen gammazlık yapmaya gidiyorsun öyle mi?^{C836-1}" dedi. O anda düşündü. "Bunca yıldır erenlerin dediği gibi bostancılık yaptım. Ağaç hâlâ yeşermedi. Şimdi ne olursa olsun şu lanetliyi de öldüreceğim". dedi. Hemen kılıcını beline kuşanıp arkasında düştü. Onu da öldürdü^{C929-8} (Duran, 2022: 263).

... Sonra Kırşehir'den birisi gelip o kavağı kesti. Evine direk yaptı. Ahî Evrân Sultan'ın evlatları, "Bu makam Hz. Hünkâr ve Ahî Evrân Sultan'ın sohbet ettikleri yerdi. İyi etmedin. Bu ağacı kesmen iyi olmadı. Sana hayır getirmez.^{C518-3}" dediler. Dedikleri gibi de oldu. Kısa sürede ağacı kesen kişi öldü.^{C920} Ev yıkıldı viran oldu. ... Sonra o pınar da kurudu.^{C939.1-1} (Duran, 2022: 279).

... "Bir kimse cemaati terk etse onun selamını almak ve ona izzet ve ikram etmek câiz midir?" dediler. Monla Saadetin "câiz değildir.^{C*688-1}" dedi (Duran, 2022: 291).

... Padişah "Putları (niçin) yaktın?" dedi. Hoy Ata "Beni size Hacı Bektaş Hünkâr gönderdi. Sizi bu işten kurtarmaya geldim. Hak dinin buyurduklarını ve yollarını size öğreteyim. Çünkü İslam dinine aykırı şeyler yapmak câiz değildir^{C*688-2} (Duran, 2022: 333).

... Bu hali görenler Hâcî Bektaş Veli hazretlerine haber verdiler. "Sultanım Hâcim sizin safa-nazar ettiğiniz kılıçla saka katırını ikiye böldü.^{C841.0.3-1}" dediler. Mübarek dilleriyle "(Kolları tutulsun) çolak olsun iyiliğim." dedi. O anda Hâcim Sultan'ın kolları bükülüp kolak (çolak) oldu^{C946.2-1} (Duran, 2022: 365).

b. Kaygusuz Abdal Menâkıbnâmesinde Yasak Motifleri

... Her gördüğün câna ok atmayasun^{C841-12}, didi (Güzel, 2020: 179).

... Atınun karnına bir depme urdı. Ol at ürküb, turdığı yirden gitdi. ... Kılğılı İsa, taşdan-taşa gökden göge tokınup pâre-pâre oldu. Başı, kolı tagılıp ancak üzengide takılı bir budı kaldı^{C986} (Güzel, 2020 187).

Tekebbürlük eyleyen merdûd olur^{C770}

Nitekim şeytân gibi bî-dîn olur (Güzel, 2020: 241).

... Hazret-i Resûl Sallall û Ta'âlâ 'Aleyhi Vessellem gelmişdür, bir Şam şehrine girmemişdür. Biz dahı girmeyelüm^{C617} diyü... (Güzel, 2020: 243).

... Merkâd-ı Hüseyin İbn-i Ali'nün ziyaretine âsümândan ol denlü melâike nâzil olmuşdur kim kanad-kanada çatılmış zeminden pâ-yı 'Arş'a (değın) ol ferıştelerün kanadların basub geçmek mümkün degül^{C549-3} (Güzel, 2020: 255).

... Her kim kasd iderse, fi'l-hâl helâk olurdu ve her kim 'inâd u muhalefet idüb bâcın virmekde ta'allül itse, içlerinde vebâ zâhir olurdu^{C941.4}. (Güzel, 2020: 265).

c. Abdal Mûsâ Velâyetnâmesinde Yasak Motifleri

Hünkâr Hâcı Bektâş vefât idicek Abdâl Mûsâ zuhura geldi. Seyyid Han Gâzi oğlu Seyyid Mûsâ anasından yetim kaldı. Genceli şehrinün halkı münkir olup Abdâl Mûsâ (A.M.)'ı sevmediler^{C33} Bârî Ta'âlâ kudretinden bu şehre bir âfât virdi^{C984-9}. Bir bir dagilup gitmege başladular. (Güzel, 2019: 140).

... Bu malun yetimleri vardur; yimek kan ve irindür^{C576-1} (Güzel, 2019: 141).

d. Seyyid Ali Sultan Velâyetnâmesinde Yasak Motifleri

... Ol vakit Emir Sultan tizlik idüb elinde bir cıdası var idi ol mübarek cıda ile Yâ Allah deyub bir kez yere çaldı. Bî-kadr-i Hüda ve velayet-i evliyâ ol yerden âb-ı hayat misali bir su çağlayub revân oldu. Amma Seyyid Ali Sultan Emir'in böyle itdiğinden münfaıl olub didi ki: "Emir niçün böyle tizlik idüb emirsiz yürürsün? Böyle kareket lâyıkmıdır ki bu cemaat içinde nice kuvvet sahibi erler mevcuttur^{C836-2}" diyüb celâl ile Emir'e bir kez nazar itdikde hemân ruhu teslim idüb orada dünyasını değıştirdi^{C921} (Yıldırım, 2007: 168-169).

... Serdar-ı Rum işbu mel'un'ı mağbunu imana davet eyledi. Ol dahı imanı kabul itmeyüb inad itdikde pes Sultan emr eyleyüb bu mel'unun iki gözlerin birden çıkardılar^{C943-4} (Yıldırım, 2007: 171).

Fakire bakmaz geçersin,

Zibâ kaftanlar seçersin

Rahat yatub yer içersin^{C283},

Bunda ölüm vardur ölüm (Yıldırım, 2007: 183).

2.1. İncelenen Menâkıbnâmelerin Motif Dizinleri

C30. Tabu: offending supernatural relative (=Yasak: Doğaüstü güçlerle ilişkisi olanları gücendirme): **HBVV** s.85; 109; 175; 211; 225.

C33. Offending supernatural child (=Doğaüstü çocuğu gücendirme) **AMV** s.140.

C283. Tabu: eating without giving thanks (=Yasak: Şükretmeden yemek) **SASV** s.183.

C518-3⁵. Cutting the tree planted by the evliyas (=Evliyaların diktiği ağacı kesmek) **HBVV** s.279.

C549-3. Tabu: Step on angels (=Yasak: Meleklerin üzerine basma) **KAM** s.255.

C576-1. Tabu of confiscation to the property of strangers (=Yabancıların mallarına el koyma yasağı) **AMV** s.141.

C617. Forbidden country (=Yasak ülke) **KAM** s.243.

⁵ Tespit ettiğimiz motiflerin MIFL'da ilişkili başlığı var ancak alt başlığı incelediğimiz metinlerde çıkmış ise bunu tire işareti "-" işareti ile gösterdik.

C*688-1⁶. Tabu: Leaving the congregation (=Yasak: Cemaati terk etme) **HBVV** s.291

C*688-2. Tabu: Idolatry (=Yasak: Puta tapma) **HBVV** s.333

C770. Tabu: overweening pride (=Yasak: Aşırı kibir) **KAM** s.241.

C836-1. Tabu: Snitch someone (=Yasak: Birini ispiyonlamak): **HBVV** s.263.

C836-2. Tabu: disrespect to evliyas (=Evliyalara saygısızlık etmek): **SASV** s.168.

C841.0.3-1. Tabu: Killing the mule carrying water (=Yasak: Su taşıyan katırı öldürme) **HBVV** s.365.

C841-12 Tabu: Hunting any animal (=Yasak: Herhangi bir hayvan avlama): **KAM** s.179

C900. Punishment for breaking tabu (=Yasağı çiğnemenin cezalandırılması): **HBVV** s.195.

C910. Permanent sign of disobedience for breaking tabu (=Yasağı çiğneme itaatsizliğinin kalıcı işareti): **HBVV** s.175.

C920. Death for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için ölme): **HBVV** s.85; 211; 279.

C921. Immediate death for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için anında ölme): **SASV** s.169.

C929-7. Death by dragon for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için ejderha tarafından ölüm): **HBVV** s.149.

C929-8. Death with a sword for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için kılıç ile ölüm) **HBVV** s.263.

C939.1-1. Punishment for breaking tabu: the water of the spring drying up (=Yasağı çiğnemenin cezası: pınarın kuruması) **HBVV** s.279.

C941.4. Plague for breaking tabu (=Yasağı çiğnemekten dolayı veba) **KAM** s.265.

C943-4. Sticking out your eyes for breaking the tabu (=Yasağı çiğnediği için iki gözünü de çıkarma) **SASV** s.171.

C946.2-1. Injury to the arms for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için kolların sakat kalması) **HBVV** s.365.

C962-3. Transformation to dog for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için köpeğe dönüşme): **HBVV** s.85.

C984-9. Disaster by god because of broken tabu (=Yasağı çiğnediği için tanrı tarafından felakete uğrama) **AMV** s.140.

C986. Abduction by animal for breaking tabu (=Yasağı çiğnediği için bir hayvan tarafından kaçırılma): **KAM** s.187.

⁶ Tespit ettiğimiz motif MIFL'da yok ise ilgili başlığa yeni eklediğimiz motifi yıldız "*" işareti ile gösterdik.

C*999. Exile because of broken tabu (=Yasağı çiğnediği için sürgün):
HBVV s.225.

Sonuç

Değerlendirdiğimiz menâkıbnâmelerde yasak motifleri tespit edilmiştir. Bu tespitlere göre menâkıbnâmelerde bir tabunun çiğnenmesinden doğan cezalandırmaların yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür. Yasaklara uymama neticesinde gelişen ceza sisteminin sık kullanılmış olması metinlerin yukarıda bahsedilen işlevleri bağlamında önemlidir. Zira daha önce de bahsettiğimiz üzere bir topluluğa yeni katılan bir kişinin kuralları öğrenmesi ve topluluğun kurallarının tüm bireyler tarafından kabul edilmesi, ilgili topluluğun devamlılığı açısından zaruridir. Dolayısıyla cezalandırma motifi bu noktada değerlere, kurallara ve törelere destek verme işlevi ile paralellik göstermektedir. Aynı zamanda ritüel ve kurumların doğrulanması ile de gelecek kuşaklara aktarım amacını sağlamlaştırmaktadır.

Elde edilen verilerden hareketle Allah dostu olan evliyaların gücendirilmesinin de yasak olması yine bu yasağı çiğneyenlerin başlarına kötü şeyler gelmesi ile perçinlendiği görülmüştür. Sadece tarikatın kuralları değil aynı zamanda tarikatın beslendiği İslamiyet'in kuralları ve yasakları da yasak motifleri arasındadır. Puta tapmak, aşırı kibir, cemaati terk ederek namaz kılma, şükretmeme gibi İslamiyet'e göre yasaklanmış davranışlar da menâkıbnâmelerde yer bulmuştur.

Aynı zamanda örtük biçimde doğaya zarar vermenin yasaklandığı da görülmektedir. Doğaya zarar vermek (ağaç kesmek [C518-3], ihtiyacı olmadığı halde avlanmak[C841-12]) eylemi yasaklanmıştır. Bu bağlamda menâkıbnâmlerde İslamiyet öncesi Türk kültüründe var olduğu bilinen doğaya karşı saygılı olma ve doğayı tahrip etmeme fikirleri de yeni kültürel çevrenin mensuplarına aktarılmıştır.

Çalışmada aynı geleneğin devamlılığı olan dört menâkıbnâme değerlendirilmeye alınmıştır. Farklı çalışmalarda daha fazla eser incelenerek tarikat yapılarının menâkıbnâme metinleri ile kurduğu işlevsel ilişki daha fazla motif üzerinden ortaya koyulabilir. Böylece menâkıbnâmelerde bulunan motifler ile tarikatların kurumsal yapısı daha iyi anlaşılabilir.

KAYNAKÇA

- Barkan, Ö. L. (2013). *Kolonizatör Türk dervişleri ve Süleymaniye Camii ve imareti muhasebesi*. (hzl.: Coşkun Çakır), Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Bascom, W. (2005). Folklorun dört işlevi. (çev.: Ferya Çalış), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Devellioğlu, F. (2003). *Osmanlıca – Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Duran, H. (Haz.) (2022). *Velâyetname Kitâb-ı Menâkıb-ı Şerîf-i Kutbu'l-Ârifîn Hazret-i Hünkâr Hâcî Bektaş Velî El-Horasânî*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.

- Ekici, M. (1998). Halk bilimi çalışmalarında metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) ilişkisinin önemi. *Milli Folklor*, 39, 25-34.
- Gülerer, S. (2013). Türk kültüründe menâkıbnâmeler ve menâkıbnâme yazıcılığı. *Tarih Okulu Dergisi*, XVI, 233-262.
- Güzel, A. (Haz.) (2019). *Abdal Mûsâ velâyetnâmesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Güzel, A. (Haz.) (2020). *Kaygusuz Abdal (Alaaddın Gaybî) Menâkıb-nâmesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karagöz, E. (2019). Motif-Index of Folk-Literature kullanımı ve karşılaşılan bazı sorunlara çözüm önerileri. *Milli Folklor*, 31, 75-90.
- Küçük, H. (2012). Tasavvuf tarihi kaynağı olarak menâkıbnâmeler ve günümüz tasavvuf akademisyenlerinin konuyla ilgili müzakereleri. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 29, 185-198.
- Leach, M. (1950). *Standard dictionary of folklore, mythology and legend*. New York: Funk & Wagnalls Company.
- Ocak, A. Y. (1992). *Kültür tarihi kaynağı olarak menâkıbnâmeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Pehlivan, G. (2009). Dinî şahsiyetler hakkında oluşan anlatılar. *Milli Folklor*, 83, 88-96.
- Şahin, H. (2004). Menâkıbnâme, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 29, 112-114, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Thompson, S. (1955). *Motif-index of folk-literature (A classification of narrative elements in folktales, ballads, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends)*, Volume One A-C. Bloomington: Indiana University Press.
- Yıldırım, R. (2007). *Seyyid Ali Sultan (Kızıldeli) ve velâyetnâmesi*. Ankara: Atatürk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yolcu, M. A. (2014). *Türk kültüründe evliliğe bağlı tabu ve kaçınmalar*. Konya: Kömen Yayınları.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./This article does not require an Ethics Committee Approval.

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

ANADOLU SAHASI TÜRK HALK ŞİİRİNDE TURNA: DERDİÇÖK ÖRNEĞİ



CRANE IN ANATOLIAN FIELD TURKISH FOLK POETRY: DERDİÇÖK EXAMPLE

Bedri ÖZÇELİK*

ÖZ: Orta Asya'da avcılık ve hayvancılıkla yaşamını sürdüren göçer-evli Türkler tarafından temeli atılan, Türk irfanının kültür miraslarından biri kabul edilen Anadolu sahası Türk halk şiiri, bu coğrafyada varlığını sürdüren kültürün, maddi ve manevi değerlerini nesilden nesile taşıyan, halkın güzellik anlayışını yansıtan edebi varlıklardan biridir. İnsan hayatının merkezinde yer alan tabiat, Türk halk şiir geleneğinin oluşumunda ve şekillenmesinde etkili olmuştur. Tabiatın asıl ve doğal unsurlarından olan hayvanlar, insanoğlunun kadim çağlarından beri en belirgin kültür dinamiklerinden kabul edilmiştir. Hayvanlar âleminde yer alan, kuş türlerinden biri olan ve Türk edebiyatının birçok alanında çağrışım sembolü olarak kabul edilen turna da Anadolu sahası Türk halk şiirinde yaygın bir motif olarak ele alınmış ve işlenmiştir. Anadolu insanının duygu, düşünce ve zevk anlayışını yansıtan Türk halk şiirinde turna motifinin bir çağrışım şeklinde yer alışı ve Derdiçök'un turna motifli şiir örnekleri bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı; bu coğrafyada meydana gelen, gelişen, olgunlaşan Türk halk şiirinde ve âşık tarzı Türk halk şiir geleneğinin tanınmış temsilcilerinden biri kabul edilen Derdiçök'un şiirlerinde turnanın, hangi özellikleriyle nasıl yer aldığı tespitini yapmak ve bu metinleri yorumlayarak alana katkı sağlamaktır. Çalışmada, Türk halk şiir geleneğinin çeşitli nazım şekil ve türlerinde, turnanın; güzelliği, sevgiliye benzeyen yönleri ve haber getirme-götürme nitelikleriyle ele alındığı tespit edilmiştir. Bunun yanında Afşin-Elbistan Kültür Havzası'nda 19. yüzyılın son ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış olan Derdiçök'un hayatı hakkında bilgiler verilmiş ve onun turna motifli şiirlerinin içerik analizi yapılmıştır. Neticede Derdiçök'un şiirlerinde de turnanın; Anadolu sahası Türk halk şiirindeki özellikleriyle yer aldığı görülmüş, aynı zamanda turnanın düşmanlarına karşı uyanık olması için şairin turlalara öğüt verdiği didaktik şiirleri ile onlarla dertleştiği söyleşme türü şiirleri tespit edilmiş ve onun turna motifli bütün şiir metinleri tahlil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Turna, Türk halk şiiri, Afşin-Elbistan Kültür Havzası, Derdiçök

ABSTRACT: The Anatolian field of Turkish folk poetry, which was founded by the nomadic-married Turks living in Central Asia by hunting and husbandry, and accepted as one of the cultural heritages of Turkish wisdom, is one of the literary assets that carry the material and spiritual values of the culture that survives in this geography from generation to generation and reflects the sense of beauty of the people. The nature which appears in the center of human life has influenced the formation and configuration of Turkish Folk Poetry tradition. The animals which are one of the main and natural elements of nature have been accepted as one of the most distinctive cultural dynamics of mankind since ancient times. The crane, which takes part in the animal world, is one of the bird species, and accepted as a connotation symbol in many fields of

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

Turkish literature, has also been handled and processed as a common motif in Anatolian Turkish folk poetry. The use of crane motif as an image in Turkish folk poetry, which reflects the feelings, thoughts, and tastes of the Anatolian people and Derdiçok's poems with crane motifs constitute the subject of this study. The aim of the study is determining the characteristics of the crane in the poems of Derdiçok, who is accepted as one of the well-known representatives of the Turkish folk poetry tradition of minstrel style and in Turkish folk poetry that emerged, developed and matured in this geography, and contributing to the field by interpreting these texts. In this study, it has been determined that the crane is discussed with its beauty, its resemblance to a lover, and the qualification of bringing news in various verse forms and types of Turkish folk poetry tradition. In addition to this, information about the life of Derdiçok, who lived in the Afşin-Elbistan Cultural Basin in the last quarter of the nineteenth century and the first quarter of the twentieth century, was given, and the content analysis of his poems with crane motif was made. After all, it has been seen that the crane takes place in Derdiçok's poems, with its features in Anatolian field Turkish folk poetry; at the same time the poet's didactic poems in which he gave advice to the cranes in order to be vigilant against their enemies, as well as his conversational poems in which he communicated with them were determined, and all his poems with crane motifs were analysed.

Keywords: Crane, Turkish folk poetry, Afşin-Elbistan Cultural Basin, Derdiçok

Giriş

Anadolu sahasının önemli kültür unsurlarından biri olan, farklı ortamlarda kendini gösteren, geleneğe dayanan ve günümüzde de varlığını sürdüren Türk halk şiiri, Anadolu'da yaşayan Türk milletinin millî hassasiyetlerini de yansıtmaktadır. Bu coğrafyada şekillenen geleneksel şiir, insana özgü birçok hususu ele aldığı gibi Anadolu Türk'ünün tabiatla olan münasebetini, tabiata olan ilgisini ve tabiat unsurlarının insana verdiği ilhamı da sunmaktadır. Anadolu Türk irfanından tezahür eden anonim eserlerde ve sazıyla-sözümüle insanı büyüleyen sanatçıların insanî duyguları ifade ederken meydana getirdikleri şiirlerde, tabiatın önemli unsuru olan hayvanlar ile onların sembolize ettikleri duygu ve düşünceler dile getirilmektedir. Anadolu'da gelişen anonim, âşık tarzı ve dinî-tasavvufî şiirde söz konusu yansımaları bulmak mümkündür.

Anadolu coğrafyasında varlık gösteren, halkın içinden zuhur eden sanat eserlerinde tabiat, bütün yönleriyle işlenmemiş, belirli unsurların belirli münasebetlerle oluşan motifleri halk şairleri tarafından dile getirilmiştir. Akün'e göre tabiat unsurlarından bazıları şiirde tema hâlinde kullanılmış bazıları da sadece zikredilmiştir. Bunlardan dağ, yayla, akarsu, ilkbahar, gül, sümbül, elma, turunç bülbül, turna, şahin, at, geyik-ceylan, kurt ve aslan gibi tabiat unsurları halk şiirinde tema olarak tekrarlanmıştır. Özellikle de turna, bülbül, geyik-ceylan ve kuğu gibi tabiat unsurları tema şeklinde ortaya çıkmıştır (Akün, 1953:203-204). Bu unsurlar, bazen başlı başına bir manzumenin teması olmuş bazen de manzumede dağınık bir şekilde yer almıştır. Tabiatla iletişim içinde olan halk şairleri tabiatdaki varlıklarla eytişimsel bir ilişki içine girmiş ve onlarla söyleşmiştir.

Anadolu coğrafyasında varlığını sürdüren, ninni, mani, türkü, koşma, destan ve semai şeklinde görülen ve hece vezniyle düzenlenmiş olan halk şiirinde, daha çok gurbette çekilen acı ve ıstırap konu olarak ele alınmıştır.

Anadolu'nun dağlarına, ovalarına, göllerine, şehirlerine, tarihî şahsiyetlerine, tarikat ulularına, dervişlere turna sembolüyle bu duyguların iletiildiği anonim metinlerde ve halk şairlerinin şiirlerinde görülmüştür (Elçin, 1997). Kahramanmaraş ilinin Elbistan ve Afşin ilçelerinde yaşamış olan, âşık tarzı Türk halk şiirinde adından söz ettiren Derdiçok da duygularını dile getirirken tabiatın önemli bir unsuru olan, haberleşmede önemli roller üstlenen, kendisiyle söyleşme/deyişme yapılan, güzelliğiyle dillere destan olan turnayı ve turna sembolünü şiirlerinde öne çıkarmış ve işlemiştir.

Doğu Türkistan'dan başlayıp Adriyatik Denizine kadar uzanan geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren bütün Türk boylarının halk şiirinde turna unsurunun işlenişini ele almak çalışmanın sınırlarını zorlayacağından bu çalışmada, bin yıldır Türk yurdu olan Anadolu'da; varlığını sürdüren ve sözlü geleneğin devamı olan halk şiirinde işlenen "turna sembolü" ele alınmıştır. Aynı zamanda Afşin-Elbistan yörelerinde alan araştırması çalışmaları esnasında Derdiçok hakkında bilgiler edinilmiş, onun "turna temalı şiirleri" tespit edilmiş ve bu sebeple çalışma, Derdiçok örneğiyle sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde; turnanın özellikle Türk mitolojisindeki yeri ve Anadolu sahasında gelişmiş Türk halk şiirindeki yansımaları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümünde ise Derdiçok'un hayatı ve sanatçı kişiliği hakkında bilgi verilmiş, onun turnayı konu edinen şiirlerinin içerikleri üzerinde analizler yapılmış, bunun neticesinde söz konusu şairin şiirlerinde turna sembolünün hangi yönleriyle yer aldığı tespit edilmiş ve şairin bunlarla ilgili şiirleri üzerinde yorumlamalar yapılmıştır.

1. Türk Mitolojisinde ve Türk Halk Şiirinde Turna

Tabiat unsurlarıyla sürekli irtibatlı olan insanoglu, kuşlardan özellikle de göçmen kuşlardan olan turnalardan etkilenmiştir. Turna sembolü etrafında oluşan "mitolojik, mistik, fizyolojik ve tarihî-folklorik çağrışımlar" onun kuş türleri içinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermiş, kültür ve sanat eserlerinin oluşumunda sanatçılara ilham kaynağı olduğunu hissettirmiştir. Anadolu'da gelişen Türk halk şiirinde turna sembolünün nasıl yer aldığı konusuna başlamadan önce turna kuşunun fiziksel nitelikleri ve Türk mitolojisindeki yeri hakkında bilgi vermek faydalı olacaktır. Türk halk şiirinin ortaya çıktığı coğrafya Türkistan'dır. Bu yüzden Türklerin ata yurdu olan, bu coğrafyada ortaya çıkmış bulunan Türk mitolojisinde turnanın yerinden bahsetmek kültürün sürekliliği açısından gerekli görülmüştür.

1.1 Türk Mitolojisinde Turna

Fiziksel olarak turna, parlak güzel gözlü, zarif boyunlu, uzun bacaklı, suyu seven bir göçmen kuştur. Onun başının arka tarafında geriye doğru sarkan bir zülfü bulunmaktadır. Baş, kanatlarının uç kısmı ve boynunun bir bölümü siyah renkli; kanatları ise mavi, kırmızı ve yeşil tüylüdür. Genellikle steplerde, özellikle nehir kenarlarında, göllerde ve bataklık yerlerde görülür.

Göç ederken “▲” üçgen biçiminde kümelenip sürüler halinde uçmaktadırlar. Bu, turnalara özgü bir uçuş tarzıdır.

Türkistan’dan Uzak Doğu’ya kadar uzanan oldukça geniş coğrafyada yaşayan turna, Türkler arasında kutsal kabul edilmektedir. Türk milletinin Gök Tanrı tasavvuru Türk mitolojisinde çok eski bir motif olan turnanın kutsiyetine işaret etmektedir. Turnalar, Türk mitolojisinde haber getirip götürme özelliklerine inanıldığı için “Tanrının elçisi” olarak kabul edilmişlerdir. Anadolu’da gelişen Türk halk şiirinde de daha çok habercilik yönüyle ele alınmışlardır (Ögel, 1995: 553). Mehmet Aça bu mitolojik görüşü şu şekilde dile getirmektedir: “Kuşlar, insanlarla Tanrı/lar arasında irtibat sağlayıcıdır”(2018: 232). Bu değerlendirmeler gösteriyor ki kuşlara kutsallık atfedilmektedir. Türkler, turnanın Gök Tanrı tasavvuru dışında kalan ilahlardan biri olarak hikmet sahibi ruhu temsil ettiğine inanmaktadırlar (Elçin, 1997: 64). Altaylarda kutsal olarak görülen turna tellerinin şamana sırlı güçler verdiğine inanıldığı için bunlar şaman kıyafetlerinde kullanılmıştır (Eliade, 2014: 207-209). Tek eşli olması, eşini kaybettikten sonra sadakatinden ve vefasından dolayı tek başına yaşamını sürdürmesi turnayı Altay Türklerinde kutsal kabul edilen bir mitolojik motif seviyesine yükseltmiştir. Bunun yanında kimi çalışmalarda Türkistan’daki bazı Türk topluluklarının turnaya taptığı görüşlerine de yer verilmiştir. Başkurtlar tarafından samanyolunun, sürekli göç durumunda olan turna sürüsü olduğuna inanılmaktadır. Yine Başkurtlardan olan ve kutay (bir çeşit saz) çalmada usta bir delikanlının kutayı gökyüzüne götürdüğü ve kutayın gökyüzünde turnaya dönüştüğü inancı kabul edilmektedir (Akalin, 1993: 128, 144).

Özellikle Uzak Doğu toplumlarında da (Çin, Kore ve Japonya) kutsal bir varlık olarak görülen turna, aynı zamanda eski Türk yaşam tarzı olan Şamanlık kültüründe de kutsal kuşlardan biri olarak kabul edilmektedir. Müslüman Türklerde de bu kabul rağbet görmüştür. Özellikle Türk tasavvuf düşüncesinde var olan “don değiştirme”¹ motifinde turna, donuna girilen varlıklardan biri olmuştur. Köprülü, kuş şekline dönüşerek uçmanın Türk erenleriyle ilgili efsanelerde sık rastlanan bir keramet gösterme tarzı olduğunu ve Hoca Ahmet Yesevi’nin Horasan erenlerinin çağrısı üzerine “turna olup uçtuğunu” ifade etmektedir (1966: 26). Velayetnamede Hacı Bektaş Velinin de güvercin ve turna donuna girdiği rivayet edilmektedir. Kutsallığından dolayı, hile yaparak turnaların yolunu şaşırmasına sebep olmak ve onları havada tutmak halk arasında günah sayılmıştır. Anadolu

¹ Anadolu coğrafyasında yaşayan Türk şairleri bir kuşun şekline girme olayını “don değiştirme” olarak adlandırmaktadır. Türk mitolojisinde de “don değiştirme” yer almaktadır (Ögel, 1993: 86-87). Türk halk edebiyatı metinlerinde “değişim motifi” yoğun bir şekilde görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak daha fazla bilgi için bk. (Ergun, 1997).

insanı, turnayı avlayan avcının da mutlaka bir felaketle karşılaşacağına inanmaktadır.

Mitler, sözlü kültürün bir malzemesidir. Bu sebeple halk edebiyatı türlerinin temelinde “mitolojik motifler” vardır. Sözlü kültür motifleri ritüele dayalı olan merasim mitlerinin izlerini devam ettirmektedir. Sözlü kültür, zaman içinde değişime uğrasa da sözlü edebiyatın kendini ifade eden yolu olan mit her zaman etkinliğini korumuştur. Ancak her sözlü kültür türünde aynı etkinliğin olduğunu söylemek güçtür (Bayat, 2013: 72). Mitler; destanlar, geleneksel tiyatro türleri ve masallar da etkinliğini daha belirgin şekilde korurken sözlü gelenek içinde oluşan halk şiirinde de mitlerin etkinliğinin belli ölçüde devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu da Türk mitolojisinde turna sembolünün bir inanç kaynağı olduğunu ve bu sebepten sözlü kültür içinde oluşmuş edebiyatta turnayla ilgili anlatılara yer verildiğini göstermektedir.

1.2 Anadolu Sahası Türk Halk Şiirinde Turna

Çatalhöyük (Russel ve McGowan, 2003:450) ve Göbeklitepe (Peters ve Schmidt, 2004: 210) gibi neolitik kentlerdeki kazılarda turna kemiklerine ve figürlerine rastlanılmış olunması turnanın binlerce yıldır Anadolu topraklarında var olduğunu göstermektedir. Turna sembolünün bu coğrafyadaki izlerini Türk milletinin tarihi kadar kadim olan türkülerinde ve diğer halk şiiri türlerinde de bulmak mümkündür. Bu yönüyle Türk halk şiiri, Anadolu Türklerinin yaşadığı coğrafyayla ilişkisi hakkında en az taşlara işlenmiş kabartmalar ve freksler kadar bilgi vermektedir.

Mevsimlerin değişimine göre soğuk yerlerden sıcak mekânlara göçen ve hayatını bu şekilde devam ettiren göçmen kuş olan turna, bu özellikleriyle Türklerin göçer-evli oluşları arasında bir ilişki kurulmuştur. Anadolu sahasında var olan bir inanişaya göre turnalar; refah, bereket, huzur ve saadetin nişanesi olan kutsal bir kuş olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda saflığın, dürüstlüğün, dostluğun, vefanın, sabrın, hürriyetin sembolü olarak görülmektedir. Turnanın bu özellikleri ile Anadolu Türkünün saha sahibi olduğu mezar taşlarının örtüştüğünü söylemek mümkündür.

Turnaların hayatı, yaşam alanları, uçuş şekilleri, güzellik unsurları ve hareketleri Anadolu insanının ilgisini çekmiş, bu sebeple şairler, duygularını dile getirdiği eserler olan halk şiirlerinde turna sembollerine yer vermiştir. Turnalar diyardan diyara göç ederken gurbet elde bulunanların, hasret ateşiyle yananların, eşinden ayrı kalanların duygularına tercüman olan bir sembol olduğuna inanılmış; bunun dışında haber getirip götürme işlevi, kendisiyle dertleşilmesi, sadakati, turna donuna girme gibi bir dini inanişayı yansıtan motifleriyle sanat ve zanaat eserlerinde görülmüştür (Aytaş, 2013: 1). Kısacası turna sembolü, Türk halk şiirinin yanında Anadolu'daki mimari eserlerde, kılık kıyafetlerde, mezar taşlarında, sözlü ve yazılı metinlerde bir motif olarak tezahür etmiştir.

Anadolu sahası Türk halk danslarında da turna motifine rastlamak mümkündür. Bu danslarda turna kuşunun uçuşunu, kanat açışını, dönüşünü ve bir su kenarına konuşunu taklit eden sanatçılar türkü sözlerine göre figürler ortaya koymaktadırlar. O, sonsuz döngünün, ruhun, doğruluğun simgesi bilinmekte, hak ve hakikati seslendiren ve taşıyan bir haberci olarak görülmektedir (Feratan & Solmaz, 2023: 332). Kur dansları olarak da kabul edilen bu halk oyunları Anadolu'da halk tarafından zevk ve heyecanla takip edilmektedir.

Kültürün nesillerden nesillere aktarılmasında Türk halk şiirinin önemli bir yeri vardır. Sözlü geleneğe bağlı olarak gelişen bu şiirde halkın duygu, düşünce, inanç ve kabullerini bulmak mümkündür. Söz konusu şiir geleneği asırlar boyu varlığını koruyan, halk tarafından beğenilen, paylaşılan ve korunan kültür mirasıdır. Geleneğe bağlı olan halk şiiri, Türk milletinin kâinatı, tabiatı ve hayatı algılayışı ile ilgili birtakım unsurlar yansıtmaktadır. Bu unsurlar mitolojik nitelik de taşımaktadır. Türk mitolojisinde ve Türk tasavvuf anlayışında önemli yere sahip olan turna sembolü, birçok niteliğiyle Türk edebiyatında ele alınan önemli unsurlardan biri olmuştur. Türk halk şiiri geleneğinde turna, kaybolmuş aşkların, çaresizliğin ve umudun simgesi olarak görülmektedir. Aynı zamanda saflığın ve bereketin müjdeleyicisi kabul edilmektedir. Turna, sembol olarak gurbete gidenin, orada hasret çekenin ve sıladan ayrı düşmüş olanın duygularına tercüman olmaktadır (Akbaş, 2003: 4). Turnalar, geleneksel halk şiirinde coşkunun, mutluluğun bazen de hüznün temsilcisi şeklinde kendini göstermektedir.

Bir enstrüman çalmak ve gezgin olmak halk şairlerinin şiirlerinin oluşumunda etkili olan iki önemli öğedir. Bu açıdan turna da göç etme ve ötme, çığırma, çığlık atma yönleriyle adeta halk şairleriyle benzerlik göstermektedir. Halk şairlerinin sazı ve sözü yerine onların ötmeleri şairlere ilham vermiştir. Bu yüzden turna sembolü, Türk halk şiirinin (anonim, âşık tarzı ve tekke) her üç alanında da işlenmiştir.

Öncelikle anonim Türk halk şiirinin özellikle ninni, mani ve türkü gibi en çok kullanılan nazım şekillerinde "turna sembolünün" yer alışı üzerinde durulmuştur. Bu nazım şekilleri, halkın konuşma diliyle oluşması ve halkın duygularını en sade ve samimi bir şekilde ifade etmesi bakımından önemlidir.

Ninnilerde sevgi, ayrılık, gurbet ve hüznün gibi konular dile getirilirken turna sembolünden yararlanılmıştır. "*Gökyüzünde turna öter/Sesi dağları tutar/Gurbet ayrılığı beter/ Ninni nazlı gülüm ninni!*" (Çelebioğlu, 1995: 331). Ninniler sadece çocukları uyutmak için söylenmemiştir. Söyleyenin duygularını, düşüncelerini, umutlarını, dile getiren metinlerdir. Çocuğunu uyutmak için ninni söyleyen anne, turna sesini duyunca köyüne özlem duymaktadır. Çünkü o kişi, turnanın kendi köyünden de geçtiğini ve kendisine haber getirdiğini düşünmektedir. Bu ninni metninde de gurbet acısı ve sıla özlemi dile getirilmektedir.

Türk manilerinde turna sembolü; güzel sesi, görünüşü –tüyü, yeşilbaşı, ela gözü- ve katar katar² uçuşu ile yer almaktadır. “Bahçelerde hurmayım/Yeşilbaşı turnayım/Başkasını seversem/Gençliğime doymayım” (Çatıkkaş, 1996: 119) “Bahçelerde hurmayım/Ala gözlü turnayım/Senden gayri seversem/Muradıma ermeyim” (Çatıkkaş, 1996: 122). Turna, eşini kaybettikten sonra başka bir turna ile çiftleşmeyen ve hayatını tek eşli olarak sürdüren bir kuş türüdür. Bu sebeple halk arasında sadakatin ve vefanın sembolü olarak görülmektedir. Yukarıdaki dörtlüklerde turnanın bu özelliğine dikkat çekilmektedir. Maniyi dile getiren âşık sevdiğine sadık kalacağını, ona karşı vefalı olacağını ifade etmektedir.

Anonim Türk halk şiirinin yaygın türü olan türkülerde turnanın haber taşıyıcı motifi yaygın bir şekilde görülmektedir. Bu konu üzerinde çalışma yapan Aytaş, bu hususla ilgili görüşlerini “... Turnanın göçmen bir kuş olması, diyar diyar gezmesinden ötürü, onun haber getirip götürme görevini üstlenmesi tutmaktadır. Bu özelliklerinden ötürü turnalar gurbette kalanın, hasret çekenin, nazlı yârdan ayrı olanın duygularına tercüman olurlar. Kimi zaman haber götürür, kimi zaman da haber getirir. Kimi zaman da kendisiyle dertler paylaşılır” (2013: 13-14) şeklinde dile getirmiştir. Bu da halkın anonim türkülerde turnayı haber taşıyan bir sembol olarak kabul ettiğini göstermektedir. Türkülerde turna sembolü daha çok turnanın güzelliği ile kendini göstermektedir. Bunun yanında turna ile deyişme, âşıkların turnayı düşmanlarına karşı uyarması ve farklı duyguların dile getirilmesi esnasında turna motifinden bahsetmek mümkündür. Dertli dertli inleyişleri konu edinen türkülerde de turna sembolünün kullanıldığı görülmektedir (Eke, 2013). Turna motifli türküler, “mitoloji motifli türküler” şeklinde de değerlendirilmiştir (Mirzaoğlu, 2015: 155-178). “Turnam gelir çizin çizin/Kanadı boynundan uzun/Turnam gelir yazın güzün/Bizim göllere inin turnalar// Turnam gelir yata kalka/İbiğinde altın halka/Gel bizim göllere çalka/ Bizim illere inin turnalar” (Bozyiğit, 1974: 76). Turnaların soğuk yerlerden sıcak yerlere göçmesi sözlü şiir geleneği içinde yer alan türkülerde yansımıştır. Verilmiş olan türkü dörtlüklerinde turnaların göçünden bahsedilmektedir. Daha önce ifade edildiği gibi turnaların göç zamanı kendilerine özgü uçuş tarzları bulunmaktadır. Aynı zamanda göç esnasında en çok kullandıkları uzuvları kanatlarıdır. Bununla birlikte türküde turnaların göç mevsimine de (yazın/güzün) dikkat çekilmiştir. Türküyü dile getiren kişi bir haber beklentisi içindedir. Bu yüzden turnanın kendi göllerine ve illerine inmesini arzu etmektedir. Burada hareketle türkülerde de turnanın haberciliği sembolize ettiğini söylemek mümkündür.

Âşık tarzı Türk halk şiiri geleneği içinde yetişen şairler de belli mevsimlerde sıcak iklimlerin yaşandığı coğrafyalara göç eden turna sembolünü şiirlerinde konu edinmişlerdir. İlkbahar mevsiminde Anadolu coğrafyasının ısınmasıyla turnalar bu coğrafyaya göç etmektedir. Halk

² Katar: Bir arada giden hayvan dizisi. Katar katar: Birçok katardan oluşmuş, dizi dizi (Sözlük, 1998: 1235).

şairleri ilkbahar mevsimindeki canlılıktan etkilenip duygu yoğunlukları yaşamaktadırlar ve duyguları şiirlerine yansıtmaktadırlar. Şükrü Elçin bunu “*Halk şairlerinden bazıları, kendi hayatlarını, memleketimize ilbaharda gelip sonbaharda sıcak ülkelere dönen göçmen turna kuşunun kine benzemekte ve onunla uzun ve yorucu seyahatlerinde dertleşmektedirler. Bu şairler arasında Hayâlî, Âşık Kerem, Bahşî, Kuloğlu, Kacaoğlan’ı, Vâkîf, Zâkir, Dede Kasım, Ali Esker gibi Azerî şairlerini; Kusurî, Ruhsatî, Dadaloğlu, Seyit Osman, Efkârî, Kağızmanlı Hafzı ve Cevlânî’yi sayabiliriz*” (Elçin, 1997: 63-75) şeklinde değerlendirmiştir. Bunun yanında turna, kimi zaman da Türk halk şiiri geleneğinde bir sevgiliyi sembolize etmektedir (Taştan, 2007). Yani sevgili güzelliği, sadakati ve vefası yönüyle turnaya benzetilmektedir.

Tasavvufi Türk halk şiir geleneği içinde önemli bir yeri olan Alevî-Bektaşî şiirinde turna, Hz. Ali ve Hacı Bektaş Velî ile bütünleşmiş, onları temsil etmiştir. Bu yüzden bu topluluklar arasında turnanın sesini Hz. Ali’den aldığı inancı yerleşmiştir (Temizkan, 2014: 167; Taşgın & Atay, 2019: 85). Alevî-Bektaşî edebiyatının önemli şairlerinden olan Pir Sultan Abdal, bu inancı şu şekilde dile getirmiştir: “*Turnaya vermiş sesini/Âşıklar tutsun yasını*” (Öztelli, 1971: 105). “*Hazret-i Şâh’ın avâzı/Turna derler bir kuştadır/Bakışı arslanda kaldı/Döğüşü dahi koçtadır.*” (Öztelli, 1971: 104). Turna, sesinin güzelliği ile tanınan bir kuştur ve onun sesi sözlü edebiyatta bir motif olarak da görülmektedir. Yiğitliği, cesareti ve ilmiyle tanınan, sevilen Hz. Ali’nin sesi kutsî bir özellik taşımaktadır. Turna sesinin, güzel ve etkili oluşunu şair güzel bir sebebe bağlamıştır.

Turna sembolü Türk halk şiiri geleneğinde daha çok haberci/postacı motifi ile ortaya çıkmıştır. Onun bir göçmen kuş olması ve diyar diyar gezmesi bu niteliğini daha belirgin hâle getirmiştir. Bu sebeple çalışmanın bu kısmında âşık tarzı Türk halk şiiri geleneğinde turnanın haberci niteliğinden bahsedilecektir.

1.2.1 Türk Halk Şiirinde Turna Sembolünün Habercilik İşlevi

Sözlük anlamıyla haber, “bir olay ve bir olgu üzerine edinilen bilgi” (Sözlük, 1998: 919) şeklinde ifade edilmektedir. Aynı zamanda haber, bir olayın tebliği, bir hâdiseden orada bulunmayanlara verilen bilgi şeklinde de tanımlanmaktadır. Bu çağda, haberleşmek için birçok kitle iletişim aracı bulunmaktadır. Kadim zamanlarda haberleşme vasıtalarının günümüze göre daha geri ve ilkel olması, güven ortamının olmayışı ve mesafe uzaklığı haberin vaktinde ulaşmamasına sebep olmuş, bu sıkıntılar karşısında insanoğlu ayrıca tabiattaki unsurlardan “ateşten, sestem, hayvanlardan ve kuşlardan” faydalanarak haber göndermiş ve almıştır yani haberleşmiştir.

Haberleşme, insanların ve bazı hayvan türlerinin bir arada yaşayabilmelerinin en önemli gereklerinden biri, belki de ön şarttır. Haberleşme olmasa bir topluluğu toplum haline dönüştürmek de imkânsızdır. İnsanın bir isteğini, bir düşüncesini, acısını, sevincini bir başka insana aktarma isteği haberleşmenin önemini ortaya koymaktadır (Aksan, 2015: 41-46). İnsanlar birbirleriyle haberleşirken sadece insan dilini

kullanmamıştır. Aynı zamanda jest ve mimiklerden, çevresindeki hayvanlardan, bitkilerden, cansız varlıklardan da faydalanmışlardır. Örneğin sevgiliye gönderilen bir çiçekle ona duygularla ilgili bir haber verilmektedir. Yine kuş seslerine de insanlar tarafından farklı anlamlar yüklenmiştir. Kuşların ötüşü ile haber alınmış ve onlarla haber gönderilmiştir. Turnanın göçmen kuş oluşu ve ötüşü onun “haber taşıyan bir sembol” olmasını sağlamıştır.

Farklı sebeplerle evinden, memleketinden ayrılan halk şairinin; “eşine, ana, baba, sevgili veya çocuklarına” duyduğu hasreti duyurma ve memlekette kalanların ruhlarında beliren acıyı, boşluğu bildirme isteği, haber alıp haber gönderme ihtiyacını doğurmuştur. Bu ihtiyacı karşılamak için birçok vasıttan faydalanmak zorunda kalınmıştır. Türk halk şairlerinin hayalî olarak faydalandığı bu araçlardan biri de halk kültürünün getirdiği değerler içinden gelen ve sıcak coğrafyalara göç eden turnadır. Bu yüzden turna, Türk halk şairlerinin şiirlerinde hâkim haber taşıyan sembollerden biri kabul edilmektedir. Aynı zamanda turna, Türk şiirinde sevgiliyi ve aşkın haber kaynağını sembolize etmektedir (Taştan, 2007). “Gökyüzünde katar katar giden turnalar, âşıklarda büyük bir tesir bırakır. Âşık, turnalarla sevgiliden haber sorar, ona selam gönderir” (Yıldız, 2002: 28). Gurbette olan âşıkların sıla özlemiyle gönlü yaralıdır. Turnaların göçebe bir kuş olduğunu bilen halk şairleri, turnaların gökyüzünde uçuşunu ve ötüşünü duyunca onların sıldan haber getirdiğini hissetmekte, onlarla dertleşmektedirler. Turnaların kendilerinden de sılaya haber götürmelerini istemektedirler.

Coşkunun, hüznün ve mutluluğun habercisi olan tınalar, şairlerin duygularını dile getirirken kullandıkları “sembol” olmuşlardır. Halk şiirinde bu kadar yoğun tercih edilmesinin onun halk tarafından çok sevilmesine ve Türk töresinin kökenlerinde ve mitolojide önemli bir yere sahip olmasına bağlıdır. Bunun sebeple geleneksel şiirde turnanın haber getirme işlevi de yaygın bir şekilde işlenmiş eşten, dosttan, arkadaştan, sevgiliden haber getiren turna motifi de şiirlerde yer almıştır. Türk halk şiiri geleneğine mensup çok sayıda halk şairi, turnanın haber götürme işlevini farklı şiirlerinde konu edinmiştir. Bu şairlerden ve onların şiirlerinden seçilmiş bazı örnekleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

Hapis cezası alan ve bu yüzden sıla özlemi çeken Keskinli Âşık Haydarî, Kırıkkale ili ve çevresine turnalarla selam gönderirken bu yörenin önemli mekânlarını ve şahsiyetlerini belirterek turnaların buraları ziyaret etmesini istemektedir. *“Katarın çekmiş Barek dağına/Kırıkkale üstünden geçin turnalar/Uğrayın Haydara merhaba deyin/ Kuyudan suyun için turnalar// Ne güzeldir Kızılırmak boyları/Avcılar elinden küskün toyları/Misafir severdir bütün köyleri/ Keskin’de de konup göçün turnalar//Denek’in başında kırklar makamı/Konur’da çıplak Ali canları/Bir de güzel usta Hacı Taşan’ı/Uğrayıp perdesin açın turnalar// Bir er vardır Çelebi’de makamı/İsmi Halil Dede canların canı/Hasan Dede üzümüyle bostanı/Kırmızı şarabın için turnalar//Keskinli Haydar’ım yazan bunları/Zor geçiyor hapishane günleri/Birlik için çağırırım canları/Özgürlük tohumun saçın turnalar”*

(Naçari, 2000: 86). Şair, Kırıkkale ve Keskin yörelerinde bulunan Alevî Ve Bektaşî topluluklarla turna vasıtasıyla bir iletişim kurmuş; şiirin tamamında dile getirdiği; “Bârek Dağı, Kırıkkale, Haydar, Kuyu, Keskin, Dinek Dağı, Konur, Çelebi, Halil Dede ve Hasan Dede” yerleşim yeri isimleriyle sanki bu yöredeki Alevî-Bektaşî tekke ve dergâhlarının yerleşim haritasını çizmiştir.

Keskin yöresinin bir diğer tanınmış âşığı Hacı Taşan, her ne kadar gurbet elde acı çekmiş olsa da turnalarla sılaya güzel haberler göndermek istemektedir: “*Allı turnam bizim ele varırsan/ Şeker söyle kaymak söyle bal söyle.*” (Selvi, 2008: 174). Şair, gurbette çekmiş olduğu sıkıntıları sılaya duyurmak istememekte ve turnaya gurbetten sılaya güzel haberler taşımasını tembih etmektedir.

Çeşitli sebeplerle gurbete giden halk şairleri sılada bıraktıkları sevdiklerine ve memleketlerine özlem duymaktadırlar. Bu yüzden sılada onları merak edenleri haberdar etmek istemektedirler. Bu isteklerini yerine getirecek sembollerden turnayı “haber götürən” özelliğiyle şiirlerine konu etmektedirler. Bu sebeplerle halk şiirinde “turna gurbetten sılaya haber götürən bir sembol” olarak kullanılmıştır.

Geleneğe bağlı Türk şiirinde, turnalardan haber alma motifi de çok yoğun bir şekilde işlenmiştir. Turnalar daha çok sıladan, eşten, dosttan ve sevgiliden gurbette acılar içinde yaşayan âşıklara “haber getiren sembol” olarak görülmektedir. Türk halk şairleri sıladakilerle hasret gidermek ve teselli olmak için turnanın getirmiş olduğu haberlere ihtiyaç duymaktadır. Bunlarla ilgili bazı örnekleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

Turnaların haber getirme özelliğini sembolik olarak şiirlerinde dile getiren Âşık Ruhsatî; gökyüzünde gördüğü turnalardan, sıladan ve yârinden haber almak istemektedir. “*Acep sizler hangi ilden gelirsiniz/Bir haber sorayım durun turnalar/Sılada yârinden neler bilirsiniz/Bana bir teselli verin turnalar*” (Bozyiğit, 1974: 294). Gurbet elde gönlün teselli bulması yârden gelen haberle mümkündür. Ruhsatî, yârinden haber alarak teselli olmak isteğini verilmiş olan yukarıdaki dizelerde dile getirmiştir.

Alevî Bektaşî inancında turnalardan Hz. Ali'den haber vermesi beklenmekte ve istenmektedir. Pir Sultan Abdal, Hz. Ali'nin ve turna kuşunun ölümsüzlüğünü dile getirmektedir (Temizkan, 2014): “*Yemen ellerinden beri gelirken/Turnalar Ali'mi görmediniz mi/Hava üzerinde semâ ederken/Turnalar Ali'mi görmediniz mi// Şah'ım Heyber kalesini yıkarken/Nice Yezit halka olup bakarken/Muhammed Mustafa Mi'rac'a çıkarken/Turnalar Ali'mi görmediniz mi*” (Öztelli, 1971). Bu mısralarda şair, göçebe bir kuş türü olan turnanın, Hz. Ali'nin bulunduğu mekânlardan da geçmiş olacağını düşünerek onlardan Hz. Ali ile ilgili haberler sorulmaktadır.

Anadolu sahası Türk halk şiiri ve halk kültür birikimi içinde turna sembolü belli özellikleriyle görülmektedir. Haber getirme götürme işlevi, sıla özlemi, halk şairlerinden bazılarının kendi hayatlarından örnekler sunmaları, gurbette çektikleri acıları dile getirmeleri ve sevdikleriyle haberleşme istek ve arzuları turna sembolüyle anlatılmaktadır. Halk

şairlerinin şiirlerinde “turnanın postacı rolü” öne çıkmaktadır. O, yolunu kaybetmeyecek kadar akıllı, yurduna ve yuvasına tekrar dönecek kadar sadık ve vefalı kabul edilmiştir. Bu sebeple halk şiirinde gurbette ve esarete olanların turna ile bütünleştiği, onunla dertleştiği görülmektedir. Âşık Kerem’in Aslı’yı bulmak için gurbette gökyüzündeki turnalarla dertleşmesi ve onlarla sılaya haber göndermesi turnaların habercilik motifini belirgin bir şekilde ortaya koyduğunu göstermektedir.

Türk halk şiiri geleneği içinde önemli bir yere sahip olan, sadece Elbistan Kültür Havzası’nda değil bütün Anadolu sahasında adından ve şiirlerinden bahsettiren Derdiçok da turnaların haber getirme ve götürme işlevlerinden eserlerinde bahsetmektedir. Aynı zamanda turna motifi, değişik özellikleriyle onun şiirlerinde yer almaktadır.

2. Ömer Lütfi Pişkin (Derdiçok)

Elbistan Kültür Havzası’nda, 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar yaşamış olan Derdiçok, Anadolu sahası Türk halk şiirinin önemli lirik şairlerinden biridir. Asıl adı Ömer Lütfi’dir. 1874 yılında Kahramanmaraş ili, Elbistan ilçesi, Kızılcaoba köyünde doğmuştur. Babası Hafız Mehmet, yörede tanınmış Hacıtıfıloğullarından olup uzun yıllar imam-hatiplik görevi yapmıştır. Ömer Lütfi, babasından hafızlık eğitimi almış, ancak başarılı olamayınca eğitimini yarıda bırakmıştır. Küçük yaşlarda ailesinin geçimine katkıda bulunmak maksadıyla rençberlikle meşgul olmuştur. Sanatçı bir kişiliğe sahip olan Derdiçok bahsi geçen işte de pek başarı gösterememiştir. Bu yüzden babası ile araları açılmış, babasının sert tutumundan kurtulmak için Kahramanmaraş ilinin Afşin ilçesine gitmek üzere köyünden ayrılmıştır (Emirmahmutoğlu vd., 1946: 109).

Derdiçok, bir gün babasıyla tartıştıktan sonra köyünden ayrılıp Afşin ilçesine giderken Elbistan’la Afşin arasında bulunan, halk arasında “Yedi Uyurlar’ın saklandığı mağara” olarak bilinen ve kutsal bir mekân kabul edilen Ashabülkehf’e uğramış, burada dinlenmek üzere bir taşın üzerine başını koyup uyumuştur. Rivayete göre bu esnada rüya³ görmüş, rüyasında Yedi Uyurlardan Yemliha Ömer Lütfi’nin ağzına mısır akıtmış bunun üzerine zaten sanatçı bir ruha sahip olan Derdiçok irticalen şiir söylemeye başlamıştır. Bir başka rivayette de üç pirin Derdiçok’un ağzına mısır akıttığı anlatılmaktadır (Sekni, 1996: 85; Emirmahmutoğlu vd., 1946: 9). Derdiçok, irticalen şiir söylemeye başladıktan sonra birçok halk şairiyle “Elbistanlı Ebulkasım İbrahim, Nadırlı Kul Ahmet ve Ali Seydi Baba” atışma yapmıştır (Cerrahoğlu, 2011: 146). Onun rüya görmesi, rüyasında ağzına mısır akıtılması, irticalen şiir söylemesi, mahlas alması⁴ ve atışma yapması âşıklık geleneği içinde değerlendirilebileceğini göstermektedir.

³ Rüya motifinin sıkıntılı ve yeknesak bir hayatı yaratıcı ve hareketli bir hale dönüştürme özelliği Derdiçok’ta da görülmektedir. Âşık tarzı şiir geleneğinde rüya ve rüya çeşitleri hakkında ayrıntılı bilgiler için bk. (Günay, 1992: 89-90).

⁴ Ömer Lütfi, Derdiçok mahlasını kullanmıştır. Bu mahlası tercih etmesinin kişisel özellikleri ile ilişkisi bulunmaktadır. Onun, yaşayışına, hâline, tavrına, ruhuna en

Derdiçok, bundan sonraki hayatını babasından aldığı dini eğitim sayesinde Afşin ilçesinin Tanır, Balıkçıl, Akviran, Maraba ve İğde köylerinde imamlık görevini ifa ederek kazanmıştır. Coşkun bir yaratılışa sahip olan şair, imamlık vazifesiyle maişetini temin ederken gördüğü güzellerle ilgili söylediği şiirler yüzünden halkın tepkisiyle karşılaşmış, zaman zaman maişet sıkıntısı yaşamış, ancak o, yine de güzelleri ve onlara duyduğu ilgiyi dile şiirlerinden asla vazgeçmemiştir.

Derdiçok'u, köylerde yaşadığı ve gezgin bir şair olarak mezra mezra, köy köy, kasaba kasaba dolaştığı için köylü-gezgin şair⁵ olarak adlandırmak mümkündür. Şair, geçmiş olduğu köylerdeki güzelleri ve güzellikleri şiirlerinde dile getirmiş; aşk, gurbet, ölüm, ayrılık, özlem ve tabiat konulu şiirler söylemiştir/yazmıştır. Derdiçok, şiirlerinde tabiatla yaşayan, başka şairlere de ilham kaynağı olan ve bir sembol kabul edilen turnaya da yer vermiştir Şiirlerinde Elbistan-Afşin kültür havzasının konuşma dili etkili olmuş ve yörenin ağız özelliklerini yansıtan kelimeler yer bulmuştur. Bu yönüyle Ömer Lütfi yörede halk dilinin ve halk söyleyişlerinin inceliklerine hâkim bir halk şairi olarak tanınmıştır.

Derdiçok'a dair Fuat Köprülü: "1937 yılının ilk aylarında ölen Elbistanlı Derdiçok da bazen asıl halk zevkine yaklaşan şiirleriyle âşık edebiyatının asrımızdaki son değerli mümessillerinden sayılabilir" (Köprülü, 1962: 713) görüşünü ileri sürmüştür. Şükrü Elçin ise şair hakkında "Onun bazı şiirleri ilk defa dergi köşelerinde ve antolojilerde görünür görünmez dikkati çekti. Bunun sırrını onun şairlik kudretinde ve mahalli ağız hususiyetleri ile süsleyip bütünleşmiş, sade, tabii ve güzel Türkçesinde aramak lazımdır" (Demir, 1993: 5) ifadelerine yer vererek Ömer Lütfi'nin mahallî ağız özelliklerini şiirlerinde gösterdiğini belirtmiştir. Tüm hayatı Elbistan Kültür Havzası'nın önemli merkezlerinden Elbistan ve Afşin'de geçen şair, bu yörenin karakteristik ve tabii özelliklerine şiirlerinde yer vermiştir. Hayatını sürdürdüğü coğrafyanın güzellikleri, dağları, coşkun akan ırmakları, bölgede yaşayan hayvan türleri şiirlerine yansımıştır (Döner, 2021: 231). Arif Nihat Asya ise "Derdiçok zamanının en büyük halk şairiydi. Değeri, Dertliler, Gevheriler hatta Karacaoğlanlarla mukayese

uygun mahlas Derdiçok'tur. O, daima gamlı, mahzundur. Duygusal bir insan olduğundan daima gözü yaşlıdır. Şiirlerinde ağlamak kelimesini çok sık kullanmıştır. "Nasıl ağlamayım aman kardaşlar/Ben nazlı yârimi görmeden geldim", "Gece gündüz figan eder ağlarım/Gene ataş attın üzüm felek", "Yar küstürdüm gece gündüz ağlarım/Her gün böyle didem yaşı sel olur" Derdiçok'un şiirlerinde bedbinlik, alınganlık ve sitemkâr duygular öne çıkmaktadır. Söz konusu şairin şiirlerinin konu ve temasıyla mahlası uyumludur. Daha fazla bilgi için bk. (Emirmahmutoğlu vd., 1946: 9-14).

⁵ Halk şairleri, çeşitli sosyal çevrelerde yetişen şairler şeklinde tasnif edilmiştir. Bu tasnife göre halk şairleri; Din ve Tasavvuf Şairleri, Köylü Şairler, Kasaba ve Şehir Şairleri, Yeniçeri Şairleri ve Göçebe Şairler şeklinde adlandırılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Boratav, 2000: 81-91).

edilebilecek kadar yüksektir” (Asya, 1937: 12-13) cümleleriyle söz konusu şairin halk şairleri içinde itibarlı bir yere sahip olduğunu vurgulamıştır.

Araştırmacıların Derdiçok hakkında bu şekilde görüş bildirmeleri onun değerli bir şair olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. 1934 yılında çıkan soyadı kanunu ile Pişkin soyadını alan Ömer Lütfi, yakalanmış olduğu verem hastalığından 10 Aralık 1936 tarihinde ölmüş ve ömrünün son demlerini geçirdiği Afşin ilçesine bağlı Tanır kasabası kabristanına defnedilmiştir.

2.1. Derdiçok’un Şiirlerinde Turna Sembolü

Turna, Derdiçok’un şiirlerinde sıkça kullandığı sembollerden biridir. Onun şiirlerinde bu sembol, sıla özlemi dile getirilirken ve hasret duygusu işlenirken görülmektedir. O, şiirlerinde turnaları düşmanlarına karşı uyarılmaktadır. Aynı zamanda şairin şiirlerinde turnaların güzelliğinden, sevgiliye benzeyen yönlerinden, haber getirme ve haber götürme işlevlerinden bahsedilmektedir.

2.1.1. Turnaların Silaya ve Sevgiliye Haber Götürmesi

Derdiçok, şiirlerinde duygularını dile getirirken turnayı bir sembol olarak görmüş ve göçmen kuşların haberci işlevini şiirlerine yansıtmıştır. Şair, şiirlerinde turnayı gurbetteki perişan halini silaya ve sılada kalan sevgiliye bildirilmek ve sıladakileri bu durumdan haberdar etmek amacıyla kullanmaktadır. Bunu şöyle dile getirmektedir: *“Turnam gökyüzünde ışıldar telin/N’olur Derdiçoğun halından bilin/Garip dost köyüne uğrarsa yolun/Kaşı kara yâre haber ver beni”* (Emirmahmutoğlu, Özavşar, & Küçükpınar, 1946, s. 32). Karakaşlı yâre âşık olan şair, onun hasretiyle gözyaşı dökmektedir. Turnalardan bu perişan halini Tepebaşı’nda ikamet eden sevgiline iletilmesini istemektedir. “gurbet, kara, aşk ateşi, yanmak” gibi ifadeler şairin karamsar bir ruh haline sahip olduğunu göstermekte, bu kelimeler şairin sevgiliden uzakta olmasından duyduğu acıyı dile getirmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. *“Bakin da savışın gözüm yaşına/Yakdı felek beni aşk ateşine/Eğer uğrarsanız Tepebaşına/Kaşı kara yâri görün turnalar”* (Alparslan, 2019: 27-28). Şair, sevgilisinden ayrı kaldığı için gözyaşı dökmektedir. Turnaları kendisine sırdaş olarak gören Derdiçok, turnalardan sevgilinin köyüne uğradıklarında bu hâlden sevgiliye bahsetmelerini istemektedir.

Şairlerin dünyasında katar katar giden turnalar, silaya haber götürmektedir. Gökyüzünde turnaların katar katar uçuşunu gören Derdiçok da şiirlerinde bunu dile getirmiş, coşkun bir ruh haliyle onlara yol arkadaşı olmak isteğini ifade etmiş ve aynı zamanda turnaların gittikleri yeri de merak etmiştir. *“Düzdin katarını nere gidersin/Ben de yoldaş olam durun turnalar/Daim gökyüzünde pervaz edersin/Bilinmez mi nere yerin turnalar”* (Alparslan, 2019: 27-28). Şair yukarıdaki mısralarda gökyüzündeki turnaların uçarken pervaz edişinden etkilenmiş, onları gideceği yeri bilmeyen insana benzetmiştir. Bu durumu kendi ruh halini yansıtan bir tablo olarak sunmuştur. Nereye gideceğini bilmeyen, şaşkın şakin dolaşan şair,

burada haber göndermek yerine turnalarla birlikte gitme isteğini dile getirmiştir.

Su hayat kaynağıdır. Bu yüzden su kenarları, bütün canlıların çekim merkezidir. Türk halk şairlerinin şiirlerinde “göl-turna” birlikteliğine yer verilmiştir Göçmen kuşlardan olan turna, aynı zamanda su kaynaklarının başında konaklayarak hayatını sürdürmektedir. Şair bunu şöyle ifade etmektedir: “*Dayanamam ben feleğin huyuna/Azrail'i ortak etti payına/Uğrarsanız Yeniçıktı suyuna/Çezinik gölüne girin turnalar*” (Alparslan, 2019: 27-28). Turnanın bu özelliğini bilen Derdiçok da sevgilinin yaşadığı coğrafyada bulunan Yeniçıktı suyuna ve Çezinik gölüne uğramalarını ve orada konaklamalarını tembihlemektedir. Turna gibi güzel olan sevgilisinin de bu suların kenarında yaşadığını ima etmektedir.

Eşi yani çocuklarının annesini kaybetmiş olan Derdiçok'un, ciğerine ateş düşmüş ve acılar içinde kıvrınmaktadır. Bu duygularını şu şekilde dile getirmektedir: “*Düştü ciğerime yanıyor odlar/Kaldı bir kuzusu o beni börtler/Bütün melül olsun gezdiği yurtlar/Balıkçıl köyüne varın turnalar// Nolmuş Derdiçoğa amanın nolmuş/Yitirmiş yârini bebeği kalmış/Felek bulduğunu elinden almış/Geçerken mezarın görün turnalar*” (Alparslan, 2019: 27-28). Eşini Balıkçıl köyünün mezarlığına defnetmiş olan şair, turnaların burayı ziyaret etmesini istemekte kendi hâlinden o mekânlara haber götürmesini arzulamaktadır.

Elbistan ve Afşin'in köylerinde dolaşan gezgin şair Derdiçok, Karacaoğlan misali gittiği her köyde bir güzele gönül vermiştir. Bu yüzden turnaları gördüğünde onların haberci işlevini dikkate alarak onlarla gezdiği köylerdeki gördüğü güzellere haberler göndermiştir. Bunun yanında şiirlerinde göçmen kuş olan turnaların uğradıkları coğrafi isimlere de yer vermiştir.

2.1.2 Turnaların Sıladan Haber Getirmesi

Sembolik olarak “turnanın haber getirme özelliği” Derdiçok'un şiirlerinde de görülmektedir. Şair; kırdığı, kaybettiği eşinden bir selam, bir haber beklemektedir. O, bu beklentisini dile getirirken sevgilisini kırmaktan dolayı duyduğu üzüntüyü de anlatmaktadır.

Eşini kaybeden Derdiçok, yeşilbaşlı turnadan (gövel turna) haber alma arzusundadır. Ancak ondan istediğini alamayan şair, onu insafsızlık yönüyle kırınglığandan dolayı kendisiyle konuşmayan sevgilisine benzetmektedir. “*Heç mi yok insafın hey gövel turna/Geceler yatarım yer beni yakdı/Yok mu sende bu derdimin ilacı/Neyleyim ikrarsız yar beni yakdı*” (Alparslan, 2019: 11). Yâriyle gönül eylemek isteyen şair, bu isteğine olumlu cevap alamayınca onu insafsızlıkla suçlar ve ayırılır. Daha sonra turna sembolünü kullanarak ayrılmış olduğu eşinden haber almak ister. Ancak o da eşi gibi sessiz kalmış ve eşinden bir haber getirmemiştir. Bu sebeple şair, onları da insafsızlıkla vasıflandırır.

Yârinden kuru bir selamın gelmemesini kendi kusurundan kaynakladığını ifşa eden şair, bu yüzden nazlı yârin verdiği sözden

döndüğüne zannedip bu duruma üzülmeştir. “*Yüce dağlar daim böyle kar olsa/Arada engelin gözü kör olsa/Eğer nazlım kavli bütün yâr olsa/İkide bir kuru selam tez gelir*” (Alparıslan, 2019: 13). Sılada kalan eşinden selam alamaması eşinin sözünden döndüğü anlamını çıkarmış ve bundan duyduğıu tedirginliğı yukarıdaki mısralarda dile getirmiştir.

Bahar mevsiminde havaların ısınmasıyla uzak yerlerden katarlar hâlinde Anadolu’ya gelen turnalardan uzun zamandır haber alamadığı eşinin kendisini bekleyip beklemediğini şöyle sormaktadır: “*Yine geldi bahar ayı yaz ayı/Yeşil ördek, turna ile kaz gelir/Çokdan beri yâre göndermem sayı/Korkuyorum nazlım benden vaz gelir*” (Alparıslan, 2019: 13). Şair, eşini kırdığını, gücendirdiğini kabul ederek kendi kusurundan haberdar olduğunu ise şu mısralarda dile getirmektedir. “*Bindim aşk atına her gün estirdim/Elim ile yâre zülûf kestirdim/Bilmiyorum kusurum yâri küstürdüm/Böyl’olursa ölüm bana az gelir// Yârin küstüğünü bilmiyom neden/Bildirse efkârın olsa bir giden//Baktım seher vakti geliyor sudan/Yanı sıra üç beş dane kız gelir*” (Alparıslan, 2019: 13). Eşinden ayrılık şairi olumsuz etkilemiştir. Eşinin bu konuyla ilgili düşüncesini merak etmekte ve haber beklemektedir.

Aşk duygusunun yoğunluğundan şaşkına dönen şair, gül için yanan bülbül gibi sürekli olarak sızlanmaktadır ve bu yüzden gurbet elden yârin köyüne gitmeyi arzu etmektedir. Ancak bunun dedikoduya sebep olacağını düşünmekte ve tedirgin olmaktadır. Bunu da şu şekilde dile getirmektedir; “*Derdiçoğum kararım yok yatmaya/Başlamışım bülbül olup ötmeye/Gönlüm ister yâr köyüne gitmeye/Korkuyorum arkam sıra söz gelir*” (Alparıslan, 2019: 13). Bu dörtlükte bir de bülbül sembolü kullanılmıştır. Ancak burada bülbülün haber getirme özelliğı değil güle olan aşkı dile getirilmiştir.

Derdiçok önce eşinden ayrılmış, daha sonra da eşini kaybetmiştir. Şiirlerinde haber getiren bir sembol olarak görülen turnalardan eşinden haber getirmelerini istemiştir. Ancak yârinde bir haber alamamış ve bu sebeple hüzünlenmiştir. O, bu duyguları toplam beş dörtlükte dile getirmiştir.

2.1.3. Turnanın Güzelliğini Dile Getiren Şiirleri

Edebiyatta turnanın sesi, bakışı ve görüntüsü güzellik özelliklerinden kabul edilmektedir. Onun güzellik unsurlarından biri de telidir. Bu sebeple turna teli parlaklığı yönüyle Türk halk kültüründe ve şiirinde güzellik unsuru olarak yer almıştır. Derdiçok’un şiirlerinde de turnayı güzellik unsurlarını da bulmak mümkündür.

Derdiçok, telli turnayı görünce heyecanlanır ve yârinde ayrı kalmaktan dolayı günlündeki hüznün giderilmesi için eşini ölümünden sonra hayatını tek başına sürdüren turnadan öğüt almayı arzu eder. “*Ne güzel ışılar turnamın teli/Yıraktır görünmez o yârin yolu/Yitirdim yârimi ben oldum deli/Bana da bir öğüt verin turnalar*” (Alparıslan, 2019: 27-28). Şair, “*Ne güzel ışılar turnamın teli*” mısraında turnanın telini dile getirmektedir. Şiirin devamında ışıldayan turna telinden kendinden uzakta bulunan yârinde bulmak için kılavuzluk etmesini ve yârinde uzakta olmanın acısından

kurtulmak için turnaların kendisine öğüt vermesini istemektedir. Turna telinin ışığının yol göstermesi motifi mitolojiktir. Turnanın süs ve uğur yönünü gösteren önemli unsurlarından biri de telidir. Türk milletinin gelenekleri arasında yer alan unsurlardan biri de evlenenlere uğur getirsin diye düğünlerde bayrak direklerine saplanan elmaya turna teli takılmasıdır. Yine gelinlerin başına da turna teli takıldığı görülmektedir. Başına turna teli takılan gelinin uğurlu olacağına inanılmaktadır.

Derdiçok'un şiirlerinde "turnanın yeşilbaşı" da güzellik unsurlarından bir diğeridir. Yeşilbaşı turna "gövel turna" olarak adlandırılmaktadır. "*Hiç mi isafın yok hey gövel turna*" (Alparslan, 2019: 11) mısrasında da turnanın bu niteliği ifade edilmektedir.

Turnanın gökyüzüne yükselişi ve uçuş şekilleri de şairlere ilham kaynağı olmuş ve o, estetik olarak halk şairlerini etkilemiştir. Bu yüzden halk şairleri tarafından turnaların güzelliği dile getirilirken onların uçuşuna da değinilmiştir. "*Kalkdı havalandı gönlümün kuşu/Turna havalansa tel bana bakar/Her gün akar oldu gözümün yaşı/Aksa gürül gürül sel bana bakar*" (Alparslan, 2019: 68). "*Durmaz havalandı gönlümün kuşu/Turna katar tutsa tel bana neyler/Her gün akar oldu gözümün yaşı/Aksa gürül gürül sel bana neyler*" (Emirmahmutoğlu vd., 1946: 70). Bu iki dördlükte de şair, turnaların gökyüzüne yükselişleri ve uçuşlarındaki güzellik hususiyetlerine yer vermiştir.

Derdiçok'un şiirlerinde turnanın güzelliğini dile getiren dört metin tespit edilmiştir. O, turnanın uzuvlarını ve uçuşunu güzellik unsuru olarak ele almıştır. Turna teli, yeşilbaşı turna, gövel turna adlandırmalarında onun güzellik unsurları dile getirilmiştir.

2.1.4. Sevgilisini Turnaya Benzettiği Şiirleri

Turna, halk şairleri tarafından sevgiliye benzetilmiştir. Şairler tarafından o, fiziksel özellikleri yönüyle etkileyici bulunmuş ve sevgilinin güzelliğini anlatırken söz konusu kuşun güzelliğinden faydalanılmıştır. Bu sebeple o, kimi Anadolu inançlarında "turna kız ve turna gelin" şeklinde sembolize edilmiştir.

Derdiçok da şiirlerinde sevgiliyi özellikle yeşilbaşı turnaya benzetmektedir. Aynı zamanda sevgilisinin insafsızlığından yakınmaktadır. Sevgilisinin şairin aşkına cevap vermeyişi ile gövel turnanın sessizliği arasında bir ilişki kurulmaktadır. Bu durum şu mısralarda ifade edilmiştir: "*Heç mi insafın yok hey gövel turna/Geceler yatarım yer beni yakdı/Yok mu sende bu derdimin ilacı/Neyleyim ikrarsız yâr beni yakdı*" (Alparslan, 2019: 11). Bir diğer şiirinde ise bu durum şu şekilde yer almaktadır: "*Heç mi insafın yok hey gövel turna/Yeter gece gündüz ağlatma beni/Getirdin başıma türlü belâyı/Bu bir mecnun diye bağlatma beni*" (Emirmahmutoğlu vd., 1946: 33). Şairin iki farklı şiirinde de sevgili sevene ilgi göstermeyen, âşığa yüz vermeyen gövel turnaya benzetilmiştir.

Şair, sevgilinin duruşunu telli turnaya benzetmekte ve onun da turna gibi süzülüp göle konmasını beklemektedir. Sevgilinin perçemi, kâkülü onun

güzelliğini yansıtan unsurlardan biridir. “Sandım duruşunu bir telli turna/Süzülüp konman mı göle sevdiğim/Işlar perçemin tüm halis sırma/Vallahi benziyor tele sevdiğim (Alparıslan, 2019:15). Derdiçok, sevgilinin perçeminin halis sırma gibi parladığını ve turna telini hatırlatđını yukarıdaki mısralarda dile getirmektedir.

Güzellere tutkun olan şair, bu hâli bir dert olarak görmekte ve söz konusu dertlin kayıt altına alınmasını arzu etmektedir. Sevdiği güzelleri yeşilbaşı ördeğe, kuğuya ve kaza benzetmektedir. “Kalem al derdimi defterine yaz/Daima gözeller geyinir beyaz/Kimi yeşil, kimi kuğu, kimi kaz/İçinizde telli turna biriniz” (Emirmahmutoğlu vd., 1946: 74). O, bu mısralarda sevdiği güzeli “ak renkli telli turnaya” benzetmektedir.

Turna, Anadolu’da görünüşünün zarif olması, tüylerinin göz alıcılığı, güzel ve etkileyici sesi sebebiyle kızlara ad olarak verilmiştir. O, aynı zamanda gelenekte kız güzelliğinin simgesi kabul edilmiştir. Bu sebeple Anadolu’da turna sembolü “kız, güzellik ve sevgili” algısıyla özdeşleşmiştir. Halk arasında “turna perisinin” bir kız olduğuna inanılmış ve evlenecek kızlar arasında söylenen tekerlemelerde kullanılmıştır. Derdiçok da sevgilisinin güzelliklerini tasvir ederken onu “gövel turna, telli turna” benzetmelerini tercih etmiştir.

2.1.5. Turnaları Avcılara Karşı Uyarması ve Turnalara Öğütleri

Derdiçok, sadece turnanın güzelliğini ve sevgilinin ona benzeyişini konu edinmemiş aynı zamanda turnaların ötüşüyle dertlenmiş, onlarla dert ortağı olmuş ve avcılara karşı korumasız olan bu zarif varlıkları korumak amacıyla uyarmıştır (Döner, 2021, s. 236). “Turnam gökyüzünde tutanım katar/Sakın avcı olur okunu atar” (Alparıslan, 2019: 41). “Çok durma burada sen seni sakın/Bura dört çevrenin avlığı turnam” (Alparıslan, 2019: 47). Şair, eşini rakiplerinden korumak istemektedir. Bunu turna sembolüyle dile getirmiştir. Avcılık Afşin-Elbistan yöresinde oldukça yaygındır. Bu yüzden turnaların avcılara karşı dikkatli olmasını istemiş ve tedbir almasını öğütlemiştir.

Tabiatla içli dışlı bir hayat süren Derdiçok, turnalara seslendiği şiirlerinde tabiatın taraf bir tavır takınmış ve sıladan haber getiren turnaları, avcılarının saldırılarına karşı onları korumayı insanlık vazifesi olarak telakki etmiştir. “Turnam adın büyük söylenür dilde/Ne çok eğleniyon sen bizim ilde/Belki avcı olur bizim bu çölde/Göksun derler yaylaların hası var” (Alparıslan, 2019: 48). Şair, turnaların avcılarının gazabından kurtulması için Elbistan Kültür Havzası içinde yer alan, güvenilir olarak bilinen ve bu yörenin en güzel mekânları kabul edilen Göksun yaylalarına göçmesini istemektedir.

Söğütlü’de döne döne uçan ve burayı konak yeri olarak seçen turnaların varlığını fark eden Derdiçok, onları dikkatli olması için uyarılmaktadır. Çünkü Söğütlü’de çok sayıda avcının olduğunu bilmektedir. Turna kuşu eşini etkileme ve eşine bağlılık noktasında önemli bir yerde bulunmaktadır. “Nedir böyle Söğütlü’de çevrilmek/Avcı çoktur hakkın olur

devrilmek/Sende de mi vardır yârdan ayrılmak/Vallahi ölümden beter turnalar” (Alparıslan, 2019: 49). Derdiçok, tek eşli bir hayat süren turnanın burayı mekân tutmasının sebebini onun eşini burada kaybetmesine bağlamakta ve eşinden ayrı kalmanın dayanılmaz bir dert olduğunu ifade etmektedir.

Derdiçok’un şiirlerinde turna, korunması gereken bir sevgili olarak sembolleşmiştir. şair, ona, avcılara, tabiatta avlanarak hayatını sürdüren şahin ve kuzgunlara karşı dikkatli olması hususunda tembihte bulunmaktadır. O, turnaların daha güvenli yerlerde yaşamasını istemektedir. şairin dört dörtlüğünde bu durum farklı ifadelerle yer almıştır.

2.1.6. Turnalarla Dertleşmesi (Deyişmeleri)

Turna sembolünün halk şiirinde kullanıldığı bir başka yönü de halk şairlerinin onlarla dertleşmesidir. şairler; yalnızlıklarını, özlemlerini, sıkıntılarını ve dertlerini paylaşmak için kendilerine dost kabul ettikleri turnalarla dertleşmekte, sohbet etmekte ve söyleşmektedir. Onlar, sırlarını da turnalarla paylaşmaktadır. Gurbet elde kalan, hasret çeken, derdini paylaşmak isteyen ve gam yükünü sırtında hisseden Derdiçok da derdini paylaşmak için turnalarla dertleşmektedir.

şairin gönlü, yârinin hastalığından dolayı dertlidir. Turnaların dertli dertli ötmesi şairi daha da hüznlendirmektedir. Eşinin hastalığı sebebiyle dünya varlığından vazgeçtiğini turna ile dertleşirken şöyle ifade etmektedir: *“Ötmen dertli dertli sinam yaralı/Gönül göremiyor yârini turnam/Yâri hasta derler gönül hoş değil/Nideyim dünyanın varını turnam*” (Alparıslan, 2019: 40). Bu dörtlükte şiar, eşinin olmadığı bir dünyada yaşamak istemediğini ifade etmektedir. Bu yönüyle turnanın eşinin ölümü üzerine onun intihar ettiği inancıyla kendi duyguları arasında bir ilişki kurmaktadır.

Her gördüğü güzele gönül veren Derdiçok, bir taraftan eşinin hastalığından dolayı hüznlenmekte diğer taraftan da söz dinlemez gönlünü bir başkasına kaptırmaktadır. Gönül kaptırdığı sevgili de rahatlığı ile şairi heyecanlandırmakta, onun aklını başından almaktadır. İki farklı duyguyu aynı anda yaşayan şair, bu halden rahatsızlık duymaktadır. Bunu da şöyle anlatmaktadır: *“Yâri görmekliğe benim kasdım var/Hiç yorulmaz kalem dutar destim var/Bir söz dutmaz kör olası dostım var/Bilmiyor namusın arını turnam*” (Alparıslan, 2019: 40). Eşinin ölümüne üzülen şair, kendini baştan çıkaran sevgilisine karşı olan duyguların da gizleyememektedir. Bu mısralarda turnadaki vefa ve sadakat ile eşinin ölümünden sonra gönlünü bir başka güzele kaptıran şair arasında bir karşıtlık görölmektedir.

Gönlüne söz geçiremeyen ve her gördüğü güzele tutulan Derdiçok, sevgilisinin sözünden dönmesinden ve sırlarını ifşa etmesinden şikâyet etmekte, bu şikâyetini de turnaya bildirmekte ve turnadan yardım talep etmektedir. *“Turnam sen gördün mü böylesi yâri/Adam oynatmak mı her dâim kârı/İnsan ikrârından döner mi geri/Fâş etdi ellere sırrını turnam*” (Alparıslan, 2019: 41). Sevgilisinin, aralarındaki sırlarını ifşa etmesi şairi

derinden sarsmıştır. Teselli bulmak için duygularını dert ortağı kabul ettiği turnayla paylaşmıştır.

Derdiçok'un turnayla dertleştiği şiirlerden ayrılık acısını anlatanlar da dikkat çekicidir. Benzer duygu ve düşünceler şairin başka şiirlerinde de yer almıştır. Burada ayrılık anlamını çağrıştıran ve sözden dönme olarak bilinen husus "mendilin geri gönderilmesiyle" ifade edilmektedir. Hediye edilen yağlığın (mendilin) iade edilmesi yani geri gönderilmesi Türk halk kültüründe verilen sözden dönülmesi ve karşı tarafın reddedilmesi anlamına gelmektedir. "*Yürü Derdiçoğum ağlama yörü/Sana da bulunur elbette biri/Gördün mü sen böyle ikrârsız yâri/Dost geri göndermiş yağlığı turnam* (Alparslan, 2019: 47). Şair, sevgiliden ayrıldığı için mustarıptır, ancak ümitsiz değildir. Verdiği sözünden dönen sevgilinin bu tutumuna üzülen şair, kendisine göre birini bulacağı konusunda ümidini korumaktadır.

Bir başka şiirinde de şair, bilmeden eşini küstürdüğünü bu yüzden eşine verdiği mendili onun iade ettiğini turnalara anlatmaktadır. "*Derdiçok küstürmüş göremez yâri/Suçum ne ki yönün dönmüyor beri/Adam yadığarın verir mi geri/Mendilin üstüme atar turnalar* (Alparslan, 2019: 49). Derdiçok'un turnalarla yapılan söyleşmelerinin bazılarında ana duygunun ayrılık ve aşk acısı olduğu görülmektedir.

Şair, hem dost bildiği turnayı avcılardan korumak hem de turnanın ötmesiyle kendi dertlerinin artmaması için seher vaktinde turnanın dertli dertli ötmesini istememektedir. "*Turnam gökyüzünde dutan mı katar/Sakin avcı olur okunu atar/Ötmen seher vakti dertlerim artar/Yakman Derdiçoğum serini turnam* (Alparslan, 2019: 41). Bu mısralarda turnaların seher vaktinde ötmesiyle sevgiliden acı haber geleceğini, sırlarının ifşa olacağını ve bu yüzden başının belaya gireceğini dile getirmektedir.

Derdiçok, sadece sıkıntılı anlarda turna ile söyleşmemiştir. O, beklentilerini, isteklerini, arzularını, iyi dilek ve temennilerini de yaren, dost bildiği turnalarla sohbet ederken dile getirmiştir. "*Yaradan Allah'tan bir dileğim var/Evvela isterim sağlığı turnam/Bir ben değil cümle olsun beraber/Gül gülistan olsun bağlılığı turnam//Nolaydı turnalar daha nolaydı/Herkes bütün aradığın bulaydı/Eğer usul boylum benim olaydı/Niderim dünyada beğliği turnam*" (Alparslan, 2019: 46)

Turnalarla dertleşme, şairin başka şiirlerinde de görülmektedir. Bahar-yaz aylarında Elbistan-Afşin yörelerinde görülmeye başlayan turnalar, daha çok seher vaktinde ötmektedir. Seher yeli nasıl ki sevgiliden haber getirirse seher vaktinde öten turnalar da sevgiliden haber getirmektedir. "*Yine gelmiş bahar ile yaz ayı/Seher ile dertli öter turnalar/Ötmen dertli dertli sinem yareli/Benim derdim bana yeter turnalar//Ne dolanın Söğütlü'nün düzünde /Arzun mu var gelininde kızında/Kanad dutup kakub gövün yüzünde/Ne zaman dutucan katar turnalar//Nedir böyle Söğütlü'de çevrilmek/Avcı çoktur hakkın olur devrilmek/Sende de mi vardır yârdan ayrılmak/Vallahi ölümden beter*

turnalar//Kararım kalmadı duramıyorum/Tenha bulup halin soramıyorum/Çokdan beri yâri göremiyorum/Dua edin hasta yatar turnalar” (Alparslan, 2019: 49). Eşi hasta olan şair, turnaların dertli dertli ötmesinden tedirgin olmaktadır. Çünkü hasta olan yârinden kara haber alma korkusu yaşamaktadır. O, aynı zamanda turnalardan yârinin şifa bulması için dua talep etmektedir. Diğer taraftan kendi yaşadığı yörenin avcı yatağı olduğunu bilen Derdiçok, turnaların başına bir felaket geleceğinden korkmaktadır. Bu yüzden onların katar katar uçup gitmesini, buralardan uzaklaşmasını istemektedir.

Çalışmanın ilgili bölümünde Derdiçok hakkında bilgi verilirken ifade edildiği gibi o, Afşin ilçesinin birçok köyünde imamlık görevini ifa etmiştir. Bu görevinin gereği olarak İslam inancında kutsal kabul edilen üç aylarda (recep, şaban ve ramazan) özellikle de ramazan ayında sahur vaktinde temcîd⁶ vermektedir. O, seher vaktinde temcîd verirken tam o esnada turnalar da ötmeye başlamaktadır. Turnaların ötüşü ona hasta olan eşini hatırlatmaktadır. Bunu üzerine turnalarla söyleşmektedir. Onun bu söyleşmesi iki metinde halinde bugüne ulaşmıştır.

Sahur vaktinde “temcid vermek” için minareye çıkan Derdiçok o vakitte turna sesi duymakta. Turnaların ötüşü onun dertlerini depreştirmekte, özellikle ona hasta yârini hatırlatmakta, gönlünü yaralamaktadır. Bu duyguları şöyle sunmaktadır: “Çıktım seher vakti temcit vermeye/Dinledim ki turna sesi var/Ötme dertli dertli sinem yaralı/Yârim hasta şu gönlümün yası var//Turnam adın büyük söylenür dilde/Ne çok eğleniyon sen bizim ilde/Belki avcı olur bizim bu çölde/Göksun derler yaylaların hası var//Görüyom kanadın havada düzgün/Ötme seher vakti ile yüreğim üzgün/Yâre karşı geldim yüzleri azgın/Sorun bakın benüm bende sesi var//Uçun turnalarım havalı uçun/Gelin Derdiçoğum defterin açın/Söz dutmaz yârimi görün de geçin/Yıkılmış sağ yanına eğri fesi var” (Alparslan, 2019: 48). Yukarıdaki mısralarda ifade edildiğine göre şair, hasta yâriyle karşılaşmış ve onun mutsuzluğunu yüzünden anlamıştır. Bu hâlin kendi yüzündeki benlere de sirayet ettiğini ve kendi yüzündeki benlerinde bu acı tabloyla ilgili haberler verdiğini belirtmektedir. Aynı zamanda Yârinin kendisine olan ilgisizliğinden de dert yanmaktadır.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa turna, Türk mitolojisinde, kültüründe ve edebiyatında en çok rastlanılan kuş türlerinden biri olmuştur. Turnanın zarif ve güzel görüntüsü pek çok sanatkâra ve zanaatkâra ilham vermiş, onların eserlerinde önemli bir motif olarak işlenmiştir. Türk

⁶ Konuyla ilgili olarak bk. (Sezikli, 2011: 410-411). Kadioğlu ise bu terimi şu şekilde açıklamaktadır: “Sözlükte “tâzim ve senâ etmek” anlamındaki temcîd minarelerde ezandan ayrı olarak Allah’a yapılan dua, tazarru ve münâcâtlar hakkında kullanılmaktadır. Eskiden genelde üç aylarda Ramazânda ise sahurdan sonra müezzinler tarafından halkın iştirakiyle minareden temcîd ilahileri okunurdu. Temcîd sahur vaktinde okunduğundan halk arasında “sahur” manasına da gelmektedir” (2022: 118).

mitolojisinde de kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden avlanılmasına hoş bakılmamış, avlayanların bir belaya tutulacağına inanılmıştır. Türkistan'dan Anadolu'ya sözlü gelenekle taşınmış olan Türk halk şiiri geleneğinde turna bir sembol olarak yer almıştır. Göçmen kuş olması sebebiyle daha çok haberci yönü halk şiirine konu olmuştur. Türk halkı acılarını, sıkıntılarını, sevinçlerini, mutluluklarını ninnilerde, manilerde ve türkülerde paylaşmıştır. Aynı zamanda âşıkların şiirlerinde de yukarıda belirtilen birçok husus dile getirilmiştir. Afşin-Elbistan yöresinin itibarlı bir halk şairi olarak görülen Derdiçok da âşık tarzı gelenek içinde yer almaktadır. O, farklı temalı şiirlerinde turnayı bir sembol olarak kullanmıştır.

Sonuç

Türk kültürünün temelini oluşturan unsurların başında gelen değerlerden biri de Türk halk şiiridir. Millete ait değerleri nesilden nesle aktaran, geçmişi bugüne, bugünü geleceğe taşıyan ve bu vesile ile kültürün temel öğelerinin yaşamasına katkıda bulunan, Türk halkının estetik algılayışını yansıtan Türk halk şiiri, ele aldığı konular bakımından ilgi odağı olmuştur. Türk halk şiirinin belli başlı nazım şekilleri olan ninniler, maniler, türküler, koşmalar, destanlar ve semailerle Türk kültürü içinde yer alan mitolojik ve kültürel motifler aktarılmaktadır. Bu motiflerden biri de turnadır. Bu çalışmada Türk halk şiirinde turnanın bir sembol niteliğinde canlılığını koruyarak yaşadığı ve nesilden nesle aktarıldığı tespit edilmiştir.

Anadolu coğrafyasında turna, sesini Hz. Ali'den alan bu sebeple kutsal kabul edilen tabiat unsurlarından biri olarak görülmektedir. O; tarihî eserlerde, günlük kullanılan eşyalarda ve en önemlisi de Türk halk şiirinde güzellik unsuru bir mitolojik motif olarak yer almaktadır. Turna, öncelikle fiziksel özellikleriyle ve görüntüsüyle halk şiirine yansımıştır. Onun güzelliği, göçmen kuş oluşu, haber getirip götürme işlevi, dert ortaklığı, sadakati ve av hayvanı olması yönleriyle de sanat eserlerinde işlendiği görülmüştür. Turna, Türk halk şiirinin bütün dallarında olumlu özellikleriyle yer almıştır. Söz konusu geleneğinde o, şairler tarafından sevgiliyle iletişim kurmada bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Milletin içinden çıkan, onun kültür değerleriyle beslenen halk şairleri toplumun maddi ve manevi değerlerini şiirleriyle bugüne ulaştırmıştır. 20. yüzyılın başlarında Elbistan Kültür Havzası'nda yaşamış olan, âşık tarzı Türk halk şiirinin önemli bir temsilcisi kabul edilen Derdiçok'un şiirlerinde turna, haber getirip götürme işlevi, güzelliği, sevgiliye benzerliği, avcılara ve düşmanlarına karşı uyarılmaları ve onlarla dertleşmeleri yönüyle konu edinilmiştir. Şairin turna konulu şiirlerinde bu kuş, olumlu yönleriyle görülmüş, sevgiliyle, sılayla haberleşme, deyişme ve dertleşme sembolü olarak işlenmiştir.

Anadolu sahasında varlık gösteren Türk halk şiirindeki turna ile ilgili tespitler elbette bu çalışmayla sınırlı değildir. Türk kültüründe yaygın bir şekilde görülen turna motifini Türk halk edebiyatının diğer birçok ürününde

görmek mümkündür. Bu konuyla ilgili yapılacak çalışmalar söz konusu kültür unsurunun Türk halk şiiri sözlüğündeki çağrışım alanını ortaya koyacaktır. Aynı zamanda Türk halk şairlerinin tanınmasına ve onların sanat anlayışlarının kavranmasına önemli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2018). Türk mitolojisinde kartal. (ed.: F. A. Turan-M. Ozan), *Türk Mitolojisine Giriş*, 229-238, Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları.
- Akbaş, G. (2003). Türkülerde turna. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 28, 3-29.
- Akün, Ö. F. (2006). Anadolu halk şiirinde tabiat motifleri (basılmamış doktora tezi) netice. *Kanat Dergisi*, XIX, 203-204.
- Alparslan, Y. (2019). *Derdiçok (Ömer Lütfi Pişkin) ve şiirleri*. Kahramanmaraş: Etkileşim Basım Yayın.
- Aksan, D. (2015). *Her yönüyle dil (ana çizgileriyle dilbilim)*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Asya, A. N. (1937). Derdiçok'tan. *Görüşler*, 12-13.
- Aytaş, G. (2013). Türkülerde turna. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Araştırma Dergisi*, 28, 13-33.
- Bayat, F. (2013). *Mitolojiye giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Boratav, P. N. (2000). Halk edebiyatı dersleri. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Bozyiğit, A. E. (1974). Halk siirimizde turna. *Türk Folklor Araştırmaları*, 294, 6877-6878.
- Cerrahoğlu, M. (2011). Âşıkların sosyokültürel hayattaki yeri ve önemi/bir örneklem olarak Derdiçok. *Follor/Edebiyat*, 17(67), 143-156.
- Çatıkkaş, A. (1996). *Maniler*. İstanbul: Türk Edebiyat Dizisi Yayınları.
- Çelebioğlu, A. (1995). *Türk ninniler hazinesi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Demir, S. (1993). *Afşinli Derdiçok: Hayatı, edebi kişiliği ve şiirleri*. Ankara: Aliç Okul Yayınları.
- Döner, Ş. (2021). Maraşlı Âşık Derdiçok'un şiirlerine ekoeleştirel bir yaklaşım. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4, 228-237.
- Eke, M. (2013). The Symbolism of the crane in Turkish folk songs, and "Gine Dertli İniliyorsun". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* (Kıbrıs Özel Sayısı II), 2, 218-228.
- Elçin, Ş. (1997). *Halk edebiyatı araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (2014). *Şamanizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Emirmahmutoğlu, A. vd. (1946). *Derdiçok ve şiirleri*. Maraş: İş Basımevi.
- Ergun, M. (1997). *Türk dünyası efsanelerinde değişim motifi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Feratan, M. - Solmaz, E. (2023). Halk dans geleneğinde Türk dinî dansları ve hayvan sembolizmi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 106, 319-336.

- Günay, U. (1992). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kadıoğlu, İ. (2022, Nisan). Lebib-i Âmidî Dîvânı'nda Ramazân konulu şiirler. *Külliyat, Osmanlı Araştırmaları* 16, 113-140.
- Köprülü, M. F. (1966). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk türküleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Naçari, O. (2000). *Ozanlardan bir demet*. Ankara: Halk Ozanları Kültür Vakfı Yayınları.
- Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi*. C. I, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi*. C. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öztelli, C. (1971). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Peters, J. - Schmidt, K. (2004). Animals in the symbolic world of pre-pottery neolithic Göbekli Tepe, south-eastern Turkey: A preliminary assessment. *Anthropozoologica*, 39 (1), 179-218.
- Russel, N. - McGowan, K. (2003). Dance of the cranes: Crane symbolism at Çatalhöyük and beyond. *Antiquity*, 77, 445-455.
- Sekni, N. G. (1996). *XX. yüzyıl Afşinli halk şairleri*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Selvi, İ. (2008). *Türk halk edebiyatında turna motifli türküler*. Kütahya: Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sezikli, U. (2011). Temcîd. *DİA*, 40, 410-411.
- Türkçe Sözlük*. (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Taşgın, A. - Atay, Ö. (2019). Hazreti Şah'ın avazı turna derler bir kuştadır: Hacı Bektaş Velayetnamesi'nde turna ve turna ilahisi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 92, 83-100.
- Taştan, Z. (2007). Modern şiirde halk edebiyatının etkisine bir örnek: Süreyya Berfeğün ola. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 213-125, Ankara.
- Temizkan, M. (2014). Türk kültüründe ve Alevî-Bektaşî inancında turna. *Millî Folklor*, 101, 162-170.
- Yıldız, Â. (2002). *Halk şiirinde tabiat*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Article does not require an Ethics Committee Approval.

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

DAMLANIN YOLCULUĞUNA FARKLI BAKIŞLAR: SEYR Ü SÜLÛK VE MONOMİT ÇERÇEVESİNDE ÂŞIK DÂİMÎ'NİN BİR ŞİİRİ



DIFFERENT VIEWS ON THE JOURNEY OF THE DROP: A POEM BY ÂŞIK DÂİMÎ IN THE FRAME OF SEYR U SULUK AND MONOMITE

Süleyman FİDAN*-Gülbeyaz AYDOĞAN**

ÖZ: Yol ve yolculuk kavramları farklı sanat dalları tarafından çeşitli şekillerde tasavvur edilmiştir. Bu çeşitliliğe rağmen yolculukla alakalı birçok anlatıda ortak motifler bulunmaktadır. Bu çalışmada incelenmek üzere tasavvuf öğretisine ait olan seyr ü sülûk ve Campbell tarafından ortaya koyulan Monomit kuramı çerçevesinde gelişen kahramanın sonsuz yolculuğu kavramları seçilmiştir. Bu iki kavramın yolculuk tasavvurları üzerindeki benzerlikleri değerlendirilerek Âşık Daimî'nin *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* şiiri incelenmektedir. İslam inancının doğması, beraberinde tasavvuf kültürünü Müslümanların yaşama şekline, ahlâk kurallarına ve kişiliğine yön veren bir kültüre dönüştürmüştür. Bu süreçte tarikatlar ortaya çıkmaya başlamış ve bununla beraber tarikattan tarikata farklılık gösteren tasavvufî ritüeller görülmüştür. Tasavvuftaki amaç sülûk ederek hakikate ulaşmaktır. Sülûk etmek, mürşid-i kâmil adı verilen bir kişinin önderliğinde, tasavvuf gönüllüsü olan sufinin Tanrı'ya ulaşmayı hedef edindiği yolda uygulaması lazım gelen kurallar bütünü seyr ü sülûk kavramı ile ifade edilir. Yolculuk denildiğinde karşımıza çıkan diğer kavramlardan birisi ise Monomit kuramıdır. Campbell; Monomit ismini verdiği yapıdan yola çıkarak kahramanların izlediği yolları formülize etmiş ve bu yöntemle ortaklıkları çözümlenmiştir. Monomit kuramının özellikle klasik anlatıya bağlı kalan eserlerin çoğunluğunda uygulanabileceği görülmektedir. Bu çalışmanın amacı Âşık Dâimî'nin *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eserini, tasavvuf kültüründe seyr ü sülûk yapan bir salike bakışla ve Campbell'in Monomit kuramındaki kahramanın yolculuk evrelerine bakış olarak iki farklı pencereden incelemektir. Çalışmanın ilk bölümü, Âşık Dâimî'nin *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eserini tasavvuf kültüründeki seyr ü sülûk yapan salik bakışıyla incelenmesini kapsar. Bu yaklaşıma göre eserde geçen damlanın ırmağa karışması, damlada evreni bulması ve yine kendine dönmesi vahdet-i vücûd anlayışını göstermektedir. Daha sonraki kısım Âşık Dâimî'nin *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eserini, Campbell'in Monomit kuramındaki kahramanın sonsuz yolculuğu bakışıyla incelenmesini kapsamaktadır. Bu yaklaşıma göre eserde yolculuğu anlatılan salik bir kahraman olarak düşünülüp salike yola çıkış-erginlenme-dönüş başlıkları altında yaklaşmıştır. Bu çalışma hazırlanırken devriye türü, tasavvuf anlayışı ve tasavvuf anlayışındaki seyr ü sülûk kavramları incelenmiştir. İncelenen eserle bu kavramlar çözümlenmiştir. Daha sonraki aşamada Campbell'in Monomit kuramı, kuramın çeşitli eserlere uyarlanması incelenmiş ve söz konusu eserle birleştirilmiştir. Sonuç olarak bir edebi metin kahramanı veya derviş olsun, erginlenme seyahatinde ortak evrensel izler yer almaktadır.

*Doç. Dr.-Gaziantep Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı/Gaziantep-suleymanfidan@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6033-4983)

**Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Gaziantep-gilbiyiz@gmail.com (Orcid: 0009-0008-4099-1271)

ABSTRACT: *The concepts of road and journey have been conceived in various ways by different branches of art. Despite this diversity, there are common motifs in many narratives about the journey. In this study, the concepts of the eternal journey of the hero, which developed within the framework of the monomyth theory put forward by the mysticism doctrine and Campbell, were chosen to be examined. By evaluating the similarities on the journey conceptions of these two concepts, Âşık Dâimî's poem "I Belt on a Truth" is examined. The emergence of the Islamic faith has transformed the Sufi culture into a culture that directs the way of life, moral rules and personality of Muslims. In this process, sects began to emerge and however, Sufi rituals that differed from sect to sect were seen. The purpose of Sufism is to reach the truth by suffocating. Being a sülûk, under the leadership of a person called a murshid-i kamil, is expressed with the concept of seyr ü sülûk, which is the set of rules that the Sufi volunteer, who is a Sufi volunteer, should apply on the way he aims to reach God. One of the other concepts that we come across when traveling is called Monomite theory. Campbell; Starting from the structure he called Monomite, he formulated the paths followed by the heroes and resolved the partnerships with this method. It is seen that the monomyth theory can be applied especially in the majority of works that adhere to the classical narrative. The aim of this study is to examine Âşık Dâimî's work I Believe in a Truth from two different perspectives, as a view of a devotee who navigates in Sufi culture and as a view of the hero's journey stages in Campbell's Monomyth theory. The first part of the study covers the examination of Âşık Dâimî's "I Belt on a Truth", with the view of the devotee who watches in Sufi culture. According to this approach, the mixing of the drop with the river, finding the universe in the drop and returning to itself again shows the understanding of unity of existence. The next part covers the analysis of Âşık Dâimî's "I Belt on a Truth" from the perspective of the hero's endless journey in Campbell's Monomyth theory. According to this approach, it was considered as a devotee hero whose journey is described in the work and examined under the headings of departure-initiation-return. While preparing this study, the concepts of patrol type, understanding of Sufism and navigation in Sufism were examined. These concepts have been analyzed with the work studied. In the next stage, Campbell's Monomyth theory and its adaptation to various works were examined and combined with the work in question. As a result, there are common universal traces in the journey of initiation, whether it is a literary text hero or a dervish.*

Keywords: Âşık Dâimî, Bir Gerçeğe Bel Bağladım, Sufism, Monomite, Journey.

Giriş

Hayata gözlerini açan bir canlı, ömrünce sürececek bir yolculuğa adım atmıştır. Bu yol boyunca yürümeyi, konuşmayı ve yaşama dair çeşitli bilgileri öğrenir. Türlü zorluk ve sınavlarla karşılaşarak büyür ve yolun sonunda da hayata veda eder. Bu yolculukların geçiş dönemleri gibi bazı alt başlıkları vardır. Tasavvufi açıdan bakıldığında bu yolculuk, müritlerin seyr ü sülûk denilen yolculuğu ile karşılanmaktadır. Bir anlatı kahramanına bakıldığında ise, onu kahraman yapacak bazı yollardan geçtiği görülmektedir. Tüm bunlar esasında hayat yolculuğunun patikalarıdır. Sıradan yolculuğun, bazı amaçlara adanmasıdır. Dâimî'nin devriye türündeki *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eseri, maddî dünyaya gelip tekrar Tanrı'ya dönen bir insan-ı kâmilin ve seyr ü sülûk yapan bir salikin yolculuğunu anlatmaktadır. Bu yaklaşıma göre eserde geçen damlanın ırmağa karışması, damlada evreni bulması ve yine kendine dönmesi vahdet-i vücûd anlayışını göstermektedir. Şiirde tasavvuf bilgisine sahip bir kişinin kolaylıkla görebileceği şekilde devir döngüsü sunulur. Bu çalışmada amaçlanan; açıkça görülen bu tasavvufi

anlatımın dışına çıkılarak farklı bir bakış ile damlanın yolculuğunu yorumlamaktır. Bu bakış için de Monomit kuramı seçilmiştir. Çünkü esasında iki bakış açısı da bir insanın yolculuk serüvenini anlatmaktadır. Burada vurgulanmak istenilen, birbirinden uzak iki bakış açısındaki yolculuk tasavvurunun benzerliklerini ortaya koymak ve ilk bakışta görünen tasavvufî anlatımın dışında şiire başka hangi pencerelerden bakılabileceği konusunda çeşitlilik sağlamaktır. Campbell'ın Monomit kuramındaki kahramanın yolculuk evreleri kapsamında bu esere yaklaşıldığında ise damlanın, bir anlatı kahramanı yerine koyulabileceği görülmektedir. Yola çıkış-erginlenme-dönüş aşamaları, damla üzerinden incelendiğinde bu yolculuğun önemli kriterlerini karşıladığı açıktır. Bu çalışma her iki bakış açısından faydalanarak söz konusu eserin incelenmesini/çözümlemesini amaçlamaktadır.

Bir Gerçeğe Bel Bağladım eserinin ozanı, 1932 yılında İstanbul'da dünyaya gelen İsmail Aydın'dır. Bir şairin şiirini incelemeyen evvel şair hakkında kısa bilgi sahibi olmak, onun hangi bakış açıları ile eser verdiğini analiz etmek noktasında mühim bir husustur. İsmail Aydın, İstanbul'da dünyaya gelmesine rağmen, yetiştiği yer Erzincan'ın Kara Hüseyin köyüdür. Âşık, çocukluk döneminde ailesi ile çeşitli yerlere göç etmiştir. Aydın'ın ailesi Erzincan ve Sivas yörelerinde Ali Babaoğulları adıyla anılmaktadır. Babası, soylarının On İki İmamlardan olan İmam Rıza'nın soyuna dayandığını belirtir. Dedeleri saz ustası olan Aydın, bağlama ile küçük yaşında tanışır ve kısa sürede istidadı görülür. Rüyasında bade içtiğini anlatan âşık, bir pir tarafından bu badeyle beraber mahlası olan "Âşık Dâimî" ismini almıştır. İlk eserini 1948 senesinde yazan ve besteleyen âşık, sonrasında Türkiye'yi gezmeye başlamış ve döneminin ozanları ile hemhâl olmuştur. Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Âşık Dursun Cevlanî ve Dâimî, köyde yaşadığı dönemde çağındaki birçok ozan tarafından sevilmiş ve sayılmıştır (Ata, 2019). Genellikle dinî-tasavvufî eserler üreten ozan, kente yerleşmesiyle birlikte toplumsal içerikli deyişler de söylemeye başlamış, güncel birçok konuyu eserlerinde işlemiştir. Dâimî, halk tarafından çokça sevilmiştir. Âşık hakkında kızı Yadigar Aydın Orhan tarafından *Âşık Daimî Hayatı ve Eserleri* (1999) adlı çalışmanın yanı sıra, Süleyman Zaman tarafından hazırlanmış olan; *Derinliklerin Ozanı Âşık Daimî Yaşamı, Felsefesi ve Şiirleri* (2008) adlı kitap ile Adnan Erhayat Fırat tarafından hazırlanan *Âşık Daimî ve Âşık Edebiyatı'ndaki Yeri* (2019) adlı yüksek lisans tezi mevcuttur. Ozanın içinde yetiştiği çevre *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* şiirindeki, dinî-tasavvufî motiflerin temelini oluşturmuştur.

Bir Gerçeğe Bel Bağladım şiirindeki dinî-tasavvufî motifleri temellendirebilmek için öncelikle tasavvuf inancı hakkında bilgi vermek ve şiirde görülen tasavvufî kavramları açıklamak doğru olacaktır. Müslümanların ahlâkî değerlerine, yaşamlarına ve kişiliklerine yön veren bir müessese olarak görülen tasavvufun doğması, İslamiyet'in ortaya çıkmasının yaklaşık iki yüzyıl kadar sonrasına dayanmaktadır. Tasavvuf, örgütlenme sürecinin sonunda tekke ve tarikatlar vasıtasıyla yayılmış, uzun

sürelerce İslam dünyasında etkili olmuş bir düşünme ve yaşama biçimidir (Artun, 2006: 39). Bir hadise göre, İslam'da üç derece vardır. Bu dereceler İslam, iman ve ihsandır. İhsan, görülmemesine rağmen her şeyi gören Allah'ı görüyormuş gibi ibadet etmektir. İnanişâ göre, inanç ve amel birbirine paraleldirler. Bu inanişâ mensup sahabilerin isteği de en üstün derecelere erişmektir. Buna sebep olan ise Kur'an-ı Kerim'de herkesin ameline göre ödüllendirileceği inancıdır. Zühd akımı sözü edilen düşünce ile hareket edenlerden dolayı doğmuştur. Böylece, hareketleri doğrultusunda "abidun" ve "zühhad", değişim ilerledikçe "sufi" ve "mutasavvıf" olarak adlandırılan şahıslar bir akımın yaratıcıları ve temsilcileri konumunu almışlardır. İlk sufi namıyla adlandırılan kişi Ebu Hâşim El Küfî'dir (Altıntaş, 1986: 3). Tasavvuf, sözcük ve sistem şekliyle Hz. Muhammed'in yaşamakta olduğu dönemde henüz var olmamıştır. Tasavvuf hakkında ilk tarif 200/815 yıllarında yaşayan Ma'rûf-i el-Kerhî ile görülür (Akçakaya, 2022: 82). Hicri 5. yüzyıl sonrasında ise tasavvufî tarikatlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Tarikatların da doğmasıyla birlikte tasavvufî yaşamın farklı renkleri ortaya çıkar (Bilgin, 2020). Fazla sayıda tarikatın doğması, tasavvufî ritüellerin de tarikatlar arasında farklılıklar göstermesine sebep olmuştur.

Tasavvuf inancının özü Kur'an ve sünnetlere dayanmaktadır. Tüm bu öğretileri insanlara vermek için tarikat adı verilen tasavvuf müesseseleri kurulmuştur. Tasavvufufla ilgili fazlaca tanımlama ve tarif mevcuttur. Tasavvufun Kur'an ve sünnetle olan bağından; insanların Allah ve masivayla olan ilişkilerinden, nefsini terbiye etmesinden, ahlakının güzelliğinden, sufi kişinin özelliklerinden ve görevlerinden bahseden binlerce tarif bulunduğu söz konusudur. Tanımların çeşitliliğinin bu kadar çok olma sebebinin, tanımlayan sufünün, tanımını yaptığı zaman dilimindeki ruhanî hâli ve tasavvufdaki mertebesine göre değişiklik göstermesiyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı tarif fazlalığının, en az var olmuş ve olmakta olan sufilerin sayısı kadar fazla olduğu belirtilmektedir (Coşanay, 2017: 201). Bu tanımlardan bazıları şu şekildedir: Tasavvuf, Allah'ın ahlâkı ile ahlâklanmaktır. Cüneyd'in tarifine göre ise tasavvuf, Allah ile alaka olmaksızın birlikte olmaktır (Aynî, 1985: 41). Bu tarikatlar etrafında bir araya gelen insanların hedeflediği Hakk'a yolculuktur ve burada bulunan kişilerin birbirleri ile ilişkileri şeyh-mürît ile mürît-mürît çerçevesinde gelişmektedir. Tasavvufta amaç, sülûk etmek ve sülûk ederek hakikate ulaşmaktır. Ancak sâlik bu yola çıkarken öncelikle tüm günahlarından arınıp tevbe makamına ermelidir. Sufiler, tevbe makamını, seyr ü sülûk yolculuğundaki bir sâlik için kapı mesabesinde görmektedirler (Çınar, 2016: 41). Mutasavvıfların ifade ettiklerine göre, sufünün hedefi Hakk'a ulaşmak ve erişmekse bazı terbiyelerden ve aşamalardan geçebilmesi ve başarılı olabilmesi lazım gelir. Sufiler de kendileri hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Zunnûn Mısrî, sufilerin Allah'ı ve onun yargılarını masivaya tercih ettikleri için Allah'ın da onları diğer tüm şeylere tercih ettiği bir topluluk olduklarını ifade etmiştir (Kara, 1977: 20). Sufilerin amaçları, yaratıldıklarından beri etkilendikleri manevî bozulmuşluğa karşı durmaktır.

Manevî âlemde sahip oldukları vahdet hâlini yeniden elde etmek ve dünyada vücut bulmadan önce insan ve Tanrı arasında yapılan anlaşmayı yenilemektir. Diğer insanlara nazaran bu anlaşmanın farkında olan sufi, dünyevî alakalarla yani masivayla savaşırken, başlangıçtaki saflığını tekrardan elde etme çabasıdır (Jean-Louis Michon, 2012: 86). Tasavvuf ve tarikatlardaki eğitim ve terbiye aşamalarına seyr ü sülûk yolculuğu denir (Coşanay, 2017: 202). Bu yolculuğa çıkacak kişi öncelikle bir tarikata veya tekkeye katılır. Tekke, aslı Farsça dayanmak, dayanılan yer anlamlarına gelmekte olan “tekye” kelimesinden türemiştir. Tekyegâh şeklinde de kullanımı görülmüştür. Derviş adı verilen tasavvuf ehlinin buluştukları, zikir yaptıkları ve kendi öğretilerini yerine getirdikleri yapıya verilen addır (Gölpınarlı, 1985: 17). Burada bulunan şeyhin ve müridin birbirleri ile uyumlu olmaları gerekir ve bunun için ikisi de istişareyi kullanır. Mürit, şeyhi tarafından, onun derece ve sabrını ölçmek amacıyla bazı sınavlara tabi tutulur. (Coşkun, 2018: 8). Sufilerin tarifine göre sülûk, şeyhine bağlanmış bir kişinin, belirli bazı yöntemler çerçevesinde meydana getireceği manevî bir yolculuktur. Bu yolculuğun, kişi üzerindeki etkisi maddi ve manevî hâllerinde Tanrı’ya yakınlaşma evrelerine yükselmekteki ahlâkî eğitim mertebesine ulaşmak şeklinde olması beklenir.

Seyr ü sülûk, bir tasavvuf gönüllüsü sufinin, katılmış olduğu tarikatta müridi olduğu müşid-i kâmilin yol göstericiliği ışığında Tanrı’ya ulaşmaya kadar kat ettiği yoldayken sadık kalması lazım olan bazı kurallar bütünüdür ifade eder. Sufi, bu yola girdiğinde benliğinden vazgeçerek kendisini tamamen müşidine teslim etmelidir (Bilgin, 2020). Seyr ü sülûk, tasavvuf öğretisi ile nefsin terbiye eden salikin kendi benliğinden Hakk’a doğru yapmakta olduğu yolculuktur. Sufiler, sülûğu şu şekilde açıklamıştır: Şeyhine sadık olan bir kişinin, belirli metotlara uyararak yapacağı ruhani bir yolculuk sonunda hâl ve hareket bağlamında ruhunun Tanrı’ya yakınlaşmasına olanak sağlayacak ahlâkî terbiyedir. Seyr sözcüğünün sözlük anlamı gezmek, sülûkunki ise yola girmek, yol almak demektir (Cebecioğlu, 2005: 587). Tasavvuf çerçevesinde manan yaklaşırsa, cahilliğinden uzaklaşarak bilgiye erişen, güzel olmayan ve kötü hareketlerden kurtulup güzel olan hareketlere ve huylara yönelen salikin gelişimidir. İnsanın ruhanî şekilde kendi içerisinde, yaratıcıya yönelerek çıktığı ruhanî yolculuktur (Bilgin, 2020). Başlangıcı arınmak ve tövbe etmek olan bu yolun varması beklenen yer ise Hakk’ın razılığına ve sevgisine layık olabilmektir. Çoğu dinî ve felsefî öğretilerde yol ve yolculuk kavramları ruhun gerçek dünyasına doğru yaptığı manevî yolculuğu ve insanın hakikate olan arayışı anlamlarına gelmekte olan, evrensel birer metafor olarak kullanılmaktadır (Meçin, 2020: 334). Seyr ü sülûk diğer bir açıdan, psikolojik bir olaydır. Müridin, dâhil olduğu tarikatın kurallarına sadık kalarak yapmakta olduğu bütün dinî ritüellerin sonucunda ruhunun kademeler şeklinde arınıp temizlendiğini ve bu arınma sonucunda Tanrısal hakikatleri görmesini engellemekte olan hakikat perdelerinin kalkarak onun var olan tüm gerçekliği seyr edebilmesidir. İfade edilen tüm bu olaylar tamamen ruhsal bir şekilde vuku

bulduğundan dolayı, seyr ü sülûk yaparken meydana gelen durum ve olayları söz vasıtasıyla aktarabilmek pek yeterli olmamaktadır.

Tasavvuf inancında karşımıza çıkan ve incelediğimiz eserde de izlerini göreceğimiz bir diğer kavram da “Dört kapı-Kırk makam”dır. Tasavvufta, Hakk’a doğru yola çıkan ve Hakk’a gönül bağlamış olan erenlerin tarikatlarına adanmış şekilde seyr ü sülûk yolculuğu ile Hakk’a ulaşması gerekir. Bu yolda dört kapıdan geçmek lazımdır. Şeriat kapısı “bilmek”, tarikat kapısı “uygulamak”, hakikat kapısı “olmak” kavramlarını kapsar. Şeriat “ilim”, tarikat “amel”, hakikat ise “neticeye ulaşmak”tır (Bektaş, 2017: 16). *Makâlât* adlı eserinde Hacı Bektaş Veli dört kapı-kırk makam şu bilgileri verir: “*Kul, Çalab Tanrı’ya kırk makamda irer, dost olur. Onı şeriat içinde, onu tarikat içinde, onu marifet içinde, onu hakikat içindedür.*” (Yılmaz vd., 2007: 28). Bahsi geçen bu kapılar şeriat kapısı, tarikat kapısı, marifet kapısı ve hakikat kapısıdır. Sözü edilen makamlar ise salik kişinin göstermiş olduğu faaliyetin sonucunda erişmiş olduğu zorlu sınavlara rağmen gayret ile başardığı zorlukları ifade eder. Makamların her birinin başlangıçları ve bitişleri bulunmaktadır ve başlangıç ile bitiş arasında geçen süreçte salik kişide bazı hâller meydana gelmektedir. Bu hâller Allah tarafından salik kişiye bağışlanmıştır, makamlar ise salik kişinin kendi benliğinden vazgeçmesi sayesinde ulaşabileceği mertebelerdir (Özkan, 2011: 256). Denizin şeriat olduğu düşünülürse, tarikat bir gemi, hakikat ise denizin içindeki inci mercan olarak ifade edilebilir. Şeriat denizinde tarikat gemisi ile hakikatin olduğu kısma ulaşıp orada bulunan inci mercanı çıkartmak ise marifettir (Bektaş, 2017: 16). Bu pencereden bakıldığında incelenen eserdeki saliki temsil eden damlayı, dört kapıda somutlaştırmak mümkün olabilir. Bu yolculuğun sonunda vahdet-i vücûd makamına eren sâlik, insan-ı kâmil olur. Burada bahsedilen vahdet-i vücûd, tasavvufta varlığın birliğini, evrenin ve evrendeki tüm varlıkların Tanrı’nın sıfatlarının tecellisi sonucu var olduğunu ve bu varlıkların kendileri olarak değer taşımadıklarını ifade eden bir terimdir (Kara, 2005: 42). İnsan-ı kâmil ise, Tanrı’nın zâtı, sıfatları ve fiilleri ile tecelli ettiği kişi anlamında kullanılan bir tasavvufi terimdir (Kara, 2005: 43). Bu terimler hakkında fikir sahibi olmak, yolculuğu anlatan eserleri anlayabilmek açısından önem taşımaktadır. Arslan Baba ve Ahmet Yesevî ile birlikte Orta-Asya’da başladığı düşünülen tasavvufi halk edebiyatı, Anadolu’da büyük bir gelişim göstermiştir. XI. yüzyıl itibariyle devam eden akınlarla birlikte birçok ozan ve derviş Anadolu’ya gelmiştir. Tasavvufi fikirler bu sayede birçok sahaya yayılmıştır. Bu fikirlerin etkisiyle birlikte tekke şiiri ve tekke edebiyatı doğar. XX. yüzyıla kadar tekke edebiyatının tesiri ile tekke halk şairleri yetişir (Çiftçi, 2008: 373). Çoğunlukla tekke ve çevresinde gelişen bu tasavvufi karakterli Türk şiiri şairlerinin kendi bedîî görüşlerini gidermek için değil de tasavvufu anlatmak ve öğretmek gayesiyle şiir yazdıkları görülmektedir (Ceylan, 2005: 43). Bu çizgide eser veren bir şair olan Âşık Daimî’nin, *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eserinde seyr ü sülûk yolculuğunun izleri görülmektedir.

İncelemeye başlamadan önce, söz konusu şiirin türü hakkında da bilgi vermek doğru olacaktır. Şiirlerin türünü, söz konusu şiirin muhtevası, teması, söylenişi ve şiirin anlamı üzerinde önemli etki yaratan mecazlar oluşturmaktadır (Albayrak, 2009: 135). *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* şiirinin türü olan devriyeler tekke edebiyatında, insanın ve evrenin Allah'tan ayrılması ve tekrar ona dönmesi felsefesinden hareketle yazılan şiirlerdir. Devriye kelimesi devr sözcüğünden türemiştir ve sözlükte devran ile ilgili, devir, zaman zaman, gece vakti dolaşan kol takımı, karakolun gezici olanı gibi anlamlara gelmektedir. Türemiş olduğu Arapça devr kelimesi ise dönme, bir şeyin kendisi çevresindeki hareketi, bazı tarikatlardaki dervişlerin dönerek yaptıkları zikir ve semâ, bir şeyin bir kaptan diğerine nakli gibi anlamlar taşımaktadır (Gedik, 2018: 457). Mutasavvıfların ifadelerinden yola çıkıldığında; yeryüzündeki varlıkların tümü, yaratıcının bir sıfatına sahiptir. Ancak insan, eşref-i mahlûkat olduğundan dolayı yaratıcının tüm sıfatlarına sahiptir. Söz konusu sıfatlar insanda tecelli edinceye dek sırayla tüm varlıklardan geçerek evrende süzülür. İnsanda tecelli etmesi durumuna ise devir teorisi adı verilir (Artun, 2011: 232). İzah edilmesi ve anlaşılması zor olan türlerden birisi olan devriyeler, yaratılışın başlaması ve sonlanması, varlığın geldiği yerden gideceği yere yaptığı yolculuktaki aşamaların tasavvufa göre açıklanmasıdır. Bu tür, âlemi dolaşan ruhları konu edinmektedir. Vücut-ı mutlakdan insana, insandan ise aslına dönene kadar geçen devri anlatmakta olan şiirlerdir (Özgökmen, 2009: 79). Devir inancında önemli iki kavram vardır. Bunlardan birisi iniş hareketi olarak açıklanan kavs-i nüzul, diğeri de dönüş hareketi olan kavs-i uruçtur. Tasavvuf sistemine göre cemadat, nebatat, hayvanat ve insanat gibi farklı varlık tabakalarını oluşturup, farklı tabiatlara bürünen ilahî nurun yapmakta olduğu bu yolculuk, dairesel bir nitelik taşıdığı için devir nazariyesi ismini almıştır (Özcan, 2015: 106). Bu yolculuk Hz. Muhammed'in "Ben nebî iken, âdem su ile çamur arasındaydı" hadisiyle de ilişkilendirilebilir. İslam inancında, zamanı gelen ruhun maddî âleme indiği kabul edilir. Maddî âleme inişin sonrasında, önce cemadat denilen cansız varlıklara, sonrasında nebat denilen bitkilere, sonrasında hayvanlara, insanlara ve en sonunda da insan-ı kâmile geçmektedir. Tüm bu geçişlerin sonunda da Tanrı'ya dönmekte ve onunla birleşmektedir. Burada bahsedilen maddî âleme inişe nüzul, yeniden Tanrı'ya dönüş de uruç denmektedir (Özdemir, 2015: 122). Tecelli ve sudur kavramlarının, tasavvufta bir daireyi temsilen açıklanmasına devir, bu yaklaşımın sonucunda doğan edebî türe ise devriye denmektedir. Devriye türünde ortaya konan eserlere, Arap ve Acem mutasavvıflarında da rastlanmaktadır. Devriyelere ait fikirlerin öncelikle mensur eserlerce anlatılıp sonrasında belli nazım şekilleri ile manzum hale getirildiği görülmüştür (Güzel, 2004: 216).

Devriyeler ve devir nazariyesi, içerisinde fazlaca karmaşık bir düşünce tarzı barındırmaktadır. Bu türde yazılan eserleri anlayabilmek için yeterli kadar tasavvuf öğretisini bilmek, varlıklara varlıkbilimsel olarak bakabilmek, vahdet-i vücud ve tekâmül öğretilerinden en azından haberdar

olmak gerekmektedir. İncelenmekte olan *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* şiiri, tür olarak bakıldığında devriye türüne uygunluk gösterir. Her ne kadar arşiye kısmında eksiklikler olsa da Cumhuriyet Dönemi Alevi-Bektaşî âşıkların benzer bir tutum sergiledikleri görülmektedir. Bu durum çağın getirdiği süreyi etkin kullanma sorunundan kaynaklanmış olabilir. Dâimî'nin eserinde âlemi dolaşan damla, müridin ruhudur. Şiirde açıklıkla vücut-ı mutlaktan gelip kâmil insan olmaya kadar geçen bir yolculukta yürünür. Damlanın temsil ettiği ruh bir gerçeğe erer, bu gerçekle beraber kendini kâmil insan olmaya adar. Benliğinden vazgeçerek bir yola çıkar ve bu yolun sonunda da yine vücut-ı mutlaka, kendi içine, Tanrı'ya ulaşır. Dâimî'nin yanı sıra Ahmet Yesevî, Mevlana Celaledin, Pir Sultan Abdal, Hacı Bektaş, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Nesimî, Kul Himmet, Hatayî, Eşrefoğlu Rumî, Niyazî-i Mısırî, Erzurumlu Emrah, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Azmî, Şahî, Harabî, Şirî, Abdülahad Nuri, Rıza Tevfik, Neyzen Tevfik, Âşık Veysel, (Çiftlikçi, 2017: 181) Temeşvarlı Âşık Hasan, Tokatlı Nuri, Gufrânî, Dertlî, Harâbî ve Teslim Abdal (Özgökmen, 2009: 84-96) gibi birçok ozan devriye türünde eserler vermiştir.

1. Şiirin Seyr ü Sülûk Penceresinden İncelenmesi

Bir gerçeğe bel bağladım erenler

Aldı benliğimi bitirdi beni

Damla idim bir ırmağa karıştım

Denizden denize götürdü beni (Orhan, 1999: 92).

Devriye türündeki şiirin bu ilk dörtlüğünde, devir kavramına göre Tanrı'dan maddî âleme gelen ruhun yapmış olduğu iniş hareketi olan kavs-i nüzul ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra bir gerçeğe bel bağlayıp ırmağa karışan damla, tasavvuf öğretisine nail olmak için bu öğretilerin verildiği tarikat denilen tasavvuf müesseselerinden birisine katılıp rehberliğine girdiği bir mürşid-i kâmilin öğrenciliğindeki tasavvuf gönüllüsünün Hakk'a ulaşmak amacıyla çıktığı yolda sadık kalması gerekli görülen kurallar bütünü olarak adlandırılan seyr ü sülûk yolculuğuna adım atmasını sembolize etmektedir. İbn Arabî'nin kuruculuğunu üstlendiği vahdet-i vücud düşüncesi der ki; her şey bir merkezden çıkmakta ve tekrar o merkeze dönmektedir (Demirli, 2012). Daimî bu merkezden ayrılmayı, *damla idim bir ırmağa karıştım* dizesi ile açıklamaktadır. Bu yolculukta geçilecek dört kapının ilki olan şeriat kapısı, yukarıda deniz olarak ifade edilmiştir. Bu dizelerde denize karışan damla, şeriat kapısındaki mürittir. *Aldı benliğimi bitirdi beni* dizesiyle, nefisini yenmeyi ve masıvayı geride bırakmayı hedefleyen salikin tüm benliğini bu yolda feda ettiği görülmektedir. Bu süreçte şeyh, müridinin nefisini sınamak ve nefisini terbiye etmek için onu çeşitli sınavlar yoluyla sınar. Bu sınavlar açlık, uykusuzluk, suskunluk ve halvet şeklinde sıralanabilir (Bilgin, 2020: 65). Denizden denize götürülen damla, türlü sınavlarla karşılaşacak salikin ilk adımlarını ifade eder. Damlanın karıştığı ırmak, katıldığı tarikattır ve onu denizden denize götüren

de yine bu ırmak, yani tarikatının öğretileri ve sınavları olacaktır. Benzer söyleyişi Âşık Veysel’de de görmekteyiz:

Göklerden süzüldüm tertemiz indim

Yere indim yedi renge boyandım

Boz bulanık bir sel oldum yürüdüm

Çeşit çeşit türlü renge boyandım (Kaya, 2011: 235)

Aynı yüzyılda yaşamış, benzer kültürel kaynaklardan beslenmiş iki ozanın benzer metaforları kullanmaları geleneğin gücüne işarettir. Alevi-Bektaşî kültür çevresinin âşıklar üzerinde konu ve söyleyiş benzerliği sağladığını da düşünebiliriz. Tekrar Daimî’ye dönecek olursak:

Nice kabdan kaba boşaldım doldum

Karıştım denize deniz ben oldum

Damlanın içinde evreni buldum

Yine benden bana getirdi beni (Orhan, 1999: 92).

Dizeleri çeşitli zorluklarla ve sınanmalarla dolu yolculuğu ifade etmektedir. Burada kap ile ifade edilmek istenen, yukarıda açıklanan kırk makamdaki, makam ve hâllerdir. Salık, çeşitli makamlarda -örneğin iman etmek, ilim öğrenmek, ibadet etmek gibi- kendisini yetiştirir. Suyun biricik amacı denize varmak ise bunun en doğru yolu da içinde bulunduğu dere veya nehirde ilerlemektir (Bektaş, 2017: 18). Eserde denize ulaşma yolculuğundaki damlanın gayesi de budur. Devriye türündeki şiirin, devrin kelime anlamlarından olan “bir şeyin bir kaptan diğerine nakli” ifadesine bu dörtlüğün ilk dizesinde tam bir karşılık bulunmaktadır. Çeşitli kaplarda bulunmak, yine devir anlayışındaki maddi âleme gelen ruhun önce cansız varlıklara, sonra bitkilere, hayvanlara ve insanlara olan geçişini de ifade etmektedir. Bu geçişin en sonuncusu olan kendine, geldiği yere ve Tanrı’ya olan geçiş de bu dörtlüğün son dizesinde görülmektedir. Ayrıca damlanın içinde evreni buldum dizesi vahdet-i vücuda ve panteizme işaret etmektedir.

Buhar oldum yağdım yağmurlarınan

Toprağa karıştım çamurlarınan

Pıştım fırınlarda hamurlarınan

Üstadım sofraya yatırdı beni(Orhan, 1999: 92).

Bu dizelerde verilen görev ve yapılan sınavlarda mertebesi yükselen salikin gelişimi ifade edilmektedir. Artık tarikata ilk geldiğindeki hâli tamamen değişmiş, karıştığı tarikat sayesinde çeşitli öğretilere tabi olmuş ve yolculuğunda yeni bir boyuta erişmiştir. Çeşitli hâllere giren damla; buhar olduğunda yağmur olup yağmış, toprağa karıştığında çamura dönüşmüş, una karıştığında hamura dönüşmüş ve farklı öğretiler görerak pişmiştir. Tasavvufta şeyh olarak adlandırdığımız üstadının sofraya yatırdığı mürit, gelmiş olduğu mertebeye daha fazla zorluklarla karşılaşacağı yeni makamlara yol alır. Gidilecek yol, izlenecek usul ve hâl manalarına gelen tarikatın, şu şekilde tarifleri de bulunmaktadır: Tarikat, makamlar

arasındaki yolları kat etmek ve makamlarda yükselmek aracılığıyla yaratıcıya ulaşmayı amaçlayan kişilerin, buna has özelliklerle kurdukları yaşam biçimleridir (Kahraman, 2017: 5). Burada dört kapıdan ikincisi olan tarikat kapısının öğretileri görülür. Ayrıca bu dizelerde, yaratılışın dört unsuru olan hava, su, toprak ve ateş unsurlarına değinildiği de görülmektedir.

Çiğnediler dişlerinden ezildim

Vücut eleğinden geçtim süzüldüm

Çaldı kalem bir deftere yazıldım

İrfan mektebine yetirdi beni (Orhan, 1999: 92).

Bir önceki kısımda fırınlarda hamurlarla pişip üstadının sofraya getirdiği salık, bu dizelerde çiğnenip dişlerle ezilmek ifadesiyle yükselen mertebesinin onu daha çileli bir aşamaya taşıdığını ifade eder. Tasavvufta çokça karşılaşılan çile kavramının kırk manasına gelen Farsça çihl (چهل) kelimesinden türemiş olan çile, çihle veya çille şeklinde söylemleri de bulunur. Tarikatların bazılarında çile yerine “kırk” manasında kullanılan Arapça “erbain” sözcüğü tercih edilmiştir (Eraydın, 1993: 315-316). Bu kısım, müridin derecesinin ve sabrının ölçüldüğü kısımdır. Vücut eleğinden geçip süzülen salık, ruhanî bir yaşama geçmiştir ve artık kendisini bir beden olarak görmemektedir. Salık, Hakk’a varmak için kendi benliğinden ve dünyevî zevklerinden, masivadan arınıp uzaklaşmalıdır. Bu nefsin terbiye etmeyi de içeren bir davranıştır ve vahdet-i vücuda doğru gidilen bir yolu simgeler. Salikin kaderine levh-i kalem ile bu yolculuk yazılmıştır ve çeşitli mertebeleri geçen salık, şeyhi tarafından irfan mektebine erıştırilmiştir. Dört kapıdan üçüncüsü olan marifet kapısı, ilim ve irfan kapısıdır. Hakk’ı özünde bulmak bu kapıda erişilen bir mertebedir.

Dâimi'yim ermişlerin ereği

Cümle varlık tabiatın gereği

Ölmez bir ananın oldum bebeği

Aldı dizlerine oturdu beni (Orhan, 1999: 92).

Bu bölüm, artık seyr ü sülûk yolculuğundaki sınavlarını başarıyla tamamlayan salikin dünyadan ve kendinden kopup Hakk’a ulaştığı evreyi ifade etmektedir. Benliğinden vazgeçip kendini Allah’ın varlığında yok etmiş, tüm dünyevî zevkleri geride bırakmış ve fenafillaha ermiştir. Salikin önemli görevlerinden birisinin vücudun anlamını tam olarak idrak etmek olduğu söylenmektedir ve bu da ancak fena makamına ermekle anlaşılabilir. Denize karışıp deniz olan, damlanın içinde evreni bulup yine kendisine dönen salık burada vahdet-i vücud anlayışını göstermektedir. Hakikat, Hakk’ın salikten vasıflarını alarak yerine kendi vasıflarını koymasındır (Özkan, 2011: 12). Bir önceki kapıda marifet kapısına gelmiş olan salık, burada artık hakikat kapısına ermiştir. Devir kavramındaki dönüş de burada sonuçlanmıştır. Maddî âleme inen ruh, artık buradaki yolculuğunu

tamamlamış ve tekrar Tanrı'ya dönmeyi ifade eden kavsi-uruç hareketini yapmıştır. Devir hareketinin tamamlanmasıyla şiir de son bulmaktadır.

2. Şiirin Monomit Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi

Tasavvuf anlayışı çerçevesinde incelenen Âşık Daimî'nin *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eserindeki salığın yolculuğuna, bir başka pencereden bakmak amacıyla J. Campbell'ın Monomit kuramı bağlamında kahramanın sonsuz yolculuğu aşamaları ile bakmak yerinde olacaktır. Çünkü iki metot da yolculuk aşamalarını, yolculuğa ait zorlukları ve varılan manevi mertebeleri içermektedir.

Joseph Campbell, Carl Kerenyi, Erich Neumann ve Carl Gustave Jung gibi araştırmacılara göre mitler “evrensel ve ortaklaşa bilinçdışının ifadesi”dir (Koçak, 2016: 15). Mitlerdeki benzer anlatı yapısına yönelen ve buradan esinlenen Joseph Campbell, bir terim olarak Monomit'i ilk kez 1949 yılında yayınladığı *The Hero with a Thousand Faces* (Bin Yüzlü Kahraman) (1949) adlı eserinde kullanmıştır. Mitler insanın kendi benliğini bulma sürecinde önemli bir yere sahiptir ve herkesçe kodlanmış bazı ortak semboller içerir. Bu duruma eğilen analitik psikolojinin kurucusu İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung, “arketip” olarak isimlendirdiği bazı sembolleri kolektif bilinç dışı düzleminde ele almaktadır (Jung, 2006: 233). Mitoloji alanında uzman bir yazar olan Joseph Campbell, Jung'un kahraman arketipinden yola çıkarak ileri sürdüğü teorisinde kahraman arketipini yorumlamıştır. Jung'un kahraman arketipine bakıldığında; masalların birçoğunda ve halk hikâyelerinde var olan kahramanlar, oldukları yerlerden ayrılmak suretiyle bir maceraya atılırlar. Bu macera boyunca geçtikleri uzunca ve meşakkat dolu bir yolculuğun arından ise bir yere varır. Bu yolculukta kahraman bazı badireler atlatır ve bunların nihayetinde bir ödüle ulaşarak başladığı noktaya geri döner. Bazı örneklerde ise macera yolculuğu, kişinin dünya yaşamındaki benlik ve kişilik sancısı şeklinde de aktarılır. Campbell mitlerde, efsanelerde ve halk hikâyelerinde ortak bir unsur olduğunu ve bu unsurun kahramanın yolculuğu olduğunu ifade eder. Bu türdeki öykülerin olay örgülerindeki ve karakterlerinin yaşamış oldukları değişimlerdeki çizgilerin benzer bir şekilde ilerlediğini tespit eden Campbell, Monomit şeklinde isimlendirdiği yapı içerisinde kahramanın ilerlemekte olduğu yolu formülize etmiş ve tek tipleştirmiştir (Campbell, 2010). Bu yolculuk; yola çıkış, erginlenme ve dönüş şeklinde başlıklara ayrılmış bir tür döngüdür.

Monomit kuramı, klasik anlatıların hepsine uygulanabilecek bir yöntemdir. Farklı kültürlerin ve coğrafyaların kendilerine has öykü ve destan anlatıları olsa bile özüne bakıldığı vakit dünyanın her köşesindeki anlatıların bir diğeriyle benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu benzerliğin içerisinde dikkat çeken şey şudur ki sürekli şekil değiştirmesine rağmen garipsenecek şekilde aynı kalabilmeyi başaran o anlatının içinde görünenlerin ötesinde bir bağ olduğu hissidir. Monomit kuramının önemseydiği durum, anlatılmış hikâyelerdeki aşamaların birbirleri arasında

benzerliğe sahip olmasıdır (Güzel, C., 2015: 193). Kolektif bilinçdışı kavramı, arketip kavramı ve Monomit kavramı günümüzde edebiyatın alanlarından birçoğunda, çeşitli eserlerin sembolik dilinde çözümleme yapmak amacıyla kullanılmaktadır. Campbell, hayattaki akış ve dünyada tekrar etmekte olan yapılardan ilham aldığı Monomit kavramını doğmak, yaşamak ve ölmek; bahar, yaz ve kış akışına benzer bir şekilde kahramanın hayatı ile özdeşleştirmektedir (Campbell, 2010). Kahraman, fiziksel arayışın dışında psikolojik bir arayış içerisindedir. Bir arayışa çıkan kahraman belirli bazı kademelerden geçerek bu arama hâlinin ve kademelerin sonucunda, yolculuğunu tamamlar (Arıkan, 2021: 17). Kahramanı kahraman yapan Monomitik yapıyı oluşturan döngü de; yola çıkış, erginlenme ve dönüş şeklinde sınıflandırılan dönüşme kademeleridir. Bu kademelerin içerikleri şu şekildedir:

Yola çıkış: Bu kısımda kahraman kendi sıradan dünyasından çıkar ve onu kahraman yapacak olan özel dünyaya doğru yola çıkar.

Erginlenme: Yola çıkan kahraman bu kısımda bir eşiği aşar ve çeşitli sınavlarla karşı karşıya kalır.

Dönüş: Bu kısımda kahraman, sınavları sonucunda erginlenme aşamasını tamamlar ve başka bir kişiye dönüşmüş şekilde geri döner (Campbell, 2010).

Campbell'a göre kahraman, kendi dünyasından ayrıлып bir maceraya atılır. Bu yolda çeşitli sınavlara tabi tutulur ve erginlenir. Kahraman bu sınavı geçip erginlenebilmesi için öncelikle yola çıkış evresini yaşmalıdır. *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*'da yola çıkışın aşamalarından "Maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğüstü yardım, ilk eşiğin aşılması, balinanın karnı" başlıklarının bulunup bulunmadığı incelenecektir.

2.1.Yola Çıkış

Bir kahramanın, yolculuğa çıktığı ilk kısımdır. Yola çıkış adımı *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* şiirindeki uygunluğu bakımından aşamaları ile incelenmelidir.

2.1.1.Maceraya Çağrı

Maceraya çağrı aşaması, kahramanın sınavlarla dolu erginlenme sürecine davet edildiği ilk aşamadır ve yola çıkış için önemlidir. *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*'da maceraya çağrı unsuru anlam bakımından görülebilmektedir. Uğruna kahramanı yola çıkararak –bel bağlanan- "gerçek", kahramanı çağırarak unsur olarak değerlendirilebilir. Şiirde ikinci bir kişi kahramanı maceraya çağırmamaktadır, ama onu yola çıkmaya davet eden bir ilahî unsur, gerçek olarak adlandırdığı bir adanmışlık vardır. İçinde duyduğu ilahî aşk onu artık içerisinde bulunduğu sıradan hayattan, insan-ı kâmil olacağı hayata giden yolculuğa davet etmektedir. Duyulan bu istek ile salık kişi, eski hayatıyla vedalaşarak yeni bir hayat kuracağı tarikata katılmak ve bunun sonucunda zorluklarla dolu bir yolculuğa çıkmak adına ilk adımı

atmış olmaktadır. Bu bakımdan “maceraya çağrı” unsuru, söz konusu eserde anlam açısından görülmektedir.

2.1.2.Çağrının Reddedilişi

Mit ve halk masallarında çağrının reddedilişi bolca görülen bir aşamadır. Çağrıya yanıt verilmemesi durumu, macerayı olumsuz yöne çeviren bir unsurdur. Çalışmaya konu olan devriyede, kahramanın çağrıyı reddi unsuru görülmemektedir. Söz konusu eserde kahraman kendi isteği ile yola çıkmıştır.

2.1.3.Doğaüstü Yardım

Çağrıyı reddetmeyen kahramanların yolculuğunda ilk karşılaşma bu aşamadır. Bu aşamada kahramanın aşacağı zorluklarda ona tılsımlarla koruyuculuk yapan bir figürün yardımı görülür. Şiirde doğaüstü yardım unsuru görülmemektedir. Kahramanın şeyhi onun yol göstericisi, hocasıdır ve ona bu yolda gerekli yardımı yapan kişidir. Lakin bu figür doğaüstü yardım olarak değerlendirmek için yeterli değildir.

2.1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Kahraman, kader tarafından ona yardım edecek ve rehber olacak kişileştirmeleriyle beraber çıktığı macerada, güç bölgesine geldiği eşikteki muhafıza gelene kadar ilerlemektedir. Bahsi geçen bu muhafızlar, kahraman kişinin güncel alanında ve yaşam ufkunda sınırlar ortaya koyarak dünyalarını dört yön ile sınırlar. Onların arkasında karanlık ve bilinmez bir tehlike mevcuttur (Campbell, 2010: 94). Bu aşamada, kahraman kendisinden vazgeçecek sınavı ile karşılaşacaktır. Eserdeki:

Aldı benliğimi bitirdi beni

Damla idim bir ırmağa karıştım

Denizden denize götürdü beni (Orhan, 1999: 92).

dizelerde benliğini bir kenara bırakıp, ırmağa karıştığı ifade edilen kahramanın, kendinden vazgeçiş, benliğini yitirisi, çıktığı yola adanışı ifadesi görülmektedir. Bu yol onu türlü sınavlara sürükleyecektir. Ama kahraman şahsi nefsinin yok sayıp kendisini yoluna adanmıştır. Bu sınavlar onun için kendisini yetiştirmesi ve erginlenmesi için gerekli olan basamaklardır. Tarikata gelip bir mürşide bağlanan salık, burada kendi nefsi ve dünyevî zevkler ile zorlu sınavlar geçirmektedir. Kendi nefsinin öldürmek ve yeniden bambaşka bir vaziyette doğmak manalarını taşımaktadır. Vazgeçiş kavramı bu aşama için önemlidir. Benliğinden vazgeçmiş salikin kendini mürşidine teslim etmiş olduğu görülmektedir. Şiirin bu kısmında benliğini bitirecek bir vazgeçiş ve yola adanmışlık ifadesi görülmektedir. Kahraman ilk eşiğin aşılması maddesini karşılamaktadır.

2.1.5.Balinanın Karnı

Büyülü eşikten geçmek hareketinin, yeniden doğmak anlamında olması fikri, dünyanın her yerinde rahmi imgeleyen balina karnı ile simgelenmiştir (Campbell, 2010: 107). Kahramanların tutsak oldukları

aşamalar, onların kayboldukları ve ölmüş gibi göründükleri ama aslında bir eşiği aşmadan önceki sancularına ve erginlemeye hazırlık yaptıkları yerdir. *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*'da, balinanın karnı aşamasını karşılayan bir tutsaklık dizesi görülmemektedir. Ancak tasavvuf anlayışına bakıldığında, seyr ü sülûk yolculuğunda olan bir sâlikin “çile” dönemi bu aşama için göz önünde bulundurabilir. Çile dönemi, salikin önceki hâlini artık tamamen terk edip yeniden doğduğu bir süreçtir. Bu süreç halvet olarak adlandırılan öğretiyi, kırk gün boyunca çilehane/halvethane denilen alanda, bazı ıstırap ve zorluklara sabrederek tamamlamayı gerektirir. Tıpkı balinanın karnı aşamasındaki gibi sıkıntılara sabrediş ve yeniden doğuşu temsil eder. Örnek olarak yine devriye türünde yazılmış olan Âşık Mahzunî Şerif'in, *Kendi Kitabıma Girdim Saklandım* deyişindeki “Denizin dibinde ot oldum bittim/Balığın karnından yoldular beni” dizelerini değerlendirdiğimizde, balinanın karnı aşamasının tasavvufi açıdan bir kullanımın görülmektedir. Kur'an'da “Yûnus” suresinde anlatılan Yûnus peygamber kıssası da balık karnına örnek olarak gösterilebilir. Yûnus, denize atılır ve o denize atıldığı zaman fırtına dinmiştir, Allah'ın emri ile büyük bir balık onu yutar ve Yûnus üç gün, üç gece o balığın karnında kalır (Harman, 2013). Balığın karnı figürüne İslam inancında, Yûnus peygamber anlatılarında ve tasavvufi eserlerde de çokça rastlanmaktadır.

2.2.Erginlenme

Erginlenme aşaması, kahramanın statüsündeki değişimleri sağlamaya sebep olacak öğreti ve ritüeller bütününe ifade etmektedir. Kahraman, erginlenme sonucunda tamamen farklı bir hâl alır. Maceraya yanıtı olumlu olan ve yola çıkan kahraman artık birtakım sınavlardan geçmeyi kabul etmiştir. Sınavlarda başarılı olan kahraman nihaî ödüle ulaşmakta ve erginlenme sürecini tamamlamaktadır. *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*, erginlenme kısmında “sınavlar yolu ve nihaî ödül” alt başlıklarını barındırmaktadır.

2.2.1.Sınavlar Yolu

Kahraman, yolculuğu süresince birçok engel ile karşılaşmaktadır. Yolculuğun bir başlangıcı bulunur ve bu anne rahmine düşmeyle başlar. Bu yolculuk döngüsel ve bir sonu bulunmamaktadır. Tıpkı devir inancındaki gibi bir döngü söz konusudur. Şiirde de bu döngüye uygun gösterilebilecek bir su döngüsü mevcuttur. Eserde sınavlar yolu aşağıdaki dizelerde gözlemlenmiştir. Yolculukta karşılaşılan sınavlar, buhar olup yağmak, toprağa karışıp çamur olmak, hamur olduktan sonra ekmeğe dönüşüp üstadı tarafından konulduğu sofrada çiğnenip ezilmek, vücut eleğinden süzülme şeklinde ifade edilmiştir.

Denizden denize götürdü beni

Nice kaptan kaba boşaldım doldum

Buhar oldum yağdım yağmurlarınan

Toprağa karıştım çamurlarınan

*Piştım fırınlarda hamurlarınan
Üstadım sofraya yatırdı beni
Çiğnediler dişler ile ezildim
Vücut eleğinden geçtim süzüldüm
Çaldı kalem bir deftere yazıldım
İrfan mektebine yetirdi beni (Orhan, 1999: 92).*

Çeşitli formlarda sınavlarla karşılaşmak; denizden denize götürülmek, nice kaptan kaba dolmak cümleleriyle ifade edilmiştir. Tasavvuf inancındaki erginlenme yolunda da salike birçok sınama yapılacağından ilk bölümde değinilmişti. Mürşidi tarafından nefsi sinanan salik, zorlu sınavlardan geçer. Çile adı verilen dönem de bu zorluklardan birisidir. Tüm bu sınavlar ile amaçlanan salikin nefsinin terbiye etmek, sabrını kuvvetlendirmektir. Bu süreçte başarılı olan salik ise artık hayatta farklı bir mertebeye erişmiş, insan-ı kâmil olmuştur. Bu sınavlarda başarılı olunduğu ise buhar olup yağmak, hamurlarla pişmek ve yeni bir bakış açısına, yeni bir forma dönüşmek olarak yorumlanmıştır. Kahraman sınavlarla erginlenmiş ve farklı bir bakış açısına ulaşmış, yeni bir kimlik edinmiştir. Sınavlar sonucunda benliğinden arınıp vücut eleğinden geçmiş, yolculuğunun eğitim kısmını tamamlamıştır. Erginlenme evresini başarıyla geçmiştir.

2.2.2.Nihai Ödül

Erginlenme aşamalarını geçen kahraman, artık nihai ödülü alma hakkına sahip olur. Nihai ödül, kahraman tipolojilerine göre değişikliğe uğramaktadır, ama esas olan kahramanın bir aydınlanma yaşaması ve dünyayı o aydınlanma etrafında yeniden şekillendirebilmesidir. *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*'da nihai ödül aşağıdaki dizelerde gözlemlenmiştir:

*Karıştım denize deniz ben oldum
Damlanın içinde evreni buldum
Yine benden bana getirdi beni (Orhan, 1999: 32).*

Kahraman, bu dizelerde ulaşmak istediği nihai ödüle ulaşmış, yepyeni bir kimliğe bürünmüştür. O, artık bu yola ilk çıktığındaki kişi değildir. Geçtiği zorlu yollar sayesinde erginliğe ulaşmıştır. Yine benden bana getirdi beni dizesi, iç benliğinde erginlenmesi ve denize karışıp denizin kendisi olması, damlanın içinde kendini bulması ve ölmez bir ananın bebeği olması da kahramanın yeni bir seviyeye ulaştığını ifade etmektedir. Salik, tarikattaki yolculuğunu tamamlamış, erginlenmesinde başarılı olmuş ve sonunda ödülüne ulaşmıştır. Bu ödül insan-ı kâmil olmak, vahdet-i vücuda erişmektir. Bu yolculuk başından beri ruhanî bir yolculuk olduğu için, ödülü de ruhanî bir olgunluktur. Arayışının ve karşısına çıkan zorlukların sonunda kahraman asıl olanın kendi içerisinde bulunduğunu anlar. Bu durum şiirin başından beri damla olduğunu bildiğimiz kahramanın, evreni yine damlanın içinde yani kendisinde bulduğunu söylemesiyle anlaşılır. Amacı bu sınavlı

yollardan başarıyla geçip bu öğretilerle donanmak olan kahraman, istediği mertebeye ulaşarak bu yolculuğu tamamlamıştır.

2.2.3.Dönüş

Bir Gerçeğe Bel Bağladım'da dönüş aşaması noktasında şiire anlamsal olarak bakmak gerekmektedir. Devriye türündeki şiirin anlattığı devir yolculuğundaki *uruç* hareketi, yeryüzüne inen ruhun tekrar Tanrı'ya döndüğü aşamadır. Son dörtlüğe bakıldığında:

Dâimi'yim ermişlerin ereği

Cümle varlık tabiatın gereği

Ölmez bir ananın oldum bebeği

Aldı dizlerine oturdu beni

dizelerdeki cümle varlık tabiatın gereği ifadesi bir ölümü temsil etmektedir. Bebeği olduğu ölmez ana ifadesi ise toprağı ifade eder. Bir ruhun bedenden ayrılıp Tanrı'ya dönmesindeki unsurlardan birisi de ölmektir. Şiirin bu kısmında devriye inancına göre ilkin maddi âleme iniş *-kavs-i nüzul-* yapan, buradaki aşamalarını tamamlayıp ölerek Tanrı'ya tekrardan dönüş *-kavs-i uruç-* yapan bir ruh anlatılmıştır. Tasavvuf inancında var olan Tanrı'ya geri dönüş hareketi, dünya üzerindeki varoluşunu başarıyla tamamlamış bir ruhun Tanrı'ya ulaşması şeklindedir. Şiirin bütününe bakıldığında yola çıkan damla bir ırmağa karışarak nice kaplara dolmuş, çeşitli sınavlardan geçmiş ve en sonunda da varmak istediği menzile, yani Tanrı'ya ulaşmıştır. Bu anlamda bakıldığında söz konusu eser, "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"ndaki dönüş maddesini de karşılamaktadır.

Sonuç

Âşık Daimî'nin *Bir Gerçeğe Bel Bağladım* eseri tasavvufî açıdan ve Monomit kuramı aracılığıyla incelediğinde, hem tasavvuf öğretisine ve bir müridin yolculuğuna uygunluğu hem de bir kahramanın yolculuk evrelerine uygunluğu tespit edilmiştir. Seyr ü sülûktaki bir salikin geçtiği yollar, dört kapı-kırk makam öğretisinin karşılığı, yolculuk sonunda erilmesi gereken manevî mertebeye ulaşıldığı eserde gözlemlenmiştir. Devriye türünde yazılan şiir, devir nazariyesine göre bir ruhun maddî âleme gelişini, bu âlemdeki yaşadıklarını ve tekrar Tanrı'ya dönüşünü anlatmaktadır. Monomit kuramına bakıldığında ise, bu çalışmanın sonucunda, yola çıkış kısmına ve maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğaüstü yardım, ilk eşğin aşılması ve balının karnı alt aşamalarına, erginlenme kısmına ve sınavlar yolu, nihaî ödül alt aşamalarına ve dönüş kısmına uyan veriler yorumlanmıştır. Kahramanın yolculuğu bağlamında Monomit kuramına göre incelenen *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*'da kahraman çok sayıda sınava denk gelmiş ve bütün bu sınavlarda başarı sağlayarak Hakk'a ulaşmıştır. Bunların sonucunda kahraman nihaî ödülle ulaşabilmeyi de başarmıştır. Nihaî ödülle ulaşan kahraman, başarılı olduğu sınavların sonucunda daha önce var olan benliğinden arınarak erginlenme sürecini başarıyla tamamlamıştır. Tasavvuf etkisiyle yazılmış bir şiiri çerçevelerin dışına

çıkarak, alışılmışın dışında bir yaklaşımla incelemeyi amaçlayan bu çalışmada devir kavramındaki hareket ile Monomit kuramındaki yolculuğun ortak noktaları bulunmuş ve bunlara göre inceleme yapılmıştır. Seyr ü sülûktaki yolculuğa başlangıç, sınavlar ve fenafillaha ulaşmak; devir hareketindeki kavs-i nüzul, maddî âlemdeki aşamalar ve kavs-i uruç yolculukları, Monomit'teki yola çıkış, erginlenme, dönüş aşamalarıyla örtüşmektedir. *Bir Gerçeğe Bel Bağladım*'da anlatılmak istenen tasavvufî yolculuk ve devir hareketi Monomit yaklaşımıyla kahramanın yolculuğu olarak değerlendirmek de mümkündür.

KAYNAKÇA

- Akçakaya, Y. (2022). Tasavvufun ortaya çıkışı bağlamında Ashab-ı Suffe'nin tasavvuf düşüncesine etkisi. Karabük: Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Albayrak, N. (2009). Türk halk şiirinde biçim ve tür sorunu. *Halkbilimi Dergisi*, 2 (3-4), 133-186.
- Altıntaş, H. (1986). *Tasavvuf tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Arıkan, S. E. (2021). Campbell'in monomit kuramı bağlamında Kökin Erkey sestanı. *Kültürel Miras Araştırmaları*, 2 (1), 16-21.
- Artun, E. (2006). *Dini-tasavvufî halk edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Artun, E. (2011). *Dinî-tasavvufî halk edebiyatı metin tahlilleri*. Adana: Karahan Kitabevi .
- Ata, E. N. (2019). Daimi, İsmail Aydın. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/daimi-ismail-aydin>
- Aynî, M. A. (1985). *İslâm tasavvuf tarihi*. İstanbul: Akabe Yayınları.
- Bektaş, A. (2017). *Dört kapı*. İstanbul: Nefes Yayıncılık.
- Bilgin, C. (2020). *Tasavvufî tarikatlarda seyr-ü süluk âdabı ve tasavvufî bir kavram olarak nefis*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cebecioğlu, E. (2005). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2005). *Böyle buyurdu sūfî*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Coşanay, B. (2017). Tasavvuf düşüncesinde seyr-i süluk üzerine bir inceleme. *Anasay*, 2, 199-216.
- Coşkun, M. (2018). Seyr-ü süluk çerçevesinde mürid ve mürşid kimliği. Bursa: Ulusağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çiftçi, C. (2008). *Tasavvuf kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çiftlikçi, R. (2017). Aşık Sıdkî Baba Divanı'nda devriyeler. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5 (11), 179-198.

- Çınar, F. (2016). *Sûfinin erbaini*. İstanbul: Mavi yayıncılık .
- Demirli, E. (2012). *Vahdet-i vücûd*. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 42, 431-435, İstanbul: TDV Yayınları.
- Eraydın, S. (1993). Çile. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 8, 315-316, İstanbul: TDV Yayınları.
- Erhayat, F. A. (2019). Aşık Daimi ve aşık edebiyatındaki yeri. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gedik, N. (2018). Konevi düşüncesinin Türk edebiyatına yansımaları olarak devriyye nazım türü. *III. Uluslararası Sadreddin Konevî Sempozyumu*, 454-477, Konya: NEÜ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1985). *100 soruda tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Güzel, A. (2004). *Kaygusuz Abdal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güzel, C. (2015). Monomit teorisi bağlamında Bayan Toolay Destanı. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 36, 191-206.
- Harman, Ö. F. (2013). Yunus. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 43, 597-599, İstanbul: TDV Yayınları.
- Jean-Louis Michon, R. G. (2012). *Aşk ve hikmet yolu tasavvuf*. (çev.: Nurullah Koltaş), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. (çev.: Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Kahraman, A. (2017). Yunus Emre Divanı'nda şeriat, tarikat, hakikat ve marifet (dört kapı). *Kocaeli İlahiyat Dergisi*, 1(1), 1-18.
- Kara, M. (1977). *Din hayat sanat açısından tekkeler ve zaviyeler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kara, M. (2005). *Dervişin hayatı sûfinin kelâmı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaya, D. (2011). *Âşık Veysel*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kırgız, Ş. (2018). Joseph Campbell'in monomit kuramı üzerine bir çalışma: Siegfried'in sonsuz yolculuğu. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 86, 107-120.
- Koçak, A. (2016). *Mitlerle varoluş yolculuğu*. İstanbul: Alfa Basım Yayın .
- Koran, O. (2022). Cesare Pavese'nin Ay ve Şenlik Ateşleri adlı romanının monomit teorisi bağlamında incelenmesi. *İdil*, 91, 361-367.
- Meçin, M. (2020). Felsefe ve tasavvufta sefer metaforu: Aklî ve manevî yolculuk. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, 54, 330-353.
- Orhan, Y. A. (1999). *Aşık Daimi hayatı ve eserleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Özcan, T. (2015). Âşık Veysel'in Göklerden Süzöldüm Tertemiz İndim şiirinin devir nazariyesi bakımından incelenmesi. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu Bildirileri*, 105-112, Sivas: Sivas 1000 Temel Eser .
- Özdemir, A. (2015). Tasavvuf felsefesi içinde Âşık Veysel. *Dünya Ozanı Âşık Veysel Sempozyumu Bildirileri*, s. 113-123, Sivas: Sivas 1000 Temel Eser.
- Özgökmen, M. (2009). Türk islam edebiyatında ilahiler, nefesler ve devriyeler. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, F. H. (2011). Eşrefoğlu Rumi Divanı'nda dört kapı kırk makam. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 59, 253-278.

Sayıcı, F. (2019). Joseph Campbell'ın kahramanın sonsuz yolculuğu modelinin yol filmlerine uygulanması: "Easy Rider" örneği. *İdil*, 59, 831-843.

Yılmaz, A. vd. (2007). *Makâlât*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Zaman, S. (2008). *Derinliklerin ozanı Aşık Daimi*. İstanbul: Can Yayınları.

EK

Bir gerçeğe bel bağladım erenler
Aldı benliğimi bitirdi beni
Damla idim bir ırmağa karıştım
Denizden denize götürdü beni

Nice kabdan kaba boşaldım doldum
Karıştım denize deniz ben oldum
Damlanın içinde evreni buldum
Yine benden bana getirdi beni

Buhar oldum yağdım yağmurlarınan
Toprağa karıştım çamurlarınan
Piştim fırınlarda hamurlarınan
Üstadım sofraya yatırdı beni

Çiğnediler dişlerinen ezildim
Vücut eleğinden geçtim süzüldüm
Çaldı kalem bir deftere yazıldım
İrfan mektebine yetirdi beni

Dâimi'yim ermişlerin ereği
Cümle varlık tabiatın gereği
Bir ölmez ananın oldum bebeği
Aldı dizlerine oturdu beni (Orhan, 1999: 92)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Our study does not require an Ethics Committee Approval.

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazar bu çalışma için eşit oranda katkı sunmuşlardır./Both authors contributed equally to this study.

TÜRK EDEBİYATINDA PARNASYEN ŞÂİRLERİN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNİN TÜRK MÜSİKİSİNE YANSIMALARI



REFLECTION OF COMPOSED POEMS OF PARNASIAN POET'S IN TURKİSH LITERATURE TO TURKISH MUSIC

Semih OKCU*

ÖZ: Türk edebiyatında Parnasyen şâirlerin en çok kullanmış oldukları imgeler doğrultusunda mûsikî unsurlarının incelendiği bu çalışmada, ilk olarak Parnasizm akımı hakkında bilgiler verilmiş ve bu akımın tesiri altında kalmış Türk edebiyatındaki temsilcileri olan Yahya Kemal Beyatlı ve Tevfik Fikret hakkında genelden özele olacak şekilde bilgiler aktarılmıştır. Edebi ve mûsikî sanatlarının disiplinlerarası yapısından faydalanılarak oluşturulan bu çalışmanın veri toplama sürecinde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu süreç akabinde literatür taraması yapılarak, ilgili makale, kitap, tez ve web kaynaklarından yararlanılmıştır. Elde edilen verilerin analiz süreci doğrultusunda Yahya Kemal Beyatlı'nın parnasyen akımın en çok kullanmış olduğu "deniz" imgesine sahip; "Dün Kalkkahalar Yükseliyorken Evinizden, Perestij, Geçmiş Yaz, Ses, Mevsimler, İstinye, Gece, Kar Mûsikîleri, Sessiz Gemi, Şu kopan Fırtınalar ve Süleymâniye'de Bayram Sabahı, Dalgın Geceler ve Çubuklu Gazeli" adlı şiirlerinin, Tevfik Fikret'in ise "Hân-ı Yağmâ, Haluk'un Sesi, Küçük Asker ve Çal Meleğim" adlı "rastgele örnekleme tekniği" ile seçilmiş olan bestelenmiş şiirlerinin mûsikîye yansıma biçimi ele alınmıştır. İncelenen şiirlerin hangi bestekârlar tarafından, hangi makamlar kullanıldığı tespit edilerek, bestelenen şiirlerin mûsikîye yansıma biçimi ise beste ve güfte uyumu, şâir ve bestekâr duygudurum uyumu çerçevesinde analiz edilmiş, hem edebiyat hem de mûsikî alanları için yeni çalışmalar kazandırılması ve disiplinlerarası çalışmalar için referans niteliği taşıması amaçlanmıştır. Konu dâhilinde analize tabi tutulan bestelenmiş eserlerin, parnasyen şâirlerin şiirlerinde de olduğu gibi sanatı ön planda tutmuş oldukları, dolayısıyla bestelerin geneli itibarıyla Klasik Türk Mûsikîsi bestesi olarak literatürde yerini almış oldukları tespit edilmiştir. Bununla beraber eserlerin hem beste ve güfte, hem de şâir ve bestekâr duygudurum uyumu açısından doğru ve birbirleriyle paralel bir şekilde oluşturulmuş oldukları saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Parnasizm, Mûsikî, Edebiyat, Yahya Kemal Beyatlı, Tevfik Fikret

ABSTRACT: In this study, which examines the musical elements in line with the images most used by the Parnasian poets in Turkish literature, firstly, information about the Parnassism movement is given and information is given from general to specific about Yahya Kemal Beyatlı and Tevfik Fikret, the representatives of this movement in Turkish literature. Qualitative research method was used in the data collection process of this study, which was created by making use of the interdisciplinary structure of literary and musical arts. After this process, literature review was made and related articles, books, theses and web resources were used. In line with the analysis process of the data obtained, Yahya Kemal Beyatlı has the "sea" image most used by the parnasian movement; his poems "Dün kalkkahalar yükseliyorken evinizden,

* Dr.-Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü-
Erzurum/semih.okcu@atauni.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9992-9834)

Perestij, Geçmiş Yaz, Ses, Mevsimler, İstinye, Gece, Kar Mûsikîleri, Sessiz, Gemi, Şu kopan fırtınalar ve Süleymâniye'de Bayram sabahı, Dalgın Geceler, Çubuklu Gazeli," and Tevfik Fikret's Hân-ı Yağmâ, Haluk'un Sesi, Küçük Asker and Çal Meleğim in this study, the reflection form of the poems, which were selected by the random sampling technique named "Special", on the music is discussed. By determining which tunes and by which composers the examined poems were used, the reflection form of the composed poems on the music was analyzed within the framework of composition and lyrics harmony, poet and composer mood harmony, it was aimed to gain new studies for both literature and music fields and to be a reference for interdisciplinary studies. . It has been determined that the composed works analyzed within the scope of the subject, as in the poems of the parnasian poets, are kept in the forefront of art, therefore, they have taken their place in the literature as Classical Turkish Music compositions in general. However, it was determined that the works were created correctly and in parallel with each other in terms of composition and lyrics, as well as poet and composer mood harmony.

Keyword: Parnasism, Music, Literature, Yahya Kemal Beyatlı, Tevfik Fikret

Giriş

Fransa'da 17. yüzyıldan itibaren birtakım edebî akımlar ortaya çıkmış ve bu doğrultuda ortaya çıkan Fransız edebî akımlar, bizim memleketimizde de Tanzimat'tan sonra benzer bir akım haline gelmiştir. Tanzimat sonrası ortaya çıkan bu akım, Romantizm'den itibaren bizde de bütün edebî akımlarda akisler uyandırdığı görülmektedir. Edebiyatımız senelerce Fransız edebiyatının estetik prensiplerinin tesiri altında kalmış ve bu prensiplerin vermiş olduğu mahsullere göre benzer ürünler ortaya çıkarmıştır. Şâirlerimizin Fransa ile olan yakın teması, canlılığını gittikçe kaybeden edebiyatımızın edebî ıslahat, siyasi ve içtimâi ıslahat ile beraber gelişmeye, fikir ve sanat Rönesans'ında olduğu gibi evvela kendisini tercüme faaliyetiyle göstermeye başlamış olduğunu görmekteyiz. Tercüme faaliyetleri ise edebî fikir hayatımızda büyük bir rol oynamış, roman, tiyatro ve şiir gibi alanlara büyük bir yer veren yeni edebî unsurlar doğurmuştur. Tanzimat'tan sonra Fransa ile Türkiye arasında doğmuş olan bu fikir alışverişleri klasizm, sembolizm, parnasizm gibi akımların edebî çevrelerce kendini göstermeye başladığı görülmüştür. Türk edebiyatında parnasizm akımından en çok etkilenmiş şâirlerimizden biri olan Tevfik Fikret, parnasizmin bir temsilcisidir. Fikret'in Parnasizm akımının Batı edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden biri olan François Coppee'ye olan hayranlığı bilinmektedir. Bu hayranlığını çoğu yerde ifade ettiği gibi François'in bazı şiirlerini tercüme etmek ve bazı şiir kitaplarının isimlerini şiirlerinde serlevha olarak kullanmak, şiirlerini benzer estetiğe göre yazmak suretiyle de göstermekte ve bu doğrultuda Türk edebiyatında parnasyen şâir olarak kabul edilmektedir (Yetkin, 1943: 3-6).

Türk edebiyatında parnasizm akımından etkilenmiş bir diğer şâir ise Yahya Kemal Beyatlı'dır. Yahya Kemal'in şiirlerinde, kolektif ruh olgunlaşmasını ele aldığımızda, ondaki var olan milli ruhla beraber en çok kullandığı temalar; vatan ve mûsikî temasıdır. Ancak şiirlerinde kendisini gösteren en önemli tema ise tabiat temasıdır. Tabiat temasını kullandığı şiirlerinde de en çok kullandığı imgenin parnas akımında da olduğu gibi "deniz" imgesi olduğu görülmektedir.

İlk gençlik yıllarını Paris'te geçiren Yahya Kemal buradaki çıraklık dönemlerinde sembolist, empresyonist ve parnasyen şâirlerin ve bestekârların muhitinde bulunmuş ve Batı mûsikisini içine sindirmiştir. Yahya Kemal sadece Fransa'da değil İspanya'da da bulunmuş ve burada İspanya'nın zengin folkloru ve sanatçısı ile ilgilenmiş, İberya'lı bestekârlara büyük ilgi duymuştur. Bu ilgi o kadar büyüktü ki Manuel de Folye'yi ziyaret etmek için Granada dağları'nda bulunan bestekârın yaşadığı köye kadar günlerce devam eden yolculuğa merkep sırtında hiç gocunmadan katlanmıştır (Yücebaş, 1958: 248).

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden
Ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden

Dizeleriyle hem tarihimiz hem de mûsikîmizin ehemmiyetini ön plana alan Yahya Kemal, Itrî, Eski Mûsikî, Kar Mûsikîleri, Akşam Mûsikîsi şiirlerinin de şâiridir. Kanûnî Hacı Ârif Bey'den Tanbûrî Cemil Bey'e ve Münir Nurettin Selçuk'a varan bir çevresi olmuştur. Bu çevre ona şiirlerinin mûsikî ve âhenk dolu bir forma kavuşmasını sağlamış olan sebeplerden bazılarıdır (Ömürlü, 1999: 5).

Tevfik Fikret'in ise şekil mükemmeliyetçiliği ve ressamlığı nedeniyle parnasyen tarzda şiirler yazdığını ve onun da şiirlerinde fazlaca kullandığı temanın, tabiat teması olduğunu söylemek mümkündür.

Türk edebiyatında parnasyen şâirler olarak bilinen Yahya Kemal Beyatlı ve Tevfik Fikret'in şiirlerinde mûsikî unsurları ile ilgili çalışmalar vardır. Ancak bu çalışmada parnas akımı etkisinde kalan ve bu doğrultuda tabiat temalarını daha çok ön plana alan şiirlerin mûsikîye yansımaları biçimleri ele alınmıştır. Çalışmada Tevfik Fikret'in ve Yahya Kemal'in tabiat temasını kullandıkları şiirlerinin hangi bestekârlar tarafından, hangi makamlarla bestelendiği, bu bestelerin Fikret'in ve Beyatlı'nın parnasizm anlayışına uygun şekilde oluşturulup oluşturulmadığı ve beste-güfte, şâir-yazar duygu durum uyumu açısından uygun şekilde oluşturulup oluşturulmadığı, soruları ön plana çıkmış, soru dâhilinde ilgili eserler incelenerek hem edebî hem de mûsikî alanlarında yeni araştırmalara kaynaklık etmesi bakımından alana katkı sağlaması hedeflenmiştir.

İncelemeye tabi olan bestelenmiş şiirlerin beste-güfte, şâir-yazar duygu durum uyumu açısından mûsikîye yansımaları biçimlerini incelerken, şâirin duygu durumu ve şiirin temasına göre seçilmesi gereken makamlar ile ilgili yaptığımız tespitler Sadettin Arel ve Feyyaz Akbay'ın öznel yorumlarıyla beraber, nicel verilere dayandırdığımız bir çalışma doğrultusunda olmuştur.

Arel'in (1952: 3-5) öznel ifadesi şu şekildedir: *"Çargâh sadelik, şenlik ve cesaret vb., Pûselik; hüznün, korku, utanma, yorgunluk, şefkat, Kürdî; hasret, gurbet, Rast; ciddiyet, hürmet, Uşşak; aşk, şefkat, Hicaz; üzüntü, serzeniş, tevekkül vb. duyguları ifade etmektedir. Bu subjektif düşüncelerim olmakla beraber bir kısım prensipler üzerinde ihtilaf olmayacağı kanaatindeyim. Örnek olarak Sabâ, Bestenigâr, Segâh makamlarında dinî zühd hissini var*

olduğunu inkâr etmek mümkün değildir. Bu ifadeler dışında elbette bestekâr güfteye dilediği makamla dilediği duyguları giydirme hüviyet ve becerisine de sahip olduğunu belirtmek isterim.”

Akbay ise “Her makamın ayrı bir duygu özelliği olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla güftenin konusu mutluluk ise bize bu duyguyu daha iyi yansıttacak Rast, Nihâvend, Mahûr gibi makamlar seçilmelidir. Güftenin konusu hüzn ise Uşşâk, Sabâ, Hüzûm, Hicâz gibi makamlar seçilmelidir. Konu eğer dinî olacak ise Segâh, Bestenigâr, Evc, Hüzûm gibi makamlar seçilmelidir” şeklindedir (2020: 24).

Arel ve Akbay’ın öznel yorumlamaları dışında yaklaşık 10 Üniversitenin Müzik Bölümü öğrencilerine makam dizileri kullanılarak makamların verdiği hissiyatı niceliksel olarak bir temele dayandırmak üzere yapılan çalışmada; bir ilâhî, sadece ilk motifi kullanılarak mûsikîmizde en çok kullanılan makamlar olan Segâh, Eviç, Sabâ, Hüzûm, Hicâz, Hicâzkâr, Nikriz, Neveser, Nihâvend, Rast, Acem Aşîran, Kürdî, Muhayyer Kürdî, Uşşâk, Karcığâr, Hüseyini ve Hisâr makamları ile yeniden oluşturulmuştur. Bu oluşturulan ezgiler Türk mûsikîsinin en çok kullanılan makamlarının benzer ya da türevlerinin insanlar üzerinde vermiş oldukları hissiyatlar öğrencilere dinletilerek “ezginin size verdiği duyguyu seçiniz” sorusu ile çoktan seçmeli bir ankete tabi tutulmuşlardır. Elde edilen veriler doğrultusunda katılımcılarda “Dinî, Uhrevî” bir hissiyat uyandırdığını düşündükleri makamlar; Segâh (%67,6), Sabâ (%59,3) ve Hisar (%31,3), “Hasret, Gurbet” hissiyatı uyandırdığını düşündükleri makam; Hüseyinî (%31,3), “Hüzün, Aşk, Şefkat, Melankoli” hissiyatı uyandırdığını düşündükleri makamlar; Hüzûm (%56,5), Hicaz (%56,5), Hicazkâr (%46,3), Uşşak (%39,5), Karcığâr (%40,5), Neveser (%34,7), Nihâvend (%40,8), Kürdî (%47,6), Muhayyer Kürdî (%37,4) ve Eviç (%33,8), “Neşe, Coşku, Kahramanlık, Ferahlık, Cesaret” hissiyatı uyandırdığını düşündükleri makamlar ise Rast (%57,1), Acem Aşîran (%40,1) ve Nikriz (%34,7) makamları olduğu yüzdelerle tespit edilmiştir. Tespit edilen bu makamların ilk hissiyatı dışında ikinci bir hissiyat oluşturdukları da ilgili çalışmada beyan edilmiştir (Okcu, 2023: 131-146).

Parnasizm

“Fransız şiir akımı olan parnasizm, şiirde tema olarak dil müziğine ağırlık vererek işlemektedir. Şiir bir nevi sözlerle çizilen resim halini almaktadır. Sanat, sanat içindir mantığı ön plandadır” (Ergun, 1935: 9). Parnas akımı felsefede olgu kavramından birtakım etkiler taşır. Parnas akımı ile şiir doğadan koparak düşünsel bir duruma kaymış, mimari örneklem üzerinde ve sanatsal ürünlerin de önemine değinerek, armoniyi ön plana almıştır. Akım aynı zamanda insanoğlunun meydana getirdiği uygarlık ve sanatına karşı hayranlığı da dile getirmektedir (Abacı, 2000: 6-17). Bu akım, esasında Pozitivizmin edebî görüşlerinden bir tanesidir. Bir nevi Realizmin ve Naturalizmin nazımdaki yansımasıdır da denilebilir. Romantizme karşı bir tepkinin ifadesi olan ismini 1886 yılında A. Lemerre’nin “Muasır Parnas”

ismi ile neşrettiği şiir mecmuasından almıştır. Parnasyen şâirler tema olarak genellikle tabiatın değişik manzaralarını veya tarihin türlü devirlerini nitelendiren betimsel bir şiire ve aynı zamanda nesnel, duygusuz bazen de hislerin, şahsi fikirlerin felsefi bir şekilde ifadesini ortaya koyan bir şiire ehemmiyet vermiştir. Sanat için sanat formülü, sanatta hürriyetin bir yansımasından başka bir şey değildir. Bu ifade biçimini ilk defa dile getiren ise Th. Gautier'dir. Gautier, düşüncelerini Emaux et Camees isimli şiir kitabında güçlendirerek plastik duyuları, çizgi âhenlerini ve renk senfonileri ifade etmiş ve böylelikle Parnasyen şiir tarifini en kat'î şekilde oluşturmuştur. Gautier'i takip eden Theodore de Banville'e geldiğimizde ise şiirinde yine sadece ritim ve şeklin ön planda olduğunu, adeta tekerlemeye dönecek şekilde kafiye üzerinde durduğunu görmekteyiz (Yetkin, 1943: 45-47).

Kendi görüşleriyle beraber Gautier ve Banville'in de referanslarıyla ifade edilen ortak açıklama şudur ki; Parnasizm, söz boyama diye tabir edebileceğimiz şiirde mûsikî ve armoniyi, bununla beraber "sanat, sanat içindir" ifadesini temel alan bir akımdır.

Parnasyen ve sembolist edebiyat akımlarının etkisi hakkında Yahya Kemal şunları ifade etmektedir. "Parnasyen ve sembolistlerin Türk şiirine büyük etkisi olmuş, Türk şâiri bu tesirden ancak Rönesans tarihi olan 1912 yılında kurtulmuştur. Türk edebiyatına kendi niteliği ve orijinalliğini veren Türk şâir harekâtı bu tarihlerde başlamakta, bir çok yetenekli genç kendilerini hakikî Türk edebiyatına vererek ve bir sinerji oluşturarak Faruk Nafiz'in şahsında en kudretli sanatkârını bulmuştur" (Ak. Yücebaş, 1958: 44).

Yahya Kemal, Osmanlı mimarisi, şiiri, müziği ve uygarlığına yoğun ilgisinde Batılı etkenlerin, Parnas'ın sanatsal pratiğe verdiği önemin ve Albert Sorel'in tarih derslerinden çıkarsanmış uygarlık bilincinin ve onun bütün bunları içselleştirmesinin rolünü vurgulamış ve şu ifadelerde bulunmuştur; "Mallarmé, Fransız gençleri şiir sanatını öğrenmek istiyorlarsa Paul Verlaine'nin "Fetes Galantes"ini ezberlesinler" (akt.: Abacı, 2000: 38).

"Parnasizmin temsilcilerinden biri olan Tevfik Fikret ise parnasizmin etkisine François Coppee ile girmiştir. Fikret bu hayranlığını çoğu yerde ifade ettiği gibi François'ın bazı şiir kitapların isimlerini şiirlerinde serlevha olarak kullanmak, şiirlerini benzer estetiğe göre yazmak suretiyle de göstermektedir"(Yetkin, 1943: 4).

Yahya Kemal'in Hayatı, Sanat Anlayışı ve Eserlerinin Mûsikîye Yansımaları

Üsküp'te doğan Yahya Kemal'in asıl adı Ahmet Âgah'tır. Soyisini ailenin büyüklerinden Sancak Beyi Şehsuvar Paşa'dan almıştır. Şehsuvar kelimesinin Türkçe anlamı Beyatlı'dır. Milli bir rûha sahip olan Yahya Kemal bu ruhu doğduğu Üsküp şehriden almıştır. Çünkü Üsküp, dönemin tipik bir Müslüman ve Türk şehridir. Lise öğrenimini tamamlamak için 1902 yılında

İstanbul'a gönderilen Yahya Kemal, Klasik Türk mûsikîsinin zevk ve inceliklerine bu dönemde ulaşmıştır. Akrabası olan Abdurrahman Paşazade İbrahim Bey'in konağını sıklıkla ziyaret etmiştir. Konak âdeta bir mûsikî meclisidir ve bu meclisin en önemli müdâvimleri Hacı Ârif Bey, Kânuni Ârif Bey ve İbrahim Bey'dir. Yine aynı Konak'ta Serezli Şekip Bey ile sık sık sohbetler gerçekleştirmiştir. Şekip Bey bir batı hayranıdır ve Yahya Kemal'e Avrupa'ya gitmesi konusunda yol göstermiştir. Beyatlı, 1903 yılında kaçarak Paris'e gitmiştir (Banarlı, 1983: 1168-1170).

Fransa'ya gittikten sonra Batılı bir bakış açısıyla Selçuklu ve Osmanlı tarihlerini okumaya koyulan Yahya Kemal, Türk şiir tarihi içinde Türkçe şiirin ses ve ölçüsünü aramaya koyulmuştur. Bu doğrultuda milleti şekillendiren değerler ile çok şiir gereğinde tespit edilen ses birleştirilerek kendi tarzında Türk şiiri yazma şeklini oluşturmuştur. 1907'de Fransız şiiri, fikri ve zevkinin farkına varan Beyatlı, Victor Hugo, Teophile Gauthier, De Banville eserlerini okumuştur. Paul Verlaine ve Edgar A. Poe'nin zevkine varmış Heredia'nın ise hayranı olmuştur. Heredia vesilesi ile dildeki bütünlük ifade eden durumun önemini iyice anlamış, tarih ile harmanlanmış olduğu Türk şiirinin muhtevâsı içerisinde şiire özgü ses ve dil unsurlarının bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan eden şiir dilini keşfetmiştir. Yunus Emre Anadolu Türk edebiyatını başlatmış, Fuzûli imparatorluk dönemi edebiyatının sesi olmuş, Yahya Kemal ise modern Türk şiirinde imparatorluktan cumhur dönemine geçişi sağlamıştır. Beyatlı'nın eserlerinde temeli kolektif ruh oluşturmaktadır. Klasik Türk Mûsikîsi'ne has nağmeler de hissederek bu doğrultuda Berceste mısırâya has söyleyiş biçimini bulmuştur. İtri ve Eski Mûsikî adlı şiirlerinde mûsikimizin bize has olan noktaya geldiğini uygulamış ve bu minvalde mûsikînin kolektif rûhun sesi olduğunu vurgulamıştır (Okay ve Aktaş, 1992: 197-198).

"Yahya Kemal Paris'teyken siyasetle ilgilenmemiş, Verlaine ile Baudelaire afyonunun hazzını kanıksayarak esas ağırlığı şiire vermiştir" (Abacı, 2000: 14).

Yahya Kemal, şiirlerinde Baudelaire, Mallarme ve Verlaine gibi öz şiir taraftarlarının tesirinde kalmıştır. Bu doğrultuda şiirde en önemli unsurun ritim ve âhenk olduğunu bu sebeple de lafız olduğunu söylemektedir. Şiir ve cümle yapılarında Fransız söz dizimi yani ifade biçimine dair ifadeler bulunur ve bununla birlikte onun dil mûsikisi'ne verdiği önem, şiir ve nesirlerinde de görülmektedir (Okay ve Aktaş, 1992: 201-203).

Yahya Kemal'in en kıymetli öğrencilerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar, onun için "Türk edebiyatının en büyük şâiri, yeninin ve millî olanın bayrağı" ve "Türkçeyi ve Türkçe şiirini bulan" ifadelerini kullanmıştır (Tanpınar, 2018: 31-33). Tanpınar'ın yakından tanıdığı hem hoca hem de dost olarak hayatında var olduğu Yahya Kemal'in yeri her zaman çok önemli yer tutmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yahya Kemal'in dünya görüşü ve sanat anlayışı hakkında ifadeleriye şu şekildedir;

Tanzimat'tan sonra yaşanan büyük medeniyet krizinin bilinci ve tehdidi altındaki bir ferdi olması itibariyle Paul Verlaine'nin lanetli şâir (poète maudit) olarak tanımladığı şâir olmayı ya da modern şiiri seçmez. Paris'li Yahya Kemal, bu şehrin kültür, düşünce ve edebiyat ortamında Türk kültür, şiir ve medeniyetini keşfetme sürecini anlatmaya imkân sağlar. Paris'in zengin ve çeşitlilik arz eden kültürel ortamında körü körüne kopyalamak yerine, okuduğu edebiyatçıların eserlerini "behemehal çizgi çizgi benzerliği değil, bir başka dilin içinde, o dilin hususiyetleriyle, o dili kullanan cemaatin ruh ve sezişiyle, onun yerini tutacak olanı yapma şeklindedir (Tanpınar, 2018: 20-22).

Tanpınar (2018: 25), Yahya Kemal'in Türk ulusunun geçmişi, bugünü ve geleceği meseleleri hakkındaki görüşlerini de şu şekilde aktarmaktadır:

"Özellikle şâirin Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatı ve fikriyatında yaşanan derin değişim ve dönüşümle Türk milletinin kendi tarih ve kültüründen uzaklaşmasından duyduğu kaygıları ortaya koyma işlevi görür. Siyasal ve kültürel kaosun egemen olduğu bir ortamda edebiyat, layıkıyla tahlil edemediği, ehemmiyetini iyi göremediği 'bugün'ün emrine girmiş, çeşitli ağız ve düşünceden onun tepkileri olmuştu. Acil zannedilen ihtiyaçlar fikir ve sanat hayatını emrinde tutuyorlar, resmi makamlar ve cihazlar da kendi politikaları için bunun böyle olmasını istiyorlardı."

Tanpınar, şâirin bu yıllarda yazdığı benzer içerikli makalelerini de anımsatarak bu ders ve sohbetlerde, Yahya Kemal'in düşüncesinin, ulusun istikbalini kuracak gençlere yepyeni bir âlemin kapısını açtığıнын altını çizer (Kara, 2019: 326) ve şu şekilde ifade eder:

"Fihakika bu derslerde, Racine ve Verlaine Nedim'le, Bâkî ile Seyh Galib, Baudelaire'le âdeta kol kola geliyordu. Bektâşî fıkrası, halk şiiri, mûsikîmiz, eski tarihçilerimiz, Balzac ve Dostoyevski ile yan yana idiler. Çağları ile âlemin arasında o kadar rahat gidip geliyordu. Bu hiç bitmeyen gidış gelişe yavaş yavaş isimler, hadiseler çok husûsî çizgiler ve kabartmalar kazanıyor ve kendiliklerinden aydınlanıyordu. (Tanpınar, 2018: 31).

Beyatlı'ya göre şiir nağmelerden oluşmalıdır. Şiir, göz ile yahut zihinsel bir okuma yolundansa ses ile okunmaya muhtaçtır. Mısrâ esasında bir nağme olmalı, nağme olduğunda ise kelimeler kulak ile seçilmeli ve bu şekilde mısradaki yerleri bulunmalıdır. Beyatlı, dîvan şiirinin mazmunlarından ve belâgatından ziyâde eskinin yaşama zevki ile rindlik felsefesini dile getirmek istemiştir (Okay, 1992: 35-39).

Abacı'nın Yahya Kemal'in şiir anlayışı hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir:

"Şiirlerinde müziği ön plana alan ve şiiri bir tür beste olarak kabul eden Beyatlı, şiirde müzikalite anlamında daha uygun olarak aruz veznini kullanmayı uygun görmüş, şiiri mûsikî dili olarak bir imge şeklinde de kullanmış onun dışında tematik olarak da mûsikîye yine

çok önem vermiştir. Mûsikî ve tarihi birleştirdiği “Kar Mûsikîleri” ve “Eski Mûsikî” isimli şiirleri hem bir öge hem de bir imgedir. Bu şiirlerinde âdeta makale yazar gibi belli bir anlatı sürecini izlemiş aynı zamanda mûsikî diliyle birlikte bir âhenk oluşturmuştur. Şiirlerinde vatan ve mûsikî temalarını da ön plana alan şâir tabiat temasını da çok fazla kullanmış ve bu temaya istinaden imge olarak parnas akımının gözde imgelerinden “deniz” imgesini kullanmış olduğunu görmekteyiz. Bazen de deniz imgesini simgeleştirerek “Deniz türküsü” ve “Sessiz gemi” gibi şiirlerinde insan/ömür=yolcu/yol=gemi/deniz bağlantısını da karşımıza çıkarmaktadır” (2000: 20-21).

Mûsikî ile ilgisi sadece bir dinleyici olmakla kalmayıp teorik açıdan bilgiye de sahip olmuş bir şahsiyet olan Beyatlı henüz hayatta iken şiirlerinin bestelendiğine şahit olmuş, vefatından sonra dahi şiirleri bestelenmeye devam etmiştir (Güldürmez, 2015: 1155). Şiirlerinin neredeyse tamamı ünlü bestekârlar tarafından bestelenmiş olmakla beraber bazı isimler ise şu şekildedir; Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca, Zeki Ârif Ataergin, Sadun Aksüt, Muzaffer İlkar, Lem’i Atlı, Cinuçen Tanrıkorur, Selahhadin Pınar (Karabulut, 2009: 9).

1 Kasım 1958 Cumartesi günü Yahya Kemal rahmetli olmuş, 2 Kasım 1958 Pazar günü itibarıyla da şanına yaraşır bir cenaze töreni ile Rumelihisarı mezarlığına defnedilmiştir (Yücebaş, 1958: 12)

Yahya Kemal Beyatlı’nın tabiat temalı şiirleri;

Rindlerin Akşamı, Geçmiş Yaz, Çubuklu Gazeli, Geçmiş Yaz, Rindlerin Akşamı, Sessiz Gemi, Bahçelerden Uzak, Ömür, Rubaî (Çepçevre bahar içinde bir yer gördük), Şarkı (Dün kakhahalar yükseliyorken evinizden), Süleymaniye’de Bayram Sabahı, Nazar, Özleyen, Mahurdan Gazel, Rindlerin Ölümü, İstinye, Şarkı (Kalbim yine üzgün seni andım da derinden), Gece, Bir Başka Tepeden, Telâkki, Endülüs’te Raks, Kar Mûsikîleri, Ses, Söz Meydanı, Şarkı (Dalgın geceler! El ele geldik yarınızda), Özleyen, Bahçelerden Uzak, Perestij, Sonbahar, Mevsimler, İstinye, Fenerbahçe, Viranbağ, Süleymâniye’de Bayram Sabahı

Yahya Kemal Beyatlı’nın “deniz” imgesi dâhilinde bestelenmiş şiirleri:

Şarkı

Dün kakhahalar yükseliyorken evinizden.
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!
Gönlümle uzaklarda bütün bir gece sizden
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!
Dün bezminizin bir ezeli neş’esi vardı
Saz sesleri ta fecre kadar körfezi sardı;
Vakta ki sular, şarkılar inlerken ağardı,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!
(Mef’ûlü/Mefâîlü/ Mefâîlü/Feûlün) *Hecez Bahri*

Deniz imgesi kullanılan bu şiirin ana teması aşktır. Mana açısından ele alındığında ise deniz ve mûsikî unsurlarıyla sevgiliye bir sitem olduğu görülmektedir. O halde bu şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, sitem ifadesini aktaracak bir ezgide olmalıdır. Bu makamlar tiz perdeleri çok kullanan veya içerisinde hafif melankoli de barındıran Uşşak, Nihâvend, Gerdâniye, Sünbüle, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, Hicâzkâr vb. makamlar ile olmalıdır.

Ahmet Uzel bestesini ele aldığımızda; Gerdâniye makamında Aksak usûl ile şiirin bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usûl, şiirinin manasına istinaden sitem duygusunu oldukça mübalağalı bir şekilde aktarmayı tercih ettiğini ve bu doğrultuda hem makam hem usûl hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Zeki Ârif Ataergin bestesini ele aldığımızda; Kürdî'li Hicâzkâr makamında Curcuna usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden sitem duygusunu ifade edecek tiz perdelerden aşağı doğru inici bir makam olduğunu görmekteyiz. Ancak Gerdâniye eserde olduğu gibi sürekli tizlerde bulunmayıp mübalağalı bir ifade biçimi tercih edilmemiştir. Bu bakımdan yine mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Muzaffer İlkar bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamında Aksak ve Curcuna usûlleri ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usûller, bestekârın şiirin kendi içinde duygusal bir yükselişe sahip olduğunu hissederek duygu yoğunluğunu aktarabilmek açısından usûl olarak iki farklı usûl kullanmış olduğunu görmekteyiz. Bestekâr şiirin ilk bölümünü Aksak usûl ile son kısmını ise Curcuna usûl ile bestelemiştir. Curcuna usûl ile bestelediği ikinci ve meyan bölümünde sevgiliye bir haykırış oldukça ön plana çıkarılmıştır. Makamsal açıdan ise Nihâvend makamı melankoliyi ön plana alan, ancak Hüzûm makamı kadar içselleştirmeyen bir makam olduğu için mânâ açısından kullanılabilir en doğru makam olduğunu düşünmekteyiz. Eser içerisinde sanatsal geçkilerde kullanılarak belki de parnas akımının mûsikîde bir örneği bestekâr açısından bu biçimiyle ele alınmış olabilir. Dolayısıyla hem mânâ hem de şekilsel açıdan şâir ile en doğru ifade biçimini bu eserde görmekte olduğumuzu belirtmek isteriz.

Ûdi Hayri Bey bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamında Aksak ve usul ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usul, şiirinin manasına istinaden uygun olduğunu görmekteyiz. Yine Zeki Ârif Bey gibi sitem ifadesini Nihâvend makamıyla ve Miyan ile ifade etmiş ancak iki ayrı usul kullanmamış ancak Miyan kısmında "Bir kahkaha çarpar diye sahillere sizden" şeklinde güfteyi değiştirmiştir.

Turan Semerkent bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamında ve Düyek usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden uygun olduğunu görmekteyiz. Ûdi Hayri

Bey gibi sitem ifadesini Nihâvend makamıyla ve Miyan ile ifade etmiş, ancak şiirin sadece ilk üç mısırâsını kullanmayı uygun bulmuştur.

Hayri Yenigün, bestesini ele aldığımızda ise; Uşşâk makamında ve Sengin Semâî usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Hayri Yenigün'ün de yine kullandığı makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden uygun olduğunu görmekteyiz. Sevgiliye olan sitem ifadesini bu defa Uşşâk makamıyla ve Miyan ile ifade edilmiş, bu paralelde Uşşâk makamına tam olarak uygun düşecek olan şiirin ikinci kıtasının sadece ilk üç mısırâsını kullanarak şiirin en duyu yüklü kısmını ön plana çıkarmayı hedeflemiştir.

Sessiz Gemi

Artık demir almak günü gelmişse zamandan
Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil, ne de bir kol.
Rıhtımda kalanlar bu seyahatten elemli,
Günlerce siyah ufka bakar gözleri nemli,
Biçare gönüller! Ne giden son gemidir bu!
Hicranlı hayatın ne de son matemidir bu.
Dünyada sevilmiş ve seven nafiye bekler;
Bilmez ki giden sevgililer dönmeyecekler.
Birçok gidenin her biri memnun ki yerinden,
Birçok seneler geçti; dönen yok seferinden.
(Mef'ûlü/Mefâîlü/ Mefâîlü/Feûlün) *Hecez Bahri*

Şiirin ana teması deniz imgesi ile oluşturulan memlekettir. Mana açısından ele alındığında ise özlem ve hüznün duygusu aktarılmıştır. Ancak şiirde özlem duygusuyla birlikte derin bir melankoli hissi ifade edildiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli ve hüznün barındıran Uşşâk, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, Hicâzkâr, Hicâz, Segâh ve Hüzâm vb. makamlar ile olmalıdır.

Münir Nurettin Selçuk bestesini ele aldığımızda; Zirgûle'li Hicâz makamı ve Soyfan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile melankoli ve hüznün birleştirilmiş ve duyu daha da derinleştirilmiştir. Usûl ise yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usûllerden biri olmakla beraber şiirdeki mânâ bakımından ritim yürükleşmiş ve daha sonra tekrar yavaşlayarak kullanılmıştır. Dolayısıyla şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Müslim Örenel bestesini ele aldığımızda; Kaba Çargah'ta Nihâvend makamı ve Semâî usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile melankoli hissiyatı ifade edilmiştir. Dolayısıyla bestede, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Ferit Sıdal bestesini ele aldığımızda; Nişâburek makamı ve Aksak usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile hüznün derinleştirilmiştir. Usûl ise

yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usûllerden biridir. Dolayısıyla yine bu bestenin de şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Ahmet Uzel bestesini ele aldığımızda; Rast makamı ve Aksak usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile melankoli duygusu coşkun bir ifade ile aktarılmaya çalışılmış hüznün ise Segâh geçişlerle verilmiştir. Şiirin mânâsına istinaden yine şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Amir Ateş bestesini ele aldığımızda; Rast makamı ve Sofyan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile melankoli duygusu coşkun bir ifade ile aktarılmaya çalışılmış hüznün ise Eviç'te Segâh geçişlerle verilmiştir. Yine bu bestede de şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Hasan Soysal bestesini ele aldığımızda ise; Segâh makamı ve Sengin Semâî usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile hüznün duygusu daha da ön plana çıkmaktadır. Usûl ise yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usullerden biridir. Bu doğrultuda şiirin manasına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz..

Şarkı

Dalgın geceler! El ele geldik yarınızda,
Sallandık o şen kızla salıncaklarınızda
Hummalı denizlerden esen rüzgârınızda
Sallandık o şen kızla salıncaklarınızda.
Ben gün gibi yorgun, o sebular gibi ince,
Birdenbire düşüdük gibi bir gizli sevince;
Gezdik yürüdük yan yana rüzgârlar esince,
Sallandık o şen kızla salıncaklarınızda
(Mef'ûlü/Mefâîlü/ Mefâîlü/Feûlün) *Hecez Bahri*

Şiirin ana teması aşktır. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz ve mûsikî imgeleriyle aşk duygusu aktarılmıştır. Şiir, aşk hissi ile beraber hüznü ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Hüzûzâm, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar ile olmalıdır.

Alâeddin Yavaşça bestesini ele aldığımızda; Hüzûzâm makamı ve Aksak usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam aşk ve hüznü en iyi ifade edecek makamdır. Usûl ise yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usûllerden biridir. Dolayısıyla beste, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Perestij

Ey nâz-ü işve velvele-î şân olan sana
Ömrünce mest olur nice hayrân olan sana
Fevvâre ka'r-ı havza düşer şermsâr olur

Baktıkça gülsitanda hırâmân olan sana
Her âh bir hitâb idi körfez'de dün gece
Bin mâh içinde bir meh-i tâbân olan sana
Her cevır her cefa yaraşır hüsn ü ânına
Bîdâd kıl keremse de şâyân olan sana
Tavsîfi mûsikîye bırakmak diler Kemâl
Bulmaz lisanda nağme senâ-hân olan sana
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/ Mefâilü/Fâ'ülün) *Muzâri Bahri*

Ana teması aşk olan bu şiir, mânâ açısından ele alındığında deniz ve mûsikî unsurlarıyla hayranlık duygusu ile “aşk” ifadesi aktarılmıştır. Şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, hayranlık ifadesini aktaracak bir ezgi ve usul biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Usûl olarak büyük usuller dışında her usûl olabileceği gibi makam olarak da dînî ve hüznü içeren makamlar dışındaki makamlar uygun olacaktır.

Münir Nurettin Selçuk bestesini ele aldığımızda; Kürdî'li Hicâzkâr ve makamında Yürük Semâî usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden hayranlık duygusunu doğru bir şekilde aktarıldığı ve bu doğrultuda hem makam hem usûl hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Refik Fersan bestesini ele aldığımızda; Mâhur makamında ve Curcuna usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden hayranlık duygusunu doğru bir şekilde aktarıldığı ve bu doğrultuda hem makam hem usûl hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Geçmiş Yaz

Rü'yâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,
Her ânını, her rengini, her şi'rini hazdan.
Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle!
Bir gün, bir uzak hâtıra özlersen o yazdan.
Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;
Mehtâb.. İri güller.. Ve senin en güzel aksin..
Velhâsıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde!

(Mef'ûlü/Mefâilü/ Mefâilü/Feülün) *Hecez Bahri*

Şiirin ana teması tabiattır. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz imgesiyle güzel bir hâtıra duygusu ve sevgiliye olan özlem aktarılmıştır. Özlem bir melankoli hissi ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar ile olmalıdır.

Zeki Ârif Ataergin bestesini ele aldığımızda; Kürdî'li Hicâzkâr makamı ve Curcuna usûl ile bestelenmiş, kullanılan makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Burhan Uysal bestesini ele aldığımızda; Kürdî'li Hicâzkâr makamı ve Sofyan usûl ile bestelenmiş, kullanılan makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden doğru şekilde ele alınmıştır. Ancak şiirin ilk üç mısırâsını kullanmamayı uygun bulmuştur. Bu bakımdan yine mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Ses

Günlerce ne gördüm ne de kimseye sordum,
'Yarab! hele kalp ağrılarım durdu!' diyordum.
His var mı bu âlemde nekâhat gibi tatlı
Gönlüm bu sevincin heyecanı ile kanatlı
Bir taze bahar âlemi seyretti felekte,
Mevsim mütehayyil, vakit akşamı Bebek'te,
Akşam!.. Lekesiz, saf, iyi bir yüz gibi akşam!..
Ta karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam;
Sakin koyu, şen cephele kasrı ile Küçüksü,
Ardında vatan semtinin ormanları kuytu;
Bir neşeli hengâmede çepçevre yamaçlar
Hep aynı tehassüsle meyillenmiş ağaçlar
Dalgın duyuyor rüzgârın âhengini dal dal.
Baktım süzülüp geçti açıktan iki sandal.
Bir lahzada bir pancur açılmış gibi yazdan
Bir bestenin engin sesi yükseldi boğazdan
Coşmuş yine bir aşkın uzak hatırasıyla,
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyla,
Dağ dağ o güzel ses bütün etrafı gezindi:
Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.
Ani bir üzüntüyle bu rüyadan uyandım.
Tekrar o alev gömleği giymiş gibi yandım,
Her yerden o, hem aynı bakış, aynı emelde,
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde;
Her yerden o, hem aynı güzellikte göründü,
Sandım bu biten gün beni ram ettiği gündü.
(Mefûlü/Mefâilü/ Mefâilü/Feûlün) *Hecez Bahri*

Deniz imgesi kullanılan bu şiirin ana teması memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz imgesiyle güzel milli duygu ve özlem aktarılmıştır. Milli bir özlem duygusu ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattın Rast, Mâhur, Nihâvend, Bûselik, vb. makamlardan oluşması daha doğru olacaktır. Usul ise Sofyan, Semâî, Yürük Semâî vb. usûllerden oluşması yine daha uygun olabilir.

Mahmet Yibli bestesini ele aldığımızda; Mâhur makamı ve Yürük Semâî usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam coşkuyu en iyi ifade

edecek makamdır. Usûl ise yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usûllerden biridir. Dolayısıyla beste, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Selahaddin İçli bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamı ve Sofyan usûl ile bestelenmiş, kullanılan makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden doğru şekilde ele alınmıştır. Şiirin tüm mısırâlarını kullanmayı uygun bulmuş olan bestekâr milli duyguları ön plana almak için eserin bir bölümünde de “şiir olarak okunacak” şeklinde bir bölüm oluşturmuştur. Bu bakımdan yine mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Mevsimler

Kopar sonbahar tellerinden,
Derinden, derinden, derinden,
Biten yazla başlar keder mûsikîsi.
Bu sahillerin seslenir her yerinden,
Derinden, derinden, derinden,
Hazin günlerin derbeder mûsikîsi.
Denizden ve dağdan gelen hüzne kandık.
Bulutlar dağılsın, bahar olsun artık,
Duyulsun bir engin seher mûsikîsi.
Güneş doğmadan mavileşmiş Boğaz'dan,
Neva-kar açılsın bütün ses ve sazdan,
Ufuklarda sürsün zafer mûsikîsi.
(Feûlün/ Feûlün /Feûlün / Feûlün) *Mütekârip Bahri*

Şiirin ana teması tabiattır. Mana açısından ele alındığında ise deniz ve mûsikî imgeleriyle güzel bir hâtıra duygusu ve yaz mevsimi özlemi aktarılmıştır. Özlem bir melankoli hissi ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar ile olmalıdır.

Alâeddin Yavaşca bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamı ve Düyek usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam melankoliyi en iyi ifade edecek makamdır. Usûl ise yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usullerden biridir. Dolayısıyla beste, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

İstinye

İstinye körfezinde bu akşam garipliği
Bir mihnetin sonunda tesellî kadar iyi.
Hülya, serinleşen köyü, her an morartıyor;
Sessiz gelen saat – başı sürdükçe artıyor.
Durgunlaşıp bir ayna kadar parlıyan suda,
Dünyâ güzel göründü resimleşmiş uykuda.
Binlerce lâle serpili yüzlerce bahçeden

Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen.
Eşsiz Boğaz! Şerefli hayâlin derindedir.
Senden kalan o levhâda her şey yerindedir.
Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/ Mefâîlü/Fâ'ilün *Muzâri Bahri*

Şiirin ana teması deniz imgesi ile oluşturulan memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında ise özlem duygusu aktarılmıştır. Ancak şiirde özlem duygusuyla birlikte bir melankoli hissi ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar ile olmalıdır.

Münir Nurettin Selçuk bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamı ve Soyfan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile hafif bir melankoli hissiyatı ifade edilmiştir. Dolayısıyla bestede, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Alâeddin Yavaşça bestesini ele aldığımızda; Segâh makamı ve Soyfan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile melankoli daha da derinleştirilmiştir. Usûl ise yine bu tip şiirlere en uygun düşecek usûllerden biridir. Dolayısıyla yine bu bestesinde, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Gece

Kandilli yüzerken uykularda
Mehtâbı sürükledik sular da...
Bir yoldu parıldayan, gümüşten,
Gittik... Bahs açmadık dönüşten.
Hulyâ tepeler, hayâl ağaçlar...
Durgun suda dinlenen yamaçlar...
Mevsim sonu öyle bir zaman ki
Gaaip bir mûsikîydi sanki.
Gitmiş kaybolmuşuz uzakta,
Rü'yâ sona ermeden şafakta...

(Mef'ûlü/Mefâîlün/Feûlün) *Hecez Bahri*

Şiirin ana teması tabiattır. İmgeleme ise “deniz” ile yapılmıştır. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz ve mûsikî imgeleriyle melankolik bir duygu aktarılmıştır. Melankoli hissi ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar olmalıdır.

Münir Nurettin Selçuk bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamı ve Soyfan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile hafif bir melankoli hissiyatı ifade edilmiştir. Dolayısıyla bestede, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Fenerbahçe

Dün Fenerbahçe'de gördüm
İri bir zümrüt içindeydi bahar...

Bir mücevherde yalan bir cennet
Görünür;
Çağlayanlar dökülür yüksekten.
Çeşmelerden su akar rengârenk...
Göğe ser çekmiş ağaçlar yücelir.
Bu mücevherde fakat
Vatanın en gerçek
En sevilmiş ve gezilmiş yeri var;
Üç taraftan denizin sardığı yer.
Bu büyük zümrütte
Varsa her aşkın uzun hatırası,
Varsa her sevgili, her sevdalı,
Varsa engin geceler, gündüzler,
Bu derin zümrütte
Biz de cananla beraber varız.

(Serbest ve Fâ'ilâtün/Feilâtün/Fâ'lün(Fe'ül) *Remel Bahri*

Şiirde “deniz” ifadesi simgeleştirilmiştir. Teması ise memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında ise özlem ve aşk duygusu aktarılmıştır. Şiirde melankoli hissi ifade edildiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar ile olmalıdır.

Alâaddin Pakyüz bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamı ve Soyfan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ile hafif bir melankoli hissiyatı ifade edilmiştir. Dolayısıyla bestede, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Kar Mûsikîleri

Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.
Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,
Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı,
Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.
Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.
Birdenbire mes'ûdum iştirmek hevesiyle,
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.
Sandım ki uzaklaştı yağın kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece Körfez'deyim artık!

(Me'ûlü/Mefâîlün/Mefâîlün/Feûlün) *Hecez Bahri*

Deniz imgesi ile oluşturulan şiirin ana teması, memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında ise özlem duygusu aktarılmıştır. Şiirde melankoli

hissi ifade edildiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattında melankoli barındıran Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, vb. makamlar ile olmalıdır.

Yılmaz Karakoyunlu bestesini ele aldığımızda; Nihâvend makamı ve Nim Soyfan usûl ile bestelenmiş olup, kullanılan makam ve usûl ile hafif bir melankoli hissiyatı ifade edilmiştir. Dolayısıyla bestede, şiirin mânâsına istinaden şâir ile paralel bir ifade oluşturmuş olduğunu görmekteyiz.

Marş

Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbi.

Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbi.

Tâ ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın,

Galib et, çünkü bu son ordusudur İslâm'ın.

(...)

Deniz ufkunda bu top sesleri nereden geliyor?

Barbaros, belki donanmayla seferden geliyor!.

Adalar'dan mı?, Tunus'tan mı?, Cezayir'den mi?

Hürr ufuklarda donanmış iki yüz pâre gemi

Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor;

O mübârek gemi hangi seherden geliyor?

(Feilâtün/Feilâtün/ Feilâtün/Feilün) *Remel Bahri*

Tabiat imgesi kullanılan şiirde “deniz” ifadesi simgeleştirilmiştir. Şiirin ana teması ise memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz imgesiyle milli duygu ve özlem aktarılmıştır. Milli bir özlem duygusu ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattın Rast, Mâhur, Nihâvend, Bûselik, vb. makamlardan oluşması daha doğru olacaktır. Usul ise Sofyan, Semâî, Yürük Semâî vb. usûllerden oluşması yine daha uygun olabilir.

Mustafa Cahit Atasoy bestesini ele aldığımızda; Rast makamında ve Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. “Şu kopan fırtınalar ve Süleymâniye’de Bayram sabahı” şiirinin son kısmını kullandığı bu eserinde makam ve usûl, şiirinin manasına istinaden coşkun bir duyguyu aktardığı ve bu doğrultuda hem makam hem usûl hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Viranbağ

Adalardan yaza ettik de veda

Sızlıyor bağrımız üstündeki dağ,

Seni hatırlıyoruz Viranbağ!

Yine bir sofrada şen şakraktık,

Gün denizlerde sönerken baktık

Ve çobanlar gibi dallar yaktık.

Biz şen, onlarsa muammalıydı,

Birinin sözleri imalıydı,
Birinin gözleri hummalıydı.
Acı duymuş diye aşkın tadını,
Hepimiz sevdik o solgun kadını,
Ve o gün rahibe koyduk adını.
Uyuduk kırdı, gezindik dağda,
O yazın, ah o engin çağda,
Geçti en son gün Viranbağ'da.

(Feilâtün/Feilâtün/ Feilâtün/Feilün) *Remel Bahri*

Deniz imgesi kullanılan bu şiirin ana teması memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz imgesiyle milli duygu ve özlem aktarılmıştır. Milli bir özlem duygusu ifade ettiğinden ötürü şiirin mûsikîye aktarılış biçimi olarak ezgisel hattın Rast, Mâhur, Nihâvend, Bûselik, vb. makamlardan oluşması daha doğru olacaktır. Usûl ise Sofyan, Semâî, Yürük Semâî vb. usullerden oluşması yine daha uygun olabilir.

Vecdi Seyhun bestesini ele aldığımızda; Rast makamında ve Sofyan usul ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullanılan makam ve usûl, şiirinin mânâsına istinaden coşkun bir özlem duygusunu aktardığı eseri için en uygun düşen makam ve usûl olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda hem makam hem usûl hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Çubuklu Gazeli

Aheste çek kürekleri mehtab uyanmasın
Bir âlem-i hayale dalan ab uyanmasın
Aguş-u nevbaharda habidedir cihan
Sürsün sabah-ı haşre kadar hab uyanmasın
Dursun bu mûsikî semavî içinde saz
Leyl-i tarabda bir dahi mızrab uyanmasın
Ey gül sükûta varmayı emreyle bülbüle
Gülşende mest-u zevk olan ahab uyanmasın
Değmez kemal uyanmaya ikmal-i ömriçün
Varsın bu uykudan dil-i bitab uyanmasın

(Fâ'ilâtün (Feilâtün)/Feilâtün/ Feilâtün/Feilün) *Remel Bahri*

Deniz imgesi kullanılan bu şiirin ana teması esasen hüzdür. Mânâ açısından ele alındığında ise deniz ve mûsikî unsurlarıyla hüznün duygusu aktarılmıştır. Şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, hüznün ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hicaz, Hicâzkâr vb. makamlar olabilir.

Münir Nurettin Selçuk bestesini ele aldığımızda; Uşşak makamında serbest usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Kullandığı makam şiirinin mânâsına istinaden aşk ve hüznün duygusunu oldukça mübalağalı bir

şekilde aktarmayı tercih ettiğini ve bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

H. Sadettin Arel bestesini ele aldığımızda ise; Kürdîli Hicâzkâr ve Hicâzkâra yakın makamında serbest usul ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Tonal bir deneme olarak da değerlendirilecek eserin tonu Si bemol minör olarak ifade edilebilir. Şiirin manasına istinaden aşk ve hüznün duygusunu aktarmaya çalışan bestekârın yine bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

H. Fehmi Mutel bestesini ele aldığımızda ise; Karcığâr makamında Türk Aksağı usul ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestekâr diğer gazel bestelere göre şiirinin mânâsına istinaden aşk ve hüznün duygusunu biraz daha yoğun vermek için Karcığâr makamını kullanmış olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Tevfik Fikret'in Hayatı, Sanat Anlayışı ve Eserlerinin Mûsikîye Yansımaları

Gökşen'e göre (2020: vii) Tevfik Fikret, Tanzimat'tan sonra Batı tesirindeki yenileşme dönemi, edebiyatımızın önemli isimleri arasında olan, hem hayattayken hem de ölümünden sonra birçok şâiri tesiri altına almış bir şahsiyettir.

İstanbul'da 24 Aralık 1867 yılında dünyaya gelen Tevfik Fikret, Aksaray'daki konaklarında büyümüş ve o çevrede Mahmudiye Valide Rüştiyesi'nde okumuştur. Bu okula 1877 yılında göçmen doldurulması üzerine Galatasaray lisesine verilmiştir. Ülkenin batıya açılan bir penceresi sıfatında bulunan bu okulda geçirdiği yıllar fikrîsel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Galatasaray Lisesinde almış olduğu tahsil, o dönemde Darülfünun'dan da üstün tutulduğundan ötürü olacak ki yüksek tahsil yapmaya gerek duymamıştır. Yüksek tahsil yapmadığı için de Hâricî İstişâre Odası kâtipliğine memur olarak hayatına başlamış fakat yaratılışına uygun bulmadığını düşünerek istifa etmiştir. Daha sonra Galatasaray Lisesi ve Robert Kolejinde hocalık yapmış bir yanda da toplumsal şiirlerini yazmaya devam etmiştir. Mirsat, maarif, malumat gazetelerinde şiirleri yayımlandıktan sonra Servet-i Fünûn dergisinin başına geçmiştir. 1905 yılında yazdığı Tarihi Kadim manzûmesi ile edebiyat tarihinin ilk tartışması gerçekleşmiş olacaktır. Mehmet Âkif bu manzûmeye karşı çıkacak ve Fikret'i zengöçlukla¹ suçlayacaktır. Fikret de Molla Sırat diye seslenerek Tarihi Kadim'e zeyil² şeklinde bir ilâve yazmıştır (Nayır, 1995: 1-8).

...Hocası Muallim Feyzi ve Muallim Naci'nin etkisinin altında dîvan şiiri taklidi ile şâirlik hayatına başlamış ve yine hocası olan Recaizade Mahmut Ekrem'in etkisi ile yeni tarz şiirlerinde de kişiliğini ortaya koyamamıştır.

¹ Kilise çanını çalan ve kiliseyi temizleyen kişi.

² Ekleme, ilâve.

Daha sonraları Batı edebiyatının etkisi Fikret'te gitgide güçlenmeye başlamıştır. Toplumsal şiire olan etkisi François Coppee hayranlığından olsa gerektir. Dolayısıyla asıl yönünü François Coppee, Sully Prudhomme ve Charles Baudelaire'i tanıdıktan sonra belirlemiştir (Uçman, 2012: 10).

Fikret, şâirliğinin yanı sıra şekil ve resme düşkünlüğüyle de bilinmektedir. Resimle meşguliyeti o kadar fazladır ki çevresi tarafından ressam Fikret diye de tanınmaktadır. Evinde çok disiplinli ve düzenlidir. Resim ve hat sanatıyla çocukluğundan beri uğraşmaktadır. Hayranlık duyduğu Parnasyen şâir Gautier'in de ressam olması dikkat çekicidir (Ercilasun, 1989: 278).

Kaplan (1969: 158-163), Tevfik Fikret'in bu dönemde giderek kötümser bir ruh hali içine girdiği, bu psikolojiyle yazdığı en dikkate değer şiiri "Gayyâ-yı Vücûd" olduğunu ifade eder. Burada hayatı böceklerle, solucanlarla, yılanlarla dolu bir bataklığa benzetir; insanı da bu bataklıktan kurtulmak istedikçe kendisini bir girdap gibi çeken hayatı yaşamak zorunda kalan zavallı ve bedbaht bir varlık olarak niteler. "Perde-i Tesellî" adlı manzûmesinde de bu temayı işleyen şâir dünyayı göremediği için kör bir dilenciye hayranlığını ifade eder. Rübâb-ı Şikeste'nin "Âveng-i Tesâvîr" bölümünde, etkisinde kaldığı Baudelaire'in "Les phares" adlı şiirinde yaptığı gibi Fikret de sevdiği bazı şâirlerin Fuzûlî, Cenab, Nefî, Üstad Ekrem, Nedîm, Hâmid portrelerini çizer. Kaplan (1986,14), Fikret'in sanat anlayışında ise; ...hayalperest olduğunu, hayal kurmadan yazmaya başlamadığını, kafasında oluşturduğu temayı resimlerden alarak bir tablo çizme yoluna gittiğini ve şiirde vezin ve kâfiyeyle beraber iç âhenge dikkat ettiğini... beyan etmektedir.

Şiirlerinde en önemli tema tabiat temalarıdır. Genellikle romantik bir şekilde ele aldığı tabiat teması bazen uzun tasvirlerle anlatılmıştır. Mensûre şiirden söz eden hocası Recaizade Mahmut Ekrem kadar olmasa da mensûre şiirleri üzerine çalışmaları olmuş genel itibari ile mensûre şiirler temel olarak "tabiat teması" öncelikle romantik ve zaman zaman "panteist" bir bakış açısıyla tasvir edilmiş, zaman zaman sade ve zaman zaman ikili üçlü tamlamalarla dolu ve uzun cümlelerin kurduğu görülmüştür (Gökşen, 2020: vii-xv).

Tevfik Fikret'in tabiat temalı şiirleri; Balıkçılar, Yağmur, Ufuk ve Hilal, Ömr-i Muhayyel, Yeşil Yurd, Mâi Deniz, Sis, Yaşadıkça, Yine Hâluk, Baykuş Gülüşü, İzler, Hâluk'un Vedâi, Bir İçim Su (URL-1).

Tevfik Fikret'in bestelenmiş bazı şiirleri;

Hân-ı Yağmâ

Bu sofracık, efendiler, halkımızın varı yoğu hayatı

Kan ağlayan can çekişen halkımızın

Bekler sizi efendiler, önünüzde titrer durur

Ama sakın çekinmeyin, yiyin yutun yiyin yutun şapur şapur

Yiyin efendiler yiyin!

Bu iştah veren sofranızın
Doyuncaya, tıksırıncaya, patlayıncaya kadar yiyin
Verir bu fukara memleket nesi var nesi yoksa hepsini
Verir malını, canını, umudunu, düşünüyü
Rahatını, sağlığını, içinin bütün ateşini
Hadi yuvarlayın düşünmeyin haram mıdır, helal mi?
Hepsi bu nazlı beylerindir, ne varsa ortalıkta
Soy, sop, onur, düğün, oyun, konak, saray, caka
Hepsi sizin efendiler, konakda, sarayda, gelinde, alayda
Hepsi sizin hem hazırlop kolayca
Bu harmanın gelir sonu kapıştırın gider ayak
Yarın sönmüş bakarsınız bugün çıtırdayan ocak
Hazır mideler sağlam, hazır mideler sıcak
Atıştırın, kapıştırın, tikiştırın, kapış kapış kucak kucak
(Mefâilün/Mefâilün/Mefâilün/Mefâilün) *Hecez Bahri (Eski Metin)*

Şiirin ana teması, memlekettir. Mânâ açısından ele alındığında millî bir sitem duygusu aktarılmıştır. Şiirin, bir beste ile mûsikîye aktarılması, sitem ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Bûselik, Nihâvend vb. makamlar olmalıdır.

Muhtar Cem Karaca bestesini ele aldığımızda; Sol minör/Nihâvend ton/makamında ve 3/4 Semâî usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Ancak bestekâr eser içerisinde şiirin mânâsına istinaden resitatif bir usul ile serbest bir okuma kullanmış olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini yansıtmıştır.

Ey Yâri Nağam Kâr

Bir yâreli kuş çırpınıyor sanki telinde
Çıkmakda bu avâz o garîbin ciğerinden
Udun mu hüner yoksa o cânânın elinde
Bir feyz mi var kim daha muciz hünerinden
Çal sevdiceğim çal güzelim çal meleğim çal
(Mef'ûlü/Mefâilü/Mefâilü/Feûlün) *Hecez Bahri*

Tabiat imgesi kullanılan bu şiirin ana teması ise aşktır. Mânâ açısından ele alındığında ise mûsikî unsurlarıyla hüznün duygusu aktarılmıştır. Şiirin bir beste ile mûsikîye aktarılması, hüznün ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Hüzûzâm, Hicaz, Hicâzkâr vb. makamlar olabilir.

Kanûni Hacı Ârif Bey bestesini ele aldığımızda; Karcığâr makamında ve Aksak usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestekâr şiirinin mânâsına istinaden aşk ve hüznün duygusunu yoğun vermek için içerisinde hem Uşşak hem de Hicaz sesleri barındıran Karcığâr makamını kullanmış

olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Haluk'un Sesi

Merâretimle unut; çünkü leng ü pejmürde
Nazarlarım seni mâziye çekmek ister; sen
Bütün hüvviyet ü uzviyyetinle âtfisin:
Terennüm eyliyor el' an kulaklarımda sesin!
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün /Fâ'ülün) *Muzâri Bahri*

Şiirin ana teması, aşktır. Mânâ açısından ele alındığında ise ses unsurlarıyla hasret duygusu aktarılmıştır. Şiirin, bir beste ile mûsikîye aktarılması, hasret ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Uşşak, Nihâvend, Bûselik, Kürdî'li Hicâzkâr, Hicâzkâr, Hicâz, Segâh ve Hüzâm vb. makamlar olmalıdır.

Mehmed Baha Pars bestesini ele aldığımızda; Segâh makamında ve Semâî usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestekâr diğer şiirinin manasına istinaden aşk ve hüzün duygusunu biraz daha yoğun vermek için Karcığâr makamını kullanmış olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini tercih ettiğini görmekteyiz.

Küçük Asker

Küçük asker, silah elde
Kahramanca ilerliyor
Karşısında bütün belde
"Kahramanım, yaşa!" diyor
Küçük asker, Küçük asker
Vatan senden hizmet bekler
Vatan için ölmek de var
Fakat borcun yaşamaktır
Mini mini omuzların
Taşıyacak yarın tüfek
O omuza yüklenecek
4+4 Hece vezniyle oluşturulmuştur.

Şiirin ana teması, kahramanlıktır. Mânâ açısından ele alındığında ise millî duygular aktarılmıştır. Şiirin, bir beste ile mûsikîye aktarılması, millî duygu ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur vb. makamlar olmalıdır.

Ali Şenozan bestesini ele aldığımızda; Mahur makamında ve Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestekâr şiirinin manasına istinaden kahramanlık duygusunu vermek için Mâhur makamını kullanmış olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini yansıtmıştır.

Çal Meleğim

Çal, bende olup “ah”larım ile sana demsâz
Çâk eylemedir sîne-i aşkı emelim çal
Te’sir-i tarabla ederek kol kola pervâz
Tâ arş-ı ilâhîye kadar yükselelim, çal
Çal güzelim, çal sevdiceğim, çal meleğim, çal
(Mef’ûlü/Mefâilü/Mefâilü/Feûlün) *Hecez Bahri*

Şiirin ana teması, aşktır. Mana açısından ele alındığında ise mûsikî imgesiyle duygu aşk teması aktarılmıştır. Şiirin, bir beste ile mûsikîye yansması ise, mesut bir aşk ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Nihâvend, Bûselik, Hicâz vb. makamlar olmalıdır.

Cinuçen Tanrıkorur bestesini ele aldığımızda; Hicâz makamında ve Aksak usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestekâr şiirinin mânâsına istinaden duyguyu vermek için Hicâz makamını şen bir ritim ile yani 9/8’lik Aksak usul kullanarak aktarmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini yansıtmıştır.

Mehter

Biz fedâi milletiz merd oğlu merd Türkleriz
Burcu istibdâdı yıktık, kahramanız, şanlıyız
Bir vatan bir hak tanır, ahrarız arslan canlıyız
Şanla kanla ey vatan, teyidine peymanız
Canda sen şanda sen hepsi sensin yaşa ey vatan
Ey mübarek vatan bin yaşa
Toprağın cevher, suyun kevser baharın bî-hazan
İşte dünya bir eşin, bir benzerin yoktur inan
Müşfik evladın bulur koynunda hergün her zaman
Başka şevkat, başka nimet, başka kuvvet, başka can
(Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilün) *Remel Bahri*

Şiirin ana teması, kahramanlıktır. Mânâ açısından ele alındığında ise millî duygular aktarılmıştır. Şiirin, bir beste ile mûsikîye aktarılması, millî duygu ifadesini aktaracak bir ezgi biçimi ile ilgili makamlar olmalıdır. Bu makamlar Rast, Mâhur, Pençgâh vb. makamlar olmalıdır.

Cinuçen Tanrıkorur bestesini ele aldığımızda; Pençgâh makamında ve Sofyan usûl ile bestelenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestekâr şiirinin mânâsına istinaden duyguyu vermek için Pençgâh makamıyla coşkun bir ifade kullanarak aktarmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda hem makam hem de mânâ açısından yine şâir ile paralel bir ifade biçimini yansıtmıştır.

Sonuç

Bu çalışmamızda Parnas akımı etkisinde kalan ve bu doğrultuda şiirlerinde tema olarak tabiat temalarını daha çok ön plana alan, Türk edebiyatı şâirlerinden Yahya Kemal Beyatlı ve Tevfik Fikret'in şiirlerinin mûsikîye yansımış biçimleri ele alınmıştır. Yahya Kemal'in şiirlerinde millî rûhla beraber en çok kullandığı temalar; vatan ve bu doğrultuda İstanbul, dolayısıyla da mûsikî temaları olmuştur. Ancak imge olarak parnas akımında da olduğu gibi en çok kullandığı imge “deniz” imgesi olduğu tespit edilmiştir. Tevfik Fikret'in ise şekilci, ressam yönü doğrultusunda parnasyen yönüyle ele aldığımızda onun da şiirlerinde fazlaca kullandığı tema, tabiat teması olduğu görülmektedir.

Yahya Kemâl Beyatlı'nın “deniz” imgesi geçen bestelenmiş şiirlerini incelediğimizde; Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden; Gerdâniye, Kürdî'li Hicâzkâr, Nihâvend, Uşşak makamları, Perestij; Kürdî'li Hicâzkâr ve Mâhur makamları, Geçmiş Yaz; Kürdî'li Hicâzkâr makamı, Ses; Mâhur ve Nihâvend makamları, Mevsimler; Nihâvend makamı, İstinye; Nihâvend ve Segâh makamları, Gece; Nihâvend, Fenerbahçe; Nihâvend, Kar Mûsikîleri; Nihâvend, Sessiz Gemi; Kaba Çargah'ta Nihâvend, Zirgûle'li Hicâz, Nişâburek, Rast ve Segâh makamları, Şu kopan fırtınalar ve Süleymâniye'de Bayram sabahı; Rast Mars, Viranbağ; Rast, Dalgın geceler; Hüzzam, Çubuklu gazeli; Uşşak, Hicazkâr ve Karcıgar makamları ile bestelendikleri tespit edilmiştir. Sonbahar şiiri deniz imgesine sahip olmakla birlikte şiirin sadece son kıtasının bestelenmiş olduğu ve son kıtada ise deniz imgesinin geçmediği görülmüştür; bu sebeple de analize tabi tutulmamıştır.

Türk edebiyatının belki de mûsikîye en büyük katkı sunan şâir olan Yahya Kemal, şiirlerinde parnasyen bir ifadeyi öncelemiş ve bu doğrultuda bestelenmek üzere birçok şiir yazmış, yazdığı şiirlerin mûsikîye aktarılmasında da şiirinde mûsikî ve âhengi öncelemiş, bu açıdan da bestekâra âdeta yön vermiştir. Beyatlı'nın şiirini besteleyecek olan bestekâr, şiiri okuduktan sonra doğal olarak bestenin ritmini ve makamını kolay bir şekilde kafasında canlandıracaktır. Parnas akımına istinaden “deniz” imgesiyle yazdığı şiirler incelendiğinde, genel olarak aşk ve melankoli ön planda olduğundan ötürü bu şiirlerin çoğu Nihâvend makamında bestelenmiş olduğu açıkça görülmektedir. Ayrıca dönemin rûhuna istinaden millî duyguların ön planda olduğu düşünülürse, memleket teması kullanıldığı da görülmekte olup bu şiirlerinde Rast ve Mahûr gibi coşkuyu yansıtan makamlar ile bestelendiği görülmektedir. Bu şiirler, besteleniş itibarıyla parnasyen şâirlerin şiirlerinde de olduğu gibi sanat ön planda tutulmuş, dolayısıyla bestelerin büyük çoğunluğu Klasik Türk Mûsikîsi bestesi olarak literatürde yerini almış olduğu görülmektedir. Klasik Türk Mûsikîsi'nde de öncelik sanattır ve “sanat, sanat içindir” kavramına öncelik verilmektedir.

Tevfik Fikret'in “basit rastgele örnekleme tekniği” kullanarak seçmiş olduğumuz bestelenmiş şiirlerini incelediğimizde; Hân-ı Yağmâ; Nihâvend,

Ey Yâri Nağam Kâr; Karcıgar, Haluk'un Sesi; Segâh, Küçük Asker; Mahur, Çal Meleğim; Hicâz, Mehter; Pençgâh makamları kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Tefik Fikret'in parnasyen yönü mûsikîmize çok fazla yansımadığını görmekteyiz. Toplamda 13 eserin bestelendiği tespit edilmiş, bestelenmiş şiirlerin ise daha çok memleket, kahramanlık ve aşk temalarından oluştuğunu görmekteyiz. Eserlerin temaları incelendiğinde ise, dönemin rûhuna istinaden millî duyguların ön planda olduğu düşünüldüğünde memleket teması kullanıldığı görülmektedir. Bu şiirler, besteleniş itibarıyla Yahya Kemal'in eserlerinde de olduğu gibi sanat ön planda tutulmuş, dolayısıyla bestelerin büyük çoğunluğu Klasik Türk Mûsikîsi bestesi olarak literatürde yerini almış olduğu görülmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmamızda, Parnasyen şâirlerin bestelenen şiirlerinin hangi bestekârlar tarafından kullanıldığı tespit edilerek, eserlerin mûsikîye yansımaları biçimleri analiz edilmiş ve mûsikîde şâir-bestekâr, beste-güfte uyumunun genel olarak parnasizm kavramına uygun olacak şekilde oluşturulduğu saptanmıştır. Ayrıca çalışmanın, disiplinlerarası nitelikte yeni araştırmaların yapılmasına da olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abacı, T. (2000). *Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar'da müzik*. İstanbul: Pan
- Abacı, T. (2013). *Türk müziğinde bestelenmiş şiirler*. İstanbul: İkaros
- Akbay, F. (2020). *Türk müziğinde besteden güfteye gitme yolunda prozodi*. İstanbul: İnkılâp
- Arel, H. S. (1952). *Makamlardaki duygu unsuru III-Türk mûsikîsinde*. *Mûsikî Mecmuası*, 49, 3-6.
- Banarlı, N. S. (1983). *Türk edebiyatı tarihi*. C. 2, İstanbul: Milli Eğitim.
- Ercilasun, B. (1989). Yahya Kemal Beyatlı. *Büyük Türk Klasikleri*, 9, 278, İstanbul: Ötüken
- Ergun, S. N. (1935). *Cenab Şehabettin*. İstanbul: Güneş.
- Gökşen, E. (2020). *Tefik Fikret toplu hikâyeleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası
- Kaplan, M. (1969). *Şiir tahlilleri I: Tanzimat'dan Cumhuriyet'e kadar*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1986). *Tefik Fikret*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kara, H. (2019). Milletleşme dönemi şâirinin icadı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yahya Kemal monografisi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2019, 2 (59), 315-332
- Karabulut, M. (2009). Nedim ve Yahya Kemal'de şarkı. *Adıyaman Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü I. Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu*, 9.
- Okay, O.- Aktaş, Ş. (1992). Yahya Kemal Beyatlı. *Büyük Türk Klasikleri*, 11, 197-198, İstanbul: Ötüken.
- Okay, M. O. (1992). Yahya Kemal Beyatlı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 6, 35-39, İstanbul: TDV Yayınları.

- Okcu, S. (2023). Güftesi ve usulü aynı, makamları farklı ezgilerde duygu unsuru. *Munzur 5. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*, 131-146.
- Ömürlü, Y. (1999). *Yahya Kemal'in bestelenmiş şiirleri*. İstanbul: Özal.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh.
- Yetkin, S. K. (1943). *Edebi Meslekler*. İstanbul: Remzi.
- Yücebaş, H. (1958). *Bütün cepheler ile Yahya Kemal*. İstanbul: Dizerkonca
- Uçman, A. (2012). Tevfik Fikret. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 41, 9-13
İstanbul: TDV Yayınları.
- Nayır, Y. N. (1995). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Varlık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Tevfik Fikret. <https://divanmakam.com/wiki/tevfik-fikret.6553/> (Erişim: 10.06.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *This article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

YUNUS NÜZHET UNAT'IN *HAYDİ SUNA* PİYESİ ÜZERİNE ZAMAN OKUMALARI



TIME READINGS ON YUNUS NUZHET UNAT'S PLAY "HAYDİ SUNA"

Tolga ALVER*

ÖZ: Yunus Nüzhet Unat'ın 1936 senesinde kaleme aldığı *Haydi Suna* piyesi, Erken Cumhuriyet Dönemi edebiyatının özelliklerini gösteren bir metindir. Yeni kurulan devletin yöneticileri halkın arasında inkılâpların yaygınlaşması için kültürel yoldan propagandalar yapmışlardır. Bu propaganda unsurlarının en önemli vasıtalarından birisi de tiyatro oyunlarıdır. Dönemin bazı yazarları bilhassa Faruk Nafiz, Aka Gündüz gibi memleketçi edebiyata dahil edebileceğimiz isimler yeni devletin siyasetine uygun biçimde piyesler kaleme almışlardır. Yazılan bu piyesler özellikle Halkevleri ve Halkodaları başta olmak üzere yurdun dört bir yanında halka sergilenmiştir. Piyeslerdeki propaganda aracılığı ile, ideal bir bireyin ve toplumun nasıl olması gerekliliğine ilişkin söylemlerde bulunulmuştur. Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* piyesi de bu özelliklere sahip bir piyestir. Oyunda hadiseler 2023 yılında geçmektedir. Yazar, 1936 senesinin bakış açısıyla Türkiye'nin 100. yılındaki manzarasından görünümlemeye çalışmıştır. *Haydi Suna* piyesi Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri içerisinde yer alan ve konusu gelecekte geçen ütöpic bir eserdir. Bu çalışmada vakası 2023 yılında geçen metnin kurgusal zamanıyla gerçek yaşamdaki 2023 yılının mukayesesi yapılacaktır. Karşılaştırma sonucu elde edilen veriler üzerine de zaman okumaları gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, bilim, sanat, ütopya, propaganda.

ABSTRACT: Yunus Nüzhet Unat's play "Haydi Suna", written in 1936, is a text showing the characteristics of Early Republican Period literature. The administrators of the newly established state made cultural propagandas to spread the revolutions among the people. One of the most important means of these propaganda elements is theatrical plays. Some writers of the period, especially names such as Faruk Nafiz and Aka Gündüz that we can include in the nationalist literature, wrote plays in accordance with the politics of the new state. These written plays were exhibited to the public all over the country, especially in Community Centers and People's Rooms. Through the propaganda in the plays, discourses were made about how an ideal individual and society should be. Yunus Nüzhet Unat's play "Haydi Suna" is a play with these features. The events in the game take place in 2023. The author tried to give impressions from the view of Turkey in its 100th year from the point of view of 1936. "Haydi Suna" play is a utopian work that takes place in the Early Republican Period plays and takes place in the future. In this study, the fictional time of the text, which takes place in 2023, will be compared with the year 2023 in real life. Time readings will be made on the data obtained as a result of the comparison.

Keywords: theatre, science, art, utopia, propaganda.

* Dr.- Millî Eğitim Bakanlığı-Konya/tolgaalver86@gmail.com (Orcid: 0000-0002-1674-4894)

Giriş

Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* isimli piyesi Erken Cumhuriyet Dönemi'ne ait bir metindir. Yeni kurulan Türk devletinin kültür politikalarına uygun biçimde kaleme alınmıştır. Yeni bir toplum ve birey yaratmak amacıyla mücadele içine giren yöneticiler, Rusya'daki gibi devlet eliyle yönetilen bir propaganda yapmasalar bile kültürel anlamda belirli bir "kanon"un oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Dönemin anlayışına uygun güdümlü bir edebiyat yapan şair ve yazarlar ödüllendirilmiş ve bu durum bir anlamda moda haline getirilerek meşrulaştırılmıştır. Özellikle tiyatro metinleri, ülkenin dört bir köşesinde kurulan Halkevleri aracılığı ile halka sunularak dolaylı yoldan devletin politik anlayışına hizmet etmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kaleme alınan metinler titizlikle gözden geçirilmiş, gerekli durumlarda sadeleştirmeler ya da eklemeler yapılmış, yeni devletin isteklerine yönelik oyun yazarlarına piyesler sipariş edilmiştir. Örnek olarak, dönemin kurucu partisi Cumhuriyet Halk Fırkası Faruk Nafiz'den halkevlerinde oynanmak üzere dört manzum piyes istemiştir. Yusuf Ziya bu piyes sipariş olayını ve Faruk Nafiz'e yapılan haksızlıkları *Bizim Yokuş'ta* CHP'ye sitem ederek anlatmıştır (Çıkla, 2021: 25). Bütün bu yapıların tek amacı; eskinin izlerini silmek, yeninin kabulünü sağlamakta yönetime yardımcı olmaktır. Yunus Nüzhet Unat da bu politikalar doğrultusunda *Haydi Suna* piyesini kaleme almıştır. Eserin vaka zamanı Cumhuriyet'in 100. yılı olan 2023 senesidir. Yazar, 2023 Türkiye'sinin görünümünü metninde ütöpik biçimde kurgulamıştır.

Ütopya ve Ütöpik Eser

Ütopya kavramı, Türk Dil Kurumu tarafından "Gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı veya düşünce." şeklinde tanımlanmıştır. Yunanca olumsuzluk bildiren, "yok" anlamına gelen "ou" ve mekân/yer anlamına alan gelen "topos"tan oluşan ütopya kelimesine, her şeyin mükemmel olduğu yer anlamındaki "eutopia" arasında bir cinas yaparak bu kavramı kullanan ilk isim Sir Thomas More olmuştur (Engin, 2015: 23). Utopia ya da Türkçeleştirilmiş biçimiyle ütopya kavramının, More'da, onun hem kitabının ismini hem de kitapta anlattığı devletin ismini Utopia koymasından kaynaklanan iki temel anlamı olduğu söylenebilir (Omay, 2009: 3). Bu türün ilk örneği Platon'un (M.Ö. 427-347) *Devlet* (M.Ö. 375) adlı eseridir (Canbaz Yumuşak, 2012: 48). Türk edebiyatında 19. yy.'ın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanan ütöpik özellikler taşıyan ilk eserler rüyalar (Canbaz Yumuşak, 2012: 55; Balı ve Uğur, 2013: 8). Gelecek tasavvuru rüyalarla birlikte gündeme gelmiştir (Canbaz Yumuşak, 2012: 55). Namık Kemal'in *Rüya* adlı eserini modern Türk edebiyatında, içeriğindeki gelecekçi ifadeler de düşünüldüğünde ütopya türüne yaklaşan ilk eserlerden saymak mümkündür (Engin, 2015: 24). Canbaz Yumuşak çalışmasında Cumhuriyet öncesi ve sonrasına ilişkin bazı ütöpik eserlerden şu şekilde söz etmektedir:

"Cumhuriyet'in ilanına kadar yayımlanan ütöpik metinler İsmail Gaspıralı'nın (1851-1914) *Darürrahat Müslümanları* (1887-1889), Mehmet Murat'ın (1854-1917) *Turfanda mı*

Yoksa Turfa mı? (1308/1891), Halide Edip Adıvar'ın (1884-1964) *Yeni Turan* (1912), Ali Kemal'in (1869- 1922) *Fetret* (1913) ve Müfide Ferit Tek'in (1892-1971) *Aydemir* (1918) adlı romanlarıdır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Ahmet Ağaoğlu'nun (1869-1939) *Serbest İnsanlar Ülkesi* (1930), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1889-1974) *Ankara* (1934) ve Peyami Safa'nın (1899-1961) *Yalnızız* (1951) adlı romanlarında ütopyik izlekler görülebilmektedir" (Canbaz Yumuşak, 2012: 58-59).

Ütopya, hem ideolojik hem de edebî açıdan merak uyandıran nitelikte eserlerdir (Engin, 2015: 24). Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* piyesi kurgusal anlamda geleceği ele alan bir edebî metin olduğu için aynı zamanda ütopyik bir ideolojik eser kategorisi içine dahil edilebilir. Daha iyi bir yaşama kavuşma ve ulaşma arzusu ile geleceğe yönelik tasarımlarda bulunan insanoğlu düşünen bir varlık olup söz konusu tasarımlarını ütopya olarak adlandırılan eserlerle çeşitli zamanlarda ortaya koymuştur (Balı ve Uğur, 2013: 1). Yazar da yeni kurulan Türk devletinin 100. yılını daha iyi ve güzel bir yaşama kavuşmuş toplum anlayışı ile kaleme almıştır. Hayalindeki ülkenin nasıl olması gerektiğini sanat ve özellikle bilim öznesinde birleştirerek okura sunmuştur. Ütopya, realist olandan hareketle idealist olana ulaşmanın ürünleridir (Avcı, 2021: 193). Çünkü ütopya kavramına göre gerçek dünya olan, ideal dünya ise olması gerekendir (Kanter, 2011: 964). Yazar *Haydi Suna* piyesinde 1936 Türkiye'sini olan, 2023 Türkiye'sini ise olması gereken yer olarak tasavvur etmiştir. Özlemle arzulanan yeni bir toplum modelinin inşası, ütopyanın başlıca yapı taşıdır (Yetkin, 2018: 151). Yazar, piyesin kurgusunda yeni kurulan Türk devletine dair ideal olana ulaşma özlemindedir. Sanatçı hayal ve gerçek arasındaki bağı kurarken ütopya kimliği ile sanat eseri üretir (Kavukçu, 2016: 36). Yazar da metni kaleme alırken ütopya kimliği ile hareket etmiş ve ütopyasında oluşturduğu ideal devleti eserinde kurgulamıştır. Bunu yaparken de bilimi esas almıştır.

Ütopya; adalet, eşitlik, harmoni, memnuniyet, barış gibi niteliklerin temel olduğu muhayyel bir toplumun resmedilişidir ve genellikle gelecek hakkında olurlar (Engin, 2015: 24). Bu eser de yazıldığı zamanın onlarca sene sonrasını anlatmaktadır. Ütopya aile, cinsellik, mülk, pedagoji, mimarî ve kentçilik, yönetim, din, teknoloji, ekoloji gibi hayatın her alanını kapsayan son derece farklı konular işlenebilir (Canbaz Yumuşak, 2012: 48). *Haydi Suna* piyesinde daha çok bilim ve sanat konusu ele alınmıştır. Yazarın zihninden geçen ütopya yeni kurulan devlet 100. yılına geldiğinde bilim ve sanat sayesinde önemli bir aşamaya ulaşmış olacaktır. Ütopya düşüncesi bir anlamda, toplumlarda karşılaşılan olumsuzluklara ve sıkıntılara rağmen, umudu yitirmemeyi ifade eder. Mevcut koşullar içerisinde sınırları zorlamanın, hayal gücünü kullanmanın, farklı olasılıklar üzerine kafa yormanın ve ideal olana ulaşmak için eleştirel düşünme yetisinin önemine işaret eder (Atasoy, 2020: 1139). Piyes, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının ardından büyük bir mücadele ile kurulan yeni devletin gelecekte bilim ve sanat öncülüğünde nerelere geleceğini ve bu sayede yaşanan olumsuzlukların sona ereceğini anlatan bir kurguya sahiptir.

Haydi Suna Piyesi Üzerine Notlar

1930'lu yıllarda konusunu Türk tarihinden, uygarlığından, destan ve efsanelerinden, halk kültüründen alan birçok oyun yazılmıştır ve bunlardan birisi de *Haydi Suna* metnidir (Okur, 2018: 390). Cumhuriyet devriminin olumlu sonuçlandığını ve bundan duyulan memnuniyeti belirtmek amacıyla yazılan oyunlar arasında Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna*, Celal Tuncer'in *Devrim Yolcuları* ve Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam*, *29 Birinci Teşrin* ve Yaşar Nabi Nayır'ın *Köyün Namusu* adlı tiyatroları önem arz etmektedir (Kınık, 2022: 31). Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* oyunu, Kemalizm yolunda ilerlemiş Türkiye'nin 21. yüzyıldaki fotoğrafını çeker (Karadağ, 1989: 97; Tüfekçi, 2011: 118). Artu çalışmasında "Halkevlerinde, Atatürkçülüğü öğreten ve yaygınlaştıran oyunlar" arasında *Haydi Suna* piyesini de göstermiştir (Artu, 2010: 82). Piyes, üç perdeden oluşmaktadır. Profesör İnal Pekkan, eserin başkahramanıdır. Vaka 2023 senesinde geçmektedir. *Haydi Suna*'da Türkiye XXI. yüzyılda çok ileri bir memlekettir (Şen, 1999: 25). Birinci perde; büyük bir Avrupa şehrinde zehirli gazlar ve maske fabrikaları sahibinin çalışma odasında geçer. Patron I karakteri, Türk devletinin temsilcisi olan Ziyaretçi ile bir iş görüşmesi yapmaktadır. Ziyaretçi ile bir mukavele imzalanmak üzeredir. Ancak son anda işler değişmiştir. Türk ziyaretçiye Türk hükümetinden mukavelenin imzalanmaması yönünde bir telgraf gelmiştir. Prof. İnal Pekkan'ın yeni icadı sayesinde bu mukaveleye gerek kalmamıştır. Bu icat Türk hükümetini 15 milyon lira masraftan kurtarmıştır. Bu para Pekkan'ın buluşu için harcanacaktır. Patron I, Pekkan'ın buluşunda bir aksilik olur diye siparişlerin hazırlanacağını Ziyaretçi'ye söyler. Esasında öfkeli. Ziyaretçi sahneden ayrıldıktan sonra Patron II karakteri sahneye gelir. Patron I, bu içinden çıkılmaz hâlden kurtulmak için çareler arar. Ortaya harp fikrini atacaktır. Bu sebeple öncelikle bir siyasî gazete çıkaracaktır. Dünya nüfusu oldukça artmıştır. Tasfiye gerekmektedir. Çıkarılan gazete işsizlerin gazetesi olacaktır. Bu konuda bütçe bile ayarlarlar. Patron I, kendi çalışmalarının yetersiz olduğunu görünce Pekkan'ı ikna etmesi için Güzel Kadın'a görev verir.

İkinci perde, Prof. İnal Pekkan'ın çalışma odasında geçer. Pekkan'ın sanatçı nişanlısı Suna onu ziyarete gelmiştir. Pekkan'ın asistanı Sanat karakteri ise Suna'ya âşıktır. Bir süre sonra yurt dışından Pekkan'ı ikna için gelen Güzel Kadın içeri girer. Kadın, altmış yıllık fabrikalarında Prof. İnal Pekkan'ı kimyager olarak görmek istediklerini dile getirir. Pekkan bu fabrikanın sürekli zararlı faaliyetler içerisinde olduğunu aktarır. Kadın hatalarının farkında olduklarını ve bunu birlikte telafi edebileceklerini söyler. Pekkan teklifi kabul etmez. Memleketine bağlı olduğunu, üniversitede ve halkevindeki öğrencilerini bırakamayacağını dile getirir. *Haydi Suna* oyunu bireyin çok üstünde konumlanan millet fikri için çarpıcı

bir örnek oluşturur; Türk bilim adamı savaş gazlarını nötralize eden bir gaz bulur, tüm dünyanın peşine düştüğü Türk profesör gelen tüm teklifleri reddederek yalnızca ülkesi için çalışacağını söyler (Tüfekçi, 2011: 154). Güzel Kadın çaresiz sahneyi terk eder. Suna, Pekkan'ın bu tavrına hayran kalmıştır. Biraz sonra ikisi de sahneden ayrılır ve Güzel Kadın gizlice içeri girip odadaki bazı evrakları alır. Bu esnada içeri Sanat girer. Kadın, Sanat ile uzun bir konuşma yaptıktan sonra onu tesir altına alır ve perde kapanır.

Üçüncü perdede mekân profesörün laboratuvarıdır. Pekkan, Kırmızı Ay diye isimlendirdiği gazı basına tanıttacaktır. Deneyler saat ikide yapılacak, saat 15.50'de halkevinde keşif ilan edilecektir. Pekkan tarafından bir konferans verilecek ve bu konferans radyo aracılığı ile tüm dünyaya duyurulacaktır. Pekkan, Suna'ya zehirli gazların geçmişinin Antik Yunan'a kadar gittiğini söyler. Dünya savaşlarında insanlık için çok tehlikeli sonuçlar doğurduğunu aktarır. Sanat ortalıkta yoktur. Fen uğruna bir maymun üzerinde deneme yapılacaktır. Sonrasında ise tecrübe odasına kendisi girecek ve bu deney sonucunda kendisine herhangi bir şey olmayacaktır. Pekkan çok heyecanlıdır, bu iş biter bitmez Suna ile evlenecektir. Suna tecrübe odasına kendisinin girmek istediğini söyler. Sanat hâlâ ortalıkta yoktur. Hizmetçi, Sanat'ın gece yarısı gelip bir şeylerle uğraştığını söyler. Pekkan bu durumun mevcut deneyle ilgili bir şey olduğunu düşünmez. 4 profesörden oluşan heyet deney yerine gelmiştir. Gazeteciler de oradadır. Herkes yerini alır. Fosket gazı açılarak gorile verilir ve hayvan zehirlenir. Sonrasında maskesiyle birlikte içeri Suna girer. Gazın verilmesi ile maskesini çıkarır ancak işler ters gider ve Suna yere düşer. Pekkan onu kurtarmak için içeri girer. Bu esnada sahneye Sanat girerek hıçkırıklarla ağlamaya başlar. Sanat gece yarısı tüplerden birini değiştirmiş ancak sonrasında pişman olup yeniden eski tüpü takmıştır. İki profesör Pekkan'ı kutlarlar çünkü Suna'nın vücudunda gaz yoktur. Suna defeyans nöbetinden bayılmıştır. Pekkan, Sanat'ı affeder. Türk milletinin de affetmesi için tecrübe odasına girmesini söyler. Deney tekrarlanacaktır. Perde kapanır.

Bulgular

Haydi Suna piyesinin kurgusal zamanı 2023 yılıdır. Piyes 1936 yılında kaleme alınmıştır. Eser, geleceği anlatan bir metin olması sebebiyle ütöpik bir özellik taşımaktadır.

“Büyük bir Avrupa şehrinde, zehirli gazlar ve maske fabrikaları sahibinin çalışma odası. Patron I, bazı imzalarla meşguldür. Duvardaki takvimde: 14 Mayıs 2023 tarihi okunur” (Unat, 1938: 5).

Yazar metinde haberleşme ve iletişim aracı olarak telgrafın kullanıldığını düşünmüştür. Ütopya yazarları hem kurgusal olarak konuyu iyi işlemeli hem de edebî zevki üst noktaya taşımalarıdır (Avcı, 2021: 193). Bu doğrultuda özellikle haberleşme ve iletişim araçları açısından konu ütöpik biçimde işlenmemiştir. Geleceğe ilişkin bir kurgu planlamasında 100 sene sonrasının iletişim araçlarının benzer olduğunu düşünmek piyesin kurgusunu zayıflatan bir durumdur.

“Patron – Mukaveleyi yarın 16’da imzalayacağımızı zannediyorum, öyle değil mi?

Ziyaretçi – Evet, hakikaten öyle idi. Fakat az evvel hükümetimden aldığım bir telgraf üzerine.” (Unat, 1938: 5).

“Patron – Ya! Başka ne olabilir?

Ziyaretçi – Telgrafta mukavelenin şimdilik durdurulması emrolunuyor.” (Unat, 1938: 6).

Yazar, 100 sene sonrasının Türkiye’sini yabancı bir silah patronunun dilinden “küçük hükümet” şeklinde tarif etmiştir. Esasen bu durum kendilerine muhtaç olmayan ve üretimini kendi yapan bir ülkeyi küçümseme ifadesidir. Kendisine muhtaç olan ülkelerin kendilerini geliştirmiş olması patron ve onun zihniyetini temsil eden güçlerin işlerine gelmemiştir. Bu durum ülkelerin günümüzdeki siyasî ve ekonomik ilişkileri ile doğru orantılıdır.

“Ziyaretçi – Çünkü hükümetimiz için şimdilik böyle bir endişe yoktur. Herkes düşmanını bilir!

Patron – Halbuki sizin gibi küçük hükümetler için bu endişe her zaman mevcuttur. Bunu siz de pek âlâ hissediyorsunuz ki silahlanmakta devam ediyorsunuz.” (Unat, 1938: 8).

Metnin diyaloglarında yabancı bir ülkenin silah patronu, olası bir yeni gaz keşfini ancak kendilerinin bulacağını söylemektedir. Burada küçümseyici bir bakış açısı vardır. Bu durum esasında günümüz büyük devletlerinin Türkiye’ye bakış açısı ile kısmen benzerlik göstermektedir.

“Patron – Ben o cihetten müsterihim. Pekkan’ın keşfi bir hayalden ileri geçemeyecektir. Eğer kimyada böyle bir hakikat olsaydı daha evvel bizim laboratuvarlarımızdan çıkardı.” (Unat, 1938: 10).

Haydi Suna piyesinin baş kısımlarında Patron I karakteri 1930’lu yıllarla 2023 yılı arasındaki nüfusun farkı konusunda bir kıyaslama yapmıştır.

“Patron I – Bu onun elinde değildir, bütün dünya müthiş insan yığını ile meşbu hale gelmiştir. Nüfus geçen asra nazaran iki buçuk mislidir.” (Unat, 1938: 13).

Yazar, dünya nüfusunun büyük miktarda artacağı konusunda doğru bir tahminde bulunmuştur.

Piyeste silah patronları, silah satışını artırmak için gazeteler aracılığı ile ortalığı birbirine katacak, bir korku propagandası gerçekleştirecektir. Nihayetinde de kendi emellerine ulaşarak çıkacak olası bir savaşta kazançlarını katlayacaklardır. Bu öngörü, günümüz dünyası için siyasal anlamda yaşanacak kaosun âdeta habercisi gibi görülebilir. Özellikle Rusya ile Ukrayna arasında günümüzde gerçekleşen savaşın piyesin kurgusal zamanıyla örtüşmesi bu durumun göstergesidir. İnsanlık kaybederken kazanan silah tüccarları olmuştur.

“Patron I – Bu hususta bizim çok çalışmamız icap ediyor. Aklımıza gelecek her çareye başvuracağız. Ben işe başlarken evvela siyasî bir gazete çıkarmayı düşünüyorum.

Patron II – Sonra!

Patron I – Sonra da ortaya müthiş bir mevzu atmak!

Patron II – Müthiş bir mevzu mu?

Patron I – Evet müthiş bir mevzu. Yani, harp!” (Unat, 1938: 13).

Yazar, piyesin başkahramanı olan İnal Pekkan'ı alanında önemli çalışmalar yapan bir profesör olarak kurgulamıştır. İnal Pekkan ütöpik bir dünyanın ideal kahramanıdır. Nişanlısı Suna ise keman çalan bir bestekârdır. Yazar bu ilişki özelinde bilim ve sanatı bir araya getirmiş, 100 sene sonrasının Türkiye'sini ayakta tutan dinamiklerin bilim ve sanat vasıtasıyla gerçekleşeceğini düşünmüştür. Günümüzde de sanata ve bilime verilen önem bu öngörünün doğru olduğunun göstergesidir. Yazarın ütöpik dünyasında ideal olana kavuşma aracı bilim ve sanattır.

"Pekkan – Adeta aşkın şarabını sanatın kadehi ile içeceğim. Ve önümde sade bir sevgili değil, aynı zamanda bir de sanatkâr bulacağım.

Suna – (Heyecanlıdır) Oh, sevgilim...

Pekkan – Bugün adı bilinmeyen bir sanatkârsın fakat şüphe etmiyorum ki yarın Türk ruhunu musiki ile dünyaya yayan büyük sanatkârlardan biri olacaksın." (Unat, 1938: 25).

Piyesin antikahramanlarından birisi olan Sanat karakterinin isminin Sanat olarak seçilmesi yazarın genel tutumuyla çelişen bir durumdur. Her ne kadar Sanat isimli karakter, sanatla ilintili bir iş yapmasa bile hocasının nişanlısına göz koyan, yaptığı deneylerde ihmal yaratan bir antikahramana bu ismin verilmesi kurguyu zayıflatan durumlardan birisi olmuştur.

Yazar, ünlü bilim adamı İnal Pekkan'ın bir konuşmasında kanserin tedavisini bulan başka bir bilim adamına gönderme yapar.

"Kadın – Bütün dünya bu dakikada sizin eserinizle meşgul olmaktadır, insanlık sizi takdis ediyor.

Pekkan – Bu şerefin asıl kanseri alelâde bir cilt hastalığı haline koyan doktor Vural'a ait olması lazımdır." (Unat, 1938: 27).

Yazar, bu cümleleri ile tüm dünyanın sorunu olan kanser hastalığının tedavisinin de bir Türk doktor tarafından bulunduğunu düşünmüştür. Onun tasavvurunda 100 sene sonrasının Türkiye'si öncü bilim adamlarının olduğu bir ülkedir. Kanser hastalığının tedavisi bir Türk tarafından bulunmamış olsa bile kanserin tedavisini bulmak için Mardin'den Amerika'ya giderek DNA onarımı çalışmasıyla Nobel Kimya Ödülü'nü alan Prof. Dr. Aziz Sancar ve Covid19 aşısı Biontech'i bulan Uğur Şahin ve Özlem Türeci, günümüzde yazarın Vural isimli bilim adamının karşılığına denk gelmektedir. Yazar, ülkenin bilimsel gelişimini isimler çerçevesinde kurgulamıştır. Günümüzde de bilimde kolektif bir yükselişten ziyade isimler çerçevesinde bir yükseliş ön plandadır.

Yazarın piyesi kaleme aldığı 1936 yılında Halkevleri, ülkenin birçok yerinde çok önemli bilim ve sanat faaliyetleri gerçekleştiren kurumlardır. Yeni devlet için ülkenin dört bir yanında propaganda yapan, yeni bir insan ve yeni bir toplum yaratma çabasında olan bu kurum, Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından uzun süre desteklenmiştir. Birçok yazarın oyunu bu dönemde sergilenmiştir. Yunus Nüzhet'in, *Hedef, Para Delisi* ve *Haydi Suna* isimli oyunları CHP Genel Sekreterliğince de kabul edilerek Halkevleri tiyatro repertuarına alınmıştır (Olgun, 2010: 529). Tiyatro repertuarına

alınan oyunun muhtelif yerlerde oynandığına ilişkin bilgiyi Kumaş çalışmasında şu ifadelerle aktarmıştır:

“Eminönü ve Kadıköy halkevleri tarafından temsil edilen, Yunus Nüzhet Unat’ın “Haydi Suna” isimli oyununda, Ankara’nın ve Türkiye’nin XXI. yüzyılda alacağı hayali durum, Türk ahlâk yapısı ve değer yarguları ulusallık anlayışı içinde anlatılmaktaydı. Bir Türk bilim adamının, savaşta kullanılan gazları nötralize eden bir gazı bulmasıyla başlayan oyun, sanayi casuslarının bu bilginin peşine düşmesine karşın milli duyguları ağır basan Türk bilim adamının bu bilgileri casuslara vermemesiyle sonuçlanmaktaydı” (Kumaş, 2020: 197).

1936 yılında, Yunus Nüzhet tarafından yazılan *Haydi Suna* adlı bu eser Halkevleri adına bastırılmak istenmiştir (BCA, 490.01/988.827.1, Belge 178, 141) (Kaya, 2008: 82). *Haydi Suna* adlı oyununda Yunus Nüzhet Unat; Halkevlerini, üniversite kadar önemli saymıştır (Karadağ, 1989: 119). Yazar piyesinde 2023 senesinde de Halkevlerinin faaliyet gösterdiğine ilişkin öngöründe bulunarak bunu Pekkan’ın diliyle okura aktarmıştır. Yazarın ütöpik dünyasında Halkevlerinin çok önemli misyonu vardır.

“Pekkan - Çok ve mühim bir sebep var, o da memleketime bağlı oluşumdur. Üniversitede ve Halkevinde derslerim ve talebelerim var...” (Unat, 1938: 29).

Ancak Halkevleri, Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ile birlikte siyasî propaganda yaptıkları gerekçesiyle 1951 yılında kapatılmıştır.

Metinde Pekkan karakterinin bir konuşmasında Ankara’nın ilk zamanlar bir çöle benzediğinden; sonrasında ise kentin çam ormanları ile kaplı olmasından söz edilir. Dünya Sağlık Örgütüne göre, şehirlerde kişi başına düşen yeşil alanın 10-15 metrekare, gelişmiş ülkelerde ise 20 metrekare olması gerekmektedir. Ankara Metropolitan Nazım Plan Bürosu’nun 1970 yılı araştırmalarına göre Ankara’da kişi başına düşen yeşil alan miktarı 7.85 m² iken 1990’lı yıllarda bu rakam 2.0 m²’nin altına düşmüştür (Arslan ve Çelem: 2001; aktaran Yeşil, 2006: 1). Bu verilere bakıldığında Ankara’nın istenen düzeyde yeşil alana sahip olmadığı görülmektedir. Yazar metni kurgularken bilim ile sanatı ön plana çıkarırsa da ütöpik dünyasında çevreye dair izlenimlerini ve ideallerini ifade etmeyi de ihmal etmemiştir.

“Pekkan - (...) Ankara kurulduğu vakit nasıl bir yerdi biliyor musun Suna, Polatlı’yı geçtikten sonra Eskişehir’e uzanan step nasılsa işte öyle! Fakat şimdi, bir çam ormanının içine girdi.” (Unat, 1938: 31).

Pekkan devamında şu cümleleri söyler: “*Bir asır önce Avrupa’nın en gerisinde olan Türkiye’yi medeniyetin başına geçiren nedir?*” (Unat, 1938: 31). Piyenin ilk sayfalarında yabancı patron bir diyalogunda Türkiye’yi “küçük hükümet” olarak nitelendirmiştir. Pekkan’ın “medeniyetin en başı” ifadesi ile bu ifadeler çelişmektedir. Yazar kurgusunu yaparken 100 sene sonrasının Türkiye’sini piyesinde yer alan kahraman ile antikahraman çatışmasına bağlı biçimde kurgulamıştır. Metnin kahramanının bakış açısına göre Türkiye bir lider ülkedir. Bu, ütöpik eserlerin ideal olanı kurgulamak amacıyla uyumludur. Diğer taraftan Türkiye’nin bu liderliği metnin antikahramanı tarafından küçümsenmektedir.

Yunus Nüzhet Unat, Pekkan'ın dünyadaki zehirli gaz tehlikesine son verecek keşfinin dünyaya duyuru aracının radyo ile olacağını okura aktarmıştır. Bir gazete haberinin ifadelerini Suna okumaktadır:

"(...) Tecrübeler bugün saat 14'te Profesör Pekkan'ın hususî laboratuvarında yapılacak ve keşif saat 15.50'de Halkevinde ilan edilecektir, ayrıca da Profesör tarafından bu yeni gazlara dair konferans verilecek ve konferans radyo ile bütün dünyada dinlenilecektir" (Unat, 1938: 39).

Günümüzde böyle bir keşif sadece radyodan değil, TV kanalları, internet canlı yayını ve birçok sosyal medya platformundan yayınlanırdı. Yazar ütöpik kurgusunda bilim, sanat, çevre konusunda ideal olanı ön plana çıkarsa da haberleşme ve iletişim konusunda aynı tutumu göstermemiştir.

Sonuç

Haydi Suna piyesi Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri içerisinde yer alan ve konusu gelecekte geçen ütöpik bir eserdir. 1936 senesinde Erken Cumhuriyet Dönemi edebiyatının kanonu çerçevesinde kaleme alınan *Haydi Suna* metni, 2023 yılında geçen kurgusu ile Cumhuriyet'in 100. yılındaki Türkiye manzarasına ışık tutmaktadır. Metinde Türk bilim adamı Prof. İnal Pekkan'ın gözünden Türkiye'nin çağdaşlık ve bilim açısından en önde olan ülke olduğu okura anlatılmaktadır. Öte yandan yabancı silâh tüccarlarının gözünde ise Türkiye'nin küçük bir ülke olduğu vurgusu yapılmaktadır. Kendi üretimini yapan bir ülke güç sahiplerini rahatsız etmiştir. Esasen bu durum ülkelerin günümüzdeki siyasî ve ekonomik ilişkileri ile de doğru orantılıdır.

Yazar, haberleşme ve iletişim araçlarını 1936 senesinin bakış açısı ile okura sunmuştur. Telgraf, radyo gibi kendi zamanının önde gelen araçlarının 2023 Türkiye'sinde de devam edeceğini düşünmüştür. Geleceğe ilişkin bir kurgu planlamasında 100 sene sonrasının iletişim araçlarının benzer olduğunu düşünmek piyesin kurgusunu zayıflatan bir durumdur. Metinde hiçbir teknolojik gelişme 2023 yılının ötesinde düşünülmemiştir. Yazar 2023 yılının kurgusunu daha çok söylemsel propagandasını yapma adına seçmiş gibidir. Diğer taraftan yazar, dünya nüfusunun büyük miktarda artacağı konusunda doğru bir tahminde bulunmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi yöneticileri bilim ve sanatı, ülkenin gelişmesi için ön plana çıkarmışlardır. Yazar Yunus Nüzhet Unat, bu doğrultuda piyesini kaleme alarak başkahramanlarını bilim ve sanatta uzmanlaşmış kişilerden seçmiştir. Prof. İnal Pekkan çok önemli bir bilim insanıdır. Nişanlısı Suna ise bir sanatçıdır. Sanat ve bilimin çağdaşlık açısından birbirinden ayrılmaz olduğunu vurgulamak için yazarın bu kurguyu planladığı ortadadır. Öte yandan metinde yer alan Sanat karakterinin antikahraman olması ve sanatla değil bilimle ilgilenmesi ise yazarın bu konudaki tutarsızlığını göstermektedir.

Yazar, Türk bilim insanlarının birçok alanda öncülük ettiğini, kanserin tedavisini bulduklarını kurgusunda okura aktarmıştır. Bu noktada toplumsal bir bilim anlayışından ziyade bireysel karakterler üzerinden gelişmeleri

kurguladığı görülmektedir. Bu açıdan günümüzün bilimsel gelişmelerine uyan bir durum söz konusudur.

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın kültürel yönden lokomotifi görevinde olan halkevlerinin çalışmaları Erken Cumhuriyet Dönemi propagandasının başat unsurlarındandır. Yunus Nüzhet Unat'ın birçok eseri muhtelif halkevlerinde defalarca sergilenmiştir. Yazar, halkevlerinin önemini *Haydi Suna* piyesinin çeşitli bölümlerinde okura aktarmıştır. Halkevlerini 2023 Türkiye'sinin en önemli merkezlerinden birisi olarak tasavvur etmiştir. Ancak bu hususta yanılmıştır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde büyük çalışmalar yapan bu kurum, piyesin yazılışının 15 sene sonrasında 1951 yılında kapatılacaktır.

Metin, Yunus Nüzhet Unat'ın Cumhuriyet rejiminin övüldüğü, yeni toplumun ve yeni bireyin yüceltildiği bir piyestir. Cumhuriyetin ilanının 100. yılı olan 2023 yılını kurgusal zaman olarak ele alan yazarın, belirli konularda kurgusunun günümüzle örtüştüğü görülürken belirli konularda da örtüşmediği ortaya çıkmıştır. Yazar ütöpik bir tiyatro eseri kurgularken sanat, bilim, çevre konusunda ideal olanı düşünmüş ancak teknoloji, haberleşme vb. konularda herhangi bir idealleştirme çabası içinde olmamıştır. Sonuç olarak Yunus Nüzhet Unat yeni kurulan devletin propagandasını ütöpik bir eser kurgulayarak okura aktarmaya çalışmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Artu, M. (2010). *Türk tiyatrosu'nda oyun yazarlığının gelişimine yönelik girişimler üzerine bir inceleme*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Atasoy, E. (2020). Distöpik kurgu ve ümitvar distopya bağlamında ütopyacılık geleneği. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19(3), 1135-1147.
- Avcı, M. (2021). Ütopya içinde distopya: Herbert George Wells'in "Zaman Makinesi". *Temaşa Felsefe Dergisi*, 16, 192-202.
- Balı, F. - Uğur, U. (2013). Yazınsal alanda klasik ütopyalar ve Türk edebiyatı'nda ütopya. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 1-12.
- Canbaz Yumuşak, F. (2012). Ütopya, karşı-ütopya ve Türk edebiyatında ütopya geleneği. *Bilig*, 61, 47-70.
- Çıkla, S. (2021). *Türkiye'de rejim ve edebiyat*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Engin, E. (2015). Didaktik ve ütöpik bir roman: Toprak Uyanırsa. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(1), 23-30.
- Kanter, M. F. (2011). Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in şiirlerinde ütopya. *Turkish Studies*, 6(3), 963-972.
- Karadağ, N. (1989) Halkevleri oyun dağarcığı (1932-1951). *Erdem*, 5 (13), 81-122.
- Kavukçu, E. (2016). Ütopya ve sanat. *Sanat Dergisi*, 27, 29 – 37.

- Kınık, A. (2022). Atatürk dönemi (1923-1938) Türk tiyatrosunda folklorik unsurlar. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Okur, M. (2018) Halkevlerinin kültür faaliyetlerinde edebî metinlerin rolü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11, (24), 385-398.
- Olgun, K. (2010). İzmit (Kocaeli) Halkevi temsil şubesinin çalışmaları (1923-1951). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 26(78), 505-534.
- Omay, M. (2009). Ütopya üzerine genel bir inceleme. *Sosyoloji Dergisi*, 3(18), 1-14.
- Şen, S. (1999) Atatürk, cumhuriyet ve tiyatro. *Sanat Dergisi*, 1, 23-30.
- Tüfekçi, M. E. (2011). *Ulusal kimliği tiyatro ile kurmak: Türk tiyatrosunun kimlik inşasındaki işlevi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Unat, Y. N. (1938) *Haydi Suna*. Ankara: Yeni Cezaevi Matbaası.
- Yeşil, A. (2006). *Ankara metropoliten alanının yeşil alan sisteminin analizi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yetkin, G. H. (2018). Ütopya madalyonunun iki yüzü: F. M. Dostoyevski Gülünç Bir Adamın Düşü ve R. Bradbury Fahrenheit 451. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 67, 149-160.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale için Etik Kurul Belgesi gerekmemektedir./An Ethics Committee Certificate is not required for this article.

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

EFFECTIVE PERIODS IN THE FORMATION OF THE MUSICAL IDENTITY OF GREEK COMMUNITIES

YUNAN TOPLULUKLARININ MÜZİKAL KİMLİKLERİNİN OLUŞUMUNDA ETKİLİ OLAN DÖNEMLER

Hakan ARYOL* - Elvan KARAKOÇ**

ABSTRACT: The Anatolian lands, which have hosted numerous civilizations, continue to embrace various traditions, cultures, and music despite the passage of centuries. It is an inevitable result that cultures living in the same region for many years leave traces of themselves and that other societies follow and adopt these traces. The issue of how interactions are embraced at common points and the clarity of the results when investigating their origins have not been fully confirmed. In order to better understand how the interaction between cultures unites at basic points, how it becomes an integral part of their lives, how it affects traditions and music, important points in history must be known. This study aims to examine the Anatolian influence on the formation of Greek music using periodical approaches. The research takes a descriptive approach and employs qualitative research methods, particularly document analysis, by reviewing relevant literature in the field. The study falls under the category of descriptive historical research. Sub-objectives have been set in line with the established goal, encompassing "Music of Ancient Greek and Hellenistic Era," "Music of Roman Era," "Music of Byzantine and Christian Era," "Music of Ottoman Empire," and "Music of Modern Greek Era."

Keywords: Music, Anatolia, Greek, Byzantine, Ottoman

ÖZ: Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu toprakları, üzerinden asırlar geçmiş olmasına rağmen hala çeşitli geleneklere, kültürlere, müziklere ev sahipliği yapmaya devam etmektedir. Uzun yıllar boyunca aynı bölgede yaşayan kültürlerin kendilerinden iz bırakmaları ve diğer toplumların bu izleri takip ederek benimsemeleri kaçınılmaz bir sonuçtur. Etkileşimlerin ortak noktalarda nasıl benimsendiği ve köken incelendiğinde elde edilen sonuçların ne kadar net olduğu sorunu tam olarak doğrulanmamıştır. Kültürler arası etkileşimin, temel noktalarda nasıl birleştiğinin, yaşamlarında ayrılmaz bir parça haline nasıl geldiğinin, geleneklere ve müziklere nasıl etkisinin olduğunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından tarihteki önemli noktaların mutlaka bilinmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, Yunan müziğinin oluşumunda Anadolu etkisinin dönemsel yaklaşımlarla incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, betimsel bir çalışmadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak konu ile ilgili alan yazın taranmıştır. Araştırma tür olarak betimsel tarihi bir çalışmadır. Belirlenen amaç doğrultusunda "Antik Yunan ve Helenistik Dönem Müziği", "Roma Dönemi Müziği", "Bizans ve Hristiyan Dönemi Müziği", "Osmanlı İmparatorluğu Müziği" ve "Modern Yunan Dönemi Müziği" alt hedefler olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Anadolu, Yunan, Bizans, Osmanlı

* Hasan Akın Anadolu Lisesi-Burhaniye-Balıkesir/hakanaryol@gmail.com (Orcid: 0000-0003-0077-4578)

**Dr. Öğr. Üyesi-Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü-Çankırı/ elvankarakoc@karatekin.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8417-5446)

Entrance

Anatolia is a geographical location that has hosted different civilizations for centuries and has had a great impact on the cultural formation of the communities that have lived on these lands. Considering that cultures lived together, it was seen that some words, dishes, architecture, mythologies, local folk dances, and melodies had similar aspects when it was assumed that this life process persisted for centuries. “Who was influenced by whom and how?” Although much research has been done to find an answer to the question, this issue still has not gained clarity in light of the data obtained.

We must know points that are important in history to comprehend how intercultural interaction unites at fundamental points, how it becomes an essential part of their lives, and how it affects traditions and music. “To understand the present, it is necessary to refer to the past. The reason why the present is not well understood is related to not knowing the past. This makes the comprehension of the past important” (Guluzade, 2021: 86). The main reason many civilizations have lived in this geography is the surrounding seas, easy access to other continents, climatic conditions, the number of water resources, and the cultivation of varied products on its soil. Because of these characteristics, Anatolian lands have always been considered attractive places for different civilizations.

Anatolia was described as Asia Minor by the Greeks because of its geographical location in the westernmost part of the Asian continent (Hirschon, 2007: 14). The name Anatolia started when the Romans used the word Anatolia, which means the place where the sun rises. The culture that has left the most evident traces in recent history where many civilizations have populated, is certainly the Greek culture. Founded by the Dorians, who ended the existence of the Achaeans, this deep-rooted civilization settled in various geographies and continents in 2000 BC, but due to the increase in population, they migrated to farmlands as a result of inadequate land and established colonial cities called Polis. Continuing their existence with small settlements in the Balkans and Anatolia, the Greeks created living spaces for themselves by establishing colonies on the Black Sea, the shores of the Aegean Sea, and on the isles of Thrace and Cyprus over time (Tekin, 2016: 29-30).

In the research, starting from the problem statement as “How are the periods that were effective in the formation of the musical identities of the Greek communities?” from the ancient period to the present day, the musical periods of the Greek communities have examined depending on historical processes. In the conclusion part, domestic and foreign written and visual sources related to the subject are discussed and interpreted from an objective point of view.

Aim and Importance

The aim of the research is to examine the periods that were effective in the formation of the musical identities of the Greek communities. Explanation of the formation of Greek communities' musical identities by way of periods as a result of the events and interactions that they lived in the Anatolian lands and formation a source for new studies in this field is thought as the carried importance of this research. In line with these purposes, the subtitles have been determined as follows, thinking music and the historical effects that cause cultural change.

- Ancient Greek and Hellenistic Period Music,
- Roman Period Music,
- Byzantium and Christianity Period Music,
- Ottoman Empire Period Music,
- Modern Greek Period Music,

Method

Research Model

The research is a descriptive study made by using literature review and document analysis which are the methods of qualitative research. The research is a descriptive historical study. "In historical researches, an answer to the question "what happened in the past" is sought in relation to the focused problem on by carefully reading the documents of the period or by interviewing people who lived at that time. The researcher tries to understand what happened in that period as accurately as possible and to explain why it happened" (Büyükoztürk et al. 2012, p.19). It is a qualitative research study and the general review model was used in the research. For the qualitative research method process, Neuman (2017, p. 23) states that with a qualitative approach, the researcher without focusing over a specific question, by thinking inquisitively, from a perspective that suits yourself evaluates social and historical events.

Data Collection and Analysis

The publications and researches about the existence of Greek civilization in the Anatolian geography, belief, mentality, and music were reviewed. Within the framework of this method, data were collected from secondary sources with an exploratory research approach and document analysis technique was used in line with the obtained data. In the document analysis, it was tried to find links with the cultural spectrum of the Anatolian geography by determining the periods that were effective in the historical processes of the societies especially. In the research, the data source of the research was created by making usage of the written sources such as books, articles and thesis related to the subject, as well as the internet sites within and outside of Turkey, which were allowed to be accessed.

Findings

In the research, the section of findings and comments, are explained in the sequence of determined the sub-titles.

Ancient Greece and Hellenistic Music

Ancient Greece is the name of the region where the states and civilizations were established by societies living in the lands of today's Greece and Asia Minor is Anatolia, ruled between the Archaic Period of 756 BC and the Roman occupation of 146 BC.



Figure 1. Greek Colony Map, (Levi, 1987: 67)

Founded by the Dorians, who ended the existence of the Achaeans, this long-established civilizations migrated to various lands and continents in 2000 BC. Dorians were known to have settled on the islands such as Lesbos and Somos, which are near the western coast of Anatolia in the 11th century BC (Anderson, 1997: 48). The term ancient Greek music is used for the entire musical culture studied from 800 BC to the Hellenistic Period. The available information before this period is limited, and it is called the dark age for Greek society. In the findings obtained in the archaeological excavations, there are three cultures, namely the Cycladic civilization, the Minoan civilization, and the Mycenaean civilization. While the musical instruments found in the Thessaly region of Sesklo in Macedonia during the Middle Neolithic Age induced new pages to be added to the known history, shortly after, at the end of 3000 BC, “Harpist of Keros” and “Piper of Keros” found among the ruins of the Cycladic civilization. The discovery of two figures revealed the impact of Mesopotamian, Phrygian and Egyptian music on early Cycladic culture.



Figure 2. Cycladic marble harper figure (Maas and Snyder, 1989: 15).

Mycenaean civilization's decline in the 8th century BC resulted in the Greeks coming out of their dark periods and contributed to the formation of all-around innovations in both cultural and social fields. With the disappearance of literacy over time, the Mycenaean script died, after this situation, the Greeks created their unique Greek alphabet by utilizing the Phoenician alphabet and kept their first written records in 800 BC (Temelli, 2013: 10).

The connection of the Greeks with music goes back centuries. A well-educated Athenian in the 5th century AD must learn to both play and read music. Namık (1931: 24) states in his study that the Athenians, who could not gain mastery by not fulfilling this compulsory education, were considered as not having the necessary education.

The ancient Greeks created Gods for the things they feared or loved and formed their stories epically. "The period in which music and poetry were dealt with intensively is known as the period when Homer's Iliad and Odyssey works. These works are epics combining heroic songs" (Sariboğa and Akıncı, 2017: 6).

Ancient Greeks created muses for music and related arts in line with these works, but the names and numbers of these muses vary according to region and time. According to mythology, There are nine muses (tripletrine). They are daughters of Zeus and Mnemosyne and live in Elikonas and Parnassos. The word music comes from these 9 muses called "mousa". In ancient Greece, music became a sacred quality by being associated with the God Apollo and the mousas. It was believed that the word music was related to the muses, which are the nine daughters of Zeus and Mnemosyne, considering that music was related to the gods, as in the societies before them, and that this word had the meaning of "art made by muses ". The names and characteristics of these children are as follows: Klio; is the muse of history, Eferpy; is the muse of lyric poetry and plays the flute, Thalia; is the muse of comedy, Melpomene; is the muse of tragedy, Terpsichore; is the muse that symbolizes dance and poetry, Erato; is the muse who represents

lyric poetry, especially love poetry, Polymnia; is the muse of hymns, Urania; is the muse who discovered astronomy, Calliope; is the muse of lyric and epic poetry (Kamalı, 2018: 13-19).

Divine narratives are essential to music because, in those times, there were no machines or musical writing to reproduce or record sound, and stories can only be kept in memories. Myths have been created to express the events by giving narrative meaning to the realities experienced around the cultures (Fiske, 2017: 185).



Figure 3. Mousas making music together (Kamalı, 2018: 47).

According to the information in Oral's (2011: 41, 104) study, the Greeks, discovered that the makams in music have different effects when listened to, called the effect given by these makams Ethos. These maqams, also known as mods, are called by different regional names such as Dorian, Phrygian, Lydian, Miksolidian, Aeolian, Lokrian, and Ionian. Today, the modes are the 7-note string that is the basis of Western music and takes their names from various parts of the Greek colonies. The Seikilos inscription, which includes the words and notes written on the tombstone of Euterpe, the wife of Seikilos, who appeared in Anatolian geography, is acknowledged as the oldest written musical notation record in the world. Sir William Ramsey found this inscription in 1883 during the construction of the Aydın railway line (Gümüşçü and Doğandor, 2020: 336). "Myths; While they were the products of verbal traditions telling sacred stories, there were myths about the creation stories of a society's gods, heroes, and the universe, which came later in the literary form" (Kutlu, 2019: 302).



Figure 4. Seikilos inscription found in Aydin (Özden, 1991: 281).

Historians examine the period of Ancient Greek mythology up to 8 BC in two periods, the century containing Homeric times, and the historical processes that can split into short periods.

Archaic Age (1100 BC- 776 BC)

The Archaic Age is a period in which Greek culture was brilliant and its impact was most widespread. During this period, Greek people who settled began to migrate and establish colonies in various parts of the Aegean and the West parts. The cultural aspects affected the trade with other peoples of the East, especially the artistic approaches. The archaic period is not a period in which the ideas of Eastern art were adopted or they didn't abandon their ideas on the contrary they combined these ideas and adapted them to their own culture (Helvacı, 2007: 137-138). "In the Archaic Period covering VII and VI BC centuries, Hellenic music showed change and development, and great musicians such as Archilokhos, Terpandros, Sappho, and Alkaios trained. The epics of heroism and valor of the Middle Ages left their place in lyric poetry" (Sönmez, 2008: 134). The first forms of artistic poetry and music are the epics written by Homer.

In his work, Handy (2014: 65) says that epic songs tell about heroism and war victory, and kithara and lyre were played while these stories were told so that the use of music to reach the divine and spiritual world is the most distinctive feature in human cultures.

The epics written by Homer influenced Greek literature and artists. The Iliad (L'Iliade), tells the beginning of the Trojan War and its outcome, and in the Odyssey epic, the adventures of Odysseus, one of the commander's adventures while returning from the war. Hesiod is another significant figure in epic narrative and was regarded as the father of greek didactic poetry. From Hesiod's writings, many stories from Greek mythology were learned. In this period, the Iliad and the Odyssey, which were attributed to Homer, were two important and unique works. In the 7th and 8th centuries BC, following the Homeric period, contrary to the Archaic style, which affected people's daily social problems with monodic forms and a special style of music, lyric poetry, and music with a profound character developed.

Later on, lyric poets developed various dances by accompanying these stories with or without songs (Gülhan and Gözlü, 2018: 16-18). Hunt (2004: 139) states in his study that archaeological artifacts of the Archaic period showed that the dance was performed by forming a ring and placing the arms on each other's shoulders but he says that the Greek dances played today are not the same as the dances in the Ancient Greek civilization.

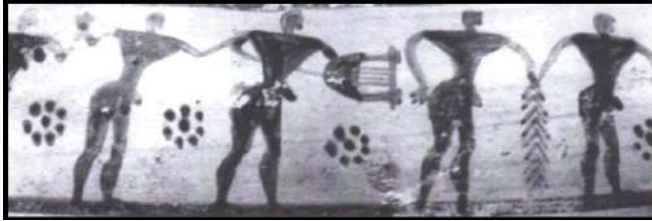


Figure 5. Attic geometric amphora (Maas/Snyder, 1989: 20).

Classical Age (776 BC- 323 BC)

In the middle of the 5th century, BC Athens was the center of music. Small and elementary buildings, where in the past only reading and writing were learned. From the 5th to the 4th century BC, it began to spread and develop in all city-states. While these educational institutions were built outside the city walls in the Archaic and Classical periods, towards the end of the Classical period new institutions were opened where reading, writing, and music were taught, and extensive buildings were developed and positioned within the boundaries of the city centers (Çam, 2016: 632-636).

According to Deighton (2012: 25), the education of the ancient Greeks aimed not only to develop children's bodies and intelligence but also to develop their talents and understanding of music. Simonides, Ibykos, Aristophanes, Pythagoras, Plato, Aristotle, and several later philosophers considered that music contributed to the construction of human character, and even Pythagoras associated music with mathematics and the movement of the planets.

"His work on musical intervals and scale structure in the 6th century BC is one of the earliest examples of understanding and scientifically explaining music. Pythagoras, who experimented on musical pitches inspired by the hammer weights of blacksmiths, realized that pitches depend on the ratio of string lengths to each other" (Kaya, 2017: 637).

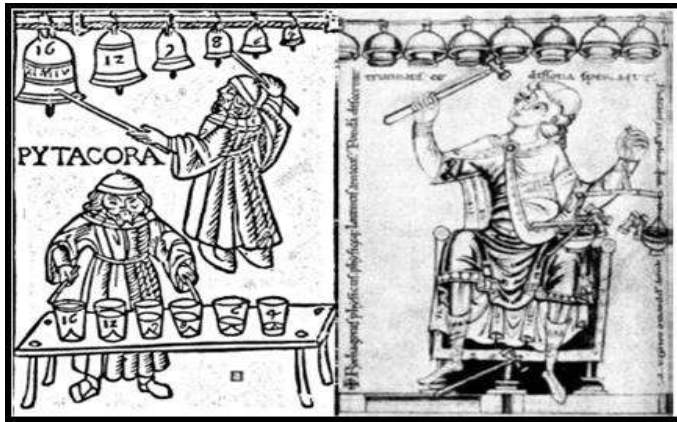


Figure 6. Pythagorean studies (Tarhan, 2020: 10).

Plato said that music should be the basis of the state and that wrong changes to be made can even destroy the state (Özden, 1991: 25). According to another philosopher, Aristotle, the flute instrument, as well as some sacred songs, could arouse spiritual passions such as compassion, fear, and enthusiasm. Unlike Plato, Aristotle, who opened up a wider field to music and allowed its use for other than educational purposes, also differed from Plato and argued that moving and enthusiastic music could be used in education (Aristoteles, 2013: 268).

Towards the end of the classical age, the instruments used in music and represented in the hands of the gods, especially the kithara, began to be played by professionals. Those who play kithara stand up to show the formality of the instrument during its performance. It is believed that they decorated the kitharas with ivory or gold-plated arms, which were usually carved from wood, by adding precious stones. In the middle of the Classical Period, between 431-404 BC, Athens was defeated in the Peloponnesian War between Athens and Sparta, which continued uninterruptedly, and therefore, towards the end of the 5th century BC, changes in musical traditions occurred (Helvacı, 2007: 155-160).



Figure 7. The performer playing the kithara, depicted by B. Painter in 490 BC (Mathiesen, 1999: 261).

Hellenistic Period (323 BC- 30 BC)

The Hellenistic Period started with the death of Alexander the Great in 323 BC, and the last Hellenistic kingdom, the State of Egypt, after the Sea War of Actium, BC. It covers the period that ended with its destruction by the Roman Empire in 30 BC. After this victory, Constantine moved the capital of the Roman Empire to the east and established a new city called Constantinople (Istanbul), which carries his name. The Egyptian, Persian, Indian, and Greek cultures came together for political reasons, and subsequently, a common culture emerged. This culture, which has long marked the geography of the Middle East, the Balkans, and a large part of Asia, is dominated by the Greco-Macedonian culture of Alexander the Great, who wanted to conquer the world, but it is a diverse culture that covers three continents with the cultures of other civilizations took place. Although “Helen” is of Greek origin, this period represents not only Greek culture but the common unity of all civilizations that Alexander added to his lands (Öztürk, 2016: 307-308).

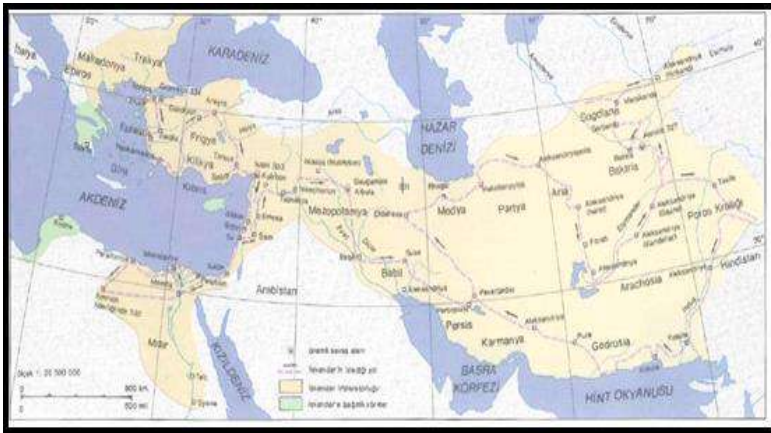


Figure 8. The lands conquered by Alexander the Great (Levi, 1987: 182)

After the death of Alexander the Great, the established empire was destroyed, but his conquests changed the Ancient Greek world from beginning to end. Thousands of people who lived in the Greek community settled in areas conquered by Alexander during his lifetime or after his death. Alexandria became one of the most essential centers among the cities founded after the conquests. Through the establishment of Greek-speaking kingdoms in Egypt, Syria, and Iran, the knowledge of the East merged with that of the West, merged and cross-cultural interactions began. “Undoubtedly, Ancient Greek musical culture used, valued, and took advantage of the most valuable inventions of the Mediterranean and Ancient Eastern cultures (Egypt, Assyria-Babylon, Phoenician, Syria, Palestine, etc.) (Isababeyeva, 2013: 16, referring to Gruber, 1941: 260).

They accepted that the ancient laws of music expressed the traditional concept that divine harmony in music reflected harmony in the universe, and musical innovation was considered an indirect insult to the divine and moral order. After the Macedonian conquest, creative musical expression gradually began to decline. “Dance, which had an educational function in ancient times, was used as entertainment in the Roman era. The dancers of this period were inferior in social status than other artists” (Turan, 2020: 2).

Helvacı (2007: 47) stated in his research that the local languages they used in the Hellenistic Period when the Middle Eastern world was under the influence of Greek culture, did not disappear, but the Greek language became the common language of politics and especially of culture. With the demise of the last Hellenic state to develop in Egypt in 30 BC, the Hellenistic period ended and the Roman Empire dominated the region afterward, but the influence of Hellenism continued to develop and change during the Roman period.

Roman Era Music

The Romans inherited most of their musical culture from the Greeks. Especially when Greece became a Roman province in 146 BC, links were forged between the two cultures, and Greek culture became one of the most

important sources of Roman culture in the future. Rome, founded in 753 BC, Rome examined in three periods: The Kingdom period (753-509 BC), the Republic period (509-27 BC), and the Imperial period (27 BC- 476 AD) (Konuk, 2008: 27-29).

The Romans adopted many artistic things from their neighbors, the Etruscans, and the Greeks. Famous personalities like Denis of Halicarnassus and Titus Livius emphasized in their works that they took the religious ceremonies from the Etruscans and the vocal music and musical writing from the Greeks. It is known that the brothers Romus and Romulus, who founded the city of Rome, were also educated in Greek culture. The ancient Greek music theorists have a different approach than the theorists of the Roman era. Greek philosophers were both music theorists and mathematicians, and so from 400 BC to 1500 AD, theorists wrote many mathematical and scientific treatises on the physical, natural aspects of music. Boethius, who lived in Rome towards the end of the period, translated the sources of Ancient Greek music theory into Latin and produced work in five books. This work became a scientific resource, especially in the Middle Ages and Renaissance Periods, and was used as a textbook for music education at most universities (Esin and Demirgen, 2017: 390-397).



Figure 9. The Mediterranean World and the span of the Roman empire. (Tekin, 2016: 230)

The Romans inherited the Greek musical and poetic tradition and added something of themselves to form Roman music. The variety of forms and instruments that emerged in this period increased noticeably during the Augustus period. With the Greek colonization of the southern part of Italy and the beginning of trade relations between Egypt and Rome in the Eastern Mediterranean, the capital of the country was transferred from Rome to Constantinople. Many innovations in culture, such as music and musical instruments, were imported from outside through trade. Many elements, such as Roman civilization and cultural activities such as the Hellenization of music, came under the influence of Greek musical institutions. The

number of various celebrations, such as music festivals, increased, and competitions, such as poetry, drama, dance, kithara, tsifteteli, and aulos with ancient Greek musical instruments, continued to be held in the Roman period. The content of various musical activities in Greek culture until the 4th century BC remained unchanged, but they expanded the fields of application to include acting, painting, dance, and drama genres (Gerim, 2021: 46-65, 115).



Figure 10. Mosaic reflecting the entertainment of the Romans in the 3rd and 4th centuries AD (Gerim, 2021: 263).

They also used almost all the instruments used by the Greeks in the Roman civilization. The instruments most commonly used by the Romans were the flute and the trumpet. Schools were opened where flute and trumpet instruments were taught, and the graduates of these schools were allowed to give concerts only. The Lydians brought the trumpet, which was the national instrument, to Rome and had different names such as “buccina”, “tuba” or “cornu” depending on where it was used. After the defeat of Antiochus the Great, king of Syria, women who could play stringed instruments were brought to Rome. The variety of instruments increased with the arrival of stringed instruments in Rome. They divided the instruments used in Eastern and Greek music into three different categories: stringed instruments, wind instruments, and percussion instruments. With the end of the Roman Empire in 476 AD, the colorful cultural spectrum of the Roman Empire ended with the takeover of the Roman Catholic Church, and the first millennium of Christianity was called the “Dark Age” (Esin and Demirgen, 2017: 399).

Much of the foundation of Roman music is related to Greek music and played a crucial role in Roman life. The Romans saw themselves as inheritors of Ancient Greek culture, and in the epic poems that told the story of the founding of Rome, they declared Rome was a continuation of legendary Greece. The Romans adopted mythology as faith and gave the myths their final form by adding various characters to the stories told. That most of the teachers were Greeks and learning the ancient Greek traditions and teachings such as art, architecture, gardening, cooking, and fashion that they admired made the Roman Empire part of the Greeks. It turns out that musicologists do not know whether Roman musicians could contribute seriously to innovations in music or the way instruments were played. With

the collapse of the Roman Empire, religious music replaced this type of music during the Byzantine period.

Byzantine and Christian Music

The complexity of Byzantine music has attracted the attention of historians, philologists, musicologists, and other scholars seeking to draw profitable conclusions. Regardless of its conceptual origins and geographical focus, Byzantine music encompasses all musical domains learned within the borders of the Eastern Roman Empire, whether theoretical, popular, oral, religious, or non-religious. The Roman Empire was divided into East and West in 395 for political reasons. The Byzantine Empire is an empire formed by the defeat of the western part of the Roman Empire and the survival of the eastern part (Lemerle, 2013: 14).



Figure 11. Eastern Roman Empire 650-717 AD (Haldon and Özdamar, 2007: 100).

The Byzantine Empire, founded after the collapse of the Roman Empire, saw itself as a continuation of the Roman Empire. The Byzantine state, which saw itself as the heir to Roman and Ancient Greek civilization, also used the terms "Hellas," "Greek," "Greek," and "Rum," especially when referring to the empire (Kayapınar, 2015: 4-5).

This new empire, which is influenced in many aspects, also encompasses a broad spectrum of culture and art. According to Altınölçek's study (2013: 2-6), Byzantine art is essentially a continuation of Roman art. Rooted in Greek art, the Roman tradition, incorporating elements from Syrian, Palestinian, and Egyptian arts, was reshaped in Byzantium, thus giving rise to Byzantine art. Information about Byzantine music is limited, with the majority of knowledge derived from monastery manuscripts. Adequate information about secular music is lacking; however, hymns sung in Russian, European Orthodox churches, and Greek churches serve as sources for Byzantine music. Altınölçek notes that the melodies sung during ceremonies have not survived to the present day, but certain songs performed during religious rituals for emperors and priests have been preserved in

manuscripts. The researcher indicates that these manuscripts primarily belong to the late period of the Byzantine Empire. Christian writers opposed instrumental music, viewing it as reminiscent of pagan religious ceremonies and having negative moral effects. Consequently, prominent priests and clergy in churches took measures against music produced with musical instruments, considering it seductive. As a result, the Byzantine administration also prohibited melodies resembling feminine voices, allowing only solemn and religious melodies.

“The Greco- Orthodox divine tradition known as Byzantine music is one of the most important religious musical traditions in the Eastern Mediterranean, with a monophonic practice that dates back also 500 years and is closely associated with the Church” (Skoulios,2012: 15).

Because Greece wanted to associate its heritage with a place or a concrete image of homeland, they shaped Byzantine and Greek geography, which was at the center of the Greek Orthodox churches, with the idea that it was a national history that started from Anatolia and reached Europe. Greece, on the one hand, built its national music on Anatolia and rejected Anatolia’s key tradition, which had existed and had a place in society, and wanted to create a Hellenic national music culture, thus trying to show its Western identity (Doğan, 2017: 21-22).

Ottoman Empire Era Music

The Ottoman Empire, founded in 1299, grew rapidly and began conquering the Balkans in 1360. This date was also a starting point for the Greeks to enter a new era. The territories occupied by the Greek people had been under the protection of the Ottoman Empire since 1364. After the Ottomans won the battle of Marista against the Serbs in 1371, the Turks continued their advance towards Macedonia, and they annexed Macedonia into their own country in 1380. In 1430 Ioannina and Thessaloniki came under Ottoman rule, and in 1456 Athens and 1460 Morea were added to the Ottoman territories. With the conquest of Kriti, Rhodes, and other Aegean islands in 1669, the Greeks became a community living under the rule of the Ottoman Empire (Şahin, 2021: 118).

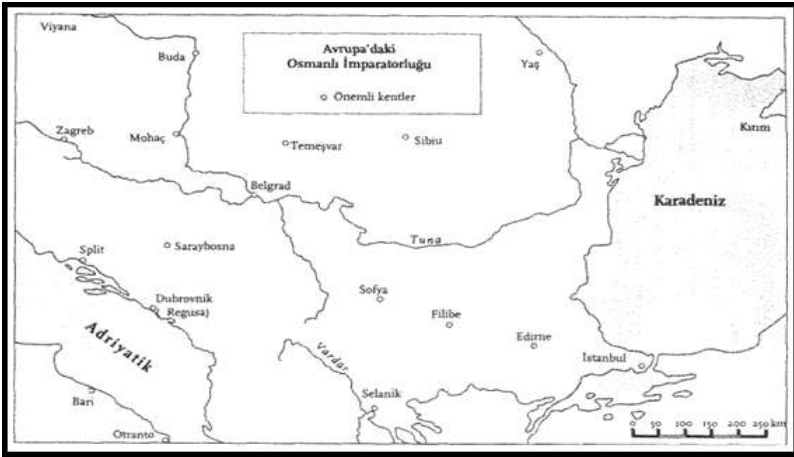


Figure 12. Ottoman Empire in Europe (Özbek, 2002: 10).

According to Sancaktar (2012: 54-56), the Ottoman Empire, established in 1299 and enduring until 1918, governed over the regions of the Balkans, Caucasus, North Africa, Middle East, Anatolia, Mediterranean, and Black Sea, resulting in both political and cultural interactions. The influence of the Turks' 550-year rule in the Balkans led to interactions in numerous areas beyond just the shared spoken language. While the relations between Turks and Greeks extend back further due to the presence of Turkish Beyliks in the Balkans, the most significant cultural interaction between the two cultures occurred during the Ottoman Empire. The long coexistence of these two societies in the Anatolian region and the effects of multiculturalism have resulted in substantial similarities between them. It is believed that there are over 3000 Turkish-origin words in the Greek language. Sancaktar also highlights a similar influence in the field of music. The music created by Greek, Yugoslav, Bulgarian, and Romanian communities within the Ottoman Empire and the musical instruments they used, such as bağlama, darbuka, ud, kaval, tambur, and davul, played a significant role in forming a shared musical culture. Elements seen in Ottoman music like improvisational taksims, dance rhythms such as çiftetelli, kasap havası, and zeybek, as well as modes like rast, nihavent, and hicaz, were influenced by dance rhythms. The Greek music genre "Rebetika" emerged as a result of these interactions. Of course, this influence wasn't unidirectional; due to five centuries of shared existence, Turkish music also drew influence from Greek music.



Figure 13. Ottoman Empire in Asia and Africa (Özbek, 2002: 9).

The interaction between Greeks and Turks has been effective and long-termed because of their geographical and historical reasons. The musical traditions of the two peoples are inseparable from the various works that characterize their music today. When Byzantium came under the auspices of the Ottoman Empire, the roots of the interaction went back a long way. Byzantine music moved away from its classical tradition in the 13th century, before the conquest of Istanbul. According to Aksoy (1985: 1213), the Greek Orthodox Church should have been the natural heir of Byzantine music, but could not adopt its ancient traditions and was under the influence of Ottoman music since the 17th century.

Feyzi (2016: 203-212) states in his study that Byzantine music and Turkish music, which lived in the same geography and overlapped at many points in history, are two cultural kinds of music that influenced each other. When examining the works published on the theory of Byzantine music, it is noticeable that they contain various elements similar to Turkish music. Musicologists agree that the period of modern Byzantine music began with the works published by Chrysanthos after the 18th century. The work named “Ermineia” written by Hrisantos gives striking information on the similarities between the two cultures.

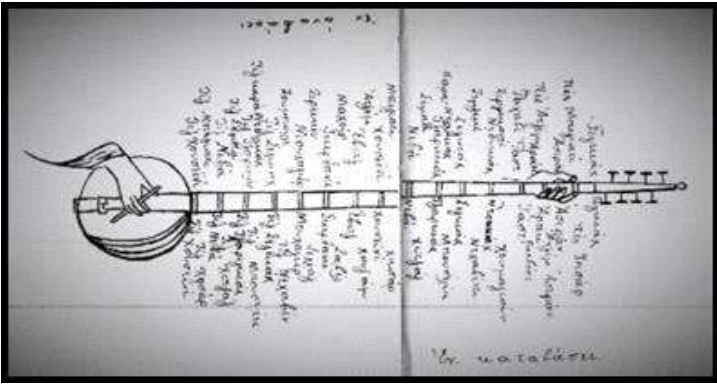


Figure 14. Drum Diagram in Erminia (Feyzi, 2016: 209)

If we look at Figure 14, the names on the drum painting are the Greek letters of the frets used in traditional Turkish music. As seen in Figure 15, the note “Kar-ı Natk”, one of the most important forms of traditional Turkish music, was recorded using the Byzantine notation system.



Figure 15. The introductory part of the note Kar-ı Natk in Ermineia (Feyzi, 2016: 212)

According to Turan (2020: 1), it is an inevitable result that cultures in multinational states influence each other. The Ottoman Empire hosted several nations within its territory and ruled over a broad geography, and depending on this situation, there are various examples of cultural interactions. Because of the conquest of Istanbul, the Romans, and Byzantines, called Greeks (Rums), received the right to stay on their land under certain conditions, so two different nations lived together in the same geography. It has been noted that the similarities in music and dances caused by the common social life between the Turks, considered heirs of the Ottoman Empire, and the Greeks, regarded as heirs of the Byzantine Empire, are remarkable. Byzantine culture and music also influenced Ottoman music over time, so the combination of Greek and Ottoman music was evident in

the melodies. As the Ottoman Empire hosted different peoples with cultural and musical elements in its territory, these situations affected the Greeks and they adjusted their melodies, styles, techniques, and sound mixtures.

Modern Greek Era Music

The Greeks, who lived under the auspices of the Ottoman Empire were engaged in trade in the Mediterranean and the Aegean, they experienced the Greek Enlightenment under the influence of the French Revolution, which affected the entire world. To create a national identity, Greece organized the scattered revolutionary forces in the 19th century and formed the independence movement. After the Morea Revolution of 1821, the Greek people took advantage of the decline in the Ottoman Empire and established an independent Greek state in 1829 with the aid of Russia (Acar, 2019: 58).



Figure 16. 1912-1913 Map of Greece (Demirözit, 2005: 312).

After the establishment of an independent Greece, one of the reasons why the Greek administration felt uncomfortable was the question of what the national identity should be. Greece wanted to gain a privileged position in the region by trying to revive the ancient Greek past, which had a significant influence on the culture of Europe. In line with this request, the Greek government rejected the Ottoman and Byzantine heritage, considered their Hellenic past, and then tried to incorporate the idea of being Greek into its national identity. Depending on the situation, Greek was accepted as the mother tongue and they forbid the use of another language in the country (Fırat, 2014: 124). “Considering the historical facts in general, the Turkokratia Period (the years when Greece was under the Ottoman rule) is a period that should be rejected in terms of the newly created Greek identity” (Yalçın Çelik, 2004: 144).

After independence, military music orchestras were established in the major cities of Greece, especially Athens. Since 1840, Italian operas brought Western music to the country, and because of the increasing adoption of this culture, the Athens Conservatory was founded in 1871. Nikolas Mantzaros, who wrote the Greek national anthem, and Paulos Kareres, who composed

the first Greek opera, occupied an important place among the early composers of Greece when the national identity was being established. At the beginning of the 20th century, the polyphony that emerged in Greek music was represented in two different ways: those that adopted traditional Western music and those that were influenced by Greek folk music (Say, 2005: 1271).



Figure 17. Exchanges sent from Anatolia to Greece (Aysal, 2017: 26).

After the population exchange of 1923 in Greece, the Center for Asia Minor Studies was established in 1930 by the French musicologist Melpo Logotheti Merlier to preserve the cultural heritage of the immigrants from Anatolia. This center studies the regions where all the immigrants who lived in Greece for 40 years, in Greece from music, folklore, ethnography, dialects, and religion to the cultural environment and economic life, which includes the cultural heritage that the Orthodox immigrant population brought to Greece from the countries where their ancestors lived. It has created an archive with 145 thousand pages (Sepetçioğlu, 2014: 61-62). According to Turgay (2017: 427-428), KAAM, which was founded to preserve the memory of Anatolia, referred to as the Lost Lands after the population exchange, incorporated the music collected from Anatolian refugees into Greek folk music culture because of the French musicologist Merlier's efforts to create a folk music archive. In this way, the Greek culture, which existed together with the culture of the lost lands in Anatolia, was protected.

According to the study by Mümtaz Mümüšoğlu (2014: 381-383), following the 1923 Population Exchange, 1.5 million Greeks arrived in Greece while 500,000 Turks came to Anatolia. This mass migration had profound effects on both countries. Prior to the population exchange, the rebetiko music performed in the cities of Izmir and Istanbul in Anatolia, and Piraeus and Athens in Greece, was considered the music of discrimination and subculture. However, this perception changed after the exchange. With the relocation of many musicians known as "rebetes," the music became the music of rebetiko immigrants. Rebetiko music,

characterized by themes of longing, poverty, and suffering, with lyrics often in slang and influenced by the Eastern cultural instrument bouzouki, faced occasional bans in Greece. According to Doğan (2017: 62), in the 1970s, the revival of rembetikos also led to a decrease in Turkish-language songs. Rembetiko, emerging as a synthesis of folk and popular music, became increasingly popular in the country due to the growing interest in popular music. Some Turkish songs even began to be sung in Greek. One possible reason for this was the continuation of the Anatolian identity of the Greeks who left the country in the 1960s. Although not well-received in intellectual circles, the interest of Greek musicians contributed to a broader audience showing interest in this music. The inclusion of rembetiko music in UNESCO's List of Intangible Cultural Heritage in 2017 further elevated its status (Mümüşoğlu, 2014: 384).

Although Greece tried to erase its links with the Anatolian geography and their shared cultures in the past, after the forced migration in 1964, the music began to regain another dimension. The bouzouki instrument, which was formed by reshaping the baglama, which means "broken saz", gradually attracted attention in other countries and became the national symbol of Greece by becoming more popular in the world with the music composed for the movie "Zorba the Greek" by Mikis Theodorakis (Mitsui, 2003: 411).



Figure 18. Greek Roza Eskenazi performing Rembetiko (Şaul, 2012: 57).

Most of those who witnessed the migrations of 1923 and 1964 were individuals who had never seen Greece in their lifetimes and, in fact, did not even know Greek. As noted in Alexandris' study (1992: 281), various people of Greek origin who arrived in the wake of Greece's declaration of independence were those who had never set foot in Greece during their lives. Their ancestors were Greeks who had departed from the Ottoman Empire and settled in the region. When these individuals migrated, they carried with them the themes they had used in their entertainments, weddings, and festivals in the languages they were familiar with, and they continued their lives there. For instance, the rendering of the Konyalı folk song with Greek lyrics has turned it into a cherished melody appreciated in both languages in Greece. "Despite the traditional Greek versions of the Konyalı folk song being attributed to Karamanlı and Bafıralı Greeks, the

preference for the Turkish version, along with the retention of distinctive linguistic features such as the transformation of 'k' to 'g' and 'ü' to 'ö' that are characteristic of Central Anatolian Turkish in the performance of the song, is quite intriguing" (Doğan and Karahasanoğlu, 2017: 130).

Conclusion and Recommendations

Every civilization that has lived on the Anatolian lands has left its mark and influenced the development of subsequent communities. Among the numerous civilizations, Greek culture has left distinct traces on these lands in recent history. Research has shown that the Greek people, engaged in maritime trade, have influenced various cultures. The word "music" is derived from the ancient Greek word "muse" in Greek mythology and has gained a universal meaning worldwide. It is believed that maritime and musical terms used in various languages around the world were invented by the Greeks. After the Turks settled in Anatolia, they influenced each other in almost every aspect due to coexistence. When considering these cultures living together, we can observe similar aspects in terms of certain words, dishes, architecture, mythologies, local folk dances, and melodies, implying that this process of coexistence has continued for centuries. Despite occasionally sparking debates, both societies uphold Anatolian culture. Following the population exchange, it's noted that certain Turkish words in the shared songs don't have Greek equivalents, leading to their adoption in Greek songs. Conducting research on the roots of these songs by consulting with those who experienced the population exchange and studying the origins of the instruments used in Greek melodies could provide a valuable resource for understanding the influences in forming this shared culture.

Throughout history, when communities left their homelands due to wars or other factors, they continued their cultures, daily habits, and traditions. It's not surprising that the same cultures or habits, religious rituals, dances, and traditions are similar in different regions. To adapt to innovations throughout historical processes, civilizations coexisting within the same culture, yet comprising different societies, eventually became concerned with the concept of the "Other," often incited by political, governmental, or external influences. These political approaches combined with decisions made by governments, resulting in long-lasting wounds in the lives of people living in the same geographical area. They attempted to narrate their stories of challenges, discrimination, longing, separation, and nostalgia through rebetiko music.

REFERENCES

Written Sources

- Acar, M. (2019). Yunan milliyetçiliğinin oluşumu ve modern Yunanistan'da milliyetçi tarih yazımı. *Barış Araştırmaları ve Çatışma Çözümleri Dergisi*, 6, 38-63.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e musiki ve batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, V. 5, (Eds.: M. Belge and F. Aral), 1212-1236), İtatanbul: İletişim Yayınları.

- Alexandris, A. (1983). *The Greek minority of Istanbul and Greek-Turkish relations 1918-1974*. Athens: Center for Asia Minor Studies.
- Altınölçek, S. (2013). Bizans müziği. *Akademik Bakış Dergisi*, 36, 546-555.
- Anderson, W. (1997). *Music and musicians in Ancient Greece*. New York: Cornell University Press.
- Aristoteles (2013). *Politika*. (transl.: F. Akderin), İstanbul: Say Yayınları.
- Çam, F. B. (2016). Eğitim sisteminin ortaya çıkışı ve Antik Yunan eğitim anlayışının temelleri. *Bartın University Journal of Faculty of Education*, 5(2), 629-643.
- Deighton, H. J. (2012). *Eski Atina yaşantısında bir gün*. (çev.: H. Kökten Ersoy), İstanbul: Homer Kitabevi
- Demirözit, D. (2005). Megali İdea'dan Ankara antlaşmasına (1930) Eleftherios Venizelos. *Atatürk Yolu Dergisi*, 9(35), 291-312.
- Doğan, E. (2017). *Mücadele sonrası Yunanistan'da iki dilli Küçük Asya şarkıları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Doğan, E. - Karahasanoğlu, S. (2017). Yunanistan'da mübadillğin kültürel simgesi Anadolu türküleri: Konyalı türküsü. *Porte Akademik*, 14/15, 116-133.
- Esin, F. and Demirgen, E. (2017). Antik Roma'da müzik ve müzik eğitimi. *Journal of International Social Research*, 10(51), 390-399.
- Feyzi, A. (2016). XIX. yüzyıl Bizans müziği kuramsal yapı ifadesinde geleneksel Türk müziği etkileri. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 8(2), 199-215.
- Fırat, D. G. (2014). Ulus-devlet anlayışı karşısında toplumsal hafızanın direnişi: Rembetiko örnek olayı. *Akademik Hassasiyetler*, 1(1), 118-139.
- Fiske, J. (2017). *İletişim çalışmalarına giriş*. (çev.: S. İrvan), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gerim, F. (2021). *Antik dönemde sosyal etkinliklerde kullanılan müzik enstrümanlarının mozaikler üzerindeki tasvirleri*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Guluzade, P. (2021). Tarih yazıcılığında bir sorun olarak tarafılık. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 85-107.
- Gülhan, H. and Gözlü, Ö. Ü. A. (2018). *Antik Yunan tragediyalarında Yunan pantheonu ve dini ritüeller*. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gümüşçü, O. and Doğandor, E. (2020). W.M. Ramsay ve Anadolu'da tarih ve dini belirleyen coğrafi koşullar üzerine. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 334-355.
- Haldon, J. F. (2007). *Bizans tarihi atlası*. (çev.: A. Özdamar), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Handy, D. (2014). *Gürültü: Sesin beşerî tarihi*. (çev.: Ç. Çıdamlı). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Helvacı, Z. (2007). *Lirin tarihi: Eski Ön Asya ve Yunan uygarlıklarında kullanılan lirlerin karşılaştırılması*. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hirschon, R. (2007). *Ege'yi geçerken, 1923 Türk-Yunan zorunlu nüfus mübadelesi*. (çev.: M. Tekin - E. Altınay.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hunt, Y. (2004). Traditional dance in Greece. *Anthropology of East Europe Review*, 22(1), 139-143.
- Isababayeveva, A. (2013). *Antik Yunan müzik felsefesinde Ethos kavramı*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kamalı, E. K. (2018). *Antik dönemde kadın ve müzik*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Kaya, İ. (2017). Monochord tel bölünmeleri ile armonikler arasındaki bağlantı. *Electronic Journal of Social Sciences*, 16(61), 636-646.
- Kayapınar, L. (2015). *Bizans tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Konuk, T. (2008). *Antik Yunan ve Roma'da din, mitos ve çocuk görünümlü tanrılar*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kutlu B. (2019). Antik Yunan kültüründe müziğin kullanım alanları ve 20. yüzyıldan günümüze etkileri. *Journal of Social Sciences And Education*, 2(2), 300-310.
- Lemerle, P. (2013). *Bizans tarihi*. (çev.: G. Üstün), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Levi, P. (1987). *Eski Yunan-Atlaslı büyük uygarlıklar ansiklopedisi*. (çev.: N. Erdilek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mitsui, T. (2003). *Populer music of the world volume II*. New York: Continuum Press.
- Namık, M. (1931). *Eski Yunan terbiyecileri*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi Yayınları.
- Oral, M. U. (2011). *Ön Asya topraklarında dinler tarihi ve müzik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özbek, N. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu'nda sosyal devlet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, F. D. (1991). *Anadolu'da Antik Yunan müziği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, Z. A. (2016). Antik Çağın ışığında Helenistik sanatın sosyolojik incelemesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 299-324.
- Rhodes, P. J. (2019). *Antik Yunan'ın kısa tarihi*. (çev.: C. Atay), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancaktar, C. (2012). Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki kültürel ve demografik mirası. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 53-93.
- Sarıboğa, B. and Akıncı, Ç. (2017) Antik Yunan toplumunda ve felsefesinde müzik ve flüt çalgısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 17-32.
- Say, A. (1985). Yunanistan. *Müzik Ansiklopedisi*, (ed.: A. Say), C. 4, 1271, İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sepetcioglu, T. E. (2014). İki tarihsel "eski" kavram, bir sosyo-kültürel "yeni" kimlik: Mübadele nedir, mübadiller kimlerdir? *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 180(180), 49-84.
- Skoulios, M. (2012). Modern theory and notation of Byzantine chanting tradition—a near Eastern musicological perspective. *Near Eastern Musicology Online*, 1(1), 15-34.
- Sönmez, D. (2008). *Antik dönemde Anadolu'da müzik ve müzik aletleri*. Konya: Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şahin, A. (2021, 7 Ekim). Eskiçağda Kapadokya bölgesi. *Sabap*, 1-20. <https://www.sabap.net/wp-content/uploads/2021/10/Eskicagda-Kapadokya-Bolgesi-Abdullah-Sahin.pdf>
- Şaul, L. (2012). *Sefarad şarkılarını evrensel formlara dönüştürme çalışmaları ve lied formu üzerine özgün yorumlar*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Tekin, O. (2016). *Eski Yunan ve Roma tarihine giriş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Temelli, A. İ. (2013). Eski Yunan'da tarih düşüncesi. *Felsefe Arkivi*, (38), 1-26.
- Turan, A. (2020). Kültürler arası etkileşim örneği olarak Rum dansları ve dans müzikleri üzerine bir inceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2(1), 15-25.

Turgay, N. Ö. (2017). İki dilli Türkçe/Rumca şarkılarda ortak kelimeler ve güftelerde anlam. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 2(2), 425-443.

Yalçın Çelik, S. D. (2004). İlias Venezis' in perspektifinden öteki kavramı ve Türk imajı. *Türkbilig*, 7, 137-146.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Tezden üretilmiş bir makaledir ancak hiçbir yerde sunum yapılmamıştır. / *It is a paper generated from a thesis, but it has not been presented anywhere.*

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Danışman hocamla eşit bir şekilde emek verilmiştir. / *Equal effort has been put in with my advisor.*

EROTİZM VE PORNOGRAFIYE YÖNELİK FEMİNİST TARTIŞMALAR ÜZERİNE



ON FEMINIST DISCUSSIONS ON EROTISM AND PORNOGRAPHY

İlker ÖZDEMİR*-Tülây ATAY**

ÖZ: Kadınların değişik biçimlerde seyyar bir reklam panosu olarak ortalıkta dolaştırıldığı ya da ekonomik ve COVID-19 pandemisi nedenleriyle eve kapanmak zorunda kaldığı günümüzde cinselliğe yer veren ya da cinselliği ele alan ürünlerin büyük çoğunluğunun da cinselliği pazarladığını, satışa sürdüğünü ve bu yolla ticari ürünler ortaya çıkararak cinselliği sömürdüğünü ve kadın ile birlikte artık erkeği de metalaştırdığını ve bunun yanı sıra toplumda var olan bütün eşitsizlik biçimlerinin ve tahakküm ilişkilerinin de bu ürünler aracılığıyla yeniden üretildiğini görüyoruz. Bu ürünlerin arasında pornografi de gündelik hayattaki yaygınlığından dolayı, önemli bir yer tutmaktadır ve özel olarak araştırılmaya ve tartışılmaya muhtaç durumdadır. Çoğu kez, erotik, müstehcen ve pornografik olan, birbirisiyle eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Bunun farkına varmamızı sağlayan feminist düşünce ve feminist mücadeleler olmuştur. Bu çalışmada öncelikle erotik, müstehcenlik ve pornografi kavramları iletişim ve medya çalışmaları perspektifinden irdelenecektir, sonrasında ise pornografi üzerine yapılan feminist tartışmalar değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Erotizm, Pornografi, Feminizm, Pornografi Karşıtı Kadınlar, Medya ve İletişim Çalışmaları.

ABSTRACT: Today, as women are forced to parade around in the shape of sentient billboards for various advertisements or shut up in the house due to financial reasons or other causes such as the COVID-19 pandemic, most products of a sexual nature or focusing on sexuality commodify sex itself, market it, and exploit it by making it a source of commercial production. It is not only women who are objectified, but men too; additionally, such products remanufacture every sort of inequality and imbalanced relationships already present in society. Pornography is amongst such products, and due to its pervasive presence in daily life, it is an important phenomenon and needs to be specially researched and debated. Often, the words erotic, obscene, and pornographic are used interchangeably. It is feminist thought and the feminist struggle which has allowed us to realise this. This study explores the concepts of eroticism, obscenity, and pornography from a communication and media studies perspective, followed by a discussion of feminist discourse on pornography.

Keywords: Eroticism, Pornography, Feminism, Women Against Pornography, Media and Communication Studies.

* Doç.Dr.-Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü-Adana/ilkerozdemir@cu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-7148-1604)

** Dr. Öğr. Üyesi.-Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü-Hatay/atayavsar@gmail.com(Orcid: 0000-0002-0746-7127)

Giriş: Erotizm, Müstehcenlik, Pornografi

*Müstehcen, pornografik ve erotik kavramlarının ortak özelliği hepsinin cinsellikle ilgili olması ve insanların cinsel iletişim biçimleri ile birlikte bunun imgelerini ve gösterimini ifade etmeleridir. Bu kelimelerin ortak noktaları cinsellik olmakla birlikte, cinsel iletişimin ve imgelemin farklılıkları nedeniyle, etik ve estetik açıdan her birinin bir diğerinden farklı özelliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Yunanca'da Eros'la gelen *erotikos* ya da erotik, cinsel duygu ya da arzularla ilgili olan ya da onları harekete geçiren, cinsel arzular uyandırma eğiliminde olan gibi anlamlarına gelmekte olup sözcük etimolojik olarak cinsellik içeren sevgiyi işaret etmektedir (Bataille, 2006: 36). Sadece üremeyle alakalı değil; zevk ve eğlenceye dayalı bir cinsellik içermekte olan ve sadece çıplaklığa bağlı olmayan erotizmin, duygu yüklü ve zarif olduğu ifade edilir. “*Erotizm mutlak suretle cinsellikle ilgilidir*” (Özden, 2016: 74) demek erotizmin sınırlarını daraltmaktadır. Erotizm sadece cinsellikle ilgili olmayıp, cinselliği aşan anlamlara da sahiptir (Soydan, 2019: 23-24). Bu bağlamda her ikisinin de çıplaklık ve cinsel ilişki çağrışımı yapmasına karşın pornografinin çıplaklığı teşhir yoluyla nesneleştirmesine karşın, erotizm cinsel iletişimi dolaylı yoldan ve çıplaklığı estetik değerler içinde göstermektedir. Ayrıca erotik kavramı cinsel şiddet içermeyen ve dolayısıyla kişileri alçaltmayan estetik değeri olan yapıtlar için kullanılmaktadır (İşçibaşı, 1998: 11). Bu çerçevede erotizmin estetik değere sahip ve insani/etik ölçülerin dışına taşmayan aşkı (erotik) duygularla bütünleştirilmiş bir cinsellik olarak kabul edildiği söylenebilir (Giddens, 1994: 185). Erotizmde cinsel iletişime katılan taraflar cinselliklerinin öznesi olup, kendi istekleriyle cinsel arzularına yön verebilen bireylerdir. Duygu ve aşk içeren eşitliğe dayalı bir cinsel iletişim biçimini ifade eden erotizm insanların özgürleşmesinden yana bir anlayışı temsil etmekte iken, pornografinin cinselliğin nesneleşmesini ifade ettiğini söyleyebiliriz.*

Müstehcen kavramı ise öncelikle zamanın yaygın cinsel ahlakını kuvvetli bir şekilde rahatsız eden düşünce ve eylemleri işaret etmek için kullanılmaktadır. Öta yandan edep ve hayâ duygularına aykırı, yakışsız, iğrenç, ayıp, açık saçık olanı da ifade eder ki ahlaka veya adaba aykırılık müstehcenliğin en temel ölçüsüdür. Daha çok estetik, etik ve hukuki açıdan ele alınan bir kavram olan müstehcenliğin en yaygın ölçüsü açık-saçıklık derecesi olmakla birlikte bu kavram daha çok toplumsal ahlaka ve edebe aykırı kabul edilen cinsel gösterimleri işaret etmektedir (Öngören, 1982: 117). Çoğu zaman cinselliği bastıran ve erotik olanın evcilleştirilmesine dayanan bir kültürel yaklaşımı işaret eden ve daha çok bir suç olarak nitelenen “**müstehcen neşriyatın**” algılanma biçimi cinsellik içeren neşriyatın etik ve estetik ölçülerinden daha çok, “açık saçıklık” derecesini ve bunun sınırlarını ifade etmektedir. Bu nedenle yazılı veya görsel-işitsel birçok erotik materyal müstehcen olarak tanımlanmaktadır; müstehcenlik toplumun genel ahlak anlayışını ifade etmiş olduğundan, müstehcenliğin ölçütleri de toplumdan topluma değişiklik göstermektedir. Müstehcenlik

suçu ile toplumun genel ahlâkı, başka bir deyişle toplumun ar ve hayâ duygusu korunmaya çalışılmaktadır ve bu kamu sağlığı ve kamu güvenliğini sağlamak olarak ifade edilmektedir.

Yunanca *pornographos* kelimesinden türetilen ve “fahişelik edebiyatı” anlamına gelen pornografi fahişeleri ve onların ticaretini tanımlandığı gibi, aynı zamanda cinsel istek uyandırdığı düşünülen yazılı ve görsel materyaller için kullanılmaktadır (Hyde, 1986: 9). Pornografi kelimesi Yunanca *porne* ve *graphos* kelimelerinden oluşur; “fahişelerin grafik tasviri” anlamına gelir. *Porne*, fahişe, *graphos* ise yazı, çizim anlamına gelmektedir. Dolayısıyla pornografi “fahişelerle ilgili yazılar ve grafik tasvirler” anlamına gelir (Girgin, 2017: 71). Etimolojik olarak pornografi ilk olarak Antik dönemde kullanılmış ve *pornographos* sözcüğü fahişelerle ilgili yazan, fahişelerin resmini yapan kişileri tanımlamak için kullanılmıştır. Dolayısıyla pornografi de fahişelik gibi uzun bir geçmişe ve köklü bir tarihe sahiptir (Girgin, 2017: 91). Ancak, pornografinin kökeni her ne kadar Antik Yunan’a kadar dayansa da günümüzde kullandığımız anlamda pornografi sözcüğü modern bir kategori olup, pornografinin **kitle iletişim araçlarının** gelişmesi ile de doğrudan ilgili bir seyri olup bununla paralel bir biçimde pornografik materyaller zaman içinde önemli değişimler geçirmişlerdir. Pornografik olarak nitelendirilen ölçütler değişiklik göstermekle birlikte buradaki temel ölçüt etik ve estetik değerlerdir. Buna karşın sözcüğün etimolojik kökeni ile yani fahişeler ve fuhuş ile ilgisinin değişmediğini söyleyebiliriz. 19. Yüzyılın ortalarından itibaren pornografi sözcüğünün, fahişeler ve onların patronlarının hayatları ve davranışlarının yanı sıra, edebiyat ve görsel sanatlarda müstehcen konuları desteklemek ve izlemek olarak tanımlanmaya başlanmış olması da bunu göstermektedir (Kendrick, 1996: 19-20).

“*Cinsel dürtüleri harekete geçirmeye yönelik ve diğer insanları rencide edici şekilde çıplak insanları ya da cinsel eylemi gösteren her türlü dergi, kitap ve DVD*” olarak tanımlanan (URL-1) pornografinin bir diğer tanımı ise “*amacı cinsel dürtülere yönelik olan, ahlaki değerlere aykırı düşen yayın, resim vb*” dir (URL-2). Türk Dil Kurumu’nun pornografi tanımında; insanları rencide edici, aşağılayıcı bir cinsellik vurgusunun yer almadığını buna karşın, ahlaka aykırılık, ahlaki değerlerle örtüşmeme vurgusunun öne çıktığını ve toplumun ahlaki değerleri ile örtüşmediği düşünülen her türlü cinsellik imgesinin pornografik olarak nitelenerek, pornografik olanın kapsamının/sınırlarının oldukça geniş tutulduğu görülmektedir. Pornografik olarak tanımlanan görsellikler penetrasyonun ya da cinsel organların uyarılmış hallerinin de teşhir edilmesiyle ilgili olup penetrasyonun teşhiri vasıtasıyla pornografi en basit ifadeyle mahremiyetin ihlal edilmesi olarak da ele alınmaktadır (Öğüt, 2010: 44). Ancak pornografik olan bununla sınırlı bir olgu değildir ve dolayısıyla pornografik olan ve pornografik-olmayan arasındaki sınır muğlak olduğundan, pornografinin sınırlarını, neyin pornografik olduğunu, neyin ise olmadığını tayin etmek hiç de kolay değildir. Çünkü pornografi cinsel organların ve cinsel birleşmenin

gösterimi ile sınırlı değildir. Pornografi tanımlamaları, başlangıç noktası olarak cinselliğin alınıp-satılmasına ve sömürüsüne işaret ederek doğru bir noktadan başlasa da eksik tanımlamalardır. Pornografi, katılanlardan birini ya da daha fazlasını **asağılamayı ve nesneleştirmeyi** onaylar bir tarzda inciten, cinsel davranışı gösteren ya da betimleyen sözlü, resimli, görsel-işitsel (*audio-visual*) unsurlardır (The American Heritage Dictionary of the English Language, 1992; URL-3). Pornografik materyaller cinsel etkinliğe başlangıç yapan kullanıcıya ya da izleyicide cinsel uyarılma yaratacak biçimde cinsel ilişkileri ya da cinsel organları gösteren veya resmeden eser ve filmleri (ya da diğer teknolojik formları) kasteder ve izleyicideki etki hem tüketici hem de üretici tarafından niyet edilen bir etkidir.

Pornografik olmanın ölçütü sadece cinselliğin gösterimi ya da çıplaklık boyutu değildir. Bütün cinsel temsil biçimleri, pornografik olarak adlandırılmaz ve çıplaklık ölçüsüne ya da cinsel ilişkinin gösterimine indirgenemez. Pornografi, Irwin D. Yalom'un deyişle "*seks ya da genital organların suistimal ve bayağılaştırılmayla birlikte teşhirini birleştiren ve bunu yaparken böylesi bir davranışı onaylayan, hoş gören veya teşvik eden materyal*"dir. Etik ve estetik endişeler taşımayan pornografinin sergilemiş olduğu cinsellikte bir sözde-iletişim ve sözde cinsellik/cinsel iletişim söz konusudur. Ünsal Oskay, pornografide varolan şiddet ögesini *sexist bias* ve *machismo* kavramları ile açıklamaktadır (Yalom, 2002: 203; Oskay, 1982, 1982b). Burada *sexist bias* erkek merkezli bir cinsel tarafsızlığı ifade ederek, *machismo* kavramı cinsel açıdan güçlü bir erkekliği ve *virility* (erillik)'i ve kadının erkeğin cinsel doyumunu sağlayan bir araç/nesne konumuna indirgenmesini işaret etmektedir. Oskay (1982), pornografinin cinsel taraf tutmaya ve maçoğu dayanan pornografik sunumlarla erotizmden uzaklaştığını belirtmektedir. Erotizm insanların özgürleşmesinden yana bir anlayışı temsil ederken, pornografi ise cinsel yabancılaşmaya, duyarsızlaşmaya ve cinsiyetten yoksunlaşmaya yol açmakta ve pornografik ürünlerin içinde barındırdığı baskıcı ve otoriter öğeler, insanların cinsellik dâhil her alanda eşitsizlikten kurtulma ve özgürleşme umutlarını güçten düşürmeye yaramaktadır. Bu bağlamda pornografi, kadınlar üzerinde uygulanan bir eril tahakküm biçimi olarak ele alınmaktadır (Folco, 2005: 149).

Pornografik materyallerde kadınlar, cinsel itaat ya da kölelik pozisyonlarında, duruşlarında gösterildiği gibi, vücutlarının parçalarına-vajina, göğüs, kalçalar dâhil, ama bununla sınırlı değil- indirgenmiş gibi de gösterilmektedir. Ayrıca asağılama, utandırma, ceza, işkence senaryolarında, bu koşulları arzulanır hale gelecek şartlarda ve çevrede, ahlaki bozuk veya bayağı, bir yerleri kanayan, berelenmiş veya yaralanmış hallerde gösterilirler. Bu çerçevede pornografi, sevişmenin resmedilmesinden çok bir cezalandırma pratiği olarak işlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında pornografi cinsel içerikli küfürler ile ortak özellikler

göstermektedir.¹ Cinsel birleşme cinsel içerikli küfürlerde dayak atma/sopalama ve haddini bildirme pratiği olarak işlerken, sopanın ya da silahın yerini de erkek cinsel organı almaktadır. Pornografi de bu küfürlerle ortak bir kavram setini kullanmaktadır. Porno filmlerde cinsel ilişkiler çoğu zaman kadınlara uygulanan bir şiddet ve aşağılama içermekte, pornografinin doğasında var olan şiddet kadının cinsel faaliyete katılmasının kaçınılmaz bedeli olarak onun cezalandırılmasını öngörmektedir. Bir ceza ve aşağılama pratiği olarak işleyen pornografik cinsel ilişki biçimlerinde erkekler sadist (şiddet uygulamaktan zevk alan); kadınlar ise mazoşist (kendisine şiddet uygulanmasından zevk alan) tarafı temsil etmektedir. Öte yandan pornografik gösterimlerde kadın cinsel organına duhul etmekle sonuçlanan cinsel eylemler kategorize edilmektedir ki, bu temsil edilme biçimi içerdiği taciz ve şiddet nedeniyle insanlıktan uzak davranışları temsil etmektedir (Greer, 1996: 39). Pornografi çeşitli kategoriler aracılığıyla cinsel doyumunu mekanik bir işleme indirgemektedir. Millett'in dediği gibi, cinsel ilişkiye girmesi, kadının kirli, şehvet düşkün ve kötü yolda olduğunu kanıtlayan bir cezalandırma ve aşağılama gerekçesi olarak görüldüğünden, "mademki istedi (sanıldığı ya da görünmek istediği kadar saf olmadığı anlaşılıyor) öyleyse alsın bakalım" denmektedir ve pornografik filmlerde kadınlar aşağılanma, taciz ve tecavüz gibi yöntemlerle cinsellikle tanış(tırıl)maktadır. Hatta cinsel saldırıya uğramış olmasının suçu bile kadına yüklenmekte, kimi zaman cezalandırılmakta, acı veren ilişkilere (*deep throat, anal vb.*) zorlanmaktadır ki, bu şiddet tarih boyunca kadınlara uygulanan zulüm politikalarının bir devamıdır (Millett, 1996: 144-145).

Zulüm Politikaları ve Egemen Kadınlık Normları

Sürekli görünüm baskısı altında yaşayan kadınlara, kendi kendilerini gözlemesinin ve bedenini sıkı bir biçimde denetlemesinin gerekli olduğu öğretilmiştir Erkeklere nasıl görüldüğü kadının yaşamında son derece önemli olup bu görünüm baskısına bir de iffet baskısı altında görünmeme baskısı da eklenince iş daha da karmaşık bir hal almaktadır. Görünüm baskısı altında yaşayan kadınlar bir taraftan kendilerini bir biçimde göstermek, öte yandan ise hep gizlemek zorundadırlar. Erkek egemen toplumlar kadınların kendilerini ifade haklarını sınırladığı için; kadınlar, yüzyıllar boyunca beden dilini, yüz ve bakış gibi sözsüz ifadeleri daha sık kullanmak zorunda bırakıldıklarından bu ifadeleri daha kolay anlamlandırma becerisi edinmişlerdir. Ancak bu durum, görünüm ve iffet baskısının ortak bir sonucudur (Navaro, 2011: 115). Bu görünüm baskısı altında kendilerini

¹ Cinsel içerikli küfürler ve argo deyimler, edilgen kadın bedenine yapılan işlemi vurgular: Penis bir alet olarak algılanır ve cinsel ilişki erkeğin cinsel organı ile yapılan bir başkasına uyguladığı bir işlem olarak dillendirilir. "Cinsel eylem yönelimli küfürlerde, cinsel birleşme sırasında erkeğin payına düşen eylemler saldırganlık ve güç sembolü olarak işlev görürken, kadının payına düşen eylemler saldırıya uğrama ve aşağılanma anlamına gelmektedir. Cinsel eylemle tehdit eden küfürlerde, öfke erkek cinsel organı üzerinden işler. Kişi, cinsel organını, karşısındakinin ve çoğu zaman onun yakınlarının değişik beden deliklerine saplama tehdidinde bulunur" (Metz, 2021: 24-25).

ifade etmekten çok cinsel piyasa değerlerini korumak ve/veya artırmak peşinde koşan kadınlar bir imaj oluşturmaya çalışırken; bu imaj oluşturma yolu ile yeni bir yüz kazanmakta, ancak bu yüzü kazanırken kendilerini, kendi yüzlerini/özgünlüklerini yitirmektedirler (Haug, 1997: 85). Bir yandan görünüm üzerinden imal edilen, öte yandan ise ortalarda çok fazla görünmemek (özel alanın dışına çıkmamak) üzerinden kurgulanan kadın kimliğindeki bu gizli-saklılık kadınların bir yandan seyirlik nesnelere dönüştürülmesine, öte yandan ise onların toplumsal varlığını kabullenmemek ve onları değersizleştirmekle sonuçlanmıştır ki, onların habituslarını oluşturan, başka bir deyişle bedenlerine kazınan bu baskılar kadınların uğradığı “içselleştirilmiş simgesel şiddet” biçimidir (Bourdieu, 2014) ve bu simgesel şiddet biçimi, kadına yönelik şiddetin en ağır ve ömür boyu süren biçimidir. Ölçülü ve iffetli olmak ve fazla öne çıkmamak kadının süsü/güzelliği olarak kabul edilmektedir; ancak, bu iffet telaşı, Mary Wollstonecraft’ın söylediği gibi, erdemden çok toplumsal statüsünü ve saygınlığını muhafaza etmek için gereklidir (2012: 228). Görünüm baskısı ve iffetli görünmek adına fazla görünmeme ve öne çıkmama baskısı birbiriyle birleştiğinde kadınları, özellikle erkeklerin yanında, içtenlikli davranmaktan alıkoymaktadır ve sürekli kendini, gözlem altında hisseden ve ölçülü olmak zorunda kalan kadınların, sadece erkeklerin yanında değil kadınlarla birlikte iken de sırdaşları hariç hep “saklı konuşmaları” ve imaları yeğlediği söylenebilir. Böylece özgürlükten ve içtenlikten alıkonularak “iğdiş edilmiş kadınlar”, hemcinsleriyle de ilişki kurmakta güçlükler çekmektedirler (Greer, 1996: 134). Kadınlar görünümünü sürekli yeniden imal etmeye çalışırken, erkekliğin, cinsel çekicilik açısından onaylanması dış dünyadaki performansına bağlıdır. Egemen normlar tarafından kadınlar için uygun görülen repertuar kadına, duygusal düzlemde farklı ve daha zengin içerikli bir iletişim olanağı vermektedir ama kadının iletişimini de bu düzlemle sınırlamaktadır. Ataerkil yapı içerisinde kadın, toplumsal olarak bu alt/aşağı düzeyde olmaya gösterdiği rıza ile karakterize olmaktadır ve genel olarak kendini erkeklerin arzu ve taleplerini karşılamaya yönlendirmiş oldukları kabul edilmektedir. Bu kadınlık modeli doğal ve kendiliğinden oluşan, başka bir deyişle kadının doğasına ait bir şey değil, kadınlara toplum tarafından uygun görülen (dayatılan) rol olup, kadınlardan bu rolü yerine getirmeleri ve bu konularına rıza göstermeleri beklenmektedir. Kuşkusuz bu bitmeyen simgesel ve sosyo-psikolojik şiddet biçimlerine kadının bedenine uygulanan doğrudan şiddet de eklenmektedir.

Pornografik cinsellik, genellikle, erkeğin kadın bedenini kendi arzusunun nesnesi haline getirmesi ve kadının ise erkeğin cinsel egemenliğine itaat etmesi şeklindedir. Burada cinsel tatmin elde etmek yeterli görülmemekte, cinsel iletişim ve ilişki kadının aşağılanmasına ve erkek egosunun şişirilmesine dayalı bir av, fetih macerası şekline büründürülmektedir ve erkek, kadının üzerinde böylece tahakkümünü kurmaktadır. Porno filmlerde itaatkâr kadınlar üzerindeki şiddet

sıradanlaştırılmakta olduğundan insanlar kadına yönelik şiddete duyarsızlaştırılmaktadır (Soydan, 2019: 200).

Erotik Sermaye Olarak Kadın Bedeni ve Pornografi

Kadın bedeninin cinsel olarak nesneleştirilmesinin tarihi çok eskiye gitmekle birlikte modern anlamda kadın bedeni-piyasa ilişkisinin kurumsallaşmasının 19. yüzyılda gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Bu çerçevede bir yandan fahişelik (seks işçiliği) kayıt altına alınıp kontrolü sağlanmaya çalışılırken, öte yandan ise erkeklerin evlilik sözleşmesiyle kadınları hayat boyu evin içine kapatması ve onların sunduğu bakım, cinsellik, ev işleri vb. hizmetlerinden yararlanması ile evlilik kurumu önemini artırarak devam ediyordu. 1920'lere gelindiğinde Batı ülkelerinde kadınlarla erkeklerin dışarıda serbestçe buluşması ve birlikte sinemaya, tiyatroya, gösterilere gitmesiyle "*dating*" dediğimiz flört olgusunun, muhafazakâr erkek ve kadınların şaşkınlığına ve tepki göstermesine karşın, önemli ölçüde meşruiyet kazanmaya başladığı görülmektedir. Fakat *dating* konusundaki asıl serbestliğin "cinsel devrim" söylemleri eşliğinde 1960'lardan itibaren gerçekleştiği söylenebilir. Neo-liberal tüketim toplumu sürecinde ise 1980'li yıllardan itibaren her şey gibi kadın-erkek ilişkileri ve cinselliğin de daha fazla piyasa terimleriyle anılır hale gelmesi söz konusu olmuştur (Illouz, 2011: 126). Öncelikle kadının değerinin, ancak onunla birlikte erkeğin değerinin de cinsel piyasa değeri ile ölçülmeye başlanması sonucunda özellikle kadınlara cinsel çekiciliklerini bir "cinsel yatırım aracı" olarak düşünmeleri ve bu "yatırımları" karşılığında ilişkisel, mesleki, ekonomik v.b. kazançlar sağlamalarının önerildiği piyasa ve tüketim toplumunda kadının "cinsel piyasa değeri" için "*sexual expiry date*" (cinsel son kullanma tarihi) gibi kavramlar da üretilmiştir. Cinsel piyasa değeri, kadının "*cinsel raf ömrünün*" kısa olduğunu ve yaşla birlikte değerinin düştüğünü varsaymakla birlikte bu dönemde dış görünüme olan ilginin takıntılı bir hale getirilmesi de güzellik ve moda endüstrisinin çalışmalarının yoğunlaşmasını beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede, kadınlara yönelik edebiyatın vazgeçilmez romantik öyküleri tekrar gündeme taşıyan kadın magazin dergileri aynı zamanda moda, kozmetik ve takı endüstrilerinin de vazgeçilmez dayanağıdır. Kadın magazin dergilerinin başka öykülere de yer vermelerine karşın "*kadınısı edebiyatın esasını romantik masallar*" oluşturmaya devam etmektedir (Greer, 1996: 198).

1980 sonrası kadın magazin dergilerinin cinsellikle ilgili söylemlerine baktığımızda, bu dergilerde kadınların istek, arzu ve ilgilerinin öne çıkarıldığı söylenebilir. Cinsellikte okuru daha atak, cüretli ve aktif olmaya yönelten bu söylemin öne çıkardığı yeni özgür kadın imgesi, bedenine ve cinselliğe sahip çıkıyor gibi görünmektedir. Ancak, bunu yaparken ataerkil toplumsal normlara yönelik herhangi bir eleştiriye yer vermediği için cinsel özgürlük söylemi; moda, güzellik, sağlık sektörlerinin arzı ile kadınların taleplerini buluşturabilmeyi amaçlayan pazara endeksli ve yıkıcılığından arındırılmış, toplumsal boyutlarından tümüyle yalıtılmış, bireysel bir performans sorunu hâline getirilmiş olan bir cinselliktir. Bu dergilerde

romantik aşk ideallerinin kısmen terkedilmiş olduğu, cinselliği ve cinsel ilişkiyi merkeze oturtan bir söylemle kaleme alındığı görülmektedir. Kadınlara önerilen yaşam tarzı ise, tüketici ve eğlence arayışı içinde her zaman bakımlı ve şık olmak ve yanı sıra cinsel özgürlük ve ekonomik bağımsızlığını koruyabilmektir. Birer “akıl verme” rehberine dönüşen kadın magazin dergileri, kadın olmanın keyifli olduğunu varsayarak kadınları bu hazzı daha fazla tüketerek keşfe ve tatmaya çağırmaktadır (Özdemir, 2009). Kadın bedeni için geliştirilmiş kozmetik ve giysilerin tanıtımları, kadın bedeninin her bir parçasını bir pazarlama alanı haline getirmektedir. Kadınlara erkekler tarafından çekici bulunabilmek için söz konusu her bir bölüm için özel bir dikkat ve bakım uygulanması gerektiği mesajını veren kadın magazin dergileri, erkek egemen kadın tanımını yeniden üretmekte ve kadın imgeleri erkekleri rahatlatıcı ve cinsel isteği uyandırıcı bir biçimde ortaya konmaktadır. (Coward, 1989: 79). Kadının yüzünü ve bedenini uysal/edilgen bir duruşa indirgeyerek, okura daha çok güçlü bir erkeğe boyun eğme konumundan seslenmek savunulan özgür kadın mitini de zaafa uğratmaktadır. Böylece medya/basın (yazılı, görsel, işitsel, çevrimiçi, sosyal vb.), bütün cinsel özgürlük söylemlerine karşın, bedene ve cinselliğe sahip çıkıyor görünse de son kertede bu temsil biçimiyle kadını cinsel özne olarak inşa edememiş olduğunu göstermektedir (Berger, 1996: 45-69). Karşı cinsle ilişki ve iletişimi bir performans ve kariyer sorununa dönüştüren mübadele ve rekabet temelli bir cinsellik anlayışının sonucunda görünümün/ımanın giderek daha da önem kazanması, “hayatı” ilişkiler üzerinden tarif eden yeni yaklaşım biçimi, kadın kimliğini “görünüm” ve “tüketim” üzerinden yeniden kur(gula)maktadır (Özdemir, 2009).

Pornografiye Yönelik Feminist Tartışmalar

Feminist yaklaşımlar, kendi içlerinde pornografiye karşı farklı tutumlar barındırmaktadırlar. 1960’larda başlayan cinsel devrim hareketi döneminden 1970’lerin ortalarına kadar, feministlerin önemli bir bölümünün pornografiye karşı büyük ölçüde olumlu bir tutumu benimsediği görülürken, radikal feministler 1980’lerde pornografiye karşı amansız bir mücadeleye girişmişlerdir. 1970’lerde Batı’da 68 Kuşağı’nın birçok politik talebi yanında “Cinsel Devrim” talebini de dile getirdiği günlerde ve sonrasında yaygınlaşan pornografi sektörü ve pornografik materyallerle eş zamanlı olarak feminizmin ikinci dalgasının yükselmesi kadın ve kadın cinselliği konularının konuşulmasını gündeme getirmiştir (Brulotte and Phillips, 2006: 455).

Gender (toplumsal cinsiyet) kavramı da bu çerçevede kadınların kimlik mücadelesi içinde ortaya çıkmıştır. *Gender* (toplumsal cinsiyet) kavramsallaştırması ile cinsiyete dayalı eşitsizliklerin zamana ve toplumsal ortama göre değiştiğine dikkat çekilmektedir. Kadın ve erkek arasındaki toplumsal eşitsizliklerin tarihsel ve kültürel olarak inşa edildiğini vurgulayan toplumsal cinsiyet çalışmaları, erkek egemen anlayışın eşitsizlikleri doğallaştırmak yoluyla kadın kimliğini bastırdığını ve kadınları kamusal alandan dışladığına işaret etmektedir. Erkek merkezli bir anlam

sistemi içinde oluşan kültür, kadın ve erkek arasındaki ayırımların toplumsal olarak yapılandırılmış olduğundan daha ziyade bu ayırımların doğal ve evrensel olduğunu kabul ederken bu kimliklerin toplumsal olarak kurulmuş olduğunu göz ardı etmektedir.

1960'lardan itibaren esen özgürlük rüzgârlarının yanında, kadınların porno üretim pratikleri içindeki konumu, kadının yanlış temsili sorununu da gündeme getirmiştir. Bu konuların gündeme gelmesi ise feministlerin kutuplaştığı otuz-kırk yıllık bir pornografi ve sansür tartışması başlatmıştır (Segal, 1992: 272). Bu tartışma radikal feministlerin pornografi karşıtı yazıları ve eylemleriyle başlamıştır. Pornografinin, kadın cinselliğini ve kadın bedenini aşağıladığı, kadını metalaştırdığı; *Andrea Dworkin* ve *Catherina Mackinnon*'ın (1988) eleştirilerinin hedefinde yer almıştır. Ancak radikal feministlerin öncülüğünü yaptığı Pornografi Karşıtı Kadınlar (*Women Against Porno-WAP*) hareketi başka feministlerce çok katı bir tutum olması gerekçesiyle eleştirilmiştir. Seks savaşları diye de anılan bu tartışmalar, **“pornografi karşıtı feministler”** ve **“sansür karşıtı feministler”** ayırımını ortaya çıkarmıştır. Her ikisi de pornografiyi zararlı bulan ama mücadele etme yöntemleri farklı olan bu iki gruba, pornografinin yararlarını savunan **“pro-seks feministler”** eklenmiştir.

Pornografi tartışmalarını başlatmış olan radikal feministler pornografiye, kadın haklarını ihlal ettiği iddiasıyla karşı çıkarken, özellikle yasa değişiklikleri konusunda da mücadele vermişlerdir. Liberal ifade özgürlüğü için kadın inisiyatif hareketi ve pro-seks feminizm olarak bilinen hareketler ise pornografinin yasaklanması için mücadele eden ve öncülüğünü *Catharine MacKinnon* ve *Andrea Dworkin* gibi feministlerin yaptığı *WAP (Women Against Porno)* hareketine karşı tepkisel eğilimler olarak ortaya çıkmıştır ve 1980'li yıllarda çok daha yoğun bir biçimde tartışılmıştır (Crosson, 1998: 23-24) ve 1980'lerin başlarında pornografi karşıtı feministler, sansür karşıtı feministler ve pro-seks feministler arasında devam eden bu yoğun tartışmalara “feminist seks savaşları” adı verilmiştir (Şeran, 2009). Buradan yola çıkarak pornografinin hem bilimsel-düşünsel çalışmalar hem de feminist aktivizm açısından feministlerin en önemli araştırma konularından ve politik-hukuki mücadele alanlarından biri olduğunu söylemek mümkündür.

WAP (Women Against Porno)

1990'larda birçok tartışmaya nüfuz eden radikal feminist yaklaşımlar, pornografinin hem üretimi hem de tüketiminin kadına karşı şiddetin bir biçimi olduğu ve bu yüzden de pornografinin kadınların sahip oldukları vatandaşlık haklarının ihlali olarak tanımlanması gerektiğini savunurlar. MacKinnon'a göre, kadınları nesneleştirerek susturma pratiği olarak işlev görmekte olan pornografi, kadının konuşmasını imkânsız hale getirmekte, onu değersizleştirmekte ve kadını nesneye dönüştürmekte ve kadınların toplumsal yaşama katılımlarını sınırlamaktadır (1987: 182). Kadının pornografi aracılığıyla değersizleştirildiğini ve aşağılandığını dile getiren ve

pornografiyi bir hak ihlali olarak ele alan MacKinnon, “*Ahlaki Bir Konu Değil*” (1983) adlı makalesinde, pornografinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir kurumu olduğunu öne sürmektedir. Pornografiye, kadını erkeğin kullanıma sunan bir nesne olarak gösterdiği için karşı olan Mackinnon (2015: 229-242), pornografinin cinselliği terörize ettiğini ve erkeklerin sözde “özgürlüğünü” desteklerken kadınlar için ise özgürlüğü değil suskunluğu ve erkeğe bağımlılığı dayatmakta olduğunu işaret etmektedir (MacKinnon, 1983: 325).

Pornografi karşıtı feminist hareketin diğer önemli temsilcisi Andrea Dworkin (1993) ise “*Prostitution and Male Supremacy*” başlıklı yazısında, pornografinin üretilmesi ve tüketilmesinin, erkek egemen (patriarchal: ataerkil) bir toplumun sonucu ve pornografinin cinsel ve ekonomik sömürünün gerçek olaylarının belgelenmesi olduğunu ve üretilip tüketilmesinin de kadınlara karşı uygulanan gerçek dünya şiddetinin meşrulaştırılması anlamına geldiğini öne sürmektedir. Dworkin (1993) sözlerine, toplumun erkeğin kadından daha üstün, kadının ise onun gerisinde olduğu fikriyle yönetilmekte olduğunu söyleyerek başlamakta; kadının kirli, şeytansı, vatandaşlık ve kulluk vazifelerine uymayan, görülmemesi ve duyulmaması gereken kaderin olması gerekene zorladığı, cinsel kullanım ve üretim dışında hiçbir değeri olmayan bir varlık olarak tanımlandığını belirtmektedir. Dworkin (1993), kadının cinsiyetinin özünde ayartıcı ve “*kaltak*” olduğu ve huyu gereği kışkırtmaya meyilli olduğunu, erkeğin de bu kışkırtmaya cevap verdiği yönündeki erkek egemen terminolojide kadının *cezalandırması* gerektiği düşüncesinin geçmişten bu yana egemen düşünce olduğunu belirtmektedir. Erkek egemen terminolojide, cinselliğin *fallik* olması sonucunda kadın bedeninin alınır, fethedilir, sahiplenilebilen olduğunu söyleyen Dworkin (1993), kadınların vücudunun cinsel olarak parsellendiğini belirterek ve erkek gücüne dayalı bu sistemde bunun tecavüz ve fahişelikle (seks işçiliği) birlikte yürüdüğünü belirtir. Tecavüzün zorla ilişkiye girmek, kaçırarak, kadını zorla almak olduğunu ve kadınları kaçırma ve tecavüzün bilinen ilk evlilik şekli olduğunu belirten Dworkin (1993), bilinen ikinci evlilik şeklinin ise temelde fahişeliğe dayalı olduğunu, kızlarını satan babaların bu satma-satın alma işlemi dolayısıyla fahişeliğe dayalı bir evlilik kurumunun inşa edilmesine yol açtıklarını belirtir.

Buradan yola çıkarak pornografiyi de tecavüz ve fahişeliğe dayandıran Dworkin (1993), her iki durumda da kadınların ve kadın cinselliğinin çalınabilir ve satılabilir olması nedeniyle bir cinsel meta olarak görüldüğünü ve kadınların hala toplumca, yasalarca, “kültürel” açıdan ve pratikte cinsel taşınır mal olarak görüldüğünü söylemektedir. Kadının kendisi ile birlikte cinselliğinin de açıkça satın alınabilir, erkek tarafından kendisine mal edilebilir- fethedilir, sahiplenilir, alınır, saldırılabilir olmasının kadınların sistematik olarak cinsel kendi kararlarını verme hakkından ve cinsel bütünlükten yoksun kılındığını belirten Dworkin, pornografiyi de resimle, sesle veya görüntüyle kadın cinselliğinin çalınması ve satılması olarak

görmekte ve erkeklerin de bu cinselliği satın aldığını veya çaldığını öne sürmektedir. Kadın cinselliğinin çalınabilmesi ve satılabilmesinin pornografiyi ürettiğini öne süren Dworkin'e göre, pornografinin varlığını sürdürmesi tecavüz ve fuhuşa (kadın satışına) dayanmaktadır. Kadınların fahişe imiş gibi tasvir edilmesi ve cinselliğin "kaltakça" gösterilmesinin pornografi olduğunu belirten Dworkin, pornografinin politik işlevinin ise erkek egemenliğinin zorlayıcı ve vahşi düzenini haklı çıkarmak ve kökenindeki fahişeliği ve tecavüzü sürdürmek olduğunu öne sürmektedir. Pornografi, erkeklerin kadınlar hakkında kendilerini hiçbir kısıtlamaya tâbi tutmadığı (özellikle feodal topluluklarda) bir üst-sınıf erkek zevki olarak gelişmiştir. Sinema endüstrisinin gelişmesi ile birlikte kadınların cezalandırılması pratiklerinin filmlerde ana fikir olması ve kadınların pornografik filmlerde insanlık dışı bir biçimde kullanılması ve de erkekler tarafından cinsel zevkler, eğlence ve hatta "kadınlar böyle istediği için" diyerek kadınların zorlanması, incitilmesi ve zorbaca kullanılmasının başka bir örneğini bulmak imkânsızdır. Çoğunlukla şiddet içeren ve zorla gerçekleşen pornografik ilişki biçimleri kadının nesneleştirilmesine yol açarken, kadına cinsel ilişkide nesne olma durumunu atfetmektedir (Dworkin, 2007: 159 ve 79-82). Sonuç olarak, Dworkin temel hakları ihlal edilen kadınların nesneleştirilmesini içeren bu süreçte kadınların zulüm gördüğünü ve kadınlara yönelik bu işkencenin adının "seks" olduğunu, fuhuş endüstrisi ve pornografinin, dünyayı, seks işçisi olarak kullandığı birçok kadın için bir kafese, geneleve ve hatta temerküz kampına dönüştürdüğünü söyleyerek bu zulme ve işkenceye karşı mücadele edilmesi çağrısı yapmaktadır (Dworkin, 1989 ve 1988).

Dworkin ve McKinnon'un (1988) bu çağrılarını karşılık bulmuş ve kadınları çalan, alıp-satan, tecavüz eden ve fahişeleştiren (seks işçiliğine zorlayan) ve büyük bir ticari hacmi olan porno endüstrisine karşı mücadele edilmesi çağrısı WAP hareketini doğurmuştur. WAP (*Women Against Pornography*) aktivistleri (eylemcileri), cinsel temsilin pornografik şeklinin, tüm kitle iletişim imgelerini biçimlendirdiğini ve kadının erkeği, kadının kadını, erkeğin kadını, erkeğin erkeği algılayışında çok derin etkileri olduğunu öne sürmektedirler. Radikal feministlere göre, diğer medya imgeleri gibi pornografi de cinsel uyarılmayı daha çok erkek egemenliği ve şiddeti ile birleştirmekte ve cinsiyetçi şiddeti doğrudan oluşturan sebep olarak gösterilemese de pornografi cinsiyetçi ideolojinin etkinlikle devam etmesine yardımcı olmaktadır. Radikal feministlerin karşı çıktığı durum, erkek egemen kültürün pornografi aracılığıyla yeniden üretilmesi ve cinsiyetçi rol ayrımlarını ve kadına yönelik baskıları ve şiddeti normalleştirmeye hizmet etmesidir. Ancak bazı radikal feministler pornografik imgelerin, kadınlara karşı yapılan şiddet eylemlerinden ayrılamaz olduğu konusundaki görüşlere kuşkuyla yaklaşmakta olup, radikal feministler içinde yasal mekanizmaların ve sansürün bu derde deva olacağından emin olmayanlar ve yanlış kullanılmasından kaygılananlar da mevcuttur. Pornografi, cinsiyet ayrımcılığını körükleyen bir "kadınları

aşağılama pratiği”dir. Pornografi, kadınları “aşağılanmaktan zevk alan” cinsel objeler olarak sunar (MacKinnon ve Dworkin, 1997). Pornografi karşıtı feministlere göre pornografi kadını metalaştırmakta, cinsiyetçi yaklaşımları ve cinsel tahakküm biçimlerini pekiştirmektedir. Pornografik imgelem erkeğin kadına karşı şiddet uygulamasını meşrulaştırmaya yaramaktadır. Pornografi karşıtı feministler, pornografide erkek egemen anlayışın bir ürünü olarak gördükleri kadının aşağılanması ve kadın bedeninin metalaştırılmasına karşı pornografi ile mücadele ederken sansür uygulanmasını ve pornografinin yasaklanmasını savunurlar ve buna neden olarak da pornografinin kadına karşı şiddete neden olduğu ya da bu şiddeti artırdığını öne sürerken (Rubin, 1992: 29), pornografi konusunda talep edilen yasal düzenlemelerin amacını kadınların maruz kaldığı cinsel tacizleri, cinsel ayrımcılığı ve cinsel saldırıları önlemek olarak ifade ederler (Özden, 2016: 89).

Öte yandan pornografiyi mizojininin (kadına karşı nefret, kadın düşmanlığı) bir ürünü olarak gören radikal feministlerin sadece pornografiye değil, kadınları nesneleştiren diğer tanım ve sunumlara da karşı çıktığını belirtmek yararlı olacaktır. Porno Karşıtı Muhafazakâr ve liberal yaklaşımlardan ayrı bir noktayı temsil etmekte olan radikal feministlerin pornografi karşıtlığının odak noktası genelde cinselliğin, özelde ise pornografi aracılığıyla kadın cinselliğinin kültür endüstrisi aracılığıyla metaya dönüştürülmesidir. Pornografi Karşıtı Feministler pornografi ve seks endüstrisi konusunda bilinç yükseltmek için birçok eğitsel kampanyalarla pornografi hakkında konferanslar ve halka açık gösteriler gibi çeşitli eylemler düzenlemişlerdir (Lederer, 1980: 1). Bunun yanı sıra yaşadıkları toplumlarda, sivil haklar kanununda yasa değişikliği üzerinde çalışmalara başlayarak, insan haklarını ihlal ettiğini düşündükleri pornografik materyallerin yasaklanması için etkili bir hukuk mücadelesi vermişlerdir (Dworkin, 1989b).

Sansür Karşıtı Feministler

Bir taraftan sansür karşıtı feministler, öte yandan pro-seks feministler tarafından eleştirilen pornografi karşıtı feministlerin diğer yaklaşımlar tarafından en çok eleştirilen yönü yasak ve sansürü savunmak konusunda muhafazakârlarla beraber hareket etmeleridir. Pornografi karşıtı feministlerin pornografinin bir insan hakları ihlali olmasından yola çıkarak yasaklanmasına yönelik çalışmalarına karşı çıkan sansür karşıtı feministlerin temel argümanları ise, özgürlüklerin sınırlandırılmasının iktidarın toplumu kolaylıkla denetim altına almasına neden olacağı endişesidir. İktidarın cinselliği denetim altında tutmak için ürettiği denetim ve kontrol yöntemlerine destek olacak çabalara girilerek sansürü onaylamak, sorunu ortadan kaldırmayacağı gibi, kadına yönelik baskı ve şiddeti güçlendirmeye yol açabilir ve bu risk kadınların özgürlük mücadelesine zarar verme potansiyeline sahiptir (Arıdur, 2020: 34 ve Çoban, 2016: 125).

Nadine Strossen “*Pornografiyi Savunma - İfade Özgürlüğü, Seks ve Kadın Hakları Mücadelesi*” adlı kitabında sansür taleplerine karşı çıkmaktadır. *İfade Özgürlüğü için Kadınlar İnisyatifi* olarak adlandırılan bu hareketler, kadınları koruma bahanesiyle yürürlüğe sokulan sansürün olası zararlarına dikkat çekerken, yasaklamaların ve sansür uygulamalarının kadınlara yönelik şiddeti azaltmadığını öne sürmekte ve bu alanda devlet müdahalesine karşı çıkmaktadırlar (Strossen, 1996:11). Pornografinin sansürlenmesi, kadın haklarını güçlendirmek bir yana zayıflatabilir (Vance, 1984: 1113-1115). “*Cinselliği kuşatan egemen kültürel söylemleri ve ikonografileri tekrarladığı*” gerekçesiyle pornografi karşıtı feministlerin görüşlerini eleştiren Lynne Segal’e göre ise geleneksel masallardaki, popüler romanlardaki ve kadın magazinlerindeki kadın ve erkek temalarını pornografi eleştirisindeki aynı gerekçelerle eleştirmek mümkündür. Dworkin’in cinselliği sadece kadın-erkek arasında gerçekleşen heteroseksüel cinselliğe indirgediğini öne süren Segal, erkeğin egemen olduğu, kadının teslim olduğu “fethetme/teslim olma”, “aktiflik/pasiflik” ve “erkeklik/kadınlık” söylemleri ve imgeleri ile beslenen heteroseksüel eril arzunun sadece pornografi de değil, her yerde her zaman karşımıza çıkmakta olduğunu işaret etmektedir (1992: 256-257). Segal, ana akım porno filmlerinde sunulan cinsel ilişki biçimlerinin sadece heteroseksüelliğe ve erkek egemen kadın-erkek rollerine dayalı cinsel ilişki biçimleri ve fantezileri olduğunu söylerken aslında cinselliğin tek biçimli olmadığını belirtmek istemektedir. Segal, porno karşıtı radikal feministlerin pornografinin kadınları susturduğu, zorbalığı, tacizi ve tecavüzü meşrulaştırdığı iddiasının yeterli bir dayanağının olmadığını öne sürmekte ve pornografinin patladığı 1970’li yılların kadınların seslerini en fazla yükselttikleri ve başarılı bir şekilde kendilerine karşı yöneltilen şiddet ile mücadele ettikleri dönem olduğuna işaret etmektedir. Segal’e göre, eşitsizlik, sömürü ve baskı sadece pornografi sektörüne değil diğer tüm alanlara sızmıştır ve yasağın ve sansürün bu problemi çözmede ne derece etkili olabileceği belirsizdir. Bu nedenle de sansürü tartışmak yerine, tüm alanlarda cinsiyet eşitsizliğine dayalı kurumlara ve yapılara karşı çıkılmalı ve pornografiye de bu bağlamda cinselliği metalaştırdığı ve tek tipleştirdiği için karşı çıkılmalıdır (Segal, 1992: 277-281). Gayle Rubin de “*Yanlış Yönlendirilmiş, Tehlikeli ve Hatalı*” (1992) adlı makalesinde, erkek üstünlüğü kavramını pornografi bağlamında sorgularken radikal feminist duruşu eleştirmekte ve kadınların da tüketiciler olarak her türlü pornografiden zevk alabileceklerini öne sürmektedir. Rubin (1992) pornografi karşıtı feministleri, seks muhafazakârlığı ile suçlayarak feministlerin, kadın haklarını ve özgürlüğünü savunmaktan uzaklaştığını öne sürmektedir.

Çoğu liberal olan *Sansür Karşıtı Feministler*, pornografinin zararları konusunda radikal feministlerle görüş ayrılığı içerisinde değildir: Pornografi kitleleri, kadınlara karşı ayrımcılığa ve kadına yönelik şiddete yönlendirmektedir ve kadınları incitici bir içeriğe sahiptir. Ancak Strossen (Strossen, 1996: 13), pornografik materyallere sansür uygulanmasının

kadına yönelik şiddeti ve ayrımcılığı azaltmayacağını, tam aksine sansürün bu ciddi problemleri daha da ağırlaştıracağını öne sürmektedir. İfade özgürlüğüne kısıtlamalar koymanın sakıncalarına dikkat çeken sansür karşıtı feministler, radikal feministlerin aksine, pornografi ve şiddet arasındaki bağın bilimsel olarak kanıtlanmadığını ve pornografi içinde şiddet içerikli materyalin payının düşük olduğunu belirtmekte, hatta bazı noktalarda erkeklerde pornografik yayınlar izlemenin bir tür arınma yaratarak kadına yönelik şiddeti hafiflettiği görüşünü öne çıkarmaktadırlar. Sansür karşıtı liberal feministler sansür uygulamasına onay vermenin ve desteklemenin özgürleştirici cinsel içerikli materyallerin de (örneğin kitapların) yasaklanmasına neden olabileceğini ısrarla vurgulamaktadırlar (Strossen, 1996: 248 ve Brulotte ve Phillips, 2006: 457). Sansür karşıtı feministler cinselliğin kadınlar için kötü bir şey olduğu yönündeki muhafazakâr görüşlerle aynı noktaya düşerek bunu destekleyecek düşünceler ortaya koymanın kadın özgürlüğü mücadelesine zarar vereceğini öne sürmektedirler (McElroy, 1995; URL-4). Pornografik materyallerin üretimi, dağıtımı ve tüketiminin ifade, mülkiyet ve tercih hürriyetiyle ilgili olduğu düşüncesini öne çıkaran sansür karşıtı feministler cinselliğe dair ifadelerin özgür bir biçimde yaygınlaşmasının bireylerin insani potansiyellerini geliştirmesine katkı sunabileceğinin de göz ardı edilmemesi gerektiğini öne çıkarırken, bir cinsel fanteziler dünyasının yaratılmasının bireysel ve toplumsal olarak faydalı sonuçlar da üretebileceğini ve cinsel temsillerin erişimine imkân verilmesinin bireylerin kendileri için uygun cinsel davranışları seçebilmelerine ve oluşturmalarına da katkı yapabileceğini savunmaktadırlar. Ancak liberal yaklaşımlar devletin özel alana hiç müdahale etmemesi gibi bir görüşü değil, bu materyallerin temel insani haklarından herhangi birine saldırı içeriyorsa devletin bu türden eylemlere ve yayınlara hukuki bir biçimde müdahale etmesi gerektiğini savunur ki, burada esas olan, başkalarına zarar vermemek kaydıyla erişkin insanların kendi seçimlerini yapabileceğine dayalı özgürlük görüşüdür. Bu bağlamda liberaller açısından tecavüz, şiddet suçları ve çocuk istismarı içeren materyaller bu tür müdahaleleri gerektirmektedir (Linz ve Malamuth, 1993: 6-11; akt. Özden, 2016: 88).

Pro-Seks Feministler

Pro-seks feminizm kadının özgürlüğü konusunda temel olarak cinsel özgürlüğe odaklanan bir hareket olarak bilinmektedir (Willis, 2012). Pro-seks feministler, pornografiye karşı çıkmadıkları gibi, pornografinin cinsel özgürlük anlamında özellikle kadınlara somut faydalar da sağlayabileceğine inanırlar ve bu bağlamda pornografi karşıtlığının kadınların özgürlük mücadelesine zarar verdiğini savunurlar. Pro-seks feministler pornografik materyallerin üretimi ve dağıtımında kadınların daha aktif rol almasının, kadın özgürlüğü açısından önemli bir rol oynayabileceğini öne sürerler (Şeran, 2009). Pro-seks feministler, cinsel ifade biçimlerinin özgürlüğünü savunularak “yasaklara” karşı çıkmaktadırlar (Kıral, 2019: 116-118). Pro-seks feminizm içerisinde yer alan “*Bad Girls & Dirty Pictures*” kitabının ortak

yazarlarından biri olan Avedon Carol, pornografik materyallerin yetişkinlere ve hatta çocuklara zarar verdiğine ilişkin herhangi bir kanıt olmadığını öne sürmektedir (Carol, 1994: 21).

Pornografinin yararları da olabileceğini iddia eden pro-seks feministlerden Wendy McElroy'a göre (1995), tehlikeli bir yer olan dünyada pornografi, cinsellik konusunda bir aydınlanma kaynağı olabilme potansiyeline sahiptir. Pornografinin, kendi yatak odalarında kadınlara mahremiyet içerisinde deneyimler sunabilme potansiyeli olduğunu öne süren McElroy'a göre, bunun yanı sıra, pornografinin cinsellikle ilgili klişeleri yıkabilme, bütün insanları, özellikle de kadınları, cinsellik konusunda utanç duygusundan kurtarabilme potansiyeli de vardır. (McElroy, 1995; akt. Kırıl, 2019: 117-118).

Porno karşıtı feministlerin pornografi ve şiddet arasında kurduğu bağlantının tersine pornografiyi istek ve arzuları zararsızca gideren görüntüler olarak ele alan ve pornografinin cinsellik konusunda problem yaşayan çiftlere önerilebilecek bir materyal olduğunu söyleyen pro-seks feministlere göre, *"eşlerin birbirini aldatmasındansa porno izlemeleri daha iyidir"*. Pornonun kadınlara politik faydaları da olduğunu öne süren pro-seks feministler; insanların kabul edilmiş sınırlar dışında düşünülebildiklerine imkân sağladığını ve bu bağlamda kadınların da kendi isteklerine uygun ürünler üretebileceklerini söylemektedirler. Pro-seks feministler sadece pornografinin yararlarını savunmamış, aynı zamanda pornografiyi değiştirme ve feminist bir pornografi oluşturmak yönünde çalışmalarda da bulunmuşlardır. Başlangıcında büyük tepki çeken bu hareketin daha sonra, özellikle farklı cinsel eğilimlere/yönelimlere sahip gruplardan, önemli ölçüde bir destek bulduğunu söylemek gerekir (McElroy, 1995).

Pornografi karşıtı radikal feministlerin ataerkilliğe, sömürüye, cinsiyetçiliğe karşı yönelttiği eleştiriler önemli bir karşı çıkışı oluşturmaktadır. Ancak cinselliğin yasalar yoluyla düzenlenmesinin ve pornografinin yasaklanmasının, sansür edilmesinin sorunun çözümü olmadığı da açıktır. Çünkü pornografi bir neden değil bir sonuçtur. Dworkin'in yazdıklarını okuduğumuzda, Arıduru'nun da belirttiği gibi, öne sürülen düşünceler ile Dworkin'in heteroseksüel cinsel ilişkiyi kadını aşağılayan bir eylem olarak görmekte olduğunu gözlemliyoruz. Bu çerçevede Dworkin'in cinsel ilişkinin kadını özgürleştireceği fikrinden oldukça uzak olduğunu ve iddialarının aksine, bir anlamda kadının cinselliğini yok saymakta olduğunu söyleyebiliriz (Arıduru, 2020: 91). Segal'in de belirttiği gibi, birçok kadın yürürlükteki cinsiyetçilik ve kadın düşmanlığı kültürünü yansıttığını düşündükleri pornografi biçimlerinden hoşlanmamaktadır, ancak pornografi ile mücadele cinsiyet eşitsizliğine dayalı kurumlara ve yapılara karşı yürütülen mücadelenin bir parçası olabilir. Segal, radikal feministlerin, eşcinsellere karşı oldukları şüphe götürmeyen ataerkil aile taraftarı gruplar tarafından gitgide daha çok desteklenmekten öte, kullanıldıklarını ve sonuç olarak pornografiyle mücadele eden feminist kampanyacılar ile sağ kanattan otorite yanlılarını,

ticari cinsellik sanayisinin hukuki suç kapsamına alınması konusunda aynı çizgide buluştuklarını öne sürmektedir (Connell, 2019: 421).

Türkiye’de pornografi konusunda porno karşıtlığı baskın konumda olup, pornografi konusunda ifade özgürlüğü ekseninde bir tartışma yürüten sansür karşıtı ve pro-seks feminist görüşleri savunanlara genel olarak rastlanmamaktadır. Ayşe Düzkan (1997) pornografik ve erotik ayrımını bile kabul etmemekte ve erotik materyallerde de kadını aşağılayan temsillerin olduğunu vurgulamaktadır. Bir diğer feminist Ayşe Sargın’ın argümanları da (URL-5) pornografi karşıtı feministler ile paralellik gösterirken, Sargın da pornografi ve erotizm arasındaki farktan habersiz görünmektedir. Kısaca Türkiye’de feminist düşünürlerin pornografinin yanında erotizmin de kontrol altına alınması, denetlenmesi ve yasaklanması ekseninde görüşe sahip oldukları ve bu bağlamda muhafazakâr konuma yakın bir yerde durdukları görülmektedir. Ancak, Şeran’ın da belirttiği gibi, porno karşıtı feministler öne çıktıklarından, Türkiye’deki feministlerin sansür uygulamasına destek olduğu düşüncesi yanıltıcı bir düşünce de olabilir (URL-6).

Muhafazakâr Pornografi Karşıtlığı

Pornografik materyallerin insanın cinsel pratiğini zorlamakta ve çarpıtmakta olduğunu öne süren (Ellis, 1992) muhafazakâr görüşler, sadece pornografik değil erotik materyallerin de toplumsal ve dini değerlere ve kurumlara bir saldırı olduğunu ve bu materyalleri üreten, dağıtan ve tüketenlerin toplumun ahlak değerlerini çözmeye hizmet ettiğini öne sürerler. Aile ve toplumun, dolayısıyla var olan düzenin korunması esasına dayalı muhafaza edici: muhafazakâr yaklaşımlara göre, toplumsal düzeni ve aileyi korumak için toplumun ahlaki değerlerinde bozulmalara yol açan ve toplum için zararlı etkinliklere karşı önlem almak da devletin en başta gelen görevleri arasındadır. Pornografik materyallerin, hatta cinsellik içeren ve müstehcen sözcüğü ile tanımlanan cinselliğin her türlü gösteriminin ve görünümünün ailevi ve toplumsal değerlere zarar verdiğini öne çıkaran muhafazakâr yaklaşımlara göre, müstehcen materyalleri toplumsal ahlaka ve düzene zarar veriyor ise ve insanlarda ahlaki kaygıların yükselmesine yol açıyor ise cinsellik alanında serbestlik, özgürlük sınırları içerisinde değerlendirilemez. Öte yandan, müstehcen neşriyatın; fuhuşun, suçun, şiddetin ve saldırganlığın yaygınlaşmasını teşvik etmesiyle de bireyler üzerinde olumsuz etkilere sahip olduğunu öne çıkaran muhafazakâr yaklaşımlara göre, böylesi bir durumda, pornografik olmasa da cinselliği içeren ve müstehcen olarak nitelenen bütün yayınlar ve gösterimler ifade özgürlüğü kapsamında ele alınamaz ve devlet bu türden neşriyatın yayılımı konusunda önlem almalı, bu türden neşriyatı denetlemeli ve bunu hukuki teminat altına almalıdır. Bu çerçevede muhafazakâr yaklaşımların özelde pornografi ve genelde cinsellikle ilgili değerlendirmelerinin, toplumdaki sömürü ilişkilerine ve cinsel ayrımcılığa ilişkin görüşlerle bir ilgisi olmadığını da işaret etmek gerekir (Özden, 2016: 85). Toplumun ve ailenin korunması için cinselliğin (özellikle de kadın cinselliğinin) zapturapt altına

alınmasını elzem gören muhafazakârların sadece pornografiye değil, erotik içerikli yayınlara da karşı olduğunu ve meşru saydıkları cinsellik ve cinsel ilişki biçimlerinin dışında yer alan her türlü cinselliğin yaşanmasına da imgelemine de karşı olduklarını ve bunları toplumun dışında tutmak için çaba harcadıklarını belirtmek gerekir. Bu çerçevede cinselliğin toplumun dışına sürülmesi söz konusu olup toplum dışı olması gereken cinselliğin, toplumsal yaşama sızması için, denetim altına alınamayan cinselliğe, fuhuş ve porno endüstrisi aracılığıyla (toplum-dışı olmak koşuluyla) izin verilmekte olduğunu söyleyebiliriz. Muhafazakârlar, bu anlamda devletin “birey için genel toplum, din ve aile değerlerine uygun olanı belirleme hakkına sahip olduğunu” iddia ederek sansür uygulamasını talep ederler (Şeran, 2009; Segal, 1992: 275). Muhafazakârlar, “pornografik” kelimesinden daha çok “müstehcen” kelimesini kullanmaya yatkındırlar. Muhafazakâr düşüncenin “müstehcen neşriyata” karşı mücadelesi, sadece pornografi üzerinde değil cinselliğin tüm sunuluş biçimleri üzerinde, devlet ve toplum kontrolü (baskısı) sağlamaktır. Ancak, muhafazakâr toplumlarda baskın olan koşulsuz sadakat ve itaat üzerine kurulu bir cinsel ahlak talebinin de erotizmle değil pornografi ile paralellikleri olan bir ilişki türü olduğunu ve bunun sadece cinsel ilişki ile sınırlı olmadığını altı çizilmelidir. Bu itaat talebinin bireyin, genellikle de kadının özerkliği/özerk varlığını hiçe sayan bir yanı olduğunu ve bunun da gönülden bir bağlılıktan daha çok ailenin ve soyun (düzenin) korunmasını ve sürdürülmesini esas aldığını söylemek mümkündür. Sadakat kültüründe baskın olan akıl, “düzen koruma” aklıdır.

Sonuç ve Değerlendirme

Feminist pornografi tartışmaları içerisinde muhafazakâr argümanların dışında kalan taleplerin hepsi kadınlar için birer özgürleşim talebidir ki özgürlük sadece kadınlar için değil, her birey/tüm bireyler için bir hak olmalıdır. **Sadece cinselliğin serbestleşmesi ve hatta serbestleşmenin ötesine geçerek özgürleşmesi ezilenleri ezenlerin zulmünden, insanları baskı ve sömürden azat etmeye yetmez. Bu çalışma, bütün erotik ve pornografik ürünlere nesneleştirici ve sömürücü diye saldıran püritenlere de ve bütün pornografik ürünlerin temelde zararsız olduğunu düşünen liberterlere de karşı çıkararak, pornografiyi tek başına değil, onu doğuran toplumsal-politik ve ekonomik etkenler ile birlikte ele almak gerektiğini savunmaktadır.** Kadınlara ve erkeklere ve hatta bütün cinsel yönelimlere sahip bireylere gerekli olan, bireyciliğe dayalı romantik düşlere değil, hayatın politik, kamusal ve toplumsal yapılarının daha çok vurgulanmasına dayalı düşüncelere daha sıkı sarılmak olmalıdır. Sevginin, aşkın dönüştürücü gücüne inanarak küçük ortaklıklar kurmak ve dünyanın geri kalanından kendisini yalıtarak özgürleşebileceğini sanmak temelinde toplumsal olan sorunların özel veya kişisel sorunlar olarak görülmesine dayalıdır. **Sorun kişisel olmadığı için çözümü de kişisel gayretlerle gerçekleştirilemez.**

Pornografi ile mücadele etmek adına sansürü savunan bir konuma yerleşmek, sansürün daima yerleşik iktidar ilişkilerini savunmaya, hepsinden öte erkeğin kadın cinselliği üzerindeki kontrolünü meşrulaştırmaya yaradığını unutmak demektir. **Pornografi yasaklanırsa mizojini ortadan kalkmayacak, erkeklerin uyguladığı şiddet ve kadınların savunmasızlıkları yok olmayacaktır.** İnsan bedeninin metalaştırılması, cinselliğin para ya da maddi menfaat karşılığı sonucunda değiş-tokuş edilmesi devam ettikçe, pornografi de soft ya da hard biçimleriyle, açık ya da gizli olarak varlığını sürdürecektir.² Bu çerçevede, yasaklama ve sansür, bir sonuç olan pornografi problemini çözmeye muktedir olmadığı gibi, müstehcen neşriyatla mücadele adı altında erotik cinselliğin de sansür edilmesine doğru yol alabileceği için sorunları daha da ağırlaştırıp, derinleştirebilir. Kapalılığa ve tahakküme dayalı, pornografi dâhil, bütün rejimlerin panzehiri açıklıktır. **Karanlıklar kraliçesi pornografi, açık toplumda kendine bir ihtiyaç yaratmaya muktedir olamaz.** Pornografi ve fuhuşun karanlığa, kapalılığa ihtiyacı vardır, gün ışığını, aydınlığı görünce solup gitmeleri mukadderdir. Yasak ve sansür söz konusu edildiğinde, insan bedeninin ve cinselliğin nesneleştirilmesine ve eşitsiz tahakküm ilişkilerine yönelik bir yasak söz konusu olursa kadınsı boyun eğmenin ya da başka türden boyun eğme biçimlerinin kutsandığı ve buna ilişkin hazlarını öven ve yücelten ve birçoğu da kadınlar tarafından yazılan romanların ve kadın magazin dergilerinin de sansür edilmesi gerekir. **Bu çerçevede deyim yerindeyse bir yandan “namus bekçiliği” yapan tutucu yaklaşımlar, diğer yandan romantik aşk idealleri ve öte yandan ise cinselliği bayağılaştıran pornografik materyaller kapitalist pazar ile bütünleştirdiğinde güce dayalı patolojik bir cinsellik anlayışına neden olmaktadır.** Birçok feministin fark ettiği gibi çok popüler olan ucuz aşk romanları bir zamanlar kadınlar için bir tür pornografi işlevine sahiptir. Bu yüzden kadınların, kadınların ürünlerini şefkatli okumalara tabi tutmaktan vazgeçmeleri ve onlara da eleştirel bir biçimde yaklaşımları gerekmektedir ki, birçok feminist düşünür ve aktivistin bunu etkili bir biçimde yaptığını da söylemek gerekir. Öte yandan liberal yaklaşımların, pornografinin ortaya çıkarmış olduğu sömürü problemlerini görmezden geldiğinin altı çizilmelidir. Pro-seks feministlerin, pornografinin kadınlar tarafından ele alınarak reforme edilmesi, ayrımcılık ve şiddetten arındırılmış bir feminist pornografi oluşturulması önerilerini hem pratik açıdan hem de etik açıdan savunmak mümkün görünmemektedir. Pornografinin temel özelliklerini dikkate aldığımızda, pornografinin dayandığı nesneleştirme, sömürü ve araçlaştırma edimleri sürdükçe pornografi hiçbir zaman etik olamaz; bu özelliklerin yokluğunda var olan cinsellik imgelerine ise pornografi adı verilemez. Pornografi ve tüm diğer

² Pornografinin neden gizlilik üzerine inşa edildiği, neden gizlenmekte olduğu, kapalı ve açık, insan ve toplum olma açısından ayrıca devlet ve aile sırrı kavramı ile bağlantı kurularak irdelenmelidir.

cinsel iletişim tartışmalarının, porno karşıtı feminist argümanların dışındaki argümanların da tartışıldığı ve sadece kendi bedenleri üzerinde hak iddia edemeyen, tacize ve şiddete uğrayan kadınların değil, herkesin ortak meselesi olduğundan hareketle insanların özgürlüğü ve kendi bedeni üzerine söz söyleyebilme hakkı kavramları esas alarak irdelenmesi gerekir. Yapılan araştırmalar pornografinin kadınlar arasında da yaygın olarak tüketildiğini göstermektedir. Bu duruma da değinmek gerekir. Pornografinin yaygınlaştıkça (erişimi internet sayesinde kolaylaştıkça) kadınlar arasında kabul gördüğünü hatırlatmak isteriz. Diğer konular bir yana kadınların da artık neredeyse erkekler kadar pornografinin tüketicisi olması izaha muhtaçtır. Belki de bir sonraki araştırma konusu şu olmalıdır: “Neden kadınlar pornografinin tüketicisi durumuna geldi?”

Pornografi bir neden değil bir sonuç olduğu için, pornografinin çözümü de sanat yoluyla erotik olanın yüceltilerek ve hiç kimsenin erişemeyeceği bir yüksekliğe konulması olabilir. Erosu bir kurtarıcı olarak görmek anlayışı yerine, tahakküm yerine yaşamseverliğin, başka bir deyişle thanatos yerine eros’un gündelik hayatın egemen ilkesi haline gelmesinden ve cinselliğin bir yandan yasaklardan öte yandan ise ticaretten (metalaşmaktan) arındırılırken, diğer taraftan sanat aracılığı ile cinselliğin mistifiye veya süblime edilmekten de yüceltimlerden de arındırılıp doğallaşması, sadeleşmesi ve hayatın içinde yerini alması sağlanabilir. Bu kapatılmadan kurtulmak için öncelikle birer nesne olmak ve bunun yanında başkalarını nesne olarak görmek anlayışı (onu amaçlarına ulaşacak bir araca indirgemek) düşünceleri, yaşamın her alanında, terk edilmelidir. Bunun yanı sıra insanı sadece içe dönüşten ibaret gören ve özne olabilmek için içe dönmeyi salık veren özne anlayışı da terk edilmelidir. Bunların yerine kendini özgürce ifade etmenin yanı sıra ötekilerle diyalogu da yadsımayan ve özneler arası diyalogu hayatının merkezine koyan bir özne anlayışına ihtiyaç vardır. Çökertilmiş olan kamusal insan yeniden hayat bulmalı ve insanlar ancak özel alanlara kapanarak ve diğerlerine sırtını dönerek, hatta onları mağlup ederek ve aşağılayarak mutlu olabilecekleri yanılsamasından kurtarılmalı ve kamusal alanlara açılmalı, insanların birbirine rastlamasını ve diyalogunu mümkün kılan kamusal alanlar kadın, erkek herkese alabildiğine açık hale getirilmelidir. Bu yüzden, sadece cinsellik olarak değil, hayatın her alanında rastlantılara, bir başka deyişle serüvenlere açıklık, erotik bir hayatın temel taşlarından birisidir; çünkü tesadüflere yer bırakmayan bir hayat kurgulanmış, hareketsiz bırakan, araçsallaştırılan bir hayattır ve mekanize ve soğuk bir hayat olmaya yazgılıdır. Başka bir deyişle **toplumsal hayat da cinsellik de güçlü ile güçsüz, efendi ile köle, özne ile nesne arasında bir ilişki olmaktan kurtarılıp, özneler arası eşit bir iletişim şeklini almalıdır. Gündelik hayat şiddet, sömürü ve hiyerarşiden uzaklaştıkça ve erotizm, yaşamseverlik yükseldikçe, sömürü ve bağımlılık ilişkilerine bağlı pornografi de ortadan kalkmasa dahi, sönümlenecek ve etkisini yitirecektir.**

KAYNAKÇA

- Arıduru, T. (2020). *Pornografik materyal tüketimi ile toplumsal cinsiyet rolleri ve şiddete yönelik tutumların ilişkisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bataille, G. (2006). *Cinsellikten dinselliğe erotizm*. (çev.: Bora Akad), İstanbul: Kelebek Arges Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme biçimleri*. (çev.: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. (çev.: Bediz Yılmaz), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Brulotte, G. - Phillips, J. (2006). *Encyclopedia of erotic literature*. UK: Routledge Press.
- Carol, A. (1994). *Nudes, prudes and attitudes pornography and censorship*. Cheltenham: New Clarion Press.
- Connell, R.W. (2019). *Erkeklikler*. (çev.: Nagihan Konukçu), Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coward, R. (1989). *Kadınlık arzuları*. (çev.: Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crosson, C. (1998). The sex censors. *International Viewpoint*, 298, 23-24.
- Çoban, B. (2016). Gözün iktidarı üzerine. *Panoptikon: Gözün İktidarı*, (ed.: Barış Çoban ve Zeynep Özarlan), 111-137, İstanbul: Su Yayınları.
- Düzkan, A. (1997). Bir tuzak ve haz aracı olarak pornografi. *Pazartesi Dergisi*, 32.
- Dworkin, A. (2007). *Intercourse*. USA: Free Press Paperbacks.
- Dworkin, A. (1993). Prostitution and male supremacy. *Michigan Journal of Gender & Law*, 1(1), 1-12.
- Dworkin, A. (1989). *Pornography: Men possessing women*. London: Penguin Books.
- Dworkin, A. (1988). *Pornography is a Civil Rights Issue for Women*, 21 U. Mich. J. L. Reform 55.
- Dworkin, A. & MacKinnon, C. (1988). *Pornography and civil rights: A new day for women's equality*. Minneapolis, Minn.: Organizing Against Pornography, 142 pp.
- Ellis, J. (1992). On pornography. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, (ed.: Mandy Merck), UK: Routledge.
- Folco, P. D. (2005). *Dictionnaire de la pornographie*. Paris: Press Universitaires de France.
- Giddens, A. (1994). *Mahremiyetin dönüşümü*. (çev.: İdris Şahin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girgin, Ü. H. (2017). Yeni medya teknolojileri, pornografi ve kültürel dönüşüm. *Atatürk İletişim Dergisi*, 12, 69-98.
- Greer, G. (1996). *İğdiş edilmiş kadın*. (çev.: Mefkure Bayatlı), İstanbul: Pencere Yayınları.
- Haug, W. F. (1997). *Meta estetiğinin eleştirisi*. (çev.: Ayşe Gül), İstanbul: Spartaküs Yayınları.
- Hunt, L. (1996). Introduction: Obscenity and the origin of modernity, 1500-1800. *The Invention of Pornography, Obscenity and the Origin of Modernity, 1500-1800*, (ed.: Lynn Hunt), 9-45, NewYork:Zone Books,
- Hyde, M. (1986). *Pornografinin tarihi*. (çev.: Feride Çiçekoğlu), Ankara: Kalem Yayıncılık.
- Illouz, E. (2011). *Soğuk yakınlıklar: Duygusal kapitalizmin şekillenmesi*. (çev.: Özge Çağlar Aksoy), İstanbul: İletişim Yayınları.

- İşçibaşı, Y. (1998). *Televizyonda müstehcenlik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Kendrick, W. (1996). *The secret museum: Pornography in modern culture*. California: University of California Press.
- Kıral, S. (2019). *Deontolojik etik yaklaşım temelinde pornografi tartışmalarına eleştirel bir bakış*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lederer, L. (1980). *Take back the night, women on pornography*. New York: Bantam Books.
- Linz, D. - Malamuth, N. (1993). *Pornography*. New York: Sage Publications.
- MacKinnon, C. A. (2015). *Feminist bir devlet kuramına doğru*. (çev.: Türkan Yöney), İstanbul: Metis Yayınları.
- MacKinnon, C. A. (2005). *Women's live, men's law*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism unmodified discourses on life and law*. Cambridge: Harvard University Press.
- MacKinnon, C. A. (1983). Not a moral issue. *Yale Law & Policy Review*, 2(2), 321-345.
- MacKinnon, C. A. - Dworkin, A. (1997). *In harm's way: The Pornography civil rights hearings*. Massachusetts: Harvard University Press.
- McElroy W. (1995). *Xxx: a woman's right to pornography*. New York: Griffin Books St Martin.
- Mete, L. (2021). Küfürlere göre kişilik çözümlemesi. *Psikeart İletişim*, (75), 24-25.
- Millett, K. (1996). *Zulüm Politikaları*. (çev.: Beril Eyüboğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Navaro, L. (2011). *Haset ve rekabet: Kendi kuyruğunu yiyen yılan*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Oskay, Ü. (1982). *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. Ankara: Ankara Üniviveritesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Oskay, Ü. (1982b). *Kitle iletişiminde fantazyaya görünümlü düz şiddet ve pornography gösteriminin kültürel işlevleri*. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Bölümü Yayını.
- Öğüt, S. (2010). *Pornografi ve tesettür, egemenliğin iki diferansiyeli*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada kadın ve cinsellik sömürüsü*. Ankara: Dayanışma Yayınları.
- Özdemir, İ. (2009). Türkiye'de popüler kadın magazin dergileri: Yeni kadın kimliği ve sunulan yaşam tarzları. *Medya Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları Türkiye Medyasından Örüntüler*, (ed.: Banu Dağtaş ve Erdal Dağtaş, 202-239, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özden, U. (2016). *Endüstriyel bir form olarak müstehcenliğin medyatik üretimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Pornography (1992). *The American Heritage Dictionary of the English Language*, United States: Houghton Mifflin.
- Rubin, G. (1992). Misguided, dangerous and wrong: An analysis of anti-pornography politics. *Bad Girls and Dirty Pictures*, (ed.: A. Assiter & A. Carol), 244-251, Pluto.
- Segal, L. (1993). False premises: Anti-pornography feminism. *The Socialist Register*, 29, 92-105.

- Segal, L. (1992). *Ağır çekim: Değişen erkeklikler, değişen erkekler.* (çev.: Volkan Ersoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soydan, E. (2019). *Kültürün pornolaşması: İnternet çağında pornografi.* İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Strossen, N. (1996). *Defending pornography-free speech, sex and the fight for Women's Rights.* London: Abacus.
- Vance, C. S. (1984). *Pleasure and danger: Exploring female sexuality.* UK: Routledge.
- Willis, E. (2012). *No more nice girls: Countercultural essays.* U of Minnesota Press.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın haklarının müdafaası.* (çev.: Kevser Erol), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Yalom, I. D. (2002). *Aşkın celladı ve diğer psikoterapi öyküleri.* (çev.: Handan Saraç), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Pornography.

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pornography> (Erişim: 17.06.2023)

URL-2: Porno.

<https://www.tdk.gov.tr/> & <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 17.06.2023)

URL-3: Pornography.

<https://ahdictionary.com/word/search.html?q=pornography> (Erişim: 17.06.2023)

URL-4: A feminist overview of pornography, ending in a defense thereof.

<http://www.feministezine.com/feminist/postfeminism/Feminist-Overview-of-Pornography.html> (Erişim: 17.06.2023)

URL-5: Pornografi ve kadına şiddet.

<http://bianet.org/bianet/bianet/88323-pornografi-ve-kadina-siddet>

URL-6: Feminist tartışmalar ışığında pornografi ve sansüre “ayıplar cenneti” Türkiye’den bakmak, Türkiye’ye bakmak.

<http://www.academia.edu/222479/FEM%C4> (Erişim: 17.06.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Our study does not require an Ethics Committee Approval.

Finansman / Funding: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek almadık./We did not received support from any institution or organization for this study.

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Kurumlarımıza (Çukurova Üniversitesi ve Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi) teşekkürü borç biliriz./We would like to thank our organisations (Çukurova University & Hatay Mustafa Kemal University)

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazar bu çalışma için eşit oranda katkı sunmuşlardır. /Both authors contributed equally to this study.

SHAIKH HAMDULLAH SCHOOL IN THE ART OF TURKISH CALLIGRAPHY: A CASE STUDY FROM THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART



METROPOLİTAN SANAT MÜZESİ ÖRNEĞİNDE TÜRK HAT SANATINDA ŞEYH HAMDULLAH EKOLÜ

Seçil SEVER DEMİR*

ABSTRACT: The art of calligraphy, also known as "hüsni hat" in Islamic culture, involves writing Islamic script in accordance with aesthetic principles. Executed using Arabic letters, this art form emphasizes the aesthetics and meaning of writing. The calligraphers, known as "hattat," adhere to rules to create Imagely pleasing scripts. The essence of calligraphy lies in expressing the aesthetics and essence of writing. Influenced by Islam's emphasis on writing and avoidance of imagery, calligraphy has become one of the most valued forms of Islamic art. This study aims to examine the contributions of the prominent Calligrapher Shaikh Hamdullah (1436-1520), a pioneer of Turkish Calligraphy, to the art through the example of a "thuluth and naskh hadith and poetry panel" Conducted through a literature review, this research delves into the Ottoman calligraphy, aklâm-ı sitte (six scripts), and the Shaikh Hamdullah school, focusing on his muraqqa at the Metropolitan Museum of Art. During the Ottoman era, aklâm-ı sitte styles like thuluth and naskh; muhaqqaq and rihani; tawqî and riq'a, evolved under Hamdullah's influence. His style of naskh calligraphy became the preferred method for transcribing the Quran across the Islamic world, giving rise to the Shaikh Hamdullah School. His contributions encompass Qur'an manuscripts, calligraphic panels, and muraqqas, held in prestigious collections worldwide. The tradition of granting, or certification, has preserved Shaikh's style, allowing his teachings to endure. The discussed artwork, a part of Shaikh's muraqqa album, features thuluth headings and naskh text lines drawn with ink and reed pen on marbled paper. In the work, which represents one of the most ideal example of the thuluth and naskh styles in calligraphy, onyl gold-painted mini flowers and rulers were observed as elements of illumination.

Keywords: Shaikh Hamdullah, The Art Of Calligraphy, Ottoman Art Of Calligraphy, Turkish Art Of Calligraphy, Aklam-ı Sitte(Six Scripts)

ÖZ: Hat sanatı, İslam yazısını estetik ölçülere bağlı kalarak en güzel biçimde yazma sanatını ifade eder. Arap harflerini kullanarak icra edilen bu sanat, İslam kültüründe "hüsni hat" olarak adlandırılır, sanatkârlarına "hattat" adı verilir. Hat sanatının temel amacı, yazının estetiğini ve manasını en iyi şekilde ifade etmektir. İslam'ın yazıya verdiği önem ve tasvirde kaçınma gibi etmenler, hat sanatını İslam sanatının en değerli dallarından biri yapmıştır. Bu çalışma, Türk Hat Sanatı'nın ilk ve önde gelen ekolü olan Hattat Şeyh Hamdullah'ın (1436-1520) Türk Hat sanatına katkılarını, "sülüs-nesih hadis ve şiir levhası" örneği üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Osmanlı hat sanatı, aklâm-ı sitte ve Şeyh Hamdullah ekolü hakkında alan yazın taraması yapılarak gerçekleştirilen bu araştırma, Şeyh Hamdullah'ın Metropolitan Sanat

* Dr.-İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-İzmir/sesevef@gmail.com
(Orcid: 0000-0002-1506-2840)

Müzesi'ndeki murakkası ile sınırlandırılmıştır. Osmanlı döneminde sülüs ve nesih yazı başta olmak üzere; muhakkak ve reyhani, tevkî ve rikâ olarak adlandırılan aklâm-ı sitte sitilleri Şeyh Hamdullah ile Osmanlı üslubuna kavuşmuştur. Kur'an yazılmasında şeyh üslubu olarak nesih hat yazısının kullanılması tüm İslam dünyasında benimsenerek Şeyh Hamdullah Ekolü doğmuştur. Şeyh Hamdullah'ın başta İstanbul olmak üzere dünya çapındaki koleksiyonlarda Kur'an, hat levhaları ve murakkalardan oluşan nadir sanat eserleri bulunmaktadır. Hat sanatı öğretimindeki icazet geleneği aracılığıyla Şeyh'in üslubu, eserleri ve öğrencileri sayesinde günümüze ulaşmıştır. Bu çalışmada kapsamında ele alınan Şeyh'in murakka albümünün parçası olan iki kıta, aharlı kâğıt ve ebru üzerine is mürekkebi ve kamış kalem ile çekilmiş sülüs başlık ve nesih metin satırlarıyla tasarlanmıştır. Hat sanatı açısından sülüs ve nesih sitilinin en ideal örneklerinden birini teşkil eden eserde tezhip öğesi olarak sadece altınla boyanmış pençler ve cetveller yer aldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Hamdullah Okulu, Hat Sanatı, Osmanlı Hat Sanatı, Türk Hat Sanatı, Aklâm-ı Sitte (Altı Kalem)

Introduction

The art of calligraphy is the practice of beautifully writing Islamic script derived from Arabic letters, adhering to established aesthetic standards. In Islamic culture, calligraphy, known as "hüsn-i hat," signifies both "writing" and "beautiful writing." Those who received certification and were authorized to sign their writings were initially referred to as "kâtib," "muharrir," and "verrak," with the term "hattat" being used since the 4th century (Özcan, 2017: 424, 425; Derman, 1997: 493). The fundamental purpose of calligraphy is not only physical beauty but also expressing meaning. Integrating the spiritual dimension of Islam with aesthetics, calligraphy possesses a unique elegance. While artistic elements of finesse characterize design, the expressive power of writing is equally valued (Maktal, 1999: 197). It constitutes one of the most esteemed and valuable branches of Islamic art. Calligraphy gained significance due to Islam's emphasis on the first command to read, importance given to reading and writing, and the desire to write the Quran in the most beautiful manner. This paved the way for the production of high-level works in calligraphy and related arts such as bookbinding, illumination, and miniature painting, while distancing from representational and pictorial arts. Muslim artists, with a devotion akin to worship, transcribed Allah's commandments onto paper. Through spiritually charged artistic creations, Islamic artists achieved a level in the art of books comparable to Western artists' achievements in plastic arts like painting and sculpture (Taşkale, 2000: 537). In the Ottoman Empire, the foundation and chief designers of book arts were the calligraphers. In the palace atelier, collaborative efforts led to the creation of manuscript works, Qurans, albums, or panels, all initially designed by calligraphers. The calligrapher determined the number of pages, placement of headings on which pages, and the positioning of illumination and miniatures. Calligraphers collaborated with illuminators and painters to produce manuscript works. Hence, not only in the Ottoman Empire but throughout the Islamic world, a standardized approach was followed in

producing works, making calligraphers the most revered and esteemed artisans.

In the design of writing, the most significant indicator of an artist's skill is how they convey the meaning of the written text and aesthetically transfer this expression onto paper (Maktal, 1999: 97). In this context, various styles of writing have emerged in Islamic calligraphy, and six different styles referred to as "six scripts" have been defined as *aklâm-ı sitte*, signifying different styles and manners of the same script (Çetin, 1986: 276; Serin, 1999). Ibn Mukle (d. 940) was the first to codify the various styles of writing in calligraphy. His rules regulated the arrangement of writing styles, spacing between letters and words, as well as differences in letter size, orientation (upright, angular, or curved), making it easier to evaluate and teach calligraphy (Çetin, 1989: 277). Subsequently, Yakûtü'l-Musta'simî (d. 1298) further developed *aklâm-ı sitte*, and rules started to be established regarding which script style to use in fields such as Quranic script, literary writings, and daily scripts.

In the Ottoman Empire, "*aklâm-ı sitte*" (Six Scripts) reached its pinnacle of development with Shaikh Hamdullah (b. 1436-d. 1520). So much so that the rules for writing the Quran and various script styles that would spread throughout the Islamic world became deeply ingrained and gave rise to the Shaikh Hamdullah School. Apart from the fifty or so Qur'ans preserved in our museums and libraries that he wrote, there are numerous rare art pieces like calligraphic plates, *muraqqas*, and *meşk* works preserved in museums and libraries around the world. Through the tradition of *icazet*, Shaikh Hamdullah's disciples, adhering to his style, harmony, and composition, contributed to the continuity of the Shaikh school up to the present day. Among the schools that have contributed to the development of different script styles in Turkish Calligraphy, the Shaikh Hamdullah School holds a prominent place.

In this study, one of the most beautiful examples reflecting the school of Shaykh has been examined, which is the double panel "thuluth-naskh calligraphy" containing poetry and hadith, exhibited in the Islamic Art section of the New York Metropolitan Museum under inventory number 1982.120.3. This research, conducted through a qualitative method based on literature review, includes the historical development of calligraphy, the life and works of Shaykh Hamdullah, his school, and his students. The relevant artwork at the museum was accessed through the Metropolitan Art Museum's open-access page, and the inventory number 1982.120.3 *muraqqa* was incorporated into the text.

Methodology

This study is based on a qualitative research method that involves literature review. Shaykh Hamdullah, considered the first and most important calligrapher of Turkish calligraphy, and his school are discussed in the context of the "thuluth-naskh calligraphy" example found in the

Metropolitan Art Museum. Accordingly, a literature review was conducted on Ottoman calligraphy, *aklâm-ı sitte*, Shaikh Hamdullah, and his school. The second part of the study involves the analysis of Shaikh's two calligraphy panels exhibited at the Metropolitan Art Museum. The scope of this work is limited to the two calligraphy panels (inventory number 1982.120.3) displayed by the calligrapher Shaikh Hamdullah in the Metropolitan Art Museum.

Objective

The aim of this study is to explore the contributions of Calligrapher Shaikh Hamdullah, who represents the first and most important school of Turkish Calligraphy, through the analysis of his two panels exhibited at the Metropolitan Art Museum. By doing so, the 1982.120.3 Shaykh Hamdullah Muraqqa displayed in the museum is introduced to the scholarly discourse, making this study a valuable resource for future research endeavors.

Findings

1. Ottoman Calligraphy Art

The term "hat" in Ottoman calligraphy originates from the Arabic root "hat mastar," encompassing meanings such as "writing, drawing, engraving, and marking." It also refers to "writing, line; path" (Derman, 1997a: 427). According to Serin (1999: 19), hat signifies a thin, long straight path formed by arranging multiple lines side by side. During the Ottoman period, various titles were given to individuals who practiced calligraphy, such as "katip," "hattât," and "hoş-nüvis." Derman (1997b) defines calligraphy as the art of writing Arabic script with adherence to aesthetic principles, also known as *Hüsn-i hat*. The fundamental characteristic that distinguishes calligraphy from other writings is that the letters are written based on a proportional system and must be learned through apprenticeship under the guidance of a master calligrapher. Upon completing their education, apprentice calligraphers would receive an *icazet* (certificate) from their teacher, granting them the title of a *hattat* (calligrapher) (Berk, 2013: 85). Licensed calligraphers were authorized to sign their works. This practice facilitated record-keeping, date verification, quality control, and the elevation of calligraphy as an art form (Memiş, 2018: 2564). The primary materials used in calligraphy are laid paper, reed pen, and ink (Derman, Çelebi, & Başar, 2021; Berk, 2013: 85). Besides the traditional master-apprentice method, calligraphy education was provided by the state through the *Hattat Mektebi* (Calligrapher School) during the late Ottoman period. Following the 1928 Turkish Alphabet Revolution, the school was closed, but it reopened in 1936 as part of the Turkish Ornamental Arts Department within the State Academy of Fine Arts (Derman, 2003: 14). Today, formal education in calligraphy continues through undergraduate programs offered in the Traditional Turkish Arts Department of various fine arts faculties.

Calligraphy holds a significant and fundamental place within Islamic art. The Quran, the holy book in which Allah's revelations were transmitted

by Prophet Muhammad in Arabic, serves as the basis for calligraphy. The art of calligraphy uses Arabic letters, providing the potential for various aesthetic forms. Calligraphy is always significant as an instrument for conveying text in a decorative manner. Different designs and compositions can be observed in calligraphic works produced in various periods and regions, demonstrating the richness of calligraphy styles (Metropolitan Museum of Art, Department of Islamic Art, 2001).

Calligraphy went through important stages during the Umayyad and Abbasid periods and underwent a long maturation process, with its true development reaching completion during the Ottoman era. The master of Ottoman calligraphers is Yakûtü'l-Musta'sımî (d. 1298), who was born and lived in Baghdad during the Abbasid period. He introduced a significant innovation by cutting the reed pen, which was used flat until then, at an angle, thereby allowing for more aesthetic and dynamic writing. This slanted pen tip is still in use today. Until that time, Kufic script was prevalent and employed. However, Calligrapher Yakût introduced the "aklâm-ı sitte" (six types of writing or six scripts) and established the rules and techniques of the "thuluth, naskh, muhaqqaq, rihani, tawqi, and riq'a" scripts, thereby contributing to the art of calligraphy (Binark, 1975: 19; Derman, 1992).

In Ottoman calligraphy, although there were numerous master calligraphers, the foundational figures credited with shaping the art form were Shaikh Hamdullah during the reign of Sultan Bayezid II (d. 1520) and Ahmed Şemseddin Karahisari during the reign of Sultan Suleiman the Magnificent (Kanuni) (d. 1556) (Serin, 1991). Born in Amasya, Shaikh Hamdullah started to develop his own style with the support of Prince Bayezid, who was both the governor of Amasya and his student. When Bayezid ascended the throne, he appointed Shaikh Hamdullah as the calligrapher of the palace, the instructor of calligraphy, and the shaikh of the archers' lodge. While creating works in the Yakût style in Amasya, Shaikh Hamdullah developed his distinct style in Istanbul and mentored numerous students. Shaikh Hamdullah, departing from the conventional Yakût style, introduced a new approach by exclusively using naskh script for writing the Qur'an, which became known as the "shaikh style." This method was adopted in the Islamic world and became the tradition of writing the Qur'an in naskh script (Serin, 1999: 105, 106).

Ahmed Şemseddin Karahisari (d. 1556), regarded as one of the seven great masters of Anatolia, represented the Yakut school within the Ottoman territories and was known as Yâkût-ı Rum. He flourished during the reign of Sultan Suleiman the Magnificent and earned the nickname "shemsu'l hat" (the sun of calligraphy). Karahisari developed his own style in the müsenna, thuluth, and jeli thuluth scripts, which was widely adopted in the Islamic geography. In his Qur'an manuscripts, Karahisari combined the muhaqqaq script for the first line, naskh for the middle five lines, and muhaqqaq for the last line. His masterpiece is the Qur'an he wrote for Sultan Suleiman, which was fully decorated and bound in the palace's nakkaş hane. Numerous

Qur'an and muraqqas albums created by Karahisari are preserved in museums and libraries in Istanbul. Prominent representatives of the Karahisari style include Hasan Çelebi, Ferhat Paşa, and Derviş Mehmet (Serin, 1999: 109).

By the 20th century, Ottoman calligraphy faced challenges due to the alphabet change and other difficulties during the transition from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey. During this period, calligraphy was often disregarded and marginalized. Nevertheless, students of renowned calligrapher Sami Efendi and subsequent prominent calligraphers made significant efforts to preserve and develop the art of calligraphy. As a result of these efforts, calligraphy has successfully endured to the present day and remains vibrant. The famous calligrapher Hâmid Ayaç and his students have played a crucial role in maintaining the importance of calligraphy in contemporary times (Memiş, 2018: 54).

Calligraphy examples are found prominently in religious books such as the Qur'an and its sections, as well as in various forms like kıt'a, muraqqa, tomar, levha, and hilye on paper; in the inscriptions of mosque interiors and the exterior plaques of buildings like mosques, fountains, palaces, and madrasa; and on official documents of the Ottoman court such as "sikke"(coins), edicts, berats, and land deeds. The forms of the aklâm-ı sitte (six scripts) (Çetin, 1989: 276) in calligraphy differ in layout, size, and usage. For instance, muhaqqaq script was preferred for Qur'an writing due to its readability and seriousness, while Nasta'lik script was favored for poetry for its elegance. Riq'a, an easily legible and writable script, was often used in personal correspondence (Kvernen, 2023). During the era of Shaikh Hamdullah, thuluth and naskh scripts were more commonly used compared to other styles, and a significant innovation introduced by Shaikh Hamdullah was the exclusive use of naskh script for writing Qur'an (Derman, 1997a: 429).

1.1. Aklâm-ı Sitte (Six Ccripts)

Before explaining the meaning of "aklâm-ı sitte," it is necessary to briefly mention the Kufic script. The Kufic script was used in the writing of Qur'ans from the inception of Islam until the 10th century, and later in architectural inscriptions until the 12th century (Images 1, 2). Described as "an Arabic script based on geometric lines with regular, angular, upright, and horizontal letters" (Zennûn and Serin, 2002: 342), the script was originally known as "cezm" before Islam. After its development in the city of Kufa, it came to be known as Kufic. Especially during the period when the Quran was first written, verses and hadiths were inscribed on ceramic pieces, white stones, leaves, and later on parchment. The Kufic script was preferred for writing on these hard surfaces due to its angular structure. Kufic script was drawn rather than written with a pen. With the transition to using parchment and paper in manuscripts and the preference for more rounded

script styles of aklâm-ı sitte in the 12th century, the use of Kufic script declined (Serin, 1999: 57, 77).

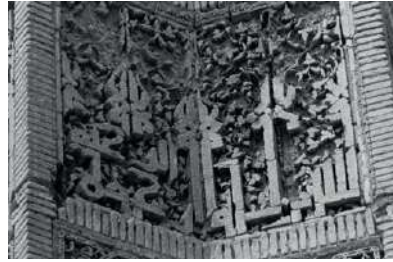


Image 1: Sura 72(el-Cin) Verses 14, Written in Kufic Script (9th-10th Century) (Left Image) (Eikhtar, 2018: 36)

Image 2: Example of Kufic Calligraphy in Architecture (Right Image) (Eikhtar, 2018: 36).

"aklâm-ı sitte" is a term used to define the fundamental rounded calligraphic styles employed in the art of calligraphy. The classification, rules, and training of students in these selected styles were first introduced by Yâkut, who is known as the pioneer of this field. Yâkut, an accomplished calligrapher, gained prominence during the reign of the last Abbasid caliph, Musta'sim-Billâh (1240-1258), when he was brought as a captive from Anatolia to Baghdad. Due to his connection with the caliph, he came to be known as "el-Musta'simî" (Gezgin, 2007: 624). After receiving a fine education in the caliph's palace, he developed an interest in poetry and literature, but his focus on calligraphy made him renowned globally as a distinguished calligrapher (Serin, 1999: 73). Yâkut-el Musta'simî introduced his own interpretation to the naskh script style and established the initial rules for achieving the ideal design features of calligraphy.

Yâkut, celebrated as the master of calligraphers, was praised in one of his colophons with the words, "Those who gaze upon his beautiful script will be blessed with light in their eyes and strength in their souls." His surviving works, which include mostly Quranic verses, hadiths, and eloquent sayings, form albums known as Muraqqa. The Yakut school of calligraphy evolved, gaining further refinement during the period of the Anatolian Seljuks and continuing its influence until the early years of the Ottoman Empire. Calligraphy in the Ottoman era flourished primarily in Edirne and Amasya until the conquest of Istanbul. The most prominent calligrapher of this era was Shaikh Hamdullah (Gezgin, 2007: 624). While Shaikh Hamdullah followed the Yakut school during his time in Amasya, he developed his own style during the mature period after the conquest of Istanbul. Yakût trained six distinct disciples, each mastering one of the six calligraphic styles, facilitating their teaching and dissemination. These styles share the common feature of rounded characters and are categorized based on the size of the letters (Serin, 1999: 80). The styles are thuluth, naskh, tawqi, riq'a, muhaqqaq and rihani (Derman, 1998: 6; Çetin, 1986: 276). Among Yakût's created styles, the tawqi script stands out (Serin, 1999: 80). Tawqi and riq'a styles share similar traits, with riq'a being a smaller version of the same

characters, and tawqi being the larger version. The same principle applies to thuluth and naskh scripts; naskh is the smaller version of thuluth, and rihani is the smaller version of muhaqqaq. The essence of these script types lies in their variation in letter size and the way the pen is used (Image 3). If the pen is thinner and used for fine lines, it is called "hurde." If larger letters are used, it is termed "celi (Jeli)" (Derman, 1997a: 432). Generally, thuluth and naskh, muhaqqaq and rihani, tawqi and riq'a can be classified as paired styles with similar designs. Muhaqqaq, thuluth, and tawqi are written with a reed pen that has a thicker tip. Naskh, riq'a, and rihani are written with a reed pen that has a finer tip. In terms of writing characteristics, muhaqqaq shares similarities with rihani, and tawqi with riq'a, with minor differences in the arrangement of letters (Binark, 1975: 19-21).



Image 3: Pens Used for Calligraphy (Derman, 1998: 7)

1.1.1. Sülüs (Thuluth) and Nesih (Naskh)

"Aklâm-ı sitte" includes the oldest and most preferred calligraphic style. Thuluth script is written with a reed pen that has a nib of approximately 3 to 5 mm. The length of the letter "alif" is around 40 mm. and naskh calligraphy reached an excellent level primarily through the work of Shaikh Hamdullah, followed by Ahmed Karahisârî (d. 1556) and Mustafa Râkım (d. 1825) (Çetin, 1989: 280). Even today, the most widely used script style in the Islamic world is thuluth (Image 4).



Image 4: Basmala written in Jeli Thuluth, Sabancı collection (Derman, 1998: 2)

Naskh script, a form of calligraphy derived from thuluth, is written with a reed pen that has an average nib thickness of 1 mm. While thuluth script gained its distinctive features within the Yakut school, it is known that its true evolution was completed by Shaikh Hamdullah. Until the 16th century, the rihani script was preferred for book and Mushaf writing, but after the 16th century, naskh became the most favored script style. In the present-day Islamic world, naskh script is preferred for book printing due to its easy legibility and writing (Image 5) (Çetin, 1989: 280).



Image 5: Written by Shaikh Hamdullah in thuluth (title) and naskh (text) calligraphy (Inventory: 120-0045-SH) (URL-1)

1.1.2. Muhakkak (Muhaqqaq) and Reyhanî (Rihani) Script

As a general characteristic, the bowls of the letters are flatter and wider. It has been used for writing large-sized Qur'ans and other books (Image 6). Muhaqqaq script was also used in architectural inscriptions and bands until the 16th century. muhaqqaq is as thick as thuluth script but its letter bowls are flatter and wider, making it a more extended form of thuluth (Çetin, 1989: 277). The term "muhaqqaq" implies precision, verification, and proven accuracy (Serin, 1999: 83).

Rihani script, on the other hand, is a thinner and smaller version of the muhaqqaq script. In other words, rihani script is the script written with a naskh pen. This script was predominantly used for inscribing Qur'an panels and manuscripts. Compared to naskh script, rihani script's letters are wider and larger (Image 6) (Serin, 1999: 85).



Image 6: Written by Shaikh Hamdullah in muhaqqaq (title) and rihani (text) calligraphy (Serin, 1999: 85).

1.1.3. Tevkî (tawqî) and Rikâ(Riq'a) Script

Tawqî is the official script used in documents related to the Ottoman sultans. Later on, this script was replaced by the divani script. The most significant feature of this script is that half of the letters are straight while the other half are rounded (Serin, 1999: 80). The title in (Image 7) is written in this script style (Çetin, 1989: 277). The term "tevkî (tawqî)" refers to signs, symbols, imperial seal, decrees, and charters (Merçil, 2012: 35).

Riq'a script features letters that are often interconnected, making it suitable for rapid writing. Due to this characteristic, it was preferred for daily correspondence such as letters, recitation, narrations, calligrapher's certificates, diplomas, and foundation records. Riq'a script is the smaller and finer version of tawqi script, written with a thin pen (Image 7) (Serin, 1999: 82).



Image 7: Written by Shaikh Hamdullah in thuluth (title) and naskh (text) calligraphy (Serin, 1999: 83).

In addition to these scripts, other script styles that the Ottomans developed are divani, celi (Jeli) divani, and siyakat. Another matter is the "celi" description, which is not a script style itself but defines the way of writing in larger characters. In contrast to celi, another term used is "gubari," referring to the practice of writing naskh script in such a small size that it becomes as tiny as a grain of rice and is unreadable. Another feature in calligraphy is "müsenna," signifying symmetric or mirrored writing (Serin, 1999: 86). "Tughra" is another element in calligraphy that represents a distinct form rather than a script style. It is the signature or emblem of Ottoman sultans. It consists of the sultan's name, his father's name, and the phrase "el muzaffer daima" (ever victorious) written in a unique composition style (Image 8) (Serin, 1999: 86).

2. Shaikh Hamdullah

Shaikh Hamdullah is considered the first prominent calligrapher of the Ottoman period after the conquest. He is credited with developing and standardizing the Naskh script, which became the most readable script for copying the Qur'an manuscripts. According to sources, Shaikh Hamdullah was born in Amasya in 1436. His family belonged to the Suhrawardiyya Sufi order, which had migrated from Bukhara to Amasya. His father, Mustafa Dede, was the shaikh of the Suhrawardi order, which led to him being known as "Ibn al-Shaikh" (Serin, 1997, s. 449). As a Sufi, Hamdullah was nurtured by his father, who was a shaikh in the order, and by scholars, artists, and mystics within the order. After his father's death, he became affiliated with the Naqshbandi order. Additionally, Hamdullah had connections to the Halveti order, which converged with the Suhrawardi order at one point (Serin, 1999: 101). Many of his disciples and relatives were associated with the Halveti order, and during the reign of Sultan Süleyman, the bond

between Hamdullah and the Halveti order was a characteristic of the calligrapher tradition (URL-2).

In addition to his exceptional artistic talent, Shaikh Hamdullah was an accomplished archer and a skilled athlete. He received his "icazet" (calligraphy license) from Hayreddin Mar'ashi, a follower of Yakût and a student of Abdullah Sayrafi. His specialization in the aklâm-ı sitte was a result of extensive study of the works of his mentors' mentors (Serin, 1999: 102). During his time, Amasya's governor, Sultan Bayezid II (1481-1512), was one of his calligraphy students. Bayezid invited Hamdullah to Istanbul and employed him as a palace scribe. It is said that the future Sultan had immense respect for the calligrapher and even held his inkwell while he was writing. Bayezid ensured that Hamdullah received a substantial salary and additional income from two villages near Üsküdar, along with a daily wage of 30 akçes. Furthermore, he paid Hamdullah for designing calligraphy panels for his mosque's mihrab and dome (URL- 2) Hamdullah's relationship with Sultan Bayezid, who appointed him as the shaikh of the Archers' Lodge, played a crucial role in shaping his style (Serin, 1999: 103). Sultan Bayezid's deep interest in knowledge and the arts, particularly calligraphy, provided Hamdullah with limitless opportunities. The Sultan even allowed Hamdullah to study and improve the original calligraphy pieces by Yakut, stored in the treasury. As a result, Hamdullah meticulously studied many copies of the Qur'an, mushafs, sections, muraqqas, verses, and books. Some of Hamdullah's most exquisite works are found among the aklâm-ı sitte muraqqas, including the ones with inventory numbers 2083, 2184, and 2186, preserved at Topkapı Palace Museum (Serin, 1999: 104).

Throughout his career, Shaikh Hamdullah spent much of his time transcribing the Qur'an. He is known to have written forty-seven copies of the Qur'an and engaged in other religious writings and calligraphy exercises. His son, Mustafa Dede, who was also his student, became a renowned calligrapher as well. As he aged, Shaikh Hamdullah continued to produce remarkable work, even when his hands began to tremble, demonstrating remarkable steadiness in his writing. An anecdote about him writing a Qur'anic inscription at the age of eighty highlights his exceptional skills despite his age. After Sultan Selim's death, Shaikh Hamdullah was invited to the palace during the reign of Sultan Suleiman the Magnificent, where he was honored and respected. Although Sultan Suleiman requested Hamdullah to write a Qur'an for him, the accomplished calligrapher passed away in Istanbul in the year 1520 (Serin, 1999: 104).

2.1. Artistic Style of Shaikh Hamdullah

Shaikh Hamdullah's artistic journey can be divided into two distinct phases: His time in Amasya and later in Istanbul. During the period when Sultan Bayezid was a prince in Amasya, Hamdullah produced works influenced by the style of Yakut. Upon arriving in Istanbul with the support of Sultan Bayezid, he entered a mature phase of his career, creating works in

his own distinctive style. One of the most significant innovations introduced by Shaikh Hamdullah in calligraphy was the exclusive use of the Naskh script instead of the rihani script for transcribing Qur'an manuscripts. He achieved the most ideal page layout and line spacing, infusing elegance, simplicity, continuity, and charm into Qur'anic script. Thanks to Hamdullah's contributions, the Naskh script gained grace, simplicity, readability, and became the preferred choice for writing books and Qur'anic manuscripts. While the Yakut style used a mixture of muhaqqaq, rihani, and other scripts in Qur'anic text, Shaikh Hamdullah's style was adopted across the entire Islamic world, leading to the abandonment of the previous method.

Another innovation introduced by Shaikh Hamdullah was presenting his works mostly in the form of muraqqa albums. In these multi-paneled compositions, he typically used Sulus and Naskh scripts to write hadiths, poetry, or wise sayings. He perfected the Sulus and Naskh scripts according to Turkish taste, setting a standard for all calligraphers who followed him. In fact, subsequent calligraphers imitated Shaikh Hamdullah's style, including the choice of paper, marbling, illumination, dimensions, form, and content in these compositions. The term "muraqqa" refers to albums composed of calligraphy panels affixed to thick paper or cardboard and has been used as a term in Islamic arts (Image 8).



Image 8: The example of muraqqa (1849, tuluth - naskh) (Derman, 2000: 28)

These album collections of calligraphy are often named according to the script style or type used, such as aklâm-ı sitte albums, tuluth-naskh albums, rihani or tawqi-riq'a muraqqa albums. In these muraqqa albums, a long line of tuluth, muhaqqaq, or tawqi text is typically used as a header, followed by eight or ten lines of naskh, rihani, or riq'a script written in straight or slanted manner. The empty spaces and panels on the sides of the writing area are adorned with marbling, illuminated with zerefshan, or decorated with illumination to enhance their aesthetic appeal. Finally, the panels with the compositions are traditionally bound in a classical manner.

In the tradition of Shaikh Hamdullah's school, these panel-based muraqqa albums initially featured predominantly tuluth-naskh scripts, but later transitioned to rihani and tawqi scripts for further compositions (Image 8). Muhaqqaq script was commonly used in Basmala inscriptions, calligraphic panels, and scholarly certificates. About 250 years before Shaikh

Hamdullah, the stiffness in Yakut's style had ended, and under Shaikh Hamdullah's influence, the arrangement of Arabic letters, their spacing, and the alignment of words on lines were restructured. The calligraphy style adopted a slightly left-leaning arrangement, fluid strokes, and penmanship, resulting in fluency, liveliness, charm, and dynamism in the script (Serin, 1999: 104).

2.3. Works of Shaikh Hamdullah

Shaikh Hamdullah's most significant works include Qur'ans and calligraphic panels. Apart from the 47 Qur'ans attributed to Shaikh Hamdullah that have survived to the present day, there are thousands of muraqqa panels containing hadiths, aphorisms, poems, and prayers. Among these, the most notable are the Mushaf al-Sharif manuscripts with inventory numbers A. 6567, 6662, 6552, 6667, and 6565 preserved at Istanbul University Library. Additionally, there are Qur'ans recorded as inventory numbers 402 in the Turkish and Islamic Arts Museum, 10 in the Ayasofya Library, and 5 in the Topkapi Palace Museum's Ahmed III Library (Serin, 1999: 106). Furthermore the Qur'an and muraqqa collections in the Sabancı Museum are among his other significant works (Derman, 2000: 47-48).

One of the most significant works where the calligrapher showcases his aesthetic understanding of script styles is the "aklâm-ı sitte" compilation with inventory number 2086 in the III. Ahmet Library of Topkapi Palace Museum (Serin, 1999: 106). The calligrapher's creations are not only exhibited in various museums and libraries in our country but also around the world. One of these is the collection of calligraphic panels in the Islamic Art collection of the New York Metropolitan Museum, which is also covered within the scope of this study.

2.4. Students of Shaikh Hamdullah

The Shaikh Hamdullah school continued through his son Mustafa Dede and son-in-law Şükrullah Halife. Records indicate that Shaikh Hamdullah trained a total of 43 students. Notable among them are Mehmet Handan, Ali b. Mustafa, Behram b. Abdullah, Hayrettin El-Kudsi (d. 1536), Hüseyin Şah Çelebi, Sultan Korkut (d. 1513), Mehmet b. Ramazan (d. 1571), Recep b. Mustafa (d. 1551), Mahmut Defteri (d. 1546), and Mustafa b. Nasuh.

The development of Turkish calligraphy stemming from the Shaikh Hamdullah school progressed through subsequent generations. Figures like Şükrullah Halife, his son Derviş Mehmet b. Şükrullah (d. 1580), Hamza b. Üsküdari (d. 1614), Halit Erzurum (d. 1630), Derviş Ali (d. 1637), Mustafa Suyolcuzaade (d. 1685), Hafız Osman (d. 1698), Seyyid Abdullah (d. 1731), and Hoca Ahmet Rasim (d. 1755) played key roles. By the 19th century, sulus and naskh scripts had matured into distinctive Ottoman styles, reaching the pinnacle of their artistic expression. This trend continued until the 20th century, when the Ottoman script style persisted (Serin, 1999: 106). Shaikh Hamdullah stands as one of the seven master calligraphers of Anatolia recognized by the Islamic world. Others include his son Mustafa Dede, close

relative Abdullah Amasi, Celalettin Amasi, Celalzade Muhyittin Amasi, contemporaries Ahmet Şemsettin Karahisari and Bursalı Şerbetçizade İbrahim Efendi. These artists, with their works and the students they trained, laid the foundation of Ottoman and Turkish calligraphy.

3. The Metropolitan Museum of Art's Calligraphy Collection

The Metropolitan Museum of Art is one of the leading museums with one of the richest collections in the world. The museum showcases millions of objects in categories such as musical instruments, arms and armor, the Robert Lehman Collection, European sculpture and decorative arts, European paintings, Costume Institute, drawings and prints, and more. Additionally, the museum serves various departments categorized by geographical location, including Africa, America, Ancient America, Ancient Near East, Asia, Egypt, Medieval, Greek and Roman, Modern and Contemporary, Oceanic Art, and Islamic Art.

The museum's Islamic art collection boasts the most comprehensive compilation in the world, containing over fifteen thousand works spanning from the 7th to the 21st century. The Islamic art pieces within the museum hail from a wide geographic range, including the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, South Asia, Spain, Morocco, and Indonesia. Established in New York in 1870, the museum operates across four separate buildings, continually enriching its collections. The museum displays both sacred and secular objects that reflect the cultural traditions of the Islamic world. Notable among these are carpets, kilims, ceramics, illuminated manuscripts, Qur'ans, calligraphy panels, and the Tughra of Sultan Suleiman the Magnificent. Beyond its role as a physical exhibit space, the museum also engages in restoration work, produces numerous art bulletins and books, and organizes artistic and scholarly events. Through its website, the museum provides access to digital catalogs, enabling millions of people each year to engage with the artworks and acquire academic knowledge (Lindsey, 2012; metmuseum, 2023). Among the collection of Turkish Islamic art, one of the most significant pieces is the "Poems and Hadiths" Album (inventory number 1982.120.3) created by the calligrapher Shaikh Hamdullah.

3.1. The Muraqqa of Shaikh Hamdullah: poems and hadiths from the Metropolitan Museum of Art



Image 9: The Muraqqa of Shaikh Hamdullah: poems and hadiths from the Metropolitan Museum of Art (URL-3)

Calligrapher: Shaikh Hamdullah

Date: Approximately 1500

Geography: Istanbul

Material: Ink, watercolor, and gold on paper mounted on pasteboard, margins: ink, watercolor, and gold on marbled paper

Binding: Leather and gold

Dimensions: 32,1 x 23,8 cm

Purchase: Edwin Binney 3rd and Edward Ablat Gifts, 1982

Accession Number: 1982.120.3

Description: This artwork consists of two separate calligraphy panels written by Shaikh Hamdullah, containing hadiths and poetry (Image 9).

3.1.1. Poetry in Tuluth Calligraphy



Image 10: Upper portion of the muraqqa (Image 9 Detail) (URL-3)

In the calligraphic panel, the title is written in tuluth script (Image 10)

"Indeed, high ranks are a portion of blessings, and high ranks are only attained through serious effort."

In the calligraphic panel, the text is written in naksh script (Image 10)

"Indeed, lofty heights are reached like mountains with determination (repeated twice).

So, leave behind the hesitation of the past and step forth for lofty goals,
And do not content yourself with what you have gained from it, even
if they are the most precious blessings.

For what is settled in a place is not bad; the settled place is of equal
value." (URL- 2)

The text contains hadiths. The first two of these hadiths have been
explained below.

Narrated from Muawiyah: "I heard from the Prophet (S) saying: 'A
group from my Ummah will continue to uphold Allah's commands. Those
who oppose and abstain from supporting them will not be able to harm them
until Allah's decree (the Day of Judgment) comes to them. They will remain
dominant and triumphant.'" (Bukhari, Menakib, 27).

According to the narration from Abu Umama (may Allah be pleased
with him), the Prophet (peace be upon him) said: "The most beloved of my
friends to me are those with little wealth and few burdens, who are constant
and sensitive in their prayers, who perfect their worship of their Lord,
whether openly or in secret, and who obey Allah in every situation, without
being known in public or pointed out by others. They have sufficient
livelihood to live, yet they are patient with their provisions and all things."
Then, he struck his hands together to draw the attention of the listeners and
continued: "Quick is their death, they weep, and they have little inheritance."
(Tirmidhi, Zuhd, 35).

According to a narration from Abu Bakr al-Siddiq (may Allah be
pleased with him), the Prophet (peace be upon him) said as follows: "The
one who harms or deceives a believer is cursed, meaning they have
distanced themselves from Allah's mercy." (Tirmidhi, Bir, 27).

Narrated from Muawiyah: I heard this from the Messenger of Allah
(peace be upon him). He said: "A group from my nation will continue to
uphold Allah's commandments. Those who avoid helping them and oppose
them will not be able to harm this group. They will remain triumphant and
dominant until Allah's decree (the Day of Judgment) comes to them."
(Bukhari, Menakib, 27).

Narrated by Abu Huraira (may Allah be pleased with him): I heard
from the Messenger of Allah (peace be upon him) who said: "All of my nation
has been forgiven by Allah, not only those who openly commit sins. There
are among the openly sinful individuals those who say: 'Last night, I did such
and such,' even though Allah had concealed their sins and they spent the
night under His cover. But in the morning, this individual unveils what Allah
had concealed and declared his wrongdoing."

3.1.2. A hadith of Prophet Muhammad



Image 11 : The panel with a seated couplet containing a hadith of Prophet Muhammad, lower section (Detail of Image 9). (URL-3)

In the title section of the calligraphy panel, the inscription "Bismillahirrahmanirrahim (In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful)" is written in Thuluth script (Image 11).

In the central text area of the calligraphy panel, the saying of the Prophet Muhammad (peace be upon him) is inscribed in Naskh script: "Our Prophet (peace be upon him) said: 'Straighten your rows, draw close to each other, and align your necks. By Allah, I swear to my Lord, I see that Satan passes through your rows.'" (Image 11).

At the bottom line, the following is written in Thuluth script: "From the Messenger of Allah (peace be upon him) (Regarding this, our Prophet (peace be upon him) said), Written by the humble Hamdullah son of Mustafa Dede" (Image 11). (URL- 3)

The example of "muraqqa" seen in this work is a prominent artistic practice that developed in the Islamic world, particularly in regions such as Iran and the Ottoman Empire. This practice can be defined as albums that bring together various artistic elements, such as miniatures, paintings, calligraphy examples, illumination art, marbled papers, and borders. Emerging in the Ottoman Empire in the 15th century, these albums, known as "muraqqas," became more widespread in subsequent periods and came to represent similar collections of art. While muraqqas can consist of works by different artists, they can also include works by the same artist, featuring Arabic poetry, prayers, Quranic verses, and other texts. Due to their inclusion of works by early Ottoman calligraphy masters, these muraqqas have made significant contributions to art history and cultural heritage. While many of these Ottoman calligraphy albums have survived to the present day, the calligraphy panels in the Metropolitan Museum of Art hold special significance as they contain the works of the calligrapher Shaikh Hamdullah ibn Mustafa Dede (URL-4).

Commonly, calligraphy works written in the aklâm-ı sitte script on rectangular papers with book dimensions are referred to as "kita" (Alpaslan, 2022: 502). The term "kita," meaning "part" or "section," has evolved to denote the specific type of calligraphy used; for instance, a kita written in

Thuluth script is called a "thuluth kita," and a kita combining Thuluth and Naskh scripts is called a "thuluth-naskh kita" (Aksoy, 2022: 504).

In the same manner as seen in Shaikh Hamdullah's work in this study, the application style in other Thuluth-Naskh couplets is as follows: At the top, there is a line written in Thuluth letters serving as the title (Image 11). Below it, the text is presented in three or more lines written in Naskh letters. The Naskh lines are aligned slightly inside from the left and right edges of the Thuluth line. To enhance the harmony of the calligraphy, the bottom line is repeated in Thuluth script. This structure creates a Thuluth-Naskh couplet where Naskh lines are placed between two Thuluth lines. The area to the right and left of the Naskh-written text is bordered by squares or rectangles using rulers, and these areas are referred to as "koltuk" (Image 11). The couplets are later affixed to a thin cardboard, and if illumination work is to be done, it is carried out at this stage. In some couplets, the text is inclined from the upper right to the lower left using an inclined Naskh script, as seen in the hadith panel in this study (Image 10) (Alpaslan, 2022: 502). The koltuk areas of the couplets are typically adorned with illumination patterns painted in gold. In this example, there are no decorative elements in the koltuk area. This example could be described as a "panel from a muraqqa containing Shaikh Hamdullah's Thuluth-Naskh couplet."

These two couplets at the Metropolitan Museum of Art are part of a six-page leather-bound muraqqa album. Both calligraphy panels measure 32,1 cm x 23,8 cm (Dyke, 2015). Each page is structurally similar, with a large, horizontally positioned Thuluth script serving as the title, while smaller Naskh lines are arranged horizontally or diagonally. Created by drawing black ink with a reed pen on aherli paper, the calligraphy panel represents one of the most significant examples of the Shaikh Hamdullah school. The flowing, flexible, curved, and oval structure of Thuluth and Naskh script, along with the harmony and cohesion in the arrangement, has reached a level of maturity in the hands of the artist. This style of writing became popular across the Islamic world with the influence of Shaikh Hamdullah.

Aside from calligraphy, as an element of illumination, it can be observed that tiny golden dots (flowers) are placed in the areas designated for punctuation marks within the text. Each petal of these small flowers is colored with green and blue. The petals' calyxes are adorned with red dots (Image 12).



Image 12: Penç (flower) design details (URL-3)

Image 13: Marbling pattern and ruler detail (URL-3)

Around the writing area, black ink, orange, and yellow colors have been used to draw gold frames, enclosing the text within a frame (Image 13). Inside these frames, there are no illumination patterns. The backgrounds of the frames are subtly colored with marbled paper. The outermost edges of the page are surrounded by a wider marbled paper with pastel tones of green, pink, brown, and cream, which are slightly darker but harmonious with the writing, preserving the aesthetic balance.

These panels showcase Shaikh Hamdullah's exquisite calligraphic artistry. As seen in these examples, Shaikh Hamdullah developed the Naskh and Thuluth calligraphic styles in a manner that adhered to Ottoman aesthetics. These pages exude a sense of control in expression, precise lines, and gentle flow. Through emphasized forms of certain letters, they create a vibrant and rhythmic pattern, reflecting the mature period of the artist's career.

Conclusion and Discussion

Shaikh Hamdullah, the founder of the first school of Ottoman calligraphy known as the "shaikh school," lived during the 15th century in Amasya, within the Ottoman Empire. He was not only a renowned calligrapher but also the teacher of calligraphy to Prince Bayezid, the son of Sultan Mehmed II and the governor of Amasya. When Prince Bayezid ascended to the Ottoman throne in 1481, Shaikh Hamdullah became the head calligrapher at Topkapı Palace, where he served until the end of his life. Apart from his duties at the palace as a calligrapher and a secretary, Shaikh Hamdullah is known to have trained 43 students, and these students further contributed to the development of Ottoman calligraphy, establishing it as a significant art form worldwide. His artistic career is divided into two phases: the Amasya phase, where he followed the style of the great calligrapher Yâkut-el Musta'sımî, and the Istanbul phase, where he developed his own style while adhering to the Ottoman aesthetics.

During his time as a calligrapher, Shaikh Hamdullah significantly contributed to the advancement of the Ottoman calligraphic tradition. He refined the Naskh and Thuluth scripts, and he developed the styles of Tawqî and Riq'a. Notably, he introduced a new approach to writing the Quran using

only the Naskh script, deviating from the previous practice of using multiple scripts. This innovation enhanced readability and writing flow, resulting in more harmonious and coherent pages. His influence extended beyond Ottoman territories, making this style widely adopted in Islamic calligraphy.

Among his remarkable achievements, Shaikh Hamdullah produced 47 copies of the Quran as his notable works. Additionally, he created thousands of calligraphic panels containing hadiths, poems, verses, and supplications. His unique muraqqa compositions, where he combined different calligraphic styles in separate sections, have been treasured across generations and are showcased in numerous museums and libraries worldwide, notably in Istanbul. The featured thuluth-naskh muraqqa in the Metropolitan Museum of Art is a significant example of his legacy. This leather-bound composition consists of six sections and includes two calligraphic panels measuring 32,1 cm x 23,8 cm each. The structural arrangement is consistent across the pages: a large Thuluth title line is followed by smaller Naskh lines, either horizontally or diagonally placed. The calligraphy is framed with gold, orange, and yellow lines, and the edges are adorned with pastel-toned marbled paper. The first panel features a "mail" composition, while the second uses a "koltuklu kita" design. Apart from the calligraphy, the use of miniature gold elements adds a touch of illumination to punctuation marks within the text. These two calligraphic panels are significant representatives of Shaikh Hamdullah's mastery, particularly in Thuluth and Naskh scripts, showcasing the legacy of his artistic school.

REFERENCES

Writing Sources

- Aksoy, H. (2022). Kita. *Encyclopedia of Islam*, 25, 504, Ankrara: TDV Publications.
- Alparslan, A. (2022). Kita. *Encyclopedia of Islam*, 25, 505-506, Ankara: TDV Publications.
- Mahir, B. (2009). Kitap sanatları araştırmaları. *Journal of Book Arts Studies*, 7(14), 209-247.
- Çetin, N. S. (1989). Aklâm-ı Sitte. *Encyclopedia of Islam*, 2, 276-80, Ankara: TDV Publications.
- Derman, M. U. (1997a). Hat. *Encyclopedia of Islam*, 16, 427-437, Istanbul: TDV Publications.
- Derman, M. U. (1997b). Hattat. *Encyclopedia of Islam*, 16, 493-499, Istanbul: TDV Publications.
- Derman, M. U. (1998) *Letters in Gold: Ottoman calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Dyke, Y. (2015). *The art of marbled paper: Dynamic fluids in flow conservator*. <https://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2015/marbled-paper>
- Günüç, F. (2004). Hüsn-i hat. *İstem*, 3, 203-218.
- Maktal, A. (1999). Hüsn-i Hat tasarımlarında yazı-mekan ilişkisi. *Symposium Proceedings on the Artistic, Design, and Economic Dimensions of Traditional Turkish Handicrafts in Turkey in the 2000s*, 197-201.
- Merçil, E. (2012). Tevkî'. *Encyclopedia of Islam*, 41, 35-36, Istanbul: TDV Publications.

- Özdemir, H. A. (2006). Müsta‘Sım-Billâh. *Encyclopedia of Islam*, 32, 126-127, İstanbul: TDV Publications.
- Pala, C. (2018). *Osmanlıda hat sanatını zirveye çıkaran eğitim yöntemi: meşk ve icazet geleneği*. İstanbul: Unpublished Master's Thesis of İstanbul Sabahattin Zaim University.
- Schimmel, A. (1992). Islamic calligraphy. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 50, (1), 1-62.
- Serin, M. (1997). Hamdullah Efendi, Şeyh. *Encyclopedia of Islam*, 15, 449-452, Ankara: TDV Publications.
- Serin, M. (1999). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar (Calligraphy art and famous calligraphers)*. İstanbul: Kubbealtı.
- Serin, M. (2013). Yâkût El-Müsta‘Sımî. *Encyclopedia of Islam*, 43, 291-293, İstanbul: TDV Publications.
- Taşkale, F. (2000). Kur‘ân-ı Kerîm‘de açan çiçekler. *Festschrift in Honor of M. Uğur Derman's 65th Birthday*, 537-552, İstanbul: Sabancı University.
- Uysal, Z. (2008). *Hat sanatı tarihi ve Medresetü'l Hattatin (1914-1936)*. Rize: Unpublished Master's Thesis of Recep Tayyip Erdoğan University. <http://79.123.160.167/xmlui/handle/11436/729>

Electronic Sources

- URL-1 <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/49/251> (Erişim: 9. 06. 2023)
- URL- 2 <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00xcallig/mughalearly/zzturkey/hamdullah1500s.html> (Erişim: 10. 06. 2023)
- URL-3 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453166> (Erişim: 12.07.2023)
- URL-4: Ekhtiar, M., at al. (2011). *Masterpieces of Ottoman Calligraphy from the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art Publications. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453166> (Erişim: 11.06.2023)
- URL-5: Welch, S. C. (1987). The Islamic world. *Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art*. [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The Metropolitan Museum of Art Vol 11 The Islamic World](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Metropolitan_Museum_of_Art_Vol_11_The_Islamic_World) (Erişim: 10. 06. 2023)

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./This article does not require an Ethics Committee Approval.

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

İĞDIR'DA OYNANAN KÖSE OYUNUNUN KÖY SEYİRLİK OYUNLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ



THE EXAMINATION OF KOSE PLAY PERFORMED IN İĞDIR IN THE CONTEXT OF THEATRICAL VILLAGE PLAY

Yiğit KOCABIYIK*

ÖZ: Kırsal bölgelerde oynanan ve yılın önemli günlerinde ya da özel günlerde organize edilen tiyatro geleneği olarak tanımlanabilen köy seyirlik oyunları, Anadolu halkının kültürel birikiminin yansımalarını barındırmaktadır. Ayrıca bu oyunlar, köy yaşantısının tiyatro ve eğlence ihtiyacını karşılamaya da katkı sağlamaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu üzerine çalışmalar yapmış uzmanlara göre, Türkiye'deki tiyatro kültürünün evrensel bir niteliği ulaşması için köy seyirlik oyunları üzerine araştırmalar yapmak oldukça önemlidir. Ayrıca yapılan bu araştırmalar köy seyirlik oyunlarının nesilden nesle doğru bir şekilde aktarımına ve unutulmamasına da katkı sağlayabilir. Bu nedenlerle yapılan araştırma, İğdir ilinde icra edilen Köse oyununu köy seyirlik oyunları bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemenin kullanıldığı araştırmada toplanan materyaller, İğdir İl Halk Kütüphanesi ve İğdir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün arşivinden alınmıştır. Veriler İğdir ilinde Köse oyununun nasıl oynandığına odaklanarak yatay seviyede ortaya konmuş, ardından Metin And'ın köy seyirlik oyun incelemeye dair önerileri dikkate alınarak analiz yapılmıştır. Yapılan analiz sonucunda Köse oyununun, baharın başlangıcını işaret eden Nevruz kutlamalarının bir parçası olarak 21 Mart tarihinde oynandığı görülmüştür. Ayrıca oyunda doğanın canlanması ve ölüp yeniden dirilme motiflerinin yer alması, Köse oyununun törensel özellikler taşıdığına işaret etmektedir. Oyunun son zamanlarda çocuklar tarafından oynandığı ve önemli motifleri içermediği tespit edilmiştir. Ancak İğdir merkezinde İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından organize edilen Nevruz etkinlikleri içeriğinde amatör oyuncular tarafından oyuna dair motifler korunarak oynanmaya devam edilmektedir. Oyunda dekor, ışıklandırma ya da kukla gibi öğelerin yer almadığı görülürken, başrolleri canlandıracak kişilerde giysi açısından çeşitli belirgin özelliklerin var olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İğdir, köy seyirlik, köse oyunu, Geleneksel Türk tiyatrosu, gelenek

ABSTRACT: Village theatrical plays can be defined as the tradition of theater performed in rural areas and organized on important days of the year or special days. These theater plays not only reflect the cultural accumulation of the Anatolian people, but also contribute to meeting the theater and entertainment needs of the village life. According to experts who have worked on Traditional Turkish Theatre, it is very important to conduct research on village theatrical plays in order for the theater culture in Turkey to reach a universal quality.

* Dr.-İğdir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi /İğdir- kocabiyikyigit@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7390-6370)

In addition, these researches can contribute to the transfer of village theatrical plays from generation to generation correctly and not to be forgotten. For these reasons, the research aims to examine the Kose play performed in the province of Iğdir in the context of the village spectacle. The materials collected in the research, in which document analysis, one of the qualitative research methods, was used, were taken from the archives of Iğdir Provincial Public Library and Iğdir Provincial Directorate of Culture and Tourism. The data were presented at the horizontal level by focusing on how the Kose village theatrical play was performed in Iğdir, and then analysis was made by considering Metin And's suggestions for village theatrical play. As a result of the analysis, it was seen that the Kose village theatrical play was performed on March 21 as a part of the Nevruz celebrations, which marks the beginning of spring. In addition, the revival of nature and the motifs of death and resurrection in the play indicate that the Kose play has ceremonial features. It has been determined that the village theatrical play has been performed by children recently and does not contain important motifs. However, within the scope of Nevruz events organized by the Provincial Culture and Tourism Directorate in the center of Iğdir, the motifs of the village theatrical play continue to be performed by amateur theater actors. It has been observed that there are no elements such as decor, lighting or puppetry in the village theatrical play, and it has been determined that there are various distinctive features in terms of clothing in the people who will perform the leading roles.

Keywords: Iğdir, village theatrical play, kose play, traditional Turkish theater, tradition.

Giriş

Bir ritüel olarak başladığı düşünülen köy seyirlik oyunları, yılın önemli günlerinde ya da düğün gibi özel günlerde kırsal alanda yaşayanlar tarafından organize edilen tiyatro gösterileri olarak tanımlanabilir. Köy seyirlik oyunları ile ilgili literatüre bakıldığında çeşitli araştırmacıların tanımlamaları bulunmaktadır. Bu alandaki ilk tanımı yapan A. K. Tecer'e (1940:2) göre, köy seyirlik oyunları, "köylüler tarafından yapılan temsil mahiyetindeki oyunlar"dır. M. And'a (1985: 43) göre köy seyirlik oyunları, "Kırsal bölgelerde, köylerde görülen, daha çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), eriştirme, canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı bir tiyatro geleneğidir". N. Karadağ (1978: 9) ise köy seyirlik kavramını, "Anadolu halkının kültürel birikiminin yansımalarından biri olarak düğünlerde, bayramlarda ya da hasat mevsiminde hayvanların çiftleşme veya ekinlerin ekildiği zamanlarda ya da mevsim dönümlerinde olduğu gibi köy halkı için önem taşıyan belirli zamanlarda oyun çıkartma, oyun yapma geleneğinden yola çıkılarak sergilenen tiyatro etkinlikleri" şeklinde tanımlamıştır.

Uzun yıllardır Anadolu'nun farklı yörelerinde oynanan bu oyunlar, kültüre dair özellikleri barındırmakla birlikte, bu özelliklerin geçmişten günümüze taşınmasını sağlamaktadır. Buna ek olarak köy seyirlik oyunları, geçmişten günümüze kadar köy yaşantısında eğlence başlığı altında tiyatro ihtiyacını karşılamaya da katkı sağlamıştır. Bu oyunların bir diğer önemli özelliği ise topraklarımızda tiyatronun özüne dair fikirleri içinde barındırmasıdır. Bu fikirlerin güncel tiyatro düşüncesiyle harmanlanması ve tiyatromuzun evrensel bir niteliğe ulaşması

konusunda köy seyirlik oyunlarının önemi birçok araştırmacı tarafından vurgulanmıştır. Ayrıca araştırmacılar, köy seyirlik oyunlara yönelik çalışmalarla birlikte özgün bir tiyatro felsefesi ve estetiğinin oluşturulabileceğini belirtmişlerdir. Bu araştırmacılardan biri olan A. Yüksel konuyu şöyle ele almıştır:

“Anadolu’nun çeşitli ritüellerinden yola çıkılarak yaratılan bir çeşitlilik yoluyla çağdaş Türk tiyatrosunda zengin bir yeni biçim olduğu söylenebilir. Bu biçimin ‘söz’den çok şarkıya, dansa ve bedensel anlatıma dayalı olması, popüler halk tiyatrosu geleneğinin ‘söz’ ağırlıklı olma sakıncasını ortadan kaldırmakta, kültürel kimliğin, ‘sözsüz’ göstergeler yoluyla çok daha evrensel çağrışım alanları oluşturmasını olanaklı kılmaktadır (Yüksel, 1998: 323).”

Yüksel, tiyatromuzun evrensel bir düzeye taşınmasını olanaklı kılmak için köy seyirlik oyunlarını merkeze almak gerektiğinden bahsetmiş, bu oyunların sözsüz oluşunun da uluslararası boyutta karşılık bulabileceğini belirtmiştir. Benzer bir düşüncede olan And ise konuyu şöyle ele almıştır:

“(…) Batı’da ise tiyatronun can çekiştiği ve ölmekte olduğu, kimine göre öldüğü söyleniyor. Nasıl bir tiyatro bir kez daha ölmüş ve Ortaçağ’da ritüel ve halk tiyatrosu ile diriltilmişse, Avrupa’da bugün de tiyatronun dirilmesinin tiyatronun kökeni ritüele dönüşle olabileceği görüşü ağırlık kazanıyor. Batı bu kez gözünü Doğu’ya ritüelin yaşadığı yerlere çevirmiş. Oysa Anadolu (...) dramın kaynağı olan ritüellerin beşiğidir, üstelik Anadolu köylüsü bunu titizlikle yaşatmaktadır. Onun yüzyıllarca titizlikle koruduğu bu mirası biz bir yandan kentli kültürsüzlüğümüzle yok etmeye uğraşırken, bir yandan da halk sözünü ve halk tiyatrosunu ağzımızdan eksik etmiyoruz (And, 2022: 298-299).”

And’ın 1970’lerde ortaya attığı bu düşünceye günümüzden bakıldığında konunun halen güncelliğini koruduğu anlaşılmaktadır. And’ın ritüellerin beşiği olarak adlandırdığı ülkemizde ‘Anadolu köylüsünün’ çeşitli nedenlerle o zamanki ‘titizliğini’ yavaş yavaş yitirmekte olduğu söylenebilir. Öyle ki günümüzde unutulmuş oyunların yanı sıra zamanla içeriğinde değişikliğe uğrayan oyunlara da rastlamak mümkündür. Topraklarımızda tiyatromuzun özünü oluşturan köy seyirlik oyunların unutulmaması kuşkusuz önemlidir. Ancak değişikliğe uğramış da olsa oynanmaya devam eden bu oyunlar üzerine araştırmalar yapılması daha önemli görünmektedir. Yapılacak olan bu araştırmalar neticesinde köy seyirlik gibi kültürel mirasların içerikleri üzerine bilgi sağlanabilecektir. Aynı zamanda bu araştırmalar tiyatromuzun özellikle kırsalda nasıl bir dönüşüme uğradığını da aydınlatacaktır. Ayrıca köy seyirlik oyunlarının

incelenmesi, halk kültürü, folklor ve tiyatro tarihi gibi alanlarda da önemli kaynakların oluşmasına neden olacaktır.

Bu nedenlerle önemli görülen bu araştırmanın amacı, Iğdır ilinde oynanan Köse oyununu köy seyirlik oyunları bağlamında incelemektir. Bu amaç doğrultusunda araştırma şu sorulara yanıt aramayı hedeflemektedir:

- Iğdır ilinde Köse oyunu nasıl oynanır?
- Iğdır ilinde oynanan Köse oyunu köy seyirlik özelliklerinin hangilerini taşımaktadır?

Araştırmanın kapsamı Iğdır ilinde oynanan Köse oyunuyla sınırlandırılmıştır. Bunun nedeni Köse oyununun birçok ilde ve komşu ülkelerde farklı şekillerde oynanmasıdır. Yapılan sınırlandırmayla alan daraltılmış, oyunun sadece Iğdır ilinde oynanan biçimi üzerine araştırma hedeflenmiştir.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme uygulanmıştır. Doküman inceleme, araştırılması hedeflenen konu hakkında bilgi içeren materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 189). Daha detaylı ele almak gerekirse doküman inceleme, araştırma konusu ile ilgili kişiler tarafından yazılmış, hazırlanmış çeşitli yazı, belge, yapım veya kalıntının toplanması ve incelenmesini kapsamaktadır (Seyidoğlu, 2016). Bu bağlamda toplanan materyaller, Iğdır İl Halk Kütüphanesi ve Iğdır İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün arşivinden alınmıştır. Veriler Köse oyununun nasıl oynandığına odaklanarak yatay seviyede ortaya konmuş, ardından Metin And'ın köy seyirlik oyunlarını incelemeye dair önerdiği sorular kullanılarak oyun analiz edilmiştir.

Araştırmada doküman inceleme çalışmalarında izlenen adımlar incelenmiş ve uygulanmıştır. Bu adımlar; dokümanlara ulaşma, dokümanların orijinalliğini kontrol etme, dokümanları anlama, veriyi analiz etme, veriyi kullanma olarak belirlenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 94).

Bulgular

Araştırmada ulaşılan bulgular, araştırma soruları bağlamında sırasıyla sorulara cevap olacak nitelikte başlıklarla sunulmuştur.

Iğdır Köse Oyunu

Köse, sakalı çıkmayan ya da seyrek çıkan erkekler için kullanılan bir kelime olup dilimize Farsça kûse'den girmiştir. Ayrıca Köse, Türk halk masallarında olumsuz başkişi olarak da yer almaktadır. Bu adı taşıyan birçok köy seyirlik oyunu bulunmakla birlikte, oynadıkları yere göre simgesel anlamları ve işlevleri farklılık göstermektedir. Eski İran'da ilkbahar gün-tün eşitliğinde uygulanan tören Rükûb el Köse, Köse Bernişîn ya da Kösenişîn, Azerbaycan'da Köse Gelin ve İran

Hurremdere’de Ak Köse-Kara Köse adlarıyla oynanmaktadır. Ülkemizde ise Kars, Iğdır, Van, Doğu Bayazıt (Ağrı), Kırşehir ve Niğde’de oynanan bu oyunun içeriği yerlere göre farklılaşmaktadır (And, 2022: 316-326). Öyle ki Iğdır ili özelinde bakıldığında kaynaklarda iki farklı oynanış şekli olduğu görülmektedir.

Oyunun ilk türünde Köse ve Gelin’e ek olarak çalgıcılar ve yardımcı oyuncular yer almaktadır. Oyun kişilerinin giysi ve araç gereçlerine bakmak gerekirse Köse’yi canlandıracak kişi tüyleri dışarı gelecek şekilde bir koyun postu örtünür (Öcal, 1970: 129). Başına keçe başlık ya da deriden bir papak takar, yüzü unlanarak beyaza boyanır. Köse’nin boynuna ise yörede zingorov olarak adlandırılan çan takılır. Elbisesinin göbek kısmına içeriden yastık bağlanır, sırtına büyük bir kambur oturtulur. Elinde ise çömçe adı verilen bir kepeç bulunur (Acar, 2010: 211; And, 1985: 132). Köse, kışı, soğuğu ve sıkıntıyı temsil etmektedir (Akyıldız, 2018: 7). Gelin’i canlandıracak erkek ise duvak benzeri bir tülle ya da bezle örtünür. Etek ve yelek gibi kıyafetler giyer. Gelin; bereketi, bolluğu ve yazı simgeleyen figürdür (Şen, 2012: 166; Kara, 2019:73). Çalgıcıların sayısı belirli değildir; zurna, tulum, davul ve akordeon gibi enstrümanlar oyuna eşlik etmektedir. Çalgıcıların ve yardımcı oyuncuların özel olarak belirlenmiş giysileri bulunmamaktadır. Araç ve gereç açısından yardımcı oyuncuların birinin elinde torba bulunmaktadır. Bu torba gezdikleri evlerden verilen un, yağ gibi erzakları taşımaya yaramaktadır. Bazı oyunlarda erzakları taşımak için gerçek eşek de yer almaktadır (Şen, 2012: 167).

Mekân olarak sabit bir alanın tercih edilmediği oyun için bir evde toplanıp aksesuar, makyaj ve kostüm hazırlıkları yapılır. Hazırlığın ardından oyuncular sokaklarda gezerek evleri dolaşmaya başlar. Oyunun ilk türünde evlerin dolaşılması esnasında çeşitli maniler söylenir. Bu manilerden biri aşağıda yer almaktadır:

Ay kosa-kosa gelsene,
Gelip selam versene,
Çömçeni doldursan,
Kosanı yola salsana.
Ay uyruğu uyruğu,
Saggalı it guyrugu,
Kosam bir oyun eyler,
Yığar bayram honçası,
Her yerde düyün eyler.
Nevruz nevruz bahara,
Güller güller nubara,
Bahçamızda gül olsun,
Gül olsun, bülbül olsun,

Bal olmasın, yağ olsun,
Evdekiler sağ olsun,
Hanım dursun ayağa,
Kosaya pay versin,

Kosaya pay versin ağa (Acar, 2010: 212; Ahundov, 1968: 224-227; Kara, 2019: 73-74).

Mani bitince Köse, Gelin'i kaçırmaya çalışır ve Köse birden yere düşerek ölü taklidi yapar. Yeniden maniler söylenerek köse payı adı verilen erzaklar ev sahibinden ve izleyenlerden istenir. Un, yağ gibi erzaklar alındıktan sonra Köse kalkar ve hep birlikte dans edilir (Şen, 2012: 167).

Kaynaklara göre oyunun ikinci türünde hazırlık ve ev gezme yine yer almaktadır. İlk oyundan farklı olarak bu türde Gelin'in yerine Keçi'yi canlandıran bir oyuncu bulunmaktadır. Bu oyuncu, başına bir bez ya da deri yardımıyla iki adet boynuz takar. Yüzünü görünmeyecek şekilde tüyle ya da bir örtüyle sarar. Bu oyunun ilk oyundan bir diğer farkı yardımcı oyuncuların birinin Keçi'nin sahibi rolünü üstlenmesi ve elinde bir sopa olmasıdır. Ayrıca bu oyunda iki farklı Köse vardır. Karınlarına yastık bağlanan Köse'lerin ellerinde değnekler bulunmaktadır. Keçi'nin sahibini oynayan kişi Köse'lerden biriyle aşağıdaki diyalogu canlandırır:

Köse: Gardaş bu keçini satırsan mı?

Keçinin Sahibi: Heye, satıram.

Köse: Kaça verirsen?

Keçinin Sahibi: Yayda lopuğa, kışda topuğa.

Köse: Yahşi razıyığ, yayda gelip lopuğunu alırsan, gışda da topuğunu (Acar, 2010: 212; Ahundov, 1968: 227)

Keçiyi alan Köse diğer Köseyle tartışır.

1.Köse: Keçi benimdi.

2.Köse: Yoh benimdi (Acar, 2010: 212; Ahundov, 1968: 227).

Tartışma devam ederken ellerindeki sopalarla karınlarındaki yastıklara vururlar. Köse'lerden biri yere yıkılır. Bu arada keçi kaybolur. Köse'ler ağlamaya başlarlar (Acar, 2010:212). İki oyunda da gün sonunda toplanılan erzaklar oyuncular tarafından paylaşılır (Şen, 2012: 167).

İğdir ilinde oynanan Köse oyununu simgeler ve taşıdığı anlamlar açısından ele almak gerekirse ilk simge Köse karakterinde bulunabilir. Köse'nin kelime anlamının aksine, koyun postu örtünmesindeki simgesel unsurun kışın sona erdiği ve baharın başladığı anlamına geldiği söylenebilir. Tüysüz olan Köse'nin fazlasıyla tüylü bir varlığa dönüşmesi, doğanın canlanmasına ilişkin bir beklenti veya dileğin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu gösterge, kışın sona ermesiyle birlikte bolluk

ve bereketin ortaya çıkmasına karşılık gelir. Oyunun her iki türünde de Köse'nin ölüp yeniden dirilmesi, bu görüşü doğrular niteliktedir. Özellikle ilk oyun türünde Köse yere yıkıldıktan sonra erzakların toplanması, yine bolluk ve bereketin temsili olarak düşünülebilir. İlk oyun türündeki Gelin ve ikinci oyun türündeki Keçi, ikinci simge olarak belirlenebilir. Bu simge ise Köse'nin beklentisinin ve dileğinin somutlaşmış halidir. Her iki türde de Gelin ve Keçi karakterleri baharın gelişi, bolluk ve bereketin varlığına işaret olarak görülebilir. Bu bağlamda, oyunun merkezinde yer alan simgelerin tamamının doğanın yeniden canlanmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir.

Köse Oyununun Köy Seyirlik Bağlamında İncelenmesi

İğdır ilinde oynanan Köse oyununun köy seyirlik bağlamında incelenmesi için Metin And'ın Dionisos ve Anadolu Köylüsü kitabının Öndeyiş kısmında yer alan inceleme önerileri dikkate alınmıştır. And, bu bölümde köy seyirlik oyunlarının "ilk göze çarpmış görünüşleriyle" ele alınmaması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca And (2020: 14), yapılan incelemelerin bilimsel gözlemin aydınlatıcılığından yoksun olmaması için hangi özelliklerin üzerinde durulması gerektiğine odaklanmıştır. Özelliklere yönelik sekiz soru aşağıda sırasıyla Köse oyunu özelinde cevaplanarak analiz edilmiştir.

And'ın inceleme için önerdiği ilk soru, "Köy seyirlik oyunlar bir oyalanma için mi yapılıyor, yoksa törensel bir özellik taşıyor mu?" sorusudur. Bu soru ekseninde Köse oyununa bakmak gerekirse oyunun günümüzde yetişkinler yerine çocuklar tarafından oynandığı ve eski özelliklerini tam anlamıyla taşımadığı söylenebilir. Bu nedenle günümüzde oyalanma için yapıldığı, geçmişte ise doğanın canlanması, ölüp yeniden dirilme gibi motifleri ele alındığında törensel bir özellik taşıdığı belirtilebilir. Bu özellikler, Anadolu'nun eski halkı Hititlerden bugünün Anadolu köylüsüne kadar ufak değişikliklerle aktarılan törensel özellikler olarak kabul edilmektedir. Doğanın canlanması, eski Mısır, Mezopotamya, Suriye, Filistin, Hitit'te de var olan mevsimlik törenler arasında yer alan motiflerden biridir. Bu törenlerde eski ile yeni yıl, yaz ile kış, kuraklık ile yağmur, yaşam ile ölüm çatışması bulunmaktadır. Bu çatışmada kazanan taraf önceden bellidir (And, 2020: 17). İğdır'da oynanan Köse oyununda Köse ile Gelin çatışması, mevsimlik törenlerdeki kış ile yaz çatışması ile benzerlik taşımaktadır. Ayrıca mevsimlik törenlerdeki çatışmada galip gelenin önceden belli olduğu gibi Köse oyununda da yazın kazanacağı önceden bellidir. Ölüp yeniden dirilme motifinin kaynağını ise Mezopotamya'daki ana tanrıça inancında görmek mümkün olabilir. Ana tanrıça inancı mevsimlik döngü ve bitkisel törenleriyle başlıca doğurtucu, yaşam verici kaynak olarak bilinir. Kışın öldürücülüğünü veya yazın kuraklığını değiştirip baharla yaşam getiren bu Ana/Gelin'dir (And, 2020: 21). Ölüm; kıtlığı, yokluğu simgelerken yeniden doğum, doğanın tekrar canlanması anlamına gelir (Durmaz, 2016). İğdır'da oynanan Köse oyununda Gelin'in yer alması doğurtucu,

yaşam verici bir kaynak olarak ele alınabilir. Ayrıca Köse'nin ölüp yeniden dirilmesi eylemi düşünüldüğünde doğanın tekrar canlanmasına dair bir gösterge olabilir. Dolayısıyla tüm bu göstergeler ve motifler göz önüne alındığında Iğdır ilinde yetişkinler tarafından oynanan Köse oyununda törensel özelliklerin var olduğu söylenebilir.

“Sözlü mü, sözsüz mü oynanıyor?” sorusu And'ın köy seyirlik incelemeye dair önerdiği ikinci sorudur. Iğdır ilinde hem geçmişte hem de günümüzde oynanan Köse oyunlarındaki maniler ve diyaloglar düşünüldüğünde sözlü oyunun hâkim olduğu görülmektedir. İncelemeye dair üçüncü soru, “İçinde türküler, çalgılı müzik, benzetmeli danslar bulunuyor mu?” sorusudur. Iğdır ilinde geçmişte oynanan Köse oyununda yöresel müzikler ve danslar icra edilmektedir. İcra esnasında kullanılan enstrümanlar zurna, tulum, davul ve akordeondur. Bu enstrümanların tamamı kullanılabilmesi gibi sadece biri ya da birkaçı da kullanılabilir. Günümüzde İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından organize edilen Nevruz Bayramı içeriğinde oynanan Köse oyununda geçmişteki müziklerin ve dansların benzer şekilde yer aldığı gözlemlenmektedir. Günümüzde çocukların oynadığı oyunda müzik teneke ya da plastik kova benzeri çeşitli gereçlere vurularak icra edilmektedir.

“Yer ve tarih neye göre tercih ediliyor? Yaz ortası, kış yarısı gibi belirli takvim dönemlerinde, bir ölüme ya da buna benzer bir olaya rastlanıyor mu?” soruları benzer olduğundan ikisi bir soru olarak cevaplandırılmıştır. Bu dördüncü soruyu Iğdır ilinde geçmiş ve günümüzde oynanan Köse oyunları özelinde cevaplamak gerekirse oyun için sabit herhangi bir yer tercih edilmemekle birlikte, oyun dışarıda evleri gezerek icra edilmektedir. Oyun tarih olarak her sene 21 Mart'ta oynanmaktadır. 21 Mart, çeşitli kültürlerde baharın veya yeni yılın ilk günü olarak kabul edilir ve Nevruz adıyla kutlanır (Turan, 2000: 68). Nevruz geleneklerinin yoğun bir şekilde yer aldığı Iğdır'da, Nevruz'la ilgili çeşitli ritüeller bulunmaktadır (Abalı, 2020: 131). Köse oyunu bu geleneklerin bir parçasıdır. Bu nedenle belirli bir takvim döneminde, yani özel günde oynanan bir oyun olmasının yanı sıra baharın gelmesiyle birlikte bolluk ve berekete yönelik bir kutlama olarak tanımlanabilir.

“Oyuncuların sayıları kaçtır ve belli bir kuruma ya da derneğe bağlılar mı?” sorusu And'ın köy seyirlik inceleme için önerdiği bir diğer sorudur. Iğdır ilinde oynanan Köse oyununa ilişkin oyuncu sayıları açısından bir netlik olmadığı gibi en az iki (Köse-Gelin), çoğunlukla beş kişi (Köse, Gelin, Çalgıcı, Eşek, Yardımcı) tarafından oynanabilmektedir (And, 1985: 133-134). Oyuncular belli bir kuruma ya da derneğe bağlı değildir. Ancak son zamanlarda Köse oyunu genellikle çocuklar tarafından oynanırken, Iğdır merkezinde İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından organize edilen Nevruz Bayramı içeriğinde Köse oyunu, amatör tiyatrocular tarafından oynanmaktadır (Şen, 2012: 167).

And'ın incelemeye dair altıncı sorusu, "Oyuncu seyirci bağlantısı nasıl gerçekleşiyor?" sorusudur. Geçmiş ve günümüzde oynanan Köse oyunlarında oyuncu seyirci bağlantısı, dans ve erzak toplama aşamalarında gerçekleşmektedir. Dans kısmında isteğe bağlı olarak seyirciler de oyuna dâhil olmaktadır. Buna ek olarak seyirciler verdikleri erzaklarla da oyuncularla etkileşime geçmektedirler. "Oyuncular hep aynı kişilerden mi seçiliyor?" sorusu önerilen yedinci sorudur. Kaynaklara bakıldığında Milliyet'te yayınlanan ve Hüseyin Yıldız tarafından yapılan "Baharı Köse Oyunu ile Karşıyorlar" başlıklı haberde Muharrem Çelik adlı oyuncunun demecine yer verilmiş ve Muharrem Çelik'ten yörede oynanan oyunlarda 40 yıldır Köse rolünü üstlenen oyuncu olarak bahsedilmiştir (URL-1). Bu kaynağa dayanarak en azından başrolleri üstlenen oyuncuların sürekli aynı kişilerden seçildiği söylenebilir. Çocuklar tarafından günümüzde oynanan Köse oyunlarında ise oyuncuların aynı kişilerden seçilmediği, bir çeşitliliğin olduğu gözlemlenmektedir.

Metin And'ın köy seyirlik incelemesi için önerdiği sekizinci soru, "Gereçler, takma yüzler, giysiler, kuklalar, ışıklandırma, dekor var mı?" sorusudur. Iğdır'da hem geçmişte hem de günümüzde oynanan Köse oyununda kuklaya yer verilmemektedir. Aynı zamanda oyun dışarıda ve evleri gezerek oynandığı için herhangi bir ışıklandırma ya da dekor kullanılmamaktadır. Geçmişte ve günümüzde İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından organize edilen Nevruz Bayramı içeriğinde oynanan Köse oyununda, Köse'yi canlandıracak kişi ceket ya da kürk giymekte, başına deriden papak takmaktadır. Boynuna çan takılan Köse'nin yüzü unla boyanmaktadır. Ayrıca Köse, giysinin göbek kısmına içeriden yastık bağlamakta, sırtına ise büyük bir kambur takmaktadır. Elinde çömçe adında bir tahta kaşık yer almaktadır. Gelin kadın kıyafetleri giymekte ve başına duvak takmaktadır. Keçi'yi canlandıracak kişi ise başına bir bez ya da deri yardımıyla iki adet boynuz takmakta, yüzünü görünmeyecek şekilde tüyle ya da bir örtüyle sarmaktadır. Çalgıcıların ve yardımcı oyuncuların belirli bir giysisi bulunmamaktadır. Ancak yardımcıların birinde bir sopa, diğerinde ise bir torba bulunmaktadır. Sopa keçinin sahibi rolünü üstlenen yardımcı oyuncu tarafından kullanılırken, torba toplanan erzakların saklanması sağlamaktadır. Günümüzde çocuklar tarafından oynanan oyuna bakıldığında Gelin'i oynayacak erkek çocuk eşarp ya da benzeri bir ince kumaşla yüzünün görülmeyeceği bir şekilde kafasını örtmekte ve kadın kıyafeti giymektedir. Köse'ye ilişkin kostüm ve aksesuarlar çocukların oynadığı oyunda yer almamaktadır. Köse'nin yüzü herhangi bir kumaş veya kıyafetle gözleri açık kalacak şekilde örtülmektedir (URL-2). Çocuklar tarafından oynanan oyunda sopa ve torba dışında aksesuar kullanılmamaktadır.

Sonuç

Köy seyirlik oyunları, genellikle kırsal bölgelerde, tarım ve çobanlık gibi ögelere bağlı olarak düğünler, bayramlar, hasat zamanları gibi belirli zamanlarda oynanan bir tiyatro geleneği olarak tanımlanabilir. Anadolu halkının kültürel birikiminin yansımalarını barındıran bu oyunlar, köy yaşantısının tiyatro ve eğlence ihtiyacını karşılamaya katkı sağlamaktadır. Ayrıca bu oyunlar Geleneksel Türk tiyatrosu üzerine çalışmalar yapmış uzmanlara göre, topraklarımızdaki tiyatro kültürünün evrensel bir niteliğe ulaşmasında önemli rol oynamaktadır. Ülkemize ait bir tiyatro felsefesi ve estetiği yaratma sorununun bir ilacı gibi görülen bu oyunlar üzerine incelemelerin yapılması ve literatüre kazandırılması oldukça önemli görünmektedir.

Çalışmanın konusu olan ve Iğdır ilinde icra edilen Köse oyunu, köy seyirlik bağlamında incelenmiştir. Araştırmada Metin And'ın köy seyirlik incelemesi için sunduğu öneriler dikkate alınmıştır. Toplamda sekiz soruya cevap aranmasını içeren bu araştırmada, oyunun baharın başlangıcını işaret eden Nevruz kutlamalarının bir parçası olduğu görülmüştür. Ayrıca oyunun törensel bir özelliği olup olmadığına odaklanılmış ve doğanın canlanması, ölüp yeniden dirilme motiflerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Mevsimlik törenlerdeki kış ile yaz çatışmasının Köse ile Gelin çatışmasıyla, Gelin'in Mezopotamya'daki Ana/Gelin figürüyle, Köse'nin ölüp yeniden dirilmesinin doğanın tekrar canlanmasıyla benzerlik göstermesi, Köse oyununun törensel özellikleri olduğunu doğrulayabilir.

Oyundaki maniler ve diyaloglar göz önüne alındığında Köse oyununun sözlü bir oyun yapısında olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca oyunda yöresel müzikler ve dansların icra edildiği, zurna, tulum, davul ve akordeon gibi enstrümanların kullanıldığı görülmektedir. Çalgıcılar haricinde Köse ve yardımcı oyunculara bazı oyunlarda Keçi eşlik ederken, bazı oyunlarda Gelin'in eşlik ettiği gözlemlenmiştir. Oyunlarda Keçi ve Gelin'in değişkenlik göstermesinin nedeni belirlenememiştir. Ayrıca oyunda oynayan başroldeki oyuncuların her sene aynı oyuncular olmasına özen gösterildiğine dair veriler bulunmaktadır. Oyun, kurumlar tarafından organize edildiğinde orijinaline sadık kalarak amatör tiyatrocular tarafından oynanmaktadır. Oyunlarda oyuncu ve seyirci bağlantısı dans ve erzak toplama kısımlarında bulunmaktadır.

Köse oyunu gezme eylemini içinde barındırdığı için herhangi bir dekor ve ışıklandırmaya ihtiyaç duymamaktadır. Köse, Gelin, Keçi'yi oynayan oyuncuların giysilerinde bazı özel tercihler yer alırken, diğer oyuncular da böyle bir tercih bulunmamaktadır.

Günümüzde değişikliğe uğrayarak çoğunlukla çocuklar tarafından oynanan oyunun bazı değişikliklere uğradığı gözlemlenmiştir. Bu değişikliklerden ilki oyunda kullanılan müzikler için enstrüman yerine teneke ya da plastik kova benzeri çeşitli gereçlerin kullanılmasıdır. Bir

diğer değişiklik kostümlerin kullanım şekillerinde görülmüştür. Gelin'i oynayacak erkek çocuğun eşarp ya da benzeri ince kumaşla yüzünün görünmeyeceği bir şekilde kafasını örttüğü, kadın kıyafeti giydiği oyunda Köse de gözleri açık şekilde bir kıyafet ya da bir kumaşla kafasını ve yüzünü örtmektedir. Ayrıca çocuklar aksesuar açısından sopa ve torba dışında herhangi bir aksesuar kullanmamaktadırlar.

Sonuç olarak, unutulmaya yüz tutan ve ölkemizde farklı şekillerde icra edilen köy seyirlik oyunları, Iğdır ili merkezinde ve köylerinde değişikliklerle de olsa icra edilmeye devam edilmektedir. Günümüzde kurumlarca organize edilen etkinliklerin haricinde oyunun, çocuklar tarafından oynandığı ve köy seyirlik motiflerini yitiren bir yapıya dönüştüğü gözlemlenmektedir. Ancak oyun farklılaşsa da günümüzde çocuklar tarafından oynanması, bir şekilde aktarıma devam edildiğinin göstergesidir. Bu aktarımın devam etmesi köy seyirlik geleneğinin sürdürülmesi ve unutulmaması açısından önemli görülmektedir. Ayrıca Köse oyununun bir gelenek olarak sürdürülmesi ve unutulmaması için çeşitli öneriler getirmek faydalı olacaktır:

- Oyunu icra eden çocuklara oyunun önemli motiflerinin gösterilmesi, oyunun motiflerini kaybetmemesine fayda sağlayabilir. Bu nedenle okullarda ve gençlik kulüplerinde oyunların öğretilmesine ve oynanmasına yönelik teşvik edici çalışmalar yapılabilir.

- Iğdır ili merkezinde oyunun geleneksel icra zamanlarında her yıl amatör oyuncular tarafından oynanması son derece önemli görülmektedir. Oyunun unutulmaması ve sürdürülmesi için bu temsiller devlete bağlı çeşitli kurumlar tarafından organize edilmeye devam edilmelidir.

- Araştırma esnasında Iğdır İl Halk Kütüphanesi ve Iğdır İl Kültür ve Turizm Müdürlüğünün arşivinde köy seyirliklere dair herhangi bir video kayıt arşivine rastlanmamıştır. Köylerde oynanmaya devam eden köy seyirlik oyunlarının video kaydı yoluyla arşivlenmesi, ileride yapılacak çalışmalar için önemli görülmektedir. Ayrıca bu arşivleme yoluyla oyunun gelecek nesillere de aktarımı sağlanabilir.

- Organize edilecek yerel festivallerde Köse oyunu oynanabilir. Bu organizasyonlarda Köse oyununun yer alması, oyunun daha geniş kitleye ulaşması ve korunması için önemli bir fırsat olabilir.

- Köse oyununda uzun süredir yer alan oyunculara teşvik ve destek sağlanabilir. Bu teşvik ve destek oyuncuların oyuna devam etmelerine katkı sağlayabilir. Ayrıca çocuklar ve gençler açısından oyunun devamını sağlayabilecek atölye çalışmalarında teşvik ve destekle bu oyuncular da yer alabilir. Senelerdir oyunda oynayan oyuncuların bu atölyedeki varlığı, oyunun uygulamalı olarak doğru şekilde gösterilmesine katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abalı, İ. (2020). Iğdır manilerinin işlevleri üzerine bir inceleme. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 115-146.
- Acar, Z. Z. (2010). *Her yönüyle Iğdır*. Ankara: Arkadaş Basım.
- Akyıldız, A. (2018). Azerbaycan'dan Iğdır'a nevrüz gelenekleri. *Kafdağ*, 3(1), 1-18.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu / köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- And, M. (2020). *Dionisos ve Anadolu köylüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- And, M. (2022). *Oyun ve bugün*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Durmaz, U. (2016). Amaçları bakımından Balıkesir deve oyununda yer alan ölüp dirilme motifi ve kurban ritüelinin benzerliği. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(36), 81 – 94.
- Kara, A. (2019). *Iğdır Caferileri halk bilimi araştırması*. Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karadağ, N. (1978). *Köy seyirlik oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öcal, T. (1970). *Iğdır folkloru ve etnoğrafyası*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Bitirme Tezi.
- Seyidoğlu, H. (2016). *Bilimsel araştırma ve yazma el kitabı*. İstanbul: Güzem Can Yayınları.
- Şen, A. B. (2012). *Iğdır halk kültürü, inançlarıyla gelenekleriyle ritüelleriyle*. Ankara: Pulat Basımevi.
- Tecer, A. K. (1940). *Köylü temsilleri*. Ankara: Çığır Mecmuası Yayınları.
- Turan, A. A. (2000). Nevruz bayramı ve kültürümüzdeki yeri. *Millî Folklor*, 9 (45), 68-69.
- Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, A. (1999). Türk tiyatrosu'nda ulusal/uluslararası kimlik sorunu. *Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi*, (ed.: Zeynep Rona), 323-330, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Baharı köse oyunu ile karşılıyorlar. <https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/igdir/bahari-kose-oyunu-ile-karsiliyorlar-12673810> (Erişim: 29.03.2023)
- URL-2: Tuzluca'da Köşeler geleneği ile vatandaş moral buldu. <https://www.sabah.com.tr/igdir/2021/03/19/tuzlucada-koseler-gelenegi-ile-vatandas-moral-buldu> (Erişim: 05.09.2023)

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./The article does not require an Ethics Committee Approval.

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

ESKİŞEHİR İLİ SEYİTGAZİ İLÇESİNE BAĞLI ARSLANBEYLİ KÖYÜNDE NEFES FORMUNDA ESERLER: DAR NEFES ÖRNEĞİ



WORKS IN THE STYLE OF NEFES IN ARSLANBEY VILLAGE, SEYITGAZI
DISTRICT, ESKİŞEHİR PROVINCE: A DAR-NEFES EXAMPLE

Pelin DEMİRÇE ALTINTAŞ*-Nevzat EROL**

ÖZ: Eskişehir ili Arslanbeyli köyünde söylenen dar nefeslerin derlenerek, Alevi kültürü içerisindeki yeri ve öneminin tespit edilmesi amaçlanan bu çalışmada; Alevilerin yoğunlukla yaşadığı yer olan Eskişehir'in Arslanbeyli köyü çalışma sahası olarak seçilmiştir. Gözlem ve görüşme teknikleri ile alan araştırmasına dayalı olarak gerçekleştirilen çalışmada Arslanbeyli köyüne ait "Geldi vedalaştı bir zülfü siyah" ve "Fırsat elde iken bir amel kazan" adlı iki adet dar nefes örneği tespit edilmiştir. Derlenen dar nefes örneklerinden "Geldi vedalaştı bir zülfü siyah" nefesinin günümüze aktarılan ve köy halkı tarafından yaşanmış olduğuna inanılan hikâyesinin olduğu da tespit edilmiştir. Bu nefesler edebi ve müzikal açıdan incelenmiş ve notaya alınmıştır. Derlenen dar nefesi sözlerinin; ölümü anlattığı ve "dardan indirme" cemlerinde söylendiği tespit edilmiştir. Kültürel bir kimlik olarak Alevilerin nefeslerinin derlenmesi, gelecek kuşaklara aktarılması, yaşatılması ve geleneğin sürdürülmesi nedeniyle bu çalışmanın önemi artmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, kültürel kimlik, Alevilik, nefes, dar nefes

ABSTRACT: In this study, aimed at collecting the narrow-breath songs sung in the village of Arslanbeyli in the province of Eskişehir, and determining their place and significance within Alevi culture; the village of Arslanbeyli in Eskişehir, which is predominantly inhabited by Alevi people, has been chosen as the field of study. The study was conducted based on field research using observation and interview techniques. Two examples of narrow-breath songs, titled "Geldi vedalaştı bir zülfü siyah" and "Fırsat elde iken bir amel kazan" were identified in the village of Arslanbeyli. It was determined that the narrow-breath song "Geldi vedalaştı bir zülfü siyah" has a story that has been passed down to the present day and believed by the village residents. These songs were analyzed and transcribed musically and literarily. It was determined that the lyrics of the collected narrow-breath songs describe death and are sung during "dardan indirme" ceremonies. The importance of this study increases due to the collection of Alevi songs as a cultural identity, their transmission to future generations, preservation, and continuation of the tradition.

Keywords: Turkish folk music, cultural identity, Alevi, nefes, dar nefes

* Dr. Öğr. Üyesi-Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü- Eskişehir/paltintas@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-0938-4624)

** Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans Programı Öğrencisi-Kocaeli/nevzaterol2001@gmail.com (Orcid: 0009-0009-0759-8504)

Giriş

Eskişehir ili: konumu ve tarihi sebebiyle kozmopolit bir yapıya sahiptir. Sınırları içerisinde Manav, Çerkes, Tatar, Muhacir, Sünni, Alevi gibi birçok etnik grup ve mezhebe bağlı topluluk bulunmaktadır. Bu topluluklar Eskişehir merkez ve köylerinde karma bir şekilde bulunurken bazen de sadece tek bir etnik topluluğun bir arada yaşadığı bilinmektedir. Türk toplumunun bir parçası olan Alevi'ler de diğer topluluklar gibi Eskişehir'in pek çok köyüne yerleşmiş bulunmaktadırlar. Alevilik hem bir dini inanç sistemi hem de zengin bir kültürel kimliği ifade etmektedir. Her kültürel kimlik kendine ait olan anlamında kendi kültürel kodlarını oluşturmuştur. Diğer topluluklardan farklı olma adına geliştirilen bu davranış kodları ile insanlar kendilerini o topluluğa ait hisseder. Aleviler de kendilerine ait geleneklerini oluşturmuş ve bu gelenekleri gelecek kuşaklara aktararak sürekliliklerini sağlamıştır. Bu çalışmada Eskişehir'in köylerinde yaşayan Aleviler ele alınmıştır. Alevilerin yaşadığı bu köylerin bazılar da Seyitgazi ilçesine bağlıdır.

Bernard Lewis, "Bir Karayit'in Türkiye Seyahatnamesi"nden hareketle; 1641- 1642'de Seyitgazi'de 2 han ile birkaç dükkân, Eskişehir'de ise 4 han ile 130 kadar dükkân bulunduğunu belirtmiştir. XVI. Yüzyılda ise Eskişehir ile Seyitgazi'nin büyüklüğü birbirine çok yakındır (Doğru, 1992: 43).

Seyitgazi ilçesine bağlı köylerin etnik yapıları aşağıda verilmiştir.

Köyler	Topluluklar	Köyler	Topluluklar
Akın	<i>Yörük Alevi</i>	İkizoluk	<i>Yörük Alevi</i>
Aksaklı	<i>Tatar</i>	Karacalık	<i>Manav, Alevi</i>
Aslanbeyli	<i>Yörük Alevi</i>	Karaören	<i>Manav</i>
Ayvalı	<i>Manav, Muhacir</i>	Kesenler	<i>Manav</i>
Bardakçı	<i>Manav</i>	Kümbet	<i>Manav</i>
Beşsaray	<i>Yörük</i>	Numanoluk	<i>Manav</i>
Beykişla	<i>Manav</i>	Oynaş	<i>Muhacir</i>
Büyükdere	<i>Muhacir Alevi</i>	Örencik	<i>Manav</i>
Büyükayla	<i>Muhacir</i>	Salihler	<i>Muhacir, Alevi</i>
Cevizli	<i>Manav</i>	Sancar	<i>Manav</i>
Çukurağıl	<i>Manav, Tatar, Türkmen</i>	Sandıközü	<i>Yörük</i>
Çukurca	<i>Muhacir</i>	Sarayören	<i>Manav, Muhacir</i>
Çürütüm	<i>Yörük</i>	Sarıcaıyas	<i>Muhacir</i>
Değişören	<i>Muhacir</i>	Şükranlı	<i>Muhacir</i>
Fethiye	<i>Muhacir</i>	Taşlıkköy	<i>Manav</i>
Gemiç	<i>Yörük</i>	Üçsaray	<i>Yörük Alevi</i>
Göcenoluk	<i>Yörük</i>	Yapıldak	<i>Manav</i>
Gökbağçe	<i>Yörük</i>	Yarbasan	<i>Yörük, Alevi</i>
Gökçeğüney	<i>Yörük</i>	Yazıdere	<i>Manav, Muhacir</i>
Göknebi	<i>Yörük</i>	Yenikent	<i>Tatar</i>
Gümüşbel	<i>Muhacir</i>	Yeşiltepe	<i>Manav</i>
İdrisyayla	<i>Muhacir</i>	Yukarısöğüt	<i>Manav</i>

(Demirçe Altıntaş, 2009:101)

Arslanbeyli köyü de bu yerleşim yerlerinin en önemlilerinden biri durumundadır. Bu çalışma, özellikle Seyitgazi ilçesi Arslanbeyli köyü ile sınırlandırılmıştır. Arslanbeyli köyü, Alevi müzik kültürünü geleneklerin gerektirdiği biçimde, yapılan Cem törenleri ve Dardan indirme cem törenleri

ile yoğun bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Bu sebeple çalışmada sadece o bölgedeki Alevi topluluğu ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Arslanbeyli köyü; Eskişehir ili Seyitgazi ilçesinde Sücaaddin Veli türbesinin de içinde bulunduğu "Sücaaddin Veli" ismiyle kurulmuştur. Ancak daha sonra adı "Arslanbeyli" olarak değiştirilmiştir. Abdâlân-1 Rûm zümresinin en mühim şahsiyetlerinden olan Sultân Şücâ'nın, Eskişehir'in Seyitgazi ilçesine 6 km mesafede kendi adıyla anılan ve bugünkü adı Arslanbeyli olan köyde metfun olduğu kabul edilmektedir (Köksal, 2018: 14).

Sultan Şüca'nın tarihi şahsiyeti hakkında yeterli bilgi kaynağı yoktur. Onun hayatı hakkındaki bilgilere vefatından sonra yazılan velayetnamesinden ulaşılmaktadır. Sultan Şüca'nın yaşadığı dönem hakkında velayetnamesindeki anlatmalar ve bu anlatmalarda geçen şahsiyetler üzerinden ilk değerlendirmeleri Orhan Köprülü yapmıştır. Köprülü, söz konusu makalesinde Sultan Şüca'nın velayetnamesi merkezli değerlendirmelerde bulunarak XIV. yüzyılın sonu ile XV. yüzyılın başlarında yaşadığı kanaatini ortaya koymuştur (Köprülü, 1972: 177,184).

Sultan Şücaaddin Veli'nin müritleriyle birlikte başka il ve ilçeleri ziyaret ettiği kaynaklarda görülmektedir. Bu sebeple gezici derviş olarak da anılmaktadır.

Velâyet-name'ye göre Sultan Şücâeddîn'in yaşadığı, kaldığı, bir şekilde uğradığı yerlere baktığımızda bugün bazıları hâlâ aynı adla anılan, bazılarını belki ad değişikliği, belki yok olması sebebiyle tespit edemediğimiz Altuntaş, Atluçalı (veya Atluçal), Bayındırözü, Bölükçam, Bursa, Çambahçe, Elmadağı, Engüri (Ankara), Eskişehir, Gezbeli, Karacaköy, Karkın, Kırkkavak, Kırklarçami, Kütahya, Seyyid Gâzî, Melik Gâzî, Nigârîncalı ve Örencik olarak tespit ediyoruz. Görüldüğü gibi Sultân Şücâeddîn'in bulunduğu bölge Ankara ve batısı, Eskişehir, Kütahya ve Bursa havalisidir (Köksal, 2018: 14).

Say (2010), Demirtaş'ın "Deyiş, Semah ve Türkülerle Şüceattin Köyü" kitabını kaynak göstererek; "Sultan Şücâ'eddin Veli'nin oğlu Muhlis Paşa, Osman Gazi'ye yardım etmiştir. Çok uzun yaşadığı için onun cenazesinde dahi bulunmuştur. Sultan Şücâ'eddîn yüz altmış yaşına kadar yaşamış, öldükten sonra türbesi müridi Demirtaş Paşa tarafından yaptırılmıştır. Şeyh Şücâ Kayseri, Tokat, Sivas ve Çorum da bulunmuş, Antalya, Isparta, Bursa, Kütahya ve Eskişehir'de yaşamıştır. Oradan Arslanbeyli Köyü'ne gelip yerleşmiştir"(s:36) bilgisine yer verirken başka rivayetlerinde olduğunu belirtmiştir.

Şücaaddin Veli'nin türbesinin de bulunduğu; Arslanbeyli köyü Alevi halkının kültürüne bağlı olarak, gelenekleri çerçevesinde gerçekleştirdikleri törenler bulunmaktadır. Bilindiği üzere törenler var olan kültürü yaşatmak ve yeni nesillere aktarmak amacı ile tekrar tekrar yapılmaktadır. Bunlara

örnek olarak bu kültürün düğün törenleri ve cem¹ törenleri verilebilir. Bu tekrarlamalar ile toplumun kültürel sürekliliği sağlanmakta bunun yanında da hem geleneğin oluşması hem de kültürel belleği oluşmaktadır. İnsan da bir kültürün içine doğar ve o kültürün tüm değerlerini atalarından; tekrar tekrar anlatılan ve söylenen ninniler, masallar ile ya da tekrar tekrar düzenlenen törenler ile belleğine geçirir. Bu sayede kültürel değerlerimizin kaybolmasının önüne geçilmiş olunur (Demirçe Altıntaş, 2022: 1).

Kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde bu tekrarlamalar ile ilgili çok özel bilgilere ulaşılmıştır. KK-1'e köyde ne tür ezgiler söylendiği sorulduğu zaman bize "Düğünlerde düğün havaları, oyun havaları, köyümüzün halayları eğlenilecek türden ezgiler. Mevlütlerde ilahi türü ezgiler; Cemlerde nefes, mersiye, Duaz-ı imam, kurban nefesleri yani hangi ortamdaysan oraya uygun ezgiler söylenir" Cevabını vermiştir. Buna göre Arslanbeyli köyünde tekrarlamalar sayesinde birçok formun hâlâ söylendiği tespit edilmiştir. Bu formlar arasından köyde en çok nefes, semah, düvaz imam ve mersiye formlarında ezgilerin olduğu görülmüştür. KK-1 bu formların cemlerde söylendiğini belirtmiştir. Cem törenlerinin gerçekleştiği cem evlerini ise Demirtaş, "48 Perşembe Işığında Alevilik" kitabında; Cem evleri, barış, özgürlük, eşitlik, ibadet, sevgi sunma, ikrar verme, yargılama, karar verme, aynı zamanda Hak ve halka hizmet evleridir. Hak Muhammed Ali muhabbetlerin yapıldığı, Dirlik ve birliğin korunup sergilendiği, edep ve erkânın öğretildiği, Güvenin ve sevginin verildiği, Hakk'ın tecelli yatının gerçekleştirildiği ibadet yeridir. "Kırklar Cemi"nden günümüze kadar Aleviler evlerinde veya şimdiki adı ile "Cemevi"nde" ibadet etmiştir (2022: 298) şeklinde belirtmiştir. Dini ibadetleri olan cem törenlerini cem evlerinde söylenen ezgiler formlarının yanı sıra söylenme amacına ve sözlerine göre isimlendirilmiştir.

Arslanbeyli Köyü Cem Törenlerinde Söylenilen Eserlerin Formları

1. Mersiye

Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında özellikle ölenin veya kaybedilen değerlerin ardından onu öven ve kaybın üzüntüsünü terennüm eden şiirlerin genel adı (Yılmaz, 2006:8) olarak tanımlanırken Alevi-Bektaşî kültüründe Hz. Hüseyin'i ve Kerbela şehitlerini anlatan şiirlere "mersiye" denilmektedir. Mersiyeler çoğunlukla muharrem ayında söylenmektedir.

2. Düvaz (Duaz) İmam

Sözlerinde on iki imamların ismini sayan ve onları metheden şiirlere düvaz imam ismi verilmektedir. Arslanbeyli köyü cem törenlerinde cem başlangıcında sözleri tövbeyi anlatan ve içinde on iki imamlarında isminin geçtiği tövbe düvazı okunur. Yine cem başlangıç süreci içerisinde ışık, mum anlamına gelen çerağ yakılır ve buna "çerağ uyarılması" denilir. Çerağ

¹ Cem: (toplama, biriktirme/topluluk, kalabalık) Alevi-Bektaşîlerin cemaatle birlikte yaptığı ibadet olarak algılanan kutsal tören (Çınar, 2008:103).

uyarıldıktan sonra sözlerinde nur, ışık, kandil, ehlibeyt ve on iki imamları anlatan çerağ düvazı okunur.

3. Semah

Alevi ve Bektaşilerin dini ayinleri esnasında Tanrı aşkı ve coşkusuyula yaptıkları düzenli hareketler (Özbek, 1998:158) olarak tanımlanan semah Alevilerin ibadetlerinde büyük önem taşımaktadır. Arslanbeyli köyünde cemlerde dönülen kendilerine özgü semahları mevcuttur ve bu semah ritüelinin sonunda muhakkak dede dua eder ve semah sonlanır.

4. Nefes

Nefes; Büyük Türkçe Sözlük'te, "Şifa amacıyla hastaya okunan dua" ve "Alevi-Bektaşî ozanların tekkelerinde ve meclislerinde özel ezgilerle okunan, biçim yönünden koşmaya benzeyen, konusu tasavvuf ve tarikat kuralları ile ilgili olan, ince anlamlı, alaycı, koşuklar" olarak tanımlanır (Yöre, 2011: 223) (URL-1). Form ise; Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden en temel müziksel kodlar; edebî, dinsel ve kültürel temelli formlar olarak ortaya çıkar ki, bunların temelde deyiş, nefes, nâ't, mî'raclama, tevhîd ve mersiye olduğu görülür. Bu formlar aşağıda tanımlanmıştır (Yöre, 2011: 222). Konu ile ilgili görüşlerini ise Duygulu şu şekilde belirtmektedir: "Deyiş terimi, Anadolu Aleviliği ile Anadolu köy Bektaşiliğinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Buna karşılık, şehir Bektaşiliği ile Batı Anadolu ve Trakya Bektaşiliğinde bestelenmiş manzumelere nefes adı verilmektedir" (Duygulu, 1997:8).

Arslanbeyli köyünde cem ritüellerinde ise güftenin yazılma amacına göre nefesler isimlendirilmektedir. KK-2'ye göre nefesler şu şekilde sınıflandırılır; "Bizim cemlerimizde, ikrar cemi ise ikrar ile ilgili nefesler söylenir. Düşkünlük ise düşkünlükle ilgili nefesler söylenir. Müsahiplik² ise müsahiplik ile ilgili nefesler söylenir. Nevruz cemi ise nevrüz ile ilgili nefesler söylenir. Yani hangi cemi yapıyorsan, dar cemi yapıyorsan dar ile ilgili nefesler söylenir. Yani hepsi kategori kategori ayrılmaktadır. Cemlerde söylenirken de 3 tane nefes bir düvaz imam söylenir. Bu bir kuraldır. En az on iki tane yapılan cemle ilgili nefes söylenir."

4. 1. İkrar Nefesi

Alevilik inancında ikrar; söz vermektir. Mürşid vasıtası ile Allah'a teslimiyettir. Kişinin, Allah'ı ve kendisini şahit tutarak, her türlü kötülükten uzak kalacağına; Eşi ile birlikte eline, diline, beline düsturu ile iyiliklere koşacağına ahdetmesidir (Demirtaş, 2022: 200). Aynı zamanda güftesinde söz vermeyi ve ikrar vermenin önemini anlatan nefeslere ikrar nefesi denilmektedir.

Muhammet Ali'ye salavat eyle

² Musahiplik, Anadolu Aleviliğinde inanç mensubu, ikrar vermiş, evli iki kişinin eşleri ile birlikte ahirete kadar kardeş kalacaklarına, birlik ve beraberlik içerisinde yaşayacaklarına, toplum ve Dede'nin huzurunda söz vermeleri şeklinde gerçekleşebilen adeta sanal bir akrabalık türüdür (Dönmez vd., 2019:256).

Kevser şarabından içmek istersen
Ali evladına muhabbet eyle
Gevheri sırçadan seçmek istersen

Ulaş bir mürşide vaden yetmeden
Müşgülün hallolsun fırsat gitmeden
Sorusuz hesapsız azap görmeden
Sırat köprüsünü geçmek istersen

Mürşüdün rehberin nefesin Hakla
Erenler sırrını kalbinde sakla
Kalbini mamur et özün pakla
Aşkın deryasına dalmak istersen

Arayıp da aslı zatın bulmalı
Derununda nuri iman dolmalı
Hakikatte kâmil zarraf olmalı
Cevherin kârını bulmak istersen

Genç Abdalım hikmet yüzünden söyle
Yolda doğru yürü eriş menzile
On iki imama bir niyaz eyle
Erenlere sırdaş olmak istersen

4.2. Kurban Nefesi

Alevilik inancında ikrar verenler, musahip kardeş olanlar ve dardan indirme hizmeti yapanlar kurban keserler. Kurban kesilen cemlerde kurban nefesleri okunur. Bu nefesler kurbanı, kurban kesilme amacını ve Alevilikteki kurban inancını anlatmaktadır. Aşağıda verilen örnek KK-1'den alınmıştır.

Gel gönül fehmeyle ferman Allahtan
On iki imamların kurbanıyım ben
Eyer kurban isen emir Allahtan
On iki imamların kurbanıyım ben

Anam kısır koyun babam Cebrail
Bıçaklar bilendi kalkındı soyum
Ellerim bağlayıp kıbleye yönüm
On iki imamların kurbanıyım ben

Sakarlık koçunan bile yayıldım

Hak emriyle yerden göğe yığıldım
İsmail'in sürüsünden sayıldım
On iki imamların kurbanıyım ben

Yedi kereceğiz tüyüm kırktılar
Etim pare pare lokma yaptılar
Şu Eyübün sürüsüne kattılar
On iki imamların kurbanıyım ben

Sak ol gerçeklere bulma bahane
Durmasın söylensin iki cihanda
Rıza lokmasıdır yiyebilene
On iki imamların kurbanıyım ben

Hetayi'nim kanım nigana dökmem
Hak için ölmeye hiç elem çekmem
Pirim gelmeyince postumdan çıkmam
On iki imamların kurbanıyım ben

4.3. Nevruz Nefesi

Alevi inancında Hz. Ali'nin doğum günü olarak bilinen nevrüz³ gününde yapılan cemlerde güftesi Hz. Ali'yi anlatan nefesler okunur ve bunlara nevrüz nefesi denilmektedir.

4.4. Mihman ve Sefâlama Nefesleri

Cem törenine başka şehirden gelenler olduysa sefâlama ve hoş geldin nefesleri söylenirken başka cemden misafir gelir ise mihman ve hoş geldin nefesleri söylenmektedir. Aşağıda verilen örnek KK-1'den alınmıştır.

Yine mihman gördüm gönlüm şad oldu
Mihman kardeş sefa geldin merhaba
Kalktı gam gasavet bahar yaz oldu
Mihman kardeş sefa geldin merhaba

Dinleyem Mevla'dan misafir gele
Yavan yaşık demen yüzümüz güle
Büyük küçük onu hep hızır bile
Mihman kardeş sefa geldin merhaba

³ Nevruz: Nevruz (21 Mart) Alevi-Bektaşilerce Hz. Ali'nin doğum günü, Hz. Ali ve Hz. Fatma'nın evlenme günü, Hz. Muhammed'in peygamberliğini ilan günü, baharın başlangıcı ve yılbaşı olarak değerlendirilmekte ve en büyük bayram ve kutsal bir gün olarak kutlanmaktadır (Turhan ve Ayışıt, 2019: 40).

Hak zülm ettiği yere mihman gönderme
Çalışır çabalar ettiği bitmez
Kötülük edenlere menzile yetmez
Mihman kardeş sefa geldin merhaba

Mihman dedikleri gayet uludur
Mihman ev sahibinin gonca gülüdür
Mihmanımız hak Muhammed Alidir
Mihman kardeş sefa geldin merhaba

Kul Hümnet üstadım tuttuğun gele
Mihman nasibi getirir bile
Misafir Alidir öz nefsin bile
Mihman kardeş sefa geldin merhaba

4.5. Dar Nefesi

Güftesinde ölümü ve ölümle ilgili süreci anlatan nefeslere “dar nefesi” denilmektedir. Görüşme yapılan KK-2 dar nefesler ile ilgili; “dar kelimesinin anlamı kıyama⁴ durmaktır ama Aleviler reenkarnasyona inanırlar. Öldükten sonra tekrar bedenleşmeye inandıkları içinde derler ki hakka yürüyen kişinin bir an önce darı yapılsın, helalleşmesi yapılsın ve başka bir bedene geçsin gibi düşünülür. Onun içinde en fazla altı ay içinde dar hizmetini yapmaya çalışırız. Dar helalleşmedir” bilgilerini vermiştir.

Yine KK-2'nin verdiği bilgiye göre; eskiden Arslanbeyli köyü cemlerinde âşıklar, nefesleri söylerken kendilerine; keman, klarnet, cümbüş gibi enstrümanların eşlik ettiğini belirtmiştir. Ancak günümüzde bu enstrümanların kullanılmadığını sadece bağlama eşliğinde nefesleri seslendirdiklerini belirtmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

⁴ İslam inancına göre, ölümden sonra yeniden dirilip ayağa kalkma (URL-1).

Geldi Vedalaştı Bir Zülfü Siyah

"Aşk İLHAMİ'nin Dar Nefesi"

Yürüsü: İskenderî/ Adanların Köyü

Kaynak: Kâfi Cevdet EROL

Derlenen: Nevzat EROL

Notaya Alın: Nevzat EROL

Gal di ve de ku tu ke nil fi si yah ke nil fi si yah
si me me ya te ke se ti gi di yar si me me ya te ke
se ti gi di yar bu ha ra e da ma ya me me ey vah
ya me me ey vah bu si ma e ke ke se ti gi di yar
bu si ma e ke ke se ti gi di yar

Geldi vedalaştı bir zülfü siyah
Sine me yaralar açtı güldür
Bu hıran odana yonarsam sıyah
Başına ateşler saçtı güldür

Uyan ey sevdiğim göney zülcüklü
Bulbulun feryadı buğrumu dedü
Buna gâmetmeye bu melek geldi
Aldı emanetin geçti güldür

Artı İLHAMİ'nin derül belân
Bü yâson zavallı yar müşrebeli
Kütür-eşleli çemim ehan
Can kaşka kafesim açtı güldür

Seslerdir cismani estiler feryan
Göderim kan ağlar çığırın pilyan
Sine me yarlanımda bir sına ceylan
Körpe inamların secdi güldür

Ufca kevlüm uctu kalde otâğın
Mucannam her dem ölümlen dağın
Gökün eğlencesi sîvâğı vâğın
Acel şerbetini içti güldür

Gözlem ve görüşme tekniklerinin kullanıldığı çalışmada Arslanbeyli köyü örneklem olarak alınmış ve alan araştırmasına dayalı olarak incelenmiştir. Köyde dardan indirme cemlerinde söylenen ve derlenen nefeslerden ikisinin yer aldığı bu çalışmada aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Derlenen bu nefesin TRT Repertuarında 2740 numaralı türkü ile ezgisinin benzer olduğu ancak sözlerinin tamamen farklı olduğu tespit edilmiştir. Derlenen “Geldi vedalaştı bir zülfü siyah” dar nefesin tüm mısralarının (6+5)duraklı 11’li hece ölçüsü ile yazıldığı tespit edilmiştir. Karma usulde (8/8 ve 7/8) icra edilen nefesin uyak şeması; a b a b – c c c b- d d d b – f f f b- g g g b şeklindedir. Dardan indirme cemlerinde söylenen bu nefeste ölümün konu edildiği tespit edilmiştir. Nefesin müzikal anlamda incelemesinde ise; Uşşak makamı özelliklerine sahip olduğu tespit edilmiştir. Dar nefesin; (la-mi) beş ses aralığından oluştuğu, la kararlı bir nefes olduğu ve güçlüsünün re olduğu tespit edilmiştir.

KK-1, derlenen bu dar nefesin bir de hikâyesinin olduğunu belirtmiştir. Dar nefese konu olan hikâye, yörede; “Gelin Kavağı Efsanesi” olarak anlatılmaktadır. KK-1, önce hikâyesini anlatmış, ardından da türküyü seslendirmiştir. Hikâyesi ise şöyledir:

“Bizim köyde Âşık İlhami diye bir mürşit ocağından gelen bir kişi yaşarmış. Bir de benim dedemin dedesinin (Nuri Efendi’nin) eşi onlar yaşarlarken, Âşık İlhami’nin kızı, benim dedemin dedesinin karısı oluyor (Rukiye Anabacı). Bunlar gençken, evli bir çocuğu var bir de hamile. Köyde şedirvan derler, türbelerin bahçesindeki akan, çeşmeye her sabah Rukiye ana bacı çeşmeye gider, su doldurmuş. Tabi eskiden başı örtülü gidiliyor. Başı açık gezmek hem ayıp hem günah. Öyle yargılanıyor. Rukiye ana bacı her sabah gidermiş şedirvana su doldurmaya, şedirvanın avlusundaki bir tane kavak her sabahın önüne secdeye inmiş, hamileyken. Geri doğrulmuş.

Rukiye ana geçer suyunu doldurur geri gelirmiş. Her sabah, her sabah (kavak secde edermiş). İçinden geçirirmiş söylesem evdekilere inanmazlar diye kimseye de bir Şey söylemezmiş. Doğuma yaklaştığı bir sıra. Gene gitmiş su doldurmaya kavak gene önüne secde edince dayanamamış başındaki örtüsünü çıkardığı gibi kavağın ucuna bağlamış. Kavak doğrulmuş. Rukiye ana bacı suyunu doldurmuş eve gelmiş. Kayınpederi de eşi de başındaki örtüye ne oldu diye sormuşlar. Niye başın açık geldin? O da anlatmış. Aylardır olan Şeyi, o gün olan Şeyi kavak önüme secde etti. Ben de inanmazsınız diye ucuna bağladım demiş. Şeyh Nuri Efendi (eşi yani) neden böyle yaptın? Keşeke hiç söylemeseydin. Keşeke bunu yapmasaydın demiş. stnden birkaç gün geçince doğum yapmış Rukiye Anabacı. Doğumda rahatsızlanmış ve ölmüş. lrken de demiş ki, eşiye Nuri Efendi ben lcem, arkamdan da ocuk ölecek. ocuğu kabrimi a benim yanıma yatır demiş. Dediği gibi olmuş. Rukiye ana bacıyı toprağa defnetmişler. 2-3 gün sonra da bebek ölmüş. Kabri Amışlar. Tam anneyle çocuğu birleştirecekleri zaman Rukiye Anabacı kefenden elini çıkarmış, çocuğu bağrına basmış. Eşi de onu bu Şekilde görünce. Sen böyle bir insanmışsın, ben bilememişim. Bundan sonra senin üstüne gl koklamam demiş. Gencecik yaşta olmasına rağmen bir daha evlenmemiş sadece ilk çocuğu Hakkı Efendi yani babamın dedesi, o kalmış soyu devam ettirmek açısından. Başka da çocuğu olmamış evlenmediği için. Ama Aşık İlhami yani Rukiye ana bacanın babası. Körpe kuzuların saçtı gidiyor diye arkasından nefes söylemiş. Dar nefes olmuş. Şimdi cemlerimizde hem Aşık İlhami'yi hem Rukiye ana bacıyı anmak için her dar ceminde bu nefes dile getirilir. Söylenir”.

FIRSAT ELDE İKEN BİR AMEL KAZAN

Kaynak kişi: Mehmet ve Zehra DEMİRTAŞ
Güfte: Genç ABDAL

Derleyen: Nevzat EROL
Notaya Alan: Nevzat EROL

Fir sat el de i ken bir a mel ka zan

Gül ce ma lın bir gün sol sa ge rek tir

Zev ki ne al da mıp tap ma dın ya ya

Dün ya ma lı bur da kal sa ge rek tir

Ca hıl bil di ğin den hiç ge ri kal maz
Ya rın hak kın di va ri nu na va ri lr

Bin na sı hat et sen bi ri ni al maz
Ru zi mah şer gü nü su al so ru lur

Ki ūi nin et ti ği ya nu na kal maz
Gü na hın tar tar lar mı zan ku ru lur

Her kes et ti ği ni bul sa ge rek tir
An da hak lı hak kın al sa ge rek tir

Fırsat elde iken bir amel kazan
Gül cemalin bir gün solsa gerektir
Zevkine aldamp tapma dünyaya
Dünya malı burda kalsa gerektir

Cahil bildiğinden hiç geri kalmaz
Bin nasihat yapsan birini almaz
Kişinin ettiği yanına kalmaz
Herkes ettiğini görse gerektir

Yarın hakkın divanına varılır
Ruzi mahşer günü sual sorulur
Günahın tartarlar mizan kurulur
Anda haklı hakkın alsa gerektir

Bana böyle geldi Mevla'dan hitap
Dil tutulur ol dem verilmez cevap
Kimine lütfolur kimine azap
Cennet tamu haktır olsa gerektir

Genç Abdal'ım hakka yanı kuluna
İtikadı bütün sadık olana
Hakikatte hakka âşık olana
Divanda şefaât olsa gerektir

İkinci nefes KK-2 ve eşi KK-3'ten derlenmiş ve Genç Abdal'a ait olduğunu belirttikleri "Fırsat Elde İken Bir Amel Kazan" adlı nefestir. Derlenen bu nefesin TRT Repertuarında 2191 ve 2887 numaralı türkülerin

sözleri ile aynı olduğu ancak ezgisinin tamamen farklı olduğu tespit edilmiştir.

Derlenen dar nefesin;

Yarın hakkın divanına varılır (4+4+3)

Ruzi mahşer günü sual sorulur (4+4+3)

mısraları dışındaki tüm mısralarının (6+5)duraklı 11'li hece ölçüsü ile yazıldığı tespit edilmiştir. Karma usulde (5/8, 9/8 ve 7/8) icra edilen nefesin ayak şeması; a b c b- d d d b- e e e b – f f f b- g g g b şeklindedir. Dardan indirme cemlerinde söylenen bu nefeste ölümün konu edildiği tespit edilmiştir. Nefesin müzikal anlamda incelemesinde ise; Hicaz makamsal özelliklerine sahip olduğu tespit edilmiştir. Dar nefesin; (la-mi) beş ses aralığından oluştuğu, la kararlı bir nefes olduğu ve güçlüsünün re olduğu tespit edilmiştir.

KK-2 ve KK-3, nefesi söylerken son kıtaya geldiklerinde Genç Abdal ismini zikrettikten sonra işaret parmağı ile dudaklarına sonrasında ellerini kalplerinin üstüne götürdükleri gözlemlenmiştir. KK-2'ye bunun anlamı sorulduğunda "Ağzımla söylediğimi kalbimle tasdik ediyorum. Pençe-i Al-i Aba yani Allah, Muhammed, Ali kalbimde. Ben onlarla yaşıyorum. Ben onlarla bütünleşiyorum. Bu söylediklerimizde onlar için anlamında kullanılır" şeklinde belirtmiştir. Arkasından da Genç Abdal'ın kim olduğunu aktarmıştır:

KK-2: "Genç Abdal bizim köyümüze İstanbul'dan gelmiş. İstanbul'da bir zabıt kâtibi, bir saray zabıt kâtibi. Bizim dedelerimiz, Seyit Battalgazi dedeleri hepsi birlikte İstanbul'a giderler. İstanbul'da Zeynep Kâmil hastanesinin sahibi ve eşi ikrar verirler. O ikrar verdikleri zaman orda yapılan o bizim cemlerimizin etkisinden kurtulamaz oradaki insanlar. Güruh⁵ güruh ceme geldi insanlar derler. Dedeleri görmeye gelirler. Bu Genç Abdal da orda zabıt kâtibidir. Divan kâtibidir. Benim dedemgile gelir. Derki bende sizinle beraber artık bu yola baş koydum. Bende sizinle birlikte Seyitgazi'ye Sücaaddin köyüne gelicem der ve bizim köye gelir. Önce Seyitgazi'ye gelir. Seyitgazi'de bir süre yaşadıktan sonra bizim köyümüze gelir. Ölünceye kadar bizim köyümüzde yaşamıştır. Bütün herkese söylediği nefesleri, duazları ⁶ öğretmiştir. Bizim köyde de vefat etmiştir. Şimdi mezarı bizim köyümüzün garipler mezarlığı dediğimiz türbenin bahçesindedir".

Sonuç

Pek çok farklı dine, mezhebe ve etnik gruba ev sahipliği yapan Anadolu, Alevi kültürünü yaşayan insanlar için de ev sahibi olmuştur. Özellikle Eskişehir İli Seyitgazi ilçesi Arslanbeyi köyünde yaşayan Alevilerin konu alındığı bu çalışmada, alan araştırması sonucunda Arslanbeyli köyüne ait iki adet "dar nefesi" tespit edilmiş, derlenmiş ve notaya alınmıştır.

⁵ Güruh: Cemaat, bölük, takım (Develioğlu, 2010: 345).

⁶ Düvaz; Cem törenlerinde söylenen ve On İki İmamların adlarının geçtiği deyişlere verilen addır.

Derlenen nefeslerin (6+5) duraklı 11’li hece ölçüsü ile yazıldığı, sözlerinin ölümü anlatan nefesler olduğu ve “dardan indirme” cemlerinde söylendiği tespit edilmiştir. Âşık ve tekke edebiyatında sıkça kullanılan bu hece ölçüsünün derlenen nefeslerin güftelerinde de bulunduğu görülmektedir.

Arslanbeyli köyü postnişini ve aynı zamanda bu çalışmada da kaynak kişi olan Mehmet Demirtaş; 1996 yılında kendi imkânlarıyla yayınladığı kitabında; köyde söylenen ezgilere ait bilgiler sunmaktadır. Kitapta Köye ait 50 adet ezgi olduğu görülmüştür. Bu ezgiler incelendiğinde özellikle Uşşak ve Hüseyini makamı özelliği taşıyan ezgilerin ağırlıkta olduğu gözlenmiştir. Bu çalışmada da Uşşak ve Hicaz makam özelliği taşıyan iki adet nefes derlenmiştir. Bu ezgilerin Alevi müzik kültürü içerisinde halen söylendiği ve müzikal anlamda incelenen iki nefes örneğinin (la-mi) beş ses aralığında ve la kararlı oldukları tespit edilmiştir. Özellikle Cem törenlerinde ve Dardan indirme cemlerinde derlenen ezgilerin Alevi müzik kültürü içerisinde önemli bir yer tuttuğu saptanmıştır.

Kaynak kişilerin verdiği bilgiler doğrultusunda; dardan indirme geleneğinin eskiden var olduğu ve günümüzde de hala yaşatıldığı tespit edilmiştir. Kaynak kişilerden ayrıca derlenen bu iki dar nefesten birinin hikâyesinin olduğu tespit edilmiş ve hikâye günümüze de aktarılmıştır. Yapılan bu çalışmada derlenen ezgilerin notaya alınması hem gelecek kuşaklara aktarılması ve hem de müzik tarihine kazandırılması açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Çınar S. (2008) *Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de kadın âşıklar*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Demirçe Altıntaş, P. (2009). *Eskişehir Manavlarının müzik kültürü*. İstanbul: Halic Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demirçe Altıntaş, P. (2022). *Eskişehir-Manav ninnilerinin tespiti ve yapısal özellikleri*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora tezi.
- Demirtaş, M. (1996). *Deyiş, Semah ve Türkülerle Şüceattin Köyü*. Eskişehir: Saygı Yayınları.
- Demirtaş, M. (2022). *Seyyid Sultan Sücaaddin Veli ocağında Alevilik 48 perşembe ışığı*. Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Kültür Yayınları.
- Doğru, H. (1992). *XVI. yüzyılda Eskişehir ve Sutanönü sancağı*, İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Dönmez, M. vd. (2019). Alevilikte musahiplik erkânı ve bu erkânın uygulamasındaki yaş ile ilgili genel değerlendirmeler. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 255-263.
- Duygulu, M. (1997). *Alevi-Bektaşî müziğinde deyişler*. İstanbul: Sistem Ofset.
- Köksal, M. F. (2018). *Sultân Şücâ’e’-d-Dîn Velâyet-nâmesi*. Ankara: Alevilik Araştırmaları Dergisi Yayınları.

- Köprülü, O. (1972). Velayet-nâme-i Sultan Şücaüddin. *Türkiyat Mecmuası*, XVII, 177-184.
- Öncel, M. (2022). *Türk halk müziği: Formlar-çalgılar ve yedi bölgeden hikâyeli türküler*. İstanbul: Evrensel Değerler Derneği.
- Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı I terimler sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Say, Y. (2010). *Şücâ'eddîn Velî ve külliyesi*. Eskişehir: Ülkü Ofset
- Turhan S., Ayışıt, N. (2019) *Alevi Bektâşî müzik kültürü ve semahlar*. İstanbul: ELFED, Elâzığ Dernekler Federasyonu.
- Yılmaz, M.Y. (2006). *Türk din musikisinde mersiyeler ve mersiyehanlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Yöre, S. (2011) Alevi Bektaşî kültürünün müziksel kodları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 60, 219-244.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Cavidan EROL, Eskişehir, 1972, Ortaokul Mezunu, Ev Hanımı (Görüşme: 26.05.2023)
- KK-2: Mehmet DEMİRTAŞ, Eskişehir 1958, Lisans Mezunu, Emekli Memur (Alevi Postnişin), (Görüşme: 26.05.2023)
- KK-3: Zehra DEMİRTAŞ, 1964, Lise Mezunu, Ev Hanımı (Anabacı), (Görüşme: 26.05.2023)

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: TDK. *Büyük Türkçe sözlük*. <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim: 30.07.2010)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Anadolu Üniversitesi 02.05.2023 tarih ve 36/87 sayılı Etik Kurul Kararı./*Anadolu University Ethics Committee Decision dated 02.05.2023 and numbered 36/87.*

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

Yazarın Notu/Author's Note: Saha çalışması ve derlemeler Nevzat Erol tarafından yapılmıştır. Elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve makale haline getirilmesi Nevzat Erol ve Pelin Demirçe Altıntaş tarafından gerçekleştirilmiştir./*Fieldwork and compilations were conducted by Nevzat Erol. The evaluation of the obtained data and the preparation of the article were performed by Nevzat Erol and Pelin Demirçe Altıntaş.*

VSEVOLOD MEYERHOLD VE “BÜYÜK TEMİZLİK” DÖNEMİ



VSEVOLOD MEYERHOLD AND THE “GREAT PURGE” PERIOD

Fidan MAMMADOVA*

ÖZ: 20. yüzyılın başlangıcında birçok alanda olduğu gibi tiyatrodada da köklü değişiklikler yaşandı. Tiyatro, oyun yazarı dışında başka bir yaratıcıyı keşfetti: Yönetmen., zamanın yeni sanatsal ve estetik araçlarıyla zenginleşen tiyatroun ana figürüne dönüştü. Zamanının gereklerini yaratıcı bir sezgiyle hisseden ve yeteri kadar iyi bir sanat eseri sunmak isteyen yönetmenler, mesleklerini yeni reformlarla geliştirdiler. Bu yönetmenlerden birisi de Vsevolod Emilyevich Meyerhold'dur. Meyerhold, 20. yüzyıl Rus tiyatro düşüncesini etkileyen ve sadece etkilemekle kalmayıp, çehresini de belirleyen yönetmenlerden biridir. Meyerhold, yapımcı (konstrüktivist) sahne düzeni ve biyomekanik oyunculuk anlayışının yaratıcısı, tiyatro yönetmeni, teorisyen, oyuncu ve eğitimci olarak zengin bir yaratıcı mirasa sahiptir. Çalışmada Meyerhold'un yaşamış olduğu dönemde Rus tiyatro sanatına getirdiği yenilikler ve Stali'nin “Büyük temizlik” (Stalin Repressiyası) siyasetine karşı tutumu ve döneminin politik gelişmeleri ilgili yaklaşımı ele alınmıştır. “Büyük Temizlik”in kurbanlarından Meyerhold, sahne dekoruna da yenilikçi bir yaklaşım getirerek sahne ile seyircilerin bulunduğu yeri birleştirerek seyirciyi sahneye katmıştır.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl Rus Tiyatrosu, V. Meyerhold, Sovyet Rusya, Stalin, Büyük Temizlik.

ABSTRACT: At the beginning of the 20th century, profound changes occurred in various fields, including theater. Theater discovered another creative entity beyond the playwright - the Director. The Director became the central figure of Theater, which was enriched with new artistic and aesthetic tools of the time. Directors who sensed the demands of their era with creative intuition and aimed to present sufficiently good works of art validated their profession through new reforms. One of these directors is Vsevolod Emilyevich Meyerhold. He is one of the directors who not only influenced but also shaped the face (aura) and visibility of 20th-century Russian theater thought. Meyerhold, with his creatorship of producer (constructivist) stage design and biomechanical acting approach, has a rich creative heritage as a theater director, theorist, actor, and educator. This study discusses Meyerhold's innovations in Russian theater during the period he lived, his stance against Stalin's “Great Purge” (Stalin Repression) policy, and his approach to the political developments of his time. Meyerhold, one of the victims of the “Great Purge”, brought an innovative approach to stage decoration, bringing the stage and the audience together and involving the audience in the stage.

Keywords: 20th Century Russian Theater, V. Meyerhold, Soviet Russia, Stalin, Great Purge.

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi-İstanbul/fidanmurat777@gmail.com (Orcid: 0009-0003-4703-3969)



Giriş

Karl Kaszimir Teodor Meyerhold, eski Alman asıllı Meyerhold fon Ritterholm ailesinden olan şarap üreticisi Emil Fedoroviç Meyerhold'un luteryen ailesinde doğan sekizinci çocuğuydu (URL-1). 1895'te Penza'da 2. Erkek Spor Akademisinden mezun oldu. Liseden mezun olduktan sonra Moskova Üniversitesi Hukuk Fakültesini kazandı (URL-1). Meyerhold, aynı yıl ortodoksluğu kabul etti ve adını sevgili yazarı Vsevolod Karşinin şerefine "Vsevolod" olarak değiştirdi. 1896'da Meyerhold, Moskova Devlet Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bıraktı ve Moskova Filarmoni Derneği'nin Müzikal Tiyatro Okuluna, Nemeroviç Dançenko'nun kursuna kayıt yaptırdı. Muhtemelen Meyerhold o zamanlar yönetmen olmayı hayal etmemiştir. O zamanlar Bedaye Tiyatrosu henüz açılmamıştı ve yönetmenlik popüler bir meslek değildi. Ancak her halükârda, yüksek oyunculuk görevine hazırlanan enerjik, girişimci, düşünceli bir genç olan Meyerhold, sanatta kendine bir yol çizmek zorundaydı.

Bedaye Tiyatrosu'ndaki rekabet, öğretmenlerin ona karşı farklı tutumları, fikirleri, Meyerhold'a ilham veren ve kendisini hayal kırıklığına uğratan olaylar, sanki onu yeni bir yola hazırlıyormuş gibiydi. Öğretmenlerin güvenini kazananlar tiyatrodaki kalıp sahne ve oyunculuk teknikleriyle deneyler yaptı; kendine özgü yönetmenlik teknikleri kullandı ve antik tiyatro geleneklerini inceleyerek öğrendi. Çocukluk yıllarından tiyatroyla tanışma fırsatı bulan Meyerhold, "Filarmoni Okulu"nda Dançenko'nun drama okulundaydı. "Penza Halk Tiyatrosu"nda başarılı oyunlarıyla öne çıkan genç Meyerhold, "Filarmoni Okulu"nu başarıyla tamamladıktan sonra "Moskova Sanat Tiyatrosu"na girmeyi başardı. Meyerhold, 1907'den Ekim Devrimi'ne kadar Alexandrinski ve Marinski İmparatorluk Tiyatrolarının başyönetmeni olmuştur. Devrimden sonra çeşitli Rus tiyatrolarıyla birlikte çalıştı.

K. Rudnitski'nin "Rejisser Meyerhold" (1969) adlı eserinde Meyerhold'un yönetmenlik çalışması, ilk kez tam bir monografi biçiminde incelendi. Yönetmen hayattayken sanatına adanmış birçok ciddi ve bilgilendirici kitap yayımlandı. N. D. Volkov'un 1929'da yayınlanan ve gerçekler açısından zengin olan iki ciltlik "Meyerhold" adlı biyografisi, 1874'ten 1917'ye kadar olan bir dönemi kapsadı. B. V. Alpers'in 1931 tarihli "Teatr Sotsianlnoy Maski" (Sosyal Maskeler Tiyatrosu) adlı kitabı, okuyuculara, Meyerhold Devlet Tiyatrosu'nun 1920'ler ve 1930'lardaki performanslarının bir analizine dayanan orijinal bir Meyerhold çalışması konsepti sağladı. Yönetmenin 1920-1926 yıllarını kapsayan daha kısa araştırma dönemi ise, kısaca ama esaslandırılmış bir şekilde A. A. Gvozdev'in 1927'de yayınlanan "Teatr İmeni Vs. Meyerholda (1920-1926)" (Meyerhold Adına Tiyatro (1920-1926)) kitabında ele alındı. Meyerhold Tiyatrosu'nun 1938'de kapatılmasından ve yönetmenin 1940'ta öldürülmesinden sonraki 15 yıl boyunca Sovyet basınında adı

geçmedi. 1956-57'den itibaren Vsevolod Emilyeviç Meyerhold ile ilgili makaleler, anılar, sohbetler ve kendi konuşmaları yayınlanmaya başlandı. Bunların arasında ilk olarak İ. V. İlyinsky'nin, S. M. Ayzenştayn anıları, A. K. Gladkov'un notları, A. V. Fevralskiy'in anıları ve makaleleri yer aldı.¹ Vserossiyoek Teatral'no Obşçestva, 1967'de Meyerhold hakkında bir anı koleksiyonu yayımladı (Vendrovskaya, 1967). Kitap, O. Knipper-Çehova, Sergey Eyzenşteyn, İlya Erenburg, Yuri Oleş, Yu. Bahruşin, Yuri German ve diğerlerinin Meyerhold'la ilgili anılarını içermektedir.

“Büyük Temizlik”

Konstantin Rudnitsk'nin “Rejisser Meyerhold” adlı kitabı, bu performansların restorasyonuna ek olarak, dönemin sosyo-politik, kültürel ve sosyal ruhunu da yansıttı. Gerçekliğin sanatla ilişkisi, okuyucuya bu açıdan daha geniş perspektifler açtı. Bu kitap “sakinlik (durulma)” döneminde yazılmış olmasına rağmen birçok gerçeği vurgulamaktan kaçındı. Meyerhold'un gözaltına alınması Sovyet totaliter rejiminin politik çıkarlarına aykırıydı. Ancak bu aynı zamanda Meyerhold'un tiyatrodaki etkinliğine de yeterli bir yaklaşım sağladı. Sovyet sonrası dönemde, Sovyet döneminde olduğu gibi, olaylara tek taraflı bir yaklaşım gibi zararlı bir eğilim vardı. Sovyet ideolojisiyle ilgili her şey kınanıyor, negatif gösteriliyordu. Söz konusu kitapta ise, her iki eğilimin dışında kalınarak ve sadece gerçeklere yer verilerek, incelemelerden ve gerçek bilgilerden yola çıkılarak yönetmen Meyerhold'un monografisi bir araya getirilmeye çalışıldı.

Yönetmen Meyerhold'un kendisi de dönemi kadar çelişkiliydi. O, hem devrimin sesi hem de baskının kurbanıydı. Hem suçluyor (itham ediyor) hem de suçlanıyordu. Rudnitsky'nin tabiriyle söylesek; “Meyerhold, devrime tüm kalbiyle inanıyordu (Rudnitski, 1969: 42). O, sanki yeni bir çağla eski çağın, yeni bir yapılanma ile eski yapılanmanın sınırında, uçurumunda duran garip bir fenomendi.

XX. yüzyıl başlarındaki zorlu günlerden, devrimden, sosyalizmin kuruluşundan ve Stalin döneminin baskıcı süreçlerinden geçen Meyerhold, ülkesindeki siyasî olaylara kayıtsız kalmadı (Meşçi, 1996: 60). Ülkede politik baskı uygulamaları, 1927-1928 yıllarından sonra siyasal, bilimsel ve sanatsal çevrelerde de hissedilmeye başladı. “Meyerhold Tiyatrosu”, dönemin devrimci tiyatrosuydu. Seyircisinin sorunlarını yansıtan yenilikçi, açık, deneysel çalışmalarla edebiyat, şiir, resim ve müzik alanında öncü olan isimleri kendisine çeken tiyatro hem ülkede hem de ülke dışında büyük ses getirdi (Berktaş, 1997: 61-62).

¹ Bk. Rostotski. 1960; İlyinski. 1961; Qladkov. 1961; Gladkova, 1961; Ospominaniya Meyerholda. *Tiatralnaya Moskva*, 1960; Fevralski. 1961; Fevralkski, 1964; Fevralski, 1966; Ayzenştayn, 1964.

Zorlu siyasî ve ekonomik koşullarla yüzleşen yönetmen, Stalin dönemi politikasının baskılarıyla da karşı karşıya kaldı. Döneminin politik olaylarına uzak kalamayan Meyerhold, gerektiğinde tepkisini ortaya koydu, işlerinde çekinmeden kendi siyasî görüşlerini ifade etmeye çalıştı. Meyerhold'un hayatını etkileyen en önemli olumsuzluklardan birisi de bu dönem tiyatrosunun önemli destekçilerinden olan Troçki'nin vatan haini ilan edilmesi idi. Stalin, 1920'li yılların sonlarında Troçki'yi vatan haini ilan etti. Bu siyasî olaylardan dolayı döneme karşı çıkanlardan birisi de Meyerhold oldu (Leach, 1989: 18).

1934'te Meyerhold, Zinaida Reich'in oynadığı "Kamelyalı Leydi" oyununu hazırladı. Stalin oyunu beğenmedi, Sovyet eleştirmenleri yönetmene estetik suçlamalarıyla saldırdı. Reich, Stalin'e büyük liderin sanattan anlamadığını yazdığı bir mektup gönderdi. Böylece tiyatro, Sovyet gerçeklerinden uzaklaşmakla, toplumcu gerçekçiliğin çizgisini izlememekle, halk düşmanı yazarların oyunlarını sahnelemekle suçlanmaya başladı. 1938'de Vsevolod Meyerhold'un tiyatrosu kapatıldı.

Meyerhold'un kaderi, Stalin'in antipatisi, Zinaida Reich'in şansı ve çılgınlığı tarafından belirlendi. Çılgınca şeyler yaptı. Kremlin resepsiyonlarından birinde Kalinin'le tartıştı, onu "dürttü", "Sovyetler Birliği Muhtarı" nı kadın avcısı olarak adlandırdı. Gazetelerin Meyerhold Tiyatrosu'na saldırmasının ardından Stalin'e bir mektup yazdı ve tiyatro kapanınca bir mektup daha gönderdi (URL-2):

"Zamanımın ruhuyla alevlenmek istiyorum. Tüm sahne çalışanlarının büyük görevlerini anlamalarını istiyorum. Toplumun çıkarlarına yabancı, dar görüşlerin, sınıfın üstüne çıkmak istemeyen arkadaşlarım için endişeliyim. Evet, tiyatro var olan her şeyi yeniden inşa etmede büyük bir rol oynayabilir! Son günlerin toplumsal hareketi moralimi yükseltti ve içimde hiç istemediğim arzuları uyandırdı. Ve hala okumak, okumak, öğrenmek istiyorum. Kişiliğimi geliştirip geliştirmeyeceğimi, yoksa eşitlik için savaş alanına mı gideceğimi bilmem gerekiyor. Bilmek istiyorum: Ruhsal yakınlık göstererek eşit olmak ve aynı zamanda herkesi ahlaki açıdan zararsız bir şekilde, herkesin anlayacağı bir dilde yönlendirmek mümkün değil mi? Sonra düşünüyorum: Toplumsal mücadele sizi "köleler" arasına soktuğunda "ağa" olamazsınız. Bu düşünce beni rahatsız ediyor. Bilgiye susadım. İnce ellerime baktığımda kendimden nefret etmeye başlıyorum çünkü kendime güçlü yumruklarla asla sıkılmayan bu eller gibi zayıf ve tembel görünüyorum. Bana öyle geliyor ki hayatım korkunç bir hastalığın uzun, acı verici bir buhranı. Ve bu buhranın bir şekilde çözülmesini bekliyorum. Gelecek benim için korkunç değil, sadece bunun sonu olsa, herhangi bir son..." (Polotska ve Gitoviç, 1960: 442-443)

Döneminde baş veren siyasi olaylara kayıtsız kalamayan sanatçı, duygularını ve isyanlarını Çehov'a yazdığı mektuplarda ifade etti:

“Meyerhold'un kanı o kadar kaynıyordu ki mücadelenin dışında kalamadı ve sadece “sessizce yaratıcılıkla” ilgilenemezdi. Siyasî mücadeleye yaratıcılığıyla katılmak istiyordu. Aktif olma arzusu sanatın keskin yönlendirilmesi devamlı olarak, Bedaye Tiyatrosu ile kademeli ve sürekli bir çarpışmaya neden oldu. Meyerhold gibi, K. S. Stanislavski de “Dr. Stockman'ın” St. Petersburg'daki öğrenci hareketi ile Kazanskaya Meydanı'ndaki katliamla aynı zamana denk gelen performanslarının bu kadar kesin siyasî rezonans doğurmasına hayret etmişlerdi.” (Rudnitski, 1969: 32-33)

Yönetmen, bir süre Konstantin Stanislavski adına Opera Tiyatrosu'nda çalıştı ve 1939'da tutuklandı. Ekim Devrimi'nden sonra Vsevolod Meyerhold, Komünist Parti'ye katıldı. Darbeden hemen sonra Aleksander Blok, Vladimir Mayakovski, Rurik Ivnev ve Natan Altman ile birlikte Smolni'ye geldi ve burada yeni yetkililere iş birliği teklif edildi. Meyerhold “Büyük Temizlik” siyaseti sonucu tutuklandı, 2 Şubat 1940 tarihinde idam edildi.

Meyerhold'dun Sahneye Getirdiği Yenilikler

Rusya'da XIX. yüzyılın sonlarında kurulan “Moskova Sanat Tiyatrosu” Çehov, Konstantin Stanislavski (1863-1938), Nemiroviç Dançenko (1858 -1943) ve Vsevolod Meyerhold (1874- 1940) gibi önemli tiyatro sanatçılarından oluşmaktaydı. Çehov, Rus dramasına getirdiği yenilikçi tarzı ile seçilirken, Dançenko oyunculuk ve tiyatro teorileri üzerine önemli çalışmalar yaptı.

“Stanislavski, oyuncunun yaratıcılığına dair içkin yasaları keşfederek oyunculuk sanatının ilk yöntemini oluşturmuş; yaşadığı dönemde, doğa kurallarını açıklamaya yönelik bilimsel yaklaşımların da etkisiyle ve onlardan yararlanarak, oyunculuğu analiz etmeye çalışmıştır” (Özüaydın, 2013: 24).

Stanislavski “Moskova Sanat Tiyatrosu”nu kurduktan sonra dönemin önemli isimleri onun yanında eğitim görerek kendilerini geliştirmişlerdi. Vsevolod Meyerhold, bu dönemin en önemli isimleri arasında yer aldı

Vsevolod Emilyevich Meyerhold'un hayatı da yaşadığı dönem gibi çok zorlu bir süreçten geçti. Rus tiyatro sanatının gelişmesine ve oyunculuk alanında birçok deneysel çalışmalara önderlik yapan yönetmen, dünya tiyatrosuna yenilikleri ile katkıda bulundu. Onun sanatsal yönünün gelişmesinde döneminin ünlü tiyatro sanatçısı olan Stanislavski'nin etkisi oldu. Stanislavski, abartılı oyunculuk tarzıyla mücadele eden, realist aktör yaratıcılık sistemini geliştiren önemli isimlerdendir.

Yeni bir yola dönmek için ilk ciddi girişim Meyerhold değil, K. S. Stanislavski tarafından yapıldı. Stanislavski tarafından 1904'te Meterlink'in üç küçük oyunun sahnelenmesiyle yapıldı: "Körler", "Davetsiz" ve "İçeride Orada". Stanislavski'nin Nemirovich-Danchenko'ya yazdığı mektup oyunla ilgili umutlarını gösterdi: "Meterlink edebi anlamda yeni bir not"tur (Stanislavski, 1960: 300). İşin, Stanislavski için beklenenden daha zor olduğu ortaya çıktı. "Meterlink için ton bulana kadar"-diye karısına yazdı-sakinleşip düşüncelerimi kontrol edemiyorum" (Stanislavski, 1960: 304).

Aynı zamanda 19. yüzyıl realizm akımı tiyatrodaki kendini göstermeye başladı. Oyuncuda bedensel hareketin ön planda olması gerektiği düşüncesi Meyerhold'un savunduğu önemli bir etkindi. Çünkü o, sanatsal bir gösterinin ancak en iyi beden dili ile bedensel hareketle birleşerek gerçek ve realist oyunculukla bütünleşmesinin taraftarıydı. Meyerhold'a göre gerçek hayatla sahne farklıdır, oyuncu sahnede yaşamdaki gerçekliğin aynısını tekrar etmemeli, taklitten kaçınmalıdır. Oyuncunun amacı, gerçek yaşamın benzerliğini bedensel hareketleriyle sahnede göstermek olmalıdır. Klasik tiyatrodaki oyuncu-seyirci ayrımı yaptığı sahne dekoruna da yenilikçi bir yaklaşım getirerek sahne ile seyircilerin bulunduğu yeri buluşturdu ve seyirciyi sahneye katmayı amaçladı.

"Bedaye Tiyatrosu'nun sahne sanatlarındaki devrimi ve bu devrimin yarattığı tüm somut değişiklikler (modası geçmiş geleneksel ve rutin yöntemlerin atılması, günlük yaşamın gerekliliği, "ruh hali", atmosfer, doğal iletişimin gerçekliği) her şeyden önce inandırıcılığa ciddi bir dönüş anlamına geliyordu. Dürüst, dolaysız, açık bir eğilim olmaksızın verilen bir "yaşam resmi" -bu, Moskova Bedaye Tiyatrosu'nun hem modern hem de tarihi performanslarının tabii olduğu temel ilke idi. Kısa bir sürede yenilikçi tiyatrodaki ünü ülke geneline yayıldı. Moskova Bedaye Tiyatrosu'nun genç sanatçıları isimleri-Moskvin, Knipper, Savitskaya, Lilina ve 1902'den beri Kaçalov - tüm Rusya genelinde şöhret kazandı. Meyerhold'un adı daha az bahsedildi. Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko'nun tiyatro sanatındaki devrimini, Bedaye Tiyatrosu'nun "kiblesini" kabul eden öğrenci icracı (oyuncu), ortaklık çöşküsü ile yaşayan Vsevolod Meyerhold tarafından tereddütsüz bir şekilde kabul edildi: Maksimum canlılık, hakikate can atmak, herhangi bir koşulluluğa izin vermemek için çabalamak. Yaşamın gerçeği, sanatın en yüksek amacı, sanatçının manevi borcu olarak kabul edilirdi. Meyerhold'un yaratıcı kişiliği, ilk kez kurulan Moskova Bedaye Tiyatrosu'nun duvarları arasında meydana geldi, şekillendi ve gelecekteki gelişimi için sürprizlerle dolu güçlü bir ivme kazandı" (Rudnitski, 1960: 18-19).

Yenilikçi düşünce ve yaklaşımlarla yetişen Meyerhold, uzun süren çalışmaların sonucunda eski dönemin sahne anlayışını ve bakış açısını değiştirmeyi başarmıştır. Tiyatrolarda çalıştığı dönemlerde birçok ünlü oyuncular, senaryo yazarlarla çalışsa da bir şeyler yolunda gitmiyordu. Çünkü dönemin tiyatro oyunlarında özgünlüğün olmamasında hep şikâyetçiydi. Meyerhold'un Filarmoni'den, Bedaye Tiyatrosundan sonra Herson'a gitmesi ve bu ilde çalışması sadece sahip olduğu ilişkiler yüzünden değil, aynı zamanda sanatsal ve estetik memnuniyetsizliğinden de kaynaklanmaktaydı. Herson'da Meyerhold, Bedaye'nin tiyatrosunu, Konstantin Sergeeviç Stanislavski'yi ve Nemiroviç-Dançenko'nun psikolojik-naturalist tiyatrosunu Bedaye tiyatrosunu repertuarını birebir "kopyaladı" ve kendisinin de dediği gibi Stanislavski'yi köle gibi taklit ediyordu. Meyerhold, Stanislavski'nin psikolojik oyunculuk sistemini reddediyordu. Tiyatroda fiziksel hareketin ön planda olduğu biyomekanik oyunculuk anlayışını savunuyordu. Meyerhold, artık yeni tiyatro fikirleriyle olgunlaşıyordu.

"Moskova Sanat Tiyatrosu"ndan 1902 yılında ayrılan sanatçı, 1905 yılına kadar tiyatrodaki yenilikçi bir ruhla çalışarak, bireysel faaliyetlerine devam etti. Bu dönemde Meyerhold sembolizm, stilizasyon ve aktörlük sanatı ve sahnenin dekoratif ilkelerine yönelik sanatsal eylemler başlattı (Gerasimova ve Çernyavskaya, 1990: 194). Böyle bir zamanda, 1905'te, onu yeni bir tiyatro stüdyosu açma fikriyle Moskova'ya çağıran Stanislavski, sanki onun kalbinden geçenlerden haberdardı. Ancak, Povarskaya stüdyosundaki deneyler ne kadar ilginç olursa olsun, Stanislavski onlara oyunda izin vermedi ve Meyerhold tekrar Herson'a döndü. Stanislavski daha sonra anılarında şöyle yazdı: "Aktörlerin hiçbir tekniği olmadığı için o sadece fikirlerini, prensiplerini, arayışlarını gösterebiliyordu, ancak bunları uygulayabilecek kimse yoktu, bu nedenle stüdyonun ilginç fikirleri soyut bir teoriye, bilimsel bir formüle dönüşüyordu."

Stanislavski'ye göre, sahne üzerindeki yanlış ve ölü olan tüm arayışlara, ince ve derin bir realizm yolu ile ulaşılabilir ki bunu, Meyerhold kendi yaklaşımıyla kanıtlamıştır (Stanislavski, 1961: 372).

Meyerhold'un "Tiyatro Stüdyo"da "Moskova Sanat Tiyatrosu"nun kurallarına bağlı kalmak gibi bir isteği yoktur. Aksine o kendisini, "Tiyatro Stüdyo"da kendine özgü bir tarz yaratarak özgün bir tarzın yaratılmasına adan (URL-4).

Sembolizmin "sağlıklı köklerini", insan ruhunun incelikli bireysel tonlarının yansımada olduğu kadar, burjuva edepsizliğine ve yaşamdaki güzelliğin tamamen yokluğuna karşı protestoda da gördü. Sembolizm, sanatı gerçekliğin bir yansıması olarak görmeyen teorik estetikte temelini bulur. İdealist dünya görüşü, insanlığın yaşamındaki güzelliğin ve sanatsal yaratıcılığın bağımsız anlamını tanımalıdır. Güzellik, yaşamın ideal amacıdır;

insanı yükseltip ilham verebilir. Güzelliğin bağımsız anlamı fikrini söylediğimizde, o zaman güzelliğin benmerkezciliğini anlarız ve ancak bu şekilde insan yaşamının bütünlüğüne kavuşabiliriz. Burjuva toplumunda ve sanatta çok az güzellik vardır ve bu topluma karşı çıkmak, insan yaşamına, insan duygularına, sanata ve tüm yaşam sistemine olabildiğince fazla güzellik getirmelidir. Bu nedenle, önceki protesto biçimlerine karşı bir başka protesto, burjuva topluma estetik bir protestoyla katılmaktır” (Berdıyayev, 1970: 31-32).

Ünlü aktris F. Komıssarjevskaya da eski tiyatro akımlarına karşı çıkan ve sembolizme inananlar arasındaydı (Markov, 1974: 235-240). Bu yüzden de bir yıl sonra Meyerhold’u St. Petersburg’daki drama tiyatrosuna başyönetmen olarak davet etti. O, tiyatro reformlarını hayal ediyordu ve “özgür bir aktör tiyatrosu, her şeyin içsel olana bağılı olduğu bir tiyatro” yaratmak istiyordu. İlk sezonda Meyerhold on üç oyun sergiledi. Aktörler için avangart yazar ve sanatçılarla toplantılar (“Cumartesi Günleri”) düzenledi. Toplantılardan birinde Alexander Block’un dramatik eserinden yola çıkılarak “Balagançık”ı (Komedyen) sahneye koymaya karar verildi. Vsevolod Meyerhold, modernist bir oyun geliştirdi, kukla tiyatrosunun formlarını canlı aktörler tiyatrosuna bağıladı. Suflör, yönetmenin planına göre, performans sırasında kendi kabinine tırmanıyor, yazarın metnini seslendiren oyuncuyu sahneden ipe hareket ettiriyorlardı. Dekor son derece lakonikti ve performansın sonunda tavana kadar toplanıyor, onların yerine geleneksel sütunlara sahip bir salon iniyordu.

“Balagançık” (Komedyen), Petersburg’da bir tiyatro sansasyonuna dönüştü ve “Rus Koşullu Tiyatrosunun” ilk oyunu oldu. 1907’den beri Vsevolod Meyerhold, imparatorluk tiyatroları Alexandrinski ve Mariinski’nin başyönetmeniydi. Meyerhold, devrime kadar Alexandrinski’de çalıştı. Bu yıllarda Meyerhold, antik tiyatro gelenekleriyle ilgilenmeye başladı, farklı stiller, dekorlar ve teknikler denedi. Alexandrinski tiyatrosunda hazırladığı “Maskarad” (Maskeli Balo) özellikle ilgi çekiciydi. Şubat 1917’de, bazen “İmparator Tiyatrosu” olarak adlandırılan Alexandrinski Tiyatrosu’nun perdeleri “Maskarad” (Maskeli Balo) gösterimi için açıldı. Bazı yazılarda performansın ünlü oyuncu Y. Yuryev için hazırlandığı belirtilirken, bazılarında ise Lermontov’un 100. yılı sebebiyle hazırlandığı yazıldı. Bunlar açıklığa kavuşturulması gereken noktalar olsa da bizim için önemli olan başka gerçekler de vardır. Şöyle ki, Meyerhold’un 1908’den 1917’ye kadar “Maskarad” (Maskeli Balo) için zaman sarf etmesi, 6 yılını sadece oyuncularla çalışmaya ayırması, sanatçı A. Golovin ve besteci A. Glazunov ile birlikte muhteşem bir sahne ürünü yaratması daha değerlidir.

Meyerhold, üç yüz bin altın pahasına hazırlanan bu oyunun sahne düzenlerini ilk olarak kâğıt üzerinde çizmiş ve A. Golovin ile tasarım

özelliklerinin fikrî-işlevsel önemi hakkında uzun sohbetler yapmış, burada hem sanatçıyı hem de besteciye sahnede sanatsal bir oyun ortamı yaratmaya yönlendirmişti. Yönetmenin niyetine göre, oyunun atmosferi, sembolik ve mistik olmak üzere soylu toplumun maskarat kaosundaki kaleydoskopik ilişkileri ortaya çıkarmalıdır. Besteci A. Glazunov'un performans için yazdığı müzik, bu maskeli atmosferin yerini alan bazen mazurka, bazen kadrilik danslarının sıcağında aristokrasinin ahlaki ve manevi dünyasının sahne araçlarıyla ortaya çıkmasına hizmet etti. Bu zaman performansın senkretikliği yani dans, şarkı söyleme, pandomim, dramaturji gibi sanatsal yaratıcılık unsurları yönetmenin görüşüne göre çalıştı. Hiç şüphe yok ki, yukarıda da belirttiğimiz gibi, adı Meyerhold ile birlikte geçen ve bu oyunun Alexandrinsk tiyatrosunda sahnelenmesine vesile olan A. Golovin'in derleme çalışması hayal edilemeyecek kadar karmaşıktı.

Her an sokmaya hazır bir arı kovanını andıran bir grup maskeli insan, doğal olarak kitle sahnesinde çok sayıda katılımcıya ihtiyaç duyuyordu. Meyerhold, sanatçıyla çalışma sürecinde buna özel dikkat gösterilmesi talimatını verdi. Bu nedenle, temsilin kahramanları dışında, diğer iki yüz katılımcı için kıyafet eskizleri hazırlamak, bu eskizlerden en uygun olanları seçmek ve o kıyafetleri dönemin modasına göre süsleyip dikmek basit bir iş değildi. Ayrıca, farklı uluslara ait sahne imgeleri arasında, komedi del Arte'den tanıdığımız Pulcinella, Piero, Kolumbino'nun yanı sıra yaşlı cadı, kambur şaklaban Nurradin ve diğerlerinin kıyafetleri, A.Golovin'in kompozisyon kararında eşsiz bir renkle ayırt edildi. En önemlisi, Meyerhold'un "Maskarad"ı, hem değerli bir sahne çalışması hem de sanatçıyla kıskanılacak yaratıcı bir iş birliğinin başarılı bir sonucuydu.

Rudnitsky kitabında oyunun tanımını yapmanın yanı sıra hakkında yazılan incelemeleri ve incelemelerin yanı sıra tarihsel koşulları da anlatır. Ona göre tarihsel bağlamda oyun, bir kehanet önsezisi, zamanın bir kâbusu idi: Devrimin ayak sesleri çoktan duyuldu ve tüm imparatorluk ileri gelenleri, çok fazla zaman ve paraya mal olan bu olağanüstü gösterimi izlemek için tiyatro salonunda toplandı. "Maskarad", monarşinin (!) acıklı sonunu konu ediyordu.

Kitapta "Maskarad"ın sonraki kaderini öğrenmiyoruz ama oyunun kaderi ilgi uyandırıyor: Meyerhold'un "Maskarad" adlı oyununun ömrü kendi yaşamından uzun olsa da sonradan bazı değişikliklere, eklemelere ve eksiltmelere tabi tutulmuştur. Tiyatro araştırmacılarının görüşüne göre sonuç, eser ve oyunun aleyhine olmuştur. 1941'de, yani Meyerhold'un trajik ölümünden sonra, yönetmen P. Petrov'un oyununun restorasyonu sırasında maskarad sahnesindeki katılımcı sayısının en aza indirilmiş, küçük bir pandomim olarak sahnelenmiş ve ana kahramanlardan biri olan Arbe'nin karakterinin performansı tanınmayacak kadar basitleştirilmiştir. Bu Meyerhold'un efsanevi

performansının bir zamanlar ürettiği canlı izlenimlerine gölge düşürme girişimine beziyordu. Bununla birlikte, bu performansı izleyenlerin çoğu hala hayattaydı ve onların estetik deneyimleri hala hatıralardaydı.

Yönetmen Meyerhold'un hayalini kurduğu İskenderiye sahnesindeki "Maskarad"ını, o zamanki sıra dışı prodüksiyonlarını, baş döndürücü fikirlerini ve tiyatro reformlarını, kuşağımıza tarih derslerinde öğretilen Şubat Burjuva Devrimi olarak adlandırılan gerçek bir sanatsal devrim olarak kabul edilebiliriz" (URL-3). Meyerhold'a göre, sanat bilimsel kurallara dayanmalıdır, oyunculuk tam bilinçli bir süreç olmalıdır (Meyerhold, 1991: 198). Meyerhold'un düşüncesine göre, "Sahnede sadece söz yoktur; söz, gözlerin parlamaya başlaması, ağzın doğru bir şekilde açılması, ellerin hareketinde uyumun yakalanması için zorunlu koşul olan mimikle dayanışma içindedir" (Özüaydın, 2013: 45).

Sonuç

Döneme damgasını vuran ve ilk kez simbolist tarzda bir oyun sahneleyen Meyerhold, daha sonra "Komissarjevskaya Tiyatrosu"nda, 1906-1907 yıllarında, "Kötü Oyun", "İnsanın Hayatı" ve "Sister Beatrice" gibi eserlerle de simbolist arayışlarını devam ettirmiştir. Meyerhold, A. Blok'un "Kötü Oyun" adlı oyununda ilk kez simbolist dekora yer vermiş grotesk tiyatro anlayışına ait öğeler kullanmıştır. O, Büyük Rus tiyatrosunda simbolist tarzın yaratıcısı olmuştur. Avant-garde tiyatro kuramcısı, konstrüktivist tiyatronun (yapısalcı tiyatronun) kurucusudur.

Biyomekanik yöntem, aktör ve yönetmen Vsevolod Meyerhold'un Pavlov'un şartlı refleks kuramıyla Taylorculuğun etkisi altında ortaya attığı, mekanikliğe ve ekonomikliğe dayalı oyunculuk yöntemi olacaktır. Rus Devriminden sonra çalışma tekniklerini oyunculuk teknikleriyle bağdaştırma ve "proleter oyunculuk" yöntemini kurma amacından doğan biyomekanik yöntem, oyuncunun işçinin çalışma düzenine koşut bir devinim içinde olmasını, burjuva oyunculukta rastlanan "fazla" hareketlerden arınmasını, "çalışma davranışı"nın yakalanmasını, düşüncenin uyarımla yorumlandıktan sonra gövdeye uygulanmasını, iç tonlamanın bu yolla ortaya çıkarılmasını istiyordu. Biyomekanik yöntemde anlatımda ekonomiklik, devinimlerde kesinlik gerekiyordu; zira oyuncunun devinimi, uzayda plastik biçimlerin devinimi olduğundan, oyuncu kendi gövdesinin mekaniğini çok iyi bilmeliydi. Deneyimli bir işçiyi izlediğimizde hareketlerinde şunlar gözlenir: "Gereksiz hareketlerin yokluğu", "belli bir ritim", "ağırlık merkezinin sürekli bilincinde olma", "ikircim göstermeme". Bu temeller üzerine kurulmuş hareketlerde hiçbir kararsızlık yoktur. Dansı hatırlatır.

Konstrüktivizm (yapısalcılık), sanatçının aynı zamanda mühendis olmasını da zorunlu kılmıştır. Meyerhold'a göre sanat, bilimsel temellere dayanmalı ve sanatçının her yaratımı bilinçli olmalıdır. Oyuncunun sanatı malzemesini düzenlemesine dayanır ve oyuncu bedeninin tüm anlatım

olanaklarının bilincinde olmalıdır. Düzenleyen ve düzenlenen ya da sanatçı ve malzemesi arasındaki sentez oyuncuda gerçekleşir.

Meyerhold, sahnede sinema tekniği kullanarak sinemanın tiyatroya entegrasyonunu sağlamıştır. Aynı zamanda seyirci ve oyuncu bariyerini ortadan kaldırarak seyirci oyuncu etkileşimini kurmuştur. Oyuncuda bedensel hareketin ön planda olması gerektiği görüşü, Meyerhold'un savunduğu önemli bir görüştür. Çünkü o, sanatsal bir gösteride en iyi beden dili ile bedensel hakaretle birleşerek gerçek ve realist oyunculukla bütünleşmesinin taraftarıydı. Meyerhold'a göre gerçek hayatla sahne farklıdır, oyuncu sahnede yaşamdaki gerçekliğin aynısını tekrar etmemeli, taklitten kaçınmalıdır. Oyuncunun amacı gerçek yaşamın benzerliğini bedensel hareketleriyle sahnede göstermek olmalıdır. Klasik tiyatronun oyuncu-seyirci ayrımı yaptığı sahne dekoruna da yenilikçi bir yaklaşım getirerek sahne ile seyircilerin bulunduğu yeri buluşturur ve seyirciyi sahneye katar.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Alpers, B. V. (1931). *Teatr sotsianlnoy Maski*. Moskova-Leningrad.
- Ayzenştayn, S. (1964). *Otobiografikeskiye zametki*. Moskova.
- Berdıyayev, N. (1907). *Sub specie aeternitatis. Opıtı Filosofskie, Soşialnie i Literatururnie (1900 – 1906)*. SPB.
- Berkıay, A. (1997). *Tiyatro–devrim ve Meyerhold*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Braun, E. (1995). *The theatre of Meyerhold: Revolution and the modern stage*. Iowa: University of Iowa Press.
- Fevralski, V. (1961). Stanislavski i Meyerhold. *Tarussskie Stranitsı*, Kaluga.
- Fevralski, V. (1964). Meyerhold i Şekspir. *Vilyam Şekspir. K. Çetirehsotletiyu so dlya Rojdeniya (1564-1964)*, 374-402, Moskova: Materialı i İsslodeveniya.
- Fevralski, V. (1966). Gorki i Meyerhold (k istorii ih otnoşeniy). *Literaturnıye Problemi*, 3, 171-189.
- Fevralskiy, A. (1966). Gorkiy i Meyerhold, *Voprosı Literaturı*, 3, 171-188.
- Gladkova, A. K. (1961). Vospomininaya, zametki, zapisi o. V. E. Mayorhelde. *Tarussskie Stranitsı*, 292-307, Kaluga.
- Gvozdev, A. A. (1927). *Teatr imeni Vs. Meyerholda (1920-1926)*. Leningrad.
- Ilyinski, İgor. (1961)ç *Sam o seb.. M.: VTO*.
- K. M. Gerasimova, O. G. Çernıyavskaya, (1990). *Mastera russkoy i sovetskoy stseni* Moskva: Zdatelstvo Russkiy Yazık.
- Leach, R. (1989). *Directors in Perspective: Vsevolod Meyerhold*, New York, Cambridge University Press.
- Markov, P. A. (1974). *O teatre*. C. 4, Moskova: İskusstvo.
- Mesçi, E. (1996). Ot Meyerhold do Liubimova: Liniya v teatre 20. veka (XX. yüzyıl tiyatrosunda bir çizgi). *Tobarskiy Xudojestvennyy Jurnal*.

- Meyerhold, V. E. (1968). *Stati, pisma, reçi, besedi*, Moskova: İsskustvo. (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml, 09.04.2023.
- Meyerhold, V. E. (1969). Meyerhold on Theatre. (transl. and ed. Edward Braun), Kondon: Methuen.
- Özüaydın, N. U (2006). 20. yüzyıl tiyatrosunda estetik düşünce. İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski Sistemi ve metot oyunculuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından araştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35, 23-36.
- Polotska, E. A.– Gitoviç, N. İ. (1960). Çehov i Meyerhold. *Literaturnoye nasledstvo*, C. 68, 442, 443.
- Qladkov, A. (1961). Meyerhold qovorit. *Noviy Mir*, 8.
- Rostotski, B. (1960). *O rejiserskoy rabote V.E. Meyerholda*. Moskova: VTO.
- Rudnitski, K. (1969). *Rejisser Meyerhold*. Moskova: Mauka.
- Rudnitski, K. L. (1969). *Rejisser Meyerhold*, Moskva: Nauka.
- Stanislavski, K. (1961). *Sobraniye soçineniy*, C. 8, Moskova: İskusstvo.
- Stanislavski, K.S. (1960). *Sbornik rabot...* C. 7, Moskova: İsskustvo
- Vendrovskaya, L. (1967). *Vstreçi s Meyerholdom: Sbornik vospominaniy*. Moskova: Vserossiyykoe Teatral'no Obşçestva.

Elektronik Kaynaklar:

- URL-1: Meyerhold, V. E. (1968). *Stati, pisma, reçi, besedi, Moskva, zdatelstvo skusstvo*. (Çevrimiçi), http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml (Erişim: 09.04. 2023)
- URL-2: <https://rg.ru/2019/02/06/kak-osnovopolozhnika-rezhisserskogo-teatra-pogubila-ego-zhenshchina.html> (Erişim: 17.04.2023)
- URL-3: İsrailov, İ. Gələcəyin xatirələri. *Medeniyyet medeniyyet.az*/page/news/50178/.html?lang=az (Erişim: 17.04.2023)
- URL-4: Meyerhold, V. (1989). Tiyatro stüdyosu. (çev. A. Cüneyt Yalaz), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 1, <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-1/yeni-bicimarayislari/> (Erişim: 09.05.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./This article does not require an Ethics Committee Approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgement: Tezim boyunca bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya teşekkürlerimi iletiyorum./I would like to express my infinite gratitude and appreciation to Prof. Dr. Kerem Karaboğa, who guided me throughout my thesis and provided unwavering support in every circumstance.

Yazarın Notu/Author's Note: Makale, İstanbul Üniversitesi'nde hazırlanan "Konstantin Rudnitsky Lazareviç'in 'Rejisör Meyerhold' Kitabının Rusçadan Türkçeye Çevirisi Yoluyla Analizi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir./ The article was produced from the doctoral thesis titled "Analysis of Konstantin Rudnitsky Lazarevic's Book 'Director Meyerhold' through Translation from Russian to Turkish" prepared at Istanbul University.

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

ORTA ÇAĞ AVRUPASI'NDA DİN DIŞI MÜZİK VE GEZGİN MÜZİSYENLİK GELENEKLERİ



NON-RELIGIOUS MUSIC AND TRAVELING MUSICIAN TRADITIONS IN MEDIEVAL EUROPE

Ali Doğan NUR*-Hakan BAĞCI**

ÖZ: Müzik tarihinde, farklı milletlere ait şarkı ve dansların var olduğu bilinmekle birlikte, bu şarkı ve danslar arasında kökeninin nereden geldiği bilinmeyenler de mevcuttur. Birçoğunun oldukça eski zamanlarda ortaya çıktığı, bazılarının kilise müziğinden türediği; bazılarının ise Orta Çağ'da gezgin müzisyenler tarafından oluşturulduğu söylenelemiştir. Gregoryen ilahinin yanında, gezgin müzisyenler tarafından yaratılan ve daha doğal bir evrimle majör-minör tonaliteye doğru ilerleyen ezgi dağarı, ilerleyen yüzyıllarda hem dini hem de din dışı müziğin temelini oluşturmuştur. Hem şairlik hem de müzisyenlik yapan gezgin müzisyenler, eyaletten eyalete gezip kasaba ve şatolarda konaklayarak şarkıları aracılığıyla olay ve haberleri yaymışlardır. Bu yetenekli ve deneyimli şair-müzisyenler şöhretlerini, özellikle "saf ve asil" aşkı işledikleri şiir ve şarkılarına dayandırmışlardır. Yüzyıllar boyunca Avrupa'nın çeşitli bölgelerine yayılan gezgin müzisyenler, farklı zamanlarda, farklı ülke ve yörelerde değişik isimlerle tanınmışlardır. Bu gezgin müzisyenlere, Güney Fransa ve Provence'te "troubadour", Kuzey Fransa'da "trouvère", Almanya ve Avusturya'da başta "minnesänger" daha sonra "meistersinger", İngiltere'de "minstrel" ve "gleeman", İtalya'da "travatore", İspanya'da ise "trovador/trobador" denilmiştir. Bunların dışında "jongleur", "ménestrel" ve "goliard"lar da bu geleneğin önemli temsilcileridir. Gezin müzisyenlerin, eserlerinde işledikleri ortak tema çoğunlukla ulaşamadıkları gizemli aşktır. Enstrüman çalarak şarkı söylen, şiir okuyan hatta dans eden bazı gezgin müzisyenlerin vücutlarına taktığı zillerle müziğe farklı bir boyut kazandırdığı, hatta müzik eşliğinde hokkabazlık ve soytarlık yaparak tek kişilik gösteriler sunduğu bilinmektedir. Orta Çağ Avrupa'sında din dışı şarkılar ve danslar, gündelik yaşamın birçok yönüne eşlik etmiş, hatta sadece pazar yerlerindeki kalabalıkları eğlendirmekle kalmayıp kraliyet ziyaretleri ve dini festivaller gibi özel etkinliklere de renk katmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gezin Müzisyenlik, Gezin Müzisyenlik Gelenekleri, Orta Çağ Avrupa Müziği, Din Dışı Müzik.

ABSTRACT: Although it is known that there are songs and dances belonging to different nations in the history of music, there are also songs and dances whose origins are unknown. Many of them are said to have originated in ancient times, some deriving from church music; others were created by travelling musicians in the Middle Ages. In addition to Gregorian chant, the melodic repertoire created by itinerant musicians, which evolved more naturally into a major-minor

* Öğr. Gör.-Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü- Kocaeli/alidogan.nur@kocaeli.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8753-7019)

** Doç. Dr.-Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü- Kocaeli/hakan.bagci@kocaeli.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5312-3168)

tonality, formed the basis of both religious and secular music in the following centuries. Travelling musicians, who were both poets and musicians, travelled from province to province, staying in towns and castles and spreading news and events through their songs. These talented and experienced poets-musicians based their fame on their poems and songs, especially those dealing with "pure and noble" love. Travelling musicians, who spread across Europe for centuries, were known by different names at different times, in different countries and regions. These travelling musicians were called "troubadour" in Southern France and Provence, "trouvère" in Northern France, "minnesänger" and later "meistersinger" in Germany and Austria, "minstrel" and "gleeman" in England, "travatore" in Italy and "trovador/trobador" in Spain. Apart from these, "jongleur", "ménestrel" and "goliard" are also important representatives of this tradition. The common theme of the travelling musicians in their works is the mysterious love that they cannot reach. It is known that some travelling musicians, who sang, recited poetry and even danced while playing instruments, added a different dimension to music with the cymbals they wore on their bodies, and even performed one-man shows by juggling and clowning to music. In medieval Europe, non-religious songs and dances accompanied many aspects of everyday life, not only entertaining crowds in marketplaces but also adding colour to special events such as royal visits and religious festivals.

Keywords: Travelling Musicians, Traveling Musician Traditions, Medieval European Music, Non-religious Music.

Giriş

1. Orta Çağ Avrupası'nda Din Dışı Müzik

Güvenilir belge niteliğindeki herhangi bir kayda sahip olduğumuz en eski dönemden itibaren, Hristiyan aleminin her ülkesinde dini ve din dışı (dünyevi, seküler) olmak üzere iki müzik tarzı yan yana uygulanmıştır (Rockstro, 1886: 37). Orta Çağ Avrupa'sında dini müzik, Roma Katolik Kilisesi egemenliği altında hükmünü sürdürürken; müzik, kilise dışında da farklı biçimlerde varlık gösterip gelişim göstermiştir (Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 24).

Neredeyse sadece Ruhban sınıfı tarafından geliştirilen dini müzik, Gregoryen ilahiyle net ifadesine ulaşmıştır. Muhteşem bir kilise ayinin tüm ihtiyaçları, Aziz Ambrosius ve Aziz Papa I. Gregorius tarafından derlenen psalm'lar, antiphon'lar ve hymn'ler, yeterli sayıda introit, gradual, offertium ve Office ile tamamlanmıştır (Rockstro, 1886: 37). Tüm bunlara rağmen, ciddi müzik olarak nitelendirilen dini müzikte, ilerleme son derece yavaş ve zorlu olmuştur. Yüzyıllar boyunca bestecilerin uğraşları yavanlığını korumuş ve eserleri, fazlasıyla paralel beşli aralıklarla besteleme tekniklerinin üretildiği diyafonik üslubun izlerini taşımıştır (Elson, Parry, Schlesinger, Rowbotham ve Elson, 1912: 95).

Burkholder, Grout ve Palisca (2014: 67), bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

"Gregoryen ilahisi, notasyonla korunan, kilise okullarında öğretilen ve risalelerde tartışılan, saygı duyulan bir gelenektir. Orta Çağ'da, kilise dışında din dışı müzik nadiren notaya alınır veya hakkında yazılırdı. Çoğu insan için müzik tamamen işitseldi ve duydukları, söyledikleri ve çaldıkları din dışı müziğin çoğu yok oldu. Hayatta kalanlar birkaç yüz tek sesli şarkı, artık kaybolmuş melodilerle söylenen birçok şiir, birkaç

dans melodisi, müzik icrası ile ilgili açıklamalar, çeşitli enstrümanlar çalan müzisyenlerin resimleri ve birkaç gerçek enstrüman.”

Geçmişten beri farklı milletlere özgü şarkı ve danslar var olmuştur. Bu şarkı ve dansların çoğunun kökeni bilinmezlik içinde kaybolmuştur. Birçoğu çok eski zamanlara aittir, bazıları kilise müziğinden türetilmiştir, diğerleri ise Orta Çağ'da gezgin müzisyenler tarafından meydana getirilmiştir (Hamilton, 1913: 40). Halk, öncelikle kilisede duyduğu dini ezgileri alıntılarla onlara din dışı sözler eklemiştir. Dini ezgi, halk şarkısı halini alırken birçok değişikliğe de uğramıştır. Örneğin sadeleşmiş ve sözlerle ilişkisi bulunmayan düzenli bir ritim almıştır. Böyle bir ritmi zorunlu kılan neden ise şarkının icra edileceği danstır (Gabeaud, 1940: 19-20).

Goodall (2018: 33), bu tip müzikal uygulamaları şu şekilde açıklamıştır:

“Gezgin müzisyen geleneği, fikirlerin ve ezgilerin ülkeler arasında yayılıp paylaşılmasını sağladığı gibi dönemin kilise müziği ile halk müziği arasında etkileşim oluşmasına da olanak tanıdı. Üstelik bu karşılıklıydı: Dini eserlerin sevilen bazı bölümleri halk ezgileriyle besteleniyor, halk şarkılarının popüler ezgileri ise mevcut yalın ezgilerin üzerine döşeniveriyordu. Bu değiş tokuş öylesine sevilip tutuldu ki üç yüzyıl boyunca sürdü.”

Kilise şarkılarından yararlanmadan halk ezgileri besteleyen müzisyenler de olmuştur. Hem şair hem müzisyen olan bu kişiler, çoğunlukla köylü veya sıradan kasaba çalgıcılarındandı. Şarkı besteleyenleri bazen de gezgin şarkıcılık sanatıyla geçiniyorlardı. Eyaletten eyalete dolaşıyorlar, kasaba ve şatolarda durarak şarkılarıyla ilgi çekici olay ve haberleri yayıyorlardı (Gabeaud, 1940: 20-21). Halk şarkılarının, sanat müziğiyle bütünleşmesi önemli bir gelişmeydi, zira dini duygularla bağlantısı olmayan ilk duygusal ifadeleri uyandırmıştır. Böylece müzik, insan kalbinin en yüce dili haline gelmiştir (Henderson, 1912: 19). Gregoryen ilahiyle yan yana, fakat daha doğal bir gelişim süreciyle majör-minör tonaliteye yaklaşan ezgi hazinesi, sonraki yüzyılların tüm dini ve din dışı müziğinin çekirdeği haline gelmiştir (Einstein, 1954: 36-37).

2. Orta Çağ Avrupası'nda Gezgin Müzisyenlik Geleneklerinin Oluşumunu Sağlayan Faktörler

11. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasında, yavaş yavaş kilise baskısından kurtularak Avrupa derebeylerinin şato ve kalelerinde şarkı söyleyip şiir okuyan gezgin müzisyenler yaşam sevinciyle yüklü dünyevi ezgiler ortaya çıkarmışlardır. Bu gezgin müzisyenler bir çeşit saz şairi, âşıktır. Henüz insanların, şehirden şehre gidip gezme olağanı yokken, Orta Çağ'ın gezgin müzisyenleri, bir anlamda bugünün medya gücüne sahiptirler (İlyasoğlu, 2013: 24-25). Müzikal eğlenceler, Orta Çağ toplumunun farklı kesimlerinde kültürel yaşamın odak noktasını oluşturuyordu. Tavernalarda gaydayla çalınan halk ezgilerinden, saraylarda arp eşliğinde icra edilen hoş ballad'lara kadar her dinleyici kitlesi için değişik müzik türleri mevcuttu (Ziegler vd.,

2015: 32). Gün, gezgin şair ve bestecilerin günüydü. Bu yetenekli, geçmiş görmüş şair, söz yazarı ve şarkıcıların şöhretleri, özellikle “saf ve asil” aşkı anlatan şarkılarına dayanıyordu (Goodall, 2018: 32).

Giderek Avrupa’ya yayılan bu gezgin müzisyenler, farklı zamanlarda, değişik ülke ve yörelerde ayrı isimlerle anılmışlardır. Güney Fransa ve Provence’ta *troubadour*, Kuzey Fransa’da *trouvère*; Almanya ve Avusturya’da *minnesänger*, daha sonraları *meistersinger*; İngiltere’de *minstrel* ve *gleeman*, İtalya’da *travatore*, İspanya’da ise *trovador/trobador* olarak anılmışlardır (Rockstro, 1886: 38-39, Crowest, 1902: 50-51; Selanik, 2010: 64-65; İlyasoğlu, 2013: 25; Sabar, 2013: 29; Mimaroğlu, 2014: 28; Lord ve Snelson, 2018: 16). Bu gezgin müzisyenler popüler ezgileri, tarihi, ilgi çekici ve romantik hikayeleri taşımak amacıyla kullanarak zarif şarkıları ve narin eşlikleriyle halk şarkılarına zarafet ve romantizm kattılar. Böylece ulusal şarkı ve türküler ortaya çıkmıştır (Crowest, 1902: 50-51).

Saray aşkı şiirlerinin şarkıcıları, çoğunlukla sözlü gelenekle çalışan, oldukça yetenekli ve eğitilmiş müzisyenlerdi. *Jongleur*’ler -gezgin saz şairi veya eğlendiren kimse- de bu türden bir gruptur (Lord ve Snelson, 2018: 16). Bu şarkı ve danslarda Orta Çağ toplumunun yansımaları görülebilir ve o zamandan itibaren Avrupa müziğindeki ortak özellikler tespit edilebilir (Burkholder vd., 2014: 67). Tümünün de ortak teması, ulaşamadıkları gizemli aşkı, müzik ve şiirle anlatmaktır. Enstrüman çalıp şarkı söylerler, bunların yanı sıra şiir okur, dans ederlerdi. Bazıları vücutlarına taktıkları zillerle çalgısına farklı bir boyut katar, bazıları ise müzik eşliğinde hokkabazlık, soytarırlık yapıp tek kişilik bir oyun sergilerlerdi (İlyasoğlu, 2013: 25).

Şarkılar ve danslar, Orta Çağ Avrupa’sında günlük yaşamın çeşitli alanına eşlik etti; pazar yeri kalabalıklarının eğlendirmenin dışında kraliyet ziyaretleri ve dini festivaller gibi özel etkinlikleri de canlandırdı. İcracılar, saraylardaki soylu *troubadour*’lardan sokak çalgıcılarına kadar çeşitleniyordu (Ziegler vd., 2015: 32). Gezgin müzisyenlerin sanatı, halk müziğinin ciddi müzik olarak nitelendirilen dini müzikte açtığı ilk gediktir ve Gregoryen ilahiye karşı Avrupa müziğinin, bundan itibaren giderek artan bir ivmeyle gelişmek üzere doğuşudur (Selanik, 2010: 66).

2.1. Haçlı Seferleri’nin Etkileri

Orta Çağ Avrupa’sını renklendiren gezgin müzisyenlik geleneğini oluşturan sebeplerin başında aynı zamanda bireysel açıdan etkileyici bir serüven olan Haçlı Seferleri gelir (Say, 2019: 95). Aşk şarkıları dönemi, 1080’li yıllardan itibaren iki yüzyıl kadar Avrupa’yı meşgul eden Haçlı Seferleri ile aynı zamana denk gelmektedir. Bu savaş politik yönden başarıya ulaşmamıştı fakat tespitlere göre Avrupa kültürüne poetik ve fantastik etkileriyle katkıda bulunmuş ve bu kültürün zenginleşmesine olanak sağlamıştır (Sabar, 2013: 28).

Müslümanlara karşı girişilen savaşlar, bir yönüyle kahramanlık edebiyatının yayılmasına bir diğer yönüyle de Arap şehirlerinden ezgi ve

çalgıların Avrupa'ya getirilmesine olanak sağlamıştır (Mimaroglu, 2014: 28). Avrupa din dışı müziğinin kaynakları genellikle popüler tarzın Kilise ve soyluların ilgisini uyandırdığı yerlere aittir. Güney Fransa'nın haçlı şövalyeleri, Kutsal Topraklarda enstrümental ve vokal müziğin çok gelişmiş tarzlarını çok beğenmiş; bu dönemde yaşanan çatışmalar ve düşmanlığın yanı sıra büyük bir kültürel etkileşim meydana gelmiştir (Collisson vd., 2019: 33).

Goodall (2018: 33) ise gezgin müzisyenlik geleneğinin esin kaynağını şu şekilde açıklamıştır:

“Gezgin müzisyen olgusunun esin kaynağı, Müslüman İspanya'nın göz kamaştırıcı başkenti Kurtuba'dan yönetilen Endülüs Emevî Devleti saraylarının profesyonel müzisyenleridir. İspanyol orduları on birinci ve on ikinci yüzyıllarda dalga dalga güneye inerek zayıflayan halifeliğin topraklarını bir bir yeniden ele geçirmeye başladıklarında, Müslüman kentlerdeki kütüphaneleri yağmaladılar, kaçan Emevîlerin saray ve köşklerini talan edip kültür ganimetlerini paylaştılar. Bunun sonucunda Arap dünyası Avrupalılara, ilerleyen yüzyıllarda laik müziğin gelişiminde hayati rol oynayacak en az üç enstrüman bırakmış oldu: Pers kökenli ut (tahta çıta anlamına geliyor) sonradan lavta ve gitara dönüştü; rebab, kemanın basit bir öncülüydü; Antik Yunan'daki psalterion'la benzerlikler taşıyan kanun ise benzer telli çalgıların Avrupa'nın diğer yerlerine yayılmasını sağladı.”

Gezgin müzisyenler bu edebiyat ve müziği Avrupa'nın her tarafına yaydılar. Oysa bu müzisyenler eskiden bir görevmiş gibi kilise müziğini icra etmekle yetinirlerdi. Fakat artık, kendi şarkılarını besteliyorlar, şatodan şatoya, tavernadan tavernaya dolaşıyorlar, manastırlara dahi girebiliyorlardı (Mimaroglu, 2014: 28).

2.2. Şövalyelik ve Şövalye Edebiyatının Etkileri

10. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'nın neredeyse her taraftan - güneyde Müslümanlar, kuzeyde Normanlar, doğuda Hun, Tatar ve Slavlar-istila tehdidi altında olması, korunmayı kolaylaştıran Feodalite adı verilen yeni bir yönetim şeklinin doğmasına sebep olmuştur. Feodalite beraberinde Şövalyeliği de getirmiştir. Bu radikal politik değişim, dünya görüşünde de farklılıklar yaratmıştır. Doğal olarak müzikte de köklü değişimler yaşanmaya başlamıştır (Selanik, 2010: 64). 11. yüzyılın son yıllarına doğru troubadour'ların gelişimiyle şövalyelik anlayışında köklü bir değişim yaşanmıştır. Şövalyelik bu çağa kadar kavga, dövüş, av ve içki gibi kaba eğlencelerle uğraşmaktan öte bir şey değildi. Daha sonra ölümsüz Bakire Meryem'e ve ölümlü kadına duyulan coşkun sevgiye dayanan şövalyelik anlayışının gelmesi, ince davranışların, sanat müziğine ve şiire verilen değerlerin gelişmesini sağlamıştır (Sachs, 1965: 54).

Şövalyeler, önceleri yalnızca savaşçı özellikleri olan soylulardı. Bu şövalyeler, Haçlı Seferlerinin etkisiyle uzak ülkeleri ve yeni yaşam tarzlarını tanıdıklarıdır. Savaşın gücü, uzak ülkelerdeki serüvenler, savaşta kurulan

dostluklar, yaşamın değeri ve sevgi gibi kıskırtıcı bireysel duygu ve düşünceler, ruhban sınıfının gücünü zayıflatmıştır. Bunun sonucunda, dini müziğe benzemeyen yeni bir şarkı geleneği oluşmuştur (Selanik, 2010: 64). Şair-müzisyenler, saray aşkını -o zamanlar “saf aşk” anlamına gelen *fin’ amours* diye de bilinirdi- konu alan şiirleriyle, popüler imgelemdeki şövalyelik çağı düşüncesini başarıyla özetlemişlerdir (Lord ve Snelson, 2018: 23). Troubadour ve trouvère şarkıları, Orta Çağ kültüründe yer alan *fin’ amours* yani “kibar, zarif, saf, ince aşk” (courtly love) geleneğine dayandırılmıştır. Şövalye ile karakterize edilmiş kadın arasındaki şövalye davranış kurallarını ve soylu hayatını tanımlayan sadakat ve bağlılık prensiplerini temel almıştır (Collisson vd., 2019: 34).

Burkholder ve diğerleri (2014: 75), bu geleneği şu şekilde açıklamıştır: *“Ana tema, “ince aşk” anlamına gelen fin’ amours (Oksitanca) veya fine amour (Fransızca)’dur. Bu, eşitler arasındaki karşılıklı aşk değil; aşığın kendisini saflaştırdığı biçimsel, idealize edilmiş bir aşktı. Nesne, asil doğumlu gerçek bir kadındı, genellikle başka bir adamın karısıydı, ama ona uzaktan, sağduyu, saygı ve alçakgönüllülikle tapıldı. Gerçekten de bu şarkılardaki tapınma dili, Meryem Ana’ya adanma şarkılarının diline yakın olabilir. Kadın, o kadar kibirli ve ulaşılmaz tasvir edilir ki sadık sevgilisini ödüllendirmeye tenezzül ederse karakterinden dışarı adım atar.”*

Bir troubadour, konum bakımından bir “knight errant” (macera peşinde koşan şövalye) ya da bir lordun maiyetinde olabilirdi. Her biri, gerçek anlamda bir sevgili olmaktan ziyade uzaktaki hayali bir sevgili olarak tanımlanabilecek “lady lover”a (sevgiliye) sahipti. Bu, o zamanlar için mühim olan “l’amour courtois” ya da daha bilinen bir tabirle “courtly love” (saray aşkı) dâhilinde olan bir davranıştı. Kendini acının kucağına atmak ya da ulaşılmaz sevgiliye adanmak, bir şövalyeye yakışacak üstün bir erdem olarak görülüyordu (Gümüş, 2020: 154).

Troubadour’ların şiirlerini adadıkları “ulaşılmaz sevgili” olmanın da belli şartları mevcuttu. Ulaşılmaz sevgili, sıradan veya halktan herhangi biri olamazdı. Mutlaka aristokrat (asil) sınıfa mensup ve evli bir kadın olmaydı. Ulaşılmaz sevgilinin, evli ve asil olma koşuluna bağlanmasının sebebi ise troubadour’un aşkına karşılık vermesinin imkânsız olması beklentisidir aksi takdirde troubadour aşkı bir saraylı aşkı olamazdı (Demiral, 2019: 225). Nelli (1997: 71), troubadour’ların bu istencini “arzulama sevinci”, “âşık olmaktan zevk alma” olarak tanımlar. Birini arzularken sevinmek, âşık olmaktan zevk almak ve bunları şiirler ve şarkılar aracılığıyla yapmak 12. ve 13. yüzyıllarda kilise korkusundan dolayı sadece kale içlerinde ve şatolarda mümkündü (Marol, 1998: 49; akt. Demiral, 2019: 227).

İlk olarak Poitiers yakınlarında (Batı Fransa) gelişen ve sonra Provence (Güney Fransa), Kuzey Fransa ve Almanca konuşulan ülkelere yayılan saray aşkı şiiri geleneği; daha sonra İtalya, Britanya Adaları, İspanya ve İskandinavya’yı da etkilemiştir (Lord ve Snelson: 2018: 23).

2.3. Yerel Dillerin Etkileri

Orta Çağ Avrupa'sında, Latince sözlü din dışı şarkılar, din dışı müzik geleneği içinde küçük bir alana sahiptir. Orta Çağ'daki din dışı müzik geleneğinin asıl temsilcisi, konuşulan lehçelere ait metinler içeren din dışı şarkılardır (Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 25). Dini müziğin tamamının yazıldığı ve yüzyıllar boyunca tüm nesir yazılar ve şiirler için kullanılan Latince, sonunda yerini ülkelerin yerel dillerine bıraktı. Fransa'nın güneyinden (Provence), Fransızcanın Roman dili olarak bilinen hali, Almanya'dan Almancanın Gotik tarzı gelmiş ve İngiliz dili sonunda Chaucer'in eserlerinde hayat bulmuştur (Porter, 1951: 44). Birçoğu şövalye olan gezgin müzisyenler, önceleri kilisenin üstünlüğüne boyun eğmişlerdir. Ancak savaş sahneleri, azizlerin sihrini bozmuştur. Gittikçe yerel dil yararına Latince'den uzaklaşmıştır. Şiir ve müzik sanatı, dini müzikte olmayan yeni bir özellik kazanmıştır (Selanik, 2010: 65).

Orta Çağ din dışı müziği, yerel dillerle ilişkili, kendine has şiirsel bir kimliğe sahiptir. Latineden iki Orta Çağ Fransız dili ortaya çıkmıştır. Bunlar, Güney Fransa ve Kuzey İspanya'da kullanılan "*langue d'oc*" (Oksitanca) ile Kuzey Fransa'daki (Loire Nehri'nin kuzeyi) "*langue d'oïl*"dir (Callisson vd., 2019: 33). Güney Fransa'da yaşayan Oksitan halkına mensup olan troubadour'lar; Aquitaine, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon, Provence-Alpes-Côte-D'azur, Auvergne, Limousin, Poitou-Charentes ve Rhône-Alpes bölgelerinde varolmuşlardır. Fransa'nın Garonne (güneybatı) ve Rhône (güney) nehirleri arasında yer alan bölgede Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce gibi Latince'den ortaya çıkmış Roman (Latin) dilleri grubuna ait Oksitanca (*langue d'oc*) ya da daha eski adıyla Provansalca, Orta Çağ'da troubadour'ların anadiliydi (Demiral, 2019: 226).

Limoges (Batı Fransa) ve Toulouse (Güney Fransa), önemli müzikal merkezler olmuşlardır. 11. ve 12. yüzyıllarda bu şehirlerdeki katedrallerde müzik yarışmaları yapılıyor ve yarışmayı kazanan müzisyene orada bulunan en soylu kız bir çiçek sunuyordu (Selanik, 2010: 65). Bu dillerle birlikte din dışı müzik de gelişmiştir. Bu müzik, farklı ülkelerin profesyonel müzisyenleri tarafından yaratılmıştır. Bunlar genelde yüksek rütbeli kimselerdi ve soyluların evlerinde onur konuğu olarak ağırlandırlardı. Aralarındaki şefin yanında daha az sayıda müzisyen ve hizmetkâr olmak üzere, lordvâri bir şekilde seyahat ediyorlardı (Porter, 1951: 44).

3. Orta Çağ Avrupası'nda Gezgin Müzisyenlik Gelenekleri

Gezgin müzisyenlik geleneğine, tüm ülkeler katkıda bulunmuş, ancak Fransa ve Almanya özel bir önem kazanmıştır. İlk ülkede bu müzik ileriki yüzyıllarda Felemenk'te ortaya çıkacak kontrpuan okulları için temalar sağlarken; ikinci ülkede ise bu müzik formun kısalığı ve süslemenin yokluğu ile karakterize edilmiştir (Hamilton, 1913: 40).

Orta Çağ Avrupa'sının din dışı liriği, 1070'li yıllardan itibaren Güney Fransa'da troubadour'larla başlamıştır ve bir yüzyıl sonra Kuzey Fransa'da trouvère'lerle, Almanca konuşulan yerlerde ise minnesänger'lerle

sürdürülmüştür. Bu gelenek 1200'lü yıllarda zirveye ulaşmış ve 13. yüzyıl sonlarında geleneksel şövalye müessesinin çökmesiyle ortadan kaybolmuştur (Michels ve Vogel, 2015: 193). Haçlı Seferleri zamanında farklı ülkelerden müzisyenler bir araya gelmiş ve şarkılarını onlar için hayattaki asil, güzel ve iyi olan her şeyi temsil eden şövalyelik yasalarına dayandırdıkları için ezgilerinde -yerel renklendirmede olmasa da- genel bir müzikal benzerlik bulunmuştur (Rockstro, 1886: 41).

12. yüzyılda Haçlı Seferleri'nin bir uzantısı olarak başlayan Şövalyelik Çağı, Fransa'da Provence (Güney Fransa)'ın romantik tutumlarının etkisiyle sonuçlanmıştır. Provence gelenekleri ve dilinin öğrenilmesiyle beraber şiir ve müzik zevki de gelişim göstermiş ve bunun sonucunda 12. ve 13. yüzyıllar süresince kiraladıkları jongleur'lerle birlikte gezip dolaşarak kadınlara özgü şarkılarıyla serenat yapan bir saray şair-müzisyen sınıfı oluşmuştur (Hamilton, 1913: 41-42). Bu şair-müzisyenlere Güney Fransa'da troubadour (erkek) ve trobairitz (kadın), Kuzey Fransa'da ise trouvère adı verilmiştir. Troubadour ve trouvère'lerin müziği, on birinci yüzyıl sonu ve on ikinci yüzyıl başından itibaren tüm Avrupa müziğini etkilemiştir (Burkholder vd., 2014: s. 73; Köksal, 2020: 33).

Güney Fransa lehçesi olan "langue d'oc"ta (Oksitanca) *trobar* sözcüğü; Kuzey Fransa lehçesi olan "langue d'oïl"de ise *trouver* sözcüğü, "bulmak, keşfetmek, üretmek" anlamlarına gelir. Bu bağlamda, *trubadur/trobador* ve *truver* sözcükleri "buluşçu", "şarkı bulan" ve "şarkı icat eden" anlamlarında kullanılmıştır. Alternatif bir köken de Arapçada "neşe kaynağı" anlamına gelen tarab sözcüğü olabilir (Sachs, 1965: 54; Selanik, 2010: 64; Griffiths, 2011: 26; Sabar, 2013: 28; Burkholder vd., 2014: 73-74; Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 27; Michels ve Vogel, 2015: 193; Collisson vd., 2019: 33). Dil sınırı Loire Nehri'dir. Loire'nin güneyinde troubadour'ların langue d'oc (Oksitanca, oc: evet) lehçesi; kuzeyinde ise trouvère'lerin langue d'oïl (eski Fr. oïl, modern Fr. oui: evet) lehçesi kullanılmıştır (Michels ve Vogel, 2015: 193).

Gerçekten de onların söylediği şiirler, Orta Çağ kavrayışına göre buluşçu nitelikteki din dışı konuları ele alıyordu. Kullanılan üslup ise 10. yüzyıldan itibaren şövalyelikte filizlenmeye başlayan incelikli anlatımı temsil ediyordu (Say, 2022: 716). Bu tip şiirler, "elde edilememiş romantik aşk" betimlemelerinden tanıdığımız özlem ve dalgalanan ruh hallerini çağırıştır. Bunun yanında bu şiirler, ustaca yazılmış şarkı sözleriyle şair inceliğini ve belagatini gösterir (Burkholder vd., 2014: 75). Troubadour ve trouvère'lerin belirli bir toplumsal katmanın temsilcisi olduğu iddia edilemez. Bu şair-müzisyenlerin çoğu -tabii ki hepsi değil- yüksek bir konuma sahipti ve iyi ailelerden geliyorlardı. Genellikle soylu (aristokrat) kesimden olmalarına rağmen -aralarında birçok kral bulunmaktaydı- bazıları alt sınıftan gelen ve yeteneklerinden ötürü üst sınıfa kabul edilmiş kimselerdi (Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 26-27; Lord ve Snelson, 2018: 22).

Troubadour ve trouvère'ler, Fransa'da bulunan birçok kale ve saray tarafından konuk edilmiş desteklenmiştir. Hayat hikayeleri, genellikle onlar hakkında tek bilgi kaynağımız olan "Vidas" (Hayatlar) adı verilen, biraz menkıbevi biyografilerde anlatılır (Burkholder vd., 2014: 73-74). Bir troubadour olan Raimon Vidal, yaşadığı hayatı şu şekilde tarif etmiştir: "*Siz de benim gibi trubadurların nasıl seyahat ederek, yerleri ve diyarları dolaşarak yaşadıklarını duyabilirsiniz ve püsküllü eyerlerini, pahalı donanımlarını, yıldızlı dizginlerini ve atlarını görebilirdiniz.*" (Ziegler, vd., 2015: 32). Paris kenti, bu şair-müzisyenlerin çıktıkları turnelerin en önemli ayağıydı. Gezgin şair-müzisyen çılgınlığının iyice yayıldığı dönemlerde, Fransa'nın güney yarısını oluşturan fakat o dönemde kendi dili ve kültürüyle başka bir ülke gibi olan Oksitanya'dan gelen yüzlerce şair ve kuzeyden gelen yüzlerce besteci, Paris'te aynı anda kendilerine dinleyici toplamaya çabalyordu (Goodall, 2018: 32-33).

3.1. Troubadour

Troubadour'lar yaklaşık 1087'den 13. yüzyılın sonlarına değin lirik şiiri ve onlara en iyi uyarlanmış ezgileri yaratmışlardır (Elson vd., 1912: 95). Merkezleri esas olarak Provence ve Güney Fransa olan Troubadour'lar, Latince'yi terk ederek Güney Fransa'nın halk dili olan "langue d'oc" ile şarkılar söyleyen ilk müzisyenlerdir. Bu yöresel dil, günümüzde dahi Güney Fransa'nın bazı köylerinde kullanılmaktadır. Troubadour müziği şatolarda doğmuş ve gelişmiş, bir süre sonra da daha sade biçimleriyle halk tarafından da benimsenmiştir (Elson vd., 1912: 95; İlyasoğlu, 2013: 25; Köksal, 2020: 33). Troubadour'lar, Avrupa'da şiir üzerine enstrüman eşliğiyle şarkılar söyleyen ilk gezgin müzisyen geleneğini temsil eder. Bu geleneği kısa bir zaman sonra Kuzey Fransa'daki trouvère geleneği ile Almanya'daki minnesänger ve meistersinger geleneklerini takip etmiştir (Say, 2022: 716).

Troubadour'ların dünyasını zenginleştiren hadise, Haçlı Seferleriyle Avrupa'ya getirilen Arap müziği ve çalgılarının etkisi ile uzun yıllar Arapların idaresinde kalmış olan İspanya'da gelişen aşk şiiri geleneğidir. Şarkıların ana temasının aşk olduğu bu şövalye çağında İspanyol-Fas karışımı yorumlar özellikle dikkat çeker. Gerek çalgılarda gerek çalma-söyleme tarzlarında, Haçlı Seferleri ve İspanya aracılığıyla Avrupa'ya ulaşan Arap müziklerinin büyük etkisi görülmüştür (İlyasoğlu, 2013: 25; Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 26; Köksal, 2020: 33-34). Özellikle kale ve şatolar gibi soyluların bulunduğu mekânlarda, lavta isimli çalgıları eşliğinde şiirler okuyup şarkılar söyleyen troubadour'lar, İspanya'nın Endülüs bölgesindeki Arap şiir ve müzik kültüründen oldukça etkilenmişlerdir. Arapların ud ismini verdikleri çalgının bir benzeri olan lavta da bu etkileşimin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. 1946 yılında ünlü İspanyol filolog Pidal'ın troubadour'ların çalgı eşliğinde şiir okumalarının, özünde bir Arap geleneği olduğunu ileri sürmesinin sebebi de bu olmuştur (Demiral, 2019: 226).

Endülüs Emevî Devleti'nin kargaşalı günlerinde Arap ekolüyle yetişmiş müzisyenlerin, Avrupa anlayışıyla yetişmiş olanlarla kaynaşması,

bir tür kafiyeli şarkı olan ve gelişmekte olan gezgin müzisyen repertuarının yapı taşlarından biri haline gelen zajal'ı doğurmuştur. Bu tip şarkıların ritmini ve akışını şiirin vezni tayin ediyordu, dolayısıyla gezgin müzisyenlere ait şarkıların çoğunda -en hüzünlü olanlarda dahi- ayakları yere vurarak hafif bir ritim tutulabilir (Goodall, 2018: 33-34). İlk troubadour'lardan biri olan Aquitaine Dükü ve Poitiers Kontu IX. Guillaume (1071-1126)'un, "Korkağın Haçlı Seferi" olarak anılan Anadolu seferini komuta etme deneyimi hakkında "hoş ezgili şarkılar söylediği" anlatılmıştır. Nitekim Guillaume'un şarkıları, popüler şarkı formları olan *muwashah* ve *zajal* başta olmak üzere Arap şiir geleneklerinin açık etkilerini taşımıştır (Collisson vd., 2019: 33).

Troubadour'lar, çeşitli toplumsal tabakalardan gelmişlerdir. Aralarında krallar, soylular, kentsoylular ve rahipler de vardır (Köksal, 2020: 33). Bu şiir geleneğinin yaşatıldığı çevre aristokrasiydi. Daha sonradan aristokrasiye, Hristiyan din adamları ve aristokrasinin hizmetinde çalışan sivil halk da eklenmiştir (Michels ve Vogel, 2015: 193). Bunlar ya saraylı ya prens ya da şatodan şatoya gezen ve bazen "puy" adı verilen yarışmalara katılan ozanlardı (Sachs, 1965: 54; Selanik, 2010: 64; Griffiths, 2011: 26). Her troubadour aristokrat kökenden gelmiyordu, fakat hepsi saray çevrelerinde çalışıyordu (Ziegler vd., 2015: 32). Troubadour geleneği, soyluların (aristokratların) önderliğinde ve kişiliğinde oluşmuştur. Şiirleri kaleme alıp besteleyenler çoğunlukla -Aquitaine Dükü ve Poitiers Kontu IX. Guillaume (1071-1126) gibi- şövalyelerdi. Bunlar arasında krallar ve prensler de mevcuttu. Ancak diyardan diyara gezen kişiler, soylu değildi. Çünkü soylular saray ve şatolarındaki aristokrat kesimle sınırlı bulunuyor, daha geniş kesimlere ulaşmak amacıyla gezgin şarkıcılardan faydalanıyorlardı. Bunların yanında, şövalyelerin zarif üslubundan yararlanarak troubadour kimliğini taşıyanlar arasında soylu kesimden olmayanlar da bulunabiliyordu. Alt sınıflardan gelen ünlü troubadour'lar arasında, babası bir uşak olan Marcabru (ö. 1140) ile bir sobacının oğlu olan Bernart de Ventadour (1130-1195) bulunur (Sachs, 1965: 54; Say, 2022: 716-717).

Soylu mertebesindeki troubadour'ların çoğu bestelerini nadiren bizzat icra etmişlerdir. Beste yapabilse dahi onu güzel icra edemeyen çoğu soylu bu görevi yanlarında dolaştırdıkları, kendilerine Fransa'da *jongleur* (kuzey) veya *joglar* (güney); İngiltere'de ise *gleemen* denen, alt sınıftan gelme şarkıcı ve çalgıcılara vermiştir. 14. yüzyıla doğru bu görevi, daha üst düzey bir müzisyen sınıfı olarak ortaya çıkan *ménestrel*'lere devretmişlerdir. Tüm bunların altında yatan sebep, her soylunun eserlerinin yaygınlaşmasını arzu etmesiydi (Rockstro, 1886: 38-39; Porter, 1951: 44; Sözer, 1986: 778; Aktüze, 2010: 656, Griffiths, 2011: 26; Say, 2019: 94). Troubadour geleneğinden günümüze, 450 troubadour'un adını, 2000-2500 arasında şiiri ve yaklaşık 300 melodiyi kapsayan bir dağar ulaşmıştır. Şiirlerin sadece yüzde ondan biraz fazlasının melodisi kâğıda döküldüğü için bu şiirlere eşlik

eden müzik günümüze yarım yamalak aktarılmıştır (Michels ve Vogel, 2015: 194; Collisson vd., 2019: 34; Say, 2022: 717).

Troubadour geleneği, 13. yüzyılın ilk otuz yılında sona ermiştir. Bunun nedenleri arasında Albigeois Savaşları (1209-1229) da yer alır (Michels ve Vogel, 2015: 194). 13. yüzyılın başlarında Engizisyon, troubadour'ların anavatanı olan Oksitanya'ya, Kathar halkını yok etmek üzere büyük bir ordu gönderdi. Ordu, Oksitanya kentlerini bir bir yağmaladı ve Kathar kalelerini ele geçirdi. Katharların yakılarak katledilmesi sonucunda Kathar hoşgörüsünün yerleştiği topraklar üzerinde filizlenip gelişen troubadour geleneği de son bulmuş oldu. Yaşanan bu vahim olaylar neticesinde aristokrat sınıf da önemli ölçüde bu konulardan elini çekmiş ve artık yanlarında çalışanları besleyemeyen diğer troubadour'lar da gelenekten kopmuşlardır (Gümüş, 2020: 157).

3.2. Trouvre

Müslüman Arapların etkisiyle İspanya'da gelişen aşk Őiri geleneğinin tesirleri hızla Kuzey Fransa'ya, Champagne ve Artois bölgelerine doğru yayılmıştır. Bunun sonucunda, Kuzey Fransa'da din dışı müzik geleneğini geliştiren soylu müzisyenlere trouvre adı verilmiştir (Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 26). Troubadour'ların aksine daha serbest biçimler meydana getiren ve Őařırtıcı bir gelişim gösteren trouvre'ler, Şiir ve Őarkıalarında Kuzey Fransa'nın halk dili olan langue d'oil'yi kullanmışlar ve neredeyse klasik dönemin tonalitelerine benzer örnekler vermişlerdir (Köksal, 2020: 34). Lirik Şiirin yanı sıra epik Şiir ve dramayı da geliştiren trouvre'lerin merkezleri Fransa'nın kuzey kesimlerinden İngiltere'nin güneyine kadar uzanıyordu (Elson vd., 1912: 95-96). İngiltere Kralı Aslan Yürekli Richard'ın da Şiir yazmaya heves ettiği ve bir müddet sonra seviyeli Şiirler yazdığı bilinmektedir (Say, 2022: 718).

Kuzey Fransa'daki trouvre hareketliliği, bir 13. yüzyıl Şairi olan Chrtien de Troyes'le başlamıştır. Bu süre de güneydeki ilk troubadour'dan yaklaşık yetmiş yıl sonrasına denk gelir (Collisson vd., 2019: 34). Kuzey Fransa'da bulunan Champagne Sarayı, soylu kesimden gelen trouvre faaliyetlerinin merkeziydi. Daha sonra Navarre Kralı olan Champagne Kontu Thibaut ile zengin toprak sahibi Gace Brul ilk trouvre'ler içinde yer alır. İleriki zamanlarda trouvre'lere ruhban sınıfı yeleri de katılmış ve daha zengin orta sınıfların oluşturduğu puy adı verilen, en güzel Şarkıları Őemek için yarışmalarının da düzenlendiği loncalar kurulmuştur (Ziegler vd., 2015: 32-33). 13. yüzyılda, Şehirlerdeki kentsoylu Şarkı topluluklarının (puy'lar) trouvre hareketini devralmasıyla beraber doğallık yerini rekabet, kuralcılık ve yapaylığa bırakmıştır (Michels ve Vogel, 2015: 194). Yüz yıl boyunca Şiirin merkezi sayılan ve puy adı verilen soylu, ruhban veya halktan insanların özgürce katılıp yarışabildiği Şair toplantılarının düzenlendiği Arras Şehrinden pek çok trouvre çıkmıştır (Aktüze, 2010: 657). Bu kentte doğan ve yetişen Adam de la Halle (1237 – 1285-88?), en ünlü trouvre'lerden

biridir ve “Le jeu de Robin et Marion” (Robin ve Marion’un Oyunu) adlı bir tür opera bestelemiştir (Porter, 1951: 45).

Trouvère’ler, troubadour’ların aksine daha keskin biçimleri tercih etmişlerdir. Troubadour’lardan ziyade trouvère’lerde yapısı belirgin, din dışı ve yarı din dışı vokal tarzda parçalar bulunmaktadır (Sachs, 1965: 55-56). Trouvère’lerin partisel müziğin gelişiminde çok önemli payları vardır. Bazen ritmik bir unsurun ortaya çıkardığı, birkaç ses için yazılmış din dışı chanson’ların kompozisyonunu geliştirmişlerdir (Elson, 1912: 96). Trouvère şarkıları konusunda troubadour şarkılarına göre daha şanslıyız, zira elimizde yüzlerce şarkı mevcuttur ve aynı şiire birden fazla ezgiyle eşlik edildiği birçok örnek bulunmaktadır (Einstein, 1954: 34-35). Günümüze ulaşan trouvère şarkılarının sayısı, güney külliyyatındakilerle neredeyse aynıdır fakat ritimle ilgili net bir bilgi olmasa dahi trouvère şarkılarının yüzde altmışından fazlasının müziği notaya alınmıştır (Collisson vd., 2019: 34). Günümüze ulaşan trouvère dağarı incelendiğinde el yazması şarkılarda sayısız isimle, 4000 adet şiir ve 2000 adet melodiyle karşılaşılır. Trouvère dağarına ait en eski el yazması, 1300’lü yıllara ait olan “Chansonnier d’Urfé”dir (Michels ve Vogel, 2015: 194). Trouvère geleneği hakkında araştırmalar yapan müzik bilimciler, yaklaşık yüz elli yıllık bu geleneği üç döneme ayırmışlardır (Say, 2022: 718).

Yaşadıkları çağa göre güzel aşk şiirleri yazan ve besteleyen troubadour ve trouvère’ler, Fransa’da din dışı şarkı biçimlerini meydana getirmişlerdir. Müzikte, ritmik sistemin kullanılmasında büyük payları olan bu ozanlar, Gregoryen müzikten uzaklaşmış ve kullandıkları mod’larla giderek yarım sesleri -özellikle fa diyez ile do diyez’i müziğe sokmuşlardır (Say, 2019: 95).

3.3. Jongleur

Troubadour ve trouvère olarak adlandırılan saray ozanları kendilerine özgü şiirsel tarzda eserler üretse de daha alt seviyedeki göstericiler de çok yönlüydü ve gösterileri çeşitlilik arz ediyordu (Collisson vd., 2019: 34). Latince “eğlendirici” anlamına gelen *joculator* sözcüğünden kaynaklanan jongleur’lük, Orta Çağ Fransa’sında doğan ve özellikle 12. yüzyılda işlevli hale gelen saz şairliği geleneğidir (Say, 2022: 372). Fransa’nın güneyinde bu müzisyenlere joglar (erkek) ve joglaresa (kadın); kuzeyinde ise jongleur (erkek) ve jongleresse (kadın) deniyordu (Burkholder vd., 2014: 73; Collisson vd., 2019: 34).

Jongleur’ler -İngiltere’de juggler denen hokkabazlarla aynı kökten gelir- yalnız başlarına veya gruplar halinde yolculuk eden, hileler yaparak, hikayeler anlatarak, şarkılar söyleyerek ve çalgı çalarak güvencesiz bir yaşam süren alt sınıf gezgin müzisyenlerdir (Burkholder vd., 2014: 71). Jongleur’ler, şiirsel ve müzikal bakımdan sarayların troubadour’ları, trouvère’leri ve minnesänger’ları ile birçok ortak yöne sahiptirler ancak sarayların dışında çalışmışlar ve genellikle gezgindirler (Lord ve Snelson, 2018: 23). İçlerinden ünlü sanatçıların da çıktığı jongleur’ler, viel adlı yaylı

çalgıları ile birlikte diyardan diyara, şatodan şatoya dolaşırlar, bayram ve panayır yerlerine giderler, öncelikle çalgıları ile bir giriş müziği yaptıktan sonra sürekli tekrarlanan birkaç notanın eşliğinde şiirlerini okurlardı (Say, 2019: 94). Aslında bazı iyi bilinen troubadour ve trouvère'ler de jongleur'lükten veya joglar'lıktan bu pozisyonlara yükselmişlerdir (Lord ve Snelson, 2018: 23). Jongleur'lerin becerileri çok geniş bir yelpazeye yayılıyordu. Bunlar, şarkı söyleme ve çalgı icracılığının yanı sıra akrobasi, el becerileri, hikâye anlatıcılığı, hokkabazlık, ip cambazlığı ve panayır oyunculuğuydu (Sabar, 2013: 28; Ziegler vd., 2015: 32; Collisson vd., 2019: 34).

Başarılı şair-müzisyenler olmalarının yanı sıra çalgıcı olarak da tanınan jongleur'ler birçok yerde çalmışlardır. Bir troubadour'un dediğine göre, bir jongleur en az sekiz-on çalgı çalabilmeliydi. 1210'da yazılan "Jonglörler'e Tavsiyeler" (Advice to Jongleurs) adlı kitapta, bir jongleur'ün pipe, tabor, citole, mandore, manichord, on yedi telli lavta, arp, gigue ve on telli psalteri çalabilmesi gerektiği belirtilmiştir (Porter, 1951: 44; Sachs, 1965: 58; Lord ve Snelson, 2018: 23). Jongleur'ler, saray sanatının doruk noktasında, bu sanatın müzikal yönünün keşfedilmesinde en önemli rolü üstlendiği gibi sanatın çöküşünden sonra da ballad şarkıcısı veya dilenci müzisyen olarak Orta Çağ din dışı müziğinin yayılmasında aktif rol oynamışlardır (Einstein, 1954: 36). Troubadour ve trouvère'lerin şarkılarını yayan, onlara seslendirişte destek olan jongleur'lerden üst düzeyde olanları, 14. yüzyılda ménestrel olarak adlandırılmıştır (Aktüze, 2010: 295).

İnsanları aşırı eğlendirmelerine rağmen bu gezgin müzisyenler, sosyal düzenin en aşağısında yer alıyordu (Collisson vd., 2019: 34). Bir çingeneye aynı statüde görülen jongleur'lerin haklarını koruyan herhangi bir yasa yoktu. Bir jongleur, maiyetinde bulunduğu troubadour'un himayesinden ayrıldığı vakit hem koruyucusunu hem de bir vatandaş hatta insan olarak haklarını kaybediyordu (Gümü, 2020: 154). Öte yandan, goliard denen ve incelikten yoksun şiirler okuyan gezgin Latin şairlerle karıştırıldıklarından dolayı adları kötüye çıkmıştır (Lord ve Snelson, 2018: 23). Jongleur'lerin işi riskler de taşırdı. Örneğin, 1224 yılında kendisi hakkında yazılmış bir hiciv şarkısına sinirlenen İngiltere Kralı I. Henry, jongleur'ün gözlerini oydukturmuştur (Say, 2019: 94).

3.4. Ménestrel

13. yüzyılda, yılın en az bir bölümünde bir sarayda veya şehirde çalışan daha uzmanlaşmış müzisyenler için ménestrel (erkek) ve ménestrelle (kadın) terimi kullanılıyordu (Burkholder vd., 2014: 71, 73). Latince "hizmetkar" anlamına gelen ministerialis sözcüğünden kaynaklanan ménestrel unvanı bir saraya veya bir şehre hizmet eden küçük bir görevliye işaret eder (Aktüze, 2010: 378; Collisson vd., 2019: 34). Bu müzisyenlere, Fransa'da ménestrel, İngiltere'de minstrel, İtalya'da menestrello, İspanya'da ministril, Almanya'da ise spielmann denmiştir. Ménestrel'ler, önceleri toplumun aşağı kesimlerinden kişiler olarak oyunculuk, hokkabazlık,

dansçılık, soytarıklık ve şarkıcılık gibi becerileri bir arada sergiliyordu (Say, 2022: 469).

Önceleri soylular tarafından işe alınan ve bu sayede bir haminin koruması altında bulunan yetenekli ménestrel'ler, jongleur'lere sıkça yöneltilen kimi hakaretlerden kurtulmayı ümit etmiştir. Ancak 14. yüzyılda ménestrel terimi, Fransa'da tüm şehirli müzisyenler için kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonra birçoğu tavernalarda, sokaklarda ve hanlarda sahne alan ménestrel'lerin, toplumun daha çok yoksul kesiminde popüler olmaları iyi bir üne sahip olmadıklarının göstergesidir. İngiliz din adamı Thomas Chobham, ménestrel'lerin halkı günaha teşvik etmesinden hoşnut değildi ve şöyle diyordu: *"Kimileri insanı şehvete yönlendirecek ahlaksız şarkılar söylemek için içki ve eğlence yerlerine gidiyorlar ve bunlar da diğerleri kadar lanetli"* (Ziegler vd., 2015: 32; Collisson vd., 2019: 34).

Geç Orta Çağ Fransız şehirlerinin ayrılmaz ve önemli bir parçası olan ménestrel'ler, belediye meclisinin açılışını selamlayarak, azizlerin kutsal emanetlerinin sergilendiği geçit törenlerini kutsayarak ve buldukları şehri ziyaret eden soyluları ağırlayarak yurttaşlık kimliğine katkıda bulunmuşlardır. Şehir kapılarının açılıp kapanmasını işaretleyerek, resmi bildirimleri duyurarak ve uyarılar yaparak şehir düzenin sağlanmasına da yardımcı olmuşlardır. Bunların yanında vatandaşlara tehlikeleri haber verir, düğünleri duyurur, danslarda, meyhanelerde ve hamamlarda eğlenceyi sağlarlardı (Burkholder vd., 2014: 72). Toplumsal konumları sebebiyle feodal hukuktan veya yurttaşlık hukukundan faydalanma olanakları bulunmayan ve jongleur'lerden bile daha aşağı görülen ménestrel'ler, buna karşı koymak amacıyla sokak çalgıcıları, el sanatları loncalarına benzeyen, sert iş-güç kanunları getiren kent loncalarında örgütlenerek şairler ve çalgılar esnafı konumuna gelmişlerdir (Sachs, 1965: 59; Say, 2022: 469). Profesyonel erkek ve kadın müzisyenlere yasal koruma sağlayan, bir kentte veya bölgede performans sergilemeleri için lonca üyelerine özel haklar sağlayan ve davranış kuralları belirleyen bu loncaların sayesinde müzisyenler daha fazla toplumsal kabul görmüşlerdir (Burkholder vd., 2014: 72).

Bu tip loncalar Fransa, İngiltere ve Almanya'da ortaya çıkmıştır ve bazıları oldukça yakın zamanlara dek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu loncaların önde gelen ikisi, Viyana'daki "Nicolai Bruderschaft" ile Paris'teki "Confrérie de St. Julien des Ménétriers"dir (Hamilton, 1913: 41; Say, 2022: 469). 1321'de Paris'teki müzisyenler, profesyonel müzisyenlik davranışlarını ve standartlarını düzenleyen "Confrérie de St. Julien des Ménétriers" adlı loncaı örgütlediler. Aralarında hem kadın hem erkek müzisyenlerin olduğu otuz yedi müzisyen tarafından imzalanan 1341 yılı yasalarıyla, kalitesiz müzisyenlerin işe alınması yasaklanmış, lonca üyeleri arasındaki çekişme önlenmiş ve sadece lonca üyelerinin Paris'te performans gösterebilecekleri garantilenmiştir (Burkholder vd., 2014: 73). Lonca, önemli ayrıcalıklara sahip olan ve "Le Roi des Ménestrels" (Ménestrel'lerin Kralı) denen seçilmiş müzisyenin başkanlığında toplanmıştır. Bu unvan daha

sonra “Roi des Violons” (Kemanların Kralı) olarak değiştirilmiştir. Kesin olarak bilinen ilk Roi des ménestrels, 1295 yılında seçimi Philip le Bel tarafından onaylanan Jean Charnillon’dur (Rockstro, 1886: 40; Hamilton, 1913: 41; Sachs, 1965: 59; Sözer, 1986: 489). Bu loncalara üye olmayan müzisyenler, askeri bandolara veya özel orkestralara katılmışlardır (Hamilton, 1913: 41). Ménestrel’ler, 14. yüzyılda kent müzisyeni olarak görülmüştür (Say, 2022: 469).

Troubadour ve trouvère gelenekleri, farklı ülkelerdeki -konuları aşktan dine kadar uzanan- lirik şiir ve şarkı türlerine ilham vermiştir. Bu geleneklerin etkileri, 12. yüzyılda Almanya’ya ulaşmış ve şövalyelik tarikatları içerisinde şair-müzisyen olan minnesänger’lar, yerel dil ve şiir formlarından, kendi form ve şarkı tarzlarını geliştirerek Almanya’daki din dışı müzik geleneğini meydana getirmişlerdir (Burkholder vd., 2014: 79; Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 27; Ziegler vd., 2015: 33).

3.5. Minnesänger

Eski Almanca’da, “aşk” anlamına gelen *minne* ile “şarkıcı” anlamına gelen *sänger* sözcüklerinin birleşiminden doğan minnesänger (aşk şarkıcısı) sözcüğü, 12. ve 14. yüzyıllar arasında Almanya’da, troubadour geleneğini sürdürerek gelişen ve Orta Yüksek Almanca yazan şövalye şair-müzisyenleri ifade eder (Aktüze, 2010: 388; Burkholder vd., 2014: 79). “Minne-sang” sözcüğü “courtly love”da olduğu gibi “minne” (aşk) kökünden gelse de yalnızca kadınlardan bahsedilmez, dinsel ve epik öyküler de anlatılırdı. Ayrıca eski pagan dinlerine ait mekân ve tanrılara -Asgard’a, Wotan’a, Valkyrie’lere- ve birçok mitolojik ögeye de değinilirdi (Gümüş, 2020: 156).

Fransızların etkisiyle öncelikle Ren kıyılarında başlayan daha sonra Bavyera (Güney Almanya), Svabya (Güney Almanya) ve Avusturya’da doruğa ulaşan Alman minnesänger geleneğinde, çok zarif, romantik ve duygulu eserler yaratılmıştır (Hamilton, 1913: 43; Sabar, 2013: 29; Say, 2022: 468). Almanya’da, Fransa’daki troubadour’larla aynı konumda olan minnesänger’lar, 1150-1325 yılları arasında gelişim göstermişlerdir. Aristokrat kesimden gelen birçok minnesänger olduğu gibi aralarında daha mütevazı doğumlu olanlar da mevcuttu. Fransa’da olduğu gibi burada da minnesänger’lar soyluların evlerinde sosyal bakımdan eşit bir kişi olarak misafir edilmiştir. Ancak sosyal mevkisi ne kadar yüksek olursa olsun, minnesänger’lar eserlerini kendileri seslendirmişlerdir. Bu sebeple jongleur’ler Almanya’da daha az istihdam edilmiştir (Rockstro, 1886: 39; Elson vd., 1912: 96; Hamilton, 1913: 43; Collisson vd., 2019: 34; Say, 2022: 468).

Minnesänger’ların yaşamları ve şiirsel üslupları troubadour’lara benzese de daha bağımsız ve daha ciddi bir tarzda; şövalyelik, vatanseverlik, dindarlık ve doğayı içeren daha geniş bir konu yelpazesinde yazmışlardır. Köy yaşamının basit yönlerini de söylemekten çekinmeyen bu şair-müzisyenlerin müzikleri, tüm gerçek Alman şarkılarının yalın karakterini yansıtmıştır (Hamilton, 1913: s. 43; Porter, 1951: 45). Minnelied’lerinde

(aşk şarkılarında) dile getirdikleri ve biraz da kiliseye borçlu oldukları aşk, soyluların ve şövalyelerin Hristiyanlığa ve krallarına karşı sahip oldukları sadakati, görev ve hizmeti vurgulamıştır. Bu vurgu, Fransızlar ozanların fin' amour'larından daha ruhaniydi (Burkholder vd., 2014: 79). Bu değerler, tarihçiler tarafından "Ritter Poesie" (Şövalye Şiiri) olarak adlandırılan, işlenen her temanın yüceltiildiği ve kadın sevgisinin saf ve kutsal bir dinin saygınlığına yükseltildiği bir dönemde gelişmiştir (Rockstro, 1886: 39-40).

Daha önce Almanlar, Fransız ezgilerini alıp Almancaya uyarlıyorlardı. Fakat yine de minnesänger üslubunun kendine özgü özellikleri vardır. Sözler daha çok dinsel; ezgiler ise daha az halktan gelme ve danstan çıkmaydı, daha çok kilise deyişine yakındı. Sokak çalgıcılarının neşeli majör ezgileri yerine papazların doryen ve frigen makamlarındaki ezgileri ön plandaydı. Bu makamlarda yazdıkları eserlerin tamamı, Alman karakterinin basit içtenliğini ifade ediyordu (Hamilton, 1913: 43; Sachs, 1965: 57). Fransızlardan yaklaşık yüzyıl kadar sonra ortaya çıkan bu Alman ozan-müzisyenlere, troubadour geleneğinin örnek teşkil ettiği kuşkusuz doğrudur ancak minnesänger'ların şiirleri, Fransızlara göre daha derin ve içtendi (Say, 2019: 95). 12. yüzyıl ortalarında, çoğunlukla aşk konulu olmasından dolayı minnesang olarak adlandırılan Orta çağ Almancası liriği ortaya çıkmıştır. Minnesang, eski Almanca'da "soylu, saraylı aşkı" anlamlarına gelen minne sözcüğünden kaynaklanan, ağızdan ağıza söylenen ve önce soylu şarkıcıların aşk liriği olarak tanımlanan şarkılardır. Bu tür, Fransa'da olduğu gibi soylular, şövalyeler ve "ministerialen" denen soyluların hizmetinde çalışan yetenekli görevlilerce icra edilir ve taşınırdı. İki yüzyıl boyunca gelişim gösteren ve doruğa ulaşan minnesang, şövalyelik kurumunun ortadan kalkması, ozanların yaratıcılıklarını zorlayarak abartılara yönelmesi ve 14. yüzyılda şehirlerin güç kazanmasıyla beraber değerini yitirmiş ve yerini kentsoylu meistersang'a bırakmıştır (Aktüze, 2010: 388; Sabar, 2013: 30; Michels ve Vogel, 2015: 195).

3.6. Meistersinger (Meistersänger)

13. yüzyılda, Alman imparatorları ile Papalar arasındaki anlaşmazlıklar ve sürtüşmeler sonucunda imparatorluk zayıflamaya başlamış, bunun sonucunda bölgede anarşi hâkim olmaya başlayınca şehirler saldırılara maruz kalmış ve kaba kuvvetin pençesine düşmüştür. Halk, bu durumla mücadele edebilmek ve şehir surları içinde güvenli şekilde yaşamak için üstün bir dayanışma örneği sergilemiştir. Şehrin dışında her türlü olumsuz durum yaşanırken şehrin içine düzen gelmiş, işçilik gelişmiş ve burjuvazi kendini göstermeye başlamıştır. Şehir hayatı, sağlam bir zemin üzerinde devam ederken düşünce yapısı değişikliğe uğramış, kiliselerde yeni fikirlere ortam hazırlanmıştır. İşte 14. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasındaki döneme damgasını vuran meistersinger (usta şarkıcı) geleneği, böyle bir atmosferde, gelişen burjuvazi dünyasında filizlenmiştir (Sabar, 2013: 30). Orta Çağ Avrupası'nda feodal toplum düzeninden burjuvaziye geçiş sürecinde Alman edebiyatında da gerek içerik gerekse tür bakımından değişimler meydana gelmiştir. Başta Walther von der Vogelweide olmak

üzere büyük ustaların ölümünden sonraki dönemde (Geç Orta Çağ), Orta Çağ'ın belli başlı lirik türleri olarak "Minnesang und Spruch" (Aşk şiiri ve Deyiş), artık gerçek yaratıcı ve uygulayıcılarını kaybetmiş, onları yücelten halefleri ise eski ustalara öykünerek, güya şiir yazıp öğretmeye çalışmışlardır (Öztürk, 2002: 227).

14. ve 16. yüzyıllar arasında Almanya'da, loncalar (meslek grupları) halinde örgütlenen meistersinger'lar, müziği bir uğraş olarak sürdüren, belirlenmiş katı kurallara göre şarkılar besteleyerek bunları halka açık konserlerde ve yarışmalarda icra eden şehirli tüccarlar ve zanaatkarlardır. Fransa'daki puy'lara benzeyen, sabit kuralları ve yönetmeliği olan lonca benzeri bu şarkı okullarına, özellikle zanaatkarlardan oluşan şehirli katılmışlardır (Sözer, 1986: 485; Burkholder vd., 2014: 259; Michels ve Vogel, 2015: 197). Çoğunlukla zanaatkâr olan bu öykünmeci edebiyatçıların yazdıkları şiirler de adını zanaatkârlar arasındaki en yüksek ünvan olan ve "usta" anlamına gelen "Meister"den almıştır. Edebiyat yeteneğinin de tıpkı meslekleri gibi öğretilir olduğunu düşünen bu ustalar, özellikle Güney Almanya'nın birçok kentinde şiir okulları açmışlardır (Öztürk, 2002: 227). Bu gelenek, 14. yüzyılda başlamış, 15. ve 16. yüzyıllarda özellikle 1500-1550 yılları arasında en parlak çağını yaşamış, 17. yüzyılda önemini kaybetmiş ve 19. yüzyılda son loncanın da dağılmasıyla tarih sahnesinden çekilmiştir. Öncelikle Güneybatı Almanya'nın Augsburg, Steyr, Burghausen gibi kasabalarında filizlenen gelenek, daha sonra ülkenin doğusuna ve kuzeyine doğru yayılmıştır. Mainz (Mayence), Nürnberg, Würzburg, Ulm, Strasbourg, Regensburg, Münih ve Prag, bu geleneğin önemli merkezleri olmuştur (Rockstro, 1886: 40; Michels ve Vogel, 2015: 197; Say, 2022: 458).

14. yüzyılın ikinci yarısında, minnesänger geleneğinde yaşanan düşüşle birlikte şövalyelerin kültürel mirası, halk tabakaları içinde yetişen meistersinger'lerin eline geçmiştir. Din dışı müzik mirasını minnesänger'lerden devralan, troubadour, trouvère ve minnesänger'ler gibi aristokrat kesimden olmayan meistersinger'ler, daha az şövalyece bir sanat biçimi olan "Bürger Poesie" (Şehirli Şiiri)'yi yaratmışlardır (Rockstro, 1886: 40; Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 27; Say, 2019: 95). Bu gelenek, önce el işleriyle uğraşan zanaatkarlar arasında başlamış, volkslied (halk şarkısı)'e karşıt bir gelişim göstermiş, zamanla ana hatları şekillenmiş ve kesin bir form kazanmıştır. Şarkı sözleri yazıp besteleyen meistersinger'lar hem ozan hem de müzisyen-şarkıcılarıdır (Sabar, 2013: 30). Meistersinger'lar, daha önceleri Almanya'da ün yapan minnesänger geleneğini, bu kez "şehirli" nitelikleriyle geliştirmeyi temsil etmişlerdir (Say, 2022: 458). 16. yüzyılda din dışı Alman şarkıları, büyüleyici bir stil karışımı sergilemiş; meistersinger'lar, etraflarındaki stil değişse dahi minnesänger'lerden devralınan eşliksiz solo şarkı geleneğini korumuşlardır (Burkholder vd., 2014: 259). Şiir ile müzik o çağda da iç içe olduğundan dolayı bu ustalar ve yarattıkları eserler nitelendirilirken ezgisel yön ön plana çıkarılmıştır: "Meistersänger" (Usta Şarkıcı) ve "Meistersang" (Usta Şarkıları). Meistersänger'lar, biçimsel açıdan "Minnesang" türünü kalıp olarak

kullanmışlar, fakat içerikte daha çok didaktik “Spruch” türünü örnek almışlardır (Öztürk, 2002: 227).

Meistersinger’ler ilk başta gezgin müzisyenler olarak yaşamışlardır. Sonradan açılan lonca niteliğindeki okullar durumu değiştirmiştir. Teşkilatlanma şekli bakımından esnaf loncalarına benzeyen meistersinger geleneği, çoğunlukla kasabalarda ön plana çıkmıştır. Gelenekselleşmiş şarkı yazımını geliştiren bu okulların ilki, 1315’lerde “Frauenlob” lakaplı minnesänger Heinrich von Meissen tarafından Mainz şehrinde kurulmuştur. Fakat bu okul henüz minnesang’ın izlerini taşımaktaydı. Bu okullardan bir diğeri de 1449’da Augsburg’da kurulmuştur. Bunları Nürnberg, Strassburg, Münih, Frankfurt, Ulm, Magdeburg gibi nice küçük şehir izlemiştir. Sayıları yirmi beşe ulaştığı tahmin edilen bu okullar, 19. yüzyıla kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu okullar zamanla kurumsallaşmış ve adaylar, çıraklık yoluyla şarkıcı ve usta şarkıcı derecelerine kabul edilmişlerdir. Usta-çırak ilişkisine dayanan bir eğitim sistemine sahip bu okullarda, meistersinger olmanın belli aşamaları mevcuttu. Çırak konumunda olan gençlere “schüler” (öğrenci), kalfalık aşamasına gelenlere “geselle” (gezgin) ve ustalara ise “meister” denmiştir. Bu dereceler için adayların besteleri geleneksellik, özgünlük, kutsal kitaplara uygunluk, ritim ve kafiye gibi kriterlerle kiliselerde düzenlenen periyodik yarışmalarda değerlendirilmiştir (Hamilton, 1913: 44; Sabar, 2013: 30-31; Michels ve Vogel, 2015: 197; Say, 2022: 458).

Okulda herkes kendi şiir ve şarkısını yaratmayı öğreniyordu. Yerel şarkı okullarında sabit kurallar mevcuttu ve tabulatur’lardaki kurallara uyarak şarkı besteleyenler, şarkı ustası olarak kabul edilmekteydi. Öğrenci, şarkıcı, ozan ve usta arasında değerlendirmeler yapılıyordu. Usta şarkıcı (meistersinger) olmak yoğun çaba gerektiriyordu (Sabar, 2013: 31). Şarkıcı, şarkı kürsüsüne çıkarak yeni şarkısını tanıtır; hakemler ise perdenin arkasında çok sayıda kural bulunan tabulatur’larına bakarak şarkıyı değerlendirirlerdi. Henüz kural hataları yapan çıraklar, eski melodilerle kendi yazıkları metni birleştirip söyleyen ozanlar ve hem metni hem de melodiyi kendisi yaratan ustalar birbirlerinden ayrılırlardı (Michels ve Vogel, 2015: 197).

3.7. Goliard

Din dışı müziklerle ilgili günümüze gelen en eski kaynak, 11. ve 12. yüzyıllara ait olan “goliard şarkıları”dır. Çoğunluğu anonim olan bu şarkı ve şiirlerin yaratıcıları için aynı anlama gelmeyen “vagabond scholars” (gezgin öğrenciler) ve “goliard” olmak üzere iki terim kullanılmıştır. Vagabond scholars, bir manastıra ya da kiliseye bağlı olmayacak seviyede özgür olan, manastır veya kiliseler arasında dolaşan yetenekli ve yaratıcı kişilerdir. Bu kişiler, keşişlerden daha serbest bir yaşam sürmelerine rağmen yine de dini kimliklerinden vazgeçmemişlerdir. Kiliseyi ve dini düzeni insafsızca hicveden satirik şiirlerin yaratıcıları olan goliard’lar ise gezgin öğrencilerden farklı olarak kiliseden kovulmuş ve dini yaşamdan ayrılmış

kişilerdir (Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 24-25). 10. yüzyılın sonlarından 13. yüzyıla kadar Orta Çağ Latin şarkıları arasında, konuları din ve ahlaki temalardan aşk, bahar, yeme, içme ve diğer zevklerle ilgili hiciv ve kutlamalara kadar çeşitlilik gösteren bu şarkılara, goliard olarak bilinen gezgin din adamlarıyla ilişkilendirilmesi sebebiyle “goliard şarkıları” denmiştir (Burkholder vd., 2014: 70). Halk tabakalarında geniş ilgi gören goliard’lar, söyledikleri Latince sözlerden oluşan din dışı alaycı şarkılarla özellikle Fransa, Almanya, İngiltere ve Kuzey İtalya’da yaygınlaşan bir şiir ve şarkı geleneğini temsil etmişlerdir (Aktüze, 2010: 670; Say, 2022: 303).

Orta Çağ gezgin müzisyenlik geleneklerinin temsilcilerinden olan goliard’lar, diğer gezgin müzisyenlerle birçok ortak noktaya sahip olmalarına rağmen, esasında tavernalarda toplumu her seviyede hicveden, açık saçık şarkılar söylemeleriyle ün salmış işsiz din adamlarıdır (Collisson vd., 2019: 34). Bu gezgin müzisyenlere goliard denmesinin sebebi, kendisine bağlı olduklarını düşündükleri “Golias” isimli hayali bir piskopos yaratmış olmalarıdır (Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 25). Rahipler ile toplumun daha kaliteli eğitim alan kesimleri, aştan politik hicve kadar geniş bir konu yelpazesine sahip olan bu şarkıları Avrupa çapında yüksek kültür dili olarak kabul edilen Latince dinlemişlerdir. Şarkılar, rahiplik eğitimine başlamış ancak manastır yaşamını terk ederek hayatlarını gezgin şarkıcılar olarak idame ettiren, farklı şehir ve sarayları ziyaret eden goliard’lar tarafından seslendirilmiştir (Ziegler vd., 2015: 32).

Yaklaşık 1200-1300 yılları arasına tarihlenen “Carmina Burana Manuscript”, goliard şarkılarının günümüze ulaşan başlıca kaynağıdır (Collisson vd., 2019: 34). Goliard şarkılarının yanı sıra Latince, Orta Yüksek Almanca ve eski Fransızca dillerinde, dünyevilik, şehvet, kadın, içki, sarhoşluk, kumar, delikanlılığın dizginlenemez coşkusu gibi o zamana göre ahlak dışı sayılan konularda yazılmış din dışı şarkıların toplandığı Carmina Burana, günümüze ulaşan en kapsamlı derlemedir. 1803 yılına kadar Almanya’daki “Benediktbeuern” adlı 13. yüzyıldan kalma bir Benedikten manastırında bulunan koleksiyon, bu tarihten sonra bugün hala bulunduğu Münih Devlet Kütüphanesi’ne getirilmiştir. Carmina Burana’daki bazı ezgiler, 1935-1936 yılları arasında Alman besteci Carl Orff (1895-1982) tarafından solistler, koro ve büyük orkestra için yirmi beş bölümlü bir sahne kantatı olarak bestelenip üne kavuşturulmuştur (İlyasoğlu, 2013: 25; Boran ve Yıldız Şenürkmez, 2015: 25; Michels ve Vogel, 2015: 197; Ziegler vd., 2015: 32).

Sonuç

Araştırmada, Orta Çağ Avrupa’sında dini müziğin Roma Katolik Kilisesi egemenliği altında hükümünü sürdürdüğü; ayrıca müziğin kilise dışında da farklı biçimlerde var olduğu ve gelişim gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. 11. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasında, kilise baskısından kademeli olarak kurtulan Avrupalı gezgin müzisyenlerin, derebeylerinin şato ve kalelerinde şarkılar söyleyip şiirler okuduğu tespit edilmiştir. Bu

müziyenlerin, yaşam sevinciyle dolu dünyevi ezgiler yarattığı ve bir çeşit saz şairi veya âşık olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırma sonucunda, Orta Çağ Avrupa'sında gezgin müzisyenlik geleneklerinin oluşumunu sağlayan faktörlerin; Haçlı Seferleri, şövalyelik ile şövalye edebiyatı ve yerel diller olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırma sonucunda, Avrupa coğrafyasında gittikçe yayılım gösteren bu gezgin müzisyenlerin, farklı zamanlarda, değişik ülke ve yörelerde çeşitli isimlerle tanındığı tespit edilmiştir. Örneğin, Güney Fransa ve Provence'te "troubadour", Kuzey Fransa'da "trouvère", Almanya ve Avusturya'da "minnesänger" ve daha sonraları "meistersinger", İngiltere'de "minstrel" ve "gleeman", İtalya'da "travatore" ve İspanya'da "trovador/trobador" olarak bilindikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bunların dışında "jongleur", "ménestrel" ve "goliard"ların da gezgin müzisyenlik geleneğinin önemli temsilcileri olduğu tespit edilmiştir. Bu gezgin müzisyenlerin popüler ezgileri, tarihi ve ilgi çekici romantik hikayeleri kullanarak, zarif şarkıları ve narin eşlikleriyle halk şarkılarına bir zarafet ve romantizm eklediği, böylece ulusal şarkıların ve türkülerin ortaya çıkmasını sağladıkları görülmüştür.

Araştırmada, gezgin müzisyenlik geleneğine tüm ülkelerin katkıda bulunduğu, fakat Fransa ve Almanya'nın bu geleneğe özel bir önem kazandırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Fransa'nın, bu müziğin ilerleyen yüzyıllarda Felemenk bölgesinde ortaya çıkacak kontrpuan okulları için temalar sağlamasıyla; Almanya'da ise, formunun kısalığı ve süslemenin olmamasıyla tanındığı tespit edilmiştir. Gezgin müzisyenlerin meydana getirdiği müzikal yeniliklerin, dini müzikte bir gedik açtığı ve Gregoryen ilahiye karşı Avrupa müziğinin daha hızlı bir şekilde gelişmeye başlamasının miladı olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak: Ansiklopedik müzik sözlüğü*. 4. Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Boran, İ. - Yıldız Şenürkmez, K. (2015). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burkholder, P. vd. (2014). *A history of western musici* Ninth Ed., New York: W. W. Norton & Company.
- Collisson, S. vd. (2019). *Klasik müzik kitabı*. (çev.: Tufan Göbekçin), İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Crowest, F. (1902). *The short story of music*. London: George Newnes.
- Demiral, S. (2019). Saraylı aşk anlayışının kökeni: Trubadurlar. (eds. T. Balcı vd.), *Schriften zur sprache und Literatur III*, 225-229, London: IJOPEC Pub. Ltd.
- Einstein, A. (1954). *A short history of music*. New York: Alfred A Knopf.
- Elson, L. C. vd. (1912). *A history of music volume I*. New York: The University Society Publishers.
- Elson, L. C. (1918). *Modern music and musicians*. New York: The University Society Inc.

- Gabeaud, A. (1940). *Musiki tarihi*. (çev.: Mahmut Ragıp Kösemihal), İstanbul: Numune Matbaası.
- Godall, H. (2018). *Müziğin öyküsü*. (çev.: Sevi Sarıışık Tokalaç - Emrah Tokalaç), İstanbul: Pegasus Yayıncılık.
- Griffths, P. (2011). *Batı müziğinin kısa tarihi*. (çev.: Mehmet Halim Spatar), 2. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gümüş, E. (2020). Ortaçağ'ın gezgin şarkıcıları: Trubadurlar. *Z Dergisi*, 4, 153-157.
- Hamilton, C. (1913). *Outlines of music history*. Boston: Oliver Ditson Company.
- Henderson, W. J. (1912). *The story of music*. New York: Longmans Green, And Co.
- İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman içinde müzik*. 10. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köksal, A. (2020). *Barok dönüşüm: Müziğin modernleşme serüveni*. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Lord, M. - Snelson, J. (2018). *Antik çağlardan günümüze müziğin öyküsü*. (çev.: Deniz Öztok), İstanbul: hep kitap.
- Marol, J. C. (1998). *La fin'amor-chants de troubadours*. Paris: Editions du Seuil.
- Michels, U. - Vogel, G. (2015). *Müzik atlası*. (çev.: Semih Uçar), İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Mimaroglu, İ. (2014). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nelli, R. (1997). *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Emilio.
- Öztürk, A. O. (2002). Meistersang und seine darstellung im schimpfspiel von Andreas Gryphius. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, 227-232.
- Porter, E. (1951). *The story of music*. New York: Philosophical Library.
- Rockstro, W. S. (1886). *A general history of music from the infancy of the Greek drama to the present period*. London: Simpson Low, Marston, Searle & Rivington.
- Sabar, G. (2013). *Liedler ve ozanlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sachs, C. (1965). *Kısa dünya musikisi tarihi*. (çev.: İlhan Usmanbaş), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Say, A. (2019). *Müzik tarihi*. 7. Baskı, İstanbul: Işık Yayınları.
- Say, A. (2022). *Müzik sözlüğü*. İstanbul: Işık Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. 2. Baskı, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi m-z*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ziegler, R. vd. (2015). *Müzik atlası: Görsel müzik tarihi*. (çev.: Yaprak Melike Uyar), İstanbul: Boyut Yayıncılık.

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

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

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

Yazarın Notu/Author’s Note: Bu makale, sorumlu ve birinci yazar Öğr. Gör. Ali Doğan NUR’un, ikinci yazar Doç. Dr. Hakan BAĞCI’nın danışmanlığında tamamladığı “Minnesänger Geleneğinin Wagner Operalarına Etkisi: Tannhäuser Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. / *This article was produced from the master’s thesis titled “The Influence of the Minnesänger Tradition on Wagner Operas: The Tannhäuser Example”, completed by the responsible and first author, Lecturer Ali Doğan NUR, under the supervision of the second author, Assoc. Prof. Dr. Hakan BAĞCI.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Her iki yazarın da makaleye katkısı eşit orandadır. / *Both authors contribute equally to the article.*

LETONYA'NIN UYANIŞI: JĀZEPS VĪTOLS'UN LETONYA HALK ŞARKILARI FANTEZİSİ ESERİNİN ULUSAL MÜZİK BAĞLAMINDA TEMSİLİ



LATVIA'S AWAKENING: THE REPRESENTATION OF JĀZEPS VITOLS' FANTASY OF LATVIAN FOLK SONGS IN THE CONTEXT OF NATIONAL MUSIC

Burak EKER*-Hakki Alper MERAL**

ÖZ: Letonya, tarihi süreç içinde farklı etnik grupların bir arada yaşadığı bir bölge olmuştur. Bu etnik çok çeşitlilik, kültürel anlamda büyük bir zenginlik sunsa da, bölge üzerindeki yönetimsel hâkimiyet mekanizmalarının isteği doğrultusunda, yıllar içinde Alman kültürü egemen olmuştur. Letonya'nın kültürel anlamda özgün karakteri ise ulusal akımların bir sonucu olarak yirminci yüzyılda araştırılmaya başlanmıştır. Almanya'da ortaya çıkan ve "Genç Almanyalılar" hareketinin uzantısı olarak yapılan bu çalışmalar, Sovyetler Birliği döneminde yürütülen Ruslaştırma politikaları doğrultusunda sekteye uğramıştır. Ulusal kültürün ortaya çıkarılması amacını taşıyan çalışmalarda ön plana çıkan alanlardan biri de halk müziği olmuştur. Letonya'nın kültürel farklılığını yansıtan ve pagan inancı üzerinden yaşam biçimini aktaran "Daina" isimli şarkıların, hem metin hem de ezgi bakımından içinde oldukça zengin bir malzeme barındırdığı görülmüştür. Letonya'nın en önemli bestecilerinden biri olan Jāzeps Vītols da bu ezgilerin derlenmesinde görev almıştır. Vītols'un, ulusal bestecilik okulunun ilk temsilcilerinden biri olarak Letonya müziğini yansıttığı eserlerinden biri de keman ve orkestra için bestelemiş olduğu Letonya Halk Şarkıları Fantezisi isimli eseridir. Bu çalışmada Letonya'nın tarihsel süreç içindeki konumu ile birlikte ulusal uyanış sonucunda kültürel bir özne olarak halk müziğinin ortaya çıkışı ve dönemin yaygın bir uygulaması olarak Orta Avrupa müziği gelenekleri dâhilinde bir yapıya aktarılması durumu incelenmiştir. Bölgenin tarihi ve ulusal kültürle ilgili yapılan araştırmaların müziğe yansımaları durumu ile birlikte Letonya halk müziğinin karakteristik özellikleri belirlenerek Vītols'un ilgili eserinin incelenmesi ve bahsedilen bakış açısı çerçevesinde eserdeki folklorik öğelerin varlığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çalışmada betimsel araştırma modeli temelinde ilişkisel etnografi deseni kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak ilgili bilgiler derlenmiş ve elde edilen veriler betimsel analiz tekniği ile değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucu itibarıyla elde edilen veriler incelendiğinde, Vītols'un Letonya Halk Şarkıları Fantezisi eserinde, halk müziğindeki belirli ezgileri ve bu ezgilerin çeşitli varyantlarını kullanması sonucunda Letonya halk müziği karakterini aktardığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Letonya, Letonya Halk Müziği, Jāzeps Vītols, Keman, Letonya Halk Şarkıları Fantezisi.

* Dr. Öğr. Üyesi-İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü-İzmir/burakeker@mail.com (Orcid: 0000-0001-5337-2404)

** Prof. Dr.-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü-Ankara/alpermaral@yahoo.com (Orcid: 0000-0001-6200-3424)

ABSTRACT: Latvia has historically been a region where different ethnic groups have lived together. Although this ethnic diversity offers a great cultural richness, German culture has dominated over the years, in line with the wishes of the administrative dominance mechanisms over the region. Latvia's unique cultural character began to be explored in the twentieth century as a result of national movements. These studies, which emerged in Germany as an extension of the "Young Germans" movement, were interrupted by the Russification policies carried out during the Soviet Union. One of the areas that came to the forefront in the studies aimed at revealing the national culture was folk music. It has been observed that the songs named "Daina", which reflect Latvia's cultural diversity and convey the way of life through pagan beliefs, contain a very rich material in terms of both text and melody. Jāzeps Vītols, one of Latvia's most important composers, took part in the compilation of these melodies. As one of the first representatives of the national school of composition, one of Vītols' works reflecting Latvian music is his *Latvian Folk Song Fantasy* for violin and orchestra. In this study, Latvia's position in the historical process and the emergence of folk music as a cultural subject as a result of national awakening and its transfer to a work within the traditions of Central European music as a common practice of the period are examined. It is aimed to analyze the relevant work of Vītols by determining the characteristic features of Latvian folk music together with the reflection of the researches on the history of the region and national culture on music and to reveal the presence of folkloric elements in the work within the framework of the mentioned perspective. Descriptive research techniques were used in the study. Relevant information was compiled using the document analysis method, one of the qualitative research methods, and the data obtained were evaluated with the descriptive analysis technique. When the data obtained as a result of the study were analyzed, it was determined that Vītols conveyed the character of Latvian folk music as a result of using certain melodies in folk music and various variants of these melodies in his *Latvian Folk Song Fantasy*.

Keywords: Latvia, Latvian Folk Music, Jāzeps Vītols, Violin, Latvian Folk Song Fantasy.

Giriş

Letonya, Baltık ülkelerinden biri olarak, bölge itibariyle tarihi süreç içinde birçok farklı etnik grubun yaşadığı bir coğrafyada bulunmaktadır. Bölgedeki varlıkları çok uzun zaman öncesine dayandırılan Letonyalıların, tarihi süreç içinde Avrupa'da büyük bir güç olarak ortaya çıkan ve Alman birliğinin oluşumunda öncü devlet olan Prusya'yı oluşturan kavimlerle soydaş oldukları bilinmektedir.

Letonyalılar 2000 yıldan fazla bir süredir mevcut coğrafyalarında ikamet etmektedir. En yakın etnik soydaşları, Prusyalıları oluşturan eski kavimlerden Galindler, Jatvingler ve Litvanyalılarıdır. Bunlar içinde sadece Litvanyalılar varlıklarını sürdürebilmiştir. Letonya topraklarındaki ilk yerleşimciler Livonyalı veya "Libiesi" ismiyle bilinmektedir (Iwaskiw, 1996). Kursenieki, Semigalya ve Latgalya kavimlerinin bölgenin farklı coğrafyalarındaki varlığından söz etmekle birlikte, Letonyalıların konuştuğu dilin Proto-Hint-Avrupa dil ailesi kökenli olduğu, Livonyalıların ise Fin Ugor dil ailesi kökeninden geldiği bilinmektedir.

Livonyalılar bir zamanlar Letonya'nın bugünkü Kurlandiya ve Vidzeme eyaletlerinin kuzey kesiminde yoğunlaşmış, ancak günümüzde neredeyse sadece 100 kişilik bir topluluk eski dillerini korumuştur. Livonyalılar önemli bir Letonya lehçesinin gelişimine de katkıda bulunmuştur (Iwaskiw, 1996).

Letonyalıların, 10. ve 11. yüzyıllarda gerçekleşen Slav ve İsveç baskılarıyla Kurlandiya bölgesinin kıyılarına ilerlemeleri sonucunda buldukları bölgeye yerleştikleri değerlendirilmektedir. 13. yüzyıla gelindiğinde ise bölgede hâkim güç olarak Livonya birliği adlı bölgesel bir yönetimin oluştuğu görülmektedir.

1200 yılındaki Alman haçlılarının fethinden sonra, Letonya ve Estonya, Livonya adı altında, Roma Katolik Kilisesi'nin askeri kardeşliği olan "Livonya Birliği" tarafından yönetilmiştir (URL-4).

Belirtilen tarih itibarıyla süreç içinde Letonya halkı değişik bölgelerde farklı kültürlerle bir arada bulunmuştur. Sözü edilen bu etnik ayrışma ve toplum olarak bölünmüşlük durumu bölgenin dışardan gelen güçlerce fethedilmesini kolaylaştıran bir neden olarak değerlendirilmektedir.

1300'lü yıllara kadar Letonya halkı yarım düzine bağımsız ve kültürel olarak farklı krallıkta yaşamıştır. Bu durum, beraberinde daha etkili silahlar ve savaş deneyimi gibi olanaklara sahip olan Alman liderliğindeki haçlıların fethini hızlandırmıştır (Iwaskiw, 1996).

Tarihsel süreç içinde çeşitli zamanlarda Alman nüfuzuna maruz kalan Letonya'da, ticari ilişkiler sonrasında yapılan misyonerlik faaliyetleriyle birlikte ülkede varlık gösteren Almanların, din üzerinden otoritenin kurulmasında etkili oldukları, bunun sonucunda da Letonya halkının Hristiyanlığı benimsemesini sağladıkları bilinmektedir. "Livonya Birliği" adı altında uzun bir süre yönetilen ülke, Almanların baskıcı tutumu sonrasında üç parçaya bölünerek Kurlandiya, Livonya ve Riga olarak Polonya-Litvanya Birliği hâkimiyeti altına girmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise İsveç kralı II. Gustav Adolf'un bölgeyi fethetmesiyle bölgenin güneydoğusu haricinde çoğunluk İsveç yönetiminde kalmıştır. Birçok kez bölgeyi ele geçirmek için girişimde bulunan Rusların ise 18. yüzyılda bu amacına ulaştığı bilinmektedir. Rus yönetimi altında Alman soylularının ekonomik ve kültürel faaliyetlerini sürdürdükleri, yerel politikadaki egemenliklerini de devam ettirdikleri görülmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Letonyalılar ulusal bilincin yeniden canlanmasını sağlamıştır. Letonya kültürünün gelişimiyle bu kültürün Almanlaştırma ve Ruslaştırma çalışmalarından korunması ihtiyacına önem verilmiştir. Letonya merkezli yeni bir seçkin sınıf ortaya çıkmış, Letonyalıları yerel konularda söz sahibi olma konusunda daha fazla katkıda bulunmaya çağırmıştır. Bu dönem ilk Letonya uyanışı olarak bilinmektedir (Iwaskiw, 1996).

Almanya'da ortaya çıkan "Genç Almanyalılar" hareketinin bir benzeri olarak Genç Letonyalılar¹ hareketi çevresinde toplanan aydın sınıfın, bu dönemde aktif olarak rol oynadığı değerlendirilmektedir.

1917'de gerçekleşen Rus Devriminin ardından Riga'da düzenlenen Letonya Ulusal Siyasi Konferansı'nda özerklik taleplerinin dile getirildiği

¹ Jaunlatvieš.

bilinmektedir. Fakat bu taleplere karşın aynı yılın eylül ayında Alman ordusu Rus ordusunu yenerek² Riga'yı ele geçirmiştir. Letonya bir yıl sonra bağımsızlığını kazanmış ama daha sonrasında imzalanan barış anlaşmasıyla resmi olarak Letonya devleti kurulmuştur.

Letonya 1918'de siyasi bağımsızlığına kavuşmuş, 1940'ta Sovyetler Birliği tarafından işgal edilmiş ve 1991'de bağımsızlığını yeniden kazanmıştır (URL-4). 11 Ağustos 1920'de Sovyet Rusya ile imzalanan barış antlaşması belirleyici bir adım olmuştur. Bu antlaşmanın ikinci maddesinde: 'Rusya, Letonya devletinin bağımsızlığını ve egemenliğini koşulsuz olarak tanıır ve gönüllü olarak Letonya halkı ve bölgesi üzerindeki tüm egemenlik haklarından feragat eder' ifadesi yer almıştır. Letonya 1921'de Milletler Cemiyeti'ne üye olmuştur (Iwaskiw, 1996).

Letonya, ilerleyen yıllarda istikrarlı bir yönetim yapısı geliştirememesi, demokrasi kültürünün toplumsal tabanda yer bulamaması ve yaşanacak olan II. Dünya Savaşı gibi sebeplerden ötürü bağımsızlığını yirmi yıl kadar sürdürebilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Letonya'nın tarihsel süreç içindeki konumu ile birlikte ulusal uyanış sonucunda kültürel bir özne olarak halk müziğinin ortaya çıkışı ve dönemin yaygın bir uygulaması olarak Orta Avrupa müziği gelenekleri dâhilinde bir yapıya aktarılması durumu incelenmiştir. Bölgenin tarihi ve ulusal kültürle ilgili yapılan araştırmaların müziğe yansımaları durumu ile birlikte Letonya halk müziğinin karakteristik özellikleri belirlenerek Vītols'un "Letonya Halk Şarkıları Fantezisi" eserinin incelenmesi ve bahsedilen bakış açısı çerçevesinde eserdeki folklorik öğelerin varlığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çalışmada betimsel araştırma modeli temelinde ilişkisel etnografi deseni kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak ilgili bilgiler derlenmiş ve elde edilen veriler betimsel analiz tekniği ile değerlendirilmiştir.

Bulgular

Letonya'nın tarihi geçmişi, bulunduğu baltık coğrafyasındaki diğer devletler ve etnik olarak farklı kavimlerle olan ilişkisi genel olarak incelendiğinde, bir kültürel özne olarak müziğin de bahsedilen bu olgular üzerinden bir paydaş konumunda bölge kültürünün içinde yer aldığı görülmektedir. Konunun bir önceki bölümde verilen tarihsel derinliği ile ilişkili olarak bu bölümde Letonyalıların milli kültürel değerler üzerine inşa edecekleri, 'Letonyalılık' kavramının içini doldurmak için yaptıkları çalışmalara değinilecek, bu çalışmaların bir uzantısı olarak halk müziğine doğru bir yönelim sağlanacaktır.

² Mazā Jugla nehri kenarında yapılan savaş, Jugla Savaşı olarak isimlendirilmiştir. Letonya'nın bağımsızlığını elde etmesindeki süreci hızlandıran gelişmelerden biri olan bu savaşla ilgili detaylı bilgi için bk. Dunn, 2020.

Milli Kùltürün Keşfi

20. yüzyıla gelindiğinde ulusal kùltürün yaratımı doğrultusunda yapılan çalışmalarda folklorun diğer alanlarından da yardım alınarak bütünleşik bir yapıda millî kùltürel varlıkların sunulduğu gör÷lmektedir.

19. yüzyıl Avrupası için tipik olan ulusal hareket ilk olarak Baltık-Alman toplumuna ulaşmış ve yerel halk arasında da yayılmıştır. Estonya, Letonya ve Litvanya ulusal hareketleri geçen yüzyılın ortalarında ve ikinci yarısında güçlenmiştir. Bu yüzyılın başında birçok ulusal kurum oluşturulmuş ve iki dünya savaşı arasındaki bağımsızlık yılları, çağdaş ulusların oluşumunda en belirleyici dönem olmuştur (Lippus, 1999).

Dönem içinde folklor alanında birçok çalışmanın yapıldığı gör÷lmektedir. Yapılan bu çalışmalarda ön plana çıkan ilgili alan uzmanlarının dönemin önemli figürleri arasında gösterildiği anlaşılmaktadır. Ulusal kùltür içinde halk şarkılarıyla ilgili yapılan çalışmalarla da müzik alanına bir yönelim sağlandığı gör÷lmüştür.

20. yüzyılın başında ve Krişjānis Barons, Fricis Brīvzemnieks, Andrejs Pumpurs ve diğerlerinin çabalarının bir sonucu olarak, milliyetçilerin argümanlarının doğru olduğunu kanıtlamak için çeşitli folklorik materyaller kullanılmıştır. Barons, Letonya halk şarkılarını, Brīvzemnieks halk masallarını toplamaya ve yayımlamaya başlamıştır. Pumpurs ise toplanan folklorik materyaller arasında bir destan bulunmadığı anlaşıldığından bir ulusal destan yazmıştır (Plakans, 2008).

19. yüzyılda ulusal kùltür oluşturma çabaları doğrultusunda yerel kùltürel unsurların da kullanılmasıyla belirli bir mesaj veya fikirsel oluşumu sağlamak için destan gibi metinlere yaygın bir biçimde başvurulduğu gör÷lmektedir. Letonya'da da buna benzer bir durumun varlığı belirtilmektedir.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında birkaç ulusal destan yaratılmış ve bunların her biri benzer süreçlerle, ancak farklı bir metinsel ve ideolojik çerçeveye arka plana sahip olarak oluşturulmuştur. Örneğin, Letonya ulusal destanı *Lāčplēsis*, Andrejs Pumpurs tarafından büyüü ve etiyolojik öyküler, efsaneler ve halk şarkıları da dâhil olmak üzere Letonya folklorundan çeşitli alıntılara dayanan mısralarda geçmektedir (McCormick ve White, 2011: 800).

20. yüzyılda bağımsız bir devlet oluşumu sayesinde kurumsallaşma çalışmalarının başladığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda müzik alanında da gerçekleşen yapılanma çalışmalarının halk müziği alanını da etkilediği ve folklor arşivi kurulması için birtakım çalışmaların yürütüldüğü gör÷lmektedir.

Letonya devletinin 1918'de kurulması, Letonya müzik deneyimi için önemli ve kalıcı bir altyapı oluşturma fırsatı sağlamıştır. Letonya Devlet Konservatuarı ve 1919'da Letonya Ulusal Operası ile 1926 yılında Letonya Ulusal Senfonisinin temeli olan Letonya Radyo Senfoni Orkestrası

kurulmuştur (Plakans, 2008: 181). Letonya Folklor Arşivi 1924 yılında kurulmuştur. Arşivin kurulmasına sebep olan millî bilincin oluşturulması çabası, Oskar Loorits ve çağdaşları tarafından üç büyük esere yansıtılmıştır. Bunlar; Krišjānis Barons tarafından derlenen “Letonya Halk Şarkıları I-VI” (1894-1915), Ansis Lerhis-Puškaitis tarafından toplanan ve yayımlanan “Letonya Halk Efsaneleri ve Masalları IVII” (1891-1903) ve editörlüğünü Andrejs Jurjāns’ın yaptığı “Letonya Halk Müziği Materyalleri I-VI” (1894-1926) eserleridir (Naithani, 2019). Bu süreç, Sovyet Birliği döneminde yeni Ruslaşma³ dalgaları tarafından kesintiye uğramıştır. Bu nedenle, Baltık bölgesinde sanat müziği tarihi eskiye dayanmakta olup ulusal müzik kavramı 150 yıldan daha kısa bir süre önce ortaya çıkmıştır (Lippus, 1999).

Folklor üzerine yapılan araştırmaların bir kolu olarak Letonya kültürünü tanımlayıcı çalışmalardan biri olan halk müziği derleme çalışmaları sonucunda çeşitli bölgelerde birçok halk şarkısı derlenmiştir. Tarihi süreç içinde bu çalışmaların Johann Gottfried Herder’le başladığı, Letonya’nın kırsal bölgelerinin kültürünü ve dini inanışını betimlediği görülmektedir. Öte yandan pagan inancı ritüelleriyle de bağdaştırılan *Daina* geleneğinin muhafaza edildiği görülmekle birlikte Jurjāns ve Barons’un eserlerinin önemi vurgulanmaktadır.

16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadarki dönem içinde Baltık Alman yazarları tarafından Letonya köylülüğünün ve ruhani kültürünün örnekleri olarak sıkça kullanılmış olan bu metinleri, toplamak, yazıya dökmek ve yayımlamak için ciddi çabalar, Herder’in 18. yüzyılın sonunda yapmış olduğu çalışmalara kadar başlamamıştır (Plakans, 2008: 73). Letonya halk şarkıları ve enstrümantal melodilerin kapsamlı sistematik koleksiyonu 1870’lerde başlamıştır. Jurjāns’ın altı ciltlik *Latvju tautas muzikas materialis*⁴, adet ve geleneksel bağlamlar ve saha gözlemleri ile 1.100’den fazla öge içermektedir. Benzer şekilde, Barons’un altı ciltlik Letonca halk şarkıları metinleri olan ‘*Latvju Dainas*⁵’ koleksiyonu temel yapıtlar olmaya devam etmektedir (URL-4).

Letonyalıların pagan dünya görüşünü yeniden yapılandırmak için en verimli kaynağı, hayatta kalan önemli sözlü gelenekleri ve özellikle kısa lirik şarkıları (genellikle dört satır) olan *Daina* olmuştur. Bir milyondan fazla metin ve varyantları ile 30.000 kadar ezgi, dünyadaki en zengin sözlü arşivlerden biridir (Kalnins, 2015).

Feodal düzenin ortadan kalkmasıyla birlikte ülkede, toplum içindeki farklı sınıfsal katmanların etkisini yitirmesi sonucunda, millî unsurların halk tarafından benimsenip popülerleştiği ve kırsalda yer alan müzik

³ Rusya’nın farklı milletler üzerinde kurduğu hâkimiyeti, ürettiği politikalarla onları asimile etme çalışmalarını ve “Russification” terimini anlatması bakımından bk. Staliunas, 2007.

⁴ Letonya Halk Müziği Materyalleri.

⁵ *Daina* adıyla bilinen bu şarkılar Letonya kültürünün ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Altı ciltlik ‘*Latvju Dainas*’ (1895-1914) isimli eserde Barons, derlediği 217.996 halk şarkısını yayımlamıştır.

geleneklerinin şehir kültürüne yansıdığı görülmüştür. Bu durumun bir sonucu olarak halk şarkılarının çeşitli müzik toplulukları için çok sesli düzenlenmesiyle birlikte folklorik elementlerle, yerleşik koral kültürün bir araya getirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Uzun süren siyasi tartışmalardan sonra, 1804'te I. Alexander, reformun başlangıcını belirleyen Livland Köylü Yasası'nı imzalamıştır. Yasa, köylülerin artık toprak sahiplerine değil, genel ikamet alanlarına bağlı olduklarını, ikamet bölgesini terk etmelerine izin verilmeyeceği, toprak ağalarının ise artık köylüleri satma veya satın alma hakları bulunmadığını öngörmüştür. 19. yüzyılın ortalarından itibaren serflik sisteminin ortadan kalkmasıyla, Letonya sosyal hayatı gelişim göstermiştir. Şarkı söyleyen topluluklar ülke çapında ortaya çıkmış, birlik ve milliyetçilik hissini yansıtacak bir repertuar aranmıştır. Letonya halk şarkılarının çok sesli düzenlenmesi bu amaca hizmet etmiş, bu yüzden giderek daha fazla besteci halk müziği materyalini bestelemiştir (Zake, 2007; URL-4).

Letonya halk müziği araştırmaları Avrupa'da nispeten geç olarak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamıştır. Jānis Cimze bu dönemde yapmış olduğu düzenlemelerle ön plana çıkan bestecilerden biri olmuş, koral müziğin gelişimine yaptığı katkıların yanı sıra sekiz bölümden oluşan *Dziesmu rotas*⁶ isimli eserinde birçok halk şarkısını düzenleyerek yayımlamıştır.

Letonya halk müziği araştırmalarının ilk dönemi, 1860'ların sonlarına, "Ulusal Uyanış" olarak adlandırılan zamana dayanmaktadır. Bu dönemde folklor ve halk müziği, sanatta ulusal bir stilin temeli olarak kabul edilmiştir. Cimze tarafından düzenlenen çalışma, sistematik halk müziği koleksiyonunun başlangıcı olmuştur. Bu, 130 yıldan fazla bir süredir Letonya korolarının kitlesel bir hareketi olarak milli birlik ve kimlik için önemli bir faktördür. Cimze, korolar için yaklaşık 350 düzenleme yayımlamıştır (Boiko, 1994).

Jurjāns'ın halk müziği ile ilgili yapmış olduğu bilimsel çalışmaların haricinde, halk şarkısı derleme çalışmalarına aktif olarak katıldığı ve yapılan çalışmaların bir sistem dâhilinde oluşturulmasında da önemli bir rol sahibi olduğu bilinmektedir. Çok yönlü bir müzik insanı olması ve değerlendirmelerindeki nesnel bakış açısı sebebiyle Jurjāns'ın çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Jurjāns'ın haricinde Emilis Jūlijs Melngailis de yapılan bu çalışmalarda aktif rol oynamış, çok yönlü kimliğiyle ön plana çıkarak Letonya'yı müzik alanında temsil eden en önemli figürlerden biri olarak gösterilmiştir.

Jurjāns, Letonya müziğinin seçkin bir figürü olmuştur. Kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren halk şarkıları derlemeye başlamış ve 1894 yılında 2.700 halk ezgisi toplamıştır. El yazmaları, koro şarkılarının yükselişinin geleneksel halk müziği repertuarını etkilemeye başlamasından önceki

⁶ Şarkı Antolojisi.

döneme gönderme yaptığı için önemlidir. Dinsel ezginin varlığının önemini ve Letonya halk şarkıları geleneğindeki rolünü ilk fark eden Jurjāns olmuştur (Sneibe, 2002). O dönemin bir başka önemli bestecisi ve etnomüzikoloğu, Melngailis, toplayabildiği tüm halk müziğini sadece Letonya'dan değil, aynı zamanda Livonya, Yahudi ve diğer etnik gruplardan da toplamıştır (Pütelis, 2004). Melngailis, Letonya kültüründe bir besteci, koro şefi, folklor koleksiyoncusu ve müzik eleştirmeni kimlikleriyle eş benzeri olmayan biri olarak yer almıştır. Geleneksel halk müziğinden büyük ölçüde etkilenen parlak diyatonik müzik stiline sahip 'Letonya'nın en Letonyalı' bestecisi olarak kabul edilmiştir. Topladığı ezgilerin çoğu 1920'lerde ve 1930'larda kaydedilmiştir (Sneibe, 2002).

Letonya'nın Müzik Pratiği

Letonya'da Avrupa'daki müzik kültüründen farklı olarak çalgı müziği yerine vokal müziğin gelişim gösterdiği değerlendirilmektedir. Bu durumun serflik sisteminin bir sonucu olduğu değerlendirilmektedir. Müzik kültürünün bu şekilde yönlenmesi, gelecekte yapılacak olan şarkı festivalleri için bir altyapı geliştirmiştir.

Yüzyıllar süren Rus-Alman hakimiyeti süresince, Letonyalılar müzik aletlerini edinme araçlarından yoksun serfler iken, doğanın onlara özgürce verdiği tek enstrüman olan seslerini kullanmışlardır. Böylece, Avrupa'nın geri kalanında enstrümantal müziğin en yüksek gelişimine ulaştığı sırada Letonya'nın tamamen şarkıyla değiştiği ortaya çıkmıştır (Gottlieb, 1939).

19. yüzyılın ikinci yarısında 'Ulusal Uyanış', Letonya müzik dünyasına daha büyük bir organizasyon getirmiştir. Almanya örneğine göre düzenlenmiş bölge şarkı festivalleri yapılmaya başlanmış ve ilk genel 'Letonya Şarkı ve Dans Festivali'⁷ 1873 yılında Riga'da 1.003 şarkıcıdan oluşan karma bir koronun (Livonya'dan 34 ve Kurlandiya'dan 11 yerel şarkı topluluğu) katılımıyla düzenlenmiştir. Festival, zaman içinde birinci sıradaki siyasi bir etkinlik haline gelerek ulusun yeniden uyanışını ve birliğini simgelemiştir. Daha sonra yapılan festivaller, bağımsızlık isteklerine odaklanarak ve binlerce katılımcıyı dâhil ederek, merkezi ve ulusal bir müzikal etkinlik statüsünü kazanmıştır (Plakans, 2008: 181; URL-4).

Letonya, kültürel anlamda bölgesel bakımdan değerlendirildiğinde; Kurlandiya, Latgalya, Vidzeme gibi bölgelerin diğer bölgelerden farklı özellikler gösterdiği bilinmektedir. Bu bölgelerin kent kültüründen uzak ve izole bir biçimde olmaları, farklı kültürlerle temas içinde bulunmamaları kendi kültürel yapılarını korumalarını sağlamıştır.

Letonya'nın Lutheran ve Roma Katolik kiliselerinin bulunduğu bölgelerdeki müzik uygulamaları aynıdır, ancak Latgalya ve ülkenin geri kalan kısmı arasında müzik tarzı ve repertuarında büyük farklılıklar vardır. Genel olarak, geleneksel şarkı söyleme Latgalya ve güneybatı Kurlandiya'da daha iyi korunmaktadır. Son lirik ve diğer popüler stiller Vidzeme ve

⁷ *Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki.*

Kurlandiya'nın çoğunda, özellikle orta, kuzey kısımda ve Riga Körfezi boyunca yaygındır. Kırsal Letonya'da şarkı söylemek çoğunlukla kadınların ilgi alanına girmektedir (URL-4).

Toplu olarak şarkı söyleme kültürü, özellikle kırsal kesimlerde belirli günlerde düzenlenen törenlerin vazgeçilmez bir ritüeli olarak görülmektedir. Şarkı söyleyen grubun içinde, söylenen şarkıların sözlerini iyi bilen, gruba ses ve sözleri ilk olarak duyuran bir lider şarkıcının bulunduğu görülmektedir.

Latgalya'da yarı profesyonel kadın şarkıcılar düğünlere davet edilmiştir. Cenaze şarkılarının hristiyan töreni ile güçlü bir ilişkisi bulunmaktadır. İlahiler ve ayinler evde, mezarlığa giderken ve mezarda söylenmektedir. 1800'lerin sonlarında değişen sosyal ve ekonomik koşulların sonucu olarak, geleneksel şarkı söyleme geleneği kentleşmiş alanlardan kaybolmuştur. Kırsal bölgelerin çoğunda, geleneksel ritüeller hala devam etmekte ve şarkı söylemek, mevsimlik yapılan etkinliklerde hala kullanılmaktadır (URL-4).

Letonya Halk Müziği

Letonya halk müziğinin, arkaik dönemde yaşanan pagan kültüründen etkilendiği değerlendirilmiştir. Kırsal bölgelerde yaşayan insanların takvimsel ritüellerde müziği bir araç olarak kullanması ve belirli gelenekler üzerinden gerçekleştirilen müziğin sunumu bu değerlendirmeleri doğrulayan unsurlar olarak görülmektedir.

Letonya ve Litvanya halk müziği, modern pagan dinî hareketlerinde büyük önem taşımakta ve çeşitli işlevleri yerine getirmektedir. Modern Baltık paganı için geleneksel din ve geleneksel müzik ile dinî gelenek ve müzik geleneğinin neredeyse eşanlı olduğu söylemek abartı olmamaktadır (Strmiska, 2005).

Letonya halk müziği üzerine yapılan değerlendirmeler incelendiğinde, genel olarak halk müziği ile ilgili yapılan, özellikle derleme ve yayımlama gibi çalışmaların çok eski bir geçmişe dayanmadığı görülmektedir. Ülkenin siyasal durumunun da buna etki ettiği görülmekle birlikte, yirminci yüzyılda sosyalist düzende farklı milletlerin bir arada yaşamasından dolayı, birlik kaygısının ön plana çıkarılmasıyla izin verilerek bazı çalışmaların devam ettirildiği bilinmektedir.

Cimze'nin *Dziesmu Rota* isimli eseri gibi halk müziği ile ilgili yapılan ilk çalışmalarda çok sesli halk şarkıları düzenlemelerinin popülerleştiği görülmektedir. Öte yandan dönem itibariyle Letonya popüler müziğinde genel olarak Alman etkisi görülmekte, bazı bölgelerde ise Polonya müziğine benzeyen şarkıların popülerleştiği değerlendirilmektedir.

Yapılan halk müziği çalışmalarının bir sonucu olarak, *Daina* ezgileri ortaya çıkmış ve Letonya halk müziğinin karakteristik özelliklerini ortaya koyan, metin itibariyle de kuşaklar arası bir iletim aracı olan yapısıyla Letonya halk müziğinin temeli olarak değerlendirilmiştir.

Letonca halk şarkısı metninin temel formu olan *Daina*, kafiyeli olmayan iki beyitten oluşan kısa, kendine özgü bir dördlüktür. Bu metinlerin yaklaşık yüzde 95'i sekizlik trokaik ölçülerde olmak üzere, geri kalanı ise daktiliktir. Bu tekdüzelik, basit veya bileşik ikiliden karmaşık asimetrik ve karışıklara kadar çok çeşitli ölçülerle (5/8, 5/4,7/8, 6/4=2/4+4/4, 7/4 ve diğerleri) kontrast oluşturmaktadır. Her dördlük kısa olmasına rağmen şarkı saatlerce sürebilir (URL-4).

En karakteristik ezgiler asimetrik ritimler: 5/4, 5/8, 7/4, vs. göstermektedir. Daha eski olanlar ortaçağ kilise müziğinin stiline dayanmaktadır. Yalnızca Batı'nın etkisini gösteren son dönemlerdeki şarkılar Majör-minör sistemdedir (Gottlieb, 1939).

Daina, genellikle iki kısma bölünmüş kısa bir dördlükten oluşan nispeten katı bir formata sahiptir. Birincisi, ikincisinin bir antitez, açıklama veya detaylandırma sağlayabileceği bir tezi ifade etmektedir. *Daina* şiirleri ritimsiz ve liriktir. Estetik etkilerine tematik içerik ve dil ritimleri yoluyla ulaşılmaktadır (Bunkše, 1979).

Metin olarak, *Daina* yerel mitolojiyle ilgili olmakla birlikte çoğu benzer formun aksine, efsanevi kahramanlar bulunmamaktadır. Hikâyeler genellikle Hristiyanlık öncesi dönemdeki tanrılarla birlikte insan yaşamı, özellikle de en önemli üç olay olan doğum, düğün ve ölüm gibi konuları işlemektedir (URL-4).

Sadece uzun süredir yok olan geleneksel bir yaşam biçiminden değil, aynı zamanda varoluş prensiplerini, kâinata ve insanlığın varlık sürecindeki yerini derin dinî görüşünü ilettikleri için de *Daina* dikkat çekmektedir. Şarkıların bazıları antik çağa, Hint-Avrupa kabilelerinin Baltık topraklarına geldiği döneme kadar uzanmaktadır (Kalnins, 2015).

Daina çoğunlukla duygu olarak liriktir. Nadiren hikâye anlatır, ancak gerçekleştirilen ritüeller hakkında yorumlar yapar, duyguları ifade eder veya halk bilgeliğini nûlteli sözlerle yoğunlaştırır (URL-4). *Daina*'nın Letonya yaşamındaki merkezi rolü uzun süredir Leton kültürünün ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Bu benzersiz Letonya fenomeni gelenek, edebiyat ve sembolizm olmak üzere üç temel unsurda açıklanmaktadır (URL-1).

Letonya Halk Müziği Çalgıları

İskandinav ve Baltık ülkelerinin geleneksel müzik çalgılarının bazıları Letonya'da da kullanılmaktadır. Estonya'da *Kannel*, Finlandiya'da ise *Kantele* ismiyle bilinen çalgı Letonya'da *Kokle*⁸ ismiyle adlandırılmaktadır. Tel sayısı beş ile on iki arasında değişen çalgı diğer kullanılan bölgelerde olduğu gibi genellikle şarkılara eşlik edilmek üzere kullanılmaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde çalgı icrasının genel olarak azalmakla birlikte sadece belirli bölgelerde *Kokle* geleneğinin devam ettirildiği görülmektedir. Bu çalgı

⁸ Latgalya bölgesinde *Kūkle* olarak bilinmektedir.

haricinde kırsal bölgelerde çeşitli üflemeli çalgıların, dört veya beş sesli ezgilerin bulunduğu repertuarı farklı işlevlerde kullanılmaktadır.

Tarihi kaynaklara göre, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar genellikle düğünlerde ve diğer törenlerde de dans için kullanılan çalınan tek çalgı olarak *dūdas* veya *somas stabules* olarak isimlendirilen gaydanın kırsal hayatta özel bir rolü bulunmaktadır (URL-4).

16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar basılı kaynaklarda ve *Daina* sözlerinde yaygın olarak bahsedilen *dūdas* icracıları, özellikle düğünlerde çiftlik ve meyhane gibi mekânlarda şarkı söyleyip dans eden *Spēlmani* olarak isimlendirilen çalgıcılar arasındadır. Din ve sivil baskılara maruz kalan bu çalgılar, Letonya'nın güneybatısında birkaç düzine ezginin kaydedildiği 20. yüzyıla birlikte ortadan kaybolmuştur (Jaremko-Porter, 2001).

Keman muhtemel olarak 1650 ve 1700 yılları arasında bölgeye gelmiştir. Özellikle *dūdas* gibi eski çalgıların yavaş yavaş popülerliğini yitirmesiyle ve bu çalgıların repertuarlarının bir kısmının keman tarafından icra edilmesiyle, 1800'lerde ve sonrasında en popüler halk müziği çalgısı haline gelmiştir (URL-4).

Kemanın bir halk müziği çalgısı olarak popülerlik kazanmasıyla eğlence müziğindeki yeri bakımından *dūdas*'ın konumuyla özdeşleştirildiği görülmektedir. Bu dönemde bu müziğin tipik özelliği olarak solo keman icrasının ön plana çıktığı, fakat daha sonra çevre müzik kültürlerinin etkisiyle diğer çalgıların da eklenmesiyle toplu müzik icrasının geliştiği değerlendirilmektedir.

Solo keman icrası, en karakteristik müzik yapısı haline gelmiş ve Letonca terim *Spēlmani* icracısı da temel anlamı itibarıyla olmasa da geleneksel olarak solo keman icracısını işaret etmiştir. 1850'lerden sonra kırsal bölgelerdeki kemancılar Kokle, akordiyon, mandolin, gitar, kontrbas ve perküsyon gibi diğer enstrümanlarla birlikte çalmaya başlamıştır (URL-4).

Letonya Halk Müziğinin Karakteristik Özellikleri

Letonya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesi için gerekli kaynak, 1999-2002 yılları arasında Letonya Müzik Akademisinin yürüttüğü *Latviešu tautas dziesmu midi failu arhīva*⁹ isimli projenin veritabanından elde edilmiştir. Projede otantik olarak nitelendirilen ezgilerin haricinde, Letonya'nın; Kurlandiya, Zemgale, Sēlija veya Augšzeme, Vidzeme, Latgola isimleriyle bilinen bölgelerindeki ezgiler ayrı biçimde kategorize edilerek sunulmuştur. Letonya'nın Zemgale ve Sēlija gibi kültürel bölgeleri aynı zamanda Litvanya ile komşu olduğundan bu bölgeler ayrı biçimde değerlendirilmiştir. Sunulan bu ezgilerin incelenip değerlendirilmesiyle karakteristik özellikler belirlenmiştir.

⁹ Litvanya halk müziği eserlerini dijital biçimde barındırması bakımından "Letonya Halk Şarkısı Midi Dosya Arşivi" isimli projenin internet sitesinden (<http://www.music.lv/MIDI/>) yararlanılmıştır.

Letonya halk müziği olarak bilinen *Daina*'nın karakteristik özelliği, basit ölçü haricinde bileşik ve aksak ölçülü ritimlerin varlığı, bölgenin en önde gelen metrik karakteristik özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel itibariyle Letonya halk müziğindeki ritmik yapılar değerlendirildiğinde ise, ikili sekizlik ses grubunun halk ezgilerinde çoğunlukla yer aldığı görülmektedir. Metrik karakteristik şarkı örneği, Latgalya bölgesinden derlenen bir düğün şarkısı olarak bilinmektedir. 5/8'lik şarkı örneğinin ise Melngailis tarafından Kurlandiya bölgesinde bulunan Talsi kasabasından derlendiği bilinmektedir.



Şekil 1 *Tumsā mani tautas veda* Ezgi Örneği



Şekil 2 *Ģērbies, saule, sudrabota* Ezgi Örneği

Genel itibariyle Letonya halk şarkıları, Majör ve minör dizilerin fonksiyonel yapılarını içinde barındırır da, minör ezgilerde yeden ses Majör ikili aralıkla tonik sese ulaşmaktadır. Karakteristik örneği Kurlandiya bölgesinden Melngailis tarafından derlenmiştir.



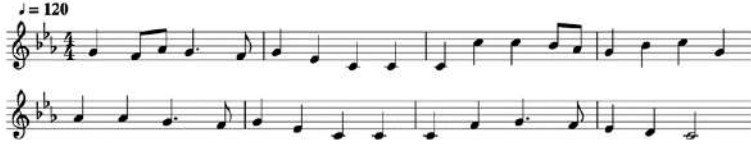
Şekil 3 *Lai bij grūte, kam bij grūte* Ezgi Örneği

Letonya halk müziğinde, özellikle kendine özgü kültürel özelliklerini, şarkı icrasında da ortaya koyan Latgalya bölgesinde, drone eşlik biçimiyle grup içinde lider şarkıcıya eşlik edildiği görülmektedir. Kurlandiya bölgesinde, Majör ezgi yapısı sıkça görülmekte, Vidzeme bölgesinde ise bir vuruşun ikiye bölündüğü hareketli ritmik yapılar karşımıza çıkmaktadır. Karakteristik özellik olarak belirtilen Majör yapıdaki örneğin Kurlandiya Bölgesindeki Gudenieki Köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 4 *Strauja, strauja upe tecēj* Ezgi Örneği

Genel olarak halk müziğinde tonal ezgi biçimi görülmele birlikte, bazı ezgilerdeki ses aralıkları bakımından Slav¹⁰ ve Alman halk müzikleri ezgilerine benzeyen yapılar göze çarpmaktadır. Bu durum özellikle danslarda daha çok kendini göstermektedir. Özelliği yansıtan örnek ezginin, Zemgale bölgesindeki Sventajā'dan derlendiği bilinmektedir.



Şekil 5 *Suņi rēja, vilki kauca* Ezgi Örneği

Letonya halk müziği ezgilerinde görülen bir diğer karakteristik özellik ise, ezgilerin dört veya beş sestem oluşması durumudur. Tonal diziler üzerinden sadece belirli seslerin kullanılmasıyla oluşan bu ezgi yapısı, karakteristik özellik olarak değerlendirilebilmektedir. Örnek olarak seçilen ezginin, Vidzeme bölgesinden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 6 *Arājiņi, ecētāji*¹¹ Ezgi Örneği

Halk dansları ezgilerinde rastlanan genel bir özellik olarak aynı sesin tekrarlandığı motif yapısı özellikle Doğu Avrupa kökenli halk danslarında sıkça görülebilmektedir. Letonya halk müziğinde de, Vidzeme bölgesinde olduğu gibi bu tür ezgi yapısına sahip halk ezgilerine rastlanmaktadır. Bu özelliği yansıtan ezgi örneğinin Vidzeme bölgesinden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 7 *Ko tu raudi, kas tev vainas?* Ezgi Örneği

Özgün kültürel yapısını koruyan bölgelerden biri olarak Latgalya bölgesi, halk müziği alanında da bu özelliğini göstermektedir. Bölge müziğinin bir diğer karakteristik özelliği olarak çift sesli ezgiler, icra stili olarak kanonik bir yapı oluşturmaktadır.

¹⁰ Rus folklorunu ve Slav halk müziğini, tarihsel geçmişiyle birlikte geniş bir coğrafya üzerinden ele alması bakımından bk. Olson, 2004.

¹¹ Jurjāns'ın Letonya Halk Müziği Materyalleri eserinin ikinci cildinde yer alan 58 numaralı ezgi olduğu bilinmektedir.



Şekil 8 Apsveikuma un vėlējuma dziesma¹² Ezgi Örneği

Halk müziği ezgilerinde genel olarak rastlanılan bir durum olarak, cümleler arasındaki eksen değişimi durumu, Letonya halk müziğinde görülebilen karakteristik özelliklerden biridir. Özelliği yansıtan ezgi örneğinin Sēlija veya Augšzeme olarak adlandırılan bölgeden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 9 Kupla liepa izaugusi Eksen Değişimi Gösteren Şarkı Örneği

Jāzeps Vītols

Jāzeps Vītols, 26 Temmuz 1863 yılında Vidzeme bölgesinin en büyük şehri olarak nitelendirilen Valmiera’da, sekiz çocuklu Vītols ailesinin beşinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Vītols’un Babasının ilkökul öğretmeni olduğu ve öğretmenlik eğitimi alırken keman ve piyano eğitimi aldığı bilinmektedir. Ablasından küçük yaşta piyano dersleri almaya başlayan Vītols’un, zaman içinde daha nitelikli bir müzik eğitimi almak üzere yönlendirildiği değerlendirilmektedir. Özel olarak piyano ve keman dersleri haricinde müzik teorisi dersleri de alan Vītols, St. Petersburg Konservatuvarı sınavlarını kazanarak bu okulda eğitimine başlamıştır.

Vītols’un Rimsky-Korsakov’un öğrencisi olarak iyi bir dereceyle konservatuardan mezun olduktan sonra, aynı kurumda öğretmen ve daha sonrasında profesör olarak çalışmaya başladığı bilinmektedir. Bu dönem içinde Jurjāns ile birlikte halk müziği derleme çalışmalarına katılmıştır.

“Aslında, Rimsky-Korsakov ve Konservatuardaki diğer ileri gelenler, daha sonra fakülteye katılması istenen Vītols’tan çok etkilenmiştir. Vītols, 1886-1918 yılları arasında Konservatuarda öğretmenlik yapmış, 1901’den itibaren ise profesör olarak görev yapmıştır. Bu süre zarfında beste yapmak ve St. Petersburger Zeitung (1897-1914) gazetesi için müzik eleştirisi yapmakla ilgilenmiştir.” (URL-2)

Yapılan birçok değerlendirmede Rimsky-Korsakov’un stilini öğrencilerine aktardığı bahsedilen Vītols’un öğrencileri arasında Sergei Prokofiev ve Nikolai Miaskovsky gibi besteciler yer almaktadır.

¹² Şarkının sözleri Latgalya lehçesinde söylenmektedir. Tebrik ve dilek şarkısı olarak işlevsel bir şarkı olduğundan, duruma göre sözleri şarkı söyleyen kişi tarafından değiştirilebilmektedir.

Vītols'un Bolşevik ihtilalinin ardından Letonya'ya döndüğü ve burada çalışmalarına devam ettiği bilinmektedir. Riga'da yaşamını sürdürmeye başlayan Vītols, popüler müzik yayıncılığı yapan Neldner firmasının telkinleriyle Letonya halk şarkılarının çok sesli düzenlemelerini yapmıştır.

"Vītols, Letonya Operası'na yönetmen olmak için 1918'de yeni bağımsız Letonya'ya dönmüştür. Ancak bu pozisyon ona uymamış ve Aralık 1918'de istifa etmiştir. Neldner Müzik Yayıncılığı'ndan, halk şarkıları düzenlemesi için bir teklif almış ve bu görevi büyük bir zevkle yapmıştır. 100 halk şarkısının ilk versiyonu oldukça başarılı olmuş ve kendisinden ikinci bir 100 halk şarkısı düzenlemesi yapması istenmiştir." (Wolverton, 2003)

Vītols'un halk müziği çalışmalarının aslında St. Petersburg'da bulunduğu süre içinde de devam ettiği görülmektedir. Burada kurup yönettiği çeşitli korolarla birlikte Letonya Hayırseverlik Derneği Korosu ile birçok etkinlik düzenlediği ve bu koronun repertuarının çoğunun kendi çalışmaları olduğu bilinmektedir.

Bağımsız Letonya'da kurumlaşma hareketinin bir parçası olarak müzik alanındaki ülkenin ilk üniversitesinin kurulmasında öncülük eden Vītols, Letonya'nın en eski okullarından biri olan ve Letonya Konservatuarı ismiyle kurulan bu okulda ilk rektör olarak görev yapmıştır.

"1919'da Letonya Müzik Konservatuarı'nı kurmuş, 1919'dan 1935'e ve yine 1937'den 1944'e kadar Rektör ve Kompozisyon Bölümü Başkanı olarak görev yapmıştır. 1958'de onun onuruna kurum, Jāzeps Vītols Lativjas Muzikas Akademiya olarak yeniden isimlendirilmiştir. 1923'te Letonya besteciler Cemiyetinin kurucularından biri olmuştur." (Wolverton, 2003)

"Çok yönlü bir sanatçı olan Jāzeps Vītols'un çalışmaları Leton müziğinde yeni bir çığır açmıştır. Üstün nitelikteki kompozisyonları opera dışında hemen hemen her alana yayılmıştır. Senfonileri, koro çalışmaları ve solo eserleri, örneğin ulusun yeniden uyanışını simgeleyen vatansever vokal şiiri 'Gaismas pils' gibi eserleri Letonya klasikleri haline gelmiştir. Letonyalılar ona ulusal operanın kuruluşunu da borçludur." (Gottlieb, 1939)

Konserlerde sıklıkla piyanist ve koro şefi olarak yer almaya devam etmiştir. Letonya Evangelist Luteryan Kilisesi için 1922'de yazmaya başladığı ilahi kitabı, Vītols'u 1923'e kadar meşgul etmiştir (Wolverton, 2003). Letonya Konservatuarı'nın çok aktif bir profesörü ve aynı zamanda Rektörü olan Vītols, Letonya Üniversitesi'nde başlangıçta onun için tamamen yeni ve bilinmeyen bir *terra incognita*¹³ alan olan kilise müziği tarihi konusunda ders vermeyi kabul etmiştir (Jonāne, 2018).

¹³ Kavram, aşına olunmadık yer, konu veya durum olarak çevrilmektedir. İç bölgeleri keşfedilmemiş kıta veya bilinmeyen yer anlamlarında da kullanılabilir.

“1940 yılında Letonya, Sovyet güçleri tarafından işgal edilmiştir. Vītols, Konservatuar rektörü olarak istifasını sunmuş, ancak yetkililer tarafından reddedilince kalmaya ve okulu yönetmeye devam etmek zorunda kalmıştır. 1941 Alman işgali başlangıçta bir rahatlama gibi görünmüş, ancak kısa süre sonra karışıklıklar ortaya çıkmıştır. Konservatuar binası bir askeri hastaneye dönüştürülmüş ve tüm müzik eğitiminin evlere taşınması gerekmiştir. Erkek öğrencilerin çoğu askere alınmış ve konservatuar adeta bir kadın kurumu haline gelmiştir.” (Wolverton, 2003)

Letonya'nın savaş öncesi siyasi partilerinin temsilcileri tarafından kurulan, Letonya Merkez Konseyi'nin 17 Mart 1944 tarihinde yayımlanan muhtırasında¹⁴ Vītols'un da imzası bulunmaktadır. Savaşın yaratmış olduğu gelişmelerin, Vītols'un 1944 yılında Almanya'ya kaçmasına ve yaşamının son dört yılını eşi ile birlikte Kuzey Almanya'daki Flensburg'da geçirmesine neden olduğu bilinmektedir.

Vītols'un özellikle her zaman sorunlu olan sağlığı da işgal döneminde kendisine birçok aksaklık yaşatmıştır. 1944'te, Sovyet ordularının Riga'ya doğru ilerlemesiyle Vītols, Almanya'ya göç etme kararını vermiştir (Wolverton, 2003). Besteci'nin, 24 Nisan 1948'de Lübeck'te hayatını kaybettiği bilinmektedir.

“Vītols'un 850 bestesi arasında bir oratoryo, iki kantat, koro ve orkestra için bir balad, bir senfoni, uvertür ve senfonik şiirler, koro için 103 eser, bir yaylı çalgılar dördlüsü, piyano sonatı ve piyano için 80 çeşitli eseri bulunmaktadır. Piyano eşlikli 92 şarkı, Letonya halk şarkılarının 300'den fazla aranjmanı, keman, viyola, çello ve org çalgı grupları için eserleri bulunmaktadır.” (URL-3)

Vītols'un eserleri, klasik formların dengesi, genişletilmiş dramatik gelişim, programatik içerik, ince enstrümantasyonlar ve sofistike kontrastlarıyla karakterize edilmektedir. Bu olağanüstü özellikler, St. Petersburg Konservatuarı'ndaki RimskyKorsakov ile olan ilişkisine atfedilebilir (URL-3). Vītols'un tarzı, öğretmeni Rimsky-Korsakov'un etkisini göstermekte, ancak Letonya halk unsurlarını da ortaya koymaktadır. Aynı zamanda büyük eserlerde net formlar ve parlak orkestrasyon duygusu yaratmaktadır (URL-2). Vītols'un, yeni gelişen akımlara karşın gelenekçi bir stili benimsediği ve öğrencilerine aktardığı görülmektedir.

¹⁴ Letonyalılar, II. Dünya Savaşı'nda Sovyet ve Alman işgallerine karşı direnmiş ve bağımsızlıkları için mücadele etmiştir. 17 Mart 1944 yılında, Letonyalı 189 siyasi lider ve toplumun ileri gelenleri tarafından imzalanan Letonya Merkez Konseyi Muhtırası'nda, Letonya Cumhuriyeti'nin egemenliğini yeniden sağlanması ve bir hükümet kurulması gerekliliği dile getirilmiştir. Bu muhtıra, Almanların yenilgisi karşısında Sovyetlerin tekrar bölgeyi işgalinin önünün kesilmesi amacını taşıyan bir girişim olarak değerlendirilmektedir. Bölgenin bahsedilen dönemdeki tarihini incelemesi açısından bk. Trencsenyi, 2018.

Piyano sonatı (1885), yaylı çalgılar dördlüsü (1885) ve senfoni (1888) besteleyen ve 300'den fazla Letonya halk şarkısı düzenlemesi yapan ilk büyük Letonyalı besteci olan Vītols, genellikle Letonya bestecilik ekolünün babası olarak kabul edilmektedir (URL-2).

Vītols, özellikle büyük formlu eserlerinde görülen orkestrasyon dehasına karşın, bestelemiş olduğu koral eserleriyle de ön plana çıkmaktadır. Özellikle Gaismas pils isimli eseri, şarkı festivallerinin en popüler eserlerinden biridir. Besteci, 1926'da 6. Letonya Şarkı Festivali'nin organizasyon komitesinin başkanlığını yürütmüş, 1930'dan sonra da Letonya Şarkı Festivali Derneği'nin yönetim kurulu başkanlığı görevini üstlenmiştir. Uzun yıllar boyunca koro şefliği yapması sebebiyle, 1997 yılından bu yana beş yılda bir Jāzeps Vītols Uluslararası Koro Şefliği Yarışması düzenlenmektedir.

Letonya Halk Şarkıları Fantezisi¹⁵

Eserin, 1908 yılında keman ve piyano için Fantezi¹⁶ olarak bestelendiği ve bestecinin St. Petersburg Konservatuarı'ndan arkadaşı Johannes Nalbandian'a¹⁷ adandığı bilinmektedir.

1910'da Vītols, fantezinin orkestrasyonunu yapmış ve Op. 42 olarak yayımlamıştır. Fantezi formu konçerto ile benzerlik göstermektedir. Konçerto türü o zamanlar Letonya'da pek bilinmediğinden, bu eserde öne çıkan keman partisi, konçerto yazımı için bir emsal oluşturmuştur (URL-3).

Eser birinci bölüm Allegro non troppo, ikinci bölüm Molto moderato, mesto ve üçüncü bölüm Allegro olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümdeki keman solosunun başlangıcında yer alan mi eksenindeki heksatonik motifin, benzer şekilde la ekseninde kurgulandığı ve ana cümleye geçiş için oluşturulan bir köprüye bağlandığı görülmektedir.

Birinci ezgiye geçişte temponun değiştiği ve Poco meno mosso: 92 şeklinde ifade edildiği görülmektedir. 31. ölçüde yer alan ve re teli üzerinde çalınması işaret edilen eserin ilk ezgisi yukarı çıkıcı yönlü doğal re minör sesler içermekte, devamında ise inici olarak sib sesiyle sol eksenini havasını yansıtmaktadır. Ezginin devamında, inici yönlü harekette kullanılan sib sesi ile re eksenli minör tonuna tekrar geri dönüldüğü görülmektedir. Halk müziği ezgilerinin genel karakteristik özelliklerinden biri olan ve Letonya halk ezgilerinde de rastlanılan cümleler arasındaki eksen değişimi durumu, burada farklı olarak motif içinde görülmektedir. Bölümün ilerleyen kısmında 161. ölçüde ezgi bir kez daha aynı eksen ve tonalitede tekrarlanmıştır.

¹⁵ Op. 42 *Fantāzija vijolei par latviešu tautasdziesmām* şeklinde literatürde yer almaktadır.

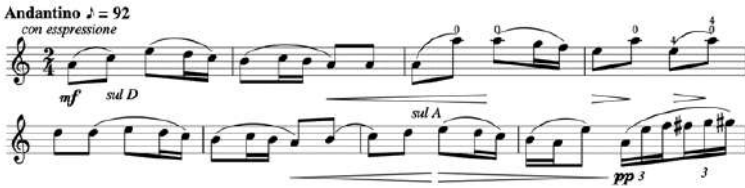
¹⁶ İtalyanca fantasia şeklinde nitelendirilmektedir. Düş gücünden kaynaklanan özgür formda, şiiresel çalgı müziği parçası olarak tanımlanmaktadır. Dönem olarak açıklanması bakımından bk. Say, 2005.

¹⁷ Bazı kaynaklarda Ovanes Nalbadjan şeklinde belirtilmiştir.



Şekil 10 Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi I. Bölüm I. Ezgi Örneği

Birinci ezgideki gibi, değişen temayı belirtmek amacıyla ikinci ezgiye geçişte tekrar temponun değiştiği ve Andantino:92 olarak belirtildiği görülmektedir. 69. Ölçüde yer alan, re ve la telleri üzerinde çalınması belirtilen ikinci ezgi, la eksenli doğal minör seslerle oluşturulmuştur. Aynı ezgi 77. ölçüde flajöle tekniğiyle tekrar seslendirilmiştir. 91. ölçüde aynı biçimde tekrarlanan bu ezginin, 199. ölçüde ise sol ekseninde minör tonda tekrar kurgulandığı, 220. ölçüde ise orkestranın temayı tekrar belirtmesinden önce tekrar sol ekseninde ezginin çeşitlendirildiği görülmektedir.



Şekil 11 Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi I. Bölüm II. Ezgi Örneği

Fantazinin ilk bölümünde yer alan ezgilerden ilkinin Latgalya bölgesinden *Apkart kalnu gaju* (Dağ Yürüyüşü) isimli halk şarkısı, ikinci ezginin ise Kurlandiya bölgesinden *Tumsa nakte zala zale* (Zala Zale'de Karanlık Gece) isimli halk şarkılarından esinlendiği değerlendirilmektedir.

Fantazinin ilk bölümü iki tema arasında bir kontrast oluşturacak şekilde inşa edilmiştir. Bunlar; romantik *Apkart kalnu gaju* ve *Tumsa nakte zala zale* isimli halk ezgileridir (URL-3).

Apkart kalnu gaju isimli halk şarkısı, eserin birinci ezgisiyle karşılaştırıldığında sadece cümle sonlarındaki aşağı yönlü inici hareketin benzer olduğu görülmektedir. Majör tondaki ezginin, hem tonal bakımdan, hem de ritim ve ifade bakımından değiştirildiği gözlemlenmektedir.



Şekil 12 *Apkart kalnu gaju* Şarkı Örneği

Tumsa nakte zala zale isimli halk şarkısının karşılaştırılmasında ise çıkıcı ve inici ezgisel yürüyüşün benzer olduğu, bestecinin ritimsel bakımdan ezgiyi değiştirdiği, cümle sonundaki bitişi ise aynı aralıkla bitirdiği görülmektedir.



Şekil 13 Tumsa nakte zala zale Şarkı Örneği

İkinci bölümün 13. ölçüsünde yer alan ezginin, bölümün tek halk müzik etkisi taşıyan ezgisi olduğu ve bölüm içinde iki kez tekrarlandığı görülmektedir. Sol ekseninde olduğu görülen ezgide, Letonya halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olan minör ezgi içinde tonik sese ulaşılmada yeden sesin Majör ikili aralıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu özelliğin yanında, ezginin minör özelliği yansıtmasına karşın, Letonya halk müziği karakteristik özelliklerinden bir diğeri olan dört sesle kurgulanan ezgi özelliğini taşıdığı da görülmektedir.



Şekil 14 Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi II. Bölüm I. Ezgi Örneği

Bu bölümde yer alan ezgi, Jurjāns'ın *Daina* koleksiyonunda yer alan bir halk şarkısıdır. Bu tema üzerine Vītols de 1891 yılında, *Ej, saulīte, driz pie Dieva* Litvanya Halk Şarkısı Teması Üzerine Çeşitlemeler, Op. 6 isimli eserini yazmıştır. Ezginin değiştirilmeden eser içinde kullanıldığı görülmektedir.

İkinci bölüm hem trajik hem de melankolik olan, *Ej, saulite, driz pie Dieva* (Git, güneş, yakında Tanrı'ya) bir yetim şarkısıdır (URL-3).



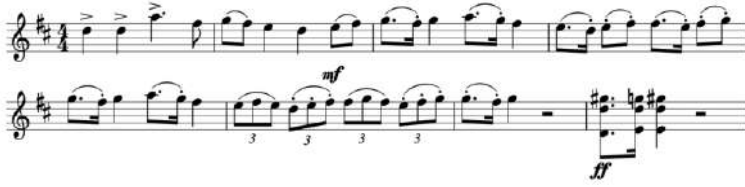
Şekil 15 Ej, saulite, driz pie Dieva Şarkı Örneği

Eserin son bölümündeki ilk ezgi, 14. ölçüde yer almaktadır. Çift seslerle başlayan ezginin öncesinde, keman ve orkestra karşılıklı olarak birbirlerini yanıtlamalarının ardından gelen bu ezgide, keman solusunda çift seslerin ve akorların kullanıldığı görülmektedir. Ezgi re ekseninde ve tonal olarak Majör yapısındadır. 83. ölçüde re ve la eksenleri üzerine tekrar kurgulandığı görülmektedir.



Şekil 16 Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi III. Bölüm I. Ezgi Örneği

İkinci ezgi ise 105. ölçüde yer almaktadır. Majör yapısında görülen ezgi re ekseninde kurgulansa da, Litvanya halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan beş sesli ezgi yapısını sergilediği görülmektedir. Bu ezgi bölüm içinde bir kez kullanılmıştır.



Şekil 17 Vitols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi III. Bölüm II. Ezgi Örneği

Eserin üçüncü bölümünde yer alan ilk ezgide, Kurlandiya bölgesinden *Redz, kur jaj div bajari* (Şu iki efendiye bakın), ikinci ezgide ise yine Kurlandiya bölgesinin Talsi şehrinden *Gani dzina, govis mava* (Çobanlar) isimli halk şarkılarının kullanıldığı değerlendirilmektedir. Bu şarkılardan *Redz, kur jaj div bajari* isimli ezgi incelendiğinde, bestecinin ilk ezgi içinde çift seslerin eklenmesiyle birlikte ezgiyi süslediği ve ritimsel bakımdan çeşitli ritmik ifadeleri kullandığı görülmektedir. *Gani dzina, govis mava* isimli ezginin aktarımında ise, ikinci ezgi içinde ritimsel yapı bakımdan birçok çeşitleme yapılmıştır.

Fantezinin son bölümü yine iki şarkıya dayanıyor, ancak bu sefer kontrast yerine birbirlerini tamamlıyorlar. Cesur ve dinç *Redz, kur jaj div bajari* ve neşeli köylü şarkısı *Gani dzina, govis mava* keman ve orkestra için parlak pasajların Leton halklarının coşkusunu ve iyimserliğini yansıttığı koda doğru bir araya geliyor (URL-3).



Şekil 18 *Redz, kur jaj div bajari* Şarkı Örneği



Şekil 19 *Gani dzina, govis mava* Şarkı Örneği

Sonuç

Letonya halk müziği olarak bilinen *Daina*'nın karakteristik özelliği, basit ölçü haricinde bileşik ve aksak ölçülü ritimlerin varlığı, bölgenin en önde gelen metrik karakteristik özelliği olarak belirlenmiştir. Letonya halk müziğinde, özellikle kendine özgü kültürel özelliklerini, şarkı icrasında da ortaya koyan Latgalya bölgesinde, drone eşlik biçimiyle grup içinde lider şarkıcıya eşlik edildiği saptanmıştır. Kurlandiya bölgesinde Majör ezgi yapısının, Vidzeme bölgesinde ise bir vuruşun ikiye bölündüğü hareketli ritmik yapıların yaygın olduğu değerlendirilmiştir. Genel itibariyle Letonya

halk müziğindeki ritmik yapılar değerlendirildiğinde ise, ikili sekizlik ses grubunun halk ezgilerinde çoğunlukla yer aldığı görülmektedir.

Vītols'un Letonya Halk Şarkıları Fantezisi eserinde, halk müziğindeki belirli ezgileri ve bu ezgilerin çeşitli varyantlarını kullanması sonucunda Letonya halk müziği karakterini aktardığı saptanmıştır. Keman solosunda görülen teknik göstergelerin romantik dönem konçertoları ile uyumlu olduğu ve bestecinin herhangi bir halk çalgısı karakteristik özelliğini kemana aktarmaya yönelmediği belirlenmiştir.

Genel itibariyle değerlendirildiğinde, Vītols'un Letonya halk müziği ezgilerini kullanarak bestelediği bu yapıtta, belirlediği ezgilerin çeşitli varyantlarını değerlendirdiği görülmektedir. Eser içinde kullanılan keman tekniğinin romantik dönem konçertolarının genel karakteristik özelliklerini yansıttığı söylenebilmektedir. Tonal bakımdan geleneksel bir yapının izlendiği görülen eser içinde, Letonya halk müziğini yansıtan karakteristik özelliklerin, belirlenen ezgiler üzerinden aktarılmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Boiko, M. (1994). Latvian ethnomusicology: past and present. *Yearbook for Traditional Music*, s. 26: 47-65.
- Bunkše, E. V. (1979). Latvian folkloristics. *The Journal of American Folklore*, 92(364), 196-214. <https://doi.org/10.2307/539388>
- Dunn, S. R. (2020). Battle in the Baltic: The Royal Navy and the fight to save Estonia and Latvia, 1918-1920. Barnsley: Seaforth Publishing.
- Gottlieb, W. (1939). Music and musical life in Latvia. *The Musical Times*, 80 (1158). 629-630.
- Iwaskiw, W. R. (1996). *Estonia, Latvia, and Lithuania: Country studies*. Washington: Library of Congress.
- Jaremko-Porter, C. (2001). Latvian folk music collection. *British Journal of Ethnomusicology*, 10 (1), 139-143.
- Jonāne, J. (2018). The Foundation of sacred music within the framework of Jāzeps Vītols' musical creativity. *Lietuvos muzikologija*, 19, 76-85.
- Kalnins, M. (2015). *Latvia: a short history*. Oxford: Oxford University Press.
- Lippus, U. (1999). Baltic music history writing: problems and perspectives. *Acta Musicologica*, 71(1), 50-60.
- McCormick, T. C. - White, K. K. (2011). *Folklore: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music and art*. Kaliforniya: ABC-CLIO.
- Naithani, S. (2019). *Folklore in baltic history: resistance and resurgence*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Olson, L. J. (2004). *Performing Russia: Folk revival and Russian identity*. UK: Routledge Curzon.

- Osmond, J. ve Cimdina, A. (2007). *Power and culture: identity, ideology, representation*. Pisa: PLUS-Pisa University Press.
- Plakans, A. (2008). *Historical dictionary of Latvia*. Lanham: Scarecrow Press.
- Pütelis, A. (2004). Big or small? Archives of latvian folklore as a public source of information. *Fontes artis musicae*, 51(3/4), 339-343.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sneibe, Z. (2002). The collection of folk music in the archives of Latvian folklore. *The World of Music*, 44(3), 159-162.
- Staliunas, D. (2007). *Making Russians: Meaning and practice of russification in Lithuania and Belarus after 1863*. NetLibrary.
- Strmiska, M. (2005). The music of the past in modern Baltic paganism. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 8(3), 39-58.
- Trencsenyi, B. (2018). *A history of modern political thought in East Central Europe. Volume II: Negotiating modernity in the 'short twentieth century' (1968 and beyond). Part II: 1968-2018*. Oxford: Oxford University Press.
- Wolverton, V. (2003). Baltic portraits: Jāzeps Vītols, patriarch of latvia's art music tradition. *The Choral Journal*, 44(1), 9-17.
- Zake, I. (2007). Inventing culture and nation: intellectuals and early latvian nationalism. *National Identities*, 9(4), 307-329.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Bula, D. (2015). Latvian folk songs – Dainas. Latvia.eu: <https://www.latvia.eu/traditions-culture/latvian-folk-songs-dainas> (Erişim: 27 Temmuz 2020).
- URL-2: Cummings, R. (2020). Jazeps Vitols: Biography & History. AllMusic: <https://www.allmusic.com/artist/jazeps-vitols-mn0001644489/biography>. (Erişim: 3 Eylül 2020)
- URL-3: Gravitis, O. (1995). Jāzeps Vītols (1863–1948): Orchestral Works. Naxos: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223756 (Erişim: 4 Eylül 2020).
- URL-4: Muktupāvels, V. (2003). Latvia. Music.lv: http://www.music.lv/mukti/Latvia_Garland.htm. (Erişim:12 Ağustos 2020).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Article does not require an Ethics Committee Approval.

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

Yazarın Notu/Author's Note: "Folklorik İcra Pratikleri ve Geleneksel Müzik Repertuarları Üzerinden Kemanın Müzikal İkonografisi: 20. Yüzyıl Müziğinde Kemana Atfedilen Folklorik Kimlikler" isimli doktora tezi çalışmasından üretilmiştir. /It was produced from the doctoral thesis titled "Musical Iconography of Violin Through Folkloric Performance Practices and Traditional Music Repertoires: Folkloric Identities Attributed to Violin in 20th Century Music"

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazar da çalışmaya katkı sunmuştur. Araştırma sorumlu yazar tarafından yapılmış, elde edilen bilgiler iki yazar tarafından değerlendirilerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Çalışmanın Makale olarak düzenlenmesi aşamalarında her iki yazar da katkı sağlamıştır./Both authors contributed to the study. The research was conducted by the responsible author, and the information obtained was evaluated by two authors and included in the study. Both authors contributed to the editing of the study as an article.

MOBİL UZAKTAN EĞİTİM YÖNTEMİYLE MÜZİKSEL İŞİTME OKUMA YAZMA DERS DIŞI ÇALIŞMA SÜREÇLERİNİN DÜZENLENMESİNE İLİŞKİN ÖĞRENCİ DENEYİMLERİNİN BELİRLENMESİ



DETERMINATION OF STUDENT EXPERIENCES ON ARRANGEMENT OF EXTRACURRICULAR STUDY PROCESSES OF EAR TRAINING COURSES WITH MOBILE DISTANCE EDUCATION METHOD

Ahmet Suat KARAHAN*

ÖZ: Son yıllarda teknolojide yaşanan devrim niteliğindeki gelişmeler tablet bilgisayarların ve akıllı cep telefonlarının çok çeşitli amaçlarla kullanımını sağlamıştır. Mobil cihazların eğitim-öğretim amacıyla kullanılması yani "Mobil Uzaktan Eğitim" ise giderek yaygınlaşan bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Yöntemin zaman ve mekâna bağlı sınırları neredeyse tamamen yok etmesi ve hareket özgürlüğü sağlaması eğitim-öğretim sürecine büyük bir esneklik katmaktadır. Bu sebeple yöntemin müzik eğitimi sürecine katkıları ve öğrencilere yaşadığı öğrenme ortamı ve deneyiminin belirlenmesi araştırılmaya değer bir konu olarak görülmüştür. Araştırmanın amacı öğrencilerin Müziksel İşitme Okuma Yazma (MİOY) ders dışı çalışma süreç ve içeriklerini mobil uzaktan eğitim yöntemiyle düzenlemek ve bu yöntemle ilişkin öğrencilerin deneyimlerini belirlemektir. Araştırmada öğrencilerin ders dışı çalışma süreçlerinin oldukça yetersiz olduğu MİOY dersi tercih edilmiştir. Betimsel yöntemin tercih edildiği araştırma sonucunda, Mobil uzaktan eğitim yöntemiyle öğrencilerin çalışma gün sayılarının ortalama 2 gün arttığı, günlük çalışma sürelerinin ortalama 20 dakika arttığı, çalışma süreçlerinin 08:00-03:59 gibi çok geniş bir saat aralığına yayıldığı, çalışmaların mekân kısıtlaması olmadan yapılabildikleri, yönünde deneyimleri belirlenmiştir. Ayrıca geleneksel yöntemle kıyaslandığında Mobil Uzaktan Eğitim Yöntemiyle öğrencilerin uygulamamalı aralık-akor tartım diktesi ve ezgi diktesi çalışmalarını daha etkin yaptıkları yönündeki deneyimleri tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlar, Mobil uzaktan eğitimi yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı çalışma süreçlerinin başarıyla düzenlenebildiğini ve öğrencilerin yöntemi etkin olarak kullanabildiklerini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Uzaktan Müzik Eğitimi, Mobil Uzaktan Müzik Eğitimi, Müzik Eğitiminde Ders Dışı Çalışmalar, Mobil Uzaktan Eğitim ve Ders Dışı Çalma Süreci, Müziksel İşitme Okuma Yazma

ABSTRACT: Revolutionary developments in technology in recent years have enabled the use of tablet computers and smart mobile phones for a wide variety of purposes. The use of mobile devices for educational purposes, namely "Mobile Distance Education", draws attention as an

* Doç. Dr.-Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı-Denizli/ahmetsuatkarahan@outlook.com (Orcid: 0000-0001-7494-4678)



This article was checked by Turnitin.

increasingly widespread method. The fact that the method almost completely destroys the boundaries of time and space and provides freedom of movement adds great flexibility to the education process. For this reason, the contribution of the method to the music education process and the determination of the learning environment and experience of the students are seen as a subject worth investigating.

The aim of the research is to organize the students' Ear Training extracurricular study process and content with the mobile distance education method and to determine the experiences of the students regarding this method. In the study, Ear Training course, in which students' extracurricular work processes are quite inadequate, was preferred.

As a result of the research in which the descriptive method was preferred, it has been determined with the students' feedback that with the mobile distance education method, the number of the days that students study increased by an average of 2 days, the daily study time increased by an average of 20 minutes, the extracurricular study processes were spread over a wide range of hours such as 08:00-03:59, and the studies could be carried out without any space restrictions. Moreover, when compared to traditional extracurricular study process, it was determined that the method was more effective in theoretical and practical interval-chord studies, rhythmic and melodic dictation studies. The results, reached within the scope of the research, show that students' Ear Training extracurricular study processes can be successfully organized with the mobile distance education method and that students can use the method effectively.

Keywords: *Distance Music Education, Mobile Distance Music Education, Extracurricular Studies in Music Education, Mobile Distance Education and Extracurricular Study Process, Ear Training.*

Giriş

Uzaktan eğitim her geçen gün daha etkin ve yaygın olarak kullanılan çağımızın en önemli öğretim yöntemlerinden biridir. Bu durumun oluşmasında teknolojiye yaşanan devrim niteliğindeki gelişmeler kadar sosyal ve ekonomik değişim ve buna bağlı olarak bireylerin farklı alanlarda eş zamanlı eğitim almaları ve çeşitli kariyerler denemeleri temel etkenler olarak görülmektedir. Bireylerin bilgiye hızlı ve pratik bir şekilde ulaşma yetkinliğini kazanması günümüzün temel bir ihtiyacına dönüşmüştür (Erdoğan, 2008) yani çağımızın sihirli kelimeleri olan daha hızlı, daha kolay ve daha ekonomik, bireylerin eğitim alanındaki tercihlerini etkilemektedir. Teknolojinin bireylerin öğrenme ihtiyacı ve akademik başarılarının artırması amacıyla kullanılması ayrıca eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması ve yirmibirinci yüzyılda ortaya çıkan yeni öğrenme biçimlerini geliştirmek Warschauer (2011:6) devletlerin gözardı etmemesi gereken bir durum olarak görülmektedir. Dünya nüfusunun her geçen saniye artması eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanmasını oldukça güçleştirmekte ve bu olgu devletlerin daha fazla insana daha az maliyetle eğitim verilmesini sağlayacak öğretim yöntemlerine yönlendirmektedir.

Bu bağlamda uzaktan eğitim, hem örgün hem de yaygın eğitim sürecinde etkin olarak kullanılan ve eğitim-öğretim sürecine büyük bir esneklik katan, daha fazla insana daha az maliyetle eğitim verilmesini sağlayan bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Bu öğrenme ortamı bireylerin kendi kendilerine ve ihtiyaçlarına uygun bir biçimde eğitim

alabildikleri ve geleneksel eğitime göre daha esnek bir eğitim-öğretim yöntemi olarak tanımlanabilir (İşman, 2012:15). Yöntem bu yönüyle bireyin bilgiye erişim ve girişimcilik yönlerini ve kendi kendilerine karar verme yeteneklerini geliştirmekte ve ülkelerin ulusal gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır (Uşun, 2006:19-20).

Günümüz devletlerinin ve özel sermayenin bilgi üreten girişimci bireylere olan ihtiyacı her geçen gün artmaktadır. Bu sebeple toplumun finansal ve kültürel varlığının geliştirilmesi açısından rekabetçi ve girişimci bireylerin yetiştirilmesinin önemi büyüktür. Beşeri sermaye (Huysman, 2004) ya da insan kaynakları kavramı risk alabilen, girişimcilik özelliği olan ve yeniliklere açık bireyleri temsil eder ve beşeri sermaye ekonomik sistemin gelişmesine olumlu katkılar sağlamaktadır (Halpern, 2005). Bu sebeple insan kaynaklarının mevcut yeterliklerinin geliştirilmesinde eğitimin rolü her geçen gün artmakta (Gürlelel, 2014; Fındıkçı, 2014; Özsoy, 2013) ve yaşanan önemli değişikliklerin etkisiyle yakın bir gelecekte bireylerin aldıkları eğitimin niteliğinin ve kalitesinin yeniden değerlendirilmesinin gerekli olacağı söylenebilir (Livingstone, 2012:105).

Eğitim-öğretim yöntemlerini güncellemeyen ve çağın gerisinde kalan devletlerin bilgi üretme ve girişimci bireylerden oluşan bir toplumu oluşturmaları oldukça güçtür. Bu bağlamda çağımızın en önemli öğretim yöntemlerinden olan uzaktan eğitim hem eğitim sürecine kattığı esneklik ve bilgiye kolay ve hızlı ulaşım sağlaması hem de yaşam boyu öğrenme anlayışını büyük ölçüde desteklemesi gibi çeşitli avantajlarıyla bireysel ve toplumsal gelişime katkıda bulunan bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Uzaktan eğitimin en önemli uygulamalarından biri olan mobil uzaktan eğitim yöntemi (Georgieva vd., 2005) ise özellikle 3G ve 4G teknolojilerinin de etkin hale gelmesiyle uzaktan eğitim hem web hem de mobil uyumlu olarak yapılabilmektedir (Akkuş ve Kapıdere, 2015: 13). Eğitim-öğretim sürecine büyük bir esneklik getiren mobil uzaktan eğitim yöntemini ayrı bir başlık altında inceleyelim.

Mobil Uzaktan Eğitim (MUE)

Günümüzde internet hızının artması ve mobil cihazların bilgiyi işleme ve uygulama kapasitelerinin büyük ölçüde geliştirilmesi ve ekonomik olarak ulaşılabilir olmaları, bu teknolojinin yaygın bir biçimde kullanılmasını sağlayan temel etkenlerdir. Ayrıca bulut bilişim ve mobil öğrenme süreçlerinin de geliştirilmesi dünyada eğitim hizmetlerinde yeni yaklaşımları gündeme getirmiştir (de Waard, 2013). Günümüzde yaşanan teknolojik gelişmeler insanların kişisel bilgisayarından daha kolay ulaşabildikleri cep telefonlarını (Houser ve Thornton, 2005) ve table bilgisayar vb. bir yere ya da bir güç kaynağına bağımlı olmayan mobil teknolojileri (Jason, 2007) uzaktan eğitim aracına dönüştürmektedir. Aslında öğrenmenin sınıf dışı ortamlarda gerçekleştirilebilir olduğu düşüncesi 1970'li yıllarda gündeme gelse de (Sharples, Taylor, & Vavoula, 2005) bu öğrenme

yöntemine ilişkin akademik çalışmalar 2000'li yıllarda sıklaşmış (Traxler, 2005) ve aynı yıl mobil öğrenme sürecinde kullanılabilecek teknolojiler de ilgi görmeye başlamıştır (Crompton, 2014). Konuya ilişkin 2003-2010 yılları arasında yapılan araştırmaların incelenmesi sonucunda mobil öğrenmenin etkili bir yöntem olduğu belirlenmiştir (Wu, Wu, Chen, Kao, Lin, & Huang, 2012). Ayrıca Ağca (2013) araştırmasında eğitim-öğretim sürecinde mobil cihaz kullanımının öğrenmeyi olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşmıştır.

Günümüzde bir çok üniversitede kullanılan mobil teknolojiyle kayıt ve yönetsel işlemler, ders izleme ve ders özeti hatırlatma hatta tüm dersler yapılabilmektedir (Keskin, 2010). Geleneksel öğretim yöntemiyle kıyaslandığında mobil uzaktan eğitim yöntemi bireye zaman ve mekân sınırları olmadan eğitim alma imkânı vermektedir. Yönteme ilişkin yapılan tanımlar incelediğinde hareket özgürlüğü ve bireyin ihtiyaçlarına göre düzenlenebilen bir eğitim-öğretim sürecinin anlatıldığı görülmektedir. Örneğin Keegan (2002) yöntemi mobil cihazlarla kullanıcı hareket halindeyken gerçekleşen öğrenme biçimi olarak tanımlamış, Crompton (2013) ise yöntemi kişisel elektronik cihazlar kullanılarak sosyal etkileşim ve içerik etkileşimi yoluyla çok yönlü bağlamda gerçekleşen öğrenme olarak tanımlamıştır. Tarimer ve Okumuş, (2010) ise mobil uzaktan eğitimi belirli bir yere bağlı olmadan eğitim-öğretim sürecine erişebilmeyi, kullanıcının bireysel olarak gereksinimine anında cevap vererek üretkenliğini ve iş performans verimliliğini arttıran, mobil teknolojiler aracılığıyla gerçekleşen bir eğitim yöntemi olarak tanımlamıştır.

Uzaktan eğitimin mobil teknolojiyle yapılabilmesi eğitim-öğretim sürecinin zaman ve mekândan bağımsız olarak yapılmasını sağlamakta ve öğretmen ve öğrenci etkileşimin devamlılına büyük katkıda bulunmaktadır. Ayrıca öğrenme materyaline erişimin kolay ve sürekli olması ve yöntemin hem uzaktan eğitim hem de geleneksel eğitim-öğretim sürecünde kullanılabilir olmasını sağlamaktadır (Kinshuk, Sutinen ve Goh, 2003; Roschelle, 2003; Traxler, 2005; Mellow, 2005; Shunye, 2014; Wang, 2004). Öğrenme sürecinin daha cazip ve motive edici hale getiren mobil uzaktan eğitim Vinci ve Cucchi (URL-2) özellikle öğrenme sürecini kontrol etmek ve boş zamanlarını değerlendirmek isteyenlerin de tercih ettikleri bir yöntemdir (Brown, 2003; Lehner, Nosekabel ve Lehmann, 2003).

Verilen bilgiler ışığında uzaktan eğitim ve mobil uzaktan eğitim yöntemlerinin eğitim-öğretim sürecine önemli katkılar sağladığı ve çağımızın en önemli öğretim yöntemlerinden biri olduğu söylenebilir. Ancak yurt dışında müzik eğitimi de dahil olmak üzere etkin olarak kullanılan yöntemin ülkemizde müzik eğitimi kapsamında kullanılmadığı dikkat çekmektedir. Karahan'ın (2017) araştırması sonucunda Türkiye'de eğitim-öğretim faaliyeti yapılan 25 adet Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda (MEAD) uzaktan müzik eğitimi yönteminin kullanılmadığı belirlenmiştir. Ülkemizde yapılan deneysel araştırma sonuçları incelendiğinde uzaktan eğitim

yönteminin mevcut teknolojik imkânlarla başarıyla yapılabilceği görülmektedir. Ancak akademisyenlerin yonteme ilişkin ön yargıya sahip olmaları yöntemin müzik eğitimi kapsamında kullanılmasının önündeki en önemli engel olarak görülmektedir (Karahana, 2017:782). Bu ön yargının aşılması ve uzaktan eğitim yönteminin müzik eğitimi sürecinde kullanımı mesleki müzik eğitimi sürecine katkı sağlayacaktır.

Bu bağlamda, mobil uzaktan eğitim yönteminin Müzik Öğretmenliği Lisans Programının (MÖLP) en temel derslerinden olan MİOY dersi kapsamında kullanımı araştırılmaya değer bir konu olarak görülmüş ve öğrencilerinin ders dışı çalışma süreçlerinin mobil uzaktan eğitim yöntemiyle düzenlenmesi ve öğrencilerin konuya ilişkin deneyimlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. MİOY dersinin araştırma kapsamına alınma gerekçeleri aşağıda açıklanmıştır.

Müziksel İşitme Okuma Yazma

Müziksel İşitme Okuma Yazma geleceğin müzik eğitimcilerine en temel bilgi ve becerilerin kazandırıldığı MÖLP'ün en önemli derslerinden biridir. Geçmişten günümüze Kulak Terbiyesi, Kulak Eğitimi, Kulak Eğitimi ve Solfej gibi (Karkın, 2004: 2), çeşitli isimlerin verildiği bu ders kapsamında, sesin oluşumu, sesin temel özellikleri, tek ses ve çok ses işitme, müzik yazısı, ölçü, usûl, ritim, aralık, akor, dizi, ton, makam, solfej vb. daha bir çok konuda (Özgür, Aydoğan, 2006, Şengül, 2006: 7, Hacıev, 2007) teorik ve uygulamalı temel bilgi ve beceriler MİOY dersi kapsamında kazandırılmaktadır. Karahan (2016a: 922) özellikle aralık-akorların, tartım ve ezgi diktesi çalışmalarını MİOY dersinin en önemli konuları olduğunu vurgulamış, Arapgirlioğlu ve Özaltunoğlu (2012: 63) ise dikte yazma becerisinin öğrencilerin müzikal bir eseri oluşturan melodi, armoni, ritim vb. öğeleri ne kadar doğru bir şekilde anladıklarını ve müzik ile müziksel semboller arasındaki ilişkiyi ne ölçüde kurabildiklerini gösteren temel bir kazanım olarak belirtmiştir. Ders kapsamına alınan konular incelendiğinde, öğrenciler bu ders kapsamındaki başarı düzeylerinin diğer derslerdeki başarı düzeylerini de etkileyeceği görülmektedir. Konuya ilişkin Ece ve Kaplan'ın (2008:294) araştırması sonucunda, öğrencilerin Müziksel İşitme, Çalgı Alanı ve Ses Alanı başarı düzeyleri arasında pozitif yönde düşük düzeyde anlamlı bir ilişki saptanmış, Sağer, Gürpınar ve Zahal (2013: 313) ise öğrencilerin MİOY dersi kapsamındaki başarılarının birinci, ikinci ve üçüncü sınıflardaki diğer alan derslerindeki başarı durumlarını pozitif yönde etkilediği sonucuna ulaşmıştır.

Öğrencilerin MİOY dersi kapsamındaki başarı düzeyleri diğer alan derslerindeki başarı düzeylerini kayda değer ölçüde etkilemektedir (Karahana, 2014:1268) ancak Tufan'ın (2012:223) araştırması sonucunda MÖLP öğrencilerine yetenek sınavı soruları altı yarıyıllık MİOY eğitimi sonrasında tekrar sorulmuş ve öğrencilerin başarı düzeyi arasında anlamlı bir farkın olmadığını belirlenmiştir. Öğrencilerin MİOY dersi kapsamında

başarıları için derslerine gerekli ilgiyi göstermeleri ve ders dışı çalışmalarını düzenli olarak yapmaları büyük bir öneme sahiptir (Karahan, 2016a:922) ancak Karahan'ın (2016b) araştırması sonucunda MİOY derslerini yürüten uzman eğitimcilerin %86,7'sinin öğrencilerin ders dışı çalışmalarını 15 hafta boyunca yapması gerektiğini belirtmesine karşın öğrencilerin ortalama 2-5 hafta çalıştıkları ve %41,4'ünün başarısız olduğu, öğrencilerin %74,13'ünün ders dışı çalışma süreçlerinin öğretmenin belirlediği bir içerik ve süre kapsamında düzenlenmesine ihtiyaç duyduklarını belirlenmiştir. Araştırma sonuçları öğrencilerin MİOY dersi başarı düzeylerinin yetersiz olduğunu ve bu durumun oluşmasında öğrencilerin ders dışı çalışma süreçlerinin önemli bir etken olduğunu göstermektedir.

MİOY dersi öğrenci başarı düzeylerinin artırılması amacıyla öğrencilerin ders dışı çalışma süreçlerinin öğretmenleri tarafından düzenlenmesi önemli bir çözüm yolu olarak görülmektedir. Teorik ve uygulamalı çalışmaları içeren bu çalışma sürecinde öğretmen ve öğrencinin fiziksel olarak birarada olmaması, uzaktan eğitim yöntemini önemli bir tercih sebebi yapmaktadır. Konuya ilişkin yapılan iki ayrı çalışma sonucunda öğrencilerin MİOY ve Piyano ders dışı çalışma süreçleri uzaktan eğitim yöntemiye düzenlenmiş ve yöntemin öğrenci başarı düzeyini artırdığı belirlenmiştir (Karahan, 2015; Karahan, 2016a).

Bu bağlamda mobil uzaktan eğitim yöntemiyle öğrencilerin ders dışı çalışma sürecinin düzenlenmesi ve öğrencilerin yönetime ilişkin deneyimlerinin belirlenmesi araştırılmaya değer bir konu olarak görülmüştür. Ayrıca günümüzde özellikle gençlerin mobil cihazları etkin ve yaygın bir biçimde kullanmaları ve bu cihazların eğitim amacıyla kullanılması araştırma konusunun belirlenmesindeki diğer önemli etkenlerdir. Bu amaç kapsamında belirlenen problem ve alt problemler aşağıda belirtilmiştir.

Problem Cümlesi

Öğrencilerin mobil uzaktan eğitim yöntemiyle MİOY ders dışı çalışma süreçlerinin düzenlenmesine ilişkin deneyimleri ve geri bildirimleri nelerdir?

Alt Problemler

1. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı çalışmalarını günlük olarak kaç dakika yapmaktadır?
2. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı çalışmalarını düzenli olarak haftada kaç gün yapmaktadır?
3. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı çalışmalarını hangi saatler arasında yapmaktadır?
4. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı çalışmalarını hangi ortamlarda yapmaktadır?

5. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı teorik aralık ve akor çalışmalarını ne ölçüde yaptıklarını bildirmektedir?

6. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı uygulamalı aralık ve akor çalışmalarını ne ölçüde yaptıklarını bildirmektedir?

7. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı tartım diktesi çalışmalarını ne ölçüde yaptıklarını bildirmektedir?

8. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrenciler MİOY ders dışı ezgi diktesi çalışmalarını ne ölçüde yaptıklarını bildirmektedir?

Yöntem

Betimsel yöntemin tercih edildiği araştırma kapsamında öğrencilerin mobil uzaktan eğitim yöntemiyle MİOY ders dışı çalışma sürecinin düzenlenmesine ilişkin deneyimleri belirlenmiştir. Araştırma kapsamında Mobil uzaktan eğitim yöntemi Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalının MİOY IV dersini alan toplam 81 hedef öğrenciye 1 ay süreyle uygulanmıştır. Bu yöntemle öğrencilerin teorik aralık ve akor çalışmaları, uygulamalı aralık ve akor çalışmalarıyla tartım diktesi ve ezgi diktesi çalışmaları yapmaları sağlanmıştır. Bir ay süren uygulama sonrasında öğrencilerin yöntemle ilişkin deneyimleri ders içeriğine göre hazırlanan geri bildirim formu ile tespit edilmiştir.

Mobil Uzaktan Eğitim Ortamının Özellikleri

Mobil uzaktan eğitim yönteminin uygulanmasında “WhatsApp” programı tercih edilmiştir. Programın tercih edilmesinde Türkiye’de yaygın olarak kullanılması, uygulama yapılan öğrencilerin tamamının bu programı etkin olarak kullanması, ücretsiz olması, program ile resim, ses, çeşitli formatlarda döküman ve ihtiyaç duyulması halinde video kayıtlarının sorunsuz bir biçimde paylaşılabilmesi ve bu programın tüm akıllı telefonlarda sorunsuz çalışması temel etkenler olarak sayılabilir.

Çalışma kapsamında öğrenciler sahip oldukları farklı marka ve özelliklere sahip akıllı telefonlarını kullanmıştır. Öğrencilerin gsm ve kablosuz internet kullanarak ev, okul, park vb. çeşitli mekânlarda ders dışı çalışmalarını yapmıştır. Ayrıca araştırma kapsamında uygulanan anket sonucunda öğrencilerin %99’unun uygulamalı çalışmalarda sesleri daha net duydukları için kulaklık kullandıkları belirlenmiştir.

Araştırmada uygulama öğretmeni Iphone 8 plus telefon kullanmış, teorik aralık, akor ayrıca tartım diktesi ve ezgi diktesi soruları ve cevap anahtarları fotoğraf ya da ScannerOCR uygulamasıyla pdf formatında paylaşmıştır. Şekil 1 incelendiğinde (soldaki ok ile gösterilmiştir) programın çeşitli özellikleri görülmektedir. Uygulamalı aralık, akor, tartım diktesi ve

ezgi diktesi çalışmalarda ise ses kayıt dosyaları (sağdaki ok ile gösterilmiştir) gönderilmiştir.

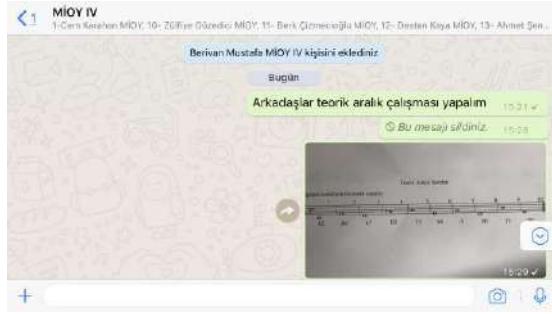
Şekil 1 “WhatsApp” Programının MUE Yönteminde Kullanılan Özellikleri



MUE Yöntemiyle Yapılan Ders Dışı MİÖY Çalışmalarının İçeriği

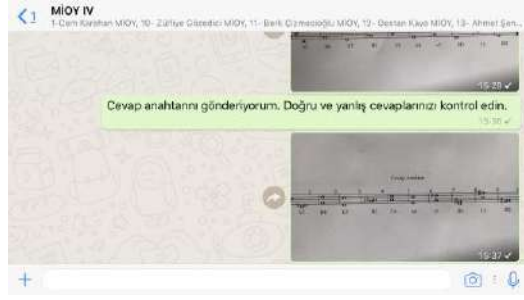
MUE yöntemiyle yapılan MİÖY ders dışı çalışmaları haftada 3 gün yapılmıştır. Her çalışmada 10 adet teorik ve uygulamalı aralık ve akor çalışmaları ve 1 adet tartım diktesi, 1 adet ezgi diktesi çalışması yapılmıştır. Teorik aralık ve akor çalışmalarının örnekleri şekil 2,3,4 ve 5'te sunulmuştur.

Şekil 2 MUE yöntemiyle yapılan teorik aralık çalışması ekran görüntüsü

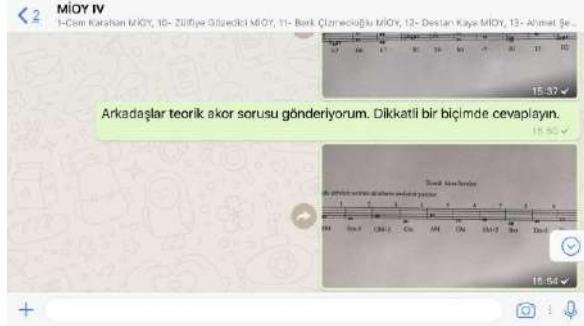


Şekil 2'de teorik aralık sorularına ilişkin örnek görülmektedir. Bu çalışmalarda öğrencilere 10 adet soru sorulmuş ve bu soruları cevaplamaları için yaklaşık 8 dakika süre tanınmıştır. Soruların cevap anahtarı ise şekil 3'de görülmektedir. Çalışma sürecinde son olarak öğrencilerden doğru ve yanlış cevaplarını incelemeleri istenmiştir.

Şekil 3. MUE yöntemiyle gönderilen teorik aralık cevap anahtarı ekran görüntüsü

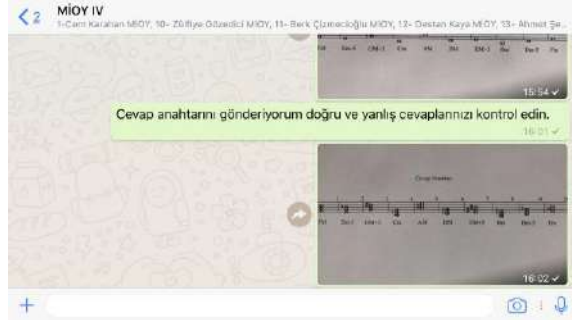


Şekil 4 MUE yöntemiyle yapılan teorik akor çalışması ekran görüntüsü



Şekil 4'te teorik akor sorularına ilişkin örnek görülmektedir. Bu çalışmalarda öğrencilere 10 adet soru sorulmuş ve bu soruları cevaplamaları için yaklaşık 8 dakika süre tanınmıştır. Soruların cevap anahtarı ise şekil 5'de görülmektedir. Çalışma sürecinde son olarak öğrencilerden doğru ve yanlış cevaplarını incelemeleri istenmiştir.

Şekil 5 MUE yöntemiyle gönderilen teorik akor cevap anahtarı ekran görüntüsü



Uygulamalı aralık çalışmalarında ise öğrencilere her aralık sorusu ses kaydı olarak gönderilmiştir. Her biri ortalama 32 saniye süren bu kayıtlarda önce la sesi verilmiş sonra aralığı oluşturan iki ses aynı anda (eş zamanlı) basılmıştır. Kayıt kesilmeden la sesi tekrar verilmiş ve aynı aralık ikinci defa basılmış ve kaydın sonunda aralığı oluşturan notaların adları önce kalın ses sonra ince ses olarak söylenmiş ve kayıt bitirilmiştir. Her bir aralık çalışması bu yöntemle oluşturulmuştur. Yönteme ilişkin ses kayıt örneği şekil 6'da

sunulmuştur. Bu ses dosyaları sağ ok ile gösterilen mikrofon imleciyle oluşturulmaktadır.

Şekil 6 MUE yöntemiyle yapılan uygulamalı aralık çalışması ekran görüntüsü

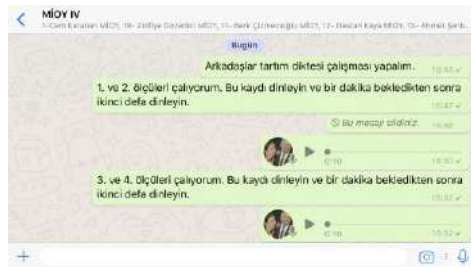


Uygulamalı akor çalışmalarında öğrencilere her akor sorusu şekil 6'daki yöntemle ses kaydı olarak gönderilmiştir. Her biri ortalama 32 saniye süren bu kayıtlarda önce la (440hz) sesi verilmiş sonra akoru oluşturan üç ses aynı anda basılmıştır. Kayıt kesilmeden la sesi tekrar verilmiş ve aynı akor ikinci defa basılmış ve kaydın sonunda akoru oluşturan notaların adları sırasıyla kalın, orta ve ince ses olarak söylenmiş ve kayıt bitirilmiştir. Her bir akor çalışması bu yöntemle oluşturulmuştur.

Tartım diktesi ve Ezgi Diktesi Çalışmaları

Tartım diktesi ve ezgi diktesi çalışmalarında sorular ses dosyası olarak gönderilmiş (Şekil 7) cevaplar ise (Şekil 8) doküman olarak gönderilmiştir. Öğrencilere her çalışmada 8 ölçüden oluşan 1 adet tartım diktesi sorulmuştur. Öncelikle tartımın usulünü anlayabilmeleri için 1. ve 2. ölçüsü çalınmıştır. Yaklaşık 60 saniye sonra öğrencilerden bu kaydı tekrar dinlemeleri istenmiştir. 60 saniye sonra tartımın 3. ve 4. ölçüsü çalınmıştır. 60 saniye sonra öğrencilerden bu kaydı tekrar dinlemeleri istenmiştir. 8 ölçüden oluşan tartım diktesi çalışması bu yöntemle uygulanmıştır. Çalışmaya ilişkin örnek kayıt Şekil 7'den dinlenebilir. Son olarak öğrencilerden doğru ve yanlış cevaplarını incelemeleri istenmiştir.

Şekil 7 MUE yöntemiyle yapılan uygulamalı tartım diktesi çalışmasına ilişkin ekran görüntüsü



Şekil 8 MUE yöntemiyle gönderilen tartım diktesi cevap anahtarı ekran görüntüsü



Ezgi diktesi soru ve cevapları şekil 7 ve 8'deki yöntemle kullanılarak gönderilmiştir. Öğrencilere her çalışmada 8 ölçüden oluşan 1 adet ezgi diktesi sorulmuştur. Ezgi diktesi çalışmasında önce la sesi verilmiş ve öğrencilerin ezginin tonu/makamını ve usulünü anlayabilmeleri için ezginin tamamı (8 ölçü) çalınmıştır. Daha sonra öğrencilere 60 saniye süre verilmiş ve ezginin 1. ve 2. ölçüsü çalınmış ve 60 saniye daha beklenmiştir. Daha sonra 1. ve 2. ölçü çalınarak 3. ve 4. ölçülere geçilmiş ve 60 saniye bekleddikten sonra 3. ve 4. ölçüler tekrar çalınmıştır. Bu yöntemle 8 ölçüden oluşan ezgi diktesi çalışması uygulanmıştır. Daha sonra öğrencilere ezginin tamamı çalınmış ve ezgi diktelerinin tamamını kontrol etmeleri için 60 saniye süre verilmiştir. Son olarak öğrencilere ezgi diktesinin cevap anahtarı gönderilmiş ve doğru ve yanlış cevaplarını incelemeleri istenmiştir.

Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Araştırma verilerine kaynak taraması yöntemi ve deneyim geri bildirim formu ile ulaşılmıştır. Ulaşılan verilerin işlenmesinde SPSS 27 Programı kullanılmış, veriler frekans ve yüzde değerleri üzerinden yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

Tablo 1. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrencilerin MİÖY ders dışı çalışmalarını kaç gün yaptıklarına ilişkin sayısal dağılım

Yöntem	Gün Sayısı							
	0 Gün		1 Gün		2 Gün		3 Gün	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Geleneksel Yöntem	3	3,7	40	49,3	21	25,9	9	11,1
MUE Yöntemi	2	2,4	7	8,6	15	18,5	42	51,8

Yöntem	4 Gün		5 Gün		6 Gün		7 Gün	
	f	%	f	%	f	%	f	%
	Geleneksel Yöntem	4	4,9	2	2,4	1	1,2	1
MUE Yöntemi	8	9,8	5	6,1	2	2,4	0	0

Tablo 1 incelendiğinde Geleneksel yöntemle öğrencilerin ders dışı MİOY çalışmalarını ağırlıklı olarak 1-2 gün aralığında yapmalarına karşın Mobil Uzakta Eğitim yöntemiyle 3-4 gün aralığında yaptıkları görülmektedir. Yöntem değişkenine bağlı oluşan bu farkın tablo 2 ve 3'te de görüldüğü yani MUE yönteminin öğrencilerin MİOY ders dışı çalışma gün, dakika ve çalışma saat aralığını artırdığı belirlenmiştir.

Tablo 2. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı çalışmalarını yapma süre dağılımı

	Öğrencilerin Çalışma Süreleri (Dakika)							
	0 dk.		10 dk.		20 dk.		30 dk.	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Geleneksel Yöntem	2	2,4	54	66,6	19	23,4	3	3,7
MUE Yöntemi	1	1,2	10	12,3	10	12,3	15	18,5
	40 dk.		50 dk.		60 dk.		70 dk.	
	f	%	f	%	f	%	f	%
	Geleneksel Yöntem	2	2,4	1	1,2	0	0	0
MUE Yöntemi	39	48,1	1	1,2	3	3,7	2	2,4

Tablo 2 incelendiğinde Geleneksel Yöntemle öğrencilerin ağırlıklı olarak 10 ve 20 dakikalık sürelerde çalışmalarını yapmalarına karşın MUE yöntemiyle ağırlıklı olarak 30 ve 40 dakika çalıştıkları görülmektedir. Bu süre farkının oluşmasında öğrencilerin MUE yönteminin özellikle uygulamalı çalışmalarda daha etkin kullanılması ve öğrencilerin teknolojiye olan ilgilerinin temel etkenler olduğu söylenebilir.

Tablo 3. Geleneksel ve MUE Yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı çalışmalarını yapma saatleri

Yöntemler	Çalışma Saatleri											
	08:00		12:00		16:00		20:00		24:00		04:00	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
G. Yöntem	24	29,6	43	53	12	14,8	2	2,4	0	0	0	0
MUE Yöntemi	13	16	16	19,7	11	13,5	33	40,7	6	7,4	2	2,4

Tablo 3 incelendiğinde öğrencilerin haftalık ders dışı çalışmalarını Geleneksel yöntemde ağırlıklı olarak 08:00-11:59 ve 12:00-15:59 saatleri arasında yapmalarına karşın MUE yöntemiyle 08:00-11:59, 12:00-15:59, 20:00-23:59 ve 24:00-03:59 saatleri arasında yaptıkları görülmektedir. Tablo 2, 3 ve 4'deki bulgular birlikte değerlendirildiğinde MUE Yöntemiyle öğrencilerin ders dışı çalışmalarını daha geniş bir süre ve çalışma aralığında ve mekân çeşitliliğinde yaptıkları söylenebilir.

Tablo 4. Geleneksel ve MUE Yöntemiyle Öğrencilerin MİOY Ders Dışı Çalışmalarını Yaptıkları Ortamlar

Yöntemler	Çalışma Ortamları
-----------	-------------------

	Okul		Ev		Park		Durak		Taşıt		Diğer	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
G. Yöntem	41	50,6	29	35,8	1	1,2	4	4,9	6	7,4	0	0
MUE Yöntemi	17	20,9	30	37	8	9,8	10	12,3	16	19,7	0	0

Tablo 4 incelendiğinde Geleneksel Yöntemle öğrencilerin ders dışı çalışmalarını ağırlıklı olarak ev ve okulda yapmalarına karşın MUE Yöntemiyle ev, okul, park taşıt gibi daha çeşitli ortamlarda yaptıkları görülmektedir. MUE Yöntemiyle öğrenciler ders dışı çalışmalarını mekân kısıtlaması olmadan çok daha özgür bir biçimde yapabilmektedir.

Tablo 5. Geleneksel ve MUE Yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı teorik aralık çalışmalarını yapma yeterlik düzeylerine ilişkin deneyimleri

Yöntemler	Hiç		Az		Orta		B. Ölçü		Tamamen	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Geleneksel Yöntem	12	14,8	26	32	39	48,1	4	4,9	0	0
MUE Yöntemi	16	19,7	19	23,4	43	53	3	3,7	0	0

Tablo 5 incelendiğinde Geleneksel ve MUE Yöntemiyle öğrencilerin ders dışı teorik aralık çalışmalarını ağırlıklı olarak orta ve az düzeyde yapabildikleri yönünde deneyimleri tespit edilmiştir. Ayrıca tablo 5'te yöntem değişkenine bağlı kayda değer bir yeterlik düzey farkının olmadığı görülmektedir.

Tablo 6. Geleneksel ve Mobil Uzaktan Eğitim Yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı teorik akor çalışmalarını yapma yeterlik düzeylerine ilişkin deneyimleri

Yöntemler	Hiç		Az		Orta		B. Ölçü		Tamamen	
	f	%	f	%	f	%	f	%	F	%
Geleneksel Yöntem	9	11,1	29	35,8	34	41,9	6	7,4	3	3,7
MUE Yöntemi	13	16	21	25,9	42	51,8	4	4,9	1	1,2

Tablo 6 incelendiğinde Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrencilerin ders dışı teorik akor çalışmalarını ağırlıklı olarak orta ve az düzeyde yapabildikleri yönünde deneyim bildirimleri tespit edilmiştir. Ayrıca tablo 6'da yöntem değişkenine bağlı kayda değer bir yeterlik düzey farkının olmadığı görülmektedir.

Tablo 7. Geleneksel ve MUE Yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı uygulamalı aralık çalışmalarını yapma yeterlik düzeyi deneyimleri

Yöntemler	Hiç		Az		Orta		B. Ölçü		Tamamen	
	f	%	f	%	f	%	F	%	f	%
Geleneksel Yöntem	25	30,8	43	53	13	16	0	0	0	0
MUE Yöntemi	4	4,9	17	20,9	34	41,9	26	32,1	0	0

Tablo 7'de öğrencilerin Geleneksel Yöntemle ders dışı uygulamalı aralık çalışmalarını ağırlıklı olarak az ve hiç yeterlik düzeyinde yaptıkları yönünde deneyimleri belirtmelerine karşın MUE yöntemiyle orta ve büyük ölçüde yeterlik düzeyindeki deneyimleri tespit edilmiştir. Ayrıca tablo 5 ve

7 incelendiğinde teorik aralık çalışmalarında oluşmayan bu farkın uygulamalı aralık çalışmalarında oluştuğu dikkat çekmektedir. İki yöntem kıyaslandığında öğrencilerin MUE yöntemiyle MİOY ders dışı uygulamalı aralık çalışmalarını daha yeterli düzeyde yaptıkları yönünde görüşe sahip oldukları söylenebilir.

Tablo 8. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı uygulamalı akor çalışmalarını yapma yeterlik düzeyi deneyimleri

Yöntemler	Hiç		Az		Orta		B. Ölçü		Tamamen	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Geleneksel Yöntem	22	27,1	47	58	11	13,5	1	1,2	0	0
MUE Yöntemi	3	3,7	11	13,5	37	45,6	28	34,5	2	2,4

Tablo 8’de öğrencilerin Geleneksel Yöntemle ders dışı uygulamalı akor çalışmalarını ağırlıklı olarak az ve hiç yeterlik düzeyinde yaptıkları yönünde deneyimlerini belirtmelerine karşın MUE Yöntemiyle orta ve büyük ölçüde yeterlik düzeyindeki deneyimleri tespit edilmiştir. Ayrıca tablo 6 ve 8 incelendiğinde teorik akor çalışmalarında oluşmayan bu farkın uygulamalı aralık çalışmalarında oluştuğu dikkat çekmektedir. İki yöntem kıyaslandığında öğrencilerin MUE yöntemiyle MİOY ders dışı uygulamalı akor çalışmalarını daha yeterli düzeyde yaptıkları yönünde deneyimleri tespit edilmiştir.

Tablo 9. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı tartım diktesi çalışmalarını yapma yeterlik düzeyi deneyimleri

Yöntemler	Hiç		Az		Orta		B. Ölçü		Tamamen	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Geleneksel Yöntem	30	37	41	54,3	9	11,1	1	1,2	0	0
MUE Yöntemi	6	7,40	10	12,3	29	35,8	33	40,7	3	3,7

Tablo 9’da öğrencilerin Geleneksel Yöntemle ders dışı tartım diktesi çalışmalarını ağırlıklı olarak az ve hiç yeterlik düzeyinde yaptıkları yönünde deneyimleri belirlenmesine karşın MUE yöntemiyle büyük ölçüde ve orta yeterlik düzeyindeki deneyimleri tespit edilmiştir. Ayrıca tablo 9 incelendiğinde yöntem değişkenine bağlı kayda değer bir farkın oluştuğu dikkat çekmektedir. Bu farkın oluşmasında Geleneksel yöntemle yapılan uygulamalı tartım diktesi çalışmalarında öğrenciler ağırlıklı olarak çalışma grubuna ihtiyaç duyması ancak bu grup çalışmalarının düzensizliği ve büyük ölçüde aksaması ayıca öğrencilerin nitel ve nicel açıdan yeterli bir çalışma içeriği hazırlamalarının oldukça zor olması geleneksel yöntemin önemli eksikleri olarak dikkat çekmektedir. Buna karşın MUE Yöntemiyle öğrencilerin bireysel olarak uygulamalı tartım diktesi çalışmalarını öğretmenlerinin hazırladığı bir içerikle yapabilmesi iki yöntem arasında kayda değer bşr fark oluşmasında temel etkenler olarak nitelenebilir.

Tablo 10. Geleneksel ve MUE yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı ezgi diktesi çalışmalarını yapma yeterlik düzeyi deneyimleri

Yöntemler	Hiç		Az		Orta		B. Ölçü		Tamamen	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Geleneksel Yöntem	34	41,9	44	54,3	3	3,7	0	0	0	0
MUE Yöntemi	6	7,40	9	11,1	27	33,3	35	43,2	4	4,9

Tablo 10'da öğrencilerin Geleneksel Yöntemle ders dışı ezgi diktesi çalışmalarını ağırlıklı olarak az ve hiç yeterli düzeyinde yaptıkları yönünde görüş belirtmelerine karşın MUE Yöntemiyle büyük ölçüde ve orta yeterli düzeyindeki deneyimleri tespit edilmiştir. Ayrıca tablo 10 incelendiğinde yöntem değişkenine bağlı kayda değer bir farkın olduğu ve tablo 9'da benzer bir farkın olduğu dikkat çekmektedir. Bu farkın oluşmasında Geleneksel yöntemle yapılan uygulamalı ezgi diktesi çalışmalarında öğrenciler ağırlıklı olarak çalışma grubuna ihtiyaç duyması ancak bu grup çalışmalarının düzensizliği ve büyük ölçüde aksaması ayıca öğrencilerin nitel ve nicel açıdan yeterli bir çalışma içeriği hazırlamalarının oldukça zor olması geleneksel yöntemin önemli eksikleri olarak dikkat çekmektedir. Buna karşın MUE Yöntemiyle öğrencilerin bireysel olarak uygulamalı ezgi diktesi çalışmalarını öğretmenlerinin hazırladığı bir içerikle yapabilmesi iki yöntem arasında kayda değer bir fark oluşmasında temel etkenler olarak nitelenebilir.

Sonuç

Araştırma sonucunda, MİOY ders dışı çalışmalarında MUE Yönteminin Geleneksel yönetime kıyasla;

- Öğrencilerin çalışma gün sayılarını ortalama 2 gün artırdığı,
- Öğrencilerin günlük çalışma sürelerini ortalama 20 dakika artırdığı,
- Öğrencilerin çalışma sürelerini 08:00-03:59 gibi çok geniş bir saat aralığına yaymalarını sağladığı,
- Öğrencilerin çalışmalarını çok daha çeşitli ortamlarda mekân kısıtlaması olmadan yapabildikleri,
- Teorik aralık ve akor çalışmalarında iki yöntem arasında kayda değer bir yeterli farkının olmadığı,
- Uygulamalı aralık ve akor çalışmalarında kayda değer bir yeterli farkının olduğu,
- Tartım diktesi ve ezgi diktesi çalışmalarında kayda değer bir yeterlik farkının olduğu yönünde öğrenci deneyimleri belirlenmiştir.

Bu sonuçlara dayalı olarak Mobil Uzaktan Eğitim Yöntemiyle öğrencilerin MİOY ders dışı çalışmalarını daha etkin yaptıkları söylenebilir. Ayrıca araştırma sürecinde öğrencilerin Mobil uzaktan eğitim yöntemini kısa bir süre içinde benimsedikleri ve etkin bir biçimde kullandıkları gözlenmiştir. Mobil Uzaktan Eğitim çalışmalarına öğrencilerin %100'ünün

katılması, öğrencilerin yonteme gösterdikleri ilgi ve beğenin bir sonucu olarak nitelenebilir.

Tartışma

Mobil uzaktan eğitim yontemi öğrencilerin ders dışı MİOY çalışma süreçlerinin öğretmen tarafından düzenlenmesinde etkin bir biçimde kullanılabilir. Bu yontem ile öğrenciler içeriği ve süresi öğretmenleri tarafından hazırlanan MİOY ders dışı çalışmalarını zamana ve mekâna bağı kalmaksızın yapabilmektedir. Ayrıca yontem öğrencilerin MİOY ders dışı çalışma süreçlerinde öğretmenlerin etkinliğini kayda değer ölçüde artırmaktadır. Araştırma sonuçlarıyla aşağıda sunulan ilgili araştırma sonuçları, Mobil uzaktan eğitim yonteminin öğrencilerin ders dışı çalışma süreçlerinde etkin bir biçimde kullanılabilirliğini göstermektedir.

Karahan'ın (2016:930) araştırması incelendiğinde MİOY ders dışı çalışmaları asenkron uzaktan eğitim yontemiyle düzenlenen çalışma grubu öğrencilerinin aralık ve akor, tartım diktesi ve ezgi diktesi ön test - son test başarı düzeyleri arasında $p<.05$ düzeyine göre anlamlı bir fark olduğu belirlenmiştir. Karahan'ın (2015:1095) diğ er bir araştırması incelendiğinde ders dışı piyano çalışmalarını asenkron uzaktan eğitim yontemiyle düzenlenen deney grubuyla, geleneksel yontemle yapan kontrol grubu öğrencilerinin piyano çalma performansı karşılaştırılmış ve deney grubu yönünde $p<.05$ düzeyine göre anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir. Üç ayrı çalışmanın sonuçları uzaktan eğitim ya da mobil uzaktan eğitim yontemiyle öğrencilerin MİOY ve piyano ders dışı çalışma süreçlerinin başarıyla düzenlenebildiğini göstermektedir.

Yontemin başarılı olmasında öğrencilerin yüksek bir motivasyon ve ilgiye sahip olmaları da önemli bir etkidir. Uzaktan eğitimin ve dijital teknoloji tabanlı eğitimin öğrencilerin motivasyonlarını ve derse olan ilgilerini artırdığı (Karahan, 2016c; Karahan, 2014; Kim, 2013: 424) ve öğrencilerin ders materyaliyle yaşamsal çevreleri arasında daha çabuk bağ kurmakta ve öğrenme süreci daha etkin ve kalıcı bir nitelik kazandığı (Partti, 2014) ve sonuç olarak geleneksel yontemle kıyaslandığında öğrencilerin uzaktan eğitim yontemiyle daha başarılı oldukları belirlemiştir (Kör, vd., 2013). Bu durum MİOY ders dışı çalışmalarını mobil uzaktan eğitim yontemiyle yapan öğrencilerde de gözlenmiş, yani öğrenciler mobil uzaktan eğitim yontemiyle ders dışı çalışmalarını yüksek bir motivasyon ve ilgiyle yapmıştır.

Mobil uzaktan eğitim yontemiyle öğrencilerin ders dışı MİOY çalışma süreçlerinin başarıyla düzenlenmesinde öğretmenlerin MİOY ders dışı çalışma içeriğini öğrencilerin seviye ve gereksinimlerine uygun olarak hazırlaması ve öğrencilerin de bu çalışmaları düzenli olarak yapmasına bağıdır. Yani yontemin etkin olarak kullanılması için öğretmen ve öğrencilerin gerekli dikkat ve özen göstermeleri büyük önem sahiptir.

Öneriler

Mobil uzaktan eğitim yöntemi öğrencilerin eğitim-öğretim süreçlerine büyük bir esneklik getirmektedir. Daha açık bir ifadeyle; Yöntemle öğretmen ile öğrenci arasındaki etkileşim ders dışı çalışma sürecinde de devam etmekte öğrenciler ders dışı çalışmalarını zaman ve mekâna bağlı sınırlar olmadan yapabilmektedir. Bu sebeple yöntem öğrencilerin düzenli çalışma alışkanlığı kazanmalarını olumlu yönde etkilemektedir. Ayrıca Mobil Uzaktan Eğitimin hiç bir yatırım ya da bütçeye ihtiyaç olmadan ülkemizdeki öğretmen ve öğrencilerin sahip oldukları mobil cihazlar ve internet ağı ile uygulanabilmesi yöntemin etkin ve yaygın bir biçimde kullanılmasına olanak tanımaktadır.

Araştırma öğrencilerin MİOY ders dışı çalışma süreçlerinde mobil uzaktan eğitim yönteminin kullanılmasına ilişkin öğrenci deneyimlerini belirlemeye yöneliktir. Ancak bu etkin yöntemin hem MİOY dersi hem de MÖLP'de yer alan çeşitli alan dersleri kapsamında öğrenci başarı düzeylerini ne ölçüde etkilediğinin belirlenmesi gerekmektedir. Bu vb. araştırmalar nitelikli müzik eğitimcilerinin yetiştirilmesi açısından büyük önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akkuş, İ. - Kapıdere, M. (2015). Açık kaynak kodlu mobil uzaktan eğitim yönetim sistemleri. *9th International Computer & Instructional Technologies Symposium* – ICITS 2015, 13-19.
- Ağca, R. K. (2013). Eğitimde mobil araçların kullanımına ilişkin öğrenci görüşleri. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 295-302.
- Arapgırlıoğlu, H. - Özaltunoğlu, Ö. (2012). Müziksel işitme eğitimde yer alan dikte becerisinin sosyo-kültürel değişkenler açısından incelenmesi. *International Journal of Human Sciences*. 9 (2), 61-81.
- de Waard, I. (2013). mMOOC design: Ubiquitous, open learning in the cloud. *Handbook of Mobile Learning*, (eds.: Z. L. Berge and L.Y. Muilenburg), 356-368, New York & London: Routledge.
- Crompton, H. (2013). A historical overview of mobile learning: toward learner-centered education. *Handbook of Mobile Learning* (eds.: Z. Berge and L. Muilenburg), 3-14, NewYork, NY: Routledge.
- Crompton, H. (2014). A diachronic overview of technology contributing to mobile learning: A shift towards student-centred pedagogies. *Increasing Access*, 72, 7-15.
- Erdoğan, İ. (2008). *Öğrenmenin gücü*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Ece, S. - Kaplan, S. (2008). Müziksel algılama (işitme, okuma, yazma) ses ve çalgı yeteneği arasındaki ilişkilerin farklı değişkenler açısından incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16 (1), 285-296.

- Fındıkçı, İ. (2014). Bilgi toplumunun gerçekleri ve öğreten okuldan öğrenen okula. *Yeni Türkiye. Türk Eğitimi Özel Sayısı I* (ed.: H. C. Güzel), 852-863, Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Georgieva, E., et al. (2005). General classification of mobile learning systems, *International Conference on Computer Systems and Technologies*, CompSysTech.
- Gürlesel, C. F. (2014). Kalkınmada yeni paradigma. Bütünsel kalkınma yaklaşımı. *Yeni Paradigma*, (ed.: Mutlu Dinçer), 19-35, İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.
- Hacıev, P. (2007). *Temel müzik teorisi*. (çev.: Ather Destan), İstanbul: Pan yayıncılık.
- Halpern, D. (2005). *Social capital*. Cambridge: Polity Press.
- He, L. - Zhao, C. (2008). 4G technology promote mobile learning for new development. *Knowledge Acquisition and Modeling (486-490), KAM'08. International Symposium*, IEEE.
- Houser, C., and Thornton, P. (2005). Poodle: A course-management system for mobile phones. *Wireless and Mobile Technologies in Education, WMTE 2005. IEEE International Workshop*, IEEE.
- Huysman, M. (2004). Design requirements for knowledge-sharing tools: A need for social capital analysis. *Social Capital and Information Technology*, (eds: M. Huysman and V. Wulf), 187-207, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- İşman, A. (2011). *Uzaktan eğitim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Jason, G. C. (2007). The growth of m-learning and the growth of mobile computing: Paralleldevelopments. *International Review of Research in Open and Distance Learning*, 8 (2), 1-13.
- Karahan, A. S. (2014). The evaluation of synchronous distance ear training in comparison with the traditional ear training. *Eductional Research and Reviews*, 9 (21), 1266-1274.
- Karahan, A. S. (2015). The arrangement of students' extracurricular piano practice process with the asynchronous distance piano teaching method. *Eductional Research and Reviews*, 10 (8), 1088-1096.
- Karahan, A. S. (2016a). Müzik öğretmenliği programı öğrencilerinin müziksel işitme okuma yazma ders dışı çalışma süreçlerinde çoktan seçmeli testlerin asenkron uzaktan eğitim yöntemiyle uygulanması ve yöntemin öğrencilerin başarı düzeylerine etkisinin belirlenmesi. *Akademik Bakış*, 13, 920-934.
- Karahan, A. S. (2016b). Müzik öğretmenliği programı öğrencilerinin müziksel işitme okuma yazma eğitimi sürecindeki ders dışı çalışma yeterlilik durumlarının belirlenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 8-26.
- Karahan, A. S. (2016c). The evaluation of synchronic distance piano teaching in comprasion with the traditional piano teaching. *Turkish Studies- International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, 11(21), 211-228.
- Karahan, A. S. (2017). Uzaktan eğitim yönteminin müzik eğitimi anabilim dallarında kullanılma durumu. *26. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi*, Antalya.
- Karkın, M. (2004). Geçmişten günümüze müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda armoni ve işitme eğitimine yönelik programların incelenmesi. *1924-2004*

Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, Isparta.

- Keegan, D. (2002) *The future of learning: From eLearning to mLearning*. online, ZIFF Papiere 119, FernUniversität-Hagen.
- Keskin, N. Ö. (2010). Mobil öğrenme teknolojileri ve araçları. *Akademik Bilişim'10-XII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri 10-12 Şubat 2010 Muğla Üniversitesi*, 391-395, Muğla.
- Kim, E. (2013). Music technology-mediated teaching and learning approach for music education: A case study from an elementary school in South Korea. *International Journal Music Education*, 31(4), 413-427.
- Kinshuk, S. J. et al. (2003). Mobile technologies in support of distance learning. *Asian Journal of Distance Education*, 1(1), 60-68.
- Kör, H. vd. (2013). Uzaktan ve örgün eğitimin öğrenci başarısı üzerine etkisinin araştırılması. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 12 (2), 267-279.
- Livingstone, D.W. (2012). Debunking the 'knowledge economy'. The limits of human capital theory. *The Knowledge Economy and Lifelong Learning. A Critical Reader* (eds.: D.W. Livingstone and D. Guile), 85-116), Rotterdam: Sense Publishers.
- Lehner, F. et al. (2003). Wireless-e learning communication environment: Welcome at university at Rosenburg. *Eservis Journal*, 2 (3), 23-41.
- Mellow, P. (2005). The media generation: Maximise learning by getting mobile. *Ascilite*, 469-476.
- Özsoy, C. (2013). Bilgi ekonomisi ve eğitim. Bilgi Ekonomisi, (ed.: E. Kutlu ve B. T. Tosunoğlu), 162-189, Ankara: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Özgür, Ü. -Aydoğan, S. (2006). *Müziksel işitme okuma eğitimi ve kuramı I*. Ankara: Sözkese matbaası.
- Pratti, H. (2014). Cosmopolitan musicianship under construction digital musicians illuminating emerging values in music education. *International Journal of Music Education*, 32, (1), 3-18.
- Roschelle, J. (2003). Keynote paper: Unlocking the learning value of wireless mobile devices. *Journal of Computer Assisted Learning*, 19(3), 260-272.
- Shunye, W. (2014). A new m-learning system for higher education. *Journal of Chemical and Pharmaceutical Research*, 6(7), 1301-1307.
- Sağır, T. vd. (2013). Müziksel işitme-okumayazma dersi ile diğer alan dersleri arasındaki ilişkilerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8 (2), 305-314.
- Şengül, C. (2006). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinde kazanılan bilgi ve becerilerin öğretmenlik mesleğinde kullanılma düzeyleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tufan E. (2012). Birinci aşama müzik özel yetenek sınav sonuçlarının müziksel işitme okuma yazma dersi sonrasındaki durumu, *Fine Arts*, 7 (2), 1306 3111.

Tarimer, İ. - Okumuş, T. (2010). The usage of mobile communication devices as education tool. *Academic Informatic 2010*, February, Muğla.

Traxler, J. (2005). Defining mobile learning. *IADIS International Conference Mobile Learning*, 261-266.

Uşun, S. (2006). *Uzaktan eğitim*. Ankara: Nobel Basımevi.

Warschauer, M. (2011). *Learning in the cloud: How (and why) to transform schools with digital media*. New York ve London: Teachers College Press.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Docebo. (2014). E-learning market trends & forecast 2014 - 2016 report. <https://www.docebo.com/landing/contactform/elearning-market-trends-and-forecast-2014-2016-docebo-report.pdf> (Erişim: 19.05.2023)

URL-2: Vinci, M. L. - Cucchi, D. (2007). Possibilities of application of e-tools in education: mobile learning. <http://www.leonardo-lets.net/ict/common/download/MariaLuisaVinci.pdf> (Erişim: 01.06.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalenin etik kurul belgesi, 16.06.2023 tarih ve 2023/87 sayılı yazıyla Harran Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulundan alınmıştır. / *Ethics Committee of Harran University Social Sciences and Humanities Faculty has dispatched a document under the serial number of 2023/87 at 06.16.2023.*

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

İSTANBUL TÜRBELER MÜZESİ'NDE BULUNAN BİR GRUP ŞİFA TASI



A GROUP OF HEALING BOWL FOUND IN ISTANBUL TOMBS MUSEUM

Fırat ALLAK*

ÖZ: Şifa tasları çeşitli hastalık ve sıkıntılardan kurtulmak için üzerine yazılan ayet, sayı ve harf vefkleri ile ikonografik anlamlar yüklenen çeşitli sembollerle bezenmiş küçük sanat eserleridir. Şifa tasları malzeme, süsleme ve nitelik gibi özellikleri itibarıyla sanat tarihi kapsamı içerisinde değerlendirilmesinin yanı sıra dua, ayet, motif özellikleri göz önüne alındığında halk inancını yansıtmaları bakımından aynı zamanda halk bilimi disiplini içerisinde de önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada, İstanbul Türbeler Müzesi'nde bulunan Osmanlı'nın son dönemlerine ait olan bir grup şifa tası sanat tarihi disiplini çerçevesinde incelenmiştir*. Tekrara düşmemek adına eserlerin form ve süsleme özellikleri göz önüne alınarak çalışmaya 15 adet tas alınmıştır. Ele alınan eserler form itibarıyla, orta kısmı göbekli, göbeksiz ve ortasına küçük bir tas yerleştirilen taslar şeklinde üç gruba ayrılmaktadır. Maden sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan şifa taslarının üzerindeki yazılar okunarak taslardaki ayet ve süslemeler değerlendirilmeye çalışılmıştır. İşlevlerine yönelik olarak ağızdan başlanarak dip kısmını kadar yoğun bir şekilde yazıların kazındığı bu küçük kaplarda; geometrik, bitkisel ve az da olsa mimari tasvirlerle yer verildiği anlaşılmıştır. Pirinç madeninden döküm tekniği ile üretilen şifa taslarının özellikle Türk İslam sanatı içerisindeki yeri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halk bilimi, müze, şifa, şifa tası, maden sanatı

ABSTRACT: Healing bowls are small works of art adorned with verses, numbers and letters written on them and various symbols loaded with iconographic meanings to get rid of various diseases and troubles. In addition to being evaluated within the scope of art history in terms of material, ornamentation and quality, healing bowls also have an important place in the discipline of folklore in terms of reflecting folk belief when prayer, verse and motif features are taken into account. In this study, a group of healing bowls belonging to the last periods of the Ottoman Empire in the Istanbul Tombs Museum were examined within the framework of the discipline of art history. In order not to fall into repetition, 15 bowls were included in the study, taking into account the form and ornamental features of the works. The artifacts discussed are divided into three groups in terms of form, with a central part, without a hub, and bowls with a small bowl in the middle. The writings on the healing bowls, which have an important place in the metal art, were read and the verses and ornaments on the bowls were tried to be evaluated. In these small vessels, in which inscriptions were engraved as intensely as the bottom, starting from the rim for their functions; It was understood that geometric, vegetal and, to a lesser extent,

* Dr., Bağımsız Araştırmacı /firadallak@gmail.com (Orcid: 0000-0002-1502-2355)

* Bu makale, 15.06.2023 tarihinde Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda kabul edilen "İstanbul Türbeler Müzesi'nde Bulunan Madeni Eserler" aldı doktora tezinden üretilmiştir.

architectural depictions were included. The place of the healing bowls produced by the casting technique from brass mine, especially in Turkish Islamic art, is emphasized.

Keywords: *Folklore, museum, healing, healing bowl, metal art*

Giriş

Tıp ilminin çeşitli nedenlerle ilerleyemediği veya baskın ilimlerden daha geri kaldığı yörelerde, halkın bilimsel teknik tedavi yöntemleri yerine daha öncelikle toplumun gelenek ve inançlarına göre farklı farklı yöntemlerle hastalıklarla mücadele yöntemlerine başvurması doğal bir durumdur. Şifa taslarının işte bu nedenlerle bu tip ruhsal, moral tedavi için kullanılması da göz ardı edilmemesi gereken bir nokta olduğu düşünülmektedir. Toplumun geleneksel inançlarıyla birlikte giden bu uygulamaların tümünü koşulsuz bir şekilde kabul etmek ne denli sakıncalı ise bunları yok saymak da o denli yanlıştır. Bu inançların bir kısmı *plasebo* etkisi gösterir, rahatlık duygusu verir. Kesin medikal tedavisi olan durumlarda tıbbi tedavi geciktirilmediği sürece bu rahatlamalar zararsız olabilir. Her zaman bilimsel medikal tedavi yöntemlerinin ön planda tutulması birincil koşul olmalıdır ve hastaların öncelikle yakalandıkları hastalıklarla ilgili uzman doktorlara müracaat etmesi gereklidir. Ancak, hastaların manevi bir destek ve moral kazanmaları için tesirlerini Allah'tan bekleyerek şifa taşı kullanmaları, okunmuş su içmeleri ruhsal moral, motivasyon ve rahatlama kaynağı olabilir.

Şifa tasları malzeme, süsleme ve nitelik gibi özellikleri itibariyle sanat tarihi kapsamı içerisinde değerlendirilmesinin yanı sıra dua, ayet, motif özellikleri göz önüne alındığında halk inancını yansıtmaları bakımından aynı zamanda halk bilimi disiplini içerisinde de önemli bir yer teşkil etmektedir. Şifa tasları bu açıdan bakıldığında bize sadece madeni eserler hakkında maddi ve somut bilgiler sunmaktan ziyade kültürel, geleneksel özellikler barındırması ve insanların inanç sistemi ile bir geleneği anlatan özellikler sergilemesi yönünden de bir hayli ilginç ve farklı bir eser grubu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlaşılmaktadır ki, şifa tasları koruyucu ve iyileştirici etkisi olduğuna inanılan, çeşitli ayet, dua gibi kutsal ve anlaşılır metinler taşıdıkları gibi, örneğin tılsımlı düzenlemeler, sayılar, semboller ile bezenmiş İslami tedavi pratiği içinde önemli bir yere sahip nesnelere de taşımaktadırlar. Sembolik ve tılsımlı düzenlemeleri ile yersel ve dünyevi boyut ile göksel ve kutsal bir boyut arasında aracı nesnelere olarak şifa sağlamaya yönelik kullanılmışlardır (Perk ve Paksoy 2011: 11).

Bu bağlamda, İstanbul Türbeler Müzesi'nde bulunan 15 tane şifa taşı incelenip değerlendirmeye alınmıştır. Çalışmada şifa taslarının ne olduğu, hangi nedenlerle üretilip kullanıldığı, malzeme ve süsleme özelliklerinin yanı sıra yansıttıkları inanç kültürü itibariyle de değerlendirilip tanıtılması amaçlanmıştır. İncelenen eserler, geç döneme ait olup yoğun bezemeli ve birden fazla tipolojiye sahip olduğu anlaşılmıştır. Tasların hepsinin ölçüleri

ve fotoğrafları tarafımızca yapılarak örnekler başlığında ele alınmıştır. Çalışmada şifa taslarının tarihsel gelişimine değindikten sonra 15 tane tasın ayrıntılı tanımını yapılmıştır. Ardından değerlendirme ve sonuç başlığında incelenen eserler kendi içerisinde form, malzeme, süsleme konularına göre değerlendirilerek farklı müzelerdeki örneklerle kıyaslanmıştır.

1. Şifa Taslarının Tarihsel Gelişimi

Şifa tasları, üzerlerinde çeşitli dua, sure ve ayetlerin özenle işlendiği, tılsım da denilen vekf uygulamalarıyla etki gücünün pekiştirilmeye çalışıldığı ve kullanan kişinin şifa bulması inancıyla yapılmış kaplar şeklinde tanımlanabilir (Aksoy, 1976: 35-36; Erginer, 2003: 197; Çiftçi, 2011:1; Çelebi, 2012:605; Perk ve Paksoy, 2013: 10; Akı, 2013: 23; Topçu, 2016:1-2). Üzerinde çeşitli ayet ve tılsımların yer aldığı bu taslar içine konulan suyun üflenmesi, bu sudan içilmesi ve yıkanılması çok eski dönemlere kadar uzandığı bilinmektedir (Çalış, 2019: 314).

Sihir ve din ritüelinde şifa arama geleneği, erken dönemlere, M.Ö. 2000 yılı son çeyreğinde Suriye Çölü sınırlarında yaşayan Aramilere kadar indirilebilmektedir. Bu kapların işlevleri ile ilgili farklı görüşler olmakla birlikte insanların doğaya, kötü ruhlara ve hayata karşı sağlık, güvenlik ve şans arayışı simgeleyen tılsımlar olarak görülmektedir. Eski mezar yapıları içinde ele geçen Aramca ile iç yüzleri tamamen yazılan bu taslar “magic bowl”, “büyülü tas” olarak adlandırılmaktadır. Aramilere ait olan şifa veya tılsım kaplarının kaynağı Mezopotamya büyücülüğünün mirası olarak özellikle Antik Babil ve Eski Mısır’a atfedilmektedir (Tali, 2013:2122).

Şifa bulmak amacıyla Roma ve Bizans dönemlerinde kaplıca ve sıcak sulardan yararlanılmış, şifa taslarına benzer kaselerin dini ayinlerde kutsal ekmek ve kutsal şarabı içmek için litürijik malzeme olarak kullanıldığı bilinmektedir (Acara, 1997: 323).

Türkler, İslamiyet’i kabul ettikten sonra eski inançlarını yeni inanç örtüsü altında devam ettirmişlerdir. Yüzyıllar boyunca kabullendikleri alışkanlık ve değerlerinden kopamamışlardır. İslam alimleri fal, büyü ve sihir gibi uygulamalara karşı olduğunu belirtse bile Türk halkı kökeni ne olursa olsun uzun süren bu tür uygulamalardan vazgeçmemişlerdir (Kaya, 2001: 199-208).

İslamiyet’in ilk yıllarında hastalıkların tedavisi ve onlardan koruma, genellikle ruhî ve manevi yolla yapılmıştır. Hz. Muhammed’in büyüü yasaklamakla birlikte muska kullanılmasına, nazara, akrep ve yılan sokmasına ve genel olarak hastalıklara karşı “nefes etmeye” (okuyup üfleme) izin verdiği bilinir (Acar, 2015: 102). Erken İslam Döneminde şifa taslarına ilk örnek 12. yy’da Sultan El Melike’l Adil Mahmud bin Zengi için hazırlanmış ve üzerinde; “Bu kutsanmış kap her türlü zehir içindir. İçerisinde kanıtlanmış kullanımlar bir araya getirilmiştir” yazısı okunan tas olarak bilinmektedir. (Perk ve Paksoy, 2011: 53).

Anadolu Selçuklu Döneminde üretilen tas örneklerinde bezeme ve teknik olarak daha çok Bizans etkileri görülmektedir. Dönemin taslarına

bakıldığında üzerleri doğal veya efsanevi hayvan tasvirleri, gezegen ve burç işaretleri ve dualarla bezenmiş tasların hemen hemen şifa tasları ile aynı amaçla kullanılmış olması muhtemeldir. Bu dönemde yapılan Hasan Keyf'in Artuklu meliklerinden Rükneddin Davud'un adına yapılan 1114 tarihli tas, içi ve dışı renk renk mine dolgularla kaplanmıştır. Taslarda gerek tekniği gerekse ikonografyası ile Bizans sanatının etkileri görülmektedir (Kuban, 2002: 397; Öney, 1988:163). Bir diğer örnek M. Ürgüplü Koleksiyonunda bulunan, üzerinde Mardin'in Artuklu Meliki Kara Arslan İbnil Gazi (1261-1263) yazan tasın dini amaçlı şifa maksadıyla yapıldığı anlaşılmaktadır (Çeken, 2006: 543). Önemli bir diğer eser ise 1333 tarihli İlhanlı Hükümdarı Ebusait Bahadır Han tarafından hediye edilen ve günümüzde Konya Mevlana Müzesinde bulunan "Nisan Tası"dır. Mevlevilere göre nisan yağmuru, uğurlu ve aynı zamanda mübarektir. Nisan yağmuru konduğu için bu isimle anılan tasa nisan ayındaki yağmurlardan toplanan su, çeşitli hastalıklara şifa amacıyla dağıtılmış ve bereket olsun diye toprağa serpilmiştir (Oral, 1954: 1-53; Baer, 2016: 2-3).

Osmanlı Dönemi'nde de dini inanışlar ve kültürler arası etkileşim sonucunda taslar üzerinde şifa arayışı devam ettirilmiştir. Osmanlı Döneminde şifa taslarının yapımı önceki dönemlere göre arttığı görülmektedir (Aksoy, 1976:36) Bezemeli olarak yapılan çeşitli taslarda Selçuklu ve Memluk etkilerinin devam ettiği açıkça görülmektedir (Kerametli 1974:121; Erginsoy, 1997: 1146). Şifa taslarının 18. ve 19. yüzyılda özellikle İran etkili olarak biçimlendiği gözlemlenmektedir (Perk ve Paksoy, 2011: 58).

Şifa tasları üzerine yazılan ayet ve dualar, içine konan su ile birlikte hastalara verilmiştir. Bu şifa ritüelinde kullanılan su, zemm suyu, yağmur suyu veya kuyu suyu olarak iyileştirici etkisi, hastalara ve yörelere göre farklılaşmıştır (Tali, 2020: 8). İnsanların yakalandıkları hastalıklardan kurtulmak ve şifa bulmak için asırlarca gelenek halinde yapılan şifa tasları Anadolu'da "çiçek", "korku", "vefk", "botça", "tılsımlı", "sihirli", "tıhtap" gibi yörelere göre değişen farklı adlarla anılmaktadır (Aksoy, 1976: 35-36; Gönülal, 1990: 10-15; Çalışır, 1996: 15).

Maden üzerine kazınıp dua ve ayetlerle şekillenen ve insanların maddi ve manevi her türlü rahatsızlığına çare arayan şifa taslarının kullanımı bir çeşit lütürjik eşya olarak karşımıza çıkmaktadır (Tali, 2020: 8). Bu kaplar malzemesi, tipolojisi, üzerinde yer alan yazı kuşakları, geometrik, bitkisel ve mimari tasvirler gibi bezeme repertuarı ile maden sanatı içerisinde önemli bir eser grubu olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Örnekler

Örnek No 1:

Envanter No: 15/3 / **Şekil No:** 1-4 / **Ait Olduğu Türbe:** Aziz Mahmut Hüdayi Türbesi / **Ölçüleri:** A. Ç.: 15.7 cm, D.Ç.: 8 cm, Y.: 4.8 cm / **Dönemi:** 1851 / **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Yarım küre biçimli, alçak kaideli, ortası kesik koni şeklinde göbeği olan tasın ağız kısmı dışa çekiktir. İç yüzeyde ağız kısmında çeşitli surelerin ayetleri yazılarak ayetler arasına durak işareti olarak yaprak motifi kazanmıştır. Ayetler sırasıyla Fatiha suresinin ilk iki ayeti, Bakara suresinin ilk iki ayeti, Al-i İmran suresinin ilk iki ayeti, İbrahim suresinin ilk ayeti, Araf suresinin ilk iki ayeti, Yunus suresi ilk ayeti, Hud suresi ilk ayeti şeklindedir. Ağız bölümünün altında yer alan kuşakta Hud suresinin devamı yazılarak, arkasında Yusuf, Hicr, İsrâ ve Kehf surelerinin ilk ayeti ile Meryem ve Taha surelerinin ilk iki ayeti, Enbiya, Furkan, Şuara, Neml, Kasas surelerinin ilk ayeti işlenmiştir. Gövdede yer alan sekiz adet sivri kemerin içine ilk olarak Ayetel Kürsi ile başlanarak devamında İhlas, Nas ve Saf suresinin 13. ayeti, Enbiya suresinin 87. ayeti, Saffat, Sad, Fussilet surelerinin ilk iki ayeti, Şura suresinin ilk üç ayeti, Zuhuruf suresinin ilk iki ayeti, Duhan suresinin ilk üç ayeti, Casiye ve Ahkaf surelerinin ilk iki ayeti, Kaf, Fetih, Kamer, Necm, surelerinin ilk ayetleri, Rahman suresinin dört ayeti, Vakıa, Mücadele, Haşr veya Hadid, Cuma suresi, Mülk, Kalem, Cin surelerinin ilk ayetleri, Saf suresinin on üçüncü ayeti, İnsan ve Nebe surelerinin ilk ayetleri, Alak suresinin ilk iki ayeti ve Kadir suresinin ilk ayeti işlenmiştir. Sivri kemerlerin altında yer alan kuşağa, Kalem suresinin 51 ve 52. ayetleri ile İsrâ suresinin 82. ayeti kazanmıştır. Tasın dip kısmının merkezinde yer alan göbeğin tepesine kelime-i tevhit, yan yüzeylerine sırasıyla yukarıdan aşağıya doğru dört halife ve on iki imamdan dokuz isim yazılmıştır. Dip kısmının zeminine on iki imamdan kalan üç isim yazılmış, ortadaki kuşağa Aşere-i Mübeşşere'den (Cennetle müjdelenen on kişi) altı isim ve dört mezhep ismi yazılmıştır. Son kuşağa da dua metni, devamında ise dört önemli şahsiyetin ismi yazılmıştır. Tasın dış yüzünde ağız bölümünde 6-1-8 sayıları hemen altındaki kuşakta Kafirun suresi ve Saf suresinin 13. ayeti yazılmıştır. Eş büyüklükte on madalyonun sardığı gövdede madalyonların ilk beşine Fatiha suresi, 6'dan 9'a Nas ve 10'dan 13'e ise Felak sureleri yazılmıştır. On üçüncü madalyonun içine ve kalan boşluğa Saf suresinin 13. Ayeti "Nasrun Minellahi" eklenerek bitirilmiştir. Madalyonların arasında kalan boşlukların üst kısmına "Ya Saif" alt tarafına ise "Ya Rab" kazanmıştır. Madalyonların altında yer alan kuşakta Ya Nadi Ali Duası olarak bilinen bir dua metnine yer verilmiştir. Tasın kaidesinin dış yüzeyine 6-1-7-8 rakamları işlenmiş, dibe ise Sahibetun Muhammed ibni Muhammed sene 1267 (Sahibi Muhammed oğlu Muhammed sene 1851) ibaresi atılmıştır.



Şekil 1: Örnek 1'deki şifa taşı iç yüzeyi



Şekil 2: Örnek 1'deki şifa taşı iç yüzeyi



Şekil 3: Örnek 1'deki şifa taşı iç yüzeyi detay



Şekil 4: Örnek 1'deki şifa taşı dış yüzeyi detay

Örnek No 2:

Envanter No: 33/1 / **Şekil No:** 5-8 / **Ait Olduğu Türbe:** Karacahmet Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 15.2 cm, D.Ç.: 7.9 cm, Y.: 4.4 cm / **Dönemi:** 1858 **Malzemesi:** Pirinç **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanım: Eser küre şeklinde, alçak kaidelidir. Ağız kısmı dışa çekiktir. Ortasında yarım küre şeklinde bir göbeği bulunmaktadır. İç yüzeyde ağız kısmında Besmele ile başlanarak Yasin suresinin ilk sekiz ayeti yazılmıştır. Tasın gövdesini uçları yukarıya ve sağa bakacak şekilde içleri ve araları yazı ile doldurulmuş on iki adet yaprak motifi ile sarmaktadır. Yaprakların içi üç sıra halinde düzenlenerek, sekiz yaprağa Bakara suresinin 255. ayeti Ayetel Kürsi yazılmış, üç yaprağın içine de Kafirun suresine kazınmıştır. Yapraklardan sonuncu olan ile bahsi geçen on iki süslemenin arasına ve gövde bölümünün altındaki kuşağa Felak suresi ile İsra suresinin 82. ayeti yazılmıştır. Dip kısmında eş büyüklükte on tane madalyon içinde "Allah –er-Rahman- Muhammed ve Ali" lafızları okunabilmiştir. Göbek kısmın yan yüzeyindeki yazılar bir bütünlük oluşturmadığı için çözümlenmesi mümkün olmamıştır.

Dış yüzeyde ağıza ve altındaki kuşağa çentikler atılarak geçilmiştir. Gövde bölümünde art arda sıralanmış eş büyüklükte on iki madalyon içine Nas suresi yazılmıştır. Madalyonların arasında boş

kalan kısımlara da “V” şekli yapılarak bunların içine Esmâ-ül Hüsna’dan “el-Hannan ve el-Mennan” altı defa tekrarlanarak yazılmıştır. Dip kısmına Yasin, Kafirun, İhlas, Felak, Nas, Ayetel Kürsi, On iki imam, İsrâ, Recim veya Rakim ayeti ile Esmâ’ül Hüsna ibareleri kazınmıştır. Göbek kısmın iç tarafına tarih ve isim olarak Sahibi Halid Bey sene Hicri 1275 (Miladi 1858) ibaresi yazılmaktadır.



Şekil 5: Örnek 2'deki şifa tası iç yüzeyi



Şekil 6: Örnek 2'deki şifa tası dış yüzeyi



Şekil 7: Örnek 2'deki şifa tası iç yüzey detay



Şekil 8: Örnek 2'deki şifa tası dış yüzey detay

Örnek No 3:

Envanter No: 33/6 / **Şekil No:** 9-12 / **Ait Olduğu Türbe:** Karacahmet Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 16 cm, D.Ç.: 6.1 cm, Y.: 4.5 cm / **Dönemi:** 17-18. yy. / **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas, basık yarım küre biçimi bir görünüme sahiptir. İç tarafında göbek teşkil eden yarım küre şeklinde bir göbeği vardır. İç yüzeyde, gövdenin ağız tarafında yer alan kuşakta uçları üçgen şeklinde birbirine bağlanmış dikdörtgen biçiminde yirmi panoya yer verilmiştir. Her panonun ucu diğerinin içine geçerek düğüm oluşturulmuştur. Bu uygulama art arda yapılmayıp birer pano ara ile yapılmıştır. Panoların içi “Ha - Ayn - Ta - Lam - Elif - Vav -Ye” harfleri ile “12-17-71-81” sayıları işlenmiştir. Panoların altındaki dar kuşakta “Ya Seyyide’s Sadat Duası” olarak bilinen bir dua[†] metni yazılmıştır. Gövdenin dip tarafındaki kuşak geniş tutularak

[†] Ya Seyyide’s-Sadat Dua metninin anlamı: Ey Rabbim! Yüce Esmâ Hüsna hürmetine senden istiyorum. Ey merhamet eden Rahman! Ey Esirgeyen Rahim! Zâtının ve sıfatlarının mahiyeti anlaşılacak kadar yüce olan Azim! Başlangıcı ve sonu olmayan Kadim! Bedenlerin ve ruhların gıdasını yaratıp veren, bilip gücü yeten ve koruyan Mukit! Her şeyi hakkıyla bilen,

buraya dış hatları dilimlenen ve uçları birbirine bağlanacak şekilde düğüm yapmış dört tane madalyon içine “Ayn- Vav” kelimeleri ile 11-81 rakamları kazanmıştır. Tasın göbek kısmının yan yüzeyindeki etli yazının okunması mümkün olmamıştır. Göbeğin tepesi kendi içinde kuşaklara ayrılmıştır. İlk kuşakta art arda beş sivri kemerle değerlendirilmiş, bunların altında Besmele yazılmıştır. Basmelenin altında sivri kemer açıklıklı bir kapı ve solunda kandil motifi sağında minber olarak düşünülen tasvirlerle yer verilmiştir.

Dış yüzeyde, gövdenin ağız kısmında dilimlenmiş bir hatla geçilmiş, bunun altında geniş tutulan etli bir hatla Bakara suresinin 255. ayeti olan Ayetel Kürsi'nin tamamı yazılmıştır. Gövdenin ortasındaki kuşak dar tutularak buraya bir dua metnine yer verilmiştir. Art arda 14 madalyonun sıralandığı gövdenin dip tarafındaki kuşakta madalyonlar birbirine helezonik şekilde kıvrılan bir hatla bağlanmıştır. Madalyonların bir kısmına vefk uygulaması yapılırken diğerlerine de dört sıra halinde “Elif- Be - Ha - Sin - Ayn- Nun - Vav- Lam Elif - Ye” gibi harfler ile “1-2-3-7-8” rakamları yan yana yerleştirilmiştir. Dip kısmında bir dua metnine yer verilmiş ancak bu dua metni kuşağa sığmadığından dolayı yarıda bırakılmıştır. Göbek kısmın dış tarafını oluşturan girintisinin yan yüzeyleri altı sütunla ayrılmış, altı pano içerisinde dört sıra halinde yazı ile doldurulmuştur. Bu yazılar bütünlük oluşturmadığı için okunması mümkün olmamıştır. Girintinin dip kısmına Mühr-i Süleyman motifi işlenmiş, bu motifin içine ve aralarına harf ve sayılar kazanmıştır.



Şekil 9: Örnek 3'deki şifa taşı iç yüzeyi



Şekil 10: Örnek 3'deki şifa taşı dış yüzeyi

bilgisi her şeyi kuşatmış olan Alim! Fazilet türlerinin hepsine sahip olan Kerim! Ey Efendilerin efendisi, Ey duaları kabul eden, Ey dereceleri yücelten, Ey iyiliklerin sahibi, Ey hataları bağışlayan.



Şekil 11: Örnek 3'deki şifa tası iç yüzey detay Şekil 12: Örnek 3'deki şifa tası dış yüzey

Örnek No 4:

Envanter No: 70/1 / **Şekil No:** 13-16 / **Ait Olduğu Türbe:** Yahya Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 20 cm, D.Ç.: 6.5 cm, Y.: 5.2 cm / **Dönemi:** 17-18. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas, yayvan yarım küre biçime sahiptir. Ortasında yarım küre şeklinde göbeği bulunmaktadır. İç yüzeyde, ağızda yer alan yazının okunması mümkün olmamıştır. Ağız kısmının altında yer alan kuşakta etli bir hatla Bakara suresi 255. ayeti Ayetel Kürsi ve Saf suresi kazınmıştır. Bu kuşağın altına da Nas yazılmış, ardından Kelime-i Tehvid ile kuşak son bulmuştur. Gövdenin ortası dört oval, dört dairevi madalyonunun dönüşümlü olarak sıralanması hareketlendirilmiştir. Madalyonların hatları hem alt tarafta hem üstte birbirine bağlandığı bir düzenleme görülmektedir. Dairevi madalyonların içerisine Mühr-i Süleyman ve "Ali" ismi işlenmiş, oval şeklinde olanlara da yedi sıra halinde Nas Suresi ve Esmâ'ül Hüsnâ'dan "Ya Muafi, Ya Şafi, Ya Kafi" art arda yazılmıştır. Gövdenin dip tarafındaki kuşakta ince bir hatla Nas suresi kazınmıştır. Tasın göbeğinin yan yüzeylerine etli hatla dört defa "Allahümme Afina" (Allahım! Afiyet Sağlık ver) tekrar edilerek yazılmış, tepesine de Mühr-i Süleyman motifi işlenerek son bulmuştur.

Tasın dış yüzeyinde, iç yüzeyde görülen süsleme ve yazılar tekrar edilerek işlenmiştir.



Şekil 13: Örnek 4'deki şifa tası iç yüzey



Şekil 14: Örnek 4'deki şifa tası dış yüzey



Şekil 15: Örnek 4'deki şifa tası dış yüzey detay **Şekil 16:** Örnek 4'teki şifa tası dış yüzey detay

Örnek No 5:

Envanter No: 70/2 / **Şekil No:** 17-20 / **Ait Olduğu Türbe:** Yahya Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 19.1 cm, D.Ç.: 7.9. cm, Y.: 3.8 cm / **Dönemi:** 17-18. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas, yayvan yarım küre biçime sahiptir. Ortasında yarım küre şeklinde göbek vardır. Ağız kenarı düz olarak tamamlanmıştır. İç yüzeyde, ağız kısmı sade tutulmuştur. Ağızın altında yer alan kuşak ile gövdenin dip tarafındaki kuşakta 1-7-8 rakamları tekrar edilmiştir. Ağızdaki rakamların altında yer alan kuşakta etli bir hatla Bakara suresi 255. ayeti Ayetel Kürsi yazılmış, bu kuşağın altındaki dar yere de “Bismillah Eş-Şafi – Bismillah El-Kâfi” lafızları on yedi defa tekrar edilerek kazınmıştır. Gövdenin geniş kuşağında dikdörtgen ve kare şeklinde dilimli kartuşlar dönüşümlü olarak birbirine zincir gibi bağlanarak tasın iç yüzeyini dolanarak bunların içine Bismillah Eş – Bismillah El Kâfi yazılmıştır. Göbek kısmının yan yüzeyine etli hatla “Allahümme Afina” beş defa işlenmiş, tepesine de 1-7-8 rakamlarının yazıldığı Mühr-i Süleyman motifine yer verilmiştir.

Dış yüzeyde ağızın altındaki kuşakta Ayet-el Kursi kazınmış, bunun altında yer alan dar kuşakta ise “Bismillah Eş-Şafi – Bismillah El-Kâfi” lafızlarına yer verilmiştir. Gövdenin geniş kuşağında eş büyüklükte hatları birbirine bağlanan on üç madalyon içine önceki kuşakta olduğu gibi “Bismillah Eş-Şafi – Bismillah El-Kâfi” lafızlarıyla kazınmıştır. Madalyonların altındaki dar kuşakta 1-2-7-8 sayıları ile geçilmiştir. Göbek kısmını teşkil eden çukurluğun yan yüzeylerine “Allahümme Afina” yazılmış, tam merkezine de 1-2-7-8 rakamlarının işlendiği Mühr-i Süleyman motifi ile son bulmuştur.



Şekil 17: Örnek 5'deki şifa tası iç yüzeyi **Şekil 18:** Örnek 5'deki şifa tası dış yüzeyi



Şekil 19: Örnek 5'deki şifa tası iç yüzey detay

Şekil 20: Şekil 1 Örnek 5'deki şifa tası dış yüzey detay

Örnek No 6:

Envanter No: 70/4 / **Şekil No:** 21-24 / **Ait Olduğu Türbe:** Yahya Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 21 cm, D.Ç.: 10.2 cm, Y.: 6.1 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. / **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas, yarım küre biçime sahiptir. Ortası yarım küre şeklinde göbektir. İç yüzeyde ağızda ve onun altındaki kuşağa Yasin suresinin ilk on sekiz ayeti yazılmıştır. Gövdenin ortasına eşit aralıkla altı madalyon tasın yüzeyine yerleştirilmiştir. Madalyonların içine etli bir hatla “Ya Rahman – Ya Rahim – Ya Kerim – Ya Samed – Ya Ehed – Ya Ferd” kazınmıştır. Madalyonların arasındaki boşluklar üçer dikey sütunla bölünmüş birer yazı levhası olarak değerlendirilerek önceki kuşaklarda on sekizinci ayette sonlanan Yasin suresi burada on dokuzuncu ayetten kırk üçüncü ayetin sonuna kadar işlenmiştir. Gövdenin dip tarafındaki kuşak dar tutularak yine Yasin suresinin yazımına kırk yedinci ayete kadar devam edilmiştir. Dip kısmına etli hatla İhlas Suresi kazınmış, ancak sure buraya sığmadığından dolayı “Es Samed” lafzı ile son bulmuştur. Göbekli kısmın yan yüzeyleri 1-2-6-7-9 rakamları kazınmıştır.

Dış yüzeyde ağızda 1-2-6 rakamları atılmış, ağızın altında etli bir hatla Salavat-ı Şerif'e yer verilmiştir. Gövdenin ortasına on iki tane madalyon işlenmiş olup bunların içerisine dönüşümlü olarak yazı ve vefkler yerleştirilmiştir. İçerisinde yazı olan madalyonlara Esmâ'ül Hüsna'dan Ya Kâfi – Ya Şafi – Ya Vafi – Ya Muafi – Ya Razi – Ya Vasi” isimleri kazınmıştır. Madalyonların arasında kalan boş yerlere art arda iki defa Nas suresine yer verilmiştir. İkinci defa yazılan Nas suresinin 2. ve 3. ayeti yazılmadan sure

tamamlanmış, ardından Kalem suresinin 51 ve 52. ayeti yazılmıştır. Madalyonların altındaki kuşakta ağız kısmının altında yer alan kuşakta olduğu gibi bir Salavat-ı Şerif'e yer verilmiştir. Tasın kaidesinin iç ve dış yüzeyine sırasıyla 1-2-3-6-7-9 sayıları işlenmiştir. Dip kısmının düz alanında yedi madalyon içine üç sıra halinde 6- 29- 79- 6 -26 rakamlar kazındığı vefk uygulaması ile değerlendirilmiştir.



Şekil 21: Örnek 6'daki şifa tası iç yüzeyi **Şekil 22:** Örnek 6'daki şifa tası dış yüzeyi



Şekil 23: Örnek 6'daki şifa tası iç yüzey detay **Şekil 24:** Örnek 6'daki şifa tası dış yüzey detay

Örnek No 7:

Envanter No: 70/5 / **Şekil No:** 25-26 / **Ait Olduğu Türbe:** Yahya Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 18.6 cm, D.Ç.: 15.2 cm, Y.: 5.1 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Eser geniş ağızlı, dik karınlı, kaidesiz olup hamam tası formundadır. Tasın iç yüzeyi ağız tarafına doğru olan kısım ile dış yüzeyinin tamamı sade tutulmuştur. İç yüzeyde kuşaklar halinde merkezden ağza doğru yazıya yer verilmiştir. Tasın merkezine altı yapraklı bir çiçek motifi yapılmıştır. Çiçeğin her yaprağına denk gelecek şekilde altı kollu yıldız, bu yıldızın da her kolunun uzanarak oluşturduğu altı kollu bir çiçek motifine yer verilmiştir. En dıştaki çiçeğin kollarına Ashab-ı Keyf isimleri yazılmıştır. Tasın diğer kalan üç kuşağına merkezden ağza doğru Bakara suresi 255. ayeti Ayetel Kürsi, ardından Bismillahi Şafi Huvallahu, Bismillahi Kafi Ya Muafi" yazılmıştır.



Şekil 25: Örnek 7'deki şifa tası iç yüzeyi Şekil 26: Örnek 7'deki şifa tası dış yüzeyi

Örnek No 8:

Envanter No: 71/9 / **Şekil No:** 27-28 / **Ait Olduğu Türbe:** Yahya Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 13.2 cm, D.Ç: 6.2 cm, Y.: 3.3 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas düzgün yarım küre biçime sahiptir. Ağız kısmı dışa çekiktir. Merkezinde göbekli kısma küçük bir tas yerleştirilmiş, bu tasın bir kısmı kırılmıştır. Küçük tasın ağız kenarı da dışa çekiktir ve kenarında şu an mevcut olan 21 adet delik açılmıştır. İç yüzeyde ağız kısmında Yasin suresinin ilk üç ayeti yazılmıştır. Tasın gövdesi dış hatları zikzakların şeklinde olan dikdörtgenlerle değerlendirilmiş, bunların içine Bakara suresi 255. ayeti Ayete'l-Kürsi kazınmıştır. Tasın dip kısmında "Allah - Muhammed - Ali - Fatma - Hasan ve Hüseyin" yazılıdır. Küçük tasın içi sade tutulmuştur. Tasın dış yüzeyi sade tutulmuştur.



Şekil 27: Örnek 8'deki şifa tası iç yüzeyi Şekil 28: Örnek 8'deki şifa tası dış yüzeyi

Örnek No 9:

Envanter No: 33/7 / **Şekil No:**29-30 / **Ait Olduğu Türbe:** Karacaahmet Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç. 18.2 cm, D.Ç. 9 cm, Y. 4.7 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas düzgün yarım küre biçime sahiptir. Ağız kısmı dışa çekiktir. Merkezinde göbekli kısma küçük bir tas yerleştirilmiştir. Küçük tasın ağız kenarı da dışa dönük olarak bitirilmiştir ve kenarında 21 adet delik açılmıştır. Bu deliklere birer küçük halka ile üzerinde “Besmele” yazan plakalar asılmaktaydı fakat bu plakalar düşmüştür. Küçük tas merkezde vida perçin ile tutturulmuştur. Tasın dış yüzeyi sade tutulmuştur. İç yüzeyde, ağız kısmında Yasin suresinin ilk dört ayeti yazılmıştır. Gövde bölümünde zikzaklar çizilerek yapılan dikdörtgen panoların içine Bakara suresinin 255. ayeti olan Ayetel Kürsi işlenmiştir. Dip kısmında Saf suresinin bir kısmı ile “Allah – Muhammed – Ali – Fatma – Hasan ve Hüseyin isimleri yazılmıştır.



Şekil 29: Örnek 9'daki şifa tası iç yüzeyi

Şekil 30: Örnek 9'daki şifa tası iç yüzeyi

Örnek No 10:

Envanter No: 33/8 / **Şekil No:** 31-34 / **Ait Olduğu Türbe:** Karacaahmet Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç. : 21.8 cm, D.Ç. : 4.3 cm, Y. : 4.8 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. / **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas, ortası düz şeklinde yapılmıştır. Eser basık yarım küre biçiminde, kadesiz olup herhangi bir girintisi çıkıntısı yoktur. Ağız kısmı içe doğru kıvrılmıştır. İç yüzeyde, tasın ağız kısmı incelenen diğer örneklerden farklı olarak içe doğru dar bir şekilde yapılmıştır ve buraya dokuz defa art arda besmele tekrar edilerek yazılmıştır. Ağızın hemen altındaki geniş kuşakta etli bir hatla Bakara suresinin 255. ayeti Ayetel Kürsî kazınmıştır. Gövde ve dip kısmındaki oksitlenmelerden dolayı bu kısımlarda işlenen yazıların okunması mümkün olmamıştır. Gövdenin geniş kuşağı eş büyüklükte hatları düğüm olarak birbirine bağlanan beş madalyon ile hareketlendirilmiştir. Tasın merkezinde madalyon içinde Mühr-i Süleyman motifi işlenmiştir.

Dış yüzeyde ağız kısmının altında Ayetel Kürsi “kürsiyyuhu’s semavati ve’lard” lafzına kadar yazılmıştır. Buranın altındaki dar kuşakta sırasıyla iki defa besmele art arda, sonrasında “Er Rahman – Er Rahim lafızları ile bir dua metni işlenmiştir. İç yüzeydeki beş tane madalyona karşılık dış yüzeyde on iki madalyonun işlendiği gövdenin geniş kuşağında, madalyonlar birbirine düğüm yaparak bağlanmıştır. İçleri dört sıra halinde yazı ile doldurulmuş

olup bu yazılar İhlas, Felak, Nas ve Saf suresinin 113. ayeti şeklindedir. Madalyonların altına yer alan dar kuşakta İhlas suresi kazanmıştır. Dipte yer alan kuşağın içine önceki kuşaklarda yarım kalan Ayetel Kürsi sonrasında da dua metninin bir kısmı olan “Allahümme afina fi ebdanina Allhümme afina fi” etli bir hatla yazılmıştır. Dip kısmının merkezine bir kısmı silinmiş olan çok kollu bir çiçek işlenmiş olup içine ve dışına kazıma ile çentikler atılarak geçilmiştir.



Şekil 31: Örnek 10'daki şifa tasının iç yüzeyi Şekil 32: Örnek 10'daki şifa tasının iç yüzeyi



Şekil 33: Örnek 10'daki şifa tası iç yüzey detay Şekil 34: Örnek 10'daki şifa tası dış yüzey detay

Örnek No 11:

Envanter No: 73/1 / **Şekil No:** 35-38 / **Ait Olduğu Türbe:** Merkez Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 15.6 cm, D.Ç.: 7.7 cm, Y.: 4.6 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas yarım küre biçime sahiptir. Ağız kenarı dışa çekik olarak tamamlanmıştır. Eserin ortasında kesik koni şeklinde bir göbekli bulunmaktadır. İç yüzeyde, ağız kısmında Salavat-ı Şerif kazanmıştır. Ağızın altında yer alan kuşakta Bakara suresi 255. ayeti Ayetel Kürsi'ye yer verilmiş, ayet buraya sığmadığından dolayı “bi iznihi” lafzına kadar

yazılmıştır. Gövde eş büyüklükte on yedi tane sivri kemerli pano ile hareketlendirilerek bunların içi üç sıra halinde yazı ile doldurulmuştur. On beş panoya Nas suresi iki defa art arda işlenmiş, son iki panoya da İsrâ suresinin 82. ayeti “şifaun” lafzına kadar kazanılmıştır. Panoların arasındaki boş yere ile gövdenin hemen altındaki kuşağa 12-11-6 rakamları tekrar edilerek yazılmıştır. Tasın dip kısmında eşkenar dörtgenler ve beşgenler nöbetleşe yapılmış, bunların içerisi ve boş kalan kısımlara “Bismillahi'l-Baki” şeklinde kazanılmıştır. Yine burada yer yer bazı kısımlarda üç tane yan yana dizilmiş yapraklara yer verilmiştir. Göbekli kısmın yan yüzeyleri 11 ve 6 rakamları ile değerlendirilmiş, en tepeye basit bir şekilde çarkıfelek motifi işlenmiştir.

Dış yüzeyde, ağızda çentikler atılarak geçilmiştir. Ağız altında yer alan kuşak ile gövdenin dip tarafındaki kuşağa 11-12-6 rakamları kazanılmıştır. Gövdede hatları belirgin olmayan madalyon şeklinde on dört tane eş büyüklükte daire içine üç sıra halinde “Nadi Aliyyen” duası olarak bilinen bir dua metni, aralarda kalan boşlukların üst tarafına “Ya Hannan” alt tarafına ise “Ya Rab” lafızlarına yer verilmiştir. Dip kısmı sade tutulmuştur.



Şekil 35: Örnek 11'deki şifa tasının iç yüzeyi **Şekil 36:** Örnek 11'deki şifa tasının dış yüzeyi



Şekil 37: Örnek 11'deki şifa tası iç yüzey detay **Şekil 38:** Örnek 11'deki şifa tası dış yüzey detay

Örnek No 12:

Envanter No: 73/4 / **Şekil No:** 39-42 / **Ait Olduğu Türbe:** Merkez Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** AÇ.: 15.7 cm, D.Ç.: 8.2 cm, Y.: 4.5 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. **Malzemesi:** Bakır **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas, yarım küre biçime sahiptir. Ağız kenarı dışa kıvrılarak tamamlanmıştır. Ağız kenarında küçük bir deliği mevcut olup buranın bir kısmı kırılmıştır. Tasın ortasında kesik koni şeklinde bir göbeği bulunmaktadır. Eser incelenen diğer örneklerden farklı olarak üzerinde herhangi bir bitkisel veya geometrik süsleme olmayıp tüm yüzeyi sadece yazı ile doldurulmuştur. Yazılar sülüs hatla kazınmıştır. İç yüzey, tasın ağız kısmından dip kısmı dahil yedi kuşağa ayrılmıştır. Ağız kısmını oluşturan birinci kuşağa sırasıyla Fatıha suresi, halk arasında Hz. Yunus Duası olarak da bilinen Enbiya suresi 87. ayetinin dua kısmı, Sebe suresinin 26. ayetinin son üç kelimesi ile Kelime-i Tevhid yazılmıştır. İkinci kuşakta Bakara suresinin 255. ayeti Ayetel Kürsi işlenmiş fakat ayetin tamamı buraya sığmadığından dolayı “vesi’e ki kisma kadar yazılmıştır. İkinci kuşakta yarım kalan Ayetel Kürsi üçüncü kuşakta tamamlanmıştır. Bu kuşağın devamında Bakara suresi 256. ayet yazılmış, devamında Nasr suresi işlenmiş ancak yarım bırakılmıştır. Dördüncü kuşakta Nasr suresine devam edilmiş, ardından Salavat-ı Şerif yazılmaya başlanmış o da bu kuşağa sığmadığından dolayı yarım kalmıştır. Beşinci kuşakta Salavat-ı Şerif’in yazımı tamamlanmıştır. Altıncı kuşakta Kalem suresinin 51. ve 52. ayetine yer verilmiştir. Yedinci kuşakta iri bir şekilde bir dua metnine yer verilmiştir. Göbeğin başlangıcını oluşturan ilk kuşakta 2-6-11-17 rakamları ile geçilmiştir. Rakamların üstünde İhlas suresine yer verilmiş olup buranın üstüne de besmele kazınmıştır. Göbeğin tepesine ise bir çarkıfelek motifi işlenmiştir.

Dış yüzeyde, ağızdan dip kısmına kadar beş kuşağa ayrılmıştır. Birinci kuşakta “S” harfi yatay bir şekilde kazınmıştır. Ağızın altında yer alan ikinci kuşakta Kafirun suresi yazılmıştır. Gövdenin geniş bölümünü oluşturan üçüncü kuşakta etli bir hatla Nas suresi ile Saf suresinin 13. ayeti kazınmıştır. Dördüncü kuşakta İhlas suresi ile “La Havle” zikri işlenmiştir. Kaide kısmını oluşturan beşinci kuşak, diğer kuşaklardan farklı olarak 6-7- 8 ve 11 rakamları ile değerlendirilmiştir. Dip kısmının sade tutulmuştur.



Şekil 39: Örnek 12'deki şifa tasının iç yüzeyi **Şekil 40:** Örnek 12'deki şifa tasının dış yüzeyi



Şekil 41: Örnek 12'deki şifa tası iç yüzey detay



Şekil 42: Örnek 12'deki şifa tasının dış yüzey detay

Örnek No 13:

Envanter No: 73/5 / **Şekil No:** 43-46 / **Ait Olduğu Türbe:** Merkez Efendi Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 21 cm, D.Ç.: 10 cm, Y.: 6.2 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas yarım küre biçime sahiptir. Ağız kenarı dışa kıvrılarak tamamlanmıştır. Eserin ortasında kesik koni şeklinde bir göbeği bulunmaktadır. İç yüzeyde, ağızda Yasin suresinin 9. ayeti “min beyne” lafzına kadar yazılmıştır. Gövde kısmı çeşitli süslemeler ile hareketlendirilmiştir. İlk olarak uçları yukarıya doğru kıvrık, eş büyüklükte ve bitişik yapılmış dört tane yaprak motifine yer verilmiştir. Yaprakların hemen yanında iki kalın (minare veya sütun olabileceği) hat arasına stilize edilmiş soğan kubbe biçiminde süsleme tasvir edilmiştir. Gövdede sözü edilen süslemeler karşılıklı olarak birbirini tekrar etmektedir. Süslemelerin içi ve aralardaki boş yerlerin tümü yazı ile doldurulmuştur. Yazılar ilk olarak iki soğan kubbenin solunda yer alan sütundan başlamaktadır. Önceki kuşağa yazılan Yasin suresi burada iki soğan kubbe içine yazılarak devam edilmiştir. Soğan kubbelerden sonra gelen dört yaprağın ilkinde Saf suresi 13. Ayeti “karib” lafzına kadar yazılmıştır. Kalan üç yaprağa da İhlas suresi iki defa art arda tekrarlanarak yazılmıştır. İhlas suresinin bitimiyle besmele yazılıp dördü yapraklardan sondaki ile sütun arasında ikinci defa Saf suresinin 13. ayeti yazılmıştır. Bu ayetten hemen sonra besmele tekrar yazılarak sütunun diğer tarafı ile tek başına yapılan soğan kubbe içine gelecek şekilde Fatiha suresi işlenmiştir. Soğan kubbe ile sütun arasında üçüncü defa Saf suresi 13. ayeti “müminin” lafzına kadar yazılmıştır. Sütundan hemen sonra gelen son dört yaprağın ilk ikisine Kadir suresi, üçüncü yaprağa Saf suresi dördüncü defa yazılmış, en sondakine ise Kafirun suresi “ma abud vela” lafzına kadar yazılmıştır. Sondaki yaprak ile sütun arasına beşinci defa Saf suresi 113. Ayeti “karib” lafzına kadar işlenmiştir. Sözü edilen süslemelerin altında yer alan dar kuşakta Kalem suresinin 51. ve 52. ayeti ile Şii-Alevi inancında

yaygın olan Kelime-i Tevhid işlenmiştir. Dip kısmında etli bir hatla yazılmış on iki imam ismine yer verilmiştir. Tasın merkezinde bulunan göbeğin alt tarafına İsrâ suresinin 82. ayeti “li'l-muminin” lafzına kadar işlenmiş, tepesine de bir madalyon yapılmıştır. Madalyon altı kola bölünerek içine “Ali” ismi altı defa tekrar edilerek kazanmıştır.

Dış yüzeyde, ağızda 7-11 rakamları tekrar edilmiştir. Rakamların altındaki kuşakta Kafirun suresi ile Saf suresi 13. ayeti art arda yazılmıştır. Gövde bölümünde hatları dilimlenen on üç madalyonun beşine Kafirun suresi, kalan sekize de Nas suresi iki defa tekrar edilmiştir. Madalyonların arasında alt tarafa “Ya Rab” üst kısmına da surelerin devamı yazılmıştır. Gövdenin alt tarafına İhlas suresinin tamamı ile Kafirun suresinin “Kul ya eyyuhel ka” lafzına kadar yazılmıştır.



Şekil 43: Örnek 13 'deki şifa taşı iç yüzeyi Şekil 44: Örnek 13 'deki şifa taşı dış yüzeyi



Şekil 45: Örnek 13 'deki şifa taşı iç yüzey detay Şekil 46: Örnek 13 'deki şifa taşı dış yüzey detay

Örnek No 14:

Envanter No: 15/2 / **Şekil No:** 47-50 / **Ait Olduğu Türbe:** Aziz Mahmud Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç.: 15.2 cm, D.Ç.: 8.2 cm, Y.: 4.5 cm / **Dönemi:** 19-20. yy. / **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Alçak kaideli, yarım küre biçime sahip tasın ortası kesik koni şeklinde göbeklidir. Tasın ağız kısmında Kuran-ı Kerim'in 114. suresi olan

Nas suresi besmele ile beraber iki defa art arda yazılmıştır. Ağız kısmının hemen altında Bakara suresinin 255. ayeti olan Ayetel Kürsi yazılmış fakat ayet sığmadığından dolayı son üç kelime olan “vehuve'l-aliyu'l-azim” eksik bırakılmıştır. Tasın gövdesini oluşturan kuşak geniş tutularak buraya on dört tane kaş kemer tasvir edilmiştir. Kaş kemerlerden on iki tanesinin içine Nas suresi iki defa, kalan iki kemere de İsrâ suresinin 82. ayeti işlenmiştir. Kemerlerin aralarına 17-12-11, altlarına ise 12-11-6 sayıları kazınmıştır. Dip kısmında eşkenar dikdörtgenler içerisine dört defa “Bismillahi Şafi” yazılmıştır. Göbeği oluşturan yan yüzeye 12-11-6 rakamlarına yer verilmiş, buranın tepesine de basit bir şekilde çarkifelek motifi işlenmiştir.

Dış yüzeyde ağıza çentikler atılmış, gövdenin altında ve üstünde iç yüzeyde olduğu gibi 12-11-6 sayılarına yer verilmiştir. Gövde kısmına on üç madalyondan iki tanesine Besmele, iki tanesine “Ya Azizu İsmuke - Ya Allah”, iki tanesine “Ya Hakku Ebuke Muhammed- Hakkel Ebuke”, bir tanesine de “Ya Ali - Ya Ali” yazılıdır. Kalan altı madalyonun içerisindeki yazılar okunamamıştır. Madalyonların arasında kalan boşlukların alt tarafına “Ya Rab” üst kısımlara ise “Ya Hannan” tekrar edilerek yazılmıştır. Dip kısmı sade tutulmuştur.



Şekil 47: Örnek 14 'deki şifa tası iç yüzeyi



Şekil 48: Örnek 14 'deki şifa tası dış yüzeyi



Şekil 49: Örnek 14 'deki şifa tası iç yüzey detay



Şekil 50: Örnek 14 'deki şifa tası dış yüzey detay

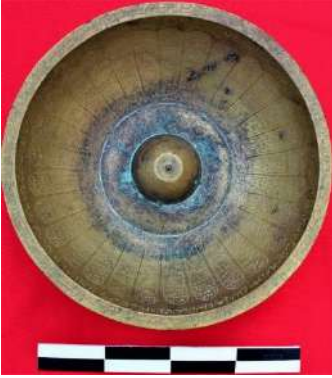
Örnek No 15:

Envanter No: 228 / **Şekil No:** 51-54 / **Ait Olduğu Türbe:** Eyyüp Sultan Türbesi / **Ölçüleri:** A.Ç. 21.3 cm, D.Ç. 10.2 cm, Y. 6.3 cm / **Dönemi:**

19-20. Yy. **Malzemesi:** Pirinç / **Yapım Tekniği:** Döküm / **Süsleme Tekniği:** Kazıma

Tanımı: Tas yarım küre biçiminde olup merkezinde yarım küre şeklinde küçük bir göbeği bulunmaktadır. İç yüzeyde ağızdan başlanarak dip kısmına kadar Yasin suresinin 47. ayetine kadar yazılmıştır. Gövde bölümüne aşağıdan yukarıya doğru genişleyen ve her biri zikzak şeklinde pano içine alınan art arda yapılmış yirmi dokuz tane sivri kemer kompozisyonuna yer verilmiştir. Dip kısmında etli bir hatla Ayete'l-Kürsi'nin ilk üç ayeti işlenmiştir. Tasın ortasında yer alan göbek sade tutulmuştur.

Dış yüzeyde ağız ve kaide kısmına 1-2 -11 rakamları kazınmıştır. Ağız bölümünün altında Salavat-ı Şerif yazılmıştır. Gövdeye hatları belirgin olmayan madalyonların içine ve aralarına etli bir hatla Esmâ'ül-Hüsna'dan on iki isme yer verilmiştir. Bu isimlerden ikisi çözümlenememiştir. Gövdenin altında yer alan kuşakta halk arasında Nazar Ayeti olarak bilinen Kalem suresinin 51. ayeti yazılmıştır.



Şekil 51: Örnek 14-5 'deki şifa tası iç yüzey tası dış yüzey



Şekil 52: Örnek 14-5 'deki şifa tası



Şekil 53: Örnek 15 'deki şifa tası iç yüzey detay yüzey detay



Şekil 54: Örnek 15 'deki şifa tası dış yüzey detay

3. Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada, İstanbul Türbeler Müzesi'nde bulunan şifa taslarından form, malzeme ve süsleme kompozisyonları dikkate alınarak 15 tanesi

incelenmiştir. Türbeler Müzesi 1978 yılında bağımsız bir müdürlük olarak kurulmuştur. 1978 yılından beri 117 türbe bu müzeye bağlıdır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak çalışan müze, türbelerin her türlü bakım ve onarımından sorumludur. Müze, envanterine kayıtlı türbelere ait 4500'ün üzerinde eser bulunmaktadır. Türbeler Müzesi bünyesinde barındırdığı farklı işleve sahip zengin koleksiyonuyla Osmanlı Dönemi el sanatlarının gözde ürünlerini ve tekke kültürü ile etnografik malzemeleri bir arada muhafaza etmektedir (Allak, 2023: 8). Çalışmada ele alınan şifa taşları da müzenin zengin bir koleksiyonunu oluşturmaktadır.

İncelenen taslardan 5'i (örnek 4,5,6,7,8), Yahya Efendi Türbesinden, 4'ü (örnek 2,3, 9,10), Karacahmet Türbesinden, 3'ü (örnek 11,12,13) Merkez Efendi Türbesinden, 2'si (örnek 1,2) Aziz Mahmud Hüdayi Türbesinden, 1'i (örnek 15) Eyyüp Sultan Türbesinden müzeye getirilmiştir. Eserlerin tümü Sultan Ahmet Külliyesinin elemanı olan darülkurra yapısında (müze deposu) muhafaza edilmektedir.

Ele alınan taslardan sadece iki tanesinde (örnek 1: 1851 – Örnek 2: 1858) tarih ibaresi kazınmıştır. Diğer tasların hiçbirinde tarih ibaresine rastlanılmamıştır. Ancak malzeme, yapım tekniği, süsleme ve kompozisyon özellikleri itibariyle tarihi bilinen taslarla mukayese edildiğinde yaklaşık aynı döneme, dolayısıyla 18 ile 20. yüzyıla ait olabilecekleri söylenebilir.

Şifa taşları ile ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında tasları ele alan araştırmacılar bu kapların formlarını çoğunlukla ortasında bulunan göbeğe göre gruplandırmışlardır (Akı, 2013: 121-122, Çalışır, 1996: 177-183, Çalış, 2019: 322, Tali, 2013: 2132, Tali, 2020: 112). Çalışmada yer alan taslar da form olarak yayınlarda yapılan form tipolojilerine uyduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda ele alınan şifa taşları form itibariyle; orta kısımları göbekli olanlar, orta kısımları düz (göbeksiz) olanlar ve ortasında küçük bir tas yerleştirilen örnekler şeklinde üç gruba ayrılmaktadır.

Orta kısımları göbekli grup, göbek biçimi yönünden iki farklı biçimde yapıldığı için kesik koni biçimli ve yarım küre olarak kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. Bu gruplar içinde kesik koni şeklinde göbeğe sahip 5 örnek (örnek 1, 11, 12, 13, 14), yarım küre şeklinde göbekli olanlar 6 örnek (örnek 2, 3, 4, 5, 6, 15) tespit edilmiştir. Ele alınan şifa taşlarının çoğunda göbeğe yer verildiği anlaşılmaktadır.

Göbekli form Frig dönemi eserlerinde görülen bronz kaplara benzemektedir. Tasların göbek bölümünün altından parmağın geçirilmesi suretiyle kullanım kolaylığı sağladığı varsayılmaktadır. Bu eserlerin göbekleri için suyun sıçramasını önlemek amacıyla yapıldığı öne sürülse de bu göbeğin ikonografik bir sembol olduğu daha kuvvetle muhtemeldir (Aksoy, 1976: 35). Deniz Çalışır, tasın merkezinde bulunan göbeğin, dünyanın merkezi kavramını tamamlayıcı olan kozmik dağ simgelediğini dile getirmektedir (Çalışır, 2005: 1893). Burada söz konusu olan dünyanın merkezinde yer alan dağ aracılığıyla gök ile yer arasında kurulan iletişimdir. Tasların göbeklerine kazınan Mühr-i Süleyman ve çarkifelek gibi simgesel

motifler ve Allah'ın isimleri de merkez sembolizmini dikkate almak gerektiğini düşündürmektedir (Perk ve Paksoy, 2011: 10-11). Tüm belirtilen görüşler doğrultusunda şifa taslarının merkezinde yer alan göbeğin yapılış nedeni hem işlevsel hem de sembolik olduğu düşünülmektedir.

Araştırmacılar kesik koni biçimli göbeğe sahip tasları genellikle 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasına tarihlendirmiştir. Ele alınan şifa tasları da aynı yüzyıl aralıklarında yapılmış olmalıdır. Ankara Etnografya Müzesi'nde yer alan bir grup tas kesik koni biçimlidir. Müzede yer alan 2 örnek eser no: 4'te eser 1843, eser no: 9'daki eser 1809 tarihli olduğu yazar tarafından tespit edilmiştir (Akı, 2013: 122).

Orta kısımları düz (göbeksiz) olan grup, incelenen taslarda iki örnek (örnek 7, 10) olarak görülmektedir. Bu grupta yer alan tasların ortası düz bir şekilde yapılmıştır ve herhangi bir girintisi çıkıntısı yoktur. Örnek 7'de yer alan tas form olarak hamam tasına benzese de onu hamam tasından ayıran en belirleyici özellik üzerinde ayetlere yer verilmesidir. Anadolu'da özellikle Osmanlı dönemine ait şifa taslarının bir bölümü hamam taslarıyla benzer olmasıdır. Bu kapların aralarındaki temel fark şifa taslarının yüzeylerine ayet, sure ve duaların işlenmesidir (Masaracı, 2007: 156). Bu grupta yer alan tasların formuna benzer taslar, Haluk Perk Koleksiyonunda (eser no: 035,037,038), özellikle 038 nolu tasın ortası düz olup kuşaklara ayrılmasıyla çalışmada ele alınan Örnek 7'deki şifa taşı ile benzerlik göstermektedir (Perk ve Paksoy, 2011: 69-71). Malatya Beş Konaklar Etnografya Müzesi, (Eser no: 82, 968, 1688) tasları XIX. XX. yüzyıla (Çalış, 2019: 312-320), Konya Etnografya Müzesi (Eser no: 2465) (Emiroğlu, 2010: 116), Sivas Müzesi, (Eser no: 6 ile 10 arası) (Tali, 2022: 133-140), Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan taslar da (Eser no: 3450) 19- 20. yüzyıla tarihlendirilmiştir. (Yüce, 2017: 114).

Ortasında küçük bir tas olan grup, incelenen örneklerde iki örnek (örnek 8, 9) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu grupta yer alan tasların ortasında göbek üzerine bulunan küçük tas, asıl tasla aynı forma sahip olduğu görülmektedir. Küçük tasların ağız kenarları asıl tas gibi dışa çekik olarak sonlanmaktadır ve buraya çoğunlukla "Besmele" yazılı ve uğurlu olduğu düşünülen baklalar asılmaktadır (Perk ve Paksoy, 2011: 11). Ortasında küçük bir tas yerleştirilen tasların benzerlerine Kayseri Etnografya Müzesi'nden 1 örnek (eser no: 6048), (Tali, 2013: 2125), Ankara Etnografya Müzesi, (Eser no: 27, 28) 2 örnek (Akı: 2013: 115-120), Haluk Perk Koleksiyonu, (Eser no: 100, 101, 102,103, 104, 105) 6 örnek (Perk ve Paksoy, 2011: 136-141) karşımıza çıkar. Bu örnekler form ve süslemeleriyle çalışmada yer alan taslarla aynı şekilde yapılmıştır.

Çalışmada yer alan şifa taslarının ölçüleri aşağı yukarı birbirine yakındır. Ağız çapı 13 ile 21 cm; yükseklik 3.3 ile 6.3 cm, et kalınlığı 0.2 ile 0.7 arasında değişen ölçüler vermektedir. İncelenen taslar bakır alaşımı olan pirinç malzemeyle üretilmiştir. Çalışmada sadece örnek 12'deki eser bakır

madeni kullanılmıştır. Anadolu'da bakır yataklarının bolluğu, Osmanlı Dönemi'nde bakırın alaşımı olan pirinç malzeme ile üretilen eserlerin de sayısının artmasını sağlamıştır. Ele alınan eserlerin neredeyse tümünün pirinçle üretilmesi bu madenin döküm tekniğine daha uygun olması ile açıklanabilir. Konuyu teşkil eden şifa taslarında maden sanatı içinde sayılan yapım ve süsleme tekniklerinde çok fazla bir uygulama çeşitliliği görülememektedir. Yapım teknikleri olarak taslar, döküm tekniği ile elde edilmiştir. Süsleme tekniğinde ise kazıma tekniğine yer verilmiştir. Yazı ve desenler yüzeysel şekilde kazınarak tas üzerine işlenmiştir.

Ele alınan taslarda süsleme olarak bütün yüzeyler boş bırakılmayacak şekilde bezenmiştir. Bezeme repertuarı genellikle ağızdan başlayarak tasın merkezindeki göbeği çevreleyen kuşaklardan oluşmaktadır. İncelenen taslar içerisinde sadece bir tanesinde (örnek 12) bitkisel ve geometrik süslemeye yer verilmeyip tümüyle yazı ile bezenmiştir.

Kuşaklar halinde oluşturulan düzenlemelerde çoğu zaman tasın iç ve dış yüzeyinde paralel bir kompozisyon düzeni görülmektedir. Tasların genellikle karın kısmını oluşturan üçüncü ve dördüncü kuşaklar geniş tutularak bu kuşaklara madalyon, dilimli kemerli pano, büyük yaprak motifleri, kartuşlar, vefk ve yazı gibi düzenlemelere yer verilmiştir.

İncelenen şifa taslarında süslemeyi teşkil eden başlıca konular; yazı, geometrik, mimari tasvirler ve bitkisel şeklinde dört farklı süsleme türü karşımıza çıkmaktadır. Yazı şifa tasarımının süslenmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Birkaçı haricinde tasların iç ve dış tüm yüzeylerinde yoğun yazılı bezeme görülmektedir. Bazı taslarda bu durum kadar yoğun yapılmış ki yazıların okunmasında güçlük çekilmiştir. Şifa taslarında kazınan yazılarda özellikle işlevlerine yönelik daha çok Kur'an-ı Kerim'den ayetler, dua metinleri ve Allah'ın isimleri, Kelime-i Tevhid, Kelime-i Şehadet, Salavat-ı Şerif, 12 imam isimleri ve Şii inancını yansıtan dualara yer verilmiştir.

Ele alınan 15 şifa tasında 49 farklı sureye ait ayetlerin kazındığı tespit edilmiştir. Bu sureler; Nas Suresi, Yasin Suresi, Bakara Suresi, Felak Suresi, İhlas Suresi, Kalem Suresi, Saf Suresi, Fatiha Suresi, Kafirun Suresi, İsrâ Suresi, Kadir Suresi, Enbiya Suresi, Nasr Suresi, Sebe Suresi, Ali İmran Suresi, İbrahim Suresi , Araf Suresi, Hud Suresi, Yusuf Suresi, Hicr Suresi, Kehf Suresi, Meryem Suresi, Taha Suresi, Furkan Suresi, Şuara Suresi, Neml Suresi, Kasas Suresi, Saffat Suresi, Sad Suresi, Fusilet Suresi, Şura Suresi, Zuhruf Suresi, Duhan Suresi, Casiye Suresi, Ahkaf Suresi, Kaf Suresi, Fetih Suresi, Kamer Suresi, Necm Suresi, Rahman Suresi, Vakıa Suresi, Mücadele Suresi, Haşr Suresi, Cuma Suresi, Mülk Suresi, Cin Suresi, İnsan Suresi, Nebe Suresi, Alak Suresi şeklindedir. Bunun yanında, Dört halife, Nadi Ali Duası, Ya Seyyid Sedat Duası, On İki İmam Salavatı ve Salavat-ı Şerif ve Ashab-ı Keyf isimleri tespit edilmiştir.

Taslarda yer alan yazılar içerisinde on iki imam isminin zikredilmesi ve Nadi Ali duasının işlenmesi bu kaplarda Şiilik inancının etkili olduğunu düşündürmekte, dolayısıyla üretimlerinin İran olabileceği akla gelmektedir.

İncelenen eserlerde şahıs isimleri nadiren görülmektedir. Örnek 1’de; Sahibi Muhammed oğlu Muhammed, Örnek 2’de Sahibi Halid Bey şeklinde şahıs isimleri tespit edilmiştir. 2 örnekte isimlerin bulunması bu tasların kişiye özel olarak hastalıklarını tedavi etmek için hazırladığını göstermektedir. Tasların yapımı hem zor hem pahalıdır (Perk ve Paksoy, 2013: 58; Tali, 2022: 143-144). Dolayısıyla şifa tasını yaptırmaya ekonomik olarak gücü yeten ya da böyle bir tasa sahip olan kişinin, olasılıkla hastalığına veya derdine şifa bulduktan sonra tası, yakın çevrede ihtiyacı olan insanların şifa bulmaları maksadıyla türbe mekânlarına bıraktığı düşünülmektedir. Ayrıca örnek 2’de yer alan şifa tasının dış yüzeyinin dip kısmında Yasin, Kafirun, İhlas, Felak, Nas, Ayetel Kürsi, İsrâ, Recim ayetleri sadece isim olarak yazılmış ve yine Esmâ’ül Hüsnâ’dan isimler kazanmıştır. Tası kullanacak kişinin yakalandığı hastalıktan kurtulmak için bu sureleri ve isimleri tek tek okuduğunda şifa bulacağı maksadıyla kazındığı varsayılmaktadır. Taslarda bir diğer önemli husus ayetlerden ve tılsımlı rakamlardan arta kalan boş alanların genellikle Allah’ın isimlerinden olan özellikle Yâ Hannan, Yâ Mennan, Yâ Baki gibi isimlerle doldurulduğu tespit edilmiştir.

Geometrik süslemeler; madalyonlar kompozisyonlarda en çok işlenen geometrik bezemelerdir. Tasların büyük bir çoğunluğunda (9 tasta) (Örnek 1, 4, 5, 8, 7, 10, 11, 12, 13) madalyonlar iç ve dış yüzeye yerleştirildiği görülür. Madalyonlar bir sıra halinde tasın yüzeyini dolaştığı gibi, bazen de tasın dört yönüne eşit aralıklarla yerleştirilebilmiştir. Dilimli kemerli, sivri kemerli panolar, çarkıfelek, Mühr-i Süleyman, dilimli kartuşlar, eş kenar dörtgenler, beşgenler gibi süslemeler taslarda görülen geometrik süslemelerdir.

Mühr-i Süleyman motifi 4 eserde tespit edilmiştir. Örnek 3’te dış yüzeyde, Örnek 4’te hem iç yüzeyde hem dış düzeyde göbeğe ve gövde bölümünde yer alan madalyonların içerisinde kullanılmıştır. Örnek 5’te iç yüzeyde göbeğin tepesinde yer verilmiştir. Örnek 10’da ortası düz yapılan tasın merkezine bu motif kazanmıştır. Mühr-ü Süleyman’ın kötü güçlerden korunma maksatlı kullanıldığı ve Kur’an’da adı geçtiği için İslam sanatlarında tercih edilen bir motif olduğu belirtilmektedir (Bayram, 1998: 49). Mühr-i Süleyman motifinin kötü güçlerden korunmak ve tılsım etkisi olduğuna inanıldığı için şifa taslarında kullanıldığı düşünülmektedir. Bunun yanında Mühr-i Süleyman’ın geçtiği dört tas örneğinde de Bakara Suresi’nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi) kazanmıştır. Ayet-el Kürsi yedi kez okunması halinde okuyan kimsenin düşmanından korunacağı ve düşmanını helak edeceği, bunun yanında dünya ve ahiret için nimetler verileceği gibi ona hayır kapıları da açılmış olacaktır. Okunduğunda makbul sayılan bu ayetin su ile birlikte de hastalara şifa olduğu bilinmektedir (Tali, 2020: 114). Taslarda geçen Mühr-ü Süleyman motifinin etki gücü Kuran’da geçen sure ile pekiştirmeye çalışıldığı dolayısıyla bu tılsımlı kapılara uygulandığı düşünülmektedir.

İncelenen eserlerde çarkıfelek motifi, 3 şifa tasında (Örnek 11, 12, 14) görülmektedir. Çarkıfeleğin ikonografik anlamı konusunda tüm varsayımların ortak noktası hareket, süreklilik ve dönüşümü ifade etmesi yönündedir. Kaynağı çok eski dönemlere dayanan bu motif gamalı haç motifinden gelişmiş olup, birçok versiyonu mevcuttur (Çetin, 2017: 356). Çarkıfelek motifi incelenen eserlerde tasın ortasında yer alan göbeğin tepesine işlenmiştir. Tasın merkezini oluşturan göbeğin dünyanın merkezi kavramını tamamlayıcı olan kozmik dağı simgelediği düşünülmektedir. Tasların göbeğine çarkıfelek gibi simgesel anlamı olan bir motife yer verilmesi, merkezi bir çevrenin sembolizmi söz konusu olduğu düşünülmektedir (Çalışır, 2005: 1893; Perk ve Paksoy, 2011: 10-11).

Mimari tasvirler; birkaç örnekte görülmektedir. Örnek 3'de yer alan şifa tasının iç yüzeyinde göbeğin üzerinde ortada sivri kemer açıklıklı bir kapı, solunda kandil motifi ve sağında minber olduğu varsayılan tasvirlerin birlikte ele alındığında bir camiye oluşturduğu düşünülmektedir. Örnek 13'te yer alan şifa tasının gövdesinde stilize edilmiş soğan kubbe ve minare tasvirlerine yer verilmiştir. Benzer uygulama Haluk Perk Koleksiyonu'nda yer alan 33, 34, 35 nolu taslarda da görülmektedir. Koleksiyonda yer üç eserde de merkezde stilize soğan kubbe ve her iki yanına simetrik olarak birer minare yerleştirilmiştir (Perk ve Paksoy, 2013: 65-67). Şifa taslarının bazı örneklerinde mimari tasvirlerden kubbe, minare ve kandil gibi dini içerikli betimlemelerin görülmesi, bu eser grubunun şifa ile alakalı olması, dolayısıyla ayet, sure gibi dini içerikli yazıların yer alması ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir.

Bitkisel süslemeler; şifa taslarında yazı ve geometrik bezemenin yoğunluğuna karşın bitkisel unsurlara çok az rastlanılmaktadır. Yaprak ve çiçekler (Örnek 4, 7, 10, 14) en fazla görülen bitkisel bezemelerdir. Şifa tasları üzerinde dikkat çeken bezeme unsurlarından biri de tılsım amaçlı olarak kazınmış çeşitli rakamlardır. Şifa taslarında en çok karşımıza çıkan 1-2-3-6-7-12 gibi rakamlara yüklenen anlamların Türk ve İslam kültürü ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Son olarak; şifa tasları, ikonografik programlar ve tılsımlı düzenlemelerle İslam ve Osmanlı maden sanatı eserleri içerisinde önemli ve ilginç bir grubu oluşturmaktadır. Osmanlı'nın son dönemlerine ait olan bu taslarda figürlerin işlenmediği, işlevlerinden ötürü yazının daha ağırlıkta olduğu, bunun yanında bitkisel, geometrik ve mimari tasvirli süslemelerin kazındığı söylemek mümkündür. Şifa tasları ortaya çıktığı dönemin el becerilerini, sanat zevkini yansıttığının yanında inanç anlayışını ortaya koyan sanat eserleridir. Konu ile ilgili yapılan araştırmalarda müze ve koleksiyonlarda bulunan şifa taslarının son zamanlarda bilimsel yayınlarda yer edinmesi son derece sevindiricidir. Tarafımızca yapılan bu çalışmanın yapılacak yeni yayınlara katkı sunacağına inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acara Eser, M. (1997). *Bizans maden sanatı: dini törenlerde kullanılan (liturjik) eşyalar*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Acar, Ş. (2015). *Osmanlı'da günlük yaşam nesnelere*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Akı, A. (2013). *Ankara Etnografya Müzesi'ndeki şifa taşları*. Ankara: Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aksoy, O. (1976). Şifa taşları. *Türk Etnografya Dergisi*, 15, 35-54.
- Allak, F. (2023). *İstanbul Türbeler Müzesi'nde Bulunan Madeni Eserler*. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bayram, S. (1998) Türk kültüründe Mühr-ü Süleyman'ın yeri. *Kültür- Sanat*, 37, 47-52.
- Baer, E. (1973). The nisan taşı: A study in Persian – Mongol metal ware. *Kunst Des Orients*, 9, 1-46.
- Çalış, E. (2019). Malatya Beş Konaklar Etnografya Müzesi'nde bulunan bir gurup şifa taşı. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (2), 312-331.
- Çeken, M. (2006). Maden sanatı. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu: Maden Sanatı*, (ed.: Ahmet Yaşar Ocak-Ali Uzay Peker), 543-555, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çelebi, İ. (2012). "Vefk". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XLII, 605-607, İstanbul: İSAM-İslam Araştırmaları Merkezi.
- Çetin, Y. (2017). Türk-İslam bezeme sanatında gamalı haç (svastika) ile çarkifelek motiflerinin köken ve ikonografik anlamları üzerine bir değerlendirme. *Sosyal Bilimler Çalışmalar Dergisi*, 3 (8), 353-365.
- Çalışır, D. (1996). *İstanbul Müzeleri ve Bazı Özel Koleksiyonlarda Yer Alan Madeni Şifa Taslarının İslam Kültür Ve Sanatındaki Yeri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çalışır, D. (2005). Şifa taşlarında kozmik sembolizm. *38. Uluslararası Tıp Tarihi Kongresi Bildiri Kitabı*, (ed.: N. Sarı vd.), 1893-1900, Ankara.
- Çiftçi, H. A. (2011). *Dinlerde vefkler*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erginer, G. (2003). Anadolu'da batıl inanmalar ve büyü. *Elementerifş Anadolu'da Büyü ve İnanışlar*, (ed.: Ekrem Işın), 73-74, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erginsoy, Ü. (1997). Maden Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, 1138-1147, İstanbul: YEM Yayınları.
- Emiroğlu, İ. (2010). *Konya'da hamam kültürü ve kullanım eşyaları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gönülal, Ö. (1990). Seyitgazi Müzesi'ndeki şifa taşları. *I. Müzecilik Semineri*, 27-28 Aralık 1989, 10-15, Eskişehir: T.C. Eskişehir Valiliği Yayınları.
- Kerametli, C. (1974). Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde erken İslam devri maden işçiliği. *Türk Etnografya Dergisi*, 14, 115-125.
- Kaya, M. (2001). Eski Türk inanışlarının Türkiye'deki halk hekimliğinde izleri. *Folklor -Edebiyat*, 7 (25), 199-218.
- Kuban, D. (2001). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Masaracı, Y. (2007). İnanç Dünyamızın gizemli objeleri. *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi*, 4, 156-157.
- Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oral, M. Z. (1954). *Nisan taşı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Perk, H. - Paksoy, İ. G. (2011). *Duanın sudaki gizemi şifa taşları*. İstanbul: Haluk Perk Müzesi Yayınları.
- Tali, Ş. (2013). Kayseri Etnografya Müzesi'nde bulunan şifa taşları ve sanatı üzerine. *Journal of Turkish Studies*, 8 (8), 2119-2138.
- Tali, Ş. (2020). *Geç dönem Osmanlı şifa taşları*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Tali, Ş. (2022). Sivas Müzesi'nde bulunan tihtap / şifa taşları üzerine bir araştırma, *Sanat Tarihi Dergisi*, 31 (1), 123-153.
- Topçu, E. (2010). Şifa taşlarının Türk tıp folklorundaki yeri. *Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi*, 16, 88-92.
- Yüce, Ö. (2017). *Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki tarikat eşyaları*. Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / This article does not require an Ethics Committee Approval.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu makale, 15.06.2023 tarihinde Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda kabul edilen "İstanbul Türbeler Müzesi'nde Bulunan Madeni Eserler" aldı doktora tezinden üretilmiştir. Tezin oluşmasında emeği geçen danışman hocam Prof. Dr. Gülşen Baş Terzioğlu'na teşekkürlerimi sunuyorum. / This article was produced from the doctoral thesis "Mineral Artifacts in the Istanbul Tombs Museum", which was accepted at Van Yüzüncü Yıl University, Institute of Social Sciences, Department of Art History, on 15.06.2023. I would like to thank my advisor Prof. Dr. Gülşen Baş Terzioğlu.

BAYAT İLÇESİ SAĞIRLI KÖYÜ CİCİM VE ZİLİ DOKUMALARINDAN ÖRNEKLER



SAMPLES OF CİCİM AND ZİLİ WEAVINGS BAYAT DISTRICT SAĞIRLI VILLAGE

Sultan SÖKMEN*

ÖZ: Sağırlı, Afyonkarahisar ilinin Bayat ilçesine bağlı bir köydür. Afyonkarahisar il merkezine 42 km, Bayat ilçe merkezine 15 km uzaklıktadır. Köyün ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayalıdır. Sağırlı köyü küçük bir Yörük köyüdür. Dokumacılık sürekli göç eden, göç ederken evini ve kullandıkları tüm eşyaları taşıyan Yörükler için çok önemlidir. Sağırlı köyünde yaşayan Yörükler yetiştirdikleri koyunların yünü dokumalarında kullanmışlar ve yaygı, heybe, namazlık, yastıklarında oldukça zor bir teknik olan sık motifli cıcim ve zili dokuma tekniklerini uygulamışlardır. Çetinceviz, dağ dolandı, gıvrım, göz, дума, eysiranlı, kirkitli, karı boşatan, sığır sidiği, yantırı, çatal çapraz/gelin ağlatan, ayak, kazayağı otu ve cırnak motifleri dokumalarda kullanılan başlıca motiflerdendir. Dokumalarda çok çeşitli renkler kullanılmıştır. Çözgü ve atkı iplikleri aynı renk tercih edilmiş olup yün malzemelidir. Desen ipliklerinde ise yün ve akrilik iplikler kullanılmıştır. Dokunan yastıkların ve heybelerin sökülmesini engellemek için kenarına iğne ile yörede "Kürtleme dikişi" olarak ifade edilen dikiş tekniği uygulanmaktadır. Dokumaların yüzey şemaları incelendiğinde, çoğu örneklerde kaydırılmış eksenler halinde sıralanmış motifler hâkim olsa da farklı düzenlemelerde görülmektedir. Bu çalışmada, Bayat ilçesi Sağırlı köyünde tespit edilen cıcim ve zili dokuma teknikli 14 adet dokuma örneğinin teknik, kullanılan malzeme, renk, motif ve kompozisyon açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bayat, Sağırlı köyü, dokuma, cıcim, zili.

ABSTRACT: Sağırlı is a village in the Bayat district of Afyonkarahisar province. It is 42 km from Afyonkarahisar city center and 15 km from Bayat district center. The economy of a village depends on agriculture and husbandry. Sağırlı village is a small nomadic village. Weaving is very important for the nomads who are constantly migrating, carrying their houses and all the goods they use. The nomad sliving in Sağırlı village used the wool of the sheep they raised in their weaving. They applied the techniques of dense motif cıcim and zili weaving, which is a very difficult technique, in their mats, saddlebags, prayer rug sand pillows. Çetinceviz, mountaint wined, curling, eye, дума, eysiranlı, kirkitli, divorcing women, cowpiss, yantırı, forkcross/bridecry, foot, goose foot grass, nail are motifs used in weaving. A wide variety of colors were used in the weavings. The weft thread sand warp thread sare the same color and are made of wool material. Wool and acrylic yarns are used in pattern yarns. In order to prevent the woven pillows and saddle bags from being disassembled, a "Kurdish" stitch is applied with a needle. When the surfaces chemes of the weaving sare examined, although motifs arranged in shift edaxes are seen in most samples, different arrangements are also seen. In this study, it is

* Dr. Öğr. Üyesi-Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü-Afyonkarahisar/sultan.sokmen@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-8838-0620)

aimed to examine 14 weaving samples made with cicim and zili weaving technique, which were determined in Sağırlı village of Bayat district, in terms of technique, material used, color, motif and composition.

Keywords: Bayat, Sağırlı village, weaving, cicim, zili.

Giriş

Bayat, Ankara'yı Akdeniz ve Ege bölgesindeki illere bağlayan transit yolun üzerinde bir ilçedir (Eskisoy,2005:159). İl merkezine 46 km uzaklıktadır (URL 1). Bayat boyu Türklerin ecdadı olan Oğuz kavmini teşkil eden 24 boydan birisidir (Sümer, 1952: 373). 11-12. yy'da Selçuklu İmparatorluğu Anadolu'ya yerleşirken güçlü ve büyük aşiretleri parçalara ayırmıştır. Bu politikayla Anadolu Selçuklu Sultanı I. Mesut, 1147 yılında Bayat boyundan bir bölük Türkmen'i bugünkü Bayat ilçesinin bulunduğu çevreye yerleştirmiştir (Aydın, 1984: 86-87).

Adını Oğuzların Bayat kolundan alan Bayat'ta çok köklü bir dokumacılık geçmişi olduğu bilinmektedir (Şahin ve Balcı Akova, 2019: 1236). 1989 yılında yerel yönetimlerin desteğiyle merkez ilçede başlatılan kilimcilik faaliyetleri zamanla Çukurkuyu, İmralı ve Derbent köylerine yayılmıştır (Ölmez, 2005: 92). Bayat ilçesinde inşa edilen kilim atölyesinde, doğal kök boyalarla boyanmış yünlerden geleneksel motiflerle bezenmiş kilimler üretilmekte ve pazarlanmaktadır (Topbaş, 1994: 55). Günümüzde Bayat kilim atölyesi, yalnız merkez ilçede kilim dokumacılık faaliyetlerini sürdürmektedir.

Bayat'ın köylerinde dokunan yaygı, heybe ve çuvallarda cicim ve zili teknikleri kullanılmıştır (Küçük Kurt, 2017: 340). Bayat'ın Sağırlı köyünde yapılan alan araştırmasında yaygı, heybe, namazlık, yastıklarında cicim ve zili dokuma örneklerine rastlanmıştır.

Sağırlı, Afyonkarahisar ilinin Bayat ilçesine bağlı bir köydür. Adına türkü yakılan Al Fadime'nin köyüdür. Köy, Aşağı Sağırlı ve Yukarı Sağırlı olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

Sağırlı köyü, Afyonkarahisar il merkezine 42 km, Bayat ilçe merkezine 15 km uzaklıktadır. 1924'ten beri aynı isimle anılmaktadır (URL 2). Köyün ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayalıdır. İklimi, karasal iklimdir. Yıllar önce bölgeye yerleşen 3 kardeşten birinin sağır olması ve bölgede yerleşmesiyle bu köy "Sağırlı" ismini almıştır (URL 3). 2007 yılında yapılan nüfus sayımında köyün nüfusu 193 iken yıllar geçtikçe köy göç vermiş ve 2022 yılında yapılan nüfus sayımında Sağırlı köyünün nüfusunun 165 olduğu tespit edilmiştir (URL 4). Sağırlı köyü küçük bir Yörük köyüdür (URL 5), (Görsel 1).

"Kamus-ı Türkî'de Yörük, çabuk yürüyen, bir yerde durmayıp yürüyen, iyi yol alan halk olarak tanımlanırken (Yavuzarslan, 2019: 1354), Seyirci (1994: 45) çalışmasında, hayvancılık yaparak geçimini sağlayan, yazı yaylada, kışı ılıman iklime sahip yerlerde geçiren konar-göçer Türk toplumları şeklinde tanımlamıştır". Afyonkarahisar ve çevresinde

konargöçer Türk topluluklarının yoğun olarak iskân edildiği görülmektedir. Bayat ilçesi ve köyleri de Yörüklerin yerleşmesiyle kurulmuştur (Bayraktaroğlu, 2005: 514). Konargöçer yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan dokumacılık Yörükler için büyük önem taşımaktadır. Sağırlı köyünde yaşayan Yörükler yetiştirdikleri koyunların yününü dokumalarında kullanmışlardır. Köylüler yaygı, heybe, namazlık ve yastıklarına oldukça zor bir teknik olan sık motifli cicim ve zili dokuma tekniklerini uygulamışlardır.

Bayat merkez ilçede dokumacılık faaliyetleri halen devam etmektedir. Geçmişte Sağırlı köyünde yoğun bir şekilde dokumacılık faaliyetleri yürütülürken günümüzde diğer el sanatlarında olduğu gibi dokumacılıkta eski önemini kaybetmiş, dokuma yapan ve bilen kişilerin sayısı oldukça azalmıştır. Bu nedenle, bu araştırmanın konusu, Bayat ilçesi Sağırlı köyü cicim ve zili dokumalarıdır. Dokumaların kayıt altına alınabilmesi için alan araştırması yöntemiyle yörede inceleme yapılmış, teknik, motif ve desen özellikleri araştırılıp, dokuma sahipleri ile sözlü görüşmeler yapılarak veriler elde edilmesi amaçlanmıştır. Elde edilen verilerin yazılı kaynak hâline getirilmesi, dokumacılık konusunda araştırma yapacak bilim insanlarına kaynak olması açısından önemlidir.



Görsel 1. Bayat Sağırlı köyü (Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1. Materyal ve Yöntem

Araştırmanın materyalini Afyonkarahisar Bayat ilçesi Sağırlı köyünde dokunmuş cicim ve zili teknikli dokumalar oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Bayat ilçesi Sağırlı köyünde tespit edilen cicim ve zili dokuma örneklerini renk, motif, kompozisyon, teknik özellikleri açısından inceleyerek belgelemek ve literatüre kazandırmaktır. Bayat Sağırlı köyü dokumaları ile ilgili daha önce bir araştırma yapılmamış olması, bu araştırmanın önemini artırmaktadır. Araştırmanın evrenini Bayat ilçesi Sağırlı köyü dokumaları oluşturmaktadır. Bu köyde tespit edilen 14 adet dokuma örneği ise örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada alan araştırması yöntemlerinden gözlem ve mülakat tekniği uygulanmıştır.

2. Dokumalarda Kullanılan Araç-Gereçler

Bayat Sağırlı köyünde cicim ve zili dokumaları, “ıstar” adı verilen ahşaptan yapılmış sarma tip tezgâhlarda dokunmuştur. Istar tezgâh üst ağaç, alt ağaç, iki adet yan ağacı, gücü, varangelen, kol demiri gibi parçalardan

oluşmaktadır. Yan ağaçlar tezgâhın ayakta durmasını, üst ve alt ağaçlar ise çözgü iplikleri ve dokunmuş bölümün üzerlerine sarılmasına yardımcı olur. Gücü ve varangelen dokuma sırasında çözgü ipliklerinin bir öne bir arkaya geçmesini sağlar. Kol demiri alt ve üst ağaçlarını sıkıştırır. Günümüzde yörede dokumacılık faaliyetleri azaldığı için, dokuma tezgâhlarının parçalanıp depolara kaldırıldığı görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Istar dokuma tezgâhının parçaları, Bayat Sağırlı köyü (Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

İplik eğirme işlemi için “kirman” kullanılmıştır. Kirman, birbirine geçerek dönmeyi sağlayan erkek ve dişi kanatlar, erkek ve dişi kanatların bir arada durmasını sağlayan ok olmak üzere üç kısımdan oluşmaktadır. Kanatların üzeri motiflerle süslenmektedir (Küçük Kurt, 2021: 290). Araştırmada “cıcık” desenli kirman örneğine rastlanmıştır (Görsel 3). Dokumalarda atkı ve ilme ipliklerinin sıkıştırılmasında ahşaptan yapılmış kırkitler kullanılmıştır (Görsel 4). Dokunmuş kilim örneklerinde kullanılan atkı ve çözgü iplikleri yün, desende ise yün ve akrilik iplikler tercih edilmiştir.



Görsel 3, 4. Necibe Bostan’a ait kirman ve kırkit, Bayat Sağırlı köyü (Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

3. Dokumaya Hazırlık İşlemi

Dokumalarda kullanılan iplikler yörede yetiştirilen koyunlardan elde edilmiştir. Mayıs aylarında koyunlar, kırkık adı verilen makaslarla kırılmaktadır. Suyun bol olduğu akarsularda yıkanmakta, güneşte kurutulmaktadır. Kurutulan yünler elde ya da yün tarağında taranmakta ve

kirmende eğrilmektedir. Daha sonra boyama işlemine geçilmektedir. Geçmiş yıllarda yünler doğal boyama yöntemleri ile boyanırken sentetik boyaların gelişmesi ile doğal boyama yöntemleri terk edilmiştir. Köylüler, köye gelen gezici çerçilerden boya satın alarak yün ipliklerini boyadıklarını belirtmişlerdir.

Istar tezgâhta dokunacak cicim ve zililerin çözgüsü tezgâh üzerinde çözülmemektedir. Yapılacak olan dokumanın boyuna göre belirli mesafelerde yere 2 adet kazık çakılmaktadır. Kazığın etrafından kirmende eğrilmiş yün iplikler dolandırılarak sarılmaktadır. Çözgü, iplikleri üç kişi ile hazırlanmaktadır. Bir kişi çözgü ipliğini yere çakılan kazıkların etrafına paralel olarak sarmakta, diğer iki kişi ise 2 başta sarılan iplere ayrı bir iple zincir atarak ipleri bağlamaktadır. Yörede İplerin zincir atılarak bağlanmasına “dığdı”, bu işlemlerin tamamına ise “dığdılama” denilmektedir. Dığdılama işleminden sonra iplikler başka bir çubuğa geçirilerek sabitlenip istar tezgâhın alt ve üst ağacındaki oyuklara yerleştirilmektedir. Çözgü ipliklerinin bir altından bir üstünden, birbirine göre ters işlemlerle, varangelen geçirilerek gerdirilir ve ardından gücüleme işlemi yapılarak dokuma işlemine başlanmaktadır (KK-1). Çözgü hazırlandıktan sonra tezgâha aktarılma işlemine yörede “ip ıyma” denilmektedir. Hazırlanan çözgü ipliklerine ise “ıygı” denilmektedir (KK-2, KK-6). Türkçe sözlükte ıymak; tezgâhta halı kilim gibi dokumaların iplerini yerleştirmek, germek, ip çözmek olarak tanımlanmaktadır (URL 6). Dokumanın en sağlam ipliği olan çözgüye eriş, arış, drezi, ıygı gibi isimler de verilmektedir (Soysaldı ve Uzgidim, 2021: 162).

4. Dokuma Tekniği

Dokumalarda, düz zili, çapraz zili, zili-verne, sık motifli cicim ve seyrek motifli cicim tekniklerinin uygulanmıştır. Zili dokumalar bazen cicim dokumalarla karışık olarak dokunmuştur. Bu karışık dokumalar arasında en yaygın olanı iç zeminin tamamen zili dokuma tekniği ile doldurulduğu, alt ve üst bordürlerde seyrek cicim tekniğinin kullanıldığı dokumalardır. Yörede bu iki teknik sıklıkla bir arada uygulanmıştır. Düz dokumalardan zili dokumalarını yöre halkı “zili” olarak adlandırmışlardır. Eskinsoy (2005:223) Anılarla Bayat Tarihi isimli kitabında zili dokumaları için, “Kare kare motifli siyah yün iplik üzerine doğadaki tüm renklerle motiflerin işlenmesi” olarak tanımlamıştır (Görsel 17).

Cicim dokumaları, halk arasında atmalı, cacım, çalgı gibi isimlerle bilinmektedir. Dokumanın yüzü ve tersi ayrı görüntü veren, çözgü ve atkı ipliği haricinde desen ipliği kullanılarak yapılan dokumalardır (Barışta, 1998: 119).

Zili dokumaları, yüzeyde düz veya vev fitilli bezeme hatları meydana getiren, tüm yüzeyi bezeme atkıları ile kaplanan dokumalardır (Soysaldı, 2009: 107). Üç ana iplik sistemine dayanan zili dokumaları, ilk bakışta sık motifli cicimlere benzetilse de bu dokuma türü cicim dokumalardan oldukça farklıdır. Istar adı verilen tezgâhlarda ve genellikle iki kişi tarafından

dokunmaktadır. Cicim ve zili teknikli dokumalarda dokumanın yüzü tezgâhın ters tarafındadır (Akbiç, 1977: 14). Zili dokumalarını cicim dokumalarından ayıran en önemli özellik çözü çiftlerinin bozularak tümzeminin 2-1, 3-1 veya 5-1 atlamalarla doldurulmasıdır. Çapraz zili, düz zili, damalı zili seyrek zili ve konturlu zili (verne) gibi çeşitleri vardır (Acar, 1982: 61).

5. Dokuma Örnekleri



Görsel 5.Dağ dolandı zili (Bahar Işık, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi,2023)

Fadime Karatepe tarafından 1945 yılında 173 cm x 330 cm boyutlarında dokunan yaygının çözüsü, atkısı ve dokumada kullanılan desen iplikleri yündür (Görsel 5). Çözü ve atkısında kırmızı yün iplik kullanılmıştır. Desen iplikleri ise sarı, yeşil, turuncu, kırmızı, siyah, beyaz ve pembe, dokumada uygulanan renklerdir. İç zemin zili-verne, kenar suları ise cicim dokuma tekniği ile dokunmuş bu yaygının yöredeki adı “dağ dolandı zili”dir. İç zeminde yan yana sıralanmış dağ dolandı motifleri yer almaktadır (Çizim 2). Bu motifler çapraz şekilde aynı renkler kullanılarak bir dağın etrafını dolanıyormuş gibi yerleştirildiği için yörede bu isimle anılmaktadır (KK-3). Yaygının kenar suları ise “çetinvez” ve “eysiranlı” motifleri ile süslenmiştir (Çizim 2).



Görsel 6. Kızıl gıvrım (Mehmet Işık, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1965 yılında Safiye Işık tarafından dokunan yaygının çözüsü, atkısı ve dokumada kullanılan desen iplikleri yündür (Görsel 6). Yaygı 130 cm x 175 cm boyutlarında dokunmuştur. Dokumanın tek tarafında saçak payı bırakılmıştır. Saçak boyu 15 cm’dir. Cicim ve zili dokuma tekniği ile dokunmuş bu yaygının yöredeki adı “kızıl gıvrım”dır. Dokumanın çözü ve

atkısında krem rengi yün ipliği kullanılmıştır. Desen iplikleri ise yine yün olup mavi, yeşil, turuncu, kırmızı ve siyah dokumada uygulanan renklerdir. İç zemin, kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş gıvrım motifleri ile bezenmiştir. Yaygının kenar sularında çetinceviz, kirkitli, karı boşatan, sığır sidiği ve yantırı motifleri yer almaktadır (Çizim 2).



Görsel 7. Duvar yastığı (Bahar Işık, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Fadime Karatepe tarafından 1965 yılında dokunan duvar yastığının çözgüsü, atkısı ve dokumada kullanılan desen iplikleri yündür (Görsel 7). Çözgü ve atkı iplikleri siyah, desen iplikleri ise turuncu, yeşil, beyaz, koyu mavi ve kırmızıdır. Yastık 50 cm x 110 cm boyutlarında dokunmuştur. Cicim ve zili dokuma teknikleri uygulanmış olan duvar yastığının ön yüzünde iç zemin süslemesi olarak kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş gıvrım motifleri yer almaktadır. Kenar sularında ise gıvrım, çatal çapraz, ayak ve sığır sidiği motifleri kullanılmıştır. Yastığın arka yüzünde ise kenar bezemesi olarak kaz ayağı otu motifleri, zemin süslemesi olarak birbirine paralel şekilde sıralanan aşık, sığır sidiği ve pıtrak motifleri yer almaktadır (Çizim 2).



Görsel 8. Heybe, (Elif Sağır, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1993 yılında Elif Sağır tarafından cicim dokuma teknikleri ile dokunan heybe 60 cm x 137 cm boyutlarındadır (Görsel 8). Heybenin cep boyu 52 cm'dir. Heybenin çözgüsü, atkısı ve dokumada kullanılan desen iplikleri yündür. Çözgü ve atkı iplikleri beyaz, desen iplikleri ise siyah, koyu mavi, kırmızı ve pembedir. Heybe ceplerinde birbirine paralel şekilde sıralanmış ayak, sığır sidiği, çatal çapraz, eysiranlı ve koçboynuzu motifleri yer almaktadır. Heybe ceplerinin ortasında kalan boşluk ise cırnak motifleri ile

bezenmiştir. Cepleri heybeye birleştirip sökülmemesi için heybe kenarlarına kürtleme dikişi uygulanmıştır (Çizim 2).



Görsel 9. Heybe, (Gülsüm Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Gülsüm Bostan tarafından 1980 yılında dokunan heybe, 53 cm x 140 cm boyutlarındadır (Görsel 9). Cep boyu 55 cm'dir. Cicim ve zili dokuma teknikleri uygulanmıştır. Çözgü ve atkı iplikleri yün, desen iplikleri ise akrilik ipliklerdir. Çözgü ve atkı iplikleri beyaz, desen iplikleri ise pembe, bordo, siyah, yeşil, kırmızı ve koyu mavidir. Heybe ceplerinde iç zeminde kaydırılmış eksenler halinde sıralanmış çetin ceviz motifleri, kenar sularında ise ayak ve çatal çapraz motifleri yer almaktadır. Heybe ceplerinin ortasında kalan boşlukta kaydırılmış eksende göz motifleri yerleştirilmiş kenar suyu bezemesi olarak ise karı boşatan ve gıvrım motifleri uygulanmıştır (Çizim 2).



Görsel 10. Cicim Ve Zili Tekniği Kullanılarak Yapılmış Dokuma, (Hatice Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1980 yılında Hatice Bostan tarafından cicim ve zili teknikleriyle dokunan yaygı, 210 cm x 330 cm boyutlarındadır (Görsel10). İki parça halinde dokunmuş ve birleştirilmiştir. Camiye bağışlanan bir dokumadır. Çözgü ve atkı iplikleri beyaz yündür. Desen iplikleri de yün olup mor, pembe, siyah, turuncu, yeşil, koyu mavi ve kırmızı, dokuma yaygının desen ipliklerinde görülen renklerdir. Caminin kilimleri yenilenince dokumacı kilimini geri almıştır. Dokuma yaygının bir parçası yırtılmış, yırtılan kısma kumaş parçası dikilmiştir. Zemin süslemesi olarak baklava şeklinde yerleştirilmiş cırnak motifleri bütün zemini kaplamaktadır. Cırnak motiflerinde uygulanan renk geçişleri oldukça dikkat çekicidir. Cırnak motiflerinin içleri pıtrak, yarım elma/almalı, petek, gıvrım ve çocuk motifleri ile bezenmiştir. Dokumanın kenar suyu bezemelerinde ise gıvrım ve sığır sidiği motifleri uygulanmıştır (Çizim 2).



Görsel 11.Duvar yastığı (Gülsüm Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Gülsüm Bostan tarafından 1982 yılında dokunan duvar yastığının çözgü ve atkı iplikleri kırmızı yün, desen iplikleri ise akrilik ipliklerdir (Görsel 11). Sarı, açık mavi, koyu mavi, yeşil, bordo, kırmızı, pembe ve siyah, dokumada uygulanan renklerdir. Yastık, 55 cm x 115 cm boyutlarında dokunmuştur. Cicim ve zili dokuma teknikleri uygulanmış duvar yastığının ön yüzünde iç zemin süslemesi olarak yan yana sıralanmış koçboynuzu motifleri yer almaktadır. Koçboynuzu motiflerinin aralarına duma motifleri yerleştirilmiştir. Kenar sularında ise ayak, çapraz çatal ve gıvrım motifleri uygulanmıştır (Çizim 2). Yastığın arka yüzü ise bezemesizdir.



Görsel 12. Duvar yastığı (Hatice Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1980 yılında Hatice Bostan tarafından 55 cm x 110 cm boyutlarında dokunan duvar yastığının çözgü ve atkı iplikleri kırmızı yün iplik, desen iplikleri ise sarı, koyu mavi, yeşil, turuncu, kırmızı, pembe, siyah akrilik ipliklerdir (Görsel 12). Cicim ve zili dokuma teknikleri uygulanmış duvar yastığının ön yüzünde iç zemin süslemesi olarak kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş gıvrım motifleri yer almaktadır. Gıvrım motiflerinin içleri ise yarım elma/almalı motifleri ile bezenmiştir. Kenar sularında ise kaydırma, ayak ve sığır sidiği motifleri kullanılmıştır (Çizim 2). Yastığın arka yüzü ise bezemesizdir.



Görsel 13. Duvar yastığı (Necibe Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Necibe Bostan tarafından 1985 yılında dokunan duvar yastığının çözgü ve atkı iplikleri kırmızı renkte yün, desen iplikleri ise akrilik ipliklerdir (Görsel 13). 55 cm x 110 cm boyutlarında dokunmuştur. Sarı, açık mavi, koyu mavi, yeşil, bordo, turuncu, kırmızı, pembe ve siyah dokumada uygulanan renklerdir. Çapraz zili ve cicim dokuma teknikleri uygulanmıştır. Duvar yastığının ön yüzünde iç zemin süslemesi olarak kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş eşkenar dörtgenler yer almaktadır. Eşkenar dörtgenlerin içleri yıldız motifleri, eşkenar dörtgenlerin dışında kalan iki köşesinde ise koçboynuzu motifleri görülmektedir. Kenar sularında ise ayak, kaydırma ve göz motifleri kullanılmıştır (Çizim 2). Yastığın arka yüzü ise bezemesizdir. Dokunan yastıkların sökülmesini engellemek için yastıkların kenarına “kürtleme” dikişi uygulanmıştır.



Görsel 14. Namazlık (Necibe Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1930 yılında Necibe Bostan tarafından 87 cm x 140 cm boyutlarında dokunan namazlığın çözgü ve atkısında kırmızı yün iplik kullanılmıştır (Görsel 14). Desen iplikleri ise, sarı, mavi, yeşil, turuncu, kırmızı renklidir. Dokumanın tek tarafında saçak payı bırakılmıştır. Saçak boyu ise 15 cm'dir. Cicim ve zili dokuma teknikleri karışık olarak uygulanmıştır. İç zemin süslemesi olarak kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş altıgenler yer almaktadır. Altıgenlerin içleri yarım elma/almalı motifleri ile bezenmiştir. Namazlığın kenar suları ise koçboynuzu ve ayak motifleri ile süslenmiştir (Çizim 2).



Görsel 15. Duvar yastığı (Necibe Bostan, Bayat Sağırlı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Gülsüm Bostan tarafından 1980 yılında dokunan duvar yastığının çözgü ve atkısında kırmızı yün iplik kullanılmıştır (Görsel 15). Desen ipliklerinde ise kırmızı ile uyumlu renkler kullanılmıştır. Pembe, sarı, mavi, yeşil, turuncu ve kırmızı, dokumada uygulanan renklerdir. Yastık 55 cm x

110 cm boyutlarında dokunmuştur. Dokumada cicim ve zili dokuma teknikleri karışık olarak uygulanmıştır. İç zemin süslemesi olarak kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş altıgenler yer almaktadır. Altıgenlerin içleri yarım elma/almalı motifleri ile bezenmiştir. Namazlığın kenar suları ise sığır sidiği, göz ve ayak motifleri ile süslenmiştir (Çizim 2).



Görsel 16. Heybe (Gülsüm Bostan, Bayat Sağırılı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1985 yılında Gülsüm Bostan tarafından dokunan heybe 50 cm x 135 cm boyutlarındadır (Görsel16). Cep boyu 55 cm'dir. Çözü ve atkıda beyaz yün iplik, desende ise siyah ve kırmızı renkte iplikler kullanılmıştır. Heybenin cep kısımlarında cicim dokuma teknikleri enine bantlar şeklinde uygulanmış ceplerin arasında kalan kısım ise desensiz düz kilim tekniğinde dokunmuştur. Çözgüsü, atkısı ve dokumada kullanılan desen iplikleri yündür. Heybe ceplerinde birbirine paralel şekilde sıralanmış ayak, sığır sidiği ve pıtrak motifleri yer almaktadır (Çizim 2).



Görsel 17. Namazlık (Necibe Bostan, Bayat Sağırılı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Elif Gozdaş tarafından 1980 yılında dokunan namazlığın çözgüsü ve atkısında siyah yün iplik kullanılmıştır (Görsel 17). Desen iplikleri ise yün malzemeli olup oldukça renklidir. Sarı, mavi, yeşil, turuncu, kırmızı ve pembe dokumada uygulanan renklerdir. Namazlık 85 cm x 120 cm boyutlarında dokunmuştur. Dokumanın tek tarafında saçak payı bırakılmıştır. Saçak boyu 20 cm'dir. İç zemin zili-verne, kenar suları ise cicim dokuma tekniği ile dokunmuş bu yaygının yöredeki adı "dağ dolandı zili"dir. İç zeminde yan yana sıralanmış dağ dolandı motifleri yer almaktadır. Bu motifler çapraz şekilde aynı renkler kullanılarak bir dağın etrafını

dolanıyormuş gibi yerleştirilmiştir. Yaygının kenar suları ise koçboynuzu, gıvrım ve ayak motifleri ile süslenmiştir (Çizim 2).



Görsel 18. Duvar yastığı (Necibe Bostan, Bayat Sağırılı köyü, Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

1980 yılında Elif Gozdaş tarafından 55 cm x 110 cm boyutlarında dokunan duvar yastığının çözgü ve atkı iplikleri yün, desen iplikleri ise akrilik ipliklerdir (Görsel 18). Dokumada cicim ve zili teknikleri kullanılmıştır. İki kenar suyunda düz zili dokuma teknikleri uygulanmış duvar yastığının ön yüzünde iç zemin süslemesi olarak kaydırılmış eksenler halinde yerleştirilmiş gıvrım motifleri yer almaktadır. Kenar sularında ise çamdalı, ayak ve çatal çapraz motifleri kullanılmıştır (Çizim 2). Yastığın arka yüzü ise bezemesizdir. Atkı ve çözgü ipliklerinde kırmızı, desen ipliklerinde ise kırmızı, koyu mavi, yeşil, sarı, siyah ve pembe renkler kullanılmıştır. Dokunan yastıkların sökülmesini engellemek için yastığın kenarına kürtleme dikişi uygulanmıştır.

5.1. Dokumaların Boyut Özellikleri

Ölçütler		Yaygı	Namazlık	Yastık	Heybe
	N	3	2	6	3
En (cm)	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	171 \pm 40,03	86 \pm 1,41	54,16 \pm 2,04	54,33 \pm 5,13
	Min-Max	130-210	85-87	50-55	50-60
Boy (cm)	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	278,3 \pm 89,48	130 \pm 14,14	110,8 \pm 2,04	137,3 \pm 2,51
	Min-Max	175-330	120-140	110-115	135-140
Saçak (cm)	$\bar{x} \pm S\bar{x}$		17,5 \pm 3,53		
	Min-Max		15-20		

Tablo 1. Dokumaların Boyut Özellikleri

Tablo 1 incelendiğinde Sağırılı köyü dokuma yaygılarının 130 cm-210 cm en aralığında, 175 cm-330 cm boy aralığında dokunduğu, aritmetik ortalamasının eninde 171 cm, boyda 278,3 cm olduğu görülmektedir. Namazlıklar 85 cm-87 cm en aralığında, 120 cm-140 cm boy aralığında

dokunmuş, aritmetik ortalaması ise ende 86 cm boyda 130 cm'dir. Namazlık örneklerinin saçak boyu 15 cm-20 cm arasında değişmekte olup saçak boyu ortalaması ise 17,5 cm'dir. Yastıklar 50 cm-55 cm en aralığında, 110 cm-115 cm boy aralığında dokunmuş aritmetik ortalaması ende 54,16 cm, boyda 110,8 cm'dir. Heybeler 50 cm-60 cm en aralığında, 135 cm-140 cm boy aralığında dokunmuş, aritmetik ortalaması ende 54,33 cm, boyda ise 137,3 cm'dir.

5.2. Dokumaların Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Motifler	N	%
Çetinceviz	3	21,42
Koçboynuzu	5	35,71
Eysiranlı	2	14,28
Çatal çapraz/Gelin Ağlatan	5	35,71
Karı Boşatan	2	14,28
Yıldız	1	7,14
Gıvrım	7	50,00
Çocuk	1	7,14
Sığır sidiği	9	64,28
Yarım elma/almalı	4	28,57
Duma	2	14,28
Cırnak	3	21,42
Ayak	10	71,42
Dağ dolandı	2	14,28
Karnıyarık	1	7,14
Aşık	1	7,14
Pıtrak	2	14,28
Petek	1	7,14
Kazayağı otu	1	7,14
Çam dalı	1	7,14
Kirkitli	2	14,28
Yantırı	5	35,71
Göz	3	21,42
N: 14, %'ler N üzerinden hesaplanmıştır. * Her dokumada birden fazla yanış kullanıldığı için toplam alınmamıştır. Toplam N'den büyüktür. % N üzerinden değerlendirilmiştir.		

Tablo 2. Dokumaların Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Tablo 2 incelendiğinde dokuma örneklerinin %71,42'sinde ayak, %64,28'inde sığır sidiği, %50'sinde gıvrım, %35,71'inde koçboynuzu, çatal çapraz/gelin ağlatan ve yantırı motifleri, %28,57'sinde yarım elma/almalı, %21,42'sinde göz, cırnak ve çetin ceviz motifleri, %14,28'sinde kirkitli, pıtrak, dağ dolandı, duma, eysiranlı, karı boşatan motifleri, %7,14'ünde kazayağı otu, aşık, karnıyarık, çam dalı, çocuk ve yıldız motiflerinin kullanıldığı görülmektedir.

Dokuma örneklerinin yüzey şemalarında daha çok kaydırılmış eksenli ve farklı düzenlemeler kullanılmıştır. Dokunan yastıkların sökülmesini engellemek için yastıkların kenarı iğne ile ilmek ata ata birbirine birleştirilir ve bu işleme tekniğine “kürtleme” denilmektedir. Yastık ya da heybelerin kenarları ilk başta beyaz renk iplik ile dikilir. Daha sonra renkli ipliklerle kürtleme dikişi yapılmaktadır (Görsel 19) (KK-2, KK-7).

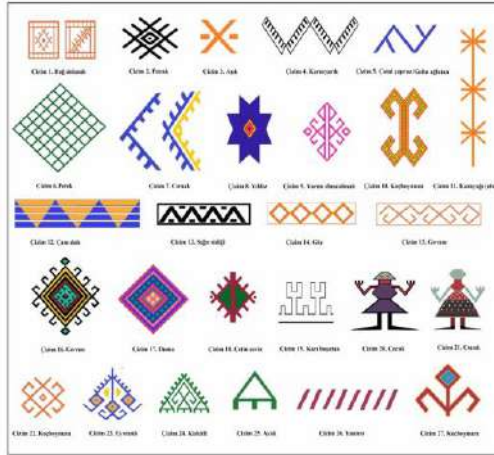


Görsel 19. Kürtleme dikişi (Sultan Sökmen Arşivi, 2023)

Sağırılı köyünde incelenen dokumaların bazılarında dokuma arasında bir sıra boyunca iki renkle uygulanmış “boncuk” süslemelerine rastlanmıştır. Her ne kadar işleme gibi görülsün de boncuk uygulaması dokuma esnasında yapılır. Dokumaların alt ve üst tarafında yer alan kenar sularının arasında sınır çizgisi olarak bir sıra uygulanmıştır. Boncuk süslemesi iki farklı renk ile uygulanmaktadır. Birinci renk üç tane çözümlü telinin üzerinden üç tane çözümlü telinin altında geçirilir, ikinci renk ise birinci rengin tersine üç tane çözümlü telinin altından üç tane çözümlü telinin üzerinden geçirilerek sıra tamamlanır (Görsel 20, Çizim 1) (KK-4, KK-5).



Görsel20, Çizim 1. Dokumaların kenarlarının arasında sınır çizgisi olarak uygulanan boncuk süslemesi ve uygulaması (Sultan Sökmen Arşivi, 2023)



Çizim 2. Dokumalarda Görülen Motifler

5.3. Dokumalarda Kullanılan Renkler

Renkler	Adet (N)	%
Siyah	14	100
Beyaz	6	42,85
Yeşil	12	85,71
Turuncu	9	64,28
Kırmızı	12	85,71
Pembe	10	71,42
Sarı	8	57,14
Açık Mavi	2	14,28
Koyu Mavi	13	92,85
Mor	3	21,42
Bordo	3	21,42
Krem	3	21,42

N: 14, %'ler N üzerinden hesaplanmıştır.
 * Her dokumada birden fazla renk kullanıldığı için toplam alınmamıştır. Toplam N'den büyüktür. Yüzde N üzerinden değerlendirilmiştir.

Tablo 3. Dokumalarda Kullanılan Renkler

Tablo 3 değerlendirildiğinde incelenen dokumaların hepsinde siyah, %92,85'inde koyu mavi, %85,71'inde kırmızı ve yeşil, %71,42'sinde pembe, %64,28'inde turuncu, %57,14'ünde sarı, %42,85'inde beyaz, %21,42'sinde mor, bordo ve krem, %14,28'inde açık mavi renkleri kullanılmıştır. Dokumalarda çözü ve atkı iplikleri aynı renk tercih edilmiş olup yündür. Dokumaların 7 tanesinde atkı ve çözü ipliklerinde kırmızı, 4 tanesinde atkı

ve çözüğü ipliklerinde beyaz, 2 tanesinde atkı ve çözüğü ipliklerinde siyah, 1 tanesinde atkı ve çözüğü ipliklerinde krem renkleri kullanılmıştır. Desen ipliklerinde yün ve akrilik iplikler tercih edilmiştir.

Sonuç

Anadolu'da Yörükler tarih boyunca kendi yetiştirdikleri hayvanların yün ve kıllarını dahi değerlendirmiş; temel ihtiyaçları için kilim, cicim, zili, sumak gibi düz dokumalar ve keçe gibi el sanatı ürünleri üretmişlerdir. Afyonkarahisar'ın Bayat ilçesi ve köyleri dokumacılık açısından zengindir. Bayat'ın Sağırılı köyünde yapılan alan araştırmasında yaygı, heybe, namazlık, yastık dokuma örneklerine rastlanmıştır. Dokuma örnekleri incelendiğinde, bu bölgede köklü bir dokumacılık sanatı olduğu görülmektedir. Sağırılı köyünde yaşayan Yörükler yetiştirdikleri koyunların yünü dokumalarında kullanmışlardır. Dokumacılıkta oldukça zor bir teknik olan cicim ve zili dokuma tekniklerini uygulamışlardır.

Araştırma kapsamında incelenen dokumalarda düz zili, çapraz zili, zili-verne, sık motifli cicim ve seyrek motifli cicim teknikleri kullanılmış, bazı dokumalarda cicim ve zili teknikleri bir arada uygulanmıştır. Düz dokumalardan zili dokumaları yöre halkı tarafından "zili" olarak adlandırmışlardır. Araştırmaya konu olan yaygıların 130 cm-210 cm en aralığında ve 175 cm-330 cm boy aralığında, namazlıkların 85 cm-87 cm en aralığında ve 120 cm-140 cm boy aralığında, yastıkların 50 cm-55 cm en aralığında ve 110 cm-115 cm boy aralığında, heybelerin 50 cm-60cm en aralığında 135 cm-140 cm boy aralığında dokunduğu görülmüştür. İncelenen yaygıların çoğu dokuma bittikten sonra saçakları içe doğru kıvrılarak dikilmiştir. Namazlıklarda ise tek tarafta saçak bırakılmıştır. Namazlık örneklerinde saçak boyları 15 cm-20 cm arasında değişmektedir. Dokunan heybe ve yastıkların sökülmesini engellemek için yastıkların kenarına renkli ipliklerle yapılan ve yörede "kürtleme" adı verilen dikiş tekniği uygulanmıştır.

Dokumalarda çözüğü ve atkı ipliklerinde koyun yünü tercih edilmiş olup incelenen dokumaların atkı ve çözüğü iplikleri aynı renktir. Atkı ve çözüğü ipliği olarak çoğunlukla kırmızı renk tercih edilmiş olup siyah, beyaz ve krem renkleri de kullanılmıştır. Desen ipliklerinde yün ve akrilik iplikler tercih edilmiştir. Geçmiş yıllarda dokumalarda doğal boyalı iplikler kullanmasına rağmen sentetik boyaların çıkmasıyla birlikte yöre halkı ilçeye gelen çerçilerden toz boyalar satın alınarak iplikleri kendilerinin boyadıklarını belirtmiştir.

Araştırma kapsamında dokuma örneklerinin yüzey şemaları incelendiğinde, kaydırılmış eksensli kompozisyon şeması hâkim olsa da farklı düzenlemelerde görülmektedir. Dokumaların kenar sularının arasında sınır çizgisi olarak "boncuk" adı verilen bezeme uygulanmıştır. Yörede dokuma yapan kişiler ile sözlü görüşme yapılarak dokumalardaki motiflerin yöre ağızıyla kullanılan isimleri tespit edilmiştir. Dokuma örneklerinde en çok ayak, sığır sidiği ve gıvrım motifleri görülmektedir. Koçboynuzu, çatal

çapraz/gelin ağlatan, yantırı, yarım elma/almalı, göz, cırnak, çetin ceviz, kirkitli, çam dalı, pıtrak, dağ dolandı, duma, eysiranlı, karı boşatan, kazayağı otu, aşık, karnıyarık, çocuk ve yıldız motifleridokumalarda görülen diğer motiflerdir.

Geçmişte Bayat ilçesi Sağırlı köyünde yoğun bir şekilde dokumacılık faaliyetleri yürütülürken teknolojinin gelişmesiyle birlikte günümüzde dokumacılık eski önemini kaybetmiştir. Yöre halkının çoğu elindeki özgün dokumalarını köye kilim toplamaya gelen kişilere verip yeni halılarla değiştirmiştir. Geçmiş yıllarda hemen hemen her evde dokunan namazlık, heybe ve yastıkların dokunduğu tezgâhlar şu an depolara kaldırılmıştır. Bu kültürel değerlerimizin tamamen yok olmadan kayıt altına alınıp literatüre kazandırılması ve gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem arz etmektedir.

Bayat merkez ilçede, yerel yönetimlerin desteği ile oluşturulmuş kilim atölyesinde halen doğal boyalı, el eğirmesi yün ipliklerle geleneksel tarzda kilimler dokunmaktadır. Bayat kilim atölyesinin kapsamı genişletilmeli ve Bayat köyleri de mevcut çalışmalara dahil edilmelidir. Bu sayede, dokumacıların örgütlenmesi sağlanmalı, dokumacılık, kadınlar için gelir kaynağı haline getirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Aydın, M. (1984). *Bayat-Bayat boyu ve Oğuzların tarihi*. Ankara: Hatiboğlu Yayınevi.
- Acar B. (1982). Kilim, cicim, zili, sumak Türk düz dokuma yaygıları. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Akbil, F. (1977). Bergama dokumaları cicim-sili. *Türkiyemiz*, 21, 12-16.
- Barıştan, H., Ö. (1998). *Türk el sanatları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Bayraktaroğlu, S. (2005). Afyon çevresi Yörük dokumaları. *Vakıflar Dergisi*, 29, 513-527.
- Seyirci, M. (1994), Afyonkarahisar Yörükleri. *Kültür ve Sanat Afyonkarahisar Özel Sayısı*, 21,45-48.
- Sami, Ş. (2019). *Kamus-ı Türkî*. (hızl.: P. Yavuzarslan), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Soysaldı, A. (2009). *Düz dokuma teknikleri ve teknik desen çizimleri (kilim, cicim, zili-sili, sumak vb.)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Küçükçukurt, Ü. (2021). Afyonkarahisar'ın Seydiler Beldesi'nde bir kültür mirası: Filikli tülü dokumaları. *Millî Folklor*, 17(132), 286-300.
- Küçükçukurt, Ü. (2017). Afyonkarahisar Bayat düz dokumaları'nın teknik, desen ve kompozisyon özellikleri. *Uluslararası Türk Dünyası Sempozyumu*, Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları.
- Sümer, F. (1952). Bayatlar. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 4 (4), 373-417.
- Soysaldı, A. - Uzgidim, G. (2021). Cicim, zili ve sumak dokumacılığı, *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi*, C. 1, 155-168, Ankara: T.C. Ticaret Bakanlığı.
- Ölmez, F. N. (2005). Bayat ilçesinde kilimcilik ve üretilen kilimlerin bazı teknolojik özellikleri. *Millî Folklor*, 66, 90-104.
- Şahin, G. -Bacı Akova, S. (2019). Coğrafi işaret kapsamındaki Türk halı ve kilimleri (ince Isparta "Hasgül" el halısı ve bayat Türkmen kilimi). *1. İstanbul Uluslararası Coğrafya Kongresi Bildiri Kitabı*, 1231-1238, İstanbul.
- Eskinsoy, F. (2005) *Anılarla Bayat tarihi*. Ankara: Uyum Ajans.

Topbaş, A. (1994). Afyonkarahisar ve yöresi kilimleri. *Kültür ve Sanat-Afyonkarahisar Özel Sayısı*, 21, 54-55.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

İlçemiz genel bilgiler. <http://www.bayat.gov.tr/ilcemiz-genel-bilgiler>. (Erişim: 10.06.2023)

URL-2:

Sağırılı,Bayat.https://tr.wikipedia.org/wiki/Sa%C4%9F%C4%B1rl%C4%B1,_Bayat (Erişim: 05.06.2023)

URL-3:

Afyon Bayat Sağırılı köyü. <https://www.koylerim.com/afyon-bayat-sagirli-koyu-3734h.htm>(Erişim: 03.06.2023)

URL-4:

Afyonkarahisar Bayat Sağırılı köyü yıllara göre nüfus verileri.<https://www.nufusune.com/1045-afyonkarahisar-bayat-sagirli-koy-nufusu>(Erişim: 02.06.2023)

URL-5:

Musa Karatepe. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/musa-garip-musa-musa-karatepe> (Erişim: 01.06.2023)

URL-6:

Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/>(Erişim: 01.05.2023)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Elif Gozdaş, 1944 Doğumlu, Ev Hanımı, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 23. 06. 2023)

KK-2: Elif Sağır, 1953 Doğumlu, Ev Hanımı, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 23. 06. 2023)

KK-3: Bahar Işık, 1954 Doğumlu, Ev Hanımı, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 20. 06. 2023)

KK-4: Necibe Bostan, 1963 Doğumlu, Ev Hanımı, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 23. 06. 2023)

KK-5:Hatice Can, 1973 Doğumlu,Ev Hanımı, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 21. 06. 2023)

KK-6: DilberArdıç, 1949 Doğumlu, Ev Hanımı, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 08. 05. 2023)

KK-7: Huri Bostan, 1943 Doğumlu, Çiftçi, Bayat Sağırılı Köyü, (Görüşme: 08. 05. 2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Kararları Toplantısı Sayı: 10 Karar Tarihi: 16.08.2023 Karar 2023/240/ *Afyon Kocatepe University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Board Decisions Number of Meeting: 10 Decision Date: 16.08.2023 Decision 2023/240.*

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

AMAZON KADINLARI VE “WONDER WOMAN” (2017) FİLMİ ÖZELİNDE SİNEMADA FEMME FATALE KAVRAMI



THE CONCEPT OF FEMME FATALE IN THE CINEMA SPECIAL OF AMAZON WOMEN AND THE “WONDER WOMAN” (2017)

Fırat SAYICI*

ÖZ: Sinemada mitolojik efsanelerin anlatımı her devirde popüler olmuştur. Anlatılan efsanelerden biri de Amazonların hikâyesidir. Amazonların çizgi romandaki en büyük temsilcisi olan Wonder Woman 2017 yılında film olarak beyazperdeye aktarılmıştır. Çizgi roman ve mitoloji dünyasından sürekli olarak beslenen sinema sanatı Wonder Woman'ı biraz geç olarak beyazperdeye getirse de büyük bir başarı elde etmiştir. Filmde Amazon miti, feminizmin yükselişi, 1. Dünya Savaşı ve değişen dengeler gibi konular da ele alınmıştır. “Wonder Woman” filmine kadar kadın süper kahramanlar genelde erkek süper kahramanların arkasında ya da gölgesinde kalmıştır. Kadınlar, daha çok erkeklere yardımcı olan, onları destekleyici unsurlar olarak kullanılmışlardır. Oysaki Wonder Woman karakteri, tıpkı çizgi roman dünyasında 1940'lardan itibaren gösterdiği başarıyla erkek egemen kahraman dünyasını sarstığı gibi, sinemada da kendine has yapısıyla gişe rekorları kırmıştır. Filmin senaryosunda ve kadının temsilinde yeni söylem biçimlerinin geliştirildiği aşikârdır. Bu çalışma kapsamında anaerkil senaryolarla efsaneleştirilmiş Amazon miti ve bu mitten yola çıkılarak hazırlanan 2017 yapımı “Wonder Woman” filmi, femme fatale tanımı ve kavramı bağlamında tartışmaya açılacaktır. 2017 yapımı filmde, sinemada daha önce benzerleri görülen femme fatale kadın tiplemesinin nasıl modernize edildiğini ve Diana karakteri oluşturulurken ne tarz kodlamalar kullanıldığı ortaya konulacaktır. Böylece sinema tarihi boyunca 1910'lu yıllardan günümüze kadar olan süreçte femme fatale kavramının belirgin kalıplarını, mitoloji ve süper kahraman formuyla buluşturan “Wonder Woman” filminde, sinema seyircisinin bilincine kodlanmış kalıpların yeniden nasıl tasarlandığı gözlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Çizgi Roman, Mitoloji, Amazonlar, Wonder Woman.

ABSTRACT: The narration of mythological legends in the cinema has been popular in every era. One of the legends told is the story of the Amazons. Wonder Woman, the biggest representative of the Amazons in comics, was transferred to the big screen as a movie in 2017. Although the art of cinema, which is constantly fed by the world of comics and mythology, brought Wonder Woman to the big screen a little late, it achieved great success. In the film, subjects such as the Amazon myth, the rise of feminism, World War I, and changing balances are also discussed. Until the Wonder Woman movie, female superheroes were often behind or overshadowed by male superheroes. Women have been used as supporting elements that help men more. However, the character of Wonder Woman broke box office records with her unique structure in cinema, just as she shook the male-dominated hero world with her success in the comic book world since the

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Esenyurt Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü-İstanbul/firatsayici@esenyurt.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8041-6847)

1940s. New forms of discourse have been developed in the script of the film and the representation of women. Within the scope of this study, the myth of the Amazon, which is legendary with matriarchal scenarios, and the 2017 film "Wonder Woman" prepared based on this myth, will be discussed in the context of the definition and concept of femme fatale. In the 2017 film, it will be revealed how the femme fatale female character, whose similars were seen before, was modernized and what kind of coding was used while creating the Diana character. Thus, it will be tried to observe how the patterns coded in the consciousness of the cinema audience are redesigned in the movie Wonder Woman, which brings together the distinctive patterns of the concept of femme fatale, mythology, and superhero form throughout the history of cinema, from the 1910s to the present.

Keywords: Cinema, Comics, Mythology, Amazons, Wonder Woman.

Giriş

Birkaç istisna hariç neredeyse tüm dini geleneklerde kişinin amacı doğa ve kendisiyle uyum içine girmektir. Böylece fiziksel ve psikolojik anlamda sağlığa kavuşur. Bunlara genel olarak doğa dinleri denir. Bunların tanrı ya da tanrıçaları tinsel enerjilere yapılan göndermelerdir. Eğer mitoloji doğru şekilde algılanırsa kişinin içinde ikamet eden bir enerjinin kişileştirilmiş hali olduğu görülecektir. Mitolojik göndermelerin iki şekli vardır. İlkinde bilince, ikincisinde bireyin içindeki tinsel güçlere gönderme yapılıır (Campbell, 2020: 51). Mitler bize varoluş, yaşam, doğa, ahlak, din, ölüm gibi konularda cevaplar verir. Mitler, toplumda ortaya çıkan her türlü soru ve soruna ek olarak, başlangıçtan itibaren durumlara ve olası sorunlara çözüm bulmaktadırlar. Çünkü mitler de insan aklının ürünüdür ve var olduğu sürece önemini korumayı başarmıştır. Tam da bu tarz özelliklerinden dolayı mitolojiyle çok büyük benzerlikler gösteren çizgi roman dünyası, mitlerden, efsanelerden, tarihi olaylardan, ama en çok da hayal ürününden beslenir. Çizgi romanda görünenin ve görünmeyenin etkisi, esas olarak aklın yarattığı hayal gücünün içeriğine ve derinliğine bağlıdır.

Çizgi roman ve film görüntüleri, izleyicinin deneyimine bağlı olarak değişir. Hikâyelerini sırayla anlatırlar. İki sanat dalı da yaratma sürecinde bu elementler üzerinde çalışırlar. Sinemada karakterlerin eylemleri izleyicinin hayal gücü sürecindedir. Aynı süreç çizgi roman anlatımı için de geçerlidir. Tüm bunların sonucunda konfigürasyon süreci devreye girer ve görüntüler seyircinin kafasında bir hikâye çatısı altında birleştirilir. Böylece çizgi roman ve sinemanın anlatı süreçleri montaja bağlı olarak okuyucunun zihninde canlandırmaktadır (Akıskalı, 2017: 48). 19. yüzyıldan itibaren insanlık tarihine giren çizgi romanın mitolojiden beslenmesi gibi sinema da zaman zaman çizgi romanlardan beslenmeyi hem içerik olarak hem de estetik olarak sürdürmektedir. Sinema sanatı kendisinden evvel gelen tüm sanatların toplamı olarak kabul edilebileceği gibi, ayrı ayrı her kültürel birikimden yararlanabilmesinin avantajını da bir silah olarak kullanır.

Mitolojide eşi benzeri olmayan bir kadın topluluğu olan Amazonların varlığı tarihçilerin ve mitoloji yazarlarının hep ilgisini çekmiştir. Erkek hegemonyasını bir yandan cezbederken bir yandan da onları korkutan

Amazonlar ay tanrıçası Artemis ile ilişkilidir. Yapısal olarak çekici ve güçlü görünüşleri, erkekleri dize getiren yaşam tarzları ile femme fatale karakterlerle benzerlikleri vardır. Bu çalışmada Amazonların mitolojik ve tarihsel yansımalarından bahsederken kültür sanat anlamında bir arketip olarak karşımıza çıkan femme fatale kavramından da söz edilmiştir.

Sinemada 1910'lu yıllarda ilk kez beyazperdede boy gösteren ve o günden bugüne değin üzerindeki ilgisini hiç eksiltmeyen femme fatale karakterler erkek ve kadın seyircinin çekindiği tiplerden olmuşlardır. Kötü kalpli, zaman zaman ölümcül, dişil enerjiyi en yüksek seviyelerde taşıyan, bazen yuva yıkan, bazen düzen bozan seks sembolleri olarak kodlanan femme fatale karakterler özellikle 2000 sonrası farklı bir noktaya evrilmişlerdir. Çoğu zaman savaşı (bazen de deri) kıyafetler giyerek gerekirse tüm insanlığı kurtarmaya çalışan, özgüvenli, sevdikleri için fedakâr olduğu kadar düşmanlarına karşı ölümcül tipler haline gelmişlerdir; Lara Croft, Trinity, Selene, Alice, The Bride, Harley Quinn vs. Bu çalışmada femme fatale karakterlerin değişen kodlarıyla birlikte "Wonder Woman" filmindeki Diana özelinde nasıl temsil edildiği de ayrıca açıklanmaya çalışılacak önemli noktalardan biridir.

Çizgi Roman ve Sinemada Wonder Woman

Çizgi roman elle çizilen ve belli bir devamlılık mantığında birbirini takip eden, bu sırada bir metinle ve diyaloglarla bütünleşen, basılı olan grafiklerden, resimlerden oluşan hikâye anlatma şeklidir (Platin, 1985, s. 64). Çizgi romanlar grafik sanatlarının bir kolu olarak bir fikrin ve içeriğin sıraya konulmuş kareler içindeki çizim ve metinlerle iletilmesidir (Wigan, 2012: 67).

Amerika'nın ünlü çizgi romancısı ve aynı zamanda bu alanın tarih konusunda da uzmanı olan Scott McCloud, çizgi romanın geçmişinin sadece bugünkü anlamıyla bilinen ve yayınlanan ilk çizgi romanlara değil tarihin derinliklerine dek uzandığını savunmuştur. Bunlara örnek olarak verdiği ve insanlık tarihinin de önemli parçaları sayılan eserler arasında M.S. 113 yılında yapılan ve döneminin Roma İmparatoru'nun başarılarını anlatan Trajan Sütunu, Mısır uygarlığında aynı zamanda anlatım dili olarak kullanılan ve resimlere dayanan hiyeroglif yazıları, Normanların Britanya'yı işgalini anlatan 70 metrelik Bayeux halısı yer almaktadır. McCloud, verdiği konferanslarda, çizgi roman mantığının, geleneksel olarak basılmasına gerek olmadığını söyleyerek, Trojan Sütunu'nun yukarıya doğru yükselen sarmal biçimini veya Bayeux Halısı'nın çizgisel anlatım yapısını örnek gösterir (McCloud'dan akt. Stainbrook, 2003: 23). Bu mantığa bir başka örnek de Alman tarihçilerden gelmiştir. Albrecht Dürer'in 1498 yapımı "Apokalypse des Johannes" adlı gravüründe kıyamet alametleri gösterilmiştir. Patlayan volkanlar, çıkan fırtınalar, ölen insanlar, üflenen kıyamet borularının tam ortasında yeryüzüne doğru hızla inen dev bir kartal çizilmiştir. Bu dev kartal figürü yukarıdan aşağı doğru üç kez resmedildiği

için gravüre tıpkı bir çizgi roman estetiği gibi aksiyon katmıştır (Kireççi, 2008: 50).

Çizgi roman sadece çizimlerden ve resimlerden oluşmaz. Çizgi romanda hikâyeyi anlatan metinler ve karakterlerin konuşmalarına dayanan diyaloglar da mevcuttur. Bilindik anlamda birbiri arkasına gelen karelerden oluşan panel şeklindeki çizgi romanın öncüsü yazar ve karikatürist Rodolphe Töpffer'dir. Töpffer'e göre resimler ve metinler birbirini tamamlamalıdır. Tek başına resim ya da tek başına metin çizgi roman için yeterli değildir. İlk çizgi romanlara örnek olarak 1825 yılında Töpffer tarafından çizilen "Voyages en Zig-zag" ile "Mösyö Vieux-Bois" gösterilebilir (Yağlı, 2017: 5).

Çizgi roman teriminin doğması 19. yüzyılın ortalarında ABD'deki gazetelerde yayınlanan ve birkaç kareden oluşan örnekler sayesinde doğmuştur. Bu yayınlar çizgilerden oluşuyor ve arkası yarın mantığıyla devamlılık sağlıyordu. Gazete satışlarının devamlılığını sağlamak için de heyecan ve merak uyandırıcı çizgi roman örnekleri daha çok tutuluyordu (Burklin, 2014).

Bu noktada çizgi romanın Amerika'daki tanımlamalarından biri olan "comic strip"ten de bahsetmek gerekir. Bu sözcük Türkçeye çizgi bant olarak çevrilirken içerisinde barındırdığı 'comic' sözü zaman zaman kafa karıştırmaktadır. Çizgi romanlar gazetelerde ilk yayınlandıkları zamanlarda ağırlıklı olarak mizah içerikli olduklarından dolayı comic strip denmiştir. Çizgi bantlar ise ilk yıllarda ağırlıklı olarak hayatla ilgili sorunlar, sıkıntılar, toplumsal konularla ilgili durumları eleştirel bir tutumla aktarmışlardır. 1930'lu senelerden itibaren ise macera öyküleri ile okuyucunun dikkatini cezbetmiştir. Sadece hikâyede değil çizim tekniklerinde de bu tarihten itibaren bazı değişiklikler gözlenmiştir (Cantek, 2012: 22).

Wonder Woman'ın Amerikan çizgi roman yayıncısı olan DC Comics, Warner Media'nın sahibi olduğu Warner Bros. Entertainment'ı oluşturan şirketlerden biri olan DC Entertainment'in bir parçasıdır. 1934'te National Allied Publications adı altında kurulmuş, daha sonra 1937'de DC Comics adını almıştır. "DC" baş harfleri, şirketin ilk amiral gemisi oyunlarından biri olan Detective Comics'in kısaltmasıdır. En ikonik karakterlerinden bazıları şunlardır: Superman, Batman, Wonder Woman, Flash, Green Lantern, Aquaman, Hawkman, Hawkgirl, Green Arrow, Shazam, Martian Manhunter, Starfire, Nightwing, Raven, Cyborg, Black Canary, Doctor Fate, Robin, Beast Boy, Zatanna, Plastic Man, Catwoman, Supergirl, Joker ve Harley Quinn (URL-1).

Özellikle de 2. Dünya Savaşı sırasında çizgi roman sektörü çok gelişmiştir. Savaşla ilgili olan çizgi romanların yanı sıra, herhangi bir alanda asker yetiştirmek veya sadece onları eğlendirmek için bile çok sayıda çizgi roman üretilmiştir (Tuncer, 1993: 17). 1942'de ABD'de yaklaşık dört milyon asker vardı. II. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ortam nedeniyle kadın işgücü artmış ve bu değişen roller çizgi romanlara da yansımıştır. Bu

sebeplerden ötürü kadınların sesi olan Wonder Woman kısa sürede büyük bir güç haline gelmiştir. 1940'tan sonra yaratılan tüm süper kahramanlar ve kadın karakterler, zeki, güçlü ve bağımsız olmanın yanı sıra savaş zamanlarında kadınlar için bir güç olmuş ve toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesine önemli katkılar sağlamışlardır (Cocca, 2016: 8). Bu süreçte Miss Fury, Black Cat, Mysta of the Moon, Gale Allen, Mary Marvel gibi birçok karakter yaratılmış olsa da sadece Wonder Woman kendine ait bir çizgi romana sahip tek süper kahraman olmuştur (Dunne, 2006: 7). Kadın süper kahramanlar için tercih edilen sözcük 'superheroine'dir. İngilizcede kadın süper kahramanlar için kullanılan 'superheroine' tanımı Collins Dictionary Online'da insanüstü ve olağanüstü süper güçlere sahip, son derece yetenekli, başarılı ve cesur kurgusal bir kadın kahraman olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamanın başlangıcı Wonder Woman'ın yayınlandığı dönemlere denk gelmektedir (URL-2).

Amerikan çizgi roman pazarının %70'ini DC Comics ve Marvel Comics elinde tutmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri ise 'Superhero' isminin patentinin taraflarca satın alınarak ortak kullanım hakkına sahip olmalarıdır (Johnston, 2016). Farsça kökenli olan kahraman kelimesinin Türk Dil Kurumuna göre üç tanımlaması mevcuttur; "1. Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit. 2. Bir olayda önemli yeri olan kimse. 3. Roman, hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi." (TDK, 2015) Aşkı bulmak, ödüller almak, yanlışları düzeltmek, özgürlük ve adalet getirmek, insanların hayatlarını kurtarmak, dünyayı tehlikeden korumak gibi sosyal faydalar aramak ya da sadece kendi kişisel hedefleri için hareket etse de, kahraman sonunda öğrenmelidir. Kahramanın karakteri, cesaret veya asaletten ziyade bir amaç için feda etme gücüdür. Fedakârlık, kahramanın idealleri uğruna değerli bir şeyden, belki de kendi hayatından vazgeçmeye istekli olmasıdır (Tecimer, 2005: 124). Süper kahramanın ne olduğu sorusu, kalıpların dışında düşünmeye çalışarak yanıtlanmalıdır. Onlar sadece doğaüstü güçleri olan çok gelişmiş yaratıklar mı, gerçekten yaşayıp imkânsız başarımış insanlar mı yoksa var olmasalar ya da doğaüstü güçleri olmasalar da efsane olmuş kişiler midir? Binalardan atlayarak insanların hayatını kurtaran Örümcek Adam, Çin sosyalist devriminin lideri Mao Zedong, Mustafa Kemal Atatürk ve nesiller boyu Anadolu'da hikâyeler anlatılarak yaratılan Battal Gazi gibi isimler de süper kahraman tanımlamasının içine girebilir (Yılmaz, 2015).

1940'larda ortaya çıkan kahramanların çoğu erkek olsa da Wonder Woman karakteri Superman'in yayınlanmasından üç yıl sonra bir kadın süper kahraman olarak yaratılmıştır. Wonder Woman diğer süper kahramanlar gibi olağan üstü özelliklere sahiptir ve bu da onu ana karakter olan ilk süper kadın kahraman yapmıştır. Psikolog William Moulton Marston tarafından yaratılan Wonder Woman, kızlar için güçlü, olumlu bir rol model olmayı hedeflemiştir. Çizgi roman tarihçisi Trina Robbins'e göre Marston, herkesin Wonder Woman olabileceği inancını yaydığı için hedefine ulaşmakta başarılı olmuştur (Duncan ve Smith, 2009: 240). Wonder Woman,

yaratılan ilk kadın süper kahraman olmanın ötesinde hem feministlerin hem de 2. Dünya Savaşı'nın sembolü haline gelmiştir. Karakter, 2. Dünya Savaşı sırasında, artan kadın işgücünün ve kadınların erkeklerin yapabileceği her şeyi yapma gücünün bir göstergesi olmuştur.

Modern çizgi romanlarda seks ve kadın cinselliğinin kullanılmasıyla birlikte, kadınlar yardıma muhtaç ve âşık olmak için yaratılmış varlıklar olarak tasvir edilir. Bu düşünce ile kadın süper kahramanlar ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar yine de bir erkek tarafından korunmaya ve sevmeye ihtiyaç duyduklarını düşünmeye devam ederler (Ditum, 2012). Oysaki mitoloji ve feminizmi birleştirmenin bir sonucu olarak çizilen Wonder Woman 'Afrodit kadar güzel, Athena kadar bilge, Merkür kadar hızlı ve Herkül'ün gücüyle' sözleriyle çizgi roman dünyasına girmiştir (Cocca, 2016: 26). Feminizm araştırmacısı Laura D'Amore'a göre Wonder Woman'ın popüler olmasının ve sembolize edilmesinin nedeni, erkeklerin savaşa gitmesiyle birlikte geride kalan kadınların da savaşa arkadan destek verdiklerinin altının çizilerek onların güç kazanmalarıydı (Superheroes Decoding, 2017). Süper kahraman olgusu aynı zamanda propaganda aracı olarak da kullanılagelmiştir. Hollywood, tarih boyunca, Amerikan hükümeti ve savunma sanayi ile iş birlikleri yaparak toplum üzerinde kamuoyu yaratmaya çalışmış, propagandanın aleti olmuştur. Süper kahraman hikâyelerini çok seven bireylerin bu duygularını suiistimal ederek, bazı olumsuzlukların görmezden gelinmesini ve hatta akıl çelici fikirlerin beyinlere yerleşmesini sağlamıştır (Sayıcı, 2019: 211).

Marston, çizgi romanın güncel olmasını ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki değişen siyasi durumu yansıtmasını istese de, Wonder Woman'ın mitolojik bir boyuta sahip olması gerektiğini de fark etmiştir. Bu amaçla, Amazonların asırlık gizli sakini olan ve şimdiye kadar kimsenin ayak basmadığı "Cennet Adası"nda bir yarış hikâyesi uydurmuştur. Bu ölümsüz süper kadın ırkı, bir kraliçe tarafından yönetiliyordu (Sabin, 1996: 88). Anaerkil bir anlayışla kadınların yönettiği bu Amazon kasabasında çoğu kadın savaşçı olarak yetiştiriliyordu. Kadınların erkekleri köle olarak kullandığı bu toplumsal düzende kadınlar sadece erkeklerle satın alma ve üreme ilişkisi kuruyorlardı. Çizgi romanda Wonder Woman'ın hikâyesi, pilot Steve Trevor'ın uçağının anaerkil Cennet Adası'na düşmesiyle başlar. Amerikan bayrağından ilham alan kostümünü giyen Wonder Woman daha sonra Steve Trevor ile gerçek dünyaya gitmiş, demokrasiyi desteklemiş, faşizme karşı savaşmış ve kadın haklarını savunmada rol oynamıştır. Wonder Woman hikâyelerinin kalbinde, kızların tıpkı erkekler gibi her şeyi, özellikle de bir araya geldiklerinde bazen daha da iyisini yapma gücüne sahip oldukları mesajı vardır. Marston'a göre kadınların erkeklerden daha hızlı çalışan, daha güvenilir ve dürüst kişilikleri vardır. 1943'te The American Scholar'da yayınlanan bir makalede Marston, arketipsel rollerde güç eksikliği nedeniyle kızların bile kız olmak istemediğini ileri sürmüştür. Bu sayede Wonder Woman, zayıf görünen ve güçlü özelliklerini kaybetmiş kadınlara örnek olmak amacıyla Süpermen gibi güçlü bir karakterin benzeri

olarak yaratılmıştır (Dunne, 2006: 3). "Hakikat tanrıçası" olarak da tasavvur edilen Wonder Woman, zamanın modası haline gelen belirsizliğe, insanlığı aldatma girişimlerine ve belki de faşizmin halka söylediği büyük yalana mutlak ve tanımlı bir şekilde karşı duran ilk kadın kahramandır (Pitkethly, 2013: 834).

Kadınlar için fiziksel mükemmelliğe ulaşmanın iki yolu vardır: güzellik ve kas gücü. Bu ideal nedeniyle tüm alanlarda mükemmelliğin tanımı değişmiş, 1940'larda ve 1950'lerde Wonder Woman'ın bedeninin temsili hem hayranlık hem de arzu nesnesi olarak gösterilmiştir. Böylece Wonder Woman'ın bedeni de dahil olmak üzere nesnelleştirilmiş ideal bedenler ekranlarda, takvimlerde ve güzellik yarışmalarında daha ince ve göğüsleri daha dolgun hale gelmiştir (Robinson, 2004: 62). Üstelik Wonder Woman aynı zamanda DC Comics tarafından yaratılan "Justice League" takımında yer alan tek kadın süper kahramandır. Tüm bunlardan süper kahraman evreni içinde Wonder Woman'ın bir kadın olarak hem ilkleri başardığını hem de değişiklikler yarattığı su götürmez bir gerçektir.

Sinemada ise tıpkı çizgi romanlarındaki gibi başarı gösteren Wonder Woman büyük sükse yaratmıştır. Wonder Woman, DC Films tarafından RatPac Entertainment ve Çinli Tencent Pictures ile birlikte üretilen ve Warner Bros. Pictures tarafından dağıtılan, aynı adı taşıyan DC Comics karakterine dayanan bir 2017 Amerikan süper kahraman filmidir. DC Genişletilmiş Evren'in (DCEU) dördüncü bölümüdür. "Wonder Woman" filminin gelişimi 1996'da başlamıştır. Warner Bros. filmi 2010'da duyurmuş ve Patty Jenkins 2015'te yönetmenlik anlaşması imzalamıştır. Ana çekimler 21 Kasım 2015'te başlamış ve çekimler Marston'un doğumunun 123. yıldönümü olan 6 Mayıs 2016'da tamamlanmadan önce Birleşik Krallık, Fransa ve İtalya'da gerçekleşmiştir. "Wonder Woman" dünya prömiyerini 15 Mayıs 2017'de Şanghay'da yapmış ve 2 Haziran 2017'de Amerika Birleşik Devletleri'nde Warner Bros. Pictures tarafından 2D, Real D 3D ve IMAX 3D olarak yayınlanmıştır. Film, yönetmenliği, oyunculuğu, görselleri, aksiyon sekansları ve müzikleriyle büyük ölçüde olumlu eleştiriler almıştır. Bugüne kadarki en yüksek hasılat yapan beşinci süper kahraman filmi olan "Wonder Woman" dünya çapında 821 milyon doların üzerinde hasılat elde etmiştir. Ağustos 2019 itibariyle, Rotten Tomatoes, filmi "Tüm Zamanların En İyi Süper Kahraman Filmleri" ve Amerikan Film Enstitüsü, 2017'nin en iyi 10 filminden biri seçmiştir. 150 milyon dolara varan bir bütçeyle çekilen filmin dünya hasılatı 800 milyon doların üstündedir. Bir devam filmi olan "Wonder Woman 1984", Aralık 2020'de piyasaya sürülmüş ve Jenkins yönetmen olarak geri dönmüştür. Gadot, Pine, Wright ve Nielsen rollerini tekrarlamışlardır (URL-3).

Wonder Woman'ın bir kadın yönetmen tarafından sinematografik evrene aktarılması feminist çevrelerde coşkuyla karşılanırsa da film bazı tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar bağlamında çizgi roman evreninde yaratılış süreci 1941 yılına dayanan Wonder Woman karakterinin ana akım sinemasına bu kadar geç gelmesi konuşulmuştur.

Bunun sebebi olarak da bir süredir gişede başarısız olan DC Comics'in rakibi Marvel'a karşı göstermek zorunda olduğu bir hamle olarak görülmüştür (Bostan, 2017: 153). Chicago Tribune dergisi sinema yazarı Michael Phillips, Wonder Woman filminin Patty Jenkins gibi önemli bir kadın yönetmen tarafından yönetilmesinin doğru sonuçlar ortaya koyduğunu yazmıştır. *"Bu tarz filmler bir kadın hakkında olduğu için, bir kadın tarafından yönetilmesinin zamanı gelmişti. Uzun zamandan sonra ilk kez bir DC çizgi roman filminden, devam filmi için hazır olarak çıktım."* (Phillips, 2017).

Mitoloji

Mitoloji, mit bilimi anlamına gelir. Mit her zaman bir yaratılışın hikâyesidir. Bir şeyin nasıl yaratıldığını ve nasıl meydana geldiğini anlatır. Efsane, gerçekte ne olduğundan, kelimenin tam anlamıyla orada ortaya nasıl çıktığından bahseder. Mitlerin karakterleri doğaüstü varlıklardır. Özellikle başlangıçtaki o eşsiz zamanda yaptıklarıyla tanınırlar. Mitler, yaptıkları şeyin kutsallığını ya da yaratıcı etkinliklerini ortaya çıkaran doğaüstü karakteri ortaya çıkarırlar. Sonuç olarak, mitler dünyadaki ilahi veya doğaüstü çeşitli, bazen heyecan verici etkileri tanımlar (Artun, 200: 35). Mit kelimesi Yunanca kökenli bir kelimedir ve mitoloji Yunanca bir kavramı ifade eder. Mitler hakkında ilk düşünen kişi olan Yunan filozofu Evhemeros'a göre, mitolojide adı geçen tanrıların, kralların ve tanınmış kişilerin erdemlerini veya kötülüklerini takip ettiklerine dair tarihi ve gerçeklerin de izleri vardır (Deniz, 2018: 2). Mitler doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan, simgesel ve kutsal bir ağırlığı olan hayal ürünü öykülerdir. Yüzyıllar boyunca bu öyküler birbirlerinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Önceleri kulaktan kulağa yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır (Estin ve Laporte, 2007: 1). Her toplumun kendi mitolojisi vardır ve bunlar temsil ettiği toplumun aynası gibidir. Mitolojiler bir toplumdaki diğerine farklılık gösterdiği gibi, ortak noktaları da çoktur. Mitolojideki tüm hikâyeler kurgu değildir. Örnek vermek gerekirse, tüm kutsal kitaplarda adı geçen tufan olayı, eski uygarlıkların mitolojik destanlarında da yer almış, kazı ve araştırmalar sonucunda doğruluğu kanıtlanmıştır (Erdoğan, 2007: 3).

Mitler inançları ifade eder. Yaşanılan toplumda sürekli olarak uygulanabilecek bir gerçektir. Pratik bilginin gerçek organizasyonudur. Mit, sembolik ve kutsal bir anlatımdır. Mitlerde zaman ve uzay kozmiktir. Mit her zaman bir yaratılışla ilgilidir. Bir şeyin nasıl hayata geçtiğini veya bir davranışın nasıl ortaya çıktığını anlatır. Efsaneyi bilen ve deşifre eden insanlar, nesnelere kökenine inerler. Efsane, sürekli referans alınacak yaşanmış bir gerçektir. Soyut bir teori değil, pratik bilginin gerçek bir organizasyonudur. Mitler insanın doğayla, toplumla ve evrenle olan ilişkilerine anlam verir (Skinner ve Yeğin, 2010: 7-8). *"Mitler, asırlardır süren hakikat ve anlam arayışımızın hikâyeleridir. Hepimizin ölümü anlaması ve onunla başa çıkması gerekiyor. Anlamlandırmak, sonsuzluğa dokunmak, gizemi anlamak ve kim olduğumuzu keşfetmek için hayata ihtiyacımız var."* (Campbell ve Moyers, 2007: 23). En eski zamanlara ait insanlar, şehirler,

dünyalar, tanrılar ve evrenlerin nasıl doğduğuna dair hikâyeler anlatmışlardır. Bu hikâyeler anlaşılabilir olanı açıklamaya çalışmışlardır. Eski insanlar bununla da kalmayıp bu hikâyeleri başkalarına ve kendilerine inandırmışlardır. Bu inancın gerektirdiği davranışları belirleyip kurumsallaştırmışlardır. Bu efsaneler geçmişten gelmelerine rağmen her zaman bugüne de ait olmuşlardır. Anlatılan olayların özel yönleri silinip unutulmuş; hep daha genelleştirilmiş, bugün yaşayanlara örnek olmuşlardır. Asırlardır aktarılan hikâyeler toplumda oluşan yeni ağırlıklara göre farklılaşarak değişmiştir. Hikâyelere bazen yeni bölümler eklenmiş, bazı bölümler kaldırılmıştır. Toplumların örgütlenmesi ve devamlılığı açısından bu tarihe olan inanç, işlevsel ve kendiliğinden olduğu ölçüde varlığını sürdürmüştür (Bonney, 2000: 5).

Amazonlar

Mitolojide önemli bir topluluk olarak anlatılan Amazonların milattan önce 12. ve 20. yüzyıllar arasında yaşadıkları düşünülmektedir (Kabağaçlı, 2003: 20). Bu nedenle Amazonlarla ilgili bilgiler ilk olarak antik metinlerde ve sanat eserlerinde karşımıza çıkar. Amazon kadınlarının bir kraliçenin egemenliği altında kendi yasaları, yiyecekleri ve vatanları vardır. Mitlere dayanan efsanelerde Amazonların ülkesinin tam yeri bilinmemekle birlikte farklı bölgelere ait isimlerden söz edilmektedir. Bu bölgeler Trakya, Skitya, Kafkas Dağları, günümüz Türkiye'si ve Libya topraklarını içerir (Sears, 2018: 168). Türkiye'de yaşadıkları düşünülen yer bugün hala Samsun'da bulunan ve "Amisos" olarak tanımlanan Terme (Themiskyra) şehridir (Taş, 2000: 35). Homeros'un anlatımına göre Amazonlar erkekler gibi savaşmışlardır. Bu yüzden savaş tanrısı Ares'e taparlar. Ayrıca en eski av topluluklarının izleri, avcılarının koruyucusu Artemis kültünde gizlidir. Savaşçı kadınlar olarak ilk kez Homeros'un İlyada'sında karşımıza çıkarlar. Amazon efsanesi incelendiğinde iki ayrı evre olduğu görülmektedir. Birincisi, Helenlerin Ege'ye göçünü izleyen anaerik toplumlar, Minos ve Etrüskler'de olduğu gibi yanlış anlama ve yorumlama sonucu doğmuştur. İkincisi, Helenlerin kolonizasyon sonucunda Karadeniz ve İskit'e açılmasından sonra ortaya çıkmıştır. Amazon kelimesinin anlamı bu insanlar kadar belirsizdir. En yaygın etimoloji "göğüssüz" anlamına gelen Helenik Amazon'a kadar uzanır. Efsane, okları yayı daha iyi gerebilmek için sağ göğüslerini kestikleri yönündedir. Bir diğer görüş ise kadınsı görünümünden kurtulmak için memelerini kesmiş olma ihtimalini de içerir (Ünal, 2013: 22- 29). Antik kaynakların hiçbiri Amazonların hikâyesini baştan sona kesintisiz anlatmamaktadır. Her biri konunun ilginç kısmına değinir ve bazı açıklamalarla geçitirir. Amazonların iki kabilesi, ayrı ve içinden çıkılmaz tarihleriyle Yunan mitolojisini süslemiştir. Kuzey Afrika kıyılarının ilk açıklarında, kayıp bir adaya özgü Libya Amazonları vardır. Bir sonraki kabile ise Azak Denizi çevresinde ortaya çıkıp Karadeniz'in güney kıyısına yerleşmiş, daha sonra Anadolu'da bir imparatorluk kurmuştur (Metin, 2009: 69).

Aslında antik sanat boyunca Amazon kadınlarının Yunan savaşçı tipi ve Doğulu (İskit, Pers, Anadolu) savaşçı tipi olmak üzere iki farklı tipte tasvir edildiği görülmektedir. Yunan savaşçı tipi Amazonlar, kısa khiton (aşırı dökümlü bir kadın giysisi), zırhlı miğferler ve kalkanlar takmış olarak tasvir edilmiştir. Amazonların bu tarz giyinimleri M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllardan kalma siyah-kırmızı figürlü vazo resimlerinde görülür. Doğu tipi Amazonlar, Trakyalı savaşçıların deltaları, İskit savaşçıların ok, yay ve sivri uçlu şapkaları, Pers savaşçıların farklı dokularda işlemeli pantolonları ve Anadolu savaşçıların çift başlı baltaları ile gösterilmektedir (Eraslan, 2014: 67). Savaş yıllarında göz kamaştırıcı güzellikleriyle erkekleri kendine hayran bırakan bu kadınların ince yapılarına rağmen uzun bacaklı, kaslı, minyon ve düz göğüslü oldukları da kaynaklarda belirtilmektedir. Amazon kadınları toplumdaki diğer kadınlara göre sert ve güçlü gözleri sahiptir. Güç ve dayanıklılık bakımından erkeklere rakip olan bu kadınlar, yaysız ata binmektedirler (Sobol, 1999: 34).

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda Amazonlar gerçeğinden ziyade Yunan mitolojisi ve sanatındaki yorumlar ikonografik olarak ele alınmış ve Yunanlılar için simgelediği anlamlarla değerlendirilmiştir (Çam, 2018: 74). İnanışa göre Amazonlar, sadece kız çocukları yetiştiriyorlar, doğan erkek çocukları sakatlıyor ya da öldürüyorlardı. Yüzyıllar boyunca halkların çeşitli inançlarının ortaya çıkması ve ozanların, hikâye anlatıcılarının yeni icatlarıyla Amazon tarihine katkıları ve antik çağdan sonraki dönemlerde oldukça farklı Amazon inançlarını da ortaya çıkarmıştır (Umar, 1999: 158). Amazon kadınlarının kabile dışında kendi seçtikleri bir erkekle birlikte olmaları gen havuzlarını zayıflatmamaktadır. Sadece başarılı kadınların bu birliktelikten haberdar olması, topluluğun genlerinin güçlü olarak güvence altına alınmak istendiğini göstermektedir (Karacalar, 2010: 14). Amazonlar anaerkil bir düzene sahip olsalar da, erkek egemen düşüncenin egemen olduğu şehirlerde bile, doğası gereği erkek egemen özellikleri nedeniyle kistis (eski Yunan şehirlerinde efsanevi kurucuların her birine verilen isim) olarak kabul edilmeleri gerekir (Blok, 1996: 83). Amazon inançları, ay kültü ve Artemis ile ilişkilidir. Tanrıça Artemis'in nitelikleri arasında ok ve yay vardır. Amazonların sıklıkla kullandığı önemli silahlardan birinin ok ve yay olması bu ilişkiyi güçlendirmektedir. Efes'te yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılan, tanrıça Artemis'e sunulan savaşçı kadın heykelticikleri de Artemis ve Amazonlar arasındaki ilişkiyi destekler niteliktedir (Sağlam, 2007: 9).

Klasik Dönemde en güçlü olduğu dönemde bile, Amazonların bir tehdit olarak algılanmalarının nedeni muhtemelen erkeklere yönelik kolektif bir korkudur. Çünkü Klasik Dönemde demokrasiyi kuran Atina'da kadın ve kölelerin toplumsal kararlara katılma ve karar verme hakları yoktur. Bu nedenle antik tarihçilerin "Amazon denen bir toplum varsa, derhal yok edilmelidir" ifadesi, farklı bir yaşamın ve farklı bir toplumsal düzenin, mevcut Atina demokrasisine ve toplumsal düzenine alternatif olmasının tehlikesini hissetmektir. Amazon kadını bilinen yapıya uymaz, Yunan

mitolojisinde temsil edilen iyi kadın tipine aykırıdır. Zira iyi kadın, özverili ve fedakâr kadındır. Pasif kadının toplumdaki kendini gerçekleştirme biçimlerinden biri de fedakârlıktır. Kocası veya sevgilisi için kanuna karşı çıkan, hayatını tehlikeye atan ve ölen kadının önünde aynı davranışı gösteren erkek ise yoktur (Özcan, 2015: 81-82).

Femme Fatale Kavramı

Femme (female) ve fatale (ölümcül) kelimelerinin birleşiminden oluşan femme fatale kavramı, aynı anlama gelen Latince femina kelimesinden türemiştir ve Fransızcada öldürücü, ölümcül, mukadder, ölüme yol açan anlamına gelmektedir. Sözcüğü ölümcül kadın olarak ifade etmek, özellikle ölümcül anlamı başka anlamları da içerdiği için daha doğrudur (Saraç, 2009: 586). Fransızcada "felakatlere neden olan kadınlar" anlamına gelen "femme fatale" figürü, kültürel düşüncenin bir ürünü olup, tarih öncesi çağlardan beri biriken ataerkil mitlerin bir sonucudur. Femme fatale, genel hatlarıyla incelendiğinde karanlık, şehvetli, kötü niyetli ve ölümcül bir portre sergiler. Femme fatale, erkekleri tuzağa düşürerek kendisine âşık eder, felakatlere sürükler ve onların toplumsal itibarlarını kaybetmelerine neden olur. Femme fatale tipleştirmesi sinemada genellikle kara film türünde kullanılmaktadır (Çakır, 2021: 88). Dorsay'a göre femme fatale kadın, kadınlığı belli olan, cinselliği bunların farkında olan ve bu avantajlardan yararlanarak erkeğin kafasını kendine çevirmek, onu kandırmak, istediği gibi kullanmak için kullanan kadındır (Dorsay, 2000: 124).

Femme fatale, belirli bir söylemsel bozukluğun, potansiyel bir epistemolojik travmanın figürüdür. Onun için en çarpıcı özellik, hiçbir zaman görüldüğü gibi olmamasıdır. Kadın tehdidini, maskelenmeyen ve agresif bir şekilde keşfedilmesi gereken bir sır haline getirir. Femme fatale, kültürel tarihin marjinalleştirilmiş kadın imajının modern karşılığıdır. Bedensellik, cinsellik, baştan çıkarma ve kötülüğün bir imgesi olması, düzenlemeleri bozar. Bu itibarla, femme fatale Batı mitolojisindeki sapkın kadın mit yapısının bir parçasıdır. Stevie Simkin, femme fatale'i Yunan mitolojisinde kendisine bakını gözleriyle taşılatan Medusa ile de ilişkilendirir (Simkin, 2014: 20-23). Femme fatale'i üreten kültürel temsiller, cinsellik, felaket ve ölüm üçgenindeki erkek korkuları üzerinde çalışır. Bu klişeler, femme fatale'i şeytani amaçları olan, karşı konulmaz, cinsel açıdan çekici, entrika peşinde koşan, erkeklerin ekonomik, sosyal ve ahlaki statüsünü yok eden bir özne olarak ortaya koymaktadır. Ancak bu kültürel söylem sadece erkeklerin felaketine değil, aile kurumu ve evlilik gibi toplumsal değerlerin de yıkımına atıfta bulunmaktadır (Arpacı, 2019: 141). Zizek, femme fatale'in tehditkâr karakteriyle ilgili olarak, bunu kadının sınırsız zevki için değil, erkeği büyüleme ve etkileme noktasında yaptığını söylemektedir. Görünenin arkasında cazibe ve çekiciliğin olduğu görüşünü savunan Zizek, kadınların büyülenme işlevini kendi başlarına birer nesne olarak yerine getirmediklerini düşünmektedir. Maskeler düştüğünde ise

ölüm dürtüsüyle baş başa kalan saf öznenin boyutuna hayranlık söz konusudur (Zizek, 2004: 95).

Femme fatale, ulaşılması güç bir cennetin yasak tadını vaat eden ve çoğu durumda bu vaatlerin sonucu için oldukça yüksek bir bedel ödeten ilahi bir yaratık olarak görülür. Antik Yunanistan'a bakılacak olursa, Yunan mitlerindeki ölümcül kadın figürünü, Medusa, Kirke, Medea, Afrodit ve Truvalı Helen gibi isimler karşılar. Bunlara ek olarak, Mısır kraliçesi Kleopatra, egzotik güzelliği ve gizemli güçleri ile Roma imparatorlarını bile etkileyen tarihi bir şahsiyettir. İsa'dan sonraki ilk yüzyılda yaşadığına inanılan İncil'deki Salome, Vaftizci Yahya'nın kafasının kesilmesini istedikten sonra, Vali Hirodes'in önünde, Yahya'nın başı kesilmiş tabağı elinde tutarak yaptığı dansla temsil edilir. Yahudi mitolojisinde kötü ruhlu ve Şeytan'a hizmet eden Lilith'in ataerkil yapı tarafından kabul gören Havva'nın tam karşıtı bir karakter olduğu söylenebilir. Sayılan tüm bu örnekler edebiyattan tiyatroya, resimden sinemaya dek tüm sanat dallarında defalarca kez işlenen tiplermeler olagelmşlerdir.

Sinemada Femme Fatale Karakterler

Femme fatale hem edebiyatta hem de filmde sıklıkla işlenen ve tasvir edilen kötü ve ahlaksız kadın karakterleri veya figüranları ifade eder. Çeşitli film ve romanlarda yer alan femme fatale karakterler ve figüranlar, güzelliklerini ve cinselliklerini kullanarak masum erkekleri avlayan ve aldatan kötü kadınlar olarak tasvir edilir. Bu kadınlar, geleneksel cinsiyet rollerinden saptıkları için özellikle filmlerde kaba ve şehvetli olarak tasvir edilmektedir (Weitzer ve Kubrin, 2009: 17). Femme fatale'in cinselliğini kullanması erkek üstünlüğünü baltalar. Filmlerde erkek karakterler her zaman erkekliklerini kanıtlamak zorunda kalırlar ve bu zorunluluk femme fatale karakterler üzerinden erkekliklerini kaybetme korkusuna dönüşür. Özellikle bu kaygı, kadın cinselliğine neden tehlike denildiğini de açıklamaktadır (Kandiyoti, 2013: 82).

Sinemada önemli femme fatale karakterlere geçmeden önce, bu kavramın sinemadaki öncülü olan ilk vamp kadın örneği canlandıran Theda Bara'yı da anmak gerekmektedir. Bara, 1915 tarihli "A Fool There Was" filmiyle sinemada femme fatale kadın arketipinin tohumunu atmıştır. Çekici, seksi ve çapkın kadın özelliklerine sahip olan vamp kadınlar tam bir dişil görünüm ve karakter gösteren karakterlerdir. Genelde dolgun dudaklı, keskin ve belirgin vücut hatlarına sahip fiziksel özellikleri vardır. 1920'li ve 1930'lu yıllarda popülerlik kazanan ve ağırlıklı olarak erkek seyirciye hitap eden gangster filmlerinde kadın, filmin kahramanları için cinsel bir ödül gibi konumlanmıştır. Büyük Amerikan ekonomik buhranı sırasında kötü yola düşen ya da daha pahalı bir hayat için suç dünyasındaki erkeklere kendini sunan kadınlar bu dönemde tam olarak femme fatale kavramını üstlerine giyinmeseler de, erkek egemen dünyanın egolarını ve cinsel ihtiyaçlarını tatmin etme isteklerini bir nebze gidermeye çalışan dişi semboller olarak gösterilmişlerdir. Bu bağlamda düşmüş kadın ya da metres formlarında

görülebilecek filmler arasında Jack Conway'ın yönettiği "Red Headed Woman" (1932) dikkat çekmektedir. "Jean Harlow'un canlandığı 'Red' Andrews Legendre isimli ana karakter yükselmek için cinselliği kullanmaktan çekinmeyen bir kadındır. Ayrıca eril bakışa çıplaklığını göstermekten de çekinmemektedir. Sahip olduğu fiziksel nitelikleri, tıpkı tipik erkek kahraman gibi -kaba kuvvet, cesaret, silah kullanma becerisi- amacına ulaşmak üzere kullanmaktadır." (Bakır ve Onat, 2015: 92)

2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dönemi içine alan 1940'lı ve 1950'li yıllarda kadınların sinemada sunumu iki farklı yönde gerçekleşmiştir. Savaş sırasında erkeklerin çoğunluğunun savaşa gitmesiyle geride kalan kadın karakterlerin bazıları evine ve çocuklarına sadık kalan 'iyi' şekilde temsil edilmiş, diğerleri ise erkeklerin yokluğunu fırsat bilip bağımsızlık ve özgürlük uğruna yanlış yolları tercih eden 'kötü' şekilde gösterilmiştir. Savaş sonrası evlere dönen erkekler kadınları yeniden aile içine çekmiş ve sinemada aile kavramı dolayısıyla da eşine ve çocuklarına bağlı iyilik ve ahlak temsili 'anne' karakterleri çoğalmıştır. Ancak yine de bu dönemde de bazı filmlerde başta erkekler olmak üzere aile kavramına tehdit oluşturacak femme fatale karakterler hala mevcuttur. 1953 yılında Otto Preminger'in yönettiği "Angel Face"de Jean Simmons, sevgilisiyle mutlu bir hayat yaşayan ambulans şoförünü (Robert Mitchum) baştan çıkartmaya çalışan ve onu tuzağa çeken, sinema tarihindeki önemli bir femme fatale karakter olarak tanımlanabilir.

1960'lara kadar popülerliğini koruyan femme fatale karakterleri bu yıllardan sonra tamamen kaybolmasa da popüleritelerinin ve sayılarının azaldığı görülmektedir. Martine Carol, Brigitte Bardot ve Simone Signoret bu dönemde femme fatale karakterlerine hayat veren en büyük isimlerdendir. Genel olarak bu dönemlerdeki femme fatale karakterlerin ortak özellikleri, özgürlüğünü seven, ekonomik gücünü eline almak isteyen ve fakat bunun için cezalandırılan kadınlardır (Roloff ve Seeblen, 1996: 225). Filmde ses ve kompozisyon tarafından güçlü bir şekilde desteklenen Joan Crawford, Jean Harlow ve Carole Lombard, tipik Amerikan vamp karakterleri haline gelmiştir. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Lauren Bacall, Rita Hayworth, Jane Russell, Ava Gardner, Viviane Romance, Michèle Morgan, Brigitte Bardot, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Gianna Maria Canale, Deborah Kerr, Vivien Leigh, Marilyn Monroe, Anita Ekberg, Sue Lyon, Ursula Andress, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Raquel Welch, Faye Dunaway, Glenn Close gibi kadın vamp karakterini canlandıran iyi oyuncular ve kaçınılmaz olarak femme fatale karakteri denilince akla gelen ilk isimler olmuşlardır (Dorsay, 2000: 128-130).

Kara filmlerde sıkça rastlanan ve ana karakterlerin başına iş açan bir kadın olarak kullanılan femme fatale sinemada bir arketip olarak karşımıza çıkar. Femme fatale karakteri ve onu takip eden erkek karakter için farklı bir anlatım sunan kara filmde kadın karakterin güçlü, erkek karakterin ise zayıf olduğu açıkça görülmektedir. Bu durum, klasik sinema temsillerinden

farklılaşan ve kara filmin karakteristik özelliğini belirleyen noktalardan birini oluşturmaktadır (Bektaş, 2014: 34).

1990'larda femme fatale karakterleri erkekleri tehlikeye atan, cinselliğinin farkına varan ve kullanan, erkek dünyasını tehdit eden karakterler olarak ortaya çıkmışken 2000'li yıllarda bu durum biraz değişmiştir. Bu yıllarda popüler olan "Underworld" (2003), "Lara Croft" (2001) ve "Resident Evil" (2002) gibi filmler, ölümcül tehlikeli kadın karakterlerin yeni bir tasvirini tanıtmıştır. Bu filmlerdeki kadın karakterler toplumsal değerlerle çelişmez, var olan değerleri benimser (Bakır ve Onat, 2015: 100). Erkek karaktere karşı cinsel çekim ile fiziksel üstünlüğe sahip olan femme fatale karakterinin, günlük hayatın yönetmeni olduğu görüşüyle birlikte gizli erkek fantezisini ortaya çıkardığı ve bunun önemli bir faktör olarak değerlendirildiği görüşü de akılda tutulmalıdır. 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıkan femme fatale karakterlerin daha kadınsı özelliklere sahip olduğu görülmekte, fiziksel çekiciliği ve güzelliğinin altı çizilmektedir. Vücutları lateks elbiselere sarılı olan femme fatale karakterler, ikincil bir ten olarak giydikleri dar giysilerle görsel enerjiyi de ifade ederler (Akşit ve Favaro, 2014: 50-51).

Son dönem dünya sinemasında femme fatale olarak nitelendirilebilecek karakterlere örnek olarak "La Femme Nikita"da (1990) Anne Parillaud'un oynadığı Nikita, "Basic Instinct"de (1992) Sharon Stone'un oynadığı Catherine Tramell, "Poison Ivy"de (1992) Drew Barrymore'un oynadığı Ivy, "L.A. Confidential"da (1997) Kim Basinger'in oynadığı Lynn Bracken, "Wild Things"de (1998) Denise Richards'ın oynadığı Kelly Van Ryan, "Matrix"de (1999) Carrie-Anne Moss'un oynadığı Trinity, "Lara Croft: Tomb Raider"da (2001) Angelina Jolie'nin oynadığı Lara Croft, "Resident Evil"da (2002) Milla Jovovich'in oynadığı Alice, "Underworld"de (2003) Kate Beckinsale'in oynadığı Selene, "Kill Bill"de (2003) Uma Thurman'ın oynadığı The Bride, "Casino Royale"de (2006) Eva Green'in oynadığı Vesper Lynd, "The Girl with the Dragon Tattoo"da (2011) Rooney Mara'nın oynadığı Lisbeth Salander, "The Dark Night Rises"da (2012) Anne Hathaway'in oynadığı Cat Woman "Gone Girl"de (2014) Rosamund Pike'nin oynadığı Amy Dune "Suicide Squad"da (2016) Margot Robbie'nin oynadığı Harley Quinn, "House of Gucci"de (2021) Lady Gaga'nın oynadığı Patrizia Reggiani gibi isimler sayılabilir. Bu örneklerde de görülebileceği üzere son dönem femme fatale karakterleri 1950-80 arasındaki dönemde seyirci karşısına çıkan femme fatale karakterlerden bazı farklılıklar göstermiştir. Popüler sinemada kadın ağırlıklı olarak temel karakter olduğunda güzel, gizemli, çekici ve edilgen bir durumdadır. Sinemada güçlü kadın imgesinin çizildiği durumlarda ise hırslı, açgözlü ve şehvet düşkünü gibi ele alınarak dişi şeytan imajı altında gösterilir (Smith, 1993: 20). *"İlk çağlarda var olmayan ancak nüfusun çoğalması ile üretimin ve malların fazlalaşması, sömürgeciliğin başlaması ve temelinde mal paylaşımının olması dolayısıyla hâkim olan kadın bedeninin kontrol altına alınması ve kadının toplumdaki yerinin belirlenmesi zaman içerisinde gelişen medyanın da desteği ile*

belirginleşmektedir.” (Aktaş, 2018: 106). Değişen çağın dinamikleri, teknolojinin getirdikleri, küreselleşmenin etkileri gibi sebeplerle sinema sektöründe hikâye anlatımı ve karakter yaratımları tazelandığında güçlü kadın imajının kodlarının değiştiği görülür; intikam almak için güzelliğinin ve ölümcül yeteneklerinin arkasına sığınan The Bride gibi soğukkanlı, hayata mizah duygusuyla ve umursamaz bir bakış açısıyla yaklaşan Harley Quinn gibi derin karakterli, istediğini elde etmek için zekasını ve sabrını sonuna dek kullanan Patrizia Reggiani gibi hırslı ve planlı... Femme fatale erkek izleyici için cinsel bir arzu nesnesi iken kadın izleyici için de arzu nesnesi olabilmektedir. Femme fatale anlatıdaki çıplaklığı, kötücüllüğü ve cinselliği ile erkek karakteri baştan çıkararak bu karakterin yok edilmesine neden olabilir. Böylece, femme fatale hem erkek hem de kadın izleyiciler için bir uyarı ve tehdit mekanizmasına aracılık eder. Bu kadının büyüüne kapılan hem filmdeki erkek karakterler hem de ekran önündeki seyirciler örnek bir yıkım süreci yaşarlar. Tüm bu sebeplerden dolayı da femme fatale her iki cinsiyet için de tehlikenin ve dikkatli yaklaşılması gerekenin sembolü olagelmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada “Wonder Woman” filminin çözümlenmesinde nitel araştırma yöntemlerinden söylem ve eleştirel söylem analizinden faydalanılmıştır. Söylem analizi yalın bir ifadeyle dilin mercek altına alınıp incelenmesi olarak tanımlanabilir. Bu, incelemenin daha çok derinlemesine ve semantik olarak ele alınmasıdır. Cümlelerin ve kelimelerin yapı sökümü ile söylemin art alanının ne olduğunun anlaşılmasıdır. Bu yöntem ilgi odağını sosyal ve kültürel bağlam içinde iletişim kuran dil kullanıcılarının oluşturduğu sosyal olaylara çevirir (Barker ve Galasinski, 2001). Söylem analizinin bir alt türü olan eleştirel söylem analizi ise, cinsiyet, ideoloji, ırk, ayrımcılık, hegemonya, güç, sınıf farkı, sosyal düzen ve hâkimiyet gibi temaları ön plana alan ve araştırma alanı olarak bu konuları işleyen bir yöntemdir (Van Dijk, 2003: 352-372). Sınırları belirlenmiş bu yöntem çerçevesinde “Wonder Woman” filminin analizi aşağıdaki şekilde gibi yapılmıştır.

“Wonder Woman” (2017) Film Analizi ve Yorumlar

Senaryosunu Allan Heinberg’in yazdığı yönetmenliğini Patty Jenkins’in yaptığı 2017 yapımı “Wonder Woman”ın başrollerinde ise Gal Gadot (Diana/Wonder Woman), Chris Pine (Steve Trevor), Connie Nielsen (Hippolyta), Robin Wright (Antiope), David Thewlis (Sir Patrick), Danny Huston (Ludendorff), Elena Anaya (Dr. Maru) gibi isimler rol almıştır. Filmin konusu kısaca şu şekilde özetlenebilir; Amazon prensesi Diana, Themyscira (Cennet) adasında büyümüş ve yenilmez olmak için yetiştirilmiş bir savaşçıdır. Bir gün adaya bir savaş uçağı düşer ve yarı tanrı Diana tarafından kurtarılan pilot Steve ona dünyanın büyük bir savaş halinde olduğunu söyler. Bunu duyan Diana, savaşı durdurmak için evini terk eder ve dış

dünyaya gider. Savaşı önlemek için elinden geleni yapan Diana, gerçek gücünü ve kaderini anlayacaktır (URL-4).

Film günümüzde, Louvre müzesindeki işine gelen Diana'nın görüntüleri ve bu sırada dış ses olarak sarf ettiği insanlık tarihi hakkındaki düşünceleriyle başlar. İlk bakışta, güzel, etkileyici ve güçlü duruşuyla Diana hakkında, en azından görünüş olarak, bir femme fatale imajı yaratıldığını söylemek mümkündür. Diana, insanlarla zor yollarla da olsa tanışmasını ve bu durumla nasıl başa çıktığını film ilerledikçe anlatacaktır. Müzeye gelen özel bir kargo içerisinde Diana'nın 1. Dünya Savaşı'nda bilindik "Wonder Woman" haliyle çekilmiş eski bir fotoğrafı bulunmaktadır. Fotoğrafta ayrıca o dönemlerdeki büyük aşkı Steve de Diana'nın yanındadır. Diana fotoğrafa bakarken flashback ile Diana'nın çocukluğunda yaşadığı Amazonların diyarı gösterilmeye başlar. Çalışmanın başlarında yazıldığı üzere Amazon mitine sadık kalınarak oluşturulmuş bu dünyada birbirinden güçlü ve etkileyici Amazon kadınlarının hayatı gözler önüne serilir. Bu dünya tıpkı mitolojide olduğu gibi büyük bir ada olarak tasvir edilmiştir. Adada hiç erkek yoktur. Tüm kadınlar vakitlerinin çoğunluğunu savaşçı kıyafetleriyle, güçlü atların üstünde koşturarak, oklar atarak, kılıç kuşanarak ve talimler yaparak geçirmektedirler. Küçük prenses Diana, bir an evvel büyüüp, tıpkı içinde yaşadığı topluluk gibi savaşa katılmak ve iyi bir Amazon savaşçı kadını olmak istemektedir. Ancak annesi Hippolyta, bunun için kızına biraz daha sabretmesini, büyümesi gerektiğini söyler ve ekler; "Seni o kadar çok diledim ki, seni kilden kendim yapıp hayat bahşetmesi için Zeus'a yalvardım!"... Hippolyta ardından kızına tanrılar tanrısı Zeus ve oğlu savaş tanrısı Ares'in arasında geçen ve savaşların nasıl ortaya çıktığını anlatan mitolojik efsaneyi anlatır. Efsaneye göre Zeus insanları yaratıp onlara huzur ve mutluluk bağışlayınca Ares insanları kıskanır. Onların arasına nifak tohumları ekerek kendi aralarında savaşmalarını sağlar. Durumu öğrenen Zeus, Amazon kadınlarını yaratarak onları insanların arasına salar ve barışmalarını sağlamaya çalışır. Böylesine güzel kadınlar karşısında savaşçı erkekler bir süreliğine de olsa dururlar. Ancak bu kadınları paylaşma konusunda yine fikir ayrılığına düşerler. Amazonları köle yaparlar. Zeus Amazonları kurtarmak için Diana'nın annesi olan Hippolyta'yı yaratır ve onları erkek hegemonyasının elinden kurtarmak için Hippolyta'yı dünyaya gönderir. İnsanlar ve Amazonlar arasında amansız bir mücadele başlar. Mitolojiye göre insanların Amazonlardan korkması, çekinmesi ve hatta onlardan nefret etmesi bu hikâyeye eşdeğerdir. Bu noktadan sonra, Amazon kadını güzelliğin ve çekiciliğin temsili yanı sıra ölümcül (fatale) bir sonun da ifadesi haline gelmiştir. İnsanlık için ölümcül kadın simgesi haline gelen Amazonları insanların elinden yine Zeus kurtaracaktır. Bu sırada Ares de Zeus'la kavgaya tutuşmuştur. Sonunda Zeus, ölmeden önce Amazonların yaşayabileceği görünmez bir ada yapar ve onların refah ve barış içinde yaşamalarını sağlar. Üstelik tehlike anında kullanabilecekleri ve gerektiğinde bir tanrıyı bile öldürebilecek güçte olan sihirli bir kılıç bırakır. Hippolyta ve halkı bu adada yaşarken Ares bir gün yeniden onların başına

savaşı musallat edeceğine dair söz vermiştir. Günün birinde efsane gerçekleşir ve adaya gerçek dünyada yaşayan ve savaşırken yaralanan bir erkek (Steve) düşer. Bu yıllar içerisinde Diana komutan Antiope tarafından annesinden gizli bir şekilde eğitilmiştir. Zamanla Diana'nın da yarı tanrısal güçleri olduğu gün yüzüne çıkar. Sinemada femme fatale karakterler ilk etapta güzellik, cinsel çekicilik gibi görünüşleriyle ön plana çıkarlar. Diana da görünüşüyle seyircide bu hissiyatları rahatlıkla uyandırabilmektedir.

Steve adaya düşünce Diana onu kurtarır. Diana ilk kez hayatında bir erkekle karşılaşmıştır. Steve'in peşinde olan Almanlar da adaya gelince işler karışır. Amazonlar ve Alman askerler arasında kumsalda kıyasıya bir çarpışma gerçekleşir. Ok ve kılıçlar, silah ve toplarla karşı karşıya gelmişlerdir. Çatışmada Antiope ölür. Tüm askerler öldürülünce Steve'i sihirli doğruluk kemendiyle sorguya çekip onun aslında kim olduğunu öğrenirler. Steve Trevor Amerikalı bir savaş pilotu ve casustur. 1. Dünya Savaşı sırasında Almanların savaş taktikleriyle ilgili istihbarat toplamaktadır. Steve'in anlattıklarına inanan Diana, annesini Steve'e yardım etmek için ikna etmeye çalışır. Diana'ya göre bu savaş durdurulmazsa Ares dünyaya yeniden gelip daha büyük savaşlar başlatacaktır. Diana, Steve ile dünyadaki büyük savaşı durdurmak uğruna, ölümcül kılıcı da yanına alıp yola çıkarken, annesi Hippolyta gelir. Diana'ya "insanlara dikkat et, çünkü onlar seni hak etmiyorlar" der. Femme fatale kadınların insanlara üstten bakan tavrı burada bir kez daha net bir şekilde görülmüş olur. Adadan çıktıklarında teknede Diana ve Steve arasında geçen konuşmalarda, Diana, Amazonların erkekleri sadece çocuk doğurmak için kullandıkları onun haricinde erkeklerin hiçbir işe yaramayacaklarına inandıklarını söyler. Onlara göre, tıpkı femme fatale karakterlerin filmlerde erkeklere yaklaşımı gibi, erkekler kullanılıp bir kenara atılmak için varlardır.

Steve ve Diana Londra'ya ulaşırlar. Diana ilk kez gerçek dünyayla ve ölümlü varlıklarla tanışmıştır. Steve Diana'yı öncelikle bir kıyafet dükkânına götürür. Çünkü Diana, gerçek dünyadaki giyim kuşam normlarına uygun giydirilmek zorundadır. Zira adadan ayrıldıktan sonra Diana'nın üzerinde hala yarı açık sayılabilecek Amazon giysileri vardır. Yeni kıyafetleriyle 20. yüzyılın başlarında Londra'da yaşayan sıradan ama vamp bir kadın görüntüsüne kavuşan Diana, Steve'e yardım etmeye başlar. Bu esnada Almanların lehine çalışan Dr. Maru ölümcül bir zehri kitle imha silahı haline getirmek için çabalamaktadır. Komutan Ludendorff için kimyasal bir madde hazırlar. Bu sayede Ludendorff gittikçe güçleri artan bir Villain'e (çizgi roman dünyasında kötü adam) dönüşecektir. Ludendorff kendi üslerini de öldürerek en yüksek komuta mertebesine ulaşmaya çalışır. Filmde görülen bir diğer önemli femme fatale karakter olan Dr. Maru, fiziği ve cazibesiyile değil, ölümcül zekâsıyla öne çıkmaktadır.

Savaşın gidişatı hakkında önemli kararlar alınan ve tamamen erkeklerden oluşan bir toplantının ortasına düşen Diana burada garip karşılaşır. Çünkü erkek zihniyetine göre savaş erkeklerin işidir ve özellikle güzelliğiyle dikkat çeken Diana gibi bir kadının salonda bulunması çoğu

erkeği rahatsız etmiştir. Dışarı çıkartılır. Sinemada femme fatale karakterler, çoğu zaman erkeklerin güçlü görünüşlerinin altında yatan ancak güzel kadına karşı zaaflarından dolayı ortaya çıkan eziklik psikolojilerini gölgelemek için sığındıkları kaba tavırların altını çizmiştir. Bir sonraki sahnede ise Steve'in düşman hattından çaldığı ve içinde Osmanlıca ve Sümerce yazılmış gizli bilgilerin olduğu bir defteri komutanlara anlattığı görülür. Odada kimsenin bu iki dili bilmediğini gören Diana, defteri rahatlıkla okuyacağını iddia eder. Odadaki deneyimli komutanlar böylesine güzel ve çekici bir kadının bir de üstüne bu kadar zeki ve bilgili olmasından iyice rahatsız olmuşlardır. Hatta içlerinden biri kadının odadan çıkarılmasını söyler. Ancak Steve Diana'yı sekreteri gibi tanıtır ve durumu toparlar. Diana ise büyük bir özgüvenle defteri okur ve Almanların savaş sırasında avantaja geçebilecekleri durum hakkında odadakileri uyarır.

Steve ve Diana cepheye gitmeden önce bir bara giderek kendilerine yardım edebilecek ve Steve'in daha önce birlikte çalıştığı Sameer ve Charlie'yi de ekibe dahil ederler. Burada zorba bir adamın silahlı tehdidine karşı gelen Diana'yı gören Sameer "hem ürktüm hem de tahrik oldum" diyerek femme fatale konumlandırmasının altını yeniden çizer. Zira Diana bir femme fatale karakter olarak erkekleri cinsel yönden uyarırken bir yandan da içlerine korku salmaktadır. Bu toplantıya sonradan dahil olan Sir Patrick onlara bir miktar para vererek operasyonu başlatmalarını söyler. Üst düzey bir yetkiliden destek almak Belçika'ya savaş hattına gidecek bu dört kişiyi iyice cesaretlendirmiştir.

Savaş hattına gelindiğinde Diana hem sivil insanların hem de askerlerin savaş karşısındaki çaresizliğine şahit olmuştur. Geçilmez bir Alman hattını yarmak için siperlerden şaşkın bakışlar içerisinde çıkar. Diana, Amazon ruhuyla ilk kez çizgi romanlardan bilindik "Wonder Woman" kıyafetleri içinde görülür; seksi, güçlü ve kararlı... Ölümlü insanların arasında ilk kez süper kahraman moduna geçmiş ve müttefik askerlerinin yolunu açmıştır; tıpkı "Wonder Woman" çizgi romanının savaş yıllarında bir propaganda aracı olarak hem askerlere hem de sivillere verdiği moral gibi... Hattı yarıdıktan sonra Steve ve ekibi Diana'nın da yardımıyla hızla hedeflerine doğru yol alırlar. Bir kasabadaki Alman askerlerini alt ederken kilisenin çan kulesine saklanarak insanları öldüren keskin nişancının tehdidini yine Diana ortadan kaldıracaktır. Kilisenin çan kulesini yerle bir ettikten sonra kilisenin tepesinde muzaffer bir edayla dikilen Diana sivil halkın minnetlerini ve alkışlarını kazanır. Ancak bu sahneyi analiz ederken Diana'nın bu hareketini mitolojinin kutsal dinlere başkaldırışı olarak da okumak mümkündür. Femme fatale karakterler kurulu düzeni bozup yerine kendi istedikleri düzeni koyma konusunda ustadırlar. Oyunu kendi kurallarıyla oynayıp başarıya kısa yoldan ulaşmak isterler. Steve ve Diana kasabada kaldıkları o gece Amazon kurallarına aykırı bir şekilde yaklaşır. Steve, Diana'nın ölümcül cazibesine karşı daha fazla kayıtsız kalamamıştır. Böylece mitolojide anlatılanın aksine, tıpkı femme fatale

karakterlerin yapabilecekleri gibi, Diana bir Amazon olarak aşk ve kişisel zevk için bir erkekle cinsel birliktelik yaşamıştır.

Steve ve Diana, Ludendorff'un bir şatoda düzenlediği galaya katılırlar. Diana, Ludendorff'un Ares olduğunu düşünerek onu öldürmek istemektedir. Ludendorff'un bir gün önce kaldıkları kasabayı zehirli gazla bombalayarak halkı katletmesi Diana için bir kırılma noktası olur ve Ludendorff'la yüzleşir. Ludendorff, Dr. Maru'nun kendisi için özel olarak hazırladığı gazı koklayarak gücüne güç katar ve Diana ile dövüşür. Kementi, kalkanı ve kılıcıyla femme fatale'liğin süper kahramana dönüşmüş haliyle ve büyük bir kinle Ares sandığı Ludendorff'u öldürür. Bu sırada Steve ve arkadaşları uçaklara yüklenen gaz bombalarına engel olmak için hangara giderler.

Ludendorff'un ölümünden sonra beklenmedik bir gelişme olur. Almanların üssüne Sir Patrick çıkarılır. Diana gerçek Ares'in aslında Sir Patrick olduğunu anlar. Patrick kılığına girmiş olan Ares filmin başında anlatılan miti doğrular. Diana onu öldürmek için kılıcıyla hamle yapar ancak Patrick tanrı katili olarak anılan kılıcı avucuyla engeller ve küle döndürür. Patrick tanrı katilinin aslında kılıç değil Diana'nın kendisi olduğunu söyler. Ona göre tanrıları sadece başka bir tanrı öldürebilmektedir. Patrick Diana'nın aslında Zeus'un kızı olduğunu ancak Amazonlarla insanların savaşı sonrası Zeus'un Diana ve annesini terk ettiğini belirtir. Patrick, Diana'ya kendisiyle iş birliği yaparak insanlığı yok etmeyi teklif eder. Diana bunu reddedince de Ares gerçek yüzünü ortaya çıkarır. Ares'le Diana uçak pistinde kozlarını paylaşırlar. Steve'in insanları kurtarmak için gaz bombası dolu uçağı kaçırarak yüksek irtifada kendi canı pahasına uçağı patlatması, Diana için de dönüm noktası olmuştur. Kendisinden kat kat güçlü olan Ares'e karşı erginlenir, üstün hale geçer ve onu yok eder. Yaşayan en güçlü ve yenilmez Amazon olarak görevini tamamlamıştır. Diana sevdiği adamı, Steve'i kaybetmiş ancak kötülerini öldürmüştür.

Filmin sonunda, yeniden günümüze dönülür ve Louvre müzesinde sanat tarihçisi olarak çalıştığı görülen Diana'nın ağızından sonsuza dek dünyada kalıp insanlara hizmet edeceği duyulur. Son sahnede Diana tarihi bir binanın tepesinden Fransa'nın üzerine bakmaktadır. Anlaşılan o ki, insanların yardım çağrısı karşısında bir süper kahraman olarak onlara yardım edecektir. Wonder Woman olarak binanın tepesinden görev aşkıyla atlar ve film son bulur. Aradan geçen bunca zamanda Diana'nın etrafındaki herkes ölmüştür. Tıpkı vampir mitlerinde olduğu gibi Diana ölümsüz bir kadın olarak hayata meydan okumaya devam edecektir.

Sonuç

Çalışmada mitolojik efsanelerde adları çokça geçen Amazonlar hakkında bilgiler verilmiş, onların yaşam tarzlarıyla ilgili ipuçları ortaya konulmuştur. Amazonların çizgi romanda ve sinemadaki en büyük temsilcisi olan "Wonder Woman" özelinde okumalar yapılmıştır. Çizgi romanda da, sinemada da Wonder Woman'ın güçlü, cinsel çekiciliği yüksek, ölümcül ancak içinde bulunduğu topluluğa yararlı bir karakter olduğu gözlenmiştir.

Sinemada önemli kadın tiplerinden olan femme fatale karakterlerin tehditkâr yönlerini genelde kendi çıkarları doğrultusunda ve erkeği etkileme durumunda ortaya çıkardıklarını söylemek mümkündür. Filmlerde erkek karakterler özellikle de femme fatale karakterlere karşı erkekliklerini kanıtlamak durumunda kalırlar. Bu gibi sebeplerle onlar kültürel tarihin marjinalleştirilmiş kadın imajının modern karşılığıdır. Zaman içinde değişen femme fatale kalıpları kendisine yeni kodlar oluşturarak içinde buldukları filmin seyir gücünün daha da artmasına sebep olmuşlardır.

“Wonder Woman” filminde Diana karakteri gücünü Amazonların kadim özelliklerinden alıp sinemada alışlagelen femme fatale karakter özelliklerini çağdaşlaştırarak erkek egemen toplumun kalıplarını yıkmaya çalışır ve bunu büyük ölçüde başarır. Diana erkek egemen toplumda, hele ki filmin geçtiği 1. Dünya Savaşı sırasında, kodları değiştirilmiş femme fatale kadın özelliklerini sergileyerek, fiziksel ya da politik olarak birbirinden güçlü erkeklerin dünyasında kendisini ezdirmemiştir. Dostlarına sevgi, düşmanlarına ölüm saçan Wonder Woman son kertede erkek egemen dünyanın ve ideolojisinin de sembolü sayılabilecek savaş tanrısı Ares’i de alt etmiştir. Bundan sonra anlatılacak süper kahraman filmlerinde de kadınların rolünün daha da artacağını, farklı femme fatale kodlarıyla tasarlanarak başarıya ulaştırılacaklarını tahmin etmek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akışkalı, M. C. (2017). *Çizgi romanda üçüncü anlam*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Bitirme Tezi
- Akşit, O. O. - Favaro, A. (2014). Siborg figürleri olarak sinemada kadın kahramanlar. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 9(2), 44-58.
- Aktaş, S. (2018). İdeolojik bir aygıt olarak sinema: Topgun film anlatısında egemen ideolojinin temsili. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 96-112.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, kötülük ve beden: femme fatale imgesinin kültürel inşası. *Fe Dergi*, 11 (1), 140-154.
- Artun, E. (2009). *Anonim Türk halk edebiyatı nesri*. Adana: Karahan Kitabevi
- Bakır, B. Onat, S. (2015). Hollywood sinemasında baştan çıkarıcı kadın figürünün dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (1), 89-101.
- Barker, C. - Galasinski, D. (2001). *Cultural studies and discourse analysis: A dialogue on language and identity*. London: Sage
- Bektaş, S. (2014). *Türk sinemasında kara film: Türsel bir inceleme*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
- Blok, Josine H. (1996). A tale of many cities: Amazons in the mythical past of Greek cities in Asia Minor. *Proof and Persuasion: Essays on Authority, Objectivity and Evidence*, (eds.: S. Marchand ve E. Lunbeck), 81-99, Turnou: Brepols.
- Bonnefoy, Yves (2000). *Antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitolojiler sözlüğü*. Cilt I-II. (çev.: Levent Yılmaz), Ankara: Dost Kitabevi.
- Bostan, Ayşe D. (2017). *Şiddeti estetize etmenin aracı olarak bir süper kahraman: Wonder Woman*. *Marmara İletişim Dergisi*, 28, 153-156.
- Campbell, J. (2020). *Tanrıçalar ve tanrıçanın dönüşümleri*. (çev.: Nur Küçük), İstanbul: İthaki Yayınları

- Campbell, J. - Moyers, B. (2009). *Mitolojinin gücü: kutsal kitaplardan Hollywood filmlerine mitoloji ve hikâyeler.* (çev.: Zeynep Yaman), İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Cantek, L. (2012). *Türkiye'de çizgi roman.* İstanbul: İletişim Yayınları
- Cocca, C (2016). *Superwoman gender, power and representation.* New York: Bloomsbury.
- Çakır, Dilek (2021). *Ataerkil kültürün bir yansıması olarak femme fatale kadın temsili: Gone Girl filminde Medea miti. Yakın Doğu Üniversitesi 1. Uluslararası Sinema Sempozyumu, Kültür Sinema İlişkisi ve Sinema Dilinde Kültür Bildiri Kitabı, Lefkoşa*
- Çam, F. B. (2018). *Avrasyalı atlı savaşçı kadınlar Amazonlar'ın gerçekliği üzerine yeni yaklaşımlar. Höyük, 8, 71-94.*
- Deniz, D. (2018). *Bir imge olarak Şahmaran.* (Yayın Aşamasında)
- Ditum, S. (2012). *Message to Catwoman: High heels may hobble your future career prospects.* London: The Guardian.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve kadın.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duncan, R. - Smith, M. (2009). *The power of comics history, form & culture.* New York: The Continuum International Publishing Group.
- Dunne, M. (2006). *The representation of women in comic books, post WWII through the radical 60's. PSU McNair Scholars Online Journal, 2 (1), [81-91].*
- Eraslan, Ş. (2014). *Antik dönem sanatında Amazon kraliçeleri. Arkeoloji ve Sanat, 147, 67-78.*
- Erdoğan, Bayram (2007). *Sorularla Türk mitolojisi.* İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Estin, C. - Laporte, H. (2007). *Yunan ve Roma mitolojisi.* (çev.: Ümit H. Yolsal), İstanbul: Tübitak Yayınları.
- Kabağağaçlı, C. Ş. (2003). *Halikarnas Balıkçısı Anadolu efsaneleri.* Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar.* (çev.: Aksu Bora vd.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Karacalar, A. (2010). *Amazonlar ve anaerkin çılgılığı.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Kireççi, Ü. (2008). *Çizgi roman senaryosu.* İstanbul: Crea Yayınevi.
- Metin, Hüseyin (2009). *Antik çağda Amazonlar söylencesi ve Attika seramikleri üzerindeki betimlemeleri. Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi, 79, 61-72.*
- Özcan, F. (2015). *Grek mitolojisi ve sanatında kadına ilişkin davranış modellerinin yansıtılışı. Sosyal Bilimler Dergisi, 35, 75-100.*
- Pitkethly, Clare (2013), *Wonder woman. Icons of the American comic book: from Captain America to Wonder Woman.* (ed.. R. Duncan ve M. J. Smith). California: ABC-CLIO-LLC.
- Platin, A. (1985). *Tek resimden dizi resime geçiş. Gösteri, 61, 64-65.*
- Robinson, L. S. (2004). *Wonder women: Feminism and superheroes.* London: Routledge.
- Roloff, B. - Seeblen, G. (1996). *Erotik sinema: Cinsellik sinemasının tarihi ve mitolojisi.* (çev.: Veysel Atayman), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sabin, R. (1996). *Comics, comix & graphic novels, a history of comic art.* London: Phaidan Press.
- Sağlam, N. (2007). *Antik dünyanın savaşçı kadınları: Amazonlar. Aktüel Arkeoloji ve Sanat Dergisi, Eylül, 8-15.*
- Saraç, T. (2009). *Büyük Fransızca-Türkçe sözlük.* İstanbul: Can Yayınları.
- Sears, K. (2018). *Mitoloji 101 eski Yunan ve Roma mitolojisi hakkında bilmeniz gereken her şey.* (çev.: E. Duru), İstanbul: Say Yayınları.

- Simkin, S. (2014). *Cultural constructions of the femme fatale: from Pandora's box to Amanda Knox*. New York: Palgrave Macmillan.
- Skinner, C. M. - Yeğen, İ. (2010). *Mitler ve efsaneler*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Smith, Sh. (1993). *Kadının sinemadaki imajı*. (çev: E. Demiray), 25. *Kare Sinema Dergisi*, 6, 19-24.
- Sobol, Danold. J. (1999). *Yunan mitolojisinde Amazonlar*. (çev: B. Yumurukçağlar)İ Ankara: Öteki Yayınevi.
- Stainbrook, E. (2003). *Reading comics: a theoretical analysis of textuality and discourse in the comics medium*. Indiana University Unpublished PhD Thesis, Pennsylvania: Indiana University
- Superheroes Decoded (2017). History Channel, 1. Sezon, 1.Bölüm, 30-33 dk.
- Tuncer, N. (1993). *Çizgi roman ve çocuk*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Umar, Bilge (2000). *Karadeniz Kappadokia'sı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ünal, Ahmet (2013). *Amazonların eski Anadolu kökenleri hakkında yeni kaynak ve gözlemler*. *Cedrus*, 1, 21-32.
- Weitzer R. - Kubrin C. E. (2009). Misogyny in rap music: a content analysis of prevalence and meanings. *Men and Masculinities*, 12 (1), 3-19.
- Wigan, M. (2012). *Görsel illüstrasyon sözlüğü*. (çev.: Mehmet E. Uslu), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Van Dijk, T. (2003). *Critical discourse analysis*. In *The Handbook of Discourse Analysis*, (eds: D.Schiffrin at al.), 352-372. Oxford: Blakwell Publishing.
- Yağlı, A. (2007). *Modern bir anlatı sanatı olarak çizgi roman*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Zizek, S. (2004). *Yamuk bakmak: popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş*. (çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://tr.wikipedia.org/wiki/DC_Comics (Erişim: 05.02.2022)

URL-2: <https://www.collinsdictionary.com/english/superheroine>
(Erişim: 06.02.2022)

URL-3:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Wonder_Woman_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Wonder_Woman_(film)) (Erişim: 02.02.2022)

URL-4:https://www.imdb.com/title/tt0451279/?ref=rv_sr_srsrg_3(Erişim: 10.02.2022)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./This article does not require an Ethics Committee Approval.

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

ANIMATION FORMS IN VIDEO GAMES AND A CLASSIFICATION STUDY BASED ON GAME MECHANICS



DİJİTAL OYUNLARDA CANLANDIRMA SİNEMASI BİÇİMLERİ VE OYUN MEKANİKLERİNE DAYALI BİR SINIFLANDIRMA ÇALIŞMASI

Cahit ÜSTÜN*

ABSTRACT: The first inventions that aimed to convey the movement had features of animated films rather than filming. However, cinema and animation began to emerge as an art, not only with the transmission of movement. The creation of software-based graphics enabled video games to be created with computer graphics, and digital games using three-dimensional graphics began to appear in other attractive animation applications. So again, game technology animation filmmaking, different forms specific to games began. Since this study accepts it as a form of making cinema, not a genre of cinema, using the ways of using cinema in video games to understand, define and use it with game mechanics. In the study, video games were examined and the animation methods used here were defined, and these methods were classified and analyzed within the teachings. Video games cooperate closely with the art of cinema. Although the digital game shows a software-based structure, its aesthetic components can be included in the animation universe. The research has shown that the playing experience is actually an animation experience and has classified these experience areas with examples in this direction.

Keywords: Animation, Video game, Cinema, Game Mechanics, Game Engine.

ÖZ: Hareketli görüntüyü aktarmayı amaçlayan ilk icatlar film kaydından daha çok canlandırma filmin özelliklerini taşımaktadır. Bu icatlar hareketli görüntünün aktarımıyla sınırlı kalmayarak bir sanat dalı olarak sinema ve canlandırma sinemasının doğmasına yol açmıştır. Yazılım tabanlı grafiklerin gelişmesi, dijital oyunların bilgisayar grafiğiyle yaratılmasına olanak tanımış, üç boyutlu grafiklerin kullanılmasıyla dijital oyunlar içerisinde çok çeşitli animasyon uygulamaları görünmeye başlamıştır. Böylelikle sürekli gelişen oyun teknolojisi içerisinde canlandırma film, oyunlara özgü olarak farklı biçimlerde yer bulmuştur. Bu çalışmada, bir sinema türü değil, bir sinema yapma biçimi olarak kabul edilen canlandırma sinemasının, dijital oyunlarda kullanım biçimlerini, oyun mekanikleriyle arasındaki ilişki üzerinden anlama, tanımlama ve sınıflandırmayı amaçlamaktadır. Çalışmada dijital oyunlar incelenerek, üretim süreçlerinde kullanılan canlandırma yöntemleri tanımlanmış, bu yöntemler ise belirlenmiş sınırlar içinde sınıflandırılarak çözümlenmiştir. Dijital oyunlar sinema sanatıyla sıkı sıkıya iş birliği yapmaktadır. Dijital oyun, yazılım tabanlı yapı gösterse de estetik bileşenleri animasyon evrenine dâhil edilebilir durumdadır. Araştırma oynama deneyiminin aslında bir canlandırma deneyimi olduğunu göstermiş ve bu doğrultuda bu deneyim alanlarını örneklerle sınıflandırmıştır.

* Dr. Öğr. Üyesi-İstinye Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü-
cahit.ustun@istinye.edu.tr (Orcid: 0000-0003-1915-7238)

Introduction

Animation in video games describes a playing and watching experience, in which the player is actively or passively engaged almost continuously. The act of playing that makes up the playing experience, contrary to cinema, is determined by the game mechanics that runs this interaction. Animation and video games as industrial arts change with scientific and technological advancements in this area. Thereby, an interactive animation form produced by the means of gaming engines and software becomes investigable through this concept. This article, in one aspect, aims to provide a practical analytical tool for designers to describe game mechanics and animation in a video game. It also focuses on innovative approaches to animations in game design and the ability for players to deeply engage in the aesthetic gameplay experience created through game animation. In this study, the necessary findings were collected by examining the relevant literature, and the data regarding the classification were examined through the selected examples of video games. For that purpose, video games *Dragon Age: Origins*, *Divinity: Original Sin 2* and *The Elder Scrolls V: Skyrim* were chosen as samples. These games were chosen among those considered successful in the relevant field. The genre of the game is determined not only by the criteria such as effect, theme, emotion, but also in terms of gameplay, as it is done in the cinema. Thanks to the approach in this study, it was thought that the definition of animation could be expanded to include video games as well. The selected examples were analyzed using content analysis and descriptive methods. Thus, the aesthetic components of the video game that show the software base as a structure are also included in the animation universe.

Cinema as a field of art and its scientific and technological aspects, though closely related, are different things. Sito, (2013) states that Eadweard Muybridge, who is generally regarded as the pioneer of modern cinema and animation, experiments with stop-motion photography, and thus sees him as the pioneer of animated cinema. According to Sokolov (2006), Joseph Plateo, one of the inventors of the first film production tool, is the real inventor of cinema. He created the illusion of movement by moving the drawings he arranged one after the other at a certain speed. This device, called The Phenakistoscope, in fact produces animated films. Opposing the association of the birth of cinema to the Lumière brothers, Sokolov (2006) argues that they are the inventors of only the technical aspect of cinema.

When cinema is concerned, it is not possible to understand only a produced motion piece or motion recording. Technologically, there is a big difference between the invention of cinema and animation and the creation of an art form with its own linguistic integrity. Technological tools have a

strong effect on artistic language, expression and experience, and as technological tools develop, the possibilities and forms of expression in this field are also enriched accordingly. In video games, this issue is also directly related to the fact that game mechanics affect, perhaps determine, the animation forms and narration. Starting from 1895, Georges Méliès started the adventure of cinema as a unique art by producing films with story, editing and effects, unlike previous shots. In 1895, Georges Méliès initiated the adventure of cinema as a unique art by producing films with story, editing and effects, unlike previous shots. The art of cinema started to analyze human perception in cinema with the works of cinematographers such as Lev Kuleshov on editing in cinema, thus creating its own language over time. Technological developments have strongly influenced cinema as an industrial art. This effect has become even stronger with the onset of the digital era. Digital and shooting images are mixed perfectly with computer graphics, the viewer cannot distinguish which image was produced by shooting and which image was produced by computer graphics. These are animation segments created by mixing three-dimensional or two-dimensional numerical graphics, manipulations, or green screen shots. In fact, most of the movies, which are not considered as an animation genre today, are produced using computer graphics and animations. It seems that it is quite difficult to distinguish between animation and cinema.

“The difference between the realization of the transfer of the movement by shooting or producing has resulted in the expression of animation as a genre by some. In terms of effect and theme, animation includes all other genres. As a concept that can be argued as a genre of cinema, animation is also open to discussion over the production method of cinema (Erbaş, 2017)”.

It can be deduced that this approach of industrial determinants and filmmakers, who make the distinction between animation and cinema through the concept of genre, is based on animations that can be distinguished while watching, and those that can't be. Cinema, which is produced by mixing real images, is actually a hybrid structure consisting of shooting and animation. It seems logical to conclude that the main approach in defining animation as a genre is to mark it distinctively for sales and target audience. So, by not making a distinction as animation or cinema in video games, it seems that a basis has emerged to understand the forms that animation has acquired in video games from here. The main acceptance and claim here is that the artistic language of video games is actually based on the language of cinema, but it also has its own unique differences with the playing experience it provides. In fact, game mechanics determine all the laws of motion in the game, so it cooperates with animation as a motion art in many ways.

According to Dillon (2011), a tic-tac-toe game called *Noughts and Crosses*, which is regarded as the first real game to be programmed on a computer, was developed in 1952 by Alexander Douglas, a PhD student from

Cambridge University, England, born in 1921. The game that Douglas developed as part of a thesis on human-computer interaction is called *OXO*.

Video game studies that can be started from here on the basis of human-computer interaction have also gained strong artistic qualities over time. With these developing artistic features, it has become not only quoting, but also inspiring. Video games are more clearly related to the field of animation than the field of literature. The production forms and artistic language of animation cinema is the art field with which digital games come into contact most frequently. Here, the word production forms describes the forms of animation such as two-dimensional, three-dimensional, rotoscope, stop-motion, digital, and classical. This relationship creates more complex interactions with the technological and industrial progress of the video game. The mentioned mutual interactions can be in the form of transfers, references, and quotations from the cinema to the game or from the game to the cinema. The two-way circulation of artistic texts in both areas is not limited to this, but also transforms into other forms in the game's own universe. The narration of the play is firmly based on cinematic and literary traditions, but the act of playing as an experience reveals special differences to it. Unlike the cinema, the player in the video game is not passive like the movie audience, but active and interactive. Human-computer, human-human, computer-computer interaction can be defined as important determinants, differences and forms of interaction.

Computer-aided film and game production are similar to each other, and from time to time, they establish close ties between them by using the same technological and conceptual instruments. With such an attractive collaboration, the electronic gaming experience, which started on the basis of human-computer interaction, passes through various stages and acquires new forms. Video games, both as a product of the culture industry and in terms of the quality of artistic content, are in high demand by becoming popular in this attractive form. Investigating animation under the concept of animation in a digital game is an approach related to the definition of the game-oriented features of these forms. As an artistic field of study, it also creates its own unique expression and playing styles.

Hence, what kind of relationship animation, which can be defined as one of the pioneers of this dominant player of the culture industry, produces based on game mechanics should be examined.

Game Mechanics

For Adams and Dormans (2012), a game is a measurable playing activity in which players try to reach a goal determined according to the rules in relation to a constructed reality.

Sicart (URL-2), on the other hand, thinks of game mechanics as methods used by players, designed to interact with the game environment using object-oriented programming. He considers this formal description twofold: Any game needs a tool to explore, describe, and relate game

mechanics to one another. The mechanics should be defined holistically in relation to the game system, game hardware, player experience elements, and player emotions.

According to Adams and Dormans (2012), game mechanics are the rules, processes and data on the basis of the game, how the game will progress, what will happen, when will happen, under what conditions the game will be lost or won. Although the definition of mechanics is closely related to the rules of the game, game designers make a sharp distinction in the use of the concept of rules and mechanics. While this distinction perceives the rules as a set of readable instructions, the mechanics are hidden inside the software, whose interface cannot be directly intervened, and which the player cannot see. For example, if the Monopoly game's rules of play are a few printed pages, it includes the mechanics, all the components necessary to play the game, such as chance cards or real estate values. These components are defined in a way that software developers can understand very clearly. The mechanics are hidden, but players learn these laws during the game. Video game players don't have to know what the rules of the game are when they start; unlike board and card games, video game teaches as you play, due to the unique way each game is played.

Adams & Dormans (2012) explain game mechanics with five separate components:

1. Physics: It is the definition of the action and the reaction, such as jumping, falling, which may or may not be compatible with the real world. Calculates the relationship that a game element enters in its position, orientation with other elements.

2. Internal economy: Calculates the game items bought, sold, collected, and consumed.

3. Progress mechanisms: It is the total of the elements that affect the progress in the game adventure. Examples such as locks, opening and closing mechanisms, keys, magical items can be given.

4. Tactical maneuver: The game is about attacking, defending, attacking and advantageously positioning the targets based on them. It appears prominently in more strategy-based games.

5. Social interaction: With the development of online games, interaction and socialization between players is an important determinant in the game world. Many online games include social interaction-based mechanics such as giving gifts, rewards, encouraging the participation of new friends.

Mechanics, which mainly establish the physical laws, determine the universal laws of the game. Thus, the concept establishes close ties with motion and the laws of motion. Animation based on the transfer of movement has to comply with these laws to a certain extent in a video game. Mechanics determines all the universal laws of the game.

Types of Animation in Video Games

It is worth noting that the game mechanics determine the way of playing, creating a game genre based on it. Genre distinction according to the way of playing affects the emotion, effect and theme, but is not completely determinative. For example, a video game in the role-playing genre can be either horror or comedy in terms of effect, theme and emotion. So, while the generic structure created by the video game is determined by the traditions of the cinema, it is also determined by, perhaps more importantly, the way the game played, i.e. the effect of the mechanics. The issue here is the narration produced by the game mechanics in terms of animation. These forms of expression produced by the animation forms within the game plane should be examined through examples.

“From the point of view of gaining utility and satisfaction, it is quite plausible that people as consumers are content to realize the possibility of choice and happily “play” with the mass media They like to watch the media talk about new trends in fashion, cars, computers, etc. Game theory does not explore why people should follow these trends, or why the choice of this particular candy combines with self-satisfaction, or that advertising (and the media involved in its content) creates a situation when such elements become so important. It fits right in with what is generally accepted as a tradition of use and gratification: people use the media to satisfy needs that are important to them and therefore have some control over any impact that may occur (Üstün, 2019)”.

At this point, it is necessary to elaborate on the situation mentioned in the introduction, where the audience in the cinema is passive in terms of participation in the action and active in the game plane. The sharing of motion pictures in new media channels put the passive viewer in the position of determining the content, giving feedback and even going beyond it and creating the content. The definition of the concept of film is also changing in this new field of visual communication. Participation is provided with shared animated or still images, online live broadcasts, and new forms of oral and written expression to these broadcasts. This situation not only changes the viewer's position, but also creates areas of freedom such as choosing the time of participation and the platform. Therefore, it is necessary to distinguish between passive and active players on consistent grounds.

The rapidly developing new media channels have also changed and are changing the methods of promotion, advertising and marketing. The concept of “Influencer” can be given as an example to this situation within the framework of video games. The concept defines a new type of marketers who have a high number of followers in social media and have the power to influence these audiences with their publications. Influencers are hired by companies for a fee in the field of video game marketing. Influencers give

feedback to consumer audiences by playing games with live or recorded videos online. This is another aspect of participation.

The widespread use of motion pictures and the said new promotional channels produce new forms of experience. Although the participation rate has changed and increased, the audience is not the actor, as it is the case in video games, but the audience of the presented materials. In the video game universe, the player interacts with objects as s/he wishes and experiences his/her own time and space. In online games, these experiences also include multidimensional forms of communication such as virtual socialization and commerce. Participation in motion picture is not yet as the actor or director of the adventure. The game universe includes a participatory activism and the player is an active actor here. This participation occurs through different forms of interaction. In terms of the context of this study, these participation and interactions will be classified in terms of animation forms.

Non-interactive Animation

Non-interactive animation segments refer to its parent, the cinema, within the game plane. These animation segments are created with cinematographic techniques. They don't have to be related to the way of playing. It can also be created in different aesthetic forms. It is possible to come across these parts of a digital game created in three-dimensional form, with moving images created with watercolor effects, and in game sections created with forms reminiscent of two-dimensional classical animation. For instance, the video game *Dragon Age: Origins* is a fantasy role-playing game developed by BioWare in 2009. As seen in Figure 1, the three consecutive squares in the upper part are the introductory scenes of the game. The designs are created with simple moving visuals in two-dimensional form. It is presented with a voice-over that explains the story based on cinematic conventions. It is an example of the use of a graphic visual style in cinematic narration. The visuals are given a hand-painted effect, making references to ancient documents such as historical manuscripts or scrolls. It tries to make the history specific to the created game story realistic with a unique discourse. However, the big scene at the bottom of the same image is the game parts of the *Dragon Age: Origins* and was modeled in a completely different way and created in a realistic look.

Figure 1. *Dragon Age: Origins Scene Footage.*



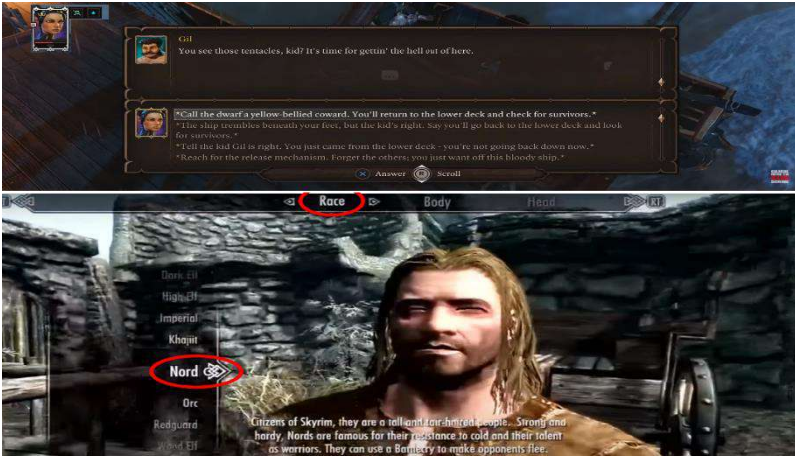
Non-interactive animation sections are generally used to tell the story of the game and explain the events. It is also used to ensure that the player does not break away from the story and participates in the narrative in the playing plane by connecting the game parts as well. Technically, it can be created with all the techniques of cinema and animation. In this sense, they are the closest sections to the cinema. It provides a cinematic experience to the player by coming into play generally at the beginning of the game story, at the end of the chapter or at the moments when the player encounters an important discovery or event. It allows the player to rest, not to break away from the story, to experience new elements of excitement and curiosity among intense conflicts and struggles in the playing plane. As a form of expression adapted directly from the cinema to the game, the non-interactive animation sections are important elements in the production of meaning in the video game. The mechanics that continue to work in the background, even if the player does not notice, generally do not allow player intervention in these sections. The area in which the player can intervene in these sections varies from game to game. Shooter-type game fans with an often impatient spirit are more concerned with the gameplay, not the story of the game. This type prefers to go through the cinematic episodes quickly and start the conflict and struggle. Game developers know their target audience, so they add features that will allow them to skip these episodes. Just like movie audiences, game consumers come from different social segments and their perceptions are related to their cultural structures. The situation can be explained through a distinction that can be discussed, such as commercial films and art films. It's a matter of the experience the player wants to have. In some games, these episodes are first watched obligatory, the game is recorded, and after a second game entry, these episodes are allowed to be skipped without watching. This strategy of game developers is about increasing the level of appreciation by changing the habits of the

audience, who are not actually interested in the cinema experience. This type of player, which represents the main body of the player base, currently generally prefers online games.

Semi-interactive Animation

Semi-interactive animation sections are parts, where game mechanics allow limited player intervention. There are different uses, but as observed generally, these are training sections designed for the player to learn the game mechanics. The player interacts with the computer and learns the rules of the game subject to the choices or directions it offers. Another application is the typical usage that appears common in role-playing games; the dialogue choices the main character makes while talking to another character. These choices can change the overall course of the game story completely or to some extent. Even going further, these choices can affect the character of the game hero, causing him to transform into a good, bad or a chaotic character that is a gray area. As another method, it also allows the player to make decisions that will change the game experience, such as accepting or rejecting side quests. Especially in role-playing games, these dialogue choices reinforce the sense of belonging by enabling the player to identify themselves with the created character. Figure 2 (above) shows the dialogue selection examples of the turn-based role-playing game *Divinity: Original Sin 2*. The player receives information in these sections and makes choices. Role-playing games are usually cooperative games, with other characters joining the team besides the main character of the player. These are usually players played by the algorithm with different skills, and these skills are expressed under class, such as thief, mage, warrior, paladin, and rogue. Struggles and difficulties are resolved through these characters with different skills. *Divinity: Original Sin 2* is a good example of this type of game, and the player can talk semi-interactively at any time with these collaborating characters or even ask them to leave the team. In some role-playing games, these characters' levels of loyalty to the main player increase according to their character structure. Moreover, if the character constantly acts against their own values, they can become hostile. In *The Elder Scrolls V: Skyrim* digital game, this semi-interactive part was used innovatively at the beginning of the game, bringing a new perspective to game design. Successfully combining cinematic non-interactive episodes with semi-interactive episodes, *The Elder Scrolls V: Skyrim* used semi-interactive episodes within the game narrative to build the character. The regions marked with a red circle in the image in the lower part of Figure 2 are examples of the sections where the character chooses features such as name, race, class and biography.

Figure 2. Above: Screenshot From *Divinity: Original Sin 2*; Below: Screenshot From *The Elder Scrolls V: Skyrim*.



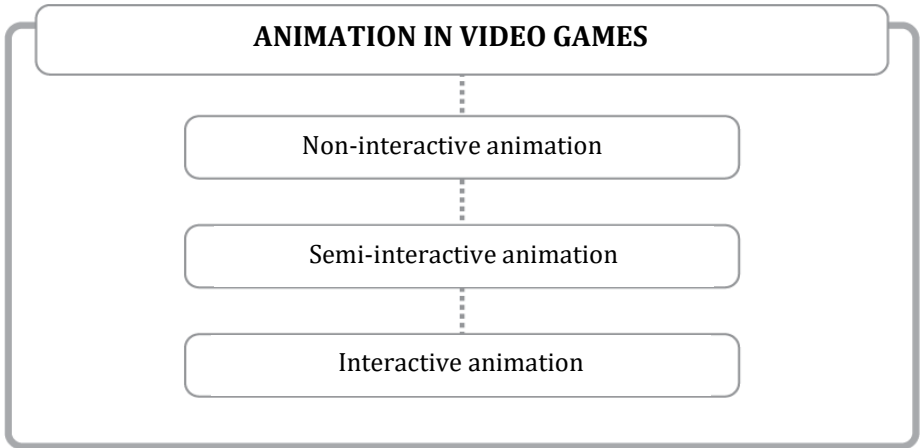
The player begins the game as a prisoner imprisoned in a carriage. Captured by the Empire and sent to Helgen Castle to be executed, the player can observe and listen to the conversations by simply turning his head. When he is about to be executed in the castle, the execution officer asks for his name and history to be recorded. At this point, with the opening interface, the player makes the choices that define the character within the game narrative and not as a separate section. With this development, the game narrative both develops a unique language and successfully adapts the cinema traditions to the game plane. Digital games gradually develop the narrative forms they inherited from cinema, giving their own aesthetic suggestions, as in *The Elder Scrolls V: Skyrim*. Although non-interactive animation sections are restricted areas for the player, they are important narrative and gameplay sections that can have multidimensional functions. As explained in this study, the reasons for the evaluation in the axis of cinema and animation are presented. Interactive animation, which can be expressed as a hybrid space between cinema and play, can be expressed as a form of animation.

Interactive Animation

Interactive animation are parts of the game, where the player has direct control. It forms the main body of the game. In these sections, the player controls the character and the game completely through software. The gameplay in this area is completely independent of the cinematic parts, yet it is related to them. This relationship varies according to the type of game and the feature of the design. Although these are game-playing sections, they still benefit from the cinema experience. For example, elements such as positioning the camera to affect the narration and dramatic lighting are used. Game characters and tools are animated by animation artists and prepared in a way that the algorithm can call. This preparation is made subjective by being prepared according to the personal characteristics

and attitudes of the characters, just like in animation. Otherwise, the game's credibility will weaken. Vehicles and natural assets are similarly created faithfully or exaggerated according to the game genre. Special effects applications developed in the film industry are created on the basis of the game engine in video games. All these elements work depending on the game mechanics. As you can see, the playing sections that seem to be the furthest away from the cinema are actually in close cooperation with animation. Thus, the interactive sections can be classified under the animation form.

Figure 3. Animation In Video Games.



Conclusion

Video games cooperate closely with the art of cinema. In this context, the selected game samples were examined within the classification and the resulting data were revealed. These data show that animation cinema can be classified as it is claimed within the video game plane.

Although the game experience differs from the one in the cinema, it creates mutual sharing areas in terms of genre, theme, effect and expression. These areas are under development in digital games and are based on the traditions of cinema. It seems that the innovative approaches of animations in game design and the aesthetic game experience created by the game animation of the players can be evaluated as a new form of cinema.

Although the digital game shows a software-based structure, its aesthetic components can be included in the animation universe. The research has shown that the playing experience is actually an animation experience and has classified these experience areas with examples in this direction.

REFERENCES

Writing Sources

- Adams , E., & Dormans, J. (2012). *Game mechanics, advanced game design*. Berkeley: New Riders Games.
- Dillon, R. (2011). *The Golden Age of video games, the birth of a multi-billion dollar industry*. Miami: A K Peters/CRC Press is an imprint of Taylor & Francis Group, an Informa Business.
- Erbaş, E. D. (2017). *Kara film türünün dijital oyuna etkisi bağlamında Max Payne incelemesi*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sito, T. (2013). *Moving innovation : a history of computer animation*. Cambridge: MIT Press.
- Sokolov, A. G. (2006). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Üstün, C. (2019). "Yeni Medya ve Aktifleşen Seyircinin Sinema ve Televizyon İçeriğine Etkisi". *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Electronic Sources

- URL-1: Stuart, K. (2010). Back to the bedroom:how indie gaming is reviving the Britsoft spirit.<http://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2010/jan/26/casual-gaming-indiegames> (Access: 01. 08 2022)
- URL-2: Sicart, M. (2008). *Defining Game Mechanics*.[www.gamestudies.org/http://gamestudies.org/0802/articles/sicart](http://gamestudies.org/0802/articles/sicart) (Access: 02. 09 2022)

Visual References

Figure 1. Dragon Age: Origins video game screenshots.

Figure 2. Screenshots from Divinity: Original Sin 2 video game and The Elder Scrolls V: Skyrim.

Figure 3. Animation in video games. Created for and within this paper.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *This article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

BİR TERAPİ ODASI SİMÜLASYONU OLARAK GÜLSEREN BUDAYICIOĞLU EVRENİ DRAMALARI



GULSEREN BUDAYICIOĞLU UNIVERSE DRAMAS AS A THERAPY ROOM SIMULATION

Zeynep Ekin BAL* -Gizem PARLAYANDEMİR**

ÖZ: Televizyon dramaları toplumsal dönüşümlerden ve popüler kültürden etkilenmektedir. Anlatılar da psikolojiden neredeyse başlangıcından beri beslenmektedir. Bunun yanı sıra gerek psikolojinin popülerleşmesi gerekse dünya yazınında Irvin Yalom ve Türkiye’de Gülseren Budayıcıoğlu gibi örneklerle psikolojinin kitleselleşmesi, televizyon dramalarında da terapinin görünürlüğünün artmasını sağlamıştır. Bu artış; bir yanıyla sinemada ve televizyonda terapiyi merkezine alan veya içeren anlatıların terapötik potansiyel taşıması nedeniyle toplumun sağaltılması noktasında bir fırsat olarak görülebilecek olması ile birlikte temsil noktasındaki tartışmaları da arttırmıştır. Bu çalışmada psikiyatrist Gülseren Budayıcıoğlu’nun romanlarından uyarlanan ve onun danışmanlığında gerçekleştirilen televizyon dramalarından, içinde terapi ve terapistin yer bulduğu, İstanbullu Gelin, Doğduğun Ev Kaderindir, Kırmızı Oda, Masumlar Apartmanı ve Çöp Adam dramalarındaki söylem ve temsiller betimsel analiz yöntemiyle tartışılmıştır. Bu temsili terapi süreciyle birlikte karakterler toplumun bir parçası olarak değil, bütün çevresel etkilerden bağımsız bir kendilik ve aile bütünlüğü içerisinde ele alınmaktadır. Birey bütünden ayrıksı bir parçadır. Dramaların kendi içindeki etkileşimleri de göz önünde bulundurulduğunda bütün anlatıların kurmaca bir transmedya evreninin parçası olarak değerlendirilebileceği görülmüştür. Bütün içerikler aynı dünyaya hizmet etmekte, benzer bir söylemi yeniden üretmektedir. İncelenen dramalarda toplumu terapiye gitme konusunda teşvik edici bir boyut olabile de anlatıların genel itibariyle terapötik bir sağaltım üretmediği, kullanılan anlatı biçimi ve müzikle katharsis sağladığından bahsedilebilir.

Anahtar Kelimeler: Gülseren Budayıcıoğlu, Türk Televizyon Dramaları, Televizyon Dramaları ve Psikoloji, Dramalarda Terapi Temsili, Türk Televizyon Dramalarında Terapist Temsili

ABSTRACT: Television dramas are influenced by social transformations and popular culture. Cinema, too, has been nourished by psychology almost from its beginning. In addition, both the popularization and the massification of psychology, with examples such as Irvin Yalom in world literature and Gülseren Budayıcıoğlu in Türkiye, have increased the visibility of therapy in television dramas. On the one hand, the fact that the narratives that center or contain therapy

* Araş. Gör. Dr.-İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü/ekinzbal@gmail.com (Orcid: 0000-0003-3439-088X)

** Doç. Dr.- İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü/gizem.parlayandemir@istanbul.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6652-2125)



in cinema and television can be seen as an opportunity for the healing of society due to the therapeutic potential, which has also increased the discussions on the point of representation. In this study, the discourses and representations in the dramas İstanbullu Gelin (The Bride from Istanbul), Doğduğun Ev Kaderindir (The House You Are Born is Your Destiny), Kırmızı Oda (The Red Room), Masumlar Apartmanı (The Innocent Apartment), and Çöp Adam (Rubbish Man), in which the therapy and the therapist take place in the television dramas both adapted from Gülseren Budayıcıoğlu's novels and supervised by her were discussed with descriptive analysis. With this representative therapy process, the characters are not handled as a part of the society but as a self and family integrity independent of all environmental influences. The individual is a separate part from the whole. Considering the interactions within the dramas, it has been seen that all narratives can be considered as a part of a fictional transmedia universe. All contents serve the same world and reproduce a similar discourse. Although there may be a dimension that encourages society to go to therapy in the dramas examined, the narratives do not produce a therapeutic treatment in general and provide catharsis with the narrative style and music used.

Keywords: *Gülseren Budayıcıoğlu, Television dramas and psychology, Turkish television dramas, Representation of therapy in television dramas, Representation of therapist in Turkish television dramas*

Giriş

Başlangıcından günümüze dramalar ve toplum arasında diyalektik bir ilişki vardır. Tanrıöver (2022), Türk televizyonlarında önemli bir fenomen olan Gülseren Budayıcıoğlu dramalarını da Kanepe dizileri olarak tanımlamaktadır.

Türk televizyonlarında bir tema olan bu anlatıların yanı sıra dramatik anlatılarda psikoloji önemli bir tema olmuştur. Türkiye’de gerek sosyal medyada gerekse televizyon dramaları açısından psikolojiye yoğun ilginin olduğu gözlemlenebilmektedir. Bu ilginin terapiye olan yönelimle eytişimsel ilişkisi de önemlidir. Bununla birlikte Türkiye’de terapiye olan ilginin, gerek ruh sağlığı uzmanlarının sayısı gerekse maliyet gibi nedenlerle, terapiye ulaşılabilirlikten daha fazla olması; bibliyoterapiye -kitapla terapiye- ve sosyal medya üzerinden içerik tüketimine dönük ilgiyi arttırırken; sosyal medya ve dramalar aracılığıyla sağaltımın sınırlarını da sorgulatmaktadır. Yine de televizyon veya sinemada izleyeceğimizin bir terapi değil, terapi temsili olduğu hatırlanmalıdır.

Türk televizyon dramalarında terapi ve terapist temsilleri geniş bir perspektifte tartışılabilir. Evli, çocuklu modern bir orta sınıf çiftin aile yaşantılarına odaklanan Çocuklar Duymasını örneğinde olduğu gibi didaktik temsillerin yanı sıra dijital platformlarda yayınlanan dramalar olan Fi’de veya Bir Başkadır’da da terapi süreci ve terapistler için alternatif temsillere rastlanabilmektedir.

Psikoloji modern dönemin bilimi olarak endüstriyelleşen toplum ve dönüşen ilişkiler döneminde öne çıkmıştır. Birleşik Amerika’da özellikle savaş sonrası popülerleşmesiyle psikoloji kültürün temel unsuru olmuştur. Terapötik bir kültürden söz edilmektedir. Psikoloji, çocuk gelişimi, eğitim,

adalet sistemi, şirket yönetimi, reklamcılık ve siyaseti gibi pek çok alanı etkilemiştir (Campell Hill, 2009: 2).

Psikolojinin özellikle medya yoluyla popüler hale gelmesi, travmanın ve travmatik anının anlatılarda önemli bir yer tutmasını sağlarken travmayı da medyatikleştirmiştir. Öte yandan travmatik anı tüm diğer 'anı' biçimlerinde olduğu gibi, çoğu zaman aklımızda gerçekte olduğu şekliyle yer etmez. Zihnimiz bu yapışkan gerçeklikle oynamakta, bazen bambaşka bir şekil verebilmektedir. Bu anlamda travmatik anının diğer anılarla birlikte terapide nasıl aktarıldığı, danışanın varoluşu üzerindeki etkiyi anlamamıza yardımcı olan bir temsil olur; bu temsil ise asla gerçeğin birebir kendisi değildir. Levine (2017: 36-37) de travmaya dönük hatırlama tiplerinin olduğundan bahsetmektedir. Anı dolayısıyla danışanın dilsel ifadesiyle birlikte ele alınacak bir malzemedir. Onun dünyasında neye büründüğü bir meseledir. Resmedilmesi veya dramadaki flashback'lerle birebir temsil edilmesi mümkün değildir. Anı, özellikle de travmatik anı terapide danışanın dünyasındaki temsiller bütünüyle var olur; bu da genellikle dille aktarılabilir.

Benzer bir terapi draması olan ve vaka örneklerini terapi seansların kendileriyle birlikte çekime sunan In Treatment'ta anılar yalnızca danışanların sözel ifadeleriyle verilmekte, izleyici hikayenin içine monte edilmek özdeşimlerle içine çekilmek istenmemektedir (URL-3). Güncel bir örnek olan Stutz'ta ise dışavurumcu sanat terapisini çağrıştıracak çizimlere yer verilmekte, yapım bir yanıyla terapiyi ve terapötik ilişkiyi anlatan bir belgeselken bir yanıyla izleyicilerine sağaltım için çeşitli araçlar sunmaktadır (Hill, 2022).

Psikolojinin medya yoluyla popüler hale gelmesi ile ilgili bir diğer husus da sosyal damgalanma korkusu ya da süreç hakkında yeterince fikir sahibi olunmaması gibi nedenlerle terapiye gitmekten çekinebilecek insanlarda terapi görmek için motive edici bir unsur olabilir. Bununla birlikte terapiye gitmek için çeşitli demografik faktörler de değişken olmaktadır (Pamukçu vd., 2022). Imber, Nash ve Stone (1955), terapinin sınıftan bağımsız olmadığı, alt sınıfların hem terapi göreceği uzmanların yeterlilik düzeyi hem de terapinin süresi için tercihlerinin, aslında tercihten çok zorunluluktan kaynaklandığını vurgulamışlardır. Öte yandan çalışmada tartışılacağı üzere Gülseren Budayıcıoğlu evreninde tartışma toplumdan ve toplumsal sınıflardan bağımsız, aile odaklı kurgulanmıştır. Meseleleri aile ile sınırlandırmak, Gülseren Budayıcıoğlu evrenine has değildir; popüler güncel bir örnek olan bir terapist temsili içeren Aile adlı dramada psikolog karakter, erkek arkadaşının annesine işini seçme motivasyonu olarak "İnsanları ailelerinden korumak" diye yanıt verir.

Hellinger ve Ten Hövel (2016) sorunların kaynağının aile geçmişindeki kök travmalarda yattığını ve atlatılmasının kabullenmeye bağlı olduğunu savunmuşlardır. Aile dizimi yaklaşımına benzer bir yaklaşım olmakla beraber klasik terapi ekollerinin dışına çıkmak anlamını taşıyan

yorum, ailenin geçmişindeki karakterlerin yaşam öyküsünden sahiplendiğimiz sorunların bilinçaltımızda bizi yönlendirdiğini iddia eder. Buna karşılık aile hasta edici olduğu kadar iyileştirici ve şifalandırıcıdır. Aile diziminin önermesine bir örnek olarak İkinci Dünya Savaşı'ndaki toplama kamplarında yaşananların sonucu olan post-travmatik stres bozukluğunun daha sonraki kuşaklarda da ortaya çıktığı veya sürdüğü bir bulgudur (Wolynn, 2021). Wollyn'in *Seninle Başlamadı* isimli kitabı 'aile dizimi' üzerinedir ve bir Netflix yapımı olan *Zeytin Ağacı*'nda işlenmiştir. Kitap, dramada bir karakterin elinde de görünmüştür. Drama bu yolla kitaba referans vermektedir. Aile dizimi hiç bilmediğimiz, görmediğimiz bir zaman ve mekânda, tanımadığımız aile fertlerinin başına gelenlerin, deneyimlemediğimiz halde, sözlü aktarım ve kültürden dahi bağımsız olarak, bilinçdışımızda yeri olduğundan bahseder. Burada neredeyse genetik bilgi aktarımından bahsedilebileceği gibi, önermenin Jung'un kolektif bilinçdışı kavramından esinlendiği düşünülebilir, fakat tarihsel materyalist bakış açısıyla, bu bakışın bilimsel olmadığını söylemek ve aile diziminin 'metafizik' bir önerme olduğunu belirtmek yerinde olur. Bilimsel terapi ekolleri, tam da bu nedenle üzerinde konuşulmadığı sürece geçmiş bilinmezliğin bilinç veya bilinçaltı etkilerinin olmadığını düşünmek eğilimindedir. Elbette temel eleştiri ailenin sosyolojik bir bütünün parçası olduğunun asla unutulmaması gerektiğidir; fakat bu bütünün parçaları arasında kozmik bir bağ olduğu, ailenin fertlerinin geçmiş kuşağın bilgisini sonrakilere iletebildiği, bilimsel terapi ekollerince reddedilen metafizik bir düzende algılanır.

Sosyolojik bakış açısıyla ise her aile geçmişe dönük içinde bulunduğu çevresel ve maddi koşullara göre değerlendirilmelidir. Tersine terapiyi merkeze almayan bir örnek olarak *Şahsiyet* dramasıysa, bireysel bir hastalığın (alzheimer), sosyokültürel sosyoekonomik sınıfsal yani çevresel koşulların hastalığı yaşayan birey üzerindeki etkileri nedeniyle, yine bir toplumsal sonuca evrildiğini ve örüntünün seri cinayetlere dönüşümünü konu almaktadır. Buradaki ana karakter tanık olduğu bir toplumsal adaletsizliğin önüne geçmek için hastalığının içerisinde bir adalet örüntüsü kurmuş, buradan hareketle seri cinayetler işlemiştir, yani konunun başında toplumsal bir olay varken, sonu da aynı şekilde evrilmiştir. Gündüz ve Ertong Attar'ın (2020: 132) aktardığına göre dramanın başrolü Haluk Bilginer, Emmy Ödül Töreni'nde yaptığı konuşmada, dramanın ana meselesini, ana karakterin hastalığına gönderme yaparak, "toplumsal hafıza kaybı/toplumsal Alzheimer" kavramıyla özetlemiştir. Burada kastettiği toplumsal suç ve hastalıkların da derine gömülerek unutulduğudur. Dramanın travma başlangıcı olan toplu tecavüz konusunun da toplumsal yapının kendisinde olduğunun altı çizilmiş olmuştur.

Bir başka toplumsal olma iddiasındaki yapım olan *Bir Başkadır* ise içeriğinde, kişilerin tekil olarak özerk ve sosyal bütünden ayrıksı olduklarını vurgulayan bir felsefi yapıdan yola çıkmıştır. Günay'a (URL-2) göre bu felsefi yaklaşım bir Kantçı yaklaşım kullanılarak üretilmiştir. Ortada

gerçekte sosyal sınıfını temsil eden birileri varmış gibidir ama aynı zamanda imam kızının açılmasına tepki vermemekte, psikiyatrist kapalı bir dindar danışana tepki duymakta, bir başka psikiyatristin ailesi muhafazakâr kesim olarak temsil edilmekte, kapalı olan danışanı ötekileştiren psikiyatristin ise laik kesimi temsil edip etmediği açık olmamaktadır.

Toplumsal açıdan değerlendirilen Şahsiyet ve Bir Başkadır yapımlarının yanı sıra pek çok dram da toplumsal etki üretmiştir. Dramalarla Türkiye'nin sosyolojik ortamını analiz ederken 1994 yılında Şehnaz Tango'nun kaldırılmasının kadın eylemlerine yol açmasına da değinen Tanrıöver'e (2022) atıfla günümüzde de Kızılıcak Şerbeti¹ gibi toplumsal konulardan ve gündemden etkilenen, bahsettiği konuyla ilgili dolaylı olarak sansür ve bu sansüre karşı toplumsal tepki yaratan bir dramadan bahsetmek mümkündür.

Yöntem

Bu çalışmada bir transmedya² evreni gibi konumlanan Gülseren Budayıcıoğlu terapi süreci ve terapist temsiline ve Gülseren Budayıcıoğlu evreninde terapide ele alınan temalara odaklanılacaktır. Bu temsili tartışırken alternatif güncel örneklerle de değinilecektir.

Stuart Hall (1997: 24-25), anlamın dil aracılığıyla nasıl temsil edildiğini açıklamak için yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı veya yapılandırmacı yaklaşımlar olarak üç yaklaşımdan bahseder. İnşacı veya konstrüktivist yaklaşım, dil ve toplum arasındaki ilişkinin gücünü vurgular. Konstrüktivistler maddi dünyanın varlığını inkâr etmezler. Fakat, anlamı ileten maddi dünya değildir: Anlamı ileten, dil sistemi veya kavramlarımızı temsil etmek için kullandığımız herhangi bir sistemdir. Konstrüktivistler, anlam oluşturmak için dili ve diğer temsil sistemlerini kullanan sosyal aktörlerdir. Bu yaklaşım sembollere ve anlamın inşasına odaklandığı için (Sedgwick, 2005: 225-226) görsel-işitsel anlatıların çözümlendiği çalışmalar için de önceliklidir (Hayward, 2001).

Görsel işitsel anlatılarda, medya içeriklerinde temsil çeşitli yöntemlerle tartışılmaktadır. Bu yöntemlerden biri de betimsel analizdir (Ege, 2023). "Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş

¹ Aynı şekilde dini ve seküler kesimden iki ailenin bir evlilikle bir araya geldiği ve taraflaştığı Kızılıcak Şerbeti dramasında seküler kesim ağır basmakta, drama Yeni Akit gazetesi tarafından 27 Mart 2023'ten itibaren birden fazla kez eleştirilmiş hatta lanetlenmiştir. Önce RTÜK yayın durdurma cezası vermiş, Show TV cezaya rağmen dramanın yeni bölümünü yayınlama kararı almıştır. Kızılıcak Şerbeti 14.04.2023 tarihinde yayınlanmayarak 5 bölüm yayın durdurma kararı aldığı bildirilmiş ve yerine İslamofobi üzerine bir program yayınlanmıştır. Bunun üzerine çok sayıda sivil toplum ve meslek örgütü bu duruma karşı tepki göstermiştir. İzleyen süreçte mahkeme yayın durdurma kararına karşı yürütmeyi durdurma kararı vermiştir ve makalenin yazıldığı süreçte yayım yayına devam etmektedir.

² Bir transmedya öykü, çok sayıda medya platformunda açılır, her yeni metin bütüne kendine özgü ve değerli bir katkıda bulunur. Transmedya anlatının ideal formunda, her ortam yapabildiği en iyi şeyi yapar, yani bir öykü filmle izleyiciye sunulur, televizyon, roman ve çizgi romanlarla genişler, dünyası onun aracılığıyla keşfedilir veya bir eğlence parkında deneyimlenir" (Jenkins, 2016, s. 97-98).

verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür”(Özdemir, 2010: 336). Yıldırım ve Şimşek (2013: 256) de betimsel analiz için dört madde tanımlamıştır: “Betimsel analiz için çerçeve oluşturma”, “Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi”, “Bulguların tanımlanması”, “Bulguların yorumlanması.”

Bu çalışmada temsiller, betimsel analiz yöntemiyle araştırılmıştır. Örneklem seçimi olarak Gülseren Budayıcıoğlu kitaplarından uyarlanan, danışmanlığında olan projelerden terapi temsili içeren beş örnek, İstanbullu Gelin, Doğduğun Ev Kaderindir, Masumlar Apartmanı, Çöp Adam ve Kırmızı Oda incelenmiştir.

Bu perspektifle terapi simülasyonu olan anlatıları çözümlemek için belirli sorulara cevap aranmıştır: Dramalarda terapi süreci nasıl temsil edilmiştir? Dramalardaki terapist nasıl temsil edilmiştir? Danışanların hayat hikâyelerinin aktarılması üstünden aile, toplumsal cinsiyet, çevresel-toplumsal-sınıfsal ilişkiler nasıl temsil edilmiştir? Dramaların söylemleri birbirleri ile hangi noktalarda kesişip hangi noktalarda ayrılmaktadır?

Çalışmanın varsayımı terapinin ve öncülü olan psikolojik öykülerin sınıfsal ve toplumsal ilişkilerden bağımsız bir biçimde tartışılmayacağı, bu bağlamları dışarıda tutan temsillerin yeni bir gerçeklik, bir simülasyon inşa ettiğidir. Öte yandan bir başka varsayım da bu bağlamlar dışlanarak üretilmemiş, çarpıtılmamış bir temsilin sağaltıma olanak sağlayabileceği, fakat bir simülasyonun yeterince işlevsel olmayacağıdır. Bu simülasyonun travmayı metalaştırarak tüketim kültürünün bir parçası haline dönüştürdüğüdür.

Gülseren Budayıcıoğlu Evreni

Gülseren Budayıcıoğlu'yla başlayan bir serinin ekranlarda büyük yer kapladığından bahsetmek mümkündür. “2017’de İstanbullu Gelin ile başlayıp, 2019’da Doğduğun Ev Kaderindir, 2020’de Kırmızı Oda ve Masumlar Apartmanı ile devam eden, ‘gerçek hayat hikâyeleri’nden uyarlanmış diziler, yüksek izlenme oranlarına ulaşmıştır.” (Koçak, 2021: 18). Gülseren Budayıcıoğlu dramalarında terapide aile merkezdedir.

1. İstanbullu Gelin

İstanbullu Gelin, Gülseren Budayıcıoğlu’nun Hayata Dön adlı eserinden uyarlanmıştır. Drama Bursa’da geleneksel değerlerine bağlı yaşayan, varsıl ve köklü Boran Ailesini anlatmaktadır. Aile, anne Esma Boran, oğulları Faruk, Fikret, Osman ve Murat Boran’dan oluşmaktadır. Aile feodal bir çatıda toplanmıştır ve güç ilişkilerine göre tasarlanmıştır. Yemek sofrasına da bu şekilde oturulmaktadır. Ailenin dengeleri sofraya oturma düzeniyle bellidir.



Görsel 1. 13. Bölümden bir kare (Işık Yaşar, 2020: 65)³

Aileye dışarıdan gelenlerse yalnızca gelinler ve Esmâ hanımın evlendiği ilk aşkı Garip olacaktır. Fakat davetsiz misafir niteliğinde bir başka 'kardeş' aileyi izlemeye almıştır. Âdem, dört kardeşin babasının yasak ilişkisinden doğmuş, babasına hasretle büyümüş, "üvey babasından şiddet görmüş, onu öldürerek hapse girmiş ve tüm yaşadıklarının sorumlusunu Boranlar olarak gören bir karakterdir. Âdem'in tek amacı Boranlardan intikam almaktır." Dramanın ilerleyen bölümleri, Adem'in ailenin büyük oğlu Faruk'un Esmâ hanım tarafından kabul görmeyen karısı özgür ruhlu Süreyya'nın yine kendisi gibi özgür ruhlu arkadaşı Dilara'yla evlenmesi ve terapiye başlamasıyla bir terapi dramasına dönüşmüştür. Terapist olarak Gülseren Budayıcıoğlu temsil edilmektedir.

Işık Yaşar'a (2020: 91) göre "Bu terapi sahnelerinde izleyiciler Adem'le birlikte olayları ve durumları sorgulayıp bir sonuca varır." Dramada "Âdem'in gerçek düşünceleri bu sayede izleyicilere aktarılır".

Dramayı aile alt sistemlerine ayırarak inceleyen Pak ve Öztürk (2019), ailenin katı kurallarının Esmâ hanım ve onunla koalisyona girenlerde toplandığını, aile içerisindeki ilişkilerin şirket ilişkilerini andırdığını yazmıştır. Ailenin otoritesi Esmâ hanımdır. Belirlediği sınırlar içerisinde istemediği gelinlere veya Âdem gibi dışarıdan gelen birisine yer yoktur.

Aile birliği övgüsünü bir tehdit üzerinden birleştirerek güçlendiren örnek olarak Âdem Sezgin'in evlilik dışı bir figür olarak ailenin gündemini değiştirmesi ve intikam almak isterken ailenin bir parçası olmasıdır. Aile aslında kardeşlerinin geçirdiği kazadan sonra ilk olarak bir düşman tehdidi üzerinden bir araya gelmiş ve yeniden konsolide olmuştur. Âdem, aldığı terapinin etkisiyle ailenin bir parçası olmak istemiş ve hikayenin sonunda kabul görmüştür. Bu süreçteki örnek, terapinin "aileyle uzlaşma" dinamiğini bu drama bağlamında yeniden üretir. Adem terapi süreci ilerler ve uzlaşmaya ikna olurken, Fevzi Boran yani ölen babası aile reisinin zamanında kendisini aileye kabul ettirmek istediğini fakat annesinin engel olduğunu da öğrenmiştir.

³ "Yine aynı şekilde masada oturma düzeni de hiyerarşik bir yapıyla sıralanmıştır. Aile büyükleri yemek masasının başında oturarak hem masaya hem de masada oturanlara hâkim konumdadır. Burada da Esmâ Hanım ve Faruk masanın başında oturarak aile üzerinde söz sahibi olduklarını yansıtmaktadırlar." (Işık Yaşar, 2020: 65)

Adem Sezgin'le yapılan terapi sahnelerinde, terapinin Adem'i kendisini tanımaya kabullenmeye ve sevmeye yönlendirdiği anlaşılmaktadır. Terapi yönteminin anaakım dinamik terapiye yakın bir çizgide olduğu göze çarpmakta ve bu çerçevenin dışına çıkılmadığı anlaşılmaktadır.

2. Doğduğun Ev Kaderindir

Doğduğun Ev Kaderindir Gülseren Budayıcıoğlu'nun Camdaki Kız adlı eserinden uyarlanmıştır. Yoksul bir eve doğan ama varlıklı ve eğitimli bir aile tarafından evlat edinilerek büyütülen bir kız çocuğunun yetişkin hayatında, öz annesini mutlu edebilmek için olduğu belirtilerek, eski mahallesinden bir araba tamircisiyle evlenmesinin ve eski mahallesine geri dönmemesinin hikâyesidir. Bu drama ekseninde sınıf çatışması aile örüntülerinin ardına gizlenerek ele alınmaktaysa da vurgulanan sınıflar arası değil aileler arası çatışmadır. Başkarakter Zeynep, hikâyesine yoksul bir evde babasından şiddet görek başlamıştır. Babası, kendisi kadar, annesi ve yine ailenin bir başka hatası nedeniyle hayatlarından çıkacak olan ablasına da şiddet uygulamaktadır. Zeynep ilkokul hayatı boyunca, kitaplarını ve okul eşyalarını gizlemek zorunda kalmıştır çünkü babası ilkokula gitmesini bile engellemek istemiştir. Döndüğü mahallesinde kültür şoku yaşayan ve büyüdüğü ortamları ilgisi olmayan bir kültür evreninin içerisinde kalan Zeynep artık yetişkin ve başarılı bir avukat olmuştur. İkinci annesi Nermin onu yüksek lisans için Avrupa'ya göndermek istemektedir. Fakat Zeynep biyolojik annesinin isteklerini göz önüne alarak mahallesine dönüp araba tamircisi Mehdi'yle evlenir. Mehdi mahallede her ihtiyaç sahibinin yardımına koşan, mahallenin abisi gibi temsil edilen bir karakterdir. Zeynep Mehdi'nin bu kurtarıcı rolünden etkilenmiştir. İkili, ikinci ailenin karşı çıkmasına rağmen evlenmelerinden sonra, uzun bir süre birbirlerine alışmaya çalışırlar, sonrasında Mehdi, eski sevgilisinin hamile olduğunu öğrenir ve çocuğuna sahip çıkmak adına eski sevgilisini, ailesi ve Zeynep'le birlikte yaşadıkları eve getirir. Zeynep ise bu sırada uluslararası bir hukuk bürosunda hayal ettiği işe girmiş, yüksek ücretle çalışmaya başlamıştır. Kazandığı para dâhil her şeyin sorun olmaya başlamasıyla hikâyenin düğüm kısmına geçilmiş olur. Kadının ailedeki en başarılı ve güçlü karakter olması, o kültür evreninde ve Zeynep'in yeni kurduğu ailede, özellikle Mehdi'nin ablaları tarafından kabul görmemiştir. Mehdi de zamanla bu kabullenememeden etkilenir ve çatışma başlar.

Drama öz ailesini bırakıp gittiği ve varlıklı bir hayat yaşadığı için, içten içe bir borç ödeme psikolojisinde olan ve annesinin kaderini yaşamak üzere babasına benzer bir adamla, Mehdi'yle, evlenen Zeynep'in hikâyesidir. Bu durum şema evreni ve bütünüyle Şema terapinin önermelerini de düşündürmektedir. Analitik ve dinamik terapi yaklaşımlarında da yer alan önerme, Şema terapinin bütününde ele alınmaktadır. Bu yaklaşıma göre, her birey alıştığı kendilik alanında rahat etmekte, dahası çocukken alıştığı evreni konfor evreni olarak algılamaktadır. (Simeone-DiFrancesco ve diğerleri, 2015). Bu bağlamda Zeynep kendisini kısıtlayan birisiyle birlikte olarak,

bilinç ötesinde babasıyla yaşadığı evrene geri dönmek istemektedir. Zeynep'in içine doğduğu evi andıran bir evde yaşadığı kültür şoku, sonunda başkasından bir çocuğu olacak olan; işe gitmemesi için okul yıllarındaki babası gibi onu eve kilitlemek isteyen Mehdi'den boşanmak istemesine ve bu da o zamana kadar mahallenin adaletli, herkese kucak açan abisi görünümünde olan Mehdi'nin gerçek yüzünü göstermesine neden olmuştur. Zeynep ilerleyen bir öfkeyle, kendisini kaçırıp ve alıkoyan Mehdi'yle mücadele ederken, yeni çalıştığı hukuk bürosunun sahibi, yurtdışında okumuş ve varlıklı bir ailenin oğlu olan Barış'la tanışır. Zeynep, büyürken içinde yaşadığı sınıfsal ve kültürel evrende özdeşi olan Barış'la birlikte mücadele eder ve ondan destek alarak Mehdi'yi hayatından çıkarır. Mehdi, dramının sonlarına yaklaşırken bir çatışmada hayatını kaybeder.

Doğduğun Ev Kaderindir'de birbirine zıt iki ayrı aile sistemi üzerine düşünmek mümkündür. Bu zıtlık sınıfsallık üzerinden tanımlanmış fakat aile örüntüsü ön plana çıkmıştır. Her iki tarafta da ailenin belirleyeni, birincisinde ezilen ikincisindeyse eşi tarafından aldatılmış ama güçlü kadındır. Diğer örneklerde mahallenin bakkalı, Emine'nin annesi Sultan hanımın bağımsız güçlü anne karakteri gibi, Mehdi'nin ablalarının Mehdi'yle olan anne çocuk ilişkisi gibi dişil karakterler güç ve annelik üzerinden tanımlanmışlardır. Bunun yanında bir de Mehdi'den hamile olan eski sevgilinin, yeni eş Zeynep tarafından kabul görerek çocuğunu doğuracak olması eklenir. Drama sürekli dişillik ve annelik vasıflarını taşıyan karakterler üzerinde ilerlemektedir. Nermin hanımsa Zeynep'i evlat edinen anne olarak öz anne tarafından devamlı sorgulanmaktadır. Zeynep'in iki ayrı sınıfa ait iki hayatı, iki ailesi en önemlisi sonraki yaşamına taşıyacağı iki ayrı annesi var gibidir. Hangi annenin gerçek olduğu ise bir meseledir.

Zeynep açısından dramada iki ayrı hikâyeye vardır. Birbirine zıt iki ayrı evrenin birinde, öz annesi Sakine'nin sürekli ezilen ve babasına hizmet eden karakterini, ikincisindeyse annesi Nermin'in güçlü ve bağımsız yönlerini görerek büyümüştür. Kendisini iki sistemin de parçası hissetmemektedir. Bir bütünün parçası olmak aynı zamanda bir sosyal sınıfa mensup olmak ve bir kültür evrenin parçası olmak anlamındadır. Bu anlamda sınıflar arasındaki çelişki gerçekçi yönleriyle ortaya konarken, Zeynep'in kafasında karakterler ve aileler arasında sonu olmayan bir eşit olma savaşı da verilmektedir. Sonunda iki tarafın da kadınları birbirleriyle dayanışmak üzere bir arada yaşamaya karar verir. Burada nihayet bir bütünlük sağlanmış gibidir.

Zeynep başlarda sanki Mehdi ve kendi arasındaki sınıfsal ve kültürel çelişkilerden bihaber gibidir. Evlat edinildiği ailede burjuva sınıfının kodlarıyla yaşadığı bir ergenlik ve genç kadınlık dönemi geçirmiş, genç yetişkinlik döneminde yine bu sınıfa dahil birisiyle nişanlanarak sınıf bağlarını pekiştirmiş fakat nişanlısıyla öz annesini tanıştıramadığı bir kare sonrasında, araba tamircisi Mehdi'yle evlenerek öz ailesine dönerek gidişini affettirmek istemiştir. Adının anlamına uygun bir kurtarıcı, mahallenin abisi olan fakat sonrasında farklılaşan Mehdi'yle zamanla yakınlaşması üzerine

evlilik giderek gerçek olmaktadır. Zeynep sınıfsal çelişkinin ayırıcısına ise Mehdi'yle ayrılma süresinde varır.

Senaryonun üzerine sarılı bulunduğu hikâyenin ana noktasıysa Zeynep'in bir bakıma yersiz yurtsuzluğudur. Küçüklüğünde ailesinin yanından alınarak bir diğer aile tarafından büyütülen Zeynep, yakın arkadaşı bakkalın kızı Emine'yle olan konuşmalarından da tanık olduğumuz şekilde, kendisini hiçbir yere ait hissetmemektedir. Dramanın akışı sırasında Zeynep, öykünün yazarı Gülseren Budayıcıoğlu'nun draması Kırmızı Oda'nın psikiyatr temsiline terapiye gider. 'Hiçbir yere ait olamama!' teması o terapinin de konusu olmuştur. Dramanın sonunda Zeynep, Barış'la evlenerek küçükken evlat edinildiği, içinde büyüdüğü ailenin sosyal sınıf kodlarına ve yaşam şartlarına daha doğrusu ikinci konfor evrenine ve böylece içinde büyüdüğü aileye geri dönmüş olur. Dolayısıyla doğduğu evden kurtulur ve öz annesinin kaderini yaşamaktan uzak bir hayat sürmeye doğru adım atar, yani dramanın adının aksine kaderini değiştirmiştir. Öte yandan Zeynep Mehdi'den ayrılıp Barış karakteriyle evlenirken güvenli bağlar kurarak iyileşmiş olur. Burada içine doğduğu güvensiz evrenin evlat edinilerek sağlanan ikinci bir güvenli evrene değişmesinin de rolü olmalıdır.

Zeynep'in Kırmızı Oda'daki terapistte terapiye gitmesi gibi, yine Kırmızı Oda'da gördüğümüz danışanlardan birisi olan Delikanlı Sadi ise kendilerinin güvenliğini sağlamak üzere dramanın birkaç bölümünde yer almaktadır. Gülseren Budayıcıoğlu evreninde, bir transmedya anlatısı olarak öyküler arasında hareket eden karakterlerle hikâyelerin birbirleriyle bağı ortaya konmaktadır.

3. Masumlar Apartmanı

Bu dramada hikâyeleştirilen İstanbul'un en nezih semtlerinden birinde bir apartman ve büyükçe bir holding sahibi burjuva bir ailenin, aileleri tarafından kabul görmedikleri için yetişkin hayatlarına kendileriyle barışamamış travmalı bireyler olan çocukları; temizlik hastası Safiye, insan ve eşya odaklı saplantıları olan geceleri çöp toplayan Han ve yine hijyene ek olarak geceleri altını ıslatma problemi olan Gülben kardeşlerdir. Han'ın çöp toplamasının yanında, kız kardeşler obsesif göstergelerle tavan arasında çöp biriktirmektedirler. Kardeşlerin sonlara doğru aldıkları terapilerle adım adım farklılaşmasından bahsedilebilir. Sonunda hepsi bir şekilde kendilerine uygun ailelerinin gölgesi dışında bir sevgi ilişkisi kurabilmiş ve babalarının hastalanması ve ölmesiyle birlikte hem annelerinin psikozundan bağımsızlaşmış hem de ilişkili sevgi diline, kendilerini ve birbirlerini kabullenmeye geçiş yapmışlardır. Ortanca kardeş olan Gülben'in gittiği terapist Gülseren Budayıcıoğlu olup, daha sonra Safiye'yi de kapsayan terapi sürecindeki Gülben'i Kırmızı Oda'da takip etmek mümkündür. Hikâye paralel kurguya oturtulmuştur. Buradaki aile hikayesi aynı zamanda terapinin konusudur. Kırmızı Oda'daki terapi sırasında da Masumlar Apartmanı'nda da geriye dönüş ve flashbacklerle verilir. Bu geri dönüşlerden anladığımız gibi, psikoz düzeyinde hasta olarak karelenen

Safiye, Gülben, Han ve görece sağlıklı bir çocuk olan Neriman'ın anneleri Hasibe, zorla evlendirildiği eşinin, ölen ilk eşi ve çocuğunu özlemesi nedeniyle ailede yalnız kalarak ilişkisini kurtarmak amacıyla dört çocuk yapmakta fakat bulduğu baş etme mekanizması işlevsel olmadığı gibi sevgisizliğiyle çocuklarını hasta etmektedir. Hasibe kendi ailesinden getirdiği hastalıklı baskıyı yeni kurduğu ailesine ve çocuklarına aktarmış, onları hasta etmiş görünmektedir. Dramadaki bu hastalıklı burjuva aile modeli aslında kapitalizmin aile yapısının eleştirisine ve toplumsal bakışa açıktır fakat sorunlar tekrar ailenin kendi içerisinde dinamiklere bağlanmakta ve toplumsal bağlam yok sayılmaktadır. Karakterler psikoz düzeyinde içe kapalı oldukları için de toplumsal yapıyı hiçe saymak, incelenen diğer drama örneklerinden daha kolay olmuştur.

Sarıçoban ve Kalpaklı (2022), Masumlar Apartmanı'ndaki söylemin nefret söyleminden sevgi diline geçişi anlattığından bahsetmektedir. Hâlbuki burada İstanbul'un en nezih semtlerinden birinde bir apartman ve büyükçe bir holding sahibi burjuva bir ailenin hikâyesi anlatılmaktadır ve hikâyeyi senaryoya dönüştürecek kadar ilginç kılan şey, toplumsal alanda çöp toplama gibi hastalıklı alışkanlıkların alt sınıfa mahsus sanılmasıdır. Ne de olsa drama gerçek hikâyeden alınmadır. Yani o güne kadar evsiz, dışlanmış ve toplum dışı bireye ait, obje ve çöp biriktirme, obje saplantısı ve -benzeri ama tam zıddı olan- temizlik takıntısı dahil birtakım hastalıkların, kentli burjuva bir aileye yakıştırılamaması bir tür algı yarılması yaratmaktadır. Aslında drama amaçlanmamış olduğu halde Haneke'nin filmlerini andırır şekilde burjuva aile yapısının eleştirisini yazmış gibidir. Fakat tam aksine Masumlar Apartmanı dramasındaki aile örneği tamamen bir aile örüntüsü olarak sunulmuş kişilerin hayatları aile bağları üzerinden değerlendirilmiştir. Drama bütünüyle sınıf temelli bakışın reddiyesi gibidir.

4. Çöp Adam

Çöp Adam devam eden bir drama örneği olarak ailenin bize sunduklarıyla hesaplaşan bir başka örnek olmuştur. Kız kardeşiyle birlikte ailesi tarafından görmezden gelinmiş ve sonunda yetiştirme yurduna terkedilmiş bir çocuğun, Tamer'in, bilgisayar oyunları üreten bir şirket kurarak ülkedeki sayılı zenginler arasına girmesinden sonra zamanında kendisini terk eden ebeveynleriyle birlikte tüm ailesini bir yalya toplayarak yaşama yeniden başlaması, kız kardeşi, eşi, çocuğu ve anne babasıyla hayatında yeni bir sayfa açması ve tam kutlama yapacakları akşam ailesinin yanında olmak yerine sokakta yalnız başına dolaşmayı tercih etmesi üzerine şekillenen bir hikâyenin ürünüdür.

Her ne kadar gündüzleri gündelik işlerde çalışarak ailesine bakmak zorunda olan bir çocuğun eğitimde fırsat eşitliğinin bulunmadığı bir düzende, hangi okula gidip hangi eğitimi görerek başarılı olduğu anlaşılmasa da drama diğer Gülseren Budayıcıoğlu dramaları gibi yaşanmış bir hikâyeden alındığı belirtilerek çekilmiştir. Hikâye bağlamından kopuk ele alınmış bir sınıf atlama hikâyesidir. Yoksul bir ailenin çocuğu olan

Tamer'in sınıf atlamadan önceki hayatı flashbacklerle verilir. Gündüz anne ve babaları yokken Tamer'in kız kardeşinin ayağından zincirle bağlanarak evde tutulması başlangıçta drama kareleri arasında en çarpıcı olanıdır. Bu durumla ilişkili olarak anlatılan Tamer'in de çocukluğundan itibaren birkaç kişiyi kaçırma ve alıkoyma eylemi sonunda bir aşk hikâyesine dönüştürülür. Yalnız başına dolaşmaya çıktığı kutlama akşamında tanımadığı bir kadına, Peri'ye, âşık olarak peşine düşmüş olan Tamer, geçmiş deneyimlerinde olduğu gibi onu kaçırmış ve yeni taşındıkları yalının altındaki mahzene kapatıp bağlamıştır. Daha sonra o kadının da kendisine âşık olması üzerine hayatını onunla kurmak ister ve eşinden boşanır. Dramanın son bölümlerinde bir terapist temsili ortaya çıkar. Tamer terapistte giderek yaşadıklarının bir kısmından bahsederken, bu anlatıda iç sesini duyamadığımız terapist, ona, yaşadıklarının geçmişin bir tezahürü olup olamayacağını sormaktadır. Tamer geçmişindeki aile öyküsünü anlattıkça Peri'yle tercih etmiş olduğu belirsizlik, iniş çıkış ve hayatının alt üst olmasına neden olan aşk, geçmişte ailesiyle yaşadığı belirsizlikle güncel mutluluğunu sabote etmek olarak yorumlanmıştır. Terapist elinden geldiği kadar Tamer'i Peri'nin, geçmişte ailesiyle yaşadığı huzursuzluğun bir tezahürü olduğuna ikna etmeye çalışır. Çünkü Tamer, Peri'yi yanında uyunması zor, tekinsiz ve deli olarak tanımlamıştır. Daha sonraki terapi seanslarında Tamer artık Peri'nin ruhsal bir rahatsızlığı olduğunu gerek annesinden gerekse kendi gözlemlerinden yola çıkarak kabullenmiştir. Çünkü kendi geçmişinde de öldürmeye teşebbüs suçu bulunan Peri'nin annesi İpek, Peri'nin de son derece tehlikeli olduğundan ve kullanması gereken ilaçlardan bahsetmektedir. Daha sonra Tamer bu ilaçların ne için olduğunu doktorundan öğrenecektir. Bunun yanında Peri ekrana yansıyan şekilde halüsinasyonlar görmekte ve kendi çocukluğuyla konuşmaktadır. Bu koşullarda ilişkisini nasıl sürdüreceğini bilemeyen Tamer, Peri'yi doktoruna anlatır. Doktor Hanım ilaçların bipolar danışanlara verildiğinden bahseder ve Peri'nin bir doktora görünmesi gerektiğini, acil olduğunu iletir. Tamer, Peri'yi doktoruyla tanıştırmak bahanesiyle terapi sürecine dahil eder. Fakat burada Peri'nin kendi anlatımı dışında Tamer'in doktora aktardığı anıları da konuşulmakta, Peri terapiye Tamer üzerinden bağlanmaktadır.

Bu noktada Kırmızı Oda'dan sonra düzeni en zor anlaşılabilir terapi Çöp Adam dramasındaki terapi temsildir denebilir. Bunun aksine normale en yakın düzenlenmiş terapi ise İstanbul'lu Gelin'deki Adem Sezgin'in terapisisidir.

5. Kırmızı Oda

İncelenen dramalar içinde dizisel anlatıya en yakın anlatı Kırmızı Oda'da bulunmaktadır. Birkaç bölümde birkaç karakterin hikâyesi işlenmekte ve tamamlanmaktadır. Çok sayıda karakter hikâyesine yer verildiği için bu çalışmada inceleme Kırmızı Oda'nın (URL-5) Youtube kanalında karakterler için oluşturulmuş "tüm hikâye" başlıklı oynatma listelerinden faydalanılmıştır.

Kırmızı Oda draması, karakterlerin yolculuğunda psikoterapi etkisini incelemek, psikoterapi kuramsal yaklaşımına ait bir gözle psikoterapistleriyle kurdukları ilişkiyi anlayabilmek üzerine kuruludur. Burada sadece psikiyatrist temsilini ele almaktansa, karakterlerin yani danışanlarının üzerindeki terapötik yorumunun toplumsal alandaki karşılıklarına, farklı sistemler çerçevesinde ele alarak bakmak gerekmektedir.

Birey odaklı psikoterapiler belli kuramsal çerçevelerle incelenmiştir. Lee Cain (2014: 12-13), Birey Odaklı Psikoterapiler kitabında, kuramları uygulanan tedavilerin pusulası olarak nitelendirmiştir. Cain, Frew ve Spiegler'e atıfla, kuramları ilk dalga psikodinamik kuramlar, (yani Adler'ci psikanalitik), ikinci dalga öğrenme kuramları; (yani davranışçıyla bilişsel-davranışçı), üçüncü dalga yani hümanistik (yani birey odaklı, gestalt ve varoluşçu) kuramlar, dördüncü dalga feminist ve çoklu kültürel kuramlar; beşinci dalga postmodern ve yapısalcı kuramlar olarak sınıflandırır.

Koçak (2021), makalesinde televizyon dramalarına yansımış terapi seanslarını "tele-klinik" olarak adlandırmış, bulunmuş öykü ve mizansen özelliklerine değinmiştir. Dramada senaryoya gerçek hayat hikâyeleriyle yaklaşan Gülseren Budayıcıoğlu, danışanlarının hikâyelerini kendilerine uygun bir zeminde ele almakta ve zaman zaman değişken olabilen bütüncül yaklaşımla tedavi etmektedir. Bunun yanında dramada, kişilerin geçmiş yaşantı ve özellikle travmaları flashbacklerle hikayenin düğüm bölümünü oluşturur ve terapist danışanlarını bu travmalarla yüzleştirecek travmanın çözülmesine geçer. Geçmiş yaşantı ve travma anıların çözümlemesinde psikodinamik yaklaşımlarla açıklamalar sunar. Yüzleştirmeleri yaparken, kişilerin hikâyedeki rolleriyle karşı karşıya kalması ve kendilerini anlaması söz konusuysa, bir yandan da "aktarım" yaşantıyı kendi üzerinde ve zaman zaman yerine geçen, klinik bünyesinde çalışan diğer psikoterapistler üzerinde açıklamaktadır. Bazı danışanların hikâyelerinin bir kısmını, kimi danışanlarınsa bütünlük olarak tamamını ele alacağımız örneklem, danışanların hikâyelerinde toplumsal çatışma ve/veya çakışmaları işlemek üzerinden seçilmiştir.

Anlatıdaki terapist temsili Manolya'nın, danışanların hitabıyla doktor hanımın, danışanlarıyla olan seanslarında kendi iç sesine yer vermesi, danışan ve danışanların öyküleri kadar terapistin kendi aktarımıyla da özdeşim kurmamız amacını taşımaktadır. Doktor hanımın duygulanımı Kırmızı Oda'da ve terapi seansında en az danışan kadar yer kaplamaktadır (URL-4).⁴

⁴ Kırmızı Oda dramasında başlangıçta Madalyon Psikiyatri Kliniğinde çalışan diğer terapistlerin kendi aralarındaki ilişkiler ve kendi hayat öyküleri de yan öykü olarak kullanılmış fakat süreç içerisinde anlatının odağında sadece *doktor hanım* Manolya kalmıştır. Bu çalışmada sınırlılık gereği hem merkezde konumlandırılmasından hem de aynı terapi metodu kullanılması açısından temsili merkezde konumlandırılan terapist olarak Manolya incelenmiş fakat bir diğer terapist olan Piraye'nin gerçekleştirdiği terapiden örnek olarak da Ahmet beyin hikayesine yer verilmiştir.

Lee Cain (2014: 100-103), diyalojik bakış açılarından bahsettiği başlıkta ‘çift yönlü terapi’ terimi kullanmıştır. Terapistin de terapinin içeriğine dahil olduğu ve danışanla kurulan ilişkinin bir parçası olarak terapiden öznel olarak da etkilendiğinden bahsetmiştir. Burada kastedilen yalnızca aktarım ilişkisinin kurulmuş olması değildir. Özellikle Varoluşçu ve Gestalt terapilerde terapi, danışanın yaşadıklarını hayal etmek üzerinden tanımlanmıştır. Buradaki empati kendini bırakarak diğerinin içerisine geçme, empatik süreçse “içinde bulunma” veya “gerçeğini hayal etme” olarak geçmektedir. Aynı şekilde dramanın içerisindeki terapi örneklerinde de terapist danışanla bir sayılmakta kimi zaman onunla veya geçmişteki tezahürüyle birlikte geçmişin karelerinde görünmektedir. Ek olarak, danışan kendi geçmişini canlandırırken, anlatılan durumların müsaade ettiğini düşündüğü anlarda, terapist de kendisini aynı geçmiş karesinde hayal etmektedir, örneğin Delikanlı Sadi’nin geçmişe gittiği anlarda, kaçırılan o çocuğun- Sadi’nin, yanında olup ona yardımcı olabileceği anları hayal etmiştir. Boncuk da sanrıları arasında terapisti hayal ettiğinde terapist tarafından çağrılmış ve onunla birlikte giderek iyileştiğini kanıtlamıştır.

Danışanların öykülerinin “flashback”lerle verilmesi bizi danışanın öyküsünün içerisine taşıırken (URL-3), çekim teknikleri arasında gerçeklik duygumuzu en fazla doyuran ve özdeşim kurmamızı sağlayan da yakın plan çekim teknikleridir.

Sinema perdesinin aksine daha küçük ekrana sahip olan televizyonda yakın çekime daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. (...) Özellikle psikiyatrdanışan sahnelerinde her iki tarafın da duygu durumlarına dikkat çekmek için göz, dudak, el gibi duyguları ifade eden uzuvlar, çok yakın planla sunulmaktadır. Böylece izleyici, karakterin gözündeki yaşa, öfkeye, korkuya, el ve ayaklarıyla stresine, huzursuzluğuna, kelimelerin çarpıcılığına en yakından şahitlik etmektedir (Koçak, 2021, s. 26).

Gülseren Budayıcıoğlu dramaları yakın çekimlerin çokça bulunduğu dramalardır. Kırmızı Oda örnek olmak üzere diğerlerinde de karşımızdaki kişinin hayatının içinden düşünebilmemiz sağlanmak istenmiştir.

Bir Travma Fabrikası Olarak Aile

Kırmızı Oda’da ise aile kavramı danışanların hayatlarının önemli bir parçası, ebeveynleri ise ileriki bütünü etkileyen aktörler olarak ele alınmış, neredeyse tüm danışanların hikâyelerinde aile ilişkileri gerek anlatım gerek flashback görüntülerle onları sık sık geçmişlerine götürerek işlenmiştir. Bunun yanında diyaloglarla da bu bağlam sürdürülür. Toplumsal ve sınıfsal bağlamın yerini aile örüntüsü almıştır. Örneğin çocuk gelin Selvi, kızların kaderini yazanın yoksulluk, fakirlik veya başka bir şey değil, “babaları” olduğunu söylemektedir. Buradaki baba kavramı da aile kavramı da toplumsal bağlamından tamamen kopuktur. Aslında zengin olan eve gelin gittiği için mutluluğun zengin evinde de olmaması onu etkilemiştir, hâlbuki çocukken yaşadıkları şiddet tüm bileşenleriyle sınıfsaldır. Şiddetin iki evde de yaşanması sınıfsallığın üzerini örtmüş, onun gözünde iki babanın da

karısı ve çocuklarını dövmesi birbirine eşit ve paralel tutulmuştur. Baba şu veya bu toplumsal sınıftan değildir. Herhangi birisidir. Çevresel ve sosyal bağlamından kopuk olmak, buradaki şiddetin algılanmasını da zorlaştırmıştır. Kişi nedensiz bir şiddet uyguluyordur, çünkü kendinden menkul kötü birisidir. İki erkeğin de, Selvi'nin hem köydeki babasının hem de 15 yaşında bir çocuk gelin olarak kendisiyle evlenen istismarcı burjuva eşinin uyguladığı şiddet aynıdır ve saf kötülük kaynaklıdır. Burada Selvi'nin eşiyle arasındaki sınıf farkı vurgulanmış fakat şiddet nedensiz bırakılmıştır. Toplumsal durum ortada olmasına rağmen gösterilen şiddet bireysel bir tercihin sonucu gibidir ve sorun, failin ölmesi, mağdurun tedavi olmasıyla son bulacaktır. Buna karşılık, her türlü durumda travmalar, aileyi de kuşkusuz biçimde içeren toplumsal bağlamında anlaşılmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Wolynn (2021: 95) evrim biyologlarınca da desteklenen bir şekilde acıyı yorumlamaktadır. Tehlike amigdala tarafından algılanmadan nöronların üçte ikisini harekete geçirmekte ve algıya açmaktadır. Bu nedenle olumsuz ve tehdit edici deneyim diğer tüm olumlu deneyimlerin üzerinde hatırlanır ve daha gerçekçi bir şekilde aklımızda kalır. Travmaların aile kapsamında nesiller boyu hareketi ise bu şekildedir.

Birçoğumuz çocukluğumuzun acı resminin ötesini göremeyiz ve yaşadığımız güzel olumlu rahatlatıcı anıları hatırlayamayız. Küçük birer çocukken bizi hem keyiflendiren hem üzüntü ve rahatsızlık verici anılar yaşarız. Ancak bu rahatlatıcı anılar genellikle hatırlanmaz. Bunun yerine istediklerimizi alamadığımız veya yeterince sevgi alamadığımız acı verici anıları hatırlarız. (Wolynn, 2021, s. 95).

Nazlı'nın (2013: 5) ifadeleri doğrultusunda Harry Sullivan'a göre ruhsal travmalar hayat akışındaki olaylara dönük tepkilerdir; önemli olan ve düzeltilmesi gereken ise kişilerarası ilişkilerdir. Sullivan, özellikle anne çocuk ilişkisi üzerinde durarak, kişilerarası ilişkilerin ebeveynle kurulan güçlü ilişkilere bağlı olduğunu fakat buna bağlı olduğu kadar, sosyokültürel güçlerin de bireyin patolojisini etkilediğini vurgulamakta, bu yolla çevresel olana dikkat çekmektedir. Bu bakışa göre toplumsallık esastır. Gülseren Budayıcıoğlu dramalarında Doğduğun Ev Kaderindir hariç genellikle sosyal etkiler bir yandan gösterilmekle beraber, çözümleriyle birlikte inkâr edilmiş gibidir. Masumlar Apartman'ında ise sosyal yapı neredeyse tamamen hiçe sayılmıştır. Olay herhangi bir yer, zaman ve bağlamda gerçekleşebilir. Hikâye belirlenimsizdir. Burjuva ailenin içerisindeki hastalıklı yapıyı sergilemesi açısından ise yine televizyondan yetişmiş bir yönetmen olan Haneke filmlerine benzer bir analogi kurulabilir. Fakat herhangi bir sosyal gönderme veya vurgu dramada asla yer almaz.

Bir Vekil Anne Olarak Terapist Temsili

Gülseren Budayıcıoğlu evreninde en fazla terapi odağı bu dramada olduğu için terapist temsiliyle ilgili en yoğun tartışma da bu anlatı ekseninde gerçekleşmiştir.



Görsel 2. Prof. Dr. Arif Verimli'ye ait 19 Eylül 2020 tarihli twitter hesabından yapılan paylaşımın görseli (URL-1)

Gülseren Budayıcıoğlu dramalarında, travmatik anılar aile ilişkilerinin içinde gömülüdür. Terapist temsili danışanları için dramada bir vekil anne rolündedir.

Lee Cori (2019), Annenin Duygusal Yoksunluğu çalışmasında terapistin “vekil anne” olması yönünde bir rolde bulunabileceğinden bahsetmiştir. Burada terapistin danışana ‘dokunma’ konusunu da tekrar ele aldığı ve analitik psikoterapinin genelde uygun görmediği bu aktarım yoluyla ilişki kurma biçimini “kullanabileceğinden” bahsetmiştir. Kırmızı Oda’daki terapist temsili “bir vekil annelik” kavramı üzerinden değerlendirilebilir. Ailesinin çekirdek yapının içerisindeki ebeveyn temsillerinde sorun yaşayan özellikle ortak olarak anneleriyle aralarında bir yoksunluk bağı bulunan danışanların kendilerini terapistlerinin şefkatli kollarında buldukları kolaylıkla gözlemlenebilir. Anneleriyle ilgili yoksunluk yaşayan danışanlar ikiye ayrılır, Genellikle var olan annenin duygusal yoksunluk sarmalında var olmuş veya annelerini kaybetmişlerdir. Örnek olarak verilen kadın karakterler annesi tarafından sahiplenilmemiş Alya, annesi tarafından proje çocuk olarak değerlendirilen Nazlı, evlat edinilmiş olan ve tarafından korunamadığı için cinsel istismar denemesiyle kaçırılmış bir küçük kız çocuğunun annesi Asuman, anne tarafından evlat edinildiğini annesi ölüm döşeğindeyken öğrenmiş olan ve hayatını, ailenin diğer öz çocuğuna bakıcılık yapmak zorunda kalarak geçirmiş hizmetçi rolüyle büyütülmüş olan kadın danışan Hediye Yılmaz, annesini kaybettikten sonra sokaklara düşen Delikanlı Sadi; ikinci eşini annesinin temsiliyle bulmuş olan annesiyle kurduğu sağlıklı bağlanma örüntüsünü tekrar eden ve kendisine uygun olmayan bir aile kuran Ahmet Bey; ailesinden şiddet görerek büyüdüğü için sorunlarını yine şiddetle çözme yoluna giden Mehmet Bey, annesi tarafından ergenliğinde kabul edilmediği ve sınırlandırıldığı için

hayatı merak ederek başlayan yolculuğu evden kaçıp pavyona sığınarak, hayat kadını olmasıyla sonuçlanan 'Hayat' kod ismi almış 'Melek' -ki Melek'in annesi Melek ortaya çıkmadan önce kendisi de Kırmızı Oda'daki danışanlardan birisidir ve kendisi de kendi annesiyle olan problemiyle yer almıştır. Melek annesinin ölümünden sonra ortaya çıkmış ve terapide yıllardır kaybetmiş olduğu anne temsilini yeniden bulmuştur.

Anneleriyle sorunları olan ve anne temsili arayışında olan bu danışanların bir diğer ortak noktasıysa annelerinin yokluğu dışında, terapistin yaklaşımındaki anne rolünü benimsemeleri ve hemen drama çabukluğuyla kendilerini yetişkinlikte yaşamaya başlamış olmalarıdır. Drama karakterleri arasında yalnızca Meliha (Melek'in annesi) terapi sürecinde iyileşme yolundayken kendi hayatını sonlandırmıştır. Bu da terapiye direnç olarak yorumlanabilir. Annesinin temsilini ararken terapiste gelen ve yıllardır görmediği henüz ölmüş olan annesiyle yüzleşmek isteyen Melek de terapist tarafından kurtarılmaya uzak bir konumdadır. Bir açıdan kendisini yaşadığı hayata mahkûm etmiş ve kendi hatalarından ders çıkaramamış olduğu için terapist, defalarca, annesinin, kendisini görmeden öldüğü için şanslı addedebileceğini sayıkladığı iç sesini duyurmuştur. Burada terapinin seyri boyunca kadın bedeninin sömürüsüne ilişkin bir diğer örnek, kocası tarafından satılan ve zamanla bu süreci atlatıp yeni bir aile kurmayı başarmış olan Kumru'dur. Kumru'nun hikâyesinde de koruyucu annenin yokluğu belirgindir. Kumru, çocukluk yıllarında üvey babasının istismarına maruz kalmıştır. Kumru'nun annesi çocuğunun istismara uğradığını bilmesine rağmen önleyici davranmamıştır.

Kendini Tekrarlayan Travma

Kumru yetişkinlikte şiddet duygusundan ve geçmişine duyduğu travmatik geri dönüşlü hislerden kurtulamamıştır. Kendisini satan eski eşiyle karşılaştığı bir lokantada yeni eşi ve çocuğunun yanında onu bıçaklamak istedikten sonra, kendisini kocası tarafından zorlanarak getirildiği terapist hanımın koltuğunda bulmuştur. Burada kadın beden sömürüsünün bir bağlamda ele alındığını söylemek mümkündür, fakat konu kadınların kendi iç dünyalarının çözümlenmesiyle ilgiliymişçesine ele alındığından sosyal yönüne değinilmemiştir. Bu terapinin örtük dolayımı içerisinde, Kumru'nun çocukluk travmasının tekrarını yaşadığı, travmanın normalleştirilmesinin tekrarlarla olabileceği önermesinden yola çıkılarak ortaya konmuştur. Gülseren Budayıcıoğlu'nun örtük biçimde ifade ettiği ve genel geçer dinamik terapi yorumuna göre travmasını tekrar ettirecek bir adamla olmayı bilinçdışı olarak tercih etmiştir (Van der Kolk, 1989).

Örneğin, savaştan dönen ve savaşa lanet eden bazı askerlerin, paralı asker olarak yeniden savaşa gitmeleri ya da çocukluğunda cinsel yönden kötüye kullanılanların kendi çocuklarını istismar etmeleri veya şiddete uğrayanların başkalarına şiddet göstermesi ve hatta psikoterapi süreci içindeki transferans bile bireyin yaşadıklarına anlam verebilmek için

benzeri deneyimleri tekrar tekrar yaşama eğilimini yansıtmaktadır (Sungur, 1999: 106).

Yukarıdaki örnekteki gibi travma kendini tekrar ettirme eğilimindedir. Travmayı yaşayan bireyler, bazen anlamlandıramadıkları travmatik stresi tekrar yaşantılayarak anlama yoluna gidebilir, Kumru da yaşadıklarının benzerinin tekrarıyla travmayı normalleştirmiştir. İlerleyen zamanda kadın emeğine dayalı bir işte çalışmaya başlayıp güçlenip bir anne temsili (işvereni) dolayısıyla da bir aile edinmesi sonrasında yaşadığı regresyon nedeniyle terapiye gelmiştir.

Kadınların yoksullaştırıldığı bir toplumda çaresiz kalıp bedenlerini satanlardan bahsedilmesiyle birlikte, vurgu Melek'in kendi içerisinde çözemediği "anne" temsilinden kaçması ve evi terk etmesi çerçevesinde kalmış, buradan hareketle bir toplumsal çıkarım ortaya konmamıştır. Burada terapistin "sen kendine ne yaptın böyle..." diyen öz annenin devamı iç sesi söz konusudur.

Kendini Hatırlatan Travma

Karakterlerin bir diğer ortak özellikleri de rahatsızlıklarının, koşullar değişip düzenlendikten ve normal bir hayat düzenine geçildikten sonra ortaya çıkmasıdır. Zira terapi sürecine başlanması durumunda halihazırda, kişinin içinde bulunduğu koşullar değişmiş, karakterlerin çoğu açısından, temel sorunlar çözülmüş olmaktadır. Söz gelişi, Delikanlı Sadi ışığı yanan bir damı olan bir ev ve sıcak bir aileye sahip olmuş, işini kurmuş, güç ve para sahibi olmuştur. Birinci eşini aldatarak evlendiği ikinci eşini annesinin temsiliyle bulmuş olan ve annesiyle kurduğu sağlıklı bağlanma örüntüsünü tekrar ederek kendisine uygun olmayan bir aile kuran Ahmet Bey dâhil olmak üzere hemen hepsi geçmiş çocukluk yıllarında yaşadıkları yok sayılma, şiddet görme, istismara maruz kalma, beden bütünlüğünün bozulması ve çeşitli ruhsal travmalardan oluşan koşullarının dışına çıkmışlardır. Ahmet Bey şu anda kendisine yoksunluğu hatırlatacak şekilde uzak kaldığı eski eşini yeni anne temsiline süreci tamamlanınca yeniden elde etmek istemektedir. Ama geçmişte yaşadığı şiddet dolu yıllar bitmiş, annesiyle kurduğu yoksunluk ilişkisinin sonucu olan duygusal yoksunluğunu eşleriyle devam ettirmektedir. Alya'nın kendisine şiddet uygulayan annesi ölmüştür. Ailesinden yalnızca kendisi kalmıştır ve yüklü bir mirasa konmuştur. Başarılı olmuş, hukuk fakültesini birincilikle bitirmiştir. Annesi ve kardeşlerinden koparılarak 35 yıldır evi içerisinde kilitli tutulan çocuk gelin Selvi'nin kendisini ailesinden para karşılığı satın alan ve üzerine kilit vuran eşi ölmüştür. Buna rağmen yıllarca evinde hapis tutulan Selvi eşinin ölümünden sonra da evinden dışarı adım atamamakta, 'öğrenilmiş çaresizlik' sarmalındaki koşullanmış hayatına devam etmektedir; ta ki doktor hanımın terapi seanslarında kendisine müdahale ederek geçmişle yüzleşmesine yardım edene ve ona eşlik ederek egzersizlerle dışarı çıkmasına yardımcı olana kadar... Hediye'nin annesi ölüm döşegindeyken Hediye evlatlık olduğunu öğrenir. Böylece hayatı

boyunca annesinin ve annesinin öz çocuğu olan kardeşinin hizmetçisi konumunda kalmasını anlamlandırır. Hediye terapinin de yardımıyla özgürlüğüne kavuşmak üzeredir. Fakat burada dikkat çeken, iyileşen hiçbir karakterin sorunları -şikayetlerini ortaya çıkaran koşulları- sürerken terapistte gelmemesidir. Sorunların sürdüğü hikâyelerdeki karakterler yalnızca Meliha ve kızı Melek sayılabilir. Fakat buradaki terapi süreci zaten başarıya ulaşamaz.

Sonuç

Bu çalışmada Türk televizyonlarında önemli bir fenomen haline gelen Gülseren Budayıcıoğlu evrenine ait dramalardan terapi odaklı olanları betimsel analiz ile incelenmiştir. Anlatılar sosyal gerçeklikler perspektifinde tartışılan örneklerin aksine ailelerin etkilediğı bireysel dramalara odaklanır. Danışanların bireysel hikâyelerinden esinlenerek yazılmış kitaplardan uyarlanan Gülseren Budayıcıoğlu evrenindeki dramaların, diğer yeni ve eski yapımlar Kızılıcak Şerbeti ve Bir Başkadır örnekleri gibi sosyal kapsayıcı olmadığı bireyin dinamiklerinin toplumsal dinamiklerden soyutlanarak tamamen aile örüntülerine bağlandığı söylenebilir. Dramaların bütününde aile, toplumsal yapının yerine geçmiş görünmektedir. Burada ailenin toplumsal yapının bir parçası olması su götürmez bir gerçek olmakla birlikte, dramadaki 'aile' örüntüsü yer yer dâhil edilen kültürel ve sınıfsal yapının bütününe temsil etmemektedir. Emek ilişkileri dâhil olmadığı için sınıfsallık üzerinden tanımlayamayacağımız, kültürel anlamda göstergelerin yeterli temsiliyeti sağlamadığı ortam bileşenleriyle, psikoterapi sürecinin birey odaklı yapısıyla iç içe geçince, hikâyeler hem aile hem toplumsal bütünden koparak, başka bir örüntüde gerçekleşmiş gibi görünür.

Toplumsal örüntüler bağlamında Doğduğun Ev Kaderindir aileyi ön planda tutsa da sınıfsal çatışmayı yansıtır. Bu anlamda sosyolojik bir içerik üreterek diğer örneklerden ayrışır.

Gülseren Budayıcıoğlu evrenine ait incelenen dramalarda toplumu terapiye gitme konusunda teşvik edici bir boyut olsa da anlatıların genel itibarıyla terapötik bir sağaltım üretmediğı, kullanılan anlatı biçemi ve müzikle katharsis sağladığından bahsedilebilir. Terapi süreci kadar Kırmızı Oda'daki terapist temsili de bazı uzmanlarca eleştirilmiştir. Transmedyal anlatı olarak kabul ettiğimiz Gülseren Budayıcıoğlu evreninde Masumlar Apartmanı, Doğduğun Ev Kaderindir ve Kırmızı Oda'da temsil edilen terapist aynı oyuncu (Binnur Kaya) tarafından canlandırılmaktadır ve aslında aynı temsildir. Kırmızı Oda'dan sonra düzeni en zor anlaşılabilir terapi Çöp Adam'dadır. Bunun aksine standartlara en yakın düzenlenmiş terapiye İstanbul'lu Gelin'dekidir. Böylece Gülseren Budayıcıoğlu evreninde terapist temsilleri noktasında İstanbullu Gelin de diğer dramalardan ayrışmaktadır.

Bu evrendeki dramalar genel olarak sınıfsal ve toplumsal ilişkilerden bağımsız bir biçimde tartışıldıkları için bu bağlamları dışarıda tutan temsiller olarak yeni bir gerçeklik, bir simülasyon inşa etmişlerdir. Bu

simülasyon travmayı metalaştırarak tüketim kültürünün bir parçası haline dönüştürmektedir. Bu çarpıtılmış temsilin sağaltıma olanak sağlamadığı ve işlevsel olmayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Cain, D. J. (2014). *Birey odaklı psikoterapiler*. (çev.: N. Hamilton), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Campell Hill, V. (2009). *Defining "normal" in their own image: Psychological professionals, middle-class normativity, and the postwar popularization of psychology*. The Dissertation Thesis, The University of Texas at Austin. <https://www.academia.edu/download/41642999/Hill-dissertation.pdf>
- Ege, Ö. (2023). Popülizm, medya ve toplumsal cinsiyet: Sen kimsin Atiye?, *Kültür ve İletişim*, 26(1), 171-200.
- Gündüz, A. - Ertong Attar, G. (2020). Aktör ilişkileri, sağlık-hastalık ve suç: Şahsiyet dizisi üzerinden bir tartışma. *İnsan ve İnsan*, 7(24), 127-153.
- Güvenatam, O. (Yapımcı), Cem Karıcı, Benal Tairi, Ali Balcı, Başak Soysal (Yönetmenler). (2020-2022). Kırmızı Oda [TV Series - TV Serisi]. OGM Pictures.
- Güvenatam, O. (Yapımcı), Çağrı Bayrak (Yönetmen). (2019-2021). Doğduğun Ev Kaderindir [TV Series - TV Serisi]. OGM Pictures.
- Güvenatam, O. (Yapımcı), Çağrı Vila Lostuvalı, Ender Mıhlar, Çiğdem Bozalı (Yönetmenler). (2020-2022). Masumlar Apartmanı [TV Series - TV Serisi]. OGM Pictures.
- Güvenatam, O. (Yapımcı), Yağız Alp Akaydın, Çağrı Vila Lostuvalı (Yönetmenler). (2022-....). Çöp Adam [TV Series - TV Serisi]. OGM Pictures.
- Güvenatam, O. (Yapımcı), Zeynep Günay Tan, Deniz Akçay Katıksız (Yönetmenler) (2017-2019). *İstanbullu Gelin* [TV Series - TV Serisi]. O3 Medya.
- Hall, S. (1997). Work of representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, (ed.: Stuart Hall), 13-74, New York: Sage Publications.
- Hayward, S. (2001). *Cinema studies the key concepts*. London: Routledge.
- Hellinger, B. - Ten Hövel, G. (2016). *Kabul etmenin özgürlüğü*. (çev.: S. Toksoy), İstanbul: Agora Yayıncılık.
- Hill, J. (Yapımcı), Jonah Hill. (Yönetmen). (2022). Dr. Phil Stutz [Film]. Netflix Originals.
- Imber, S. D. et al. (1955). Social class and duration of psychotherapy. *Journal of Clinical Psychology*, 11, 281-284.
- Işık Yaşar, N. (2020). *Türkiye'de ulusal televizyon kanallarındaki dizilerde kardeşlik ilişkilerinin temsili: İstanbullu Gelin dizisi örneği*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Jenkins, H. (2016). *Cesur yeni medya*. (çev.: Ö. N. Yeğengil), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, C. (2021). Tele-klinik dizilerde 'gerçekliğin' manipülasyonu: 'Kırmızı Oda'. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 56, 16-42.

- Lee Cori, J. (2019). *Annenin duygusal yoksunluğu*. (çev.: B. S. Haktanır), İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Levine, P. A. (2017). *Travma ve anı*. (çev.: P. Savaş), İstanbul: Butik Yayıncılık ve Kişisel Gelişim Hizmetleri.
- Nazlı, S. (2013). *Aile danışmanlığı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1), 323-343.
- Pak, M. D. - Öztürk, B. (2019). Yapısal aile terapisi kuramı ekseninde 'İstanbul Gelin' dizisinin analizi. *Journal of International Social Research*, 12(65), 1202-1208.
- Pamukçu, G. C. et al. (2022). Kırmızı oda dizisi izleyicilerinin psikolojik yardım alma tutumunun ve sosyal damgalanma algılarının incelenmesi, *Journal of Vocational and Social Sciences of Turkey*, 9, 131-147.
- Sarıçoban, A. - Kalpaklı, F. (2022). Masumlar apartmanı dizisinde kelimelerin gücü: Nefret söyleminden sevgi söylemine geçiş. *International Let-In 2022 Conference Proceedings Book*, (ed.: Meltem Huri Baturay), 210-215, Ankara: LET-IN R&D Group.
- Sedgwick, P. (2005) Representation. *Key Concepts in Cultural Theory*, (eds.: Peter Sedgwick, - Andrew Edgar), 225-226, London and New York: Routledge.
- Simeone-DiFrancesco, at al. (2015). *Schema therapy with couples*. West Sussex: Wiley.
- Sungur, M. Z. (1999). İkincil travma ve sosyal destek. *Klinik Psikiyatri*, 2(2), 105-108.
- Tanrıöver, H. (2022). Towards a social history of turkey through television series. *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, 8(2), 9-26.
- Tarhan, S. H. & Karakoç, E. (2020). Popüler kültür ürünü olarak televizyon dizilerinde ideolojinin sunumu. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6(1), 70-91.
- Van der Kolk, B. A. (1989). The compulsion to repeat the trauma. Re-enactment, revictimization, and masochism. *Psychiatr Clin North Am*, 12(2), 389-411.
- Wolynn, M. (2021). *Seninle başlamadı*. (çev., M. Madenoğlu), İstanbul: Sola Unitas.
- Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Verimli, A. [@arifverimli] (2020, Eylül 19). Arif Verimli twitter hesabı, (Erişim: 11 Şubat 2023)
- URL-2: Günay, Y. (2021). 'Bir Başkadır' tartışmalarına dair bir eleştiri. *Gelenek Dergisi*, (152 - Ocak 2021). <https://gelenek.org/bir-baskadir-tartismalarina-dair-bir-elestiri/>. (Erişim: 11 Şubat 2023)
- URL-3: Hazır, R. (2020). Dizilerde Terapi Tasviri: Kırmızı Oda ve In Treatment. <https://yakiniliskiler.com/4035-Dizilerde-Terapi-Tasviri-K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1-Oda-ve-In-Treatment>. (Erişim: 9 Şubat 2023).

URL-4: Isiyel, T. (2020). Kırmızı odadan terapi odasına. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2020/09/26/kirmizi-odadan-terapi-odasına>. (Erişim: 9 Şubat 2023)

URL-5: <https://www.youtube.com/channel/UCS32Bmm4aPGAYQcXyks3meA> (Erişim: 11 Şubat 2023)

URL-6: Kırmızı Oda @KirmiziOdaDizisi
<https://www.youtube.com/channel/UCS32Bmm4aPGAYQcXyks3meA>. (Erişim: 11 Şubat 2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *This article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazar bu çalışma için eşit oranda katkı sunmuşlardır. / *Both authors contributed equally to this study.*

SİVAS İLİNDE TELKÂRİ İŞLEMECİLİĞİ VE SON TEMSİLCİLERİNDEN NİYAZİ ARSLANHAN'IN ÇALIŞMALARI



FILIGREE ART IN SİVAS AND NİYAZİ ARSLANHAN'S WORKS ONE OF THE LAST REPRESENTATIVES

Fatmagül SAKLAVCI*

ÖZ: Anadolu'daki çeşitli medeniyetlere ait gümüş işçiliği ile hazırlanan eşyalar, gümüş işçiliğinin tarihinin milattan öncelere kadar gittiğini göstermekte, o dönem insanların kültürlerini, sosyo-ekonomik durumlarını, yaşam tarzlarını, zevklerini ve kültürlerarası etkileşimlerini ortaya koymaktadır. Türk gümüş işçiliği Orta Asya'da yayılmaya başlamış, Anadolu'da İslamiyet ile birlikte altın ve gümüş kullanımı artmış, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde önemini korumuştur. Osmanlıların Balkan toprakları üzerindeki hâkimiyetini kaybetmesinden sonra burada yaşayan halk Sivas gibi Anadolu'nun çeşitli yerlerine yerleşerek kültür ve sanatlarını da beraberinde getirmişlerdir. Bu bölgelere yerleşen göçmenler arasında Sivas gümüş ustalarının bir kısmının atalarının da zanaatkâr olduğu bilinmektedir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Sivas'ta gümüş ustalarının sayısı yüzden fazla iken, birçoğu İstanbul'a veya yurt dışına giderek mesleği bırakmıştır. Günümüzde Sivas ilinde kaybolmaya yüz tutmuş mesleklerden biri olan gümüşçülükle uğraşan birkaç usta bulunmaktadır. Telkâri için kullandığı gümüş malzeme İstanbul Kapalıçarşı'dan getirilen gümüşi ocaklarda eriterek tele dönüştürülmektedir. Tarak, kerpeten, ikili, kancalı, zarlı hendek takımları gibi geleneksel malzemeler kullanılarak vav, sim, damla, mekik dolgu teknikleri ile formlar oluşturulmaktadır. Formların oluşturulmasında tarak, kerpeten, çifte, çengel, zar heşdek takımı gibi geleneksel malzemeler kullanılmaktadır. Boraks, lehim ve teneker yardımıyla son şekli verilen kolye, yüzük, bileklik, kalem, kutu gibi parçalar top ve iğne dolabında temizlenir ve parlatılır. Geleneksel yöntemlerle yapılması oldukça zahmetli olan telkâri sanatı teknolojiye yenik düşer, ürün çeşitliliği artar ancak maliyetlerden dolayı talep azalır. Bu çalışmayı yapmaktaki amacımız Sivas'ta nalbantlık, bıçakçılık ve çubukçuluk gibi zamana ve şartlara yenik düşen sanat ve mesleklerin tarihçesini ve bugünkü durumunu araştırmak ve ustalarını tanıtarak gelecek nesillere aktarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel el sanatları, gümüş işçiliği, telkâri, Sivas telkârisi.

ABSTRACT: Many archaeological finds have been found, showing that the history of silverwork goes back to BC. The items belonging to various civilizations in Anatolia, prepared with silver craftsmanship, reveal the cultures, socio-economic conditions, lifestyles, tastes and intercultural interaction of the people of that period. Turkish silver working began to spread in Central Asia, the use of gold and silver increased in Anatolia with Islam, and preserved its importance in the Anatolian Seljuk and Ottoman periods. After the Ottomans lost their domination of the Balkan lands, the people living here settled in various parts of Anatolia, such as Sivas, and brought their culture and arts with them. It is known that some of the ancestors of Sivas silver masters were also craftsmen among the immigrants settled in these regions. While the number of silver

* Dr.-Sivas/fsaklavci@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9274-5111)

masters was more than a hundred in Sivas in the 1950s and 1960s, many of them left the profession by going to Istanbul or abroad. Today, there are a few masters dealing with silverwork, one of the professions that are on the verge of disappearing in the province of Sivas. The silver material used for filigree turned into wire by melting the silver taken to the Istanbul Grand Bazaar in the furnaces. Traditional materials such as combs, pliers, double, hooknose, dice trench sets are used to create forms with vav, glitter, drop, shuttle filling techniques. Traditional materials such as combs, pliers, doubles, hooknose, dice heşdek sets are used to create the forms. Parts such as necklaces, rings, bracelets, pens and boxes, which are given their final shape with the help of borax, solder and teneker, are cleaned and polished in the ball and needle cabinet. The art of filigree, which is very troublesome to make in traditional methods, succumbs to technology, the variety in products increases, but the demand decreases due to costs. Our aim in doing this study is to research the history and current status of the arts and professions in Sivas, such as blacksmithing, smithing, stick-making, which succumbed to time and conditions, and to transfer them to future generations by introducing their masters.

Keywords: Traditional crafts, silver work, filigree, Sivas filigree.

Giriş

Çalışmamızın konusunu Sivas ilinde telkâri sanatı oluşturmaktadır. Bu bağlamda Sivas'ta bu işle uğraşan ve geçimini bu yolla sağlayan iki ustaya ulaşılmıştır. Çalışmamızda atölyesini ziyaret ettiğimiz bu ustalardan Niyazi Aslanhan'ın yaptığı çalışmalar bütün detayları ile incelenerek görsel ve yazılı olarak kayıt altına alınmıştır. Bilgisine başvurduğumuz Aslanhan ilkokul yaşlarında babasının ve kardeşlerinin yanında çırak olarak başladığı kuyumculuk ve telkâri işini öğrendiği tekniklerle devam ettirmeye çalışmaktadır. Telkâri yapım aşamaları ve teknikleri Niyazi Aslanhan'ın atölyesinde takip edilmiş ve kendi ağzından verdiği bilgiler ışığında aşağıda görseller eşliğinde sunulmuştur. Ayrıca Sivas ve Midyat telkâri ustalarının verdiği bilgilere de yer verilmiştir.

Kuyum Sümerce ku: gümüş ve dim: işlemek anlamlarına gelmektedir. Sözlüklerde eritmek ve yakmak anlamında köymek, köyüm ya da kıymet kökünden geldiği bilinmektedir (Arseven, 1958: 1183). Türkçe kud-mak, kuy-mak “maden dökmek” kökünden gelen kuyum “dökümcü, dökmeçi” ve kuyumculuk “dökümcülük, dökmeçilik” anlamındadır (Bozkurt, 2002: 513). Gümüş ve gümüş işlemeciliğinin geçmişi Erken Tunç Çağı'na kadar gitmektedir. Arkeolojik çalışmalarda bu devir medeniyetlerinin kullandığı gümüş süs eşyası, kap, kacak, takı, kın, kama sapı, sikke ve gibi buluntular ele geçirilmiştir (Bektaşoğlu, 2009: 146).

Sözsüz iletişimin aracı olan takılar tarihi süreçte kadim uygarlıkların insanların kültür ve tarzını yansıtan verilerdendir (Demirtaş, 1996: 1). Tunç çağıyla insanlar gümüş ve altını gibi değerli madenler takı yapımında kullanmış, bu eserlerin bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Uygulanan yöntemler geliştirilmiş, farklı maden işleme usul ve teknikleri ortaya çıkmıştır (Bingöl, 1999: 25).

Kırım'ın Koban Nehri kıyılarında yaşayan gümüş ustaları bu sanatın öncüleri olarak kabul edilmiştir. Bu ustaların Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Nogay Tatarları ile beraber Romanya'nın Köstence şehri çevresine,

Osmanlıların Balkanlardan çekilmesiyle de Kayseri'nin Tomarza, Yozgat'ın Yerköy, Konya'nın Ilgın ve Denizli'nin Çivril ilçelerinde kendilerine verilen topraklara yerleşmişlerdir (Özdemir ve Dudaş, 2013: 5). Benzer bir durum Sivas'ta da yaşanmış, Yıldızeli, Şarkışla ve Gemerek ilçelerine Balkanlardan ve Kafkasya'dan gelen muhacirler yerleştirilmiştir (Keshishian vd., 2018: 32). Muhacirlerin Sivas'ta yerleştirildiği bölgeler yoğunlukla Ermenilerin yaşadığı bölgelerdir.

Bu bilgiler ışığında Sivas gümüş ustalarının atalarının bir bölümünün de bu çevreye yerleştirilen muhacirlerle birlikte yaşayan Ermeni sanatkârlar olduğunu söylemek mümkündür. Zira Sivas'taki gümüş ustalarının ustası da Ermeni'dir. Bugün Anadolu'da bazı şehir ve ilçeler kendilerine has takı teknikleri ile ünlüdür. Kars ili savat, Trabzon ili kazaz, Ankara Beypazarı ve Midyat telkâri ile anılan yerlerdendir. Sivas ilinde de savat ve telkâri gümüş işlemeciliği yapılmaktadır (Türe ve Savaşçın, 2000: 37-38).

1. Telkâri İşlemeciliği ve Tarihçesi

Farsça bir kelime olan Telkâri, üretimde kullanılan "tel" ve Farsçada örme anlamına gelen "kari" sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Telkâri gümüş veya altından yapılmış tellerin motif çatisinin şekline göre kıvrılıp sarılması ve örülmesiyle oluşturulan dantele benzeyen kafes işidir. Bir başka tanımda da altın, gümüş, bakır gibi yumuşak metallerin tellerini, bir kompozisyon meydana getirecek şekilde kıvrarak birbirine veya bir metal yüzeyine kaynak yapma sanatı olarak tarif edilmektedir. Bu tekniğin Latince adı olan fligran, filum (iplik) ve Granum (buğday) sözcüklerinden oluşmuştur (Türe ve Savaşçın, 2000: 37; Öztürk, 2012: 44).

Telkârinin en eski örnekleri MÖ 3. binyılın başlarında Mezopotamya ve Mısır'da uygulanmıştır. Mezopotamya'da Ur Şehri Kral Mezarında bulunan altın bir tören hançerinin kını üzerindeki Telkâri süslemeler, bu ilk uygulamanın güzel örnekleridir. Anadolu'daki ilk telkâri örneklerine Troia Ilg kazılarında rastlanmıştır (Arseven, 1958; Türe ve Savaşçın, 2000: 38). Yüzeyleri ince altın tellerle yapılan burgulu filigran desenler ve granülasyon teknikleri uygulanmış takılar, Tunç Çağından Roma Dönemi başlangıcına kadarki süreçte, Akdeniz çevresi kültürlerinde çok sevilmiş ve yoğun olarak kullanılmıştır. Helenistik dönem takılarında ise bu tekniğin en üst seviyesine ulaşılmıştır. Ortadoğu ve doğu kültürlerinde telkâri tekniği, daha detaylı takı kompozisyonları uygulanarak gelişimini sürdürmüştür. Fligran Orta Bizans döneminden itibaren kuyumculukta yaygınlaşarak Doğu etkileriyle iri ve gösterişli takılar üretilmiştir (Bora, 2008: 10).

Telkâri sanatının 12. yy'da Ortadoğu'daki en önemli merkezleri Musul, Şam ve Horasan'dır. İspanya ve Portekiz'deki telkâri sanatının öncülüğünü Endülüs Emesilerinin İber Yarımadasına getirdikleri kuyumculuk teknikleri meydana getirmektedir. Suriye tesirleri ile Anadolu'da 15.yy'da yaygınlaşan telkâri işçiliği, 16.yy'da İtalya'da uygulanmış Suriye ve Mısır Filigranlarının bakıra uygulanmıştır. 16.yy'da Osmanlı etkisiyle telkâri Balkanlar ve Avrupa'da yaygınlaşmıştır (Bora, 2008: 10).

17. yy sonraları ve 20.yy başları arasında kalan dönemde maddi zorluklar ve savaşlardan dolayı telkâri işçiliği kaybolmaya başlamıştır. Anadolu'daki en önemli telkâri merkezleri Mardin, Midyat, Diyarbakır, Sivas ve Ankara'nın Beypazarı ilçesi civarındır. Trabzon'da farklı bir uygulama olan hasır örgü telkâri (Trabzon işi) yapılmaktadır (Türe ve Savaşçın, 2000: 37-38).

Kaynaklarda telkâri çeşitleri hasır telkâri, kakma telkâri ve kafes telkâri olarak geçmektedir. Hasır telkâri; Trabzon yöresinde uygulanmaktadır. *Trabzon işi* altın ve gümüş tellerin örülmesi ve örüldükten sonra silindirden geçirilerek şekil verilen şerit örgülerdir. *Kakma telkâri* yönteminde taş, maden veya ağaç üzerine kazınan boşluk ve oyuklar içerisine tel yerleştirilmektedir. Yerleştirilen tel çekiçle vurularak sabitlenmektedir. Telin yüzeye taşan kısımlar eğelenecek temizlenip parlatılmaktadır. Kama telkâri süs eşyalarında yapımında tercih edilmektedir. *Kafes telkâri* yapımında tellere şekil verildikten sonra kaynakla birleştirilerek bir ana iskelet oluşturulmaktadır. Bu ana iskeletin boşlukları iskeletten daha ince teller kullanılarak doldurulmakta ve kaynakla tutturulmaktadır. Bu teknik süs eşyası ve takı yapımında kullanılmaktadır (Arlı, 1989).

Günümüzde Sivas ilinde kaybolmaya yüz tutan mesleklerden biri olan gümüş işlemeciliği ile uğraşan birkaç usta kalmıştır. Bu ustalardan birisi olan Niyazi Aslanhan ilkokul yaşlarında çırak olarak başladığı kuyumculuk ve telkâri işini öğrendiği tekniklerle devam ettirmeye çalışmaktadır. Aslanhan telkâri için kullandığı gümüş malzemeyi İstanbul Kapalıçarşısı'ya götürdüğü gümüşleri ocaklarda erittirerek tel haline getirtmektedir. Telkâri yapım aşamaları ve teknikleri Niyazi Aslanhan'ın atölyesinde takip edilmiş ve kendi ağzından verdiği bilgiler ışığında aşağıda görseller eşliğinde sunulmuştur. Ayrıca Sivas ve Midyat telkâri ustalarının verdiği bilgilere de yer verilmiştir.

2. Üretim ve Yöntem

a. Gümüşün Eritilmesi

Aslanhan telkâri için kullandığı gümüş malzemeyi İstanbul Kapalıçarşısı'ya götürdüğü gümüşleri ocaklarda erittirerek tel haline getirtmektedir. Böylece hurda olarak götürülen gümüşler hasa çevrilmektedir. Telkâri için 1000 ayar tel, diğer gümüş işlerinde 925 ayar gümüş kullanılmaktadır. Hammadde eritme işleminde gümüş potaya konularak eritilmektedir. Gümüşün erime derecesi 1083 derecedir. Gümüşün erimesi için oksijenli ortam gereklidir. Hava akımı olan yerde bırakılmaması gereklidir. Hava akımından dolayı gümüşün erimesi daha güç olmaktadır. Ocak üzerine alınan potaya tüplü pürmüz ile ateş uygulanarak gümüş eritilmektedir (KK-1, KK-2, KK-3) (Foto1a.b.).



Fotoğraf 1. Gümüşün Eritilmesi

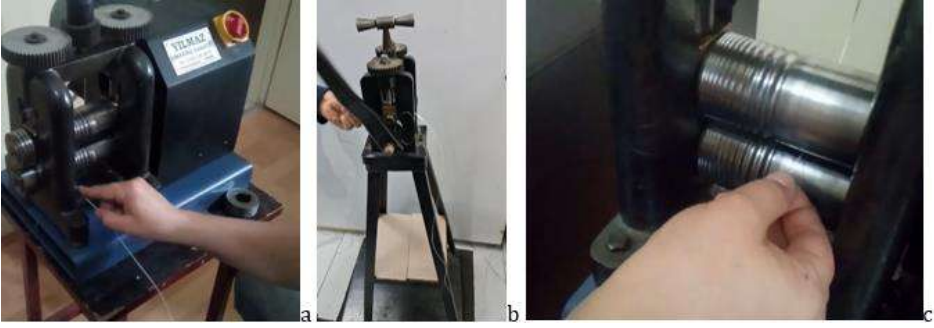
Hammadde eritildikten sonra belli bir şekil alması için yağlanmış dereceye (kalıba) dökülür. Bu kalıba *rizek* adı verilmektedir (KK1, KK-2, KK-3)(Foto. 2a.b.).



Fotoğraf 2a.b. Kalıba Dökme.

b. Haddeden Geçirme

Kalıptan çıkarılan gümüş kademe kademe haddeden geçirilerek inceltilmektedir. Tel çekme işlemi, telin kalınlığı ve uzunluğuna göre makine (silindir) veya el haddelerinde yapılmaktadır. Teller hazırlanma aşamasında büyük ölçülerde elde edildiği için mutlaka tel çekme makinelerinde çekilerek inceltilmektedir. Tel çekme işlemi sonunda telin çapında küçülme, boyunda uzama meydana gelmektedir. Tel uzadıkça ısınmaktadır. Kare şeklinde çıkan tel küp şekline getirilerek işleme devam ettirilmektedir. Tel için kullanılan merdanelerin üzerinde küçükten büyüğe doğru değişen kanallar bulunmaktadır. Üst merdaneler dişliler yardımıyla aşağı yukarı hareket edebilir ve silindirler arası istenilen ölçüye ayarlanabilmektedir. Teller çekilirken büyük kanaldan başlayarak küçük kanala doğru sıra takip edilerek istenilen ölçüye kadar çekilmektedir (Foto. 3a.b.c). Tel çekme haddesi olmadığı dönemlerde MÖ altı dişli sistem kullanılmaktadır. Sistemin çarkları küçükten büyüğe doğru gitmektedir (KK-1, KK-3).



Fotoğraf 3a.b.c. Haddeden Geçirme.

Çeşitli kalınlıklarda olan bu tellere haddeden geçirme, tavlama, kıvrırma, çift işi, gibi çeşitli teknikler uygulamaktadır. Motiflerin hazırlanması için silindirden geçen ve kare şeklinde olan teller atölye ortamında çeşitli çaplardaki haddelerden geçirilerek ihtiyaca göre yuvarlanmaktadır (Foto. 4).



Fotoğraf 4. Haddeden Çıkan Tel.

Haddeden çıkan kare şeklinde tel çekilerek Usta'nın kullanacağı kalınlık olan 80 mikronluk yuvarlak olarak hazırlanmaktadır. 80 mikronluk tel telkârinin çatısını oluşturan ve çıta olarak adlandırılan baskı telidir. Haddelerin kalınlıkları yani telin inletildiği çapları 120 den 60 mikrona kadar değişmektedir (KK-1) (Foto. 5).



Fotoğraf 5. Çeşitli Kalınlıklardaki Haddeler.

Tel makine ile 120 mikron inceliğe getirilmekte, daha ince hale getiren makine olmadığı için inceltme işlemine elle devam edilerek ihtiyaca göre 20 mikrona kadar indirilebilmektedir. El ile inceltilen tel yeniden ateşte tavlansmaktadır (KK-1, KK-2, KK-3) (Foto. 6a.b.).



Fotoğraf 6a.b. El Haddesinden Geçirme.

Haddeden geçirilerek hazırlanan teller elle inceltme işlemine başlamadan önce çapak vermemesi, kayganlaşması ve daha hızlı çekilmesi için bal mumuna daldırılarak ateşte tavlansmaktadır. Tavlama işlemi telkâri işlemenin her aşamasında kullanılan malzemeyi işlenebilecek kıvama getiren ve temizleyen bir yöntemdir. Elle şekil verilirken sertleşen tel

ısıtılarak genişmesi sağlanmaktadır, böylece şekil verilecek yumuşaklığa ulaşılmaktadır. Tavlanan tel Ustanın *sac yağı* olarak adlandırdığı asitin içine daldırılarak soğutulmaktadır. Bu malzemenin içerisinde sülfirik asit bulunmaktadır. Böylece telin pas ve kirleri temizlenmiş olur. Tavlanırken pembe renk alan malzeme ilk hali olan beyaz renge dönüşmektedir (KK-1) (Foto. 7a.b.c).



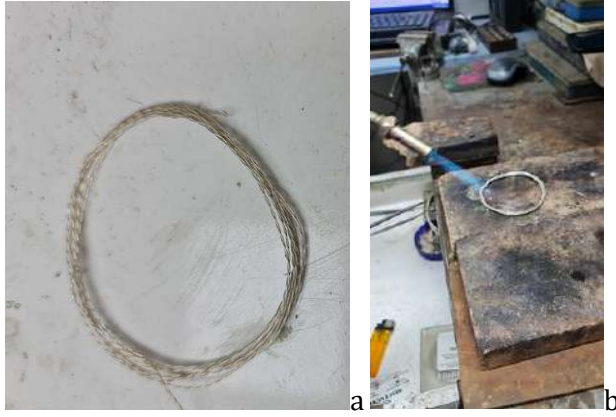
Fotoğraf 7a.b. Tavlama ve Soğutma İşlemi

Haddede inceltilecek tel motifin çatısını oluşturmak üzere kıvrılarak hazırlanmaktadır. Tavlanarak yeniden yumuşayan tel kıvrıma ve sarılmaya elverişli hale getirilmektedir. Burma adı verilen kıvrım işleminde bir yere tutturulan iki telin ucu kıvrım aleti ya da matkaba bağlanmakta, matkabin dönmesiyle kıvrılmaktadır. Bu aşamada tel ne kadar sıkı sarılırsa o kadar iyi olmaktadır ve iyi iş çıkmaktadır (Foto. 8).



Fotoğraf 8. Telin Matkapla Kıvrılması.

Matkapla kıvrılarak örülen tel sarılmakta, yeniden tavlanarak pas ve kirleri temizlenmektedir. Böylece yumuşayan ve temizlenen tel tekrardan silindirden geçirilerek düzleştirilmektedir (Foto. 9a.b).



Fotoğraf 9a.b. Kıvrılarak Hazırlanan Tel.

c. Ürünün İşlenmesi

i. Çatının ve Dış Formun Hazırlanması

Telkâri işi iki ana kısımdan oluşmaktadır. İlki ana iskelet olan 'muntaç' (kılavuz); ikincisi ise muntaç içine yerleştirilen vav, kake, sim, damla, dudey, gül, tırtıl, güverse gibi isimleri olan motiflerdir. Çatı teli dolgu telinin iki katı kalınlıktadır. İlk olarak tel ile ana iskeleti oluşturulmaktadır. Bu işlemler ceviz ağacından kesilerek hazırlanan düz yüzeyli bir pano üstünde yapılmaktadır. Bu ceviz pano, üst yüzü yakılıp yağı alındıktan sonra soma, ağır demir levhalar altında iki-üç gün bekletilerek kullanılacak hale getirilmektedir. Günümüzde, ceviz pano yerine iletken özellikleri az, yanmaz amyant plakalar da kullanılmaktadır (KK-1, KK-3) (Foto. 10.).



Fotoğraf 10. Amyant Plaka.

İskeletin diğer adı *muntaç* yani kılavuz demektir. Telkâri ustasına yol gösterdiği için bu ad verilmektedir. Hazırlanacak motife göre çeşitli kalınlıklarda muntaç kullanılmaktadır. Telkâri ustasına yol gösterdiği için bu ad verilmektedir. *Ölçü demiri* olarak adlandırılan demirlerin üzerine tel parça ya da yaprak sayısına göre sarılmaktadır. Bazı ustalar bu malzemeye *katlama levhası* olarak isimlendirmektedir (KK-1, KK-3) (Foto. 11.).



Fotoğraf 11. Ölçü Demiri (Katlama levhası).

Hazırlanacak ürünün büyüklüğüne göre katlama levhası üzerindeki ayarlardan birisi seçilerek teller muntazam ve sıralı bir şekilde alt alta sarılmaktadır. Sarma sayısı motifin yaprak sayısına göre değişmektedir (KK-1) (Foto. 12.).



Fotoğraf 12. Telin Katlanması.

Katlanmış teller şekil verilmek ve form oluşturulmak üzere açılmaktadır. Bu aşamada şekil vermek kolay olması için yeniden tavlama yapılmaktadır (KK-1) (Foto. 13.).



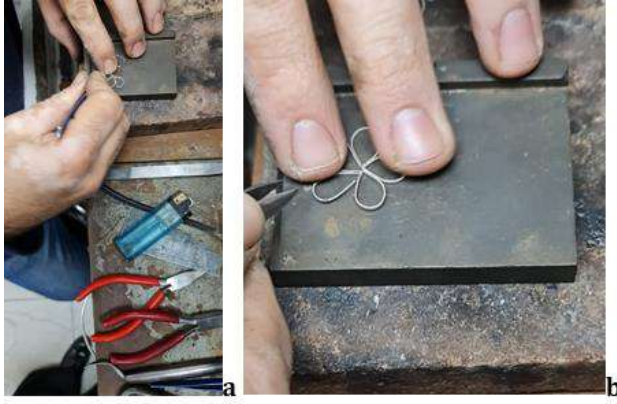
Fotoğraf 13. Telin Açılması.

Açılan tele oluşturulacak motife göre şekil verilmektedir. Bu işlem için pense ve kargaburnu ve cımbıza benzeyen ve *çift* adı verilen alet kullanılmaktadır. Çift ile katlı telin tepeleri birleştirilerek yaprak formu ve istenilen formlar verilmektedir. Bu işleme kullanılan alete atfen *çift işi* adı verilmektedir. Çiçek formları için oluşturulan şekle tarak adı verilmektedir (KK-1) (Foto. 14a.b.).



Fotoğraf 14a.b. Telin Şekillendirilmesi, Tarak.

Damla şekli verilen parçalar yan yana getirilerek çiçek formu oluşturularak pense ile çanaklar şekli verilmektedir. Çanak formu verilen yapraklar kaynak ile tutturulmak üzere birleştirilmektedir (KK-1) (Foto. 15a.b.).



Fotoğraf 15a.b. Çiçek Formun Verilmesi.

Tutturma işlemi kaynak ile yapılmaktadır. Bu incelikteki tellerin kaynak yapılması çok zordur kırılabilir ve tel eriyebilmektedir. Bu yüzden titizlik ve sabır gerektirmektedir. Kaynak işle sonra suya daldırarak soğutulmaktadır. Tutturma işlemi için gümüşün kaynağa yapışmasını sağlayan küçük tel parçacıkları kullanılmaktadır. Bu malzemeye *boraks* ya da *teneker* adı verilmektedir. Kaynak gümüş toz haline getirilerek elde hazırlanmaktadır. Bu aşamada ayarı belli bir ölçüde düşürülen gümüş, eğelenerek küçük parçacıklar halinde bir güderi parçası içine alınmaktadır. Eğelenmiş gümüş bir kapta toplanarak içerisine toz boraks katılmaktadır (KK-1, KK-2, KK-3). Telkâri yapan ustalar malzemelerini kendileri hazırlamaktadır. Usta yaptığı işlemlerde yerine göre kendi hazırladığı teneker ile ithal toz teneker de kullanılmaktadır (KK-1) (Foto. 16a.b.).



Fotoğraf 16a.b. Kaynak İşlemi, Teneker.

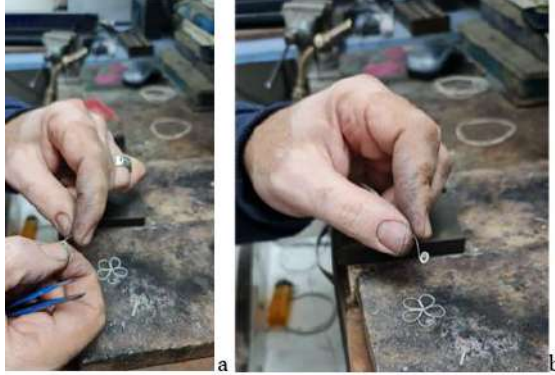
Kaynak işleminden sonra çift ve yüzük malafosu ile *çift işi* uygulanarak düzeltmeler yapılmakta ve böylelikle çiçek formunun dış çatısı tamamlanmaktadır (KK-1) (Foto. 17.).



Fotoğraf 17. Çift İşi.

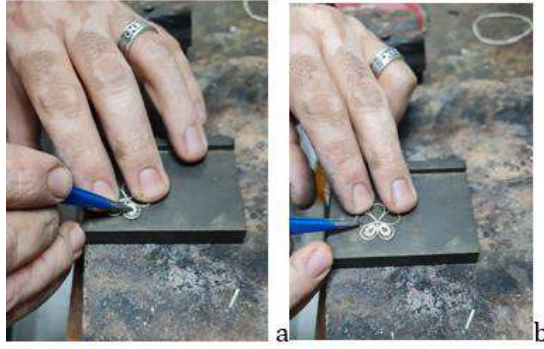
ii. İç Dolgunun Yapımı

Kaynak ile ortası sabitlenen malzemenin dolgu işine başlanmaktadır (Foto. 18a.b.). İç dolgu için haddeden geçirilen 25 mikronluk burgulu tel kullanılmaktadır. Bu tellerin mikron ölçüleri yapılan malzemeye ve ustaları tercihine göre değişebilmektedir (KK-1, KK-2). Telkâri işinde uygulanan çeşitli dolgu teknikleri vardır. Vav, sim, damla, mekik dolgu teknikleri bunlardan bazılarıdır. Yapılan işe göre dolgu tekniği değişmektedir. Formlar doğadan alınmaktadır. Dolgular kıvrak sarılmakta sert dolgular yapılmamaktadır. Sarılış yönü vav harfine benzediği ve Osmanlıların bir dönem vav dolgu kullanıldığı için telkâriye *Vav işi* adı verilmiştir (Gündüz, 2018: 52).



Fotoğraf 18. İç Dolgunun Hazırlanması.

İçi boş olan formlar kıvrılarak hazırlanmış gümüş parçaları ile tek tek işlenerek doldurulmaktadır. Hazırlanan parça parmak ile damlanın içerisine yerleştirilip çift ile bastırılarak sıkıştırılmaktadır. Bu işlem bütün parçaların içi dolana kadar devam ettirilmektedir. Bu işlemin ardından tutturulmak için kaynağa götürülmektedir (KK-1) (Foto. 19a.b.).



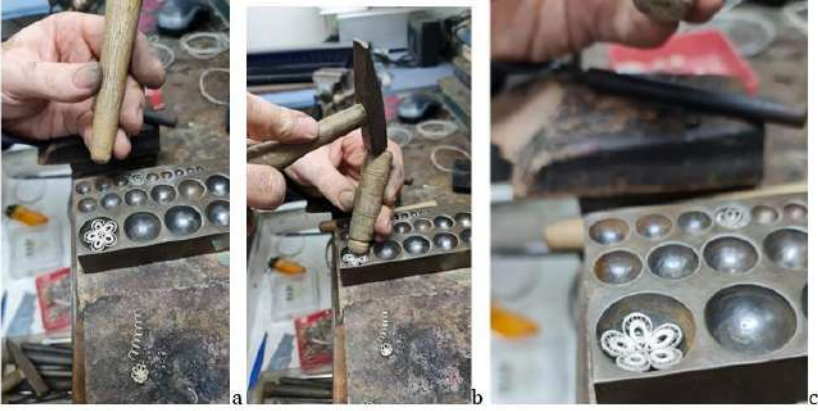
Fotoğraf 19a.b. Dolgunun Yerleştirilmesi.

Parçaların içi doldurulduktan sonra suya batırılmakta ve üzerine toz halindeki gümüş kaynağı serpilmekte ve üzerine ateş tutulmaktadır. Bu işlem ile gümüş tozu eriyerek aralardaki boşlukları doldurmakta ve formu sağlamlaştırmaktadır (KK-1) (Foto. 20a.b.c).



Fotoğraf 20a.b.c. Gümüş Tozu Serpme

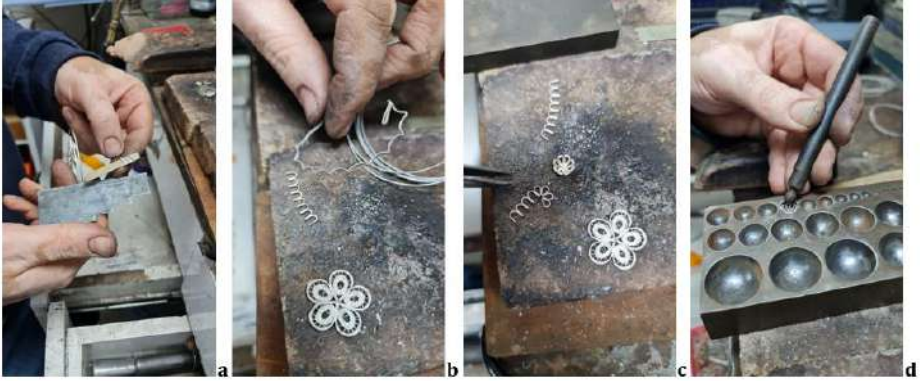
Kaynak işleminden form çekiç yardımı ile üç boyutlu hale getirilmektedir. Bazı motiflerde hazırlanan malzeme ahşap dairesel formdaki *bombe demiri* adı verilen kalıpların içerisine yerleştirilerek *zar heşdek takımı* ile bombeleştirilip form verilmektedir (KK-1, KK-2, KK-3). Bazı uygulamalarda çift kullanılarak yaprak uçları kıvrılmak suretiyle form verilmektedir (Foto. 21 a.b.c).



Fotoğraf 21a.b.c. Parçanın Şekillendirilmesi, Bombe Demiri, Zar Heşdek.

iii. İç Formun Hazırlanması

Dış form hazırlandıktan sonra iç formun yapına geçilmektedir. Dış form hazırlanırken yapılan işlemler iç form için de uygulanmaktadır. İnce ayarlı ölçü demiri üzerine iç form ince kıvrıma malzemesi kullanılarak sarılmaktadır. Sarılan malzeme açılarak kıvrılmakta ve yaprak formu verilmektedir. Form verilen malzemenin iç örgüsü hazırlanarak çiçek formunun içerisine dış formda uygulanan yöntemle yerleştirilmektedir. Toz kaynak serpilmiş parça tavlanaarak sağlamaştırılmakta, düz olan dış yaprakların içerisine yerleştirilecek kalıp içerisinde bombeleştirilerek şekil verilmektedir. Bütün bu aşamalarda fomlar tavlanaarak yumuşatılmakta, form hazırlandıktan sonra asite daldırılarak temizlenmektedir (KK-1) (Foto. 22 a.b.c.d).



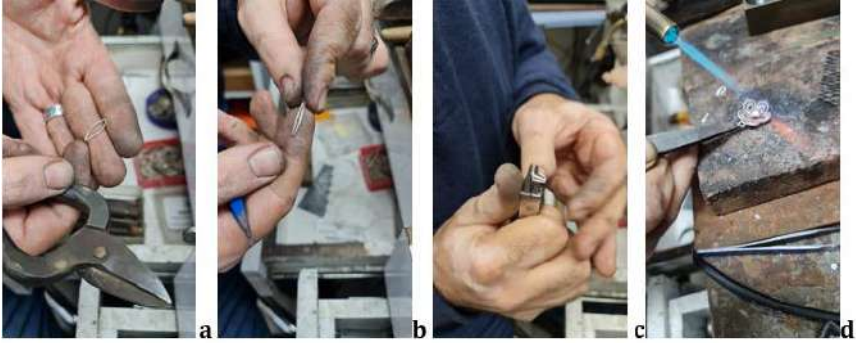
Fotoğraf 22a.b.c.d. İç Formun Hazırlanma Aşamaları.

İç form hazırlandıktan sonra parçaları birbirine tutturmak için *pullama ve kaynak* aşamasına geçilmektedir. Tavlanaan parçalar belli bir kıvama gelince teneker ile kaynatılarak tutturulmaktadır. Parça daha sonra sülfürik asite daldırılıp soğutulmakta ve kir ve çapakları temizlenmektedir (KK-1) (Foto. 23a.b.).



Fotoğraf 23a.b. Parçaların Tutturulması.

Çiçek şeklindeki form kolye ucu olarak tasarlandıysa zincir geçmesi için pabuç yapılmaktadır. Bu işlem için telden oval parça hazırlanmakta, iç dolgusu hazırlandıktan sonra yukarıda anlatılan yöntemlerle içerisine yerleştirilmektedir. Kargaburnu ile kıvrılarak ikiye katlanan pabuç sonrasında kaynakla tutturulmaktadır (KK-1) (Foto. 24a.b.c.d.).



Fotoğraf 24a.b.c.d Pabucun Hazırlanması.

Yapılan parçanın aynı zaman da broş olarak kullanılabilmesi için arkasına iğne eklenmektedir. Freze ile yapılan iğne büyütülmektedir. Freze kaynak yerlerini temizlemek için de kullanılmaktadır (KK-1) (Foto. 25a.b.).



Fotoğraf 25a.b. İğne Eklenmesi.

iv. Ürünün Temizlenmesi

Bütün işlemleri biten parça asite atılmakta, asitten çıkarıldıktan sonra frezede fırçalanarak parlatılmaktadır. Bu aşamaya gelene kadar üçüncü kez asite atıp çıkarılmaktadır (Foto. 26).



Fotoğraf 26. Frezede Parlatma.

Freze işleminden sonra parça sac yağının içerisine atılarak beyazlayıncaya kadar kaynatılmaktadır. Böylece üzerindeki teneker ve boraks kalıntıları temizlenmiş olur. Asit ısıya dayanıklı cam ya da kurşunun içerisinde ısıtılmaktadır. Asitten çıkarıldıktan sonra frezede fırçalanarak parlatılmaktadır. Bu aşamaya gelene kadar birçok kez asite atıp çıkarılmaktadır (KK-1) (Foto. 27a.b.).



Fotoğraf 27a.b. Sac Yağında Parlatma.

Isıtılıp tavlanan malzeme bilye dolabına atılıp burada 5-10 dakika bekletilmektedir. Bu makineye yan olarak takılan içi bilye dolu kutu belli bir hızda ayarlanarak dönmektedir. İçeresindeki bilyeler gümüşü parlatmaktadır. Eskiden bu işlem fırça ile yapılmaktadır (KK-1, 3) (Foto. 28a.b.).



Fotoğraf 28a.b Bilye Dolabı

Asitten çıkarılan parça frezede fırçalanarak parlatılmakta, bilye dolabından sonra tavlanaarak manyetik iğne dolabına atılmaktadır. Bu iğneler de parçanın parlatılmasını sağlamaktadır (KK-1, KK-3) (Foto. 29).



Fotoğraf 29. İğne Dolabı

v. Hazırlanan Eserler ve Motifler

Telkâri işçiliği ile tepsisi, sandık, fincan zarfı, ayna, şekerlik, takı, kemer, çakmak gibi süs eşyaları üretilmektedir (Foto. 30a.b.c). Ustalar talepler doğrultusunda farklı süs eşyalarına da telkâri uygulamaktadır.



Fotoğraf 30a.b.c. Süs Eşyaları

Takı çeşitleri kolye ucu, gerdanlık, bilezik, bileklik, yüzük yaka iğnesi ve küpedir. Ustalar geleneksel motiflerle birlikte kendi tasarımlarını da bu eşyalar üzerinde uygulamaktadır (Foto. 31a.b.c).



Fotoğraf 31. Takılar

Sonuç

Gümüş işlemeciliğinin önemli çeşitlerinden birisi olan telkâri tarihi seyir içerisinde insanoğlu tarafından uygulanan, kullanıldıkları dönemin kültür ve uygarlıklarını yansıtan önemli tarihi verilerdendir. Dünyanın

birçok yerinde uygulanan bu teknik Anadolu'da Midyat, Mardin ve Beypazarı ile beraber Sivas'ın geleneksel el sanatlarından birisidir. Yaptığımız bu araştırmada Midyat, Mardin ve Beypazarı'nda telkâri işlemeciliğinin eskisi kadar yoğun olmasa da hala uygulandığını göstermektedir. Anadolu'da telkâri işi yapan ustaların hepsinin aynı dili kullandığı; teknik ve malzemeleri aynı şekilde isimlendirdikleri görülmektedir. Bu da telkâri geleneğini günümüze kadar bozulmadan gelebildiğini göstergesidir. Bu yerlerde turizmin de desteği ile dönemsel de olsa maddi kazanç elde ederek mesleği devam ettirme imkânı bulmaktadır. Midyat'ta mesleğe devam eden ustalar Artuklu Üniversitesinde dersler vererek sanatı geleceğe nesillere aktarmaktadır. Sivas ilinde ise telkâri işini yapan birkaç usta ve atölye kendi imkânları ile ayakta kalmaya çalışmaktadır.

Günümüzde Malta ve Venedik'te klasik yöntemlerle telkâri yapılırken Çin'de makine ile üretim yapılmakta ve ülkemize de getirilerek satışa sunulmaktadır. Teknolojik yeniliklerle birlikte ürünlerde çeşitlilik artmakta ancak ekonomik sebeplerden dolayı ve maliyetlerden dolayı talep azalmaktadır. Teknolojik kolaylıklar ürünlerin ucuza üretilmesini sağlamakta ancak kaliteyi düşürmektedir. Bu yeni üretim teknikleri sanatı günden güne yok olma seviyesine getirmektedir. Sivas'ta ustalar ürün üretme aşamasında elle yapılan parlatma işlemi daha zahmetsiz bir şekilde bilye ve mıknaş dolabında gerçekleştirmektedir. Bu makineler geleneği bozmadan üretilen ürünlerin hazırlanma sürecini kısaltmaktadır. Ayrıca son zamanlarda lazer kesim manikaları ile çeşitli formlar oluşturularak süs eşyalarının üzerine uygulanmaktadır.

Kazancı tatmin etmeyen bu meslekte çırak ve kalfa yetiştirmek de imkânsız hale gelmektedir. Yetiştirecek kişi bulmaktan şikâyet eden ustalar dedelerinden devraldığı bu mesleğin yeni kuşaklara aktarılabilmesi için çalışkan, sabırlı, dürüst, kabiliyetli ve mesleğin hakkını verecek kişilerin yetiştirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Sivas'ta bugün gümüş işçiliği de nalbantlık, yemenicilik, çubukçuluk gibi zamana ve şartlara yenik düşerek ortadan kaybolmaya yüz tutmuştur. Hazırladığımız bu çalışma ile Sivas'ta kaybolamaya yüz tutan telkâri sanatına dikkat çekilmek istenmiş, bugünün koşullarını ve uygulamaları geleceğe nesillere aktarmaya çalışılmış, çözüm seçenekleri belirlemek ve ustalara bir nebze olsun destek olmak hedeflenmiştir. Geleneksel sanatların ve zanaatların geleceğe nesillere aktarılabilmesi yetiştirilecek ustalara ve desteklenerek cazip hale getirilmesine bağlıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Arlı, M. (1989). *Beypazarı'nın telkâri takıları üzerine bir araştırma*. Ankara: AÜ. Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Arseven, C. E. (1958). *Sanat ansiklopedisi* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bektaşoğlu, M. (2009). *Anadolu'da Türk İslâm sanatı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Bingöl, I. (1999). *Anadolu Medeniyetler Müzesi antik takıları*. Ankara: Anadolu Medeniyetler Müzesi Yayınları.
- Bora, R. (2008). *19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında kullanılan takılar*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bozkurt, N. (2002). Kuyumculuk. *Diyanet İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 26, 513-515, İstanbul: TDV Yayınları.
- Demirtaş, P. (1996). *Takı kültürü ve tasarım üzerine bir araştırma*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gündüz, E. (2018). *Telkâri sanatı alanında öğrenci yeterliklerinin öğrenci görüşlerine göre temel tasarım ilke ve öğeleri açısından değerlendirilmesi*. Diyarbakır: Diyarbakır Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Keshishian, V. -vd. (2018), *Ermeni kültür varlıklarıyla Sivas*. (çev.: Ayşe Aksakal vd.), İstanbul: HDV Yayınları.
- Özdemir, M. - Dudaş N. (2013). Eskişehir ili Alpu ilçesinde savat gümüş işleme sanatı. *Akademik Bakış Dergisi*, 37, 1-19.
- Öztürk, Ö. (2012). *Geleneksel Urfa giysilerinde kullanılan altın ve gümüş kemerlerin incelenmesi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Türe, A. - Savaşçın Y. (2000). *Kuyumculuğun doğuşu*. İstanbul: Goldaş Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Niyazi Aslanhan, Sivas-1983, Sivas Telkâri Ustası (Görüşme: 24.10.2022)
- KK-2: Şahin Katrancıoğlu, Sivas-1948, Sivas Telkâri Ustası (Görüşme: 02.01.2022)
- KK-3: Murat Aslan, Cizre-1974, Midyat Telkâri Ustası (Görüşme: 02.06.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale Etik Kurul Onayı Belgesi gerektirmemektedir. / The article does not require an Ethics Committee Certificate.

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

Yazarın Notu / Author's Note: 19-21 Mayıs 2023 tarihli 10. Uluslararası Mardin Artuklu Bilimsel Araştırmalar Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur. / This article was presented as a paper at the 10th International Mardin Artuklu Scientific Researches Conference on 19-21 May 2023.

DİJİTAL İKİZ TEKNOLOJİSİNİN SİNEMAYA YANSIMALARI VE ETİK SORUNLAR



THE REFLECTION OF DIGITAL TWINING TECHNOLOGY ON CINEMA AND ETHICAL ISSUES

Seher ŞEYLAN*

ÖZ: Gelişen teknoloji ile beraber Endüstri 4.0 teknolojileri ile bilinirliği artan dijital ikiz uygulamaları pek çok sektörde sıklıkla kullanır hale gelmiştir. Daha hızlı, esnek, kaliteli ve kişileştirilmiş ürünler sunan dijital ikiz aynı zamanda değerlendirme, tahmin etme, öğrenme, analiz ve geliştirme gibi konularda işletmelere ve kurumlara zaman kazandırarak, hata payını en aza indirmekte ve kar oranını artırmaktadır. Sağlıktan kamu denetimine, eğitimden ulaşım, havacılık sektöründen neredeyse tüm mühendislik dallarında kullanılan dijital ikiz görsel işitsel dünyada da kullanılmaya başlanmıştır. Bu hali ile yapay zekânın sinemaya getirdiği yenilikler arasında yer alan dijital ikiz kavramının ortaya çıkması yeni olmamakla beraber sinema sektörü için kavrama ilişkin bir boşluk bulunmaktadır. Bu makalenin amacı, Endüstri 4.0 ile önemi artan dijital ikiz uygulamasının yaratacağı etik ihlalleri tartışmaktır. Çalışma boyunca Netflix platformunda yer alan *Black mirror* dizisinin konu ile ilgili *John is Awful* ve (Ally Pankiw,2023) *Beyond the Sea* (John Crowley,2023) bölümleri özel hayatın gizliliğinin korunması hakkı, kişisel verilerin korunması hakkı, dijital mecralarda lekelenme hakkı ve toplumsal etik değerlerin ihlali çerçevesinde çözümlenmektedir. İnsanın dijital ikizinin oluşturulmasının pek çok etik sorunu beraberinde getirdiği görülmektedir. Çalışma, dijital ikiz uygulamaları hakkında bilgi verirken, uygulamanın sinemada yer alışı biçimi üzerine odaklanan öncü çalışmalar arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital ikiz, Endüstri 4.0, Sinema, Etik, İhlal

ABSTRACT: *Along with the developing technology, digital twin applications, which have become more popular with Industry 4.0 technologies, have become frequently used in many sectors. Offering faster, flexible, quality and personalized products, the digital twin also saves time for businesses and institutions in subjects such as evaluation, estimation, learning, analysis and development, minimizing the margin of error and increasing the profit rate. The digital twin, which is used in almost all branches of engineering from health to public inspection, from education to transportation, from the aviation sector, has also started to be used in the sinema industry. Although the usage rate of the digital twin, which is among the innovations brought by artificial intelligence to the cinema, is not very high compared to other sectors in the cinema sector, discussions on the subject continue intensely in the sector. The purpose of this article is to discuss the ethical violations that will be created by the digital twin application, which has increased in importance with Industry 4.0. Throughout the study, John is Awful and (Ally Pankiw, 2023) Beyond the Sea (John Crowley, 2023) episodes of the Black mirror series on the Netflix platform analysed within the framework of violation of values such as the right to privacy, the right to protect personal data, the right not to be tarnished in digital media, and social ethics. It is seen that the creation of a human's digital twin brings along many ethical problems. While*

* Dr. Öğr. Üyesi-Işık Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü-İstanbul/seylanseher@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9477-5744)

this study provides information about digital twin applications, it is among the pioneering studies focusing on the way the application takes place in the cinema.

Keywords: *Digital twin, Industry 4.0, Cinema, Ethics, Violation*

Giriş

Geçmişte tekerleğin icadı ile birlikte büyük bir aşama kaydeden insanlık, internetin bulunması ve kullanım alanının gittikçe genişlemesi ile günümüzde pek çok gelişmeye ve radikal değişikliğe tanıklık etmektedir (Jain vd., 2022: 2). 1950'lerden sonra başlayan dijital dönüşümün ilk adımları yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişen teknolojiler ile atılmıştır. Dijital ortamlar ve buna bağlı dijital verilerin toplumlar ve kurumlar açısından kayda değer bir önem kazanması ise Endüstri 4.0 ile yirmi birinci yüzyılda gerçekleşmiştir. Böylelikle veri toplama sistemleri, bilişim ve ağ teknolojilerinin gelişmesi dijital çağın başlamasını sağlamıştır (Kocabay, 2019: 10).

Endüstri 4.0, imalatta başka bir paradigma değişimini temsil etmektedir. Buhar makinesi, montaj hattı ve otomasyondan sonra genellikle dördüncü sanayi devrimi olarak adlandırılmaktadır (Haag ve Anderl, 2018: 65). Dördüncü endüstri devrimi Endüstri 4.0 günümüz paradigması, üretimin akıllı fabrikalarda yapıldığı ve internet teknolojisi kullanılarak otonom robotların üretimin bir parçası haline geldiği, ileri teknolojik ürünler kullanılmak suretiyle yeni üretim süreçlerinin oluştuğu bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Endüstri 4.0 kavramı 3D yazıcılar, simülasyon, bulut bilişim, siber güvenlik, büyük veri, nesnelerin interneti, yatay/dikey entegrasyon gibi birçok yeniliği içinde barındırmaktadır. Gerçek ve sanal dünyayı birbirine bağlamaya yardımcı olan siber fiziksel sistemler, Endüstri 4.0 olgusunun itici güçlerinden biridir (Koç ve Özcan, 2023:2).

Özetle, sanayinin dijitalleşme ile akıllı hale dönüştüğü Endüstri 4.0, (Faller ve Feldmüller, 2015:89) diğer yandan üretim sürecinde bilgi ve iletişim teknolojilerinin daha yoğun kullanıldığı dönemdir (Basl, 2016: 3). Endüstri ile beraber toplumun hızla dijitalleşmesinin önünü açan Endüstri 4.0 modern teknolojinin bilgi ve iletişim teknolojileri ile entegrasyonudur. Bu entegrasyonun sonuçlarından biri siber fiziksel sistemler ile oluşturulan sanal dünyalar ve fiziksel-sanal dünya arasında verilerin iki yönlü kolay aktarımını sağlayan sistemler olarak tanımlanan dijital ikiz uygulamasıdır (Fuller vd., 2020). Dijital ikiz, fiziksel bir nesnenin durumunu tam ve doğru bir şekilde yansıtan dijital kopyasıdır. Bir hizmetin, ürünün ya da işlemin sanal bir modeli olarak da tanımlanabilen dijital ikiz, Endüstri 4.0 ile yapay zekanın ve yazılım çözümlerinin eklenmesi ve gerçek zamana paralel biçimde mevcut fiziksel ortamdaki veri toplamak üzere sensörler aracılığı ile hayata geçirilmesidir. Diğer bir deyişle, sensörler ile fiziksel ortamdaki toplanan veriler bilgisayara aktarılmaktadır. Böylelikle aktarılan gerçek

zamanlı veriler ile ürün veya hizmet gibi fiziksel bir gerçekliğin bilgisayar ortamında sanal bir ikizi oluşturulmaktadır.

Fiziksel ve sanal ortamı bir araya getirerek eş zamanlı gerçek veriler ile etkileşim kurarak sistemin dinamik sanal bir modeli olan (Singh vd., 2021) dijital ikiz 2002 yılından beri var olmasına rağmen 2011 yılında gün yüzüne çıkmıştır. Sistem son derece gelişmiş analiz, takip ve çıkarım yapma gibi özelliklere sahiptir. Bu özellikleri ile dijital ikiz sistemi mühendislikte yenilik ve performansı arttırmak için kullanılan temel yöntemlerden biri haline gelmiştir (Yükçü ve Aydın: 2020, 564). Hizmette ve üretimde verimliliği artırırken, olası sorunları tahmin etme, hata payını en aza indirme, zamandan ve maddi kaynaklardan tasarruf ve tahmin etme yetisine sahip dijital ikiz şu an dünyanın en büyük şirketleri tarafından büyük ilgi görmekte ve geliştirilmeye devam edilmektedir (Kiritsis 2011: 564). Bu teknoloji ile birlikte birçok gerçek dünya zorluğunu ortadan kaldıracak çözümler ortaya koyulmaya başlanmıştır. Dijital ikiz sayesinde üretim süreçlerinin iyileştirilmesi, ürün yaşam döngüsünün genişletilmesi ve ürün geliştirme aşamalarında çeşitli çözümler bulmak ve araştırmak mümkün hale gelmiştir. Burada temel noktaların başında maliyet gelmektedir. Bilindiği gibi fiziksel bir ortamın test edilmesi veya yeniden kurulması maliyetli bir işlemdir. Dijital ikiz teknolojisi sayesinde gerçek dünyada bulunan fiziksel ortamın gerçek verileri ile birlikte dijital ortamda bir ikizinin oluşturulması bu çözümlerin ve işlemlerin maliyet ve uygulanabilirlik açısından gerçekleştirilmesini kolaylaştırmıştır (Yükçü ve Aydın, 2018: 571).

Sağlıktan eğitime, neredeyse tüm mühendislik alanlarında, enerji ve tüketici sektörü gibi pek çok alanda yenilik ve kolaylık sağlayan yapay zekâ temelli dijital ikiz kültürel bir alan olan sinema sektöründe de kullanılmaya başlanmıştır. Ancak diğer sektörlere getirdiği yeniliklerle insan hayatını kolaylaştıran dijital ikizin, günümüzde sinema sektöründe tartışıla gelen insanın dijital ikizinin modellenmesi aşaması etik değerler açısından tartışmaya açıktır. Bu çalışmada sinema açısından insanın dijital ikizinin modellenmesinin önünü açtığı etik ihlaller *Black mirror* serisinin *John is Awful* (Ally Pankiw, 2023) ve *Beyond the Sea* (John Crowley, 2023) bölümleri çözümlenerek tartışılacaktır. Endüstri 4.0 ile birlikte gün geçtikçe artan dijital gelişmelerden sinema sektörü de etkilenmiştir. Film yapım öncesi süreçten film yapımına, film yapım sonrasına, dağıtım ve gösterime kadar bir filme ilişkin tüm süreçler dijitalleşme ile evrilmiştir. Buradan hareketle çalışmada örneklem olarak seçilen *John is Awful* (Ally Pankiw, 2023) ve *Beyond the Sea* (John Crowley, 2023) içerikleri *Black mirror* dizisinin bölümleri olarak yayınlanmalarına rağmen, seri klasik bir dizinin birbirini takip eden devam bölümlerinden oluşmamaktadır. Aksine her bir bölümde tıpkı bir sinema filmi gibi başka yönetmenler, farklı oyuncularla, özgün bir hikâyeyi işlemektedirler. Bu hali ile ilgili bölümler bir film içeriğinin özelliklerini taşımaktadırlar.

Dijital İkiz Teknolojisi

21. Yüzyılın içinde bulunduğumuz bu dönemde her gün artan bir biçimde yaşamın neredeyse her noktasında dijitalleşmenin etkisi görülmektedir. Endüstri 4.0 olarak adlandırılan bu dönemin başlangıcı Birinci Sanayi Devrimine dayanmaktadır. Birinci Sanayi Devriminde tarıma ve insan gücüne dayalı ekonomiden makineleşmeye geçilmiştir. Buhar gücü ile çalışan makinelerin icat edilmesiyle İngiltere’de başlayan dönem Avrupa öncelikli olmak üzere tüm Dünya’ya yayılmıştır. Endüstrinin elektrik enerjisine dayalı üretime geçmesi ise Henry Ford’un seri üretim bandını bulması ile İkinci Sanayi Devrimi döneminde gerçekleşmiştir. Düşük maliyetli seri üretime geçilen bu dönemin ardından elektronik ve bilişim teknolojilerinin kullanımı Üçüncü Sanayi Devrimi başlatmıştır. Bilgisayar destekli tasarım ve üretim kavramı ile endüstri dijital dünyaya kapılarını açmıştır. Dijital Devrim ve Bilişim Teknolojisi Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde bilgisayar ve iletişim teknolojisinin dikey gelişimi tasarım, üretim ve kontrol sistemlerindeki bilgisayar desteğiyle beraber dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler akabinde öncelikle 60’lı yıllarda Amerika’da, ülkemizde ise 90’lı yıllarda yaşamın her alanına giren internet aracılığıyla toplumsal ya da teknik açıdan bilgiye hızlı ulaşım sağlanmış ve bu gelişme sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik olarak top yekûn bir değişime yol açmıştır.

Dördüncü Sanayi Devriminde yaşanan bu değişim alışılmış endüstriyel süreçlerin büyük çapta değişme uğraması demektir. Çünkü Endüstri 4.0 dijital gelişmelerin getirdiği imkân ve yeniliklerle her geçen gün değişen ve gelişen bir süreçtir. Endüstri 4.0 anlayışını yaratan bilgi, algılayıcı teknolojilerin iletişim alanında sağladığı kaynaşma ile yaşanan değişim ve bu değişimin yaygınlaşmasıdır. Böylelikle bilgisayar olmayan nesnelere veri alması ya da göndermesi mümkün olmuştur. Nesnelere interneti olarak adlandırılan bu teknoloji gerektiği kadar küçültülebilen mikroişlemciler, bununla birlikte kablosuz geniş alan ağlarının getirdiği hareket serbestliği gibi olanaklarla artan hafıza ve gelişen telekomünikasyon sistemleri ile birlikte ortaya çıkmıştır. Dahası yüksek işlemci, bulut bilişim teknolojisi ve geniş veri depolama kabiliyeti ile çok geniş yelpazede yer alan farklı noktalardan sürekli toplanan verilerle eş deyişle Büyük Veri ile çalışmak mümkün kılınmıştır (Dengiz, 2017: 38-39).

Büyük verinin düzenlenmesini, kullanılmasını sağlayan anlama, öğrenme, tahmin etme, uyarılma ve potansiyel olarak özerk çalışma yetisine sahip gelişmiş sistemler olarak tanımlanan yapay zekâ ise derin öğrenme, sinir ağları ve doğal dil işleme gibi teknolojileri içermektedir (Erturan ve Ergin, 2018: 813). Öte yandan, gerçek zamanlı veri kullanımı ve yaygınlığının arttığı günümüz dünyasında söz konusu verilerin işlenmesi, öğrenme tekniklerinin kullanılması ve yapay zekâ ile kararlar alınması fiziksel ürünlerin veya süreçlerin sanal ortamda temsil edilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu temsil edebilme imkânı ile dijital ikiz olarak adlandırılan, fiziksel nesne veya süreçlerin birer kopyasının oluşturulması

mümkün hale gelmiştir. Sanal, eş deyişle sayısal bir olgu olan dijital ikiz durağan ve hareketli bölümleri barındırmaktadır. Bu bölümler, verinin elde edilmesi, iletilmesi ve sistemin simülasyonunun oluşturulmasını kapsamaktadır. Esasında, mühendislik uygulamalarının birçoğunda gerçek dünyadaki bir nesnenin veya sürecin simülasyonu kullanılmaktadır (Yükçü ve Aydın, 2022: 564). Simülasyon ise fiziksel dünyada gerçekleşebilecek olası hataların sanal dünyada önceden belirlenmesi ve buna yönelik önlemlerin alınması ile hata oranının en aza indirmek üzere sisteme ilişkin fiziksel dünyadaki verilerin, sanal bir ortama taşınarak fiziksel dünyadaki gerçek sistemin izlenmesine sağlayan bir tekniktir (Çelen, 2017: 10). Eş deyişle, dijital ikiz gerçek ve sanal dünya arasında sağladığı bağlantı ile dijital ortamda herhangi bir fiziksel varlığın birebir kopyasının oluşturduğu bir teknolojidir (Mendi, vd., 2021:174). Öte yandan gerek simülasyon gerekse tasarım ve modelleme uygulamalarına kıyasla, dijital ikizin fiziksel ve sanal dünya arasındaki bağlantısı çift taraflı ve daha kalıcıdır (Koulamas ve Kalogeras, 2018:95).

Dijital ikiz kavramını 2003 yılında ilk kez kullanan Michael Graves'e göre dijital ikiz modelli bir yapının kurgulanması üç aşamaya bağlıdır. Öncelikle, dijital olarak ikizi oluşturulacak bir cihaz, alet ya da fabrika; ikincisi, dijital ortama taşınacak verilerin sağlanması gerekmektedir. Fiziksel ortamı dijital platforma taşımak için bazı veriler matematiğe dökülmelidir, daha sonra bu bilgiler bilgisayar kodlama dilindeki 1 ve 0 rakamlarına çevrilmelidir. Sensörlerden gelen bu veriler, daha önce üretilen ve ilgili sistemlerle bütünleşmiş ve önceden dijital ortama aktarılan verilerle birleştirilip, dijital modellemeye hazır hale getirilmelidir. Üçüncü olarak, simülasyon, tahmin algoritmaları ve yapay zekâ teknolojilerinden yararlanarak dijital ortamda ikizin oluşturulmalıdır (Erturan ve Ergin, 2018: 816). Dijital ikiz, gerçek dünyayı dijital ortama aktararak geleceğe ilişkin kaygıları olabildiğince en aza indiren bir teknolojidir. Fiziksel modellerinin aynadaki yansıması gibi modellenerek gerçekleştirilen teknolojiye ikizi oluşturulmak istenilen sistemlere yerleştirilen sensörler aracılığıyla, verilerin en güncel hali dijital ortama aktarılmaktadır (Aynacı, 2020: 70).

Gerçek dünyada fiziksel ürün, sanal dünyada fiziksel ürünün dijital karşılığı ve gerçek fiziksel alan ve sanal alan arasındaki bilgi aktarımı ile ortaya çıkan dijital ikiz (Grievens, 2019:177) teknolojisi, veri analizi, karar verme ve önceden verilen kararları değerlendirme, uzaktan kontrol, performans saptama, süreci analiz etme, bütün bu süreçleri görselleştirmenin dışında olası sorunları tespit ederek önleme, fiziksel ve sanal alan arasında veri akışıyla beraber bağlantıyı sağlama alanlarında kullanılan bir uygulamadır (Kitain, 2018). Veri analizi ile yapay zekâ teknolojisini kullanabilen dijital ikiz geleceğe ilişkin yeni fırsatları görebilmek ve gelişebilmek adına pek çok sektörde kullanılan bir uygulamadır (Gartner, 2018). Üretim, mühendislik, eğitim alanlarının yanı sıra sağlık alanında da oldukça yarar sağlayan dijital ikizin ortaya çıkması makine ve üretim bantlarındaki kullanımlarıyla gerçekleşmiştir. Ancak

günümüzde dijital ikizin kullanım yelpazesi hayvan ve insanların dijital ikizlerinin oluşturulmasına kadar genişlemektedir. Sağlık alanında dijital ikizin yol haritalarından birisi de insanların dijital ikizini oluşturmaya doğru giden bir yolculuğa uzanmaktadır (Mendi, vd., 2021:174). Yukarıda sözü edilen alanlarda insanlığa fayda sağlayan dijital ikiz teknolojisinin insanın dijital ikizinin modellenmesine ilişkin tartışmaların devam ettiği kültürel mecra ise görsel, işitsel alandır.

Sinema ve Dijital İkiz

Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema da kendi içinde evrilerek değişmekte ve varlıkların oluş hallerini yansıtırken zaman içinde farklı yaklaşımlar geliştirmektedir (Güntay ve Güntay, 2018: 281). Bu değişimlerin başında gelen en büyük kırılma noktalarından biri dijitalleşmedir. İlk dönemlerde sinemaya hâkim olan unsurlar kurgu, ses ve sinematografi olarak sıralanırken dijitalleşmenin ilk göstergelerinden biri olan film üretiminde bilgisayar kullanımı ile öncelikli olarak efekt kullanımı, CGI (bilgisayar tabanlı görüntüler), 3 boyutlu çekimlerle beraber film yapım ve gösterim sürecinde pek çok değişim yaşanmıştır (Seçmen, 2020: 225). Böylece, dijitalleşme ile değişen sinematografi, sesin kullanımı, doğrusal olmayan kurgu, efekt, yapım ve yapım sonrası süreç, internet üzerinden dağıtım ve gösterim aşamasındaki (Erkılıç, 2017: 58) geleneksel anlayış büyük ölçüde yerini yeni teknolojilere bırakmıştır.

Film yapım öncesinde, film yapım sürecinde ve sonrasında dijitalleşme ile hem zamandan tasarruf edilmiş hem de maliyetler düşündürülmüştür. Özellikle fikir geliştirme ve senaryo yazım sürecinde başka coğrafyalarda bulunan insanlarla konuşma, bilgi toplama, ortaklaşa iş yapma olanakları gelişmiştir (Aytekin, 2022: 119-121). Günümüzde dijitalleşme senaristler için sadece bilgiye ve insana ulaşmayı kolaylaştırmakla kalmayıp senaryo yazımını da gerçekleştirmektedir. Teknolojist Ross Goodwin ile yönetmen Oscar Sharp'ın ortak projesi *Sunspring* (2016) ve *It's No Game* (2017) filmlerinin öyküsü, Benjamin isimli bir yapay zekâ tarafından yazılmış ilk senaryolardır. Film yapımında kullanılan dijital efektler ise film anlatısına büyük katkı sağlamıştır. 2019 yılında Los Angeles'ta geçen bir hikâyeyi anlatan *Blade Runner* (Ridley Scott,1982) filminin başkahramanı Deckard esasında insanlar tarafından üretilen ancak daha sonra onlara isyan eden kopyaları durdurmakla görevlendirilmiştir. Görsel efekt üretiminin hâkim olduğu dijital çağda *Blade Runner* (Ridley Scott,1982)'ın devam filmi *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve,2017)'da ise bazı karakterler için kullanılan efektler görsel olarak hologram stilindedir. Hologram olarak yaşamını sürdüren Joi ve Mariette karakterleri, aynı kadrajın içinde saydam olarak birbirine girmektedir. K karakteri bu iki kadını aklından çıkaramaz ve aralarında seçim yapamaz. Bu durum filmde saydam iki katmanın birbirine girişi ile dijital efekt halinde gösterilir. Söz konusu K karakterinin içinde bulunduğu ikilem ve çaresizlik seyirciye en doğru görsel efekt ile aktarılmıştır (Anadolu, 2019: 39-46).

Öte yandan, savaşın ortasında kalmış küçük bir kız çocuğunun hikâyesini anlatan ödüllü 3 boyutlu kısa animasyon filmi *Mila* (Cinzia Angelini, 2021)'nin başkarakteri Mila'nın yaratılması için yönetmen bağımsız sanal bir animasyon stüdyosunda küresel bir ekip kurarak, 35 ülkeden 350 gönüllü sanatçı ile bütçe olmadan 10 yılı aşkın bir süre çalışmıştır. Film bulutta bir araya getirilmiş ve erişime açılmıştır. *Alita: Battle Angel* (Robert Rodriguez, 2019) (URL-1) bilim kurgu filminde daha önce Avatar (James Cameron, 2009) filminde kullanılan hareket yakalama (motion capture) teknolojisinin geliştirilmiş bir versiyonu olan performans yakalama (performance capture) teknolojisi kullanılmıştır. Rosa Salazar tarafından canlandırılan Alita karakteri bu teknoloji sayesinde yaratılmıştır. Karakterle beraber evren yaratma özelliği de olan bu teknolojinin temel çalışma prensibi setin etrafına oyuncuların bedenine yerleştirilen işaretleri ya da oyuncuların fiziksel bedenini kaydedecek bir dizi kamera yerleştirilmesi, sistemin bu işaretleri algılayıp kaydederek, üç boyutlu uzama yerleştirmesi ve CG modellerinin performansını oluşturan bir CG modelinde kullanılmak üzere bir iskelet yaratmaktır (Tugan, 2022: 9).

Bu noktada, yaratılan karakterler ve evrenlerle beraber elde edilen görüntü gerçeklikle bağı kopan bir simülasyona dönüşmektedir. Gerçek, gerçekliğini yitirmiş ve yaratıcısının gerçekliğine ilişkin bir simülasyona evrilmiştir. Gerçekliğin simülasyon hali olan hipergerçeklik asıl gerçekliği gizlediği için gerçek ve görüntü arasındaki ayrım da bulanıklaşmaktadır. Bu durumda Baudrillard simülasyonun artık fiziksel gerçeklikte var olan simülakr (Yurdigül ve Zinderen, 2013: 199) olduğunu belirtmektedir. Diğer bir deyişle Baudrillard, gerçeğin teknolojik uygulamalarla yeniden üretilmesinin simülasyon olduğunu belirtirken ortaya çıkan hipergerçekliğin fiziksel gerçeklikle ayırt edilemeyecek kadar benzer olduğunu ifade etmektedir. Gerçek ya da hakikatle ilişkinin kalmadığını gösteren bu farklı uzamda, taklit ya da suretten değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikinizi koyma (Baudrillard: 2005: 15) durumu ortaya çıkmaktadır Bu doğrultuda simülasyon teknolojisine dayanan bir diğer teknolojinin dijital ikiz uygulaması olduğu söylenebilir (Göçen, 2020: 157).

Günümüzde, fiziksel gerçeklikte var olan bir karakter, dijital olarak üretilip sinema filmlerinde kullanılabilir. Öte yandan, bir karakterin genç hali tasarlanıp aynı filme kullanılırken, hayatta olmayan bir oyuncunun dijital temsili sinema filmlerinde yer almaktadır. Dijital efektlerin başarıyla kullanılmaları ile sahnelerin gerçeklik yönü güçlendirilmektedir (Taşar, 2022: 35). Yapay zekâ temelli Deepfake bu noktada en çok kullanılan uygulamalar arasındadır. Yapay zekâ algoritmalarının kullanıldığı bir yazılım türü olan Deepfake film yapımında pek çok noktada kolaylık sağlamaktadır. Örneğin, hayatını kaybeden oyuncuların filmlerde yeniden yer alması yapay zekâya dayalı makine öğrenimi çıktıları ile sağlanmaktadır. Gerçekçi etkisi sayesinde bu teknoloji görüntü ve ses taklidi ile birlikte karakterin istenildiği gibi hareket ettirilmesi ya da konuşturulması gibi

orijinal olmayan ancak gerçeğin ta kendisi gibi (Elitaş, 2012: 18) görünen içerikler tasarlayabilmektedir. Deepfake ile fotoğraflar hareketlendirilebilir ve bir videoda bireyin yüzü istenilen başka bir yüz ile değiştirilebilir. Göz ve dudak senkronizasyonda yakaladığı başarı ile inandırıcılığı artan Deepfake uygulamalarında daha sonra mimikler, kaş, yanak ve kafa hareketlerinin desteği ile gerçeğe benzerlik büyük ölçüde yakalanmıştır (Kahraman, 2022: 150). Kısaca görsel bir medyanın manipüle edilmesi olarak tanımlanabilen Deepfake uygulaması bilgisayar yazılımı ile kişinin yüz ifadesinin değiştirilmesidir. Bu teknoloji, görsel-işitsel görüntülerde bir kişinin yüzü diğeri ile değiştirmekte, böylece kişinin yüzündeki ifade farklılaştırılabilmektedir. Örneğin, Ziraat Bankası'nın 2021 yılı reklamında Deepfake uygulaması ile Kemal Sunal canlandırılmıştır. Reklamda Mehmet Kurt makyajla Kemal Sunal'a benzetilmiş, daha sonra Deepfake uygulaması ile Kemal Sunal yeniden canlandırılmıştır (Acar ve İmrik, 2022: 78). Temelde yapay zekâya dayanan Deepfake uygulaması ve dijital ikiz sinema dünyasında yeni yaklaşımları da beraberinde getirmektedir.

Dijital ikiz, birden çok disiplini, birden çok fiziksel niceliği, birden çok ölçeği ve birden çok olasılığı entegre etmek için fiziksel modellerden, sensör güncellemelerinden, işletim geçmişinden ve diğer verilerden tam olarak yararlanan bir simülasyon sürecidir. Eşleme, karşılık gelen fiziksel ekipmanın tüm yaşam döngüsü sürecini yansıtmak için sanal alanda tamamlanmaktadır. Günümüzde dijital ikiz uygulamaları toplumun pek çok alanında kullanılmaktadır. Dijital ikiz film ve televizyon endüstrisine de büyük katkı sağlamaktadır. Bu katkı ses ve kurgu alanlarında görülmekle birlikte, gerçek oyuncuların dinamik verilerinin ve dijital ikiz görüntülerin birleşimi ile karakter üretimi sağlanmaktadır. Eş deyişle film karakterinin iskeleti olarak oyuncuların dinamik verileri kullanılmaktadır. Film karakterleri daha sonraki bir aşamada dijital ikizler kullanılarak sentezlenmektedir. Dijital ikiz teknolojisi, oyuncuların performans baskısını azaltıp oyunculuğu daha kontrol edilebilir hale getirmektedir. Bir sonraki aşamada insanlar hayal güçlerini serbestçe model oluşturmak için kullanabildikleri için, bazı bilim kurgu filmlerindeki oyuncuların oyunculuk becerileri, veriler aracılığıyla post prodüksiyon modelinde mükemmel bir şekilde sunulabilir (Li,2022: 3-9). Ancak, canlı veya cansız bir fiziksel varlığın, dijital bir kopyası olan dijital ikiz teknolojisi, (A El Saddik, 2018: 87) her ne kadar pek çok sektöre fayda sağladı ise de özellikle film yapımında insanın dijital ikizinin oluşturulması etik sorunları beraberinde getirmektedir. Bu sorunların başında dijital ikizi oluşturulan kişinin onayıdır. Forbes dergisinin 2021 yılı sıralamasına göre en çok kazanan ilk 10 ölmüş ünlü kişi arasında Michael Jackson, Prince ve Elvis Presley gibi ünlüler yer almaktadır (Freeman, 2021). Türkiye'de Barış Manço, Kemal Sunal gibi ünlülerin dijital ikizleri reklam filmlerinde kullanılmıştır. Gerçekle kurgunun birbirine karışmasından çok sanal ve gerçek olanın arasının bulanıklaşması ile gerçeğin korunabilmesi imkânsızlaşmaktadır. Bu

aşamada bireyleri, bilginin gerçek olup olmamasından koruyabilecek hiçbir şey kalmamıştır (Baudrillard, 1997:125).

Yöntem

Etik, insanın eylemlerini ahlakiliği çerçevesinde değerlendirmektedir. Bununla birlikte etik doğru ve yanlış davranışların çerçevesini de sunmaktadır. Bu hali ile etik felsefenin yaşama ilişkin yönüyle ilgilenmektedir (Heinemann, 1997:337). İnsanın eylemlerini konu alan etik eylemlerin evrensel ölçekte geçerli ilkelere uyumu ve iyi ve doğru bir hayatın sağlanabilmesi için gerekli koşulları üzerinde uzlaşma sağlama açısından gerekenleri belirlemektir. Bununla beraber etiğin konusunu her türlü insan faaliyet ya da eylemi değildir. Etiğin öncelikli konusu eylemin ahlakiliğini vurgulamak eş deyişle ahlaki eylemlerdir. Etik, bir eylemi ahlaki açıdan iyi bir eylem yapan niteliksel durumu sorgulamaktadır. Eleştirel sorgulama yolu olarak etik ahlaka yönelik doğal bakışın aydınlatılması bakımından hayata katkıda bulunabilir. Konusu haklı eylem ve değer yargıları olan etik bu yönü ile kişiyi tahakküm altına almaktan ziyade toplum içinde diğerleri ile birlikte yaşarken bireyin kendini nasıl gerçekleştirebileceğine ya da neyse o olarak nasıl var olabileceğine ilişkin yollar gösterecektir (Pieper, 1999: 17-21). Diğer bir deyişle etik ancak iyi-kötü yargılarının bilgisel değerini sorgular ve ortaya koyar (Özturan, 2011:176). Bu hali ile etik bireylere beraber yaşadıkları toplumda neyin nasıl yapılması gerektiği hususunda yol gösteren değerler ve kurallardır (Karaca, 2012: 103).

Bu çalışmada örneklem dahilindeki *Black mirror* serisinin 6. Sezonunda yer alan *John is Awful* (Ally Pankiw, 2023) ve *Beyond the Sea* (John Crowley, 2023) bölümleri özel hayatın gizliliğinin korunması hakkı, kişisel verilerin korunması hakkı, dijital mecralarda lekelenme hakkı ve etiğin ahlaki olarak kişiye neyin nasıl yapılacağına ilişkin yol gösterme yönü çerçevesinde toplumsal etik değerlerin ihlali çerçevesinde çözümlenmektedir.

Analiz

Sosyal medya kullanıcılarının özel hayatın gizliliğinin korunması hakkı, kişilik haklarının ihlal edilmemesi hakkı, kişisel verilerin korunması hakkı, düşüncenin ifade edilmesi hakkı, dijital kanalarla yönetime katılma hakkı, dijital mecralarda lekelenme hakkı, internet üzerinden şikâyet hakkı (Bayzan, 2019) gibi sahip oldukları dijital haklar mevcuttur. John'un neredeyse tüm hayatını ekrana taşıyan *John is Awful* (Ally Pankiw, 2023) içeriği yukarıda sayılan tüm hakların ihlal edildiği bir içerik sunmaktadır. Sıradan bir günde John'un uyanması ile başlayan bölümde, yine rutin bir günün devamı olarak John, dişlerini fırçalar, nişanlısı Kresh'in hazırladığı kahvaltının ardından arabasına biner, o esnada köpeğini gezdiren Mike ile selamlaşır, işe doğru giderken sevdiği şarkı ile ritim tutar ve nihayet iş yerine ulaşır. Odasına çıkar, yardımcısı Eric kahvesini getirir, kahveyi beğenmez ama bunu oldukça nazik bir biçimde belli eder. İnsan Kaynakları

departmanından sorumlu olan John için günün en sıkıntılı tarafı ise Sandy'nin işten çıkarılacak olmasıdır. Bu durum her ne kadar John'u üzse de Sandy ile gerekli konuşmayı yapar. Sonrasında psikoloğuna giden John gerek iş gerek özel hayatı ile ilgili sıkıntılarını paylaşır. Bu arada eski sevgilisi gün boyu onunla görüşmek isteğine ilişkin mesajlar göndermektedir. Günün sonunda Mac ile buluşan John, bu buluşmadan rahatsız olmuş ve eve geri dönmüştür. Evde onu her zamanki gibi Kresh karşılar, Kresh'in hazırladığı akşam yemeğinin ardından bir şeyler izlemek için koltuğa geçerler. Dizide Strawberry olarak geçen çevrimiçi platformda ne izleyeceklerini ararken, karşılarına *John is Awful (John İğrenç Biri)* başlıklı bir içerik çıkar. İçeriğin görselindeki kişi fiziksel olarak John'a birebir benzemektedir. Bu durum hem Kresh'i hem de John'u şaşkınlığa uğratar. İçerikte benzer olan sadece fiziksel özellikler değildir. Dizide John'un tüm fiziksel özellikleri ile onu canlandıran Salma Hayek ilk sahnede tıpkı John gibi bir sabah uyanır. Uyandığı yatak odası, yüzün yıkadığı banyo, kahvaltı yaptığı salon, sevgilisi, yukarıda anlatılan John'un sıradan bir günü birebir benzerlikle aynı sıra ile ekranda akmaktadır. Bu noktadan sonra John'un hayatı eskisi gibi olmaz. Tüm özel hayatı ve sırları dijital bir ortamda kamuya açık bir içeriğe dönüştürülmüştür. Öncelikle Kresh, John'un (Dijital ikizi olarak aslında Salma Hayek'in) psikoloğuna onunla ilgili anlattıklarını duyar, sonrasında Mac ile buluştuğunu izler. John her ne kadar bunların kurgu olduğunu söylese de, izlediklerinin gerçek olmadıklarına ilişkin Kresh'i ikna edemez, çünkü hepsi gerçektir. Kresh John'u terk eder. Bu esnada dizi devam etmektedir. Kresh'in John'u terk ettiği sahnede neredeyse eş zamanlı şekilde ekranda yer alır. Bu hali ile milyonların izlediği içerik John'un birey olarak özel hayatının gizliliği hakkını etik olarak ihlal etmektedir.

Diğer yandan, John'un Sandy'ye, işten çıkartıldığını bildirdiği, Kresh'e ilişkin düşüncelerini psikoloğuna anlattığı ya da Mac ile buluştuğu sahneler gerçeğe yakın olmakla beraber John'un kullandığı ifadeler açısından oldukça abartılı sahnelerdir. Örneğin; John'un gerçekte Sandy ile arasında geçen diyalog dizide çok abartılı bir biçimde yer almaktadır.

Gerçekte yaşanan diyalog:



Sandy: *Beni kovuyor musun?* John:..... (üzgün bir yüz ifadesi ile sessiz kalır). Sandy: *İyi de ses dosyası sıkıştırma algoritmam hala hazır değil?* John: *Maalesef yönetim kurulu sıkıştırma algoritmanı üretmek istemiyor.* Sandy: *Tamam ama o olmadan daha çok veri sunucusuna muhtaç kalırız.* John: *Biliyorum.* Sandy: *Yani karbon ayak izimiz artar. Çevrecilik*

sözleşmemizi bozmuş oluruz. John: Üzgünüm kurulun kararı böyle Sandy: Yeni dairemin ön ödemesini yaptım. John: Eminim onlar içinde zor bir karardı. Sandy: John Lütfen yapma bunu. John:.....(üzgün bir yüz ifadesi ile ne diyeceğini bilemez) Sandy: Lütfen şu an olmaz. Ben arkadaşız sanıyordum. John: Tamam. Kendine gelmen için sana müsaade edeyim. Sandy: Gayet kendimdeyim. John: Gerçekten çok üzgünüm.

Dizide geçen diyalog:



Sandy: Beni kovuyor musun? John: Evet ses doyası algoritman iptal. Kurul onu boş iş olarak görüyor. Sandy: Ama karbon ayak izimiz. John: Umurlarında değil. Sandy: Ama dairemin ön ödemesini yaptım. John: O da umurlarında değil. Sandy: Şu an olmaz. John: Şu an olmazsa ne zaman?

John bu sahneleri izlediğinde “onu canavar gibi gösterdiklerini” ifade eder. Diziyi izleyen diğer kullanıcılar, izledikleri her bir sahnede John’un kalpsiz, şirret, kötü ve yalancı bir kadın olduğuna ilişkin yorumlar yaparlar. Bu durum John’un sosyal ilişkilerini de yansıtmaktadır. Ertesi gün işe gitmek için yola çıkan John’a her gün selam veren Mike, “ yazıklar olsun” diye seslenir. İş yerine ulaştığında herkes onunla ilgili konuşmaktadır. Dizinin ilerleyen sahnelerinde Strawberry’de içerik sorumlusu Javadi kendisi ile yapılan röportajda yeni tür eğlence içerikleri üretmeye tutku besleyen bir şirket olarak, *John is Awful* gibi pek çok bilgisayar üretimi içerikler tasarladıklarını belirtir. Javadi, John’un gerçek hayatına dayanan bu içerik için neden onca kişi arasından John’u seçtikleri soruna ise “sistemi denemek için sıradan bir insan arıyorduk “ diye cevap verir. İşin başında olduklarını belirten Javadi, 800 milyon kişinin her biri için aynı şekilde içerik ürettiklerini ve yayın sırasını beklediklerini ifade eder. Niye iyi, güzel ya da akıllı yerine iğrenç gibi olumsuz bir ifadeyi tercih ettiklerinin sebebini ise test aşamasında daha olumlu ifadeler seçtiklerini ancak deneklerin hiç ilgisini seçmediğini, onun yerine ise zayıf, bencil, korkak anlara odaklanıldığında daha çok izlenildiğini belirtmektedir. Buradan hareketle sadece daha çok etkileşim sağlanması için etik dışı bir yaklaşımla bireyin dijital ortamda lekelenmeme hakkının ihlal edildiği ortaya çıkmaktadır. Dahası işveren, Sandy’i kovduğu sahnede algoritma, veri sunucusu ve karbon ayak izine ilişkin bilgileri ifşa ettiği gerekçesi ile John’un işine son verir. Bir akşamda, özel hayatında nişanlısını, iş hayatında işini kaybeden John sosyal hayatında da hakkında herkesin olumsuz konuştuğu, neredeyse nefret duyulan biri haline gelmiştir.

John’un fiziksel özellikleri, giyim tarzı, işi, iş arkadaşları, nişanlısı, eski erkek arkadaşı, günlük sohbetleri, psikoloğu ile konuştukları ile beraber

yaşadığı evin özellikleri, iş yerinin dekorasyonu, arabası, dinlediği müzik vs. bütün bunların birebir aynısının ekranda yer almasının nedeni ise dizideki avukatın da açıkladığı gibi teknoloji ile yön değiştiren bilgi akışıdır. Teknolojik yenilikler olumlu gelişmelere yol açarken, toplumsal açıdan bazı kökten değişimleri de beraberinde getirmektedir. Çoğu zaman getirdiği yeniliklerle bu değişim bir lütf olarak görülse de söz konusu teknolojiler; hegemonik yapının geçmişte görülmemiş bir biçimde insanlığı kontrol altına almasını sağlayan gizli araçlardır. İnsanlığı kontrol altına almayı sağlayan bu araçların başında kişisel bilgisayarlar, telefonlar, televizyon, radyo, müzik seti, video ve bankamatik gibi teknolojileri bir araya getiren tümleşik sistemler (Karaduman, 2022: 96) gelmektedir. Web 3.0 olarak tanımlanan verilerin kişiselleştirilmesi ile telefonumuz yanımızda iken herhangi bir konu üzerine konuştuğumuzda cep telefonumuza gelen mesajlar ya da sosyal medya hesaplarındaki reklamlar birkaç saniye önce sözünü ettiğimiz konuya ya da ürüne ilişkin reklamlardır. Teknolojik teknik donanımlarla beraber bilgi akışı da süreç içerisine dâhil edilmektedir. Dijital teknolojinin, verileri bitler dizisi şeklinde üreten, depolayan ve işleyen bir hareket alanı mevcuttur (Yüksel, 2022: 34). Bugün internetteki sanal dünyalarda 580 milyon kişi profil sahibidir. Sanal dünyada her profil bir bireyi temsil eder ve böylelikle bir rol üstlenmektedir. Dijital alter egomuz diğer insanlarla çevrimiçi ve canlı olarak etkileşime girmektedir. Bu noktada dijital dünya kalıcı bir dünyadır, birey onu terk etse de dijital dünya var olmaya devam edecektir. Gelişen teknoloji ve dijital dünyadan sağlanan veriler ile her kullanıcı için karakterize edilmiş bir dijital ikiz oluşturmak mümkündür. Öncelikli olarak saç rengi, cinsiyet, boy ve kilo gibi önceden ayarlanmış yapılandırmaları seçmek gerekmektedir. Bu, gerçek kişinin benzer bir modelini oluşturur. Sonrasında 3D modelleme ile hareketler, mimikler yüz ve vücut arasındaki uyum sağlanmaktadır (Puig ve Duran,2010: 1-2). Bu teknolojinin getirisi olarak fiziksel bir nesnenin veya sürecin geçmiş ve mevcut davranışının gerçek zamanlı bir dijital profili olarak tanımlanan dijital ikiz, gerçek zamanlı ve gerçek dünyadaki veri ölçümlerine dayanmaktadır. Fiziksel bir sistemle ilgili dijital bir bilgi yapısının tek başına bir varlık olarak yaratılabilecek veri, fiziksel sistemin içine gömülü olan bilginin ikizidir ve sistem tüm yaşam döngüsü boyunca bu fiziksel sistemle bağlantılıdır (Kumaş ve Erol, 20221: 691). Diğer bir deyişle dijital ikiz teknolojisi ile fiziksel ve sanal dünya arasında köprü kurularak, veriler sorunsuz bir şekilde iletilir ve sanal varlığın fiziksel varlıkla aynı anda var olması sağlanmaktadır (A El Saddik, 2018: 87). Bu sistemde gerçek bir fiziksel sistem ve bu fiziksel sisteme ilişkin tüm verilere sahip olan sanal bir sistem vardır. Böylelikle fiziksel olarak var olan gerçek alanla, sanalda var olan arasında bir yansıtma ve ikizlik söz konusudur (Grieves ve Vickers, 2017). İnsanların dijital ikizlerinin oluşturulmasında Facebook, Instagram, Twitter gibi sosyal medya hesaplarında yer alan veriler ile telefonlardaki günlük aktiviteleri takip eden programların topladığı veriler kullanılmaktadır. Yapılan araştırmalar bireylerin bu bilgilerle zaten dijital

ikizlerinin olduğunu ancak bu bilgilerin farklı mecralarda olması sebebi ile bu durumun tam bir bütünlük arz etmekten ziyade dağınık olduğunu göstermektedir. Kişiyeye ait tüm bilgi, beceri ve özelliklere sahip semiyotik bir dijital ikiz ise halihazırda varlığını dağılmış olarak sürdüren dijital ikizlerin bir bütün haline getirilmesi ile mümkün olacaktır (Dambrot vd., 2018). Bu hali ile dizide bireyin kişisel verilerinin korunması hakkı da ihlal edilmektedir.

Öte yandan, Avrupa Parlamentosu'nda da bireyin dijital hakları koruma altına alınmıştır. Avrupa Parlamentosu'nun aldığı kararda bireylerin özel hayatın gizliliği haklarının teşvik edilmesi ve korunmasına yönelik mevzuatın desteklenmesini, kişisel verinin işlenmesi ve işleme yönteminde olası hataların önüne geçmek üzere inisiyatif olarak karar verici olmayı, uygun düzeylerde veri işleme şeffaflığı ve güvenliği öngörmektedir. Kapsamlı, kontrolsüz gözetleme tedbirlerini desteklemeyeceğini bildiren parlamento, çevrimiçi anonimlik (isimsizlik) ve şifrelemeyi, yasal çerçeve içerisinde mahremiyeti artıran teknolojilerin geliştirilmesini ve kullanılmasını teşvik eden teklifleri desteklemektedir. Gözetleme ve sansür teknolojileri ihracatının kontrolünü destekleyerek hukuk dışı yaklaşımlarda bulunan ülkelere Avrupa menşeli gözetleme ve sansür teknolojilerinin dağıtımının sınırlandırılmasını öngörmektedir. Böylece, baskıcı rejimlerin bu tür teknoloji ve hizmetleri herhangi bir AB kuruluşundan edinmesini önlemeye yönelik mevzuatın desteklenmesi yoluyla tüm dünyada gazetecilerin, aktivistlerin ve yurttaşların mahremiyetini savunmaya teşvik etmektedir (Medium, 2017). Ancak, dizide kişisel haklara yönelik etik ihlalini içeren bir diğer yaklaşım ise John'un ismi, kariyeri, özel hayatı gibi yaşamına tüm verilerin kullanılmasına ilişkin izni platforma üye olurken onaylamış olmasıdır. Bu onay kullanım koşullarında¹ yer almaktadır. Platform böylece bireyin hukuki olarak hakkını arayabileceği tüm yolları önceden tıkamakta ve etik çerçeveye sığmayan fiillerinden ceza almamaktadır. John bu noktada Salma Hayek'e dava açmak istese de bu mümkün değildir. Zira dizide teknik olarak oynayan Hayek değil onun dijital kopyası eş deyişle dijital ikizidir. Hayek görüntüsünün telif haklarını platforma satmıştır. Dizi deepfake ve dijital ikiz uygulamaları ile bir bilgisayar ürünüdür.²

¹John'un avukatı tüm yasal yolların kapanmış olmasını "*ellerine düştünüz*" diye özetlemektedir. Bu hali ile platform John'u istediği gibi karakterize ederek içerik üretme hakkına sahiptir.

²Senaryo, yapım aşaması ve yapım sonrası süreçte gün geçtikçe daha çok kullanılan yapay zekâ uygulamalarının yaygınlaşması sektör çalışmaları tarafından protesto edilmektedir. Hollywood'da başlayan grev yapay zekânın sinemaya kazandırdıkları ve kaybettirdikleri noktasında yeni bir tartışmayı başlatmıştır. Greve katılan sektör çalışanları yapay zekânın yaratıcı meslekler için varoluşsal bir tehdit oluşturduğunu belirtmektedirler. Beyaz Perde Aktörleri Derneği başkanı Fran Drescher ise durumu "*Makinelerle değiştirilme tehlikesiyle karşı karşıyayız*" diye ifade etmektedir. SAG-AFTRA sendikasının baş müzakerecisi Duncan Crabtree-Ireland, yapımcıları şu ana kadar yapay zekâ konusundaki teklifleri nedeniyle eleştirmektedir. Crabtree-Ireland, stüdyoların sanatçıları bir günlük ödenek karşılığında

Yaşadığı her günü akşam ekranda yayınlanan John, Hayek'in dikkatini çekmek için bir düğün esnasında kiliseye girer ve herkesin önünde dışkısını yapar. Ailesi koyu Katolik olan Hayek bu durum karşısında çılgına döner ve avukatına yasal olarak neler yapabileceğini sorar. Avukatına göre bu etik dışı fiili yapan Hayek değil John karakteridir. Hayek'in sadece yüzü kullanılmaktadır. Bu durumu "iğrenç deepfake ahlaksızlığı" olarak tanımlayan Hayek'in yapabileceği hiçbir şey yoktur çünkü platformla görüntü hakları üzerine imzaladığı sözleşmede her türlü eylemin gerçekleşmesinin mümkün olduğuna ilişkin madde yer almaktadır. Bununla birlikte Hayek'i küçük düşüren etik dışı söz konusu görüntülerin dijital mecralardan silinmesi mümkün değildir. Eş deyişle görüntüler sonsuza değin varlığını sürdürülecektir. Dijitale taşıdığımız yaşamlar/temsiller, kopyalanan gerçeklikler ve sanal olanın meydana getirdiği hipergerçek algı, ölümsüzlüğün de uzantısıdır (Molo, 2022: 83).

Kopyası dünya üzerinde dolaşan iki astronotun hikâyesini anlatan *Beyond the Sea* (John Crowley, 2023) bölümünde astronot David Ross'un evini basan Hippi Tarikatı üyeleri "adamın birinin gökte uyurken mekanik kopyasının dünyada dolaşmasını" inançları gereği etik bulmazlar. Toplumlar farklı etik kurallar ve etik ihlalleri sorunlarına karşı farklı çözüm yolları geliştirmişlerdir. Neyin iyi neyin kötü olduğu toplumdan topluma kültürden kültüre göre farklılık göstermektedir (Rao ve Lee, 2005: 103). Doğaya karşı gelmenin bir bedeli olması gerektiğini iddia eden üyeler Ross'un ailesini katleder ve onun kopyasını da yakarlar. Kopyasının yakılması ile Ross'un dünyaya dönmesi imkânsızlaşır ve uzaydaki gemiye hapsolür. Bu durum kişinin birey olarak serbestçe dolaşma özgürlüğünün elinden alınması ile eş değerdir. Dijital kopyasının zarar görmesi ile Ross, hayatının geri kalanını neredeyse tek başına bir uzay gemisinde geçirmek zorundadır. İnsani değerler açısından bu yaklaşım etik ihlalidir. Diğer astronot Cliff ise, zor günler geçiren Ross'un kendisine bir şey yapmasından korkmaktadır. Zira bu durumda Cliff uzaydaki gemiye hapsolacaktır. Cliff'in eşi Lana Ross'un içine düştüğü zor durumdan bir parça sıyrılabilmesi için Cliff'e onunla bağlantısını kullanmasını önerir. Cliff bu teklifi Ross'a açtığında Ross çok memnun olur ve Cliff'in bağlantısı ile dünyaya döner. Ross Cliff gemide spor yaparken 1 saatliğine onun bedeni ile ara sıra dünyaya dönmektedir. Bu zamanlarda Cliff ve Lana'nın evinin tablosunu çizen Ross Lana ile yakından ilgilenmeye başlamıştır. Lana'ya kitap alır, yaptığı tabloya onu da ekler, portresini çizer ve onunla dans eder. Lana içten içe Cliff bedeninde Ross'un varlığından memnuniyet duysa da yaşananların etik olmadığını farkındadır. Ross'a bu durumdan rahatsız olduğunu söyleyen Lana, Ross evde iken evden uzaklaşır. Cliff Ross'un Lana'yı çizdiği resimleri görür ve

yüzlerini tarayıp "sonsuz kadar, istedikleri herhangi bir projede, rıza ve tazminat olmaksızın" kullanmak istediklerini söylemektedir (URL-2). Netflix, Disney, Amazon gibi şirketlerin önünde devam eden grev esnasında Netflix, yapay zekâ odaklı işlerde çalıştırılmak üzere bir ilan açtı (URL-3). Bu gelişme platformların yapay zekâ teknolojilerinden geri adım atmayacaklarına yönelik bir adım olarak değerlendirilmektir.

ona olan ilgisini öğrenir. İkili arasında arbeye yaşanır ve Ross kafasının karıştığını söyler ve özür diler. Ancak Cliff'in güveni kendi bağlantısını kullanarak evine girmesine izin verdiği Ross'un etik dışı bu davranışı ile sarsılır ve bir daha bağlantısını kullanmasına izin vermez. Ross uzayda Cliff dünyada yaşamına devam ederken Cliff'e gemide bir sorun olduğuna ilişkin uyarı gelir. Gemiyeye dönen Cliff 4. soğutucuyu kontrol ettiğinde bir sorun olmadığını görür. Tekrar dünyaya dönmek için bağlantıyı kurmak üzere künyesini isteğinde Ross künyeyi cebinden çıkartır. Bu arada Ross'un elleri kan içindedir. Panikle dünyaya dönen Cliff ailesinin öldürüldüğünü anlar. Bu cinayeti onun bedeni ile Ross işlemiştir. Toplumsal etik değerlere uymayan biçimde arkadaşının eşi ile yakınlık kurmaya çalışan John, yine etik dışı bir biçimde bir başkasının yaşam hakkına gasp ederek Lana'yı öldürmüştür.

Sonuç

Endüstri 4.0 ile hayatımıza giren dijital ikiz sağlıktan eğitime, mühendislikten, sanata kadar pek çok alanda kolaylık sağlamıştır. Ancak gelişen teknoloji ile birlikte tartışmaya açılan insanın dijital ikizinin oluşturulmasının pek çok açıdan etik sorunları beraberinde getirme ihtimali mevcuttur. Henüz çok yeni tartışmaya açılan bu tasarımla kimin ne yapacağını, yapılacakların sınırı, dijital ikizi tasarlanacak kişinin hakları gibi önemli konular yeterince net değildir.

Bu sınırların ne kadar bulanık olduğuna vurgu yapan *John is Awful* (Ally Pankiw, 2023) içeriği gereği gerçekte yer aldığı Netflix platformunun insanın dijital ikizinin tasarlanması konusundaki gücüne dikkat çekmektedir. Dizide John'un dijital ikizinin yer aldığı dizi Strawberry platformunda yer almaktadır. Platformun logosu, kullandığı müzik, tasarım birebir aynıdır. Bununla birlikte platformda bilgisayar tabanlı bu yeni içeriklerden sorumlu kişi Javadi platformun bu şekilde 800 milyon kişinin her birine ilişkin yayınlamaya hazır ilişkin içerik tasarladığını belirtmektedir. Yine dizide yer aldığı şekilde platform abonelerinin özel hayatlarını, iş hayatlarını ve en özel sırlarını içeriklerinde kullanma iznini kayıt sırasında onaya sunmaktadır. John'un okumadan onayladığını belirttiği kullanım koşullarını pek çok kişi de okumamaktadır. Bu onayla birlikte platform kullandığımız şahsi telefonumuz ve bilgisayarımızdan pek çok veriyi kolaylıkla depolayabilmektedir. John'un özel hayatının bir dizinin konusu olması ile milyonların seyrine sunulması, dijital ortamda lekelenmeme etik ilkesinin böylelikle ihlal edilmesi, kişisel verilerin kullanımı gibi etik ihlaller ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, hakikatin yok olduğu gerçeğin ise bulanıklaştığı dijital devrim çağında çevrimiçi platform Netflix gerçekleşmesi hiç te zor görünmeyen dijital ikiz teknolojisi ile insanın dijital ikizinin nasıl tasarlanabileceğini göstermektedir. Sınırları ve sonuçları henüz belli olmayan insanın dijital kopyasının tasarlanmasına ilişkin toplumun bir kesiminin bu durumu etik bulmaması üzerine vereceği tepkinin gösterildiği *Beyond the Sea* (John Crowley, 2023) bölümünde ise Ross'un arkadaşı Cliff'in bedenine bürünüp Cliff'in evine girerek etik olarak

doğru olmayan biçimde eşine yakınlaşmaya çalışmış ve sonrasında onu öldürmüştür.

Sinema geçmişin hafızasını tuttuğu kadar, geleceğe ilişkin ön görüşleri de aktaran bir sanat dalıdır. Geçmiş kayıtlarına alan sinema, geçmişin hatalarını, pişmanlıklarını, keyif ve mutluluklarını aktarırken toplumun hafızasını da canlı tutmanın araçlarından biridir. Bununla birlikte toplumsal hayatın bir parçası olma özelliği ile sinema yaşanan toplumsal, teknolojik, kültürel değişimlerden etkilenmekle beraber bu değişimlerin gelecekteki olası getirilerini de konu edinmektedir. *John is Awful* (Ally Pankiw, 2023) ve *Beyond the Sea* (John Crowley, 2023) farklı sektörlerde dijital kopyası tasarlanan sistemlerden sonra insanın dijital ikizinin tasarlanmasının olası sonuçlarını işlemektedir. Bu tasarım özel hayatın korunması, veri gizliliği, dijital ortamlarda lekelenmeme, taciz, cinayet, gibi etik ihlalleri beraberinde getirmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Acar, H. M. & İmik Tanyıldızı, N. (2022). Reklamda yapay zekâ kullanımı: Ziraat Bankası #Senhepgülümse reklam filminde deepfake uygulamasının görsel anlatıya etkisi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, 8, 78-99.
- Anadolu, B. (2019). Dijital hikâye anlatıcılığı bağlamında yapay zekânın sinemaya etkisi: Sunspring ve It's No Game filmlerinin analizi. *Erciyes İletişim Dergisi, Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu Özel Sayısı*, 39-56.
- Aynacı, İ. (2020). Dijital ikiz ve sağlık uygulamaları. *İzmir Katip Çelebi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3 (1), 70-79.
- Aytekin, M. (2022). Dijital sinema ve demokrasi ilişkisi. *Dijital Demokrasi*, (ed.: S. Çil), İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Basl, J. (2016). The pilot survey of the Industry 4.0 principles penetration in the selected Czech and Polish companies. *Journal of Systems Integration*, 7(4), 3-8.
- Baudrillard, J. (1997). Aesthetics illusion and virtual reality. *Art and Artefacts*, (ed.: N. Zurbrugg), 19-27, London: Sage Publication.
- Baudrillard, J. (2005). *Simülakr ve simülasyon*. (çev.: Oğuz Adanır), Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Bayzan, Ş. (2019). Dijital hak ve sorumluluklarımız nelerdir? <https://www.guvenliweb.org.tr/haber-detay/dijital-hak-ve-sorumluluklarımız-nelerdir> (Erişim: 06.12.2023)
- Çelen, S. (2017). Sanayi 4.0 ve simülasyon. *International Journal of 3D Printing Technologies and Digital Industry*, 1(1), 9-26.
- Çelenk, S. (2015). Görsel gerçekçilik rejiminin sonu mu? "Yeni" medya döneminde sinema, *Mülkiye Dergisi*, 39(1), 215-245.
- Dambrot, S. M. at al. (2018). IEEE Symbiotic autonomous systems white paper II.
- Dengiz, O. (2017). Endüstri 4.0: Üretimde kavram ve algı devrimi. *Makina Tasarım ve İmalat Dergisi*, 15(1), 38-45.

- Elitaş, T. (2022). Dijital manipölasyon 'deepfake' teknolojisi ve olmayanın inandırıcılığı. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (49), 113-128.
- Erkılıç, H. (2017). Dijital sinema teorisi üzerine: Akışkan sinema ve akışkan sinema teorisi. *SineFilezofî Dergisi*, 4, 56-72.
- Erturan, İ. - Ergin, E. (2018). Dijital denetim ve dijital ikiz yöntemi. *Muhasebe Bilim Dünyası Dergisi*, 20(4), 810-830.
- Faller, C. - Feldmuller, D. (2015). Industry 4.0 learning factory for regional SMEs. *Procedia CIRP*, 32, 88-91.
- Freeman, A. (2021). *The Highest-Paid Dead Celebrities 2021*.
- Fuller, A. at al. (2020). Digital twin: Enabling technology, challenges and open research. *IEEE Access*.
- Gartner, (2018). Gartner top 10 strategic technology trends for 2019.
- Göçen, S. (2020). Açık ve uzaktan öğrenmede dijital ikiz teknolojisinin kullanımına ilişkin bir değerlendirme. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 155-173.
- Grieves, M. - Vickers, J. (2017). *Digital twin: Mitigating unpredictable, undesirable emergent behavior in complex systems, transdisciplinary perspectives on complex systems*. New York: Springer.
- Grieves, M. (2003). PLM- Beyond lean manufacturing. *Manufacturing Engineering*, 130 (3), 23.
- Grieves, M., Virtually intelligent product systems: digital and physical twins. *Complex Systems Engineering: Theory and practice*. (eds.: S. Flumerfelt et al), 175-200, American Institute of Aeronautics and Astronautics.
- Güntay, V. - Yılmaz Güntay, G. (2019). Sinemada dijital görsel efekt kullanımı ve alternatif gerçeklik kurgusu. *SineFilozofî Özel Sayı*, 1, 275-296.
- Haag, S. - Anderl, R. (2018) Digital twin–proof of concept. *Manufacturing Letters*, 15, 64–66.
- Heinemann, F. (1997). "Etik. *Günümüzde felsefe disiplinleri*. (çev.: Doğan Özlem), İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Jain, V., et al. (2022). Digital twin technology: An evaluation. *Digital twin technology*, (eds.: G. Chaudhary at al.), 1-21, Florida: CRC Press.
- Kahraman, M. E. (2022). Blok zincir, deepfake, avatar, kripto para, NFT ve metaverse ile yaygınlaşan sanal yaşam. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (1), 149-162.
- Karaca, H. (2012). Kamu görevlilerinin etik davranış ilkelerine bağlılık algılarının değerlendirilmesi ve etik eğitimi: Bitlis ili örneği. *Türk İdare Dergisi*, 475, 101-118.
- Karaduman, B. (2022). Tek taraflı gözetimden çift taraflı gözetime geçiş: The Truman Show filmi analizi. *Konya Sanat*, 5, 93-104.
- Kiritsis, D. (2011). Closed-loop PLM for intelligent products in the era of the internet of things. *Computer Aided Design*, 43(5), 479–501.
- Kitain, L. (2018). Digital twin. The New age of manufacturing. https://medium.datadriveninvestor.com/digital-twin-the-new-age-of-manufacturing-_d964eeba3313.

- Kocabay, İ. Veli, (2019). *Dijital ikizler gömülü gerçek zamanlı üretim yürütme sistemi tasarımı: Kitleleşme ile üretim yapan bir firmada uygulama*. Anlana: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koç, Ş. - Özcan, G. (2023). Endüstri 4.0'ın ekonomik büyüme üzerindeki etkisinin incelenmesi: G7 ülkeleri için panel veri analizi. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 5 (1), 1-16.
- Koulamas, C. - Kalogeras, A. (2018). Cyber-physical systems and digital twins in the industrial internet of things. *Computer*, 51(11), 95-98.
- Kumaş E. - Erol S. (2021). Endüstri 4.0'da anahtar teknoloji olarak dijital ikizler. *Politeknik Dergisi*, 24 (2), 691-701.
- Liang Li. (2022). The influence of digital twins on the methods of film and television creation. *Computers and Electronic Engineering*, 103, 1-11.
- Medium. (2017). Avrupa Parlamenterleri için dijital haklar şartı. <https://medium.com/dijitaldemokrasi/avrupa-parlamenterleri>.
- Mendi, A. F. vd. (2021). Dijital denekler. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (29), 174-180.
- Molo, Ü. (2021). Artırılmış sonsuzluk: Dijital kalıntılar ile ölümsüzleşme arayışları. *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (27), 82-98.
- Özturan, H. (2011). Etik ile ahlak arasında: Türkçe ahlak felsefesi literatürüne dair etik kavramı kullanımı üzerinden bir değerlendirme. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (17), 167-204.
- Pieper, A. (1999). Etiğe giriş. (çev.: Gönül Sezer-Veyssel Atayman), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rao, S. - Lee, S. T. (2005). Globalizing media ethics. An assessment of universal ethics among international political journalists. *Journal Of Mass Media Ethics*, 20(2/3), 99-120.
- Saddik, A. El. (2018). Digital twins: The convergence of multimedia technologies, *IEEE MultiMedia*, 25 (2), 87-92.
- Seçmen, E. A. (2020). *Dijitalin sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Singh, S. et al. (2021). Advancing digital twin implementation: A toolbox modelling and simulation. *Procedia CIRP*, (99), 567-572.
- Taşar, İ. (2022). Sinemada dijitalleşme ile gerçekliğin inşası. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (1), 32-47.
- Tuğan, N. H. (2022). Post-sinema çağında film eleştirisinde geleneksel yaklaşımları aşmak: Bütüncül bir film eleştirisi yaklaşımı. *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 2-24.
- Yurdigül, Y. - Zinderen, İ. E. (2013). *Sinema ve televizyonda özel efekt*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Yükçü, S. - Aydın, Ö. (2020). Maliyet düşürme yöntemi olarak dijital ikiz. *Muhasebe Bilim Dünyası Dergisi*, 22(3), 563-579.
- Yüksel, H. (2022). Temel hak ve özgürlüklerin kullanılması bağlamında dijital teknolojiler, *Dijital Demokrasi*, (ed. S. Çil), İstanbul: Eğitim Yayınevi.

Elektronik Kaynaklar

<https://digitalreality.ieee.org/images/files/pdf/SAS-WP-II-2018-Finalv3.2.pdf>

<https://www.forbes.com/sites/abigailfreeman/2021/10/30/the-highest-paid-dead-celebrities-2021/?sh=5fe1f8323839>

<https://www.gartner.com/smarterwithgartner/gartner-top-10-strategic-technology-trends-for2019/>.

URL-1: <https://milafilm.com/>. (Erişim: 22.05.2023).

URL-2: <https://www.cumhuriyet.com.tr/dunya/yapay-zeka-hollywood-oyuncularini-neden-korkutuyor-2099545>. (Erişim: 15.07.2023).

URL-3: (<https://www.webtekno.com/netflix-yapay-zek-icin-is-ilani-acti-h136238.html>) (Erişim: 26.07.2023).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *This article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

TÜRK PORTRÉ RESMİNDE İNSANA İLİŞKİN BETİMLEME ÇABASINDA FİZYONOMİ/ İLM- İ SİMA/ FİRÂSET



PHYSIOGNOMY / İLM- İ SİMA/ FİRÂSET IN THE EFFORT TO DEPICT HUMAN BEINGS IN TURKISH PORTRAIT PAINTING

Erdal ÜNSAL*

ÖZ: Batı resmi, başlangıçta insana ilişkin betimleme çabasını, inanç sistemleri üzerinden düşmanlaştırma ya da yüceltme gibi iki karşıt uçta, insanın sınıflandırılması yoluyla gerçekleştirmiştir. Batı resim sanatında inançlar üzerinden yürüyen düşman yaratma ve yüceltme çabası üzerine kurulu her türden resimsel imgeye rastlamak olasıdır. Bu, modern dönemin sonuna kadar giderek yoğunluğunu yitirmiş, ideolojik ve eleştirel biçimleme çabasına dönüşmüştür. İnsan yüzünün biçimsel nitelikleri yoluyla kişilik okuma çabası olarak kısaca açıklayabileceğimiz fizyonominin, Batı resim sanatında izi rahatlıkla sürülebilmektedir. Batılı anlamda Türk resmi, Batıyla doğrudan etkileşimde bulunabildiği zamanlar da Batıdan elde ettiği biçim ve renk ilişkisini kendi görsel birikimi ile kaynaştırabilme olanağını elde etmiştir. Araştırma fizyonominin Türk resminde nasıl bir karşılık bulduğu ya da onu nasıl etkilediği üzerine odaklanmaktadır. Ayrıca araştırmanın önemli bir diğer amacı, fizyonominin ortaya koyduğu insana ilişkin biçimsel yorumun yardımıyla, Türk ressamının insana nasıl baktığını ve nasıl yorumladığını ortaya koymaya çalışmaktır. Fizyonominin tarihsel geçmişinin Aristoteles'e dayanması ve İslam inancında da fizyonomiye benzer çabaları nedeniyle, sadece Batılı anlamda Türk resim sanatı değil aynı zamanda minyatürler de örneklerle incelenmiştir. Yüzden niyet okumanın biçimsel verileri, seçilen portreler yoluyla karşılaştırılmış, fizyonomi bağlamında seçilen portrelere ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. Bu sonuçlar, Türk resim sanatının insana ilişkin yorumlarını ve ona atfettiği anlamın kendine özgün olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Portre Resmi, İlm- i sima, Fizyonomi, Betimleme.

ABSTRACT: West painting initially carried out its attempt to describe human beings through the classification of humans on two opposite extremes, such as enmity or sublimation over belief systems. It is possible to come across all kinds of pictorial images based on the effort to create enemy and sublimation walking through beliefs in Western painting. This gradually lost its intensity by the end of the modern period and turned into an ideological and critical formative effort. The physiognomy, which we can briefly explain as an effort to read personality through the formal qualities of the human face, can be easily traced in Western painting. In the Western sense, Turkish painting had the opportunity to combine the form and color relationship it obtained from the West with its own visual accumulation, even when it was able to interact directly with the West. Our research focuses on the influence of physiognomy, which we can easily trace in the West, how corresponds to or how influences Turkish painting. In addition, another important purpose of the research is to try to reveal how the Turkish painter looks at

* Doç. Dr.-Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-
Afyonkarahisar/erdal_unsal@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-2888-5085)

people and how he interprets them with the help of the formal interpretation revealed by physiognomy with sample paintings. Due to the fact that the historical background of physiognomy dates back to Aristotle, not only the Western meaning of Turkish painting, but also miniatures have been studied with examples. The formal data of reading intentions from the face were compared with the selected portraits, and evaluations were made on the selected portraits in the context of physiognomy. These results show that the interpretations of Turkish painting about human and the meaning attributed to human are unique to itself.

Keywords: Turkish portrait painting, İlm- i sima, Physiognomy, Description.

Giriş

Kimilerince bir bilim dalı olarak kabul edilen ama bilim dünyasında bu görüşün pek kabul görmediği bir alan olan fizyonomi, aslında popüler anlayışın bir uzantısı olarak günümüzde insan yüzünden kişilik okuma çabası olarak kullanılmakta ve elde edilen bulgulara inanılmaktadır. Öncelikle fizyonomi Batıda Aristoteles'e atfedilen bir araştırma olarak karşımıza çıkmakta ve daha sonra da Doğu'ya yayıldığı görüşü kabul edilmektedir. Araştırmanın başlığı, Batılı bir kelime olan fizyonominin doğu ve İslam toplumlarında ilm-i sima ve firâset olarak iki kelimeye karşılık gelmesi nedeniyle fizyonomi/ ilm- i sima/ firâset olarak düzenlenmiştir. Bu amaçla, önce fizyonominin Batı resminde renk ve biçim ilişkisi anlamında nasıl kullanıldığı araştırılmakta, buradan elde edilen bulgularla da Türk resmi değerlendirilmektedir. Türk resmindeki araştırmanın amacına uygun seçilen sanatçı ve resimleri, daha çok deforme edilmeyen, Batı resminden elde edilen bulgularla değerlendirilebilen sembolik ve ifadedici yaklaşımlar üzerinden seçilmişlerdir. Ayrıca örnek resimler arasında, tarihsel ve dönemsel olarak fizyonomiden etkilenmiş olabileceği düşüncesiyle minyatürlere de yer verilmiş, minyatürler de fizyonomi açısından değerlendirilmiştir. Batı resminde araştırmada görüleceği üzere, ressamlar fizyonomiden özellikle 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar, yoğunluğu azalarak yararlanmışlardır. Bu azalan yoğunluk, artarak toplumsal eleştiri bağlamında bir tavra dönüşmüştür. Bu kadar uzun bir sürecin ve özellikle fizyonomi kavramının doğu ve İslam toplumlarını da etkilediği düşünüldüğünde, Türk resminin de fizyonomiden haberdar olma ya da etkilenme olasılığının bulunduğu görülmektedir. Buna karşın Türk ressamlarının fizyonomiden haberdar olup olmadıkları ya da fizyonomiyle ilgili kaynaklara ulaşip ulaşamadıkları yazılı kaynaklar anlamında bilinmemektedir. Araştırma bu nedenle Türk resminde fizyonominin varlığı konusunda bir yargıya varabilmek için, figüratif üslupla yapılmış resimlerin portreleri ve portreler üzerinden değerlendirmeler yapmaktadır. Bu değerlendirmeler fizyonomiden yararlanılarak yapılmakta, Batı resminde olduğu gibi ötekileştirme ya da düşmanlaştırma gibi içeriklerinin sınılanması amacıyla ilişkin olarak gerçekleştirilmektedir. Batı resminde çok sık karşılaştığımız sınıflamalar- ki bu sınıflamalar dil- din- ırk- cinsiyet- yaş gibi alanlara kadar varmıştır- Türk resim sanatında bir karşılık bulmuş mudur? Batı resmindeki bu ötekileştirmeyle ilgili örnekler, 15. yüzyıldan 19.

yüzyıla kadar olan ve özellikle kaynaklarda, fizyonominin resimlerine etkisi konusunda görüş birliğine varılan sanatçılardan seçilmiştir.

1. Fizyonomi/ İlm- i Sima/ Firâset

Bu üç kavram, insan yüzünün fiziksel yapısı yoluyla kişilik analizi yapmayı ve yüzden niyet okumayı ifade etmektedir. Fizyonomi daha çok Batılı bir bakış açısını temsil ederken, diğer iki kavram İslam ve Doğu kültürlerinin bakış açısını ortaya koymaktadır. Her üç kavram da insan yüzünün simetrik ya da asimetrik oluşu üzerine temellenmektedir. Kısaca insan yüzünün fiziksel yapısı, onun kişilik analizi anlamında iyi ya da kötü olarak nitelenmesine yol açmaktadır. Fizyonomi teriminin Aristoteles tarafından ortaya atıldığı çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Bu terimin ve yüze ilişkin yargıda bulunma girişimlerinin Aristoteles'e ait olduğu konusunda tam bir görüş birliği bulunmamaktadır. Hatta kimi önemli kaynaklar Aristoteles'e ait olduğunu tümüyle reddetmektedirler.

“Aristoteles'in eseri olmamasına karşın, büyük oranda ilgi uyandırmaktadır. Yazar bedensel ve zihinsel özellikler arasında ki bazı bağlantılardan etkilenmiş ve konunun bilim olarak gelişme olasılığını düşünmüştür. Bu bağlantıların ortaya çıkaracağı sonuçların tehlikeleri hakkında ki gözlemleri, önemli ve önemsiz fiziksel nitelikler hakkındaki açıklaması etkileycidir. Tümüyle hayvanlar âleminde alınan bedensel işaretlerin çizimlerini kullanması dikkat çekmektedir. (Aristoteles, 1955: 83).”

Fizyonominin başlangıçta hayvan ve insan benzerliği üzerine kurulduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Hayvanlar insanlarla eşleştirilirken, o hayvanlara özgün niteliklerde eşleştirilmekteydi. Bazı hayvanların yüceltilmesi söz konusuysen bazı hayvanların da daha alt bir sınıflamaya ait görülmesi, insanların da bu eşleştirme nedeniyle sınıflanmasına yol açmaktadır. Aslan gibi cesur insan, tilki gibi kurnaz insan gibi (Görsel 1).



Görsel 1. Giambattista della Porta, “Leonine örnekleri: De humana physiconomia'sındaki illüstrasyon”, 1602, Getty Araştırma Enstitüsü.

“1600'lerin başlarında, fizyonominin babası olarak kabul edilen İtalyan bilim adamı Giambattista della Porta, Avrupa'da karakter ve

görünüm hakkında fikirlerin yayılmasında etkili oldu. Della Porta, maddelerin "ruhlarını" veya saf özlerini kaynatmaya ve damıtmaya çalıştığı simya deneyleri aracılığıyla fizyonomi fikrini ortaya attı. Bir kişinin karakterinin fiziksel özelliklerinden gözlem yoluyla çıkarılabileceğini öne sürerek insan özüne bir benzetme yaptı. Konuyla ilgili geniş çapta dağıtılan kitabı *De humana physiconomia*, fizyonominin Avrupa'ya yayılmasında etkili oldu. Kitaptaki resimlemeler, insan ve hayvan başlarını yan yana tasvir ederek, belirli hayvanlara benzeyen insanların bu canlıların özelliklerine sahip olduğunu ima etmektedir (URL-1).”

“Ama biliyoruz ki, çok eski zamanlardan beri yüzün bu anlatmaya çalıştığımız zengin muhtevası nedeniyle insanın kişiliğinin yüzünden anlaşılabilirliğini ileri süren görüşler olmuş. Bu görüşlere Batı dünyasında "fizyonomi", İslam dünyasında ise "ilm-i sima" adları verilmiş. Her ne kadar İslam dünyasında "ilm-i sima" ile ilgilenenler azalmış olsa da "fizyonomi" konusu özellikle Batılı bilinçte hala değişik biçimlerde güçlü olarak etkisini sürdürüyor. "İlm-i sima" konusunda ülkemizde çok cılız bir eğilim var ama fizyonominin Batıda süren etkisi hızla ülkemizde de kendisini gösteriyor (Göka ve Beyazyüz, 2012: 18).”

Firâset ise, dış görünüşten insanın kişiliğinin tahmin edilmesini de içermesi yanında aslında daha çok tasavvufi anlam yüklenmektedir. Tasavvufi olarak, firâset, ilham ve her şeyi bilmek, geleceği bilmek gibi anlamlara da sahiptir. Fizyonomi ve ilm- i sima gibi çok bilinen bir kelime değildir.

“Sözlükte "keşfetme, sezme, ileri görüşlülük gibi manalara gelen firâset kelimesi dar anlamda, bir kimsenin dış görünüşüne bakarak onun ahlak ve karakteri hakkında tahminde bulunmayı ifade eder. Daha geniş anlamda ise akıl ve duyu organlarıyla bilinemeyen, ancak sezgi gücüyle ulaşılan bütün bilgi alanlarını kapsar (URL-2).”

“Yüzden kişilik okuma türü girişimlerini Arapçada en iyi karşılayan kelime "firaset"tir. Firaset, insanın yüzündeki görünen alametlere bakarak görünmeyen ahlak ve karakteri ortaya çıkarmak demektir (Göka ve Beyazyüz, 2012: 29).”

“Hemen belirtmeliyiz ki ne geçmişte ne de bugün İslam dünyasında yüzden kişilik okuma girişimleri asla Batı'daki kadar köklü ve yaygın olmamıştır. Her ne kadar yüzden kişilik okumanın kökenlerini Eski Mısır' a, Çin ve Hint' e götüren yazılar varsa da bilinen tarih içinde bu konunun asıl vatanının Batı dünyası olduğunu aklımızdan hiç çıkarmamalıyız. Büyük ihtimalle İslam öncesi Araplarda ve İslamiyet'i sonradan kabul eden Arap olmayan kültürlerde fizyonomiyi andıran bakış tarzları vardı ama günümüz bilim çevreleri, İslam dünyasındaki yüzden kişilik okuma çabalarının, yani "ilm-i sima"nın büyük ölçüde, Eski Yunan ve Roma eserlerinin Arapçaya tercüme edilmesinden sonra ortaya çıktığına, yani Batı'dan geçtiğine inanıyor (Göka ve Beyazyüz, 2012: 25).”

Bilim çevreleri, yüzden niyet okuma yoluyla kişilik çözümlemesini, bir bilim dalı olarak kabul etmemektedir. Bu İnsanın görünüşünden yararlanmadıkları anlamına da gelmemektedir. Özellikle tıp bilimi, anatomiden kaynaklı dış görünüşler yoluyla ön tanı koyabilmektedir. Örnek vermek gerekirse, ten rengi yoluyla kişinin kansızlığı tanılanabilmektedir. Yukarıda da değinildiği gibi, fizyonomi batıda derinleşen sosyal bir olgu haline gelmekteyken, İslamiyet fizyonomiyle arasına mesafe koymasını bilmiştir. İslam anlayışında ayrı ayrı ve farklılık üzerine temellenmiş varlık anlayışı bulunmamaktadır. Bu nedenle insan yaratılanlar içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahip olmaktadır. Geleneksel sanatlarda özellikle minyatürlerde insan tasvirinde farklılıklardan kaçınılmaktadır.

“Varlıklar âlemi "Bir" olan Tanrı'dan sudûr halinde çıkmış ayrı ayrı varoluşları temsil etmez. Gördüğümüz farklılıklar Allah'ın değişik kemal derecelerinde tecelli etmesinden ibarettir. Allah'ın hakikati cansız maddelerde çok aşağı derecede tecelli etmiştir; onun en yüksek derecede tecellisi "insan-ı kâmil"dedir. İnsan-ı kâmil hakikatlerin hakikati veya Muhammed'in Hakikatinin tezahür ettiği insan demektir (Güngör, 1993: 75).”

2. Batı Resminde Fizyonomi

Batı resim sanatı, mitoloji, dinsel öğreti ve yaşanan sosyal ve sınıflar arası değişimin bir sonucu olarak ardında sayısız biçimde asimetrik biçimlerden ve orantısızlıktan yararlanarak insana ilişkin betimleme örnekleri bırakmıştır. Bu örnekler doğrudan insan yüzü ve insan bedeninin bozunumu yoluyla gerçekleşmiştir. Örneğin mitolojide tanrılar, tanrı dışındaki diğer mitolojik figürlerden farklı, ideal vücut ölçülere sahip güzel yüzlü ve beyaz tenlidirler. Çünkü bütüncül yaklaşımı destekleyen simetri yani her şeyin yerli yerinde ve çalışır olması, ifadenin ya da görüntünün belirleyicisi biçimine ve beyaz ten simgesine dönüşmektedir.

“Aristoteles ve Alberti'nin güzel nesnelerin bütünsel bir tutarlılığa sahip olduğu inancı (yani dış dünyadan belirgin bir sınırla ayrılan ideal biçim mefhumu) üzerinden ilerleyecek olursak, çirkinliğin ve çirkinlik sınıfına dâhil olan her şeyin daha belirsiz, daha tutarsız, aşırı ya da yıkıma uğramış bir yanı olduğunu söyleyebiliriz. *Biçimi bozulmuş, grotesk, canavarı, yoz, asimetrik, çarpık, hayvansı, ucubeye benzeyen, kural dışı, orantısız, engelli, melez*: değişik koşullarda, çağlarda ve kültürlerde ortaya çıkıp gelişen ve bakan göze göre farklı anlamlar kazanan çirkinlikle ilintili bir dizi terim çirkin kavramının evrimine eşlik etti. *Kiç, bayağı, çürümüş, iğrenç, harap olmuş, biçimsiz ...*(Henderson, 2016: 12).”

Hieronymus Bosch'a atfedilen Çarmıhı Taşıyan İsa isimli resim, fizyonominin tüm iddialarının bir arada sunulduğu bir sembol haline gelmiştir (Görsel 2). Resimde Bosch, insan yüzüne ilişkin fizyonomide geçen tüm asimetrik niteliklerin karşılığı olan ifadeyi ortaya koymaktadır. Resim, fizyonominin insan yüzüne ilişkin tüm nitelemelerinden yararlanmış görünmektedir. Örneğin ten renkleri, burunlarının, ağızlarının, gözlerinin v.

b. biçimlerin bize oldukça zengin çeşitliliğini sunmaktadır. İsa, Kirene’li Simon ve kefenli Veronica dışında tüm resimdeki portreler asimetrik fiziksel özelliklere sahiptirler. Portrelerdeki ten renkleri betimlenen sahne gibi karmakarışık ve çok çeşitli görünmektedir. İsa ve kefenli Veronica’nın ten renkleri açık ve aynı ton, diğer portrelerde açık ton olanlarda bile ten renginden sarıya, kahverengiye, griye gibi renk değişimleri gözlemlenmektedir.



Görsel 2. Hieronymus Bosch, “Çarmıhı Taşıyan İsa”, 1515, Panel Üz., Yğl., 74X 81 cm. Güzel Sanatlar Müzesi Gent.

“Aşırı esmer olanlar korkaktırlar; bu Mısırlı ve Habeş tipine uygun gelmektedir. Aynı şekilde beyaz yüzlü insanlar da korkaktırlar. Bu kadın tipine uygun gelmektedir. Dolayısıyla, mertliği ve cesurluğu ifade eden renk orta kıvamda olmalıdır (Aleskerli, 2002: 4).”

İsa, Kirene’li Simon ve kefenli Veronica dışında, neredeyse tüm yüzler, asimetrik bir nitelik göstermektedirler. Uzun burunlar, çıkık çeneler, dişsiz ağızlar, kısık gözler, büzülmüş kibirli dudaklar ve şaşkın bakışlara sahip yüzler resmin bütününi oluşturmaktadırlar.

Batıda sanatın gelişim sürecinde bu tür, biçim bozukluklarına karşı olumsuz bir tavır söz konusuken ilerleyen dönemlerde bu tavır başka bir biçimsel tavra dönüşebilmektedir. Burada tam karşıt bir durumda söz konusudur. Rönesans’tan sonra Barok’a devrilen dönemde bu kez biçim bozuklukları yüceltmeye ve öne çıkarılmaya başlanır. Ama bunun resim sanatı için geçerli olabilmesi için zamanın henüz erken olduğunu görmekteyiz.

“Ama barok şairler daha ileri gittiler: kekeme, cüce, kambur, şaşı, çiçekbozuğu kadınları öven şiirler yazdılar ve Ortaçağ’ın al yanak geleneğinin aksine Marino sevdiğinin solgunluğunu övüyordu. Kadın güzelliğinin daha önceki ölçütü sarışınlıkken, şimdi siyah saçlı kadınlar da yüceltiliyordu (Eco, 2009: 171).”

Rembrandt, Caravaggio ve Carracci gibi ressamalar, gerek oto portrelerinde gerekse diğer resimlerinde kendilerine, farklı sınıftan, farklı beden ve yüz hatlarına sahip insanlara dıştan, daha çok çarpıtmadan oldukları gibi bakabilmişlerdir. Görsel 3’ de Annibale Carracci’ye ait olan “Dikenlerle Taçlanan İsa” isimli resmi, Bosch’un Görsel 2’deki resmiyle karşılaştırdığımızda ne söylemek istediğimiz açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Carracci, İsa’yı kendisiyle alay eden kişiyle göz teması

kurmuş biçimde ve insani duygularla betimlemektedir. İsa burada kendisiyle alay eden kişinin durmasını yüz ve elleriyle ifade etmektedir. Ama Bosch'un resminde İsa dışarıya kapalı ve kendi acısını çeker görünmekte, olayın sorumluluğunu diğer figürlere yüklemektedir. Caracci İsa'nın ellerini narin ve zarif, diğer figürün ellerini kaslı ve kaba olarak resmetmiştir. Resimdeki diğer figürleri karşılaştırdığımızda Caracci'nin figürleri normal ve sıradan, Bosch'ununkiler ise gerek beden, gerekse yüzleriyle kasten yapılmış asimetrik bir görüntüye sahiptirler.



Görsel 3. Annibale Caracci, "Dikenlerle Taçlanan İsa", 1600, Tuv. Üz. Yğl., 59X 73,5 cm., Bologna Ulusal Galerisi.

Batılı ressamın, resim sanatının gelişim evrelerinde fizyonomiden yararlandıkları görülmektedir. İngiliz ressam William Hogarth, bu ressamlardan farklı olarak, resimlerinin, baskılarının ve çizimlerinin yanı sıra yazdığı yazılarda da fizyonomiden yana aldığı tavırla dikkat çekmektedir.

"Karakter ve ifade açısından; yaygın olarak kabul edilen yüzün aklın göstergesi olduğu fikri, günlük hayatta pek çok örnek tarafından doğrulandığı için, bu atasözü bizde çok kökleşmiştir ve diğer herhangi bir araç tarafından bilgi almadan önce, biz (dikkatimiz biraz artarsa) gözlemlediğimiz kişinin akli hakkında belirli bir fikir oluşturmakta zorlanmayız. En basitinden sıklıkla, birinin, iyi huylu bir adam gibi görüldüğü, dürüst ve açık bir yüz ifadesi olduğu, ya da kurnaz bir hırsız gibi görüldüğü; akıllı bir adam ya da bir aptal gibi görüldüğü vb. söylenir. Ve krallar ve kahramanların, katillerin ve azizlerin görünüşlerine odaklandığımızda, onların yaptıklarını düşünürken, görünüşlerini okumakta nadir olarak başarısız oluruz. Bu yüze ilişkin düşüncenin zihnin gerçek ve okunaklı bir temsili olduğuna inanmak mantıklıdır, ilk görüşte herkese aynı fikri veren ve daha sonra aslında doğrulanır: örneğin, hepsi ilk bakışta düpedüz bir budala hakkında aynı fikirdedir (Hogarth, 1753: 100)."

Yüzde bulunan organlar fizyonomide niyet okumada önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanında yüzün dış biçiminin niyet okuma da belirgin biçimde öne çıktığı, nitelemeyi yüzün organları gibi belirlediğini görmekteyiz. Örneğin çocuk yüzü gibi yuvarlak bir yüz fizyonomiye göre, masumiyetin ya da temiz kalbin belirtisi, köseli yüz ise, suç işleme potansiyeline sahip insanlara atfedilmektedir. Bunun yanı sıra etnik nitelik

ya da ırk, fizyonomi de daha alt sınıflara ait bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Fizyonominin etkisi 18. ve 19. yüzyıl Avrupa sanatında görülebilir. Özellikle 18. yüzyılda doğa filozofları, klasik heykelde bulunan ve yanlışlıkla eskilerin gerçekte nasıl görüldüğünü temsil ettiği düşünülen “ideal” özellikleri benimsediler. Avrupalı sanatçılar tarafından benimsenen ve tekrar tekrar tasvir edilen bu özelliklere Antik Yunan'ın varsayılan kültürel üstünlüğü de eklenmiştir. Asyalılar ve Afrikalılar gibi "diğerleri" sadece daha az güzel değil, aynı zamanda daha az ahlaklıydı (URL-1).”

Görsel 4'te Eduard Manet'in Olympia isimli resmi görülmektedir. Resim, çıplak uzanan bir kadını, arka planda görülen siyahi hizmetçi ve siyah kediyi betimlemektedir. Çıplak kadın resmin merkezindedir, aynı zamanda hizmetçinin bakışlarını üzerine alarak doğrudan resmin merkezine bakmaktadır. Hizmetçinin bakışı çıplak kadın imgesini güçlendirerek etkisini artırmaktadır. Beyaz kadın gerek ten rengi, gerekse yüzünün ve vücudunun idealleştirilmiş biçimi, kumral ya da sarışınlığıyla öne çıkmakta, siyahi kadının elindeki çiçek onu kutsamaktadır. Ayrıca kalın giysisiyle siyahi hizmetçi ve kedi, koyu arka plan nedeniyle dikkatli bakılmadığında görülememektedir. Kedinin özellikle siyah kedinin halk arasında ki algısı da siyahi hizmetçiyle kediyi anlam olarak eşleştiriyor görünmektedir. Ayrıca kedi resimde Olympia gibi resmin merkezine baktığını ve konumunun siyahi hizmetçiden üstte olduğu izlenimini edinmekteyiz.



Görsel 4. Eduard Manet, "Olympia", 1863, Tuv. Üz. Yğl., Orsay Müzesi, Paris.

Batı resminde çokça örneklerine rastladığımız, yaşlılığa karşı takınılan tavrın, fizyonomi kökenli olma olasılığı güçlü görünmektedir. Yaşlılıkla beraber ortaya çıkan, yüze ilişkin nitelikler; incelen deri ve bu yüzden belirginleşen yüz kemikleri, yüzdeki derin kırışıklıklar, sarkmalar fizyonomi açısından olumsuz karşılanmaktadır. Yaşlılığın biçimsel özellikleri, özellikle kadınlar üzerinden cadı ve büyücü kavramlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında, yaşlılıkla eşleştirilen cadı kavramının büyü ile ilişkili olduğu ve büyü'nün de deneyim boyutunun yaşa bağlandığını belirtmeliyiz. Ayrıca Batı resim sanatında cadı betimlemeleri arasında genç ve çekici cadı temsillerinin de var olduğunu burada belirtmeliyiz (Görsel 5).



Görsel 5. *Salvator Rosa, "Cadi", 1640- 49, Tuv. Üz. Yğl., Özel Koleksiyon, Milano.*

"En başından beri, her ne kadar kara büyünün hem erkekler (erkek büyücü) hem de kadınlar (cadılar) tarafından uygulandığı kabul edilse de, kökleri derinlere uzanan bir kadın düşmanlığı bu zararlı yaratığı kadınlarla özdeşleştirme eğilimindedir. Hıristiyan dünyasında şeytan ile birlik, ancak bir kadın tarafından gerçekleştirilebilirdi. Ortaçağ'da cadıların sadece tılsım saçmadıkları, aynı zamanda gerekli tüm niteliklere sahip seks partilerine teslim olarak, şehvetin bir sembolü olan keçi kılığında ki Şeytanla cinsel ilişkiye girdikleri şeytani bir meclis olarak Sebt Günü'nden bahsediliyordu (Eco, 2009: 203)."

Resim sanatında, zengin betimleme çeşitliliğinin yaşandığı bir diğer konu kıyamet günü, cehennem gibi dinsel içerikli resimlerdir (Görsel 6).



Görsel 6. *Hans Memling, "Kiyamet Günü (Detay; sağ panel)", 1467- 71, Pan. Üz. Yğl., Ulusal Müze, Gdansk.*

Dinsel içerikli resimler içerisinde, zengin biçim ve içeriğe sahip olan, düşsel yönü oldukça ağır basan bir diğer dinsel temsil de şeytan kavramı üzerinedir. Bu resimlerde yoğun olarak şeytan ya da yardımcıları, insan biçiminde; iki ayakları üzerinde, kimi zaman pençeye dönüşen elleri ve yine insan biçiminde ama abartılmış yüz biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Şeytan ya da yardımcılarının ten rengi, insandan farklı çoğunlukla koyu ve siyah renk özelliklerini taşımaktadır. Kılı olma sadece fizyonomi açısından değil, bugün bile istenmeyen bir şeydir ve doğada genelde insan yaşamına

tehdit oluşturan hayvanlarla eşleşmektedir. Koyu ten renginin yanı sıra bu yaratıklar Memling'in resminde kıllı olarak resmedilmişlerdir.

Şeytan figürünün fizyonomiye ilişkin kaynaklardan yararlanıp yararlanmadığına ilişkin olarak, şeytan tasvirlerine bakabiliriz. Şeytan tasviri sivri kemerli büyük burunlar, büyük kulaklar, büyük ağızlar, büyük dişler, koyu kıllı ya da tüylü vücutlar, kuyruklar, boynuzlar biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Daha önceden de belirttiğimiz üzere, fizyonominin bir kolunun insan ve hayvan benzerliği üzerinden yürüdüğünü hatırlamak gerekmektedir.

Günümüzde simetrik- asimetrik kavramları popüler ve tüketim kültürü üzerinden belirlenmektedir. Bazen asimetrik kimi aykırı örnekler yaratılmakta ama yoğunluk anlamında bakıldığında simetrisinin zaferinin sürdüğünü popüler beğeni kaynaklarından edinebilmekteyiz. Fizyonomiye ilgi bugün bile canlılığını sürdürmekte, niyet okuma çalışmaları bilimsel karşı çıkışlara rağmen ilgi görmektedir. 20. Yüzyıldan sonraki batı resim sanatına gelince, batı sanatı fizyonomi kaynaklı ötekileştirme ve canavar yaratma çabasını bir yana bırakarak, insan ve dünya merkezli çabasını gerçekçilik, sembolizm, simgeleştirme ve ifade üzerinden yürütmektedir.

3. Türk Resminde, Fizyonomi/ İlm- i Sima/ Firâset

Batılı anlamda Türk resmi, mitolojik ve dinsel etkilerin yanında kendi köklerini bulgulamak ve oradan beslenmek için folklorik etkilere de yönelmiştir. Bu anlamda denenmemiş kaynaklar ve konular, aradaki açığı kapatmak, yoksun kalma duygusunun biraz dahi olsa giderilmesi konusunda önem kazanmaktadır. Batılı anlamda Türk resmi öncesi ele alındığında, bugüne taşınan görsel birikim olarak minyatür sanatı karşımıza çıkmaktadır. Fizyonominin batıda ortaya çıktığı ve bugüne kadar tüm dünyayı etkilediği düşünüldüğünde Türk resminin görsel kaynak ve görsel birikimlerine yönelmek daha doğru olacaktır. Bu doğrultuda Türk resminin görsel birikimini ve hafızasını, Batılı anlamda bir resim geleneği öncesi olarak, aynı zamanda Osmanlı- İslam birlikteliğinin oluşturduğu İslam mitolojisi izlerinin minyatürlerde sürülebileceği anlaşılmaktadır.

“Osmanlı nakkaşlarında portrecilik çok gelişmişti. Yalnız sultanların değil, ünlü kişilerin, peygamberlerin, ulu kişilerin portreleri de yapılmıştı. Nakkaşın çağdaşı kişiler daha aslına uygundur. Daha önceki dönemlerin padişahlarının portrelerinin yapımında ise ya Avrupa gravürlerinden yararlanılmış ya da padişahın döneminden kalma kitaplarda yer alan betimlemelerden yararlanılarak hayalden yapılmıştır. İslam ülkeleri içinde Osmanlı nakkaşları, özellikle hükümdar portreciliğini kendi başına bir tür olarak geliştirmişlerdir. (And, 2021: 182).”

“Portre ressamlığının en güzel örnekleri tarihçi Seyyid Lokman Çelebi'nin *Kiyâfetü' l-İnsâniyye fi Şemâilil- Osmâniyye* adlı eserine Nakkaş Osman'ın yaptığı on iki padişah portresidir. Bu minyatürlü yazmanın Topkapı Sarayı'nda birkaç nüshası olduğu gibi, çeşitli kitaplıklarda da nüshaları bulunmaktadır. Bu kitap çok eski bir bilim olan ilm-i kıyafet, bir başka

deyişle bir insanın dış görünümü, fizik özelliklerinden o kişinin karakterini çözümleme bilimidir. Örneğin yüz, ten, kaş, saç, baş, alın, kulaklar, burun, ağız, dudak, diş, dil, ses, soluk, gülüş, sakal, çene, boyun, beden, boy, göğüs, omuz, karın, kol, el, parmak, tırnak, göğüs kafesi, baldır, ayak gibi dış özellikler. İlk padişah I. Osman'dan, yazmanın hazırlandığı dönemin padişahı III. Murad'a kadar on iki padişahın karakterlerinin çözümü yapılmıştır. Her padişahın döneminde, gene ilk padişahıtan başlayarak bunlara yenileri katılmıştır (And, 2021: 183)."

Önemli bir minyatür olarak kabul edilen Fatih'in portresi, hem Doğu geleneği hem de Batı geleneğini birleştirmesi bağlamında, döneminin yeniliklerini üzerinde barındırmaktadır. Bu portre üzerinde minyatürün bütünü de hacimleme isteminin başarılı bir biçimde gerçekleştirildiği görülmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. Şiblizâde Ahmed, "Fatih Portresi",1480, Topkapı Sarayı Müzesi.

Uzakta bir noktaya etkili biçimde bakan, bu arada gül koklayan ve düşüncelere dalan bir padişah görüntüsü oluşturulmuştur. Minyatürde Fatih'in aydın bir kişilik olarak, uzağı görme yeteneğinin, uzaklara bakan Fatih olarak betimlendiği görülmektedir. Fizyonomi açısından portredeki kimi nitelikler, kemerli bir burun, yüz biçimi, kaşlar ve yanaklar sultanın kişiliği konusunda önemli bilgiler vermektedir. Bu niteliklerin çözümü aşağıda başka bir minyatürde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Minyatür de dört padişahın resimleri bulunmaktadır (Görsel 8). Bunlar sırasıyla soldan; Çelebi Mehmed, II. Murad, Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid'dir. Fizyonominin yüz okuma sanatı olduğundan hareketle bu minyatürde ki yüzlere baktığımızda, fizyonomi de ideal yüz kare olmayan, uzun olmayan ve küçük olmayan yüz şekli olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca dudaklar da bu anlamda dikkate alınması gereken yüze ait organlar olarak öne çıkmaktadır.

"Hem kalınlık, hem de uzunluk bakımından orantılı olan dudaklar düşünme ve araştırmayla ilgili ilim irfan sahibinde bulunur (Fahredden, 1933: 11)."

Bu nitelikler göz önüne alındığında Fatih Sultan Mehmed'in portresi dikkat çekmektedir. İskender Fahredden'e göre (1933: 7- 9), "İnatçı

insanların gözleri dışarı doğru çıkık ve fırlak olur. Kaşları hilal şeklinde ve ince olanlar ince ruhlu, hassas ve güzel sanatların birinde şöhret bulurlar. Eğer burun kemiği, burunun ortasında dışbükey olursa, dengeli bir akla işaret eder. Fikir ve endişe nedeninin ayırıcı özelliği budur. Orta kemerli burunlar, medeni cesarete sahip ve ilme talip insanlarda bulunur. Gözlere doğru şişkin olan yanaklar, hassas ve cömert insanlarda bulunur. Eğer bu şişkinlik çeneden göz ucuna kadar yayılmışsa, sahibinin kalbinin ahlaklı ve temizliği anlaşılmalıdır.”

Fizyonomiye göre bu dört padişahın ikisi Çelebi Mehmed ve Fatih Sultan Mehmed, ideal yüz niteliklerine sahiptir. Ama sadece Fatih Sultan Mehmedin daha yuvarlak bir yüz biçimi ve daha kemerli bir burnu olduğunu da minyatür de görmekteyiz. Doğal olarak, bu minyatürlerin fizyonomiden yararlanılarak oluşturulma olasılığı güçlü görünmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Nakkaş Osman, “Kiyafetü'l-İnsaniyye fi Şemali'l-Osmaniyye”, 1579, Topkapı Sarayı Müzesi.

Dinsel kavramların ve varlıkların betimlemesine gelindiğinde Osmanlı minyatürlerinin Batı resmiyle olan farklılıklarının daha açık biçimde ortaya konulabileceği görülmektedir. Bunlar arasında Batı resmiyle ilgili olan bölümde belirttiğimiz gibi, şeytan ve cin gibi kavramları farklı düşsel unsurlar içerdiğinden fizyonomiyle ilgili örnekleme için daha uygun olmaktadır.

“Başta cinlerle şeytanın birbirine karıştığı belirtilmişti. İkonografya açısından cin ve şeytan resimleri birbirine karışmaktadır. Bu kesimin başında verilen bir dizi minyatür, yazmada bu kesimin metni olmadığı için, hangisinin şeytan, hangisinin cin olduğu bilinmemektedir. Yalnız bir ikisi için iblis denilmiştir. Aslında bu ikisini içine alan Batı dillerinde bir sözcük vardır. Bu Yunancada cin anlamında *daimon* sözcüğüdür. Bu Batı dillerine demon olarak geçmiş, hem şeytanı, hem cini karşılamaktadır. Toplu olarak verilen minyatürlerde ikisinin şeytan olduğu belirtilmiştir. Bu kesimde şeytan minyatürlerine başkaca yer verilmemiştir. Ancak özellikle peygamberlere ayrılan kesimde örneğin Hz. Zekeriyya'nın içine saklandığı ağaç kesilirken şeytan oradadır. Nemrud, Hz. İbrahim'i ateşe atarken şeytan oradadır. Ya da şeytanın Hz. Nuh'un gemisine çıkışını gösteren minyatür de

bunlardan biridir. İblisin çocuklarının çeşitli görevleri vardır. Bunlardan Lebtâ, felaketlerle ilgilenir, giysilerin yırtılıp parçalanması, mezara gömülmede yas tutmayla görevlidir; A'var zina ile görevlidir; Massût yalanla; Dâsim aile içi kavgalarla görevlidir; Zalanbûr çarşıda rekabeti körükler, yalanla malları aşırı bir biçimde över; Lakis çöllerde görevlidir; Abiyad peygamberlerle ilgidir; Matus yalan haberlerin görevlisidir. İblis dünyanın üç bölgesinde otuz yumurta çıkarmış, buradan bir şeytan türü *Gilân*, *'Akârib*, *Katâarib* gibileri doğmuştur (And, 2007: 288).”

Cehennem tasvirleri minyatürlerin şeytan, iblis gibi dinsel figürlere fizyonomi açısından bakışı konusunda bize veriler sunmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. “Cehennem, fâlnâme”, 1614- 16, Topkapı Sarayı Müzesi.

Görsel 9’da cehennem tasvirinde, insanlar, fantastik yaratıklar ve şeytanlar ya da iblisler görülmektedir. Batı resminde olduğu gibi burada da yaratıklar aynı sahnede ki insanlardan farklılaştırılmış daha korkunç görünmeleri için eklemeler yapılmıştır. Şeytan ya da iblisi temsil eden iki figür, birbirine büyük oranda benzemekte, insanlardan farklı olarak deri renkleri, deri yaraları, dişler, yanan gözler ve ten renklerinin farklılığıyla öne çıkmaktadır. Diğer fantastik yaratıklar, diğer minyatürlerde rastladığımız, Orta Asya kökenli ejderha, yılanlar ve akreplerdir. Şeytan ya da iblisi temsil eden iki figür Hans Memling’in resminde (Görsel 6) olduğu gibi yarı hayvan yarı insan görünümündedir.

Batılı anlamda Türk resmine geçerken, geçmişten bugüne taşıdığımız görsel birikim ve miras bize, fizyonomik çıkarımlar yapabileceğimiz somut veriler bırakmamasına karşın hem Doğu hem de Batı kültürlerinin fizyonomiden haberdar olduklarını biliyoruz. Bunda kuşkusuz İslamiyet’in, kul kavramını farklılıklar üzerine değil, aynı düzlem de eşit bir biçim de kurmasından kaynaklandığı görüşündeyiz. Bu arada, İslamiyet’i zenginleştiren İslam tasavvufunun insana bakışının etkisini de unutmamak gerekmektedir. Tasavvuf, bu dünyanın ötesini ya da öbür dünya olgusunu gerçek dünya olarak içselleştirmiş ve bu yönde toplumsal düzlem de etkin olmuştur. Tasavvufta insan ve Allah arasındaki ilişki, sıradan Yaratıcı ve kul arasındaki tahakküm ilişkisine dayanan bir ilişki olarak karşımıza çıkmamaktadır.

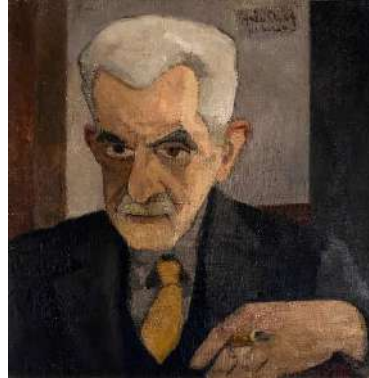
“Dikkat edilirse burada akıl ile sezgi arasındaki fark realite hakkındaki görüş farkından doğmaktadır. Mistisizm "görünen" ve "görünmeyen", "zahiri-batını" veya kabuk ve öz olmak üzere iki türlü realitenin varlığını kabul eder. Bu ayırım belki ruh-beden ayırımı kadar eski ve onunla iç içedir. İnsanların bedende yeri olmayan, beden fonksiyonlarıyla izah edilemeyen birtakım faaliyetleri ondaki "ruh"a atfetmeleri, muhtemelen iki türlü gerçek arasındaki farkın temelini teşkil ediyor. Mistik düşüncenin bilinen en eski örneklerinde ruhun ayrı bir dünyadan geldiği, bizim dünyamızda bir bedene bürünerek ortaya çıktığı fikrine rastlıyoruz. Şu halde bedenimiz, ruh için geçici bir kalıptan ibarettir; ruhun aslında bedeni yoktur. Nitekim beden zamanı gelince atılması ve yok olması, keza yeni canlıların ortaya çıkması, bunlardan birinin geçici, fâni, hayal mahiyetinde olmasına karşılık, öbürünün değişmez gerçek olarak devam ettiğini göstermektedir (Güngör, 1996: 97).”

Cumhuriyet sonrası Türk resmi, yeni bir devlet olarak çağdaş kurumların uygulanmaya koyulmasıyla, ivme kazanmaya başlamıştır. Yurtdışına öğrenci gönderilmesi, akademinin akademi ismiyle açılması gibi sanat eğitiminde ki gelişmeler bunda etkili olmuştur. İlerleyen dönemde, daha çok dışa açık yönetim politikaları gündeme gelerek dış ülkelerle olan iletişim güçlendirilmiştir. Siyasal, bilimsel ve sanatsal değişimler yurda belirli aralıklarla olsa bile yansıyabilmiştir. Tüm dünyayı etkileyen savaşların sonucu olarak özellikle 1950’den sonra gündeme gelen sosyal, ekonomik ve sanat alanında dönüşen dünya, Türkiye’yi de etkilemiştir. Bu etki her alanda olduğu gibi sanat alanında da özellikle figüratif resimde özgürlük, emek, işçi sınıfı ve emperyalizm konuları üzerine, yani emek-sermaye ilişkisine odaklanmaktadır. Bu ilgi kimi zaman ifade, dışavurum kimi zamanda sembolist tavır üzerine odaklanarak devam etmektedir.

Cumhuriyet döneminin başlangıcında figür ve portreye yönelik tavır daha çok çözümleneci, kübist ve inşacı olarak adlandırabileceğimiz yönde olmuştur. Bu anlayışta biçim ve renk arasında dengeli bir ilişki gözetilmektedir. Görsel 10 ve 11’de bu nitelikleri örnekleyebilecek Sabri Berkel ve Hale Asaf’a ait resimler görülmektedir.



Görsel 10. Sabri Berkel, "Otoportre", 1946, 45,5X 54,5 cm., Muk. Üz. Yğl., ADRHM.



Görsel 11. Hale Asaf, "Portre", 1922, 68X 69,5 cm., Duralit Üz. Yğl., ADRHM.

Aynı dönemde Türk ressamlar görsel birikimlerine dönerek, geleneksel ve folklorik anlayışta yapıtlar üretmeye başladılar. Bu ressamlar arasında nüktedan ve dışavurumcu olanların yanı sıra geleneksel ve folklorik birikimi konu, renk ve biçim ilişkisi bağlamında ortaya koymaya çalışanlar da bulunmaktadır. Renkli ve zengin bir kişiliğe sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu işlerini ortaya koyarken geleneksel malzemelere farklı bir anlam yüklemeye çalışmakta, aynı zamanda çok yönlü sanatçı kişiliğine örnek olarak da gösterilmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Portre, 25X 16 cm., Kağıt Üz. Kar. Teknik, Özel Koleksiyon.

“Geleneksel el sanatlarımızın ürünlerinin taşıdıkları soyut değerlerin, çağdaş resim sanatına öncülük edecek nitelikler taşıdığı savı birçok sanatçı ve yazar tarafından dergilerde savunulmaya başlar. Birçok sanatçı özgün biçimini bırakarak soyut anlatımlara yönelirken tuvaler hatlar, yazmalar ve nakışlarla bezenir. Bu kez de süsleme sanatlarına öykünen sanatçılar eleştirileceklerdir. Halk sanatını Türk resim sanatının en gözde kaynağı olarak benimseyen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat anlayışı ve uygulamaları için yapılan eleştiriler, bunlardan bir kesiti sergiler (Giray, 1994: 67- 68).”

Parçalayıp tekrar inşa eden çözümlemeci figür ve portre anlayışıyla beraber geleneksel birikim resimsel sürece katılmış, ilerleyen süreçte bu anlayışlara ifadeci ya da dışavurumcu olarak adlandırılan tavırlar eklenmiştir (Görsel 13).



Görsel 13. Mehmet Gülerüz, Portre, 1983, 50X 70 cm., Mukavva Üz. Yğl., Özel Koleksiyon.

“1980’den sonra modalaşan yeni- fov ya da yeni- ekspresyonizm denen akıma katılan işler yaptı. Ancak bu çalışmalar, önceleri tuvallerinde pek rastlanmayan polikrom bir uygulamanın sınırlarını aşmış olmuyorlardı. Önceleri desenin çok belirgin olduğu tuvaller, böylece desenin gene ancak desen olarak kaldığı ve haliyle ifadeci boya ataklarıyla zedelenip zarara bile uğradığı bir çalkantı sürecine girmiş oluyordu (Tansuğ, 1988: 85).”

Daha önce giriş bölümünde belirttiğimiz gibi, fizyonominin Türk resminde izini sürebilmek için deforme edilmemiş, yüzün anatomisi okunabilen örneklerden yola çıkılması gerekmektedir. Bu doğrultuda Türk resminde insan ve sosyal konumlarına ilişkin aldıkları tavırla gündeme gelen sanatçılar örneklenmiştir.

Ağırlıklı olarak kadın portreleri ya da portre grupları yapan Nuri İyem’in resimleri sanatçının kadına dair bakış açısını yansıtmaktadır. Bu bakış açısı sanatçının empatisi doğrultusunda ayrıca bir yüceltme de dönüşmektedir. Bu yüceltim aynı zamanda toplumsal eleştiriyi de içerisinde barındırmaktadır (Görsel 14). (1933: 4- 6-15), “kısa ve dar alın, alçak ve fazlaca ileri ye taşmış olan alınlar, müteessir insanların alınlarıdır. Bu gibi insanlar ehemmiyetli işlerde kendi kendine teşebbüse kadir olmayıp diğer insanların peşinde giderler. Yeşil gözler insana ekseriya endişe ve keder etkisi bırakır. Kaşın göz açısına doğru bükülmesi, iyi tabiatı ifade eder.” İlim ve irfan sahibi insanların kaşları ise gözlere fevkalade yakın bulunur, adeta kaşı gözünün üstünü örter.”

Buraya kadar, fizyonominin saptamalarına göre portre için sezgisi güçlü, üzgün, kendi kendine karar alamayan, kederli ve iyi huylu çıkarımları yapılabilmektedir. Bu, toplumcu gerçekçi bir ressam olan Nuri İyem ’in kadının toplumda ki yeri anlamında ifade etmek istediğine oldukça yakın bir çıkarım olma olasılığını taşımaktadır. (1993: 7- 15) “Mükemmel orantılı bir burun tam alının yüksekliği kadar uzun olmalı ve alının alt tarafında yani nihayetinde bulunan küçük bir çukurcuktan başlamalıdır. Burun delikleri en az dışbükey olmalı ve her biri diğerinin aynı olmalıdır. Gözlere doğru şişkin olan yanaklar, hassas ve cömert insanlarda bulunur. Eğer bu şişkinlik çeneden göz ucuna kadar yayılmışsa, sahibinin kalbinin ahlaklı ve temizliği anlaşılmalıdır. Üst dudak ileriye doğru alt dudağı biraz tecavüz ederse, iyi tabiatlılığı ifade eder. Hem kalınlık, hem de uzunluk itibariyle orantılı olan dudaklar düşünme ve araştırmayla ilgili ilim irfan sahibinde bulunur. İyi insanların alameti mahsusaları çenelerinin toparlak olmasındadır. Upuzun olup ucu biraz kalın olan çeneler güzelliğe delalet eder. Siyah, sık, düz ve yağlı saçlar düzen severlerin göstergesidir.”



Görsel 14. Nuri İyem, "Portre", 1976, 24X 18 cm., Duralit Üz. Yğl., Özel Koleksiyon.

Anıtsal figürlerle, yaşadığı coğrafyanın insan ve doğa ilişkisini resim yoluyla irdeleyen Neşet Günel, büyük boyutlu resimleriyle Türk resminde önemli bir yere sahiptir (Görsel 15).



Görsel 15. Neşet Günel, "Duvar dibi III", 1972, 152X 245 cm., Tuv. Üz. Yğl., Özel Koleksiyon.

Resimlerinde figürün yanı sıra, figürlerin yüzleri de, insanın doğa karşısında yalnız bırakılmanın yazgısına terk edilmenin sonuçlarını bize sunmaktadır. Söz konusu resimde, resmin merkezini oluşturan kahverengi kasketli portreyi incelediğimizde: (Fahreddin, 1933: 3- 7), "Kaşlar hizasında sağdan, soldan şişkin olan başlar ekseriya çalma eğiliminin vücuduna delalet eder. Musikiye istidat, ekseriya, göz hizasının üstünde bir çıkıntının vücudundan anlaşılır. Kaşların üzerinde bulunan kemiğin fazla kabarık olması hafıza kuvvetinin çokluğunu gösterir. Yukarısına nispeten daha ehemmiyetli olan alının aşağı kısmının yüksek olması, çabukluk, anlıkçılığı ima ederse de bazen hoppalığa da alamettir. Açık mavi gözler, hiçbir zaman, yoğun duygu ve etkilenme durumunda bulunmazlar. Eğer yoğun etkilenmeye yetenekli olup da bu renkte gözlere malik olanlar varsa, onların atılganlığı, muhakkak ciddi ve salim bir muhakeme ve düşüncüyü takip eder ki bu pek nadirdir. İlim ve irfan sahibi insanların kaşları ise gözlere fevkalade

yakın bulunur, adeta kaşı gözünün üstünü örter. Eğer uçları aşağıya doğru yönelik olurlarsa zayıf tabiat ve zayıf kalpliliğe alamettir.”

Portre için fizyonomi; hırsızlık eğilimine ve güçlü hafızaya sahip, tez canlı ve hoppa, Müziğe yetenekli, mavi gözlü olduğu için duygusuz ve empati yoksunu savını ileri sürmektedir. Kendi insanlarını acımasız yaşam mücadelesi içerisinde resmetmeyi amaç edinmiş bir sanatçı için bu saptamaların gerçek olma olasılığı yok görünmektedir. (Fahreddin, 1933: 7-17) “Burun deliklerinin yanında yukarıya doğru bir yay biçimi, ancak kibirli ve büyüklük taslayanlar da mevcuttur. Gözlere doğru şişkin olan yanaklar, hassas ve cömert insanlarda bulunur. Eğer bu şişkinlik çeneden göz ucuna kadar yayılmışsa, sahibinin kalbinin ahlaklı ve temizliği anlaşılmalıdır. Eğer alt dudak üst dudağı tecavüz ederse, alay etmeye eğilimlidir; bu hal ekseriya güzelin değerini bilmeyenleri nitelendirir. Dört köşeli çene gamlı ve hırçın olanlarda bulunur. Eğer kulak muntazam ve tam teşekkül etmişse, zekâya ve akliselime işaret eder. Eğer boyun zayıf fakat sert olmakla beraber damarları meydanda olursa, bu gibi boyunlar mütemadiyen ve her şeye itiraz eden fena huylu insanlarda bulunur. Cin fikirli ve şeytanete mail olanların bilhassa alınlarının buruna civar olan kısımları buruşur.”

Görsel 16’da Aydın Ayan’a ait “Karda Kadın” isimli resim görülmektedir. Resim, yaşlı kadın figürünün merkez olduğu karlı bir kır manzarası eşliğinde karşımıza çıkmaktadır. Doğayla öylesine iç içe ya da onu öylesine içselleştirmiştir ki doğayı ve acımasızlığını çok da önemsememektedir. Kendi dünyası ve doğa öylesine iç içe geçmektedir ki, onun kendi kendine niçin gülümsediğini anlamlandıramayız. Figürün el, yüz ve bakış noktası arasında ki ilişkisi figürün bizden ayrılarak başka bir alanda ki nesne ya da düşsel bir takım imgelere yoğunlaştığını göstermektedir. Yüze geldiğimiz de alın ve kafa arasında ki ilişkiyi başörtüsü nedeniyle biçimsel anlamda ilişkilendirmek pek mümkün görünmemektedir.

“Şuursuz olanların gözleri yuvarlak ve açıktır. Hayalperestlerin bakışları ekseriya uzağa yöneliktir, yani uzağa bakar ve dalgın bulunur. İlim ve irfan sahibi insanların kaşları ise gözlere fevkalade yakın bulunur, adeta kaşı gözünün üstünü örter. Dolgun ve ufki gibi düz ve bükülmesi az olan kaşlar yumuşak huyluluğa, soğukkanlılığa delalet eder. Eğer burunun başlangıcın da çukurcuk mevcut değil ise, o burunun sahibinde asaletin tamamen kayıp olduğuna hükmetmelidir. Burun deliklerinin yanında yukarıya doğru bir bükülme, ancak kibirli ve büyüklük taslayanlarda mevcuttur. Eğer burun delikleri fazla açık olursa, zariflik duygusuna delalet eder. Burunun ucu pek yassı olursa, böyle bir adamın zekâsı alelade bir adamın zekâsından farklı değildir. Sert tabiatlı ve inatçı, ancak burun deliklerinin fazlaca açık bulunmasından ve burunun yassı olmasından anlaşılır. Gözlere doğru şişkin olan yanaklar, hassas ve cömert insanlarda bulunur. Eğer bu şişkinlik çeneden göz ucuna kadar genişleyerek ziyadeleşirse, sahibinin ahlaklı ve temizliği anlaşılmalıdır. Çökük ağızlar, ekseriya kedere delalet eder. Tebessüm, memnuniyet ve hoşnudiyetin göstergesidir. Çene, özü ve sözü bir olanlarda ileriye doğru bir çıkıntı teşkil

eder. Dört köşeli çene gamlı ve hırçın olanlarda bulunur. Upuzun olup ucu biraz kalın olan çeneler güzelliğe delalet eder. Çenenin pek dörtgen olması, yani yanakları teşkil eden iki muvazi hattın darlaşmadan aşağıya kadar inmesi ile hâsıl olması şiddetten kaçınma ve cesarete delalet eder. (Fahredden, 1933: 4- 13).”

Görsel 17’de Neşe Erdok’a ait bir portre görülmektedir. Portrede alın, kafa yapısı görülmediği için, yüz biçimi, gözler, kaşlar, burun ve ağza ilişkin fizyonomi bağlamında şunlar söylenebilir: (Fahredden, 1933: 5- 14), “Şuursuz olanların gözleri yuvarlak ve açıktır. Kaşlar eğer uçları aşağıya doğru yönelik olurlarsa zayıf tabiat ve zayıf kalpliliğe alamettir. Burun deliklerinin yanında yukarıya doğru bir yay biçimi, ancak kibirli ve büyüklük taslayanlar da mevcuttur. Büyük olup da ucu şişkin ve toparlak burunlar, sevecen ve yumuşak huylu insanlarda bulunur.”

Kent yaşamının hızlı akan temposunda geri planda kalmış görünmeyen insanların dramını ortaya koymaya çalışan bir sanatçı için fizyonominin olumsuz çıkarımları doğal olarak bir şey ifade etmeyecektir. Çünkü söz konusu resimlere konu olan kişiler, kendi konumlarının oluşumunda söz sahibi olmayan, dış etkenlerin yaşamlarını biçimlendiren kişiler olarak ortaya konmaktadır. (Fahredden, 1933: 9- 14) “Yanakların darlığı ve zayıflığı ziyadesiyle kanaatkârlığa, ciddiyete, inanca, günahlardan sakınmaya delildir. Hem kalınlık, hem de uzunluk itibariyle orantılı olan dudaklar düşünme ve araştırmayla ilgili ilim irfan sahibin de bulunur. Azimsiz insanların çeneleri pek küçüktür. İyi insanların belirleyici özellikleri çenelerinin toparlak olmasındadır. İhtiras ve şiddetli arzu sahiplerinin çenesi dar olur. Eğer kulak muntazam ve tam teşekkül etmiş ise, zekâya ve akliseline işaretler. Güzel söz söyleyenlerin ve fesahati beyana malik olanların kulakları mütenasip ve hafifçe pembe olur. Kulak memesinin şişkin olması, oburluğa alamettir.”



Görsel 16. Aydın Ayan, “Karda Kadın”, 1985, 89X 116 cm., Tuv. Üz. Yğl., Özel Koleksiyon.



Görsel 17. Neşe Erdok, “Kasketli Adam”, 2006, 116x 89 cm., Tuv. Üz. Yağl., Özel Koleksiyon.

Sonuç

Batı resmi, uzun sanat deneyimini, basılı kaynakların yokluğu ya da okuma yazma oranının azlığı nedeniyle, Tanrı buyruklarının, azizlerin yaşamlarının ve dinsel öykülerin halka anlatılması gerekçesiyle, kilise ve monarşinin birbirini desteklediği ortamda bu güçlerin hizmetinde çalışarak elde etmiştir. Fizyonominin resim alanında ağırlıklı olarak görülmesi ve resim alanında etkin bir biçimde yer alması bu dönemde gerçekleşmektedir. Dinsel betimlemelerin etkili olabilmesi için de kutsal metinlerde geçen insan ve Tanrı düşmanı figürler, bu dünyadan örneklerle düşmanlaştırılmaktadır. Bunun için ırksal, dinsel, yaş gibi ayrıştırıcı ve tasnif edici insana özgü nitelikler kullanılmıştır. Batı resminde fizyonominin etkisiyle ilgili bu süreci rahatlıkla, araştırmamızdaki örneklerde de görüleceği üzere, izleyebilmekteyiz. Batılı anlamda Türk resminin doğrudan Fizyonomiyle karşılaştığı ve etkilendiği konusunda kesin bir bilgimiz bulunmamasına karşın, fizyonominin doğu ve İslam toplumlarınca da bilinmesi, dünyayla iletişimin artması, fizyonominin bugün bile çok yaygın oluşu gibi etkenler bilerek ya da bilmeyerek etkilenildiğini düşündürmektedir. Minyatürlerde özellikle padişah portreleri söz konusu olduğunda, fizyonomiye ilişkin belirtileri ve biçimlemeleri görebiliyoruz. Araştırmada yaptığımız bir alıntıda padişahların portrelerindeki fiziksel özelliklerinden karakter analizlerinin yapıldığından söz edilmektedir. Araştırmada örnekler üzerinden yapılan yüze ilişkin anlam çözümlemesi fizyonominin bize, sadece simetriyi kutsadığını değil, aynı zamanda asimetric fiziksel özellikleri de kutsayabileceğini göstermektedir. Bunu özellikle Fatih'in portresinde, kemerli bir burun, dışarıya doğru çıkık gözler gibi aslında bugün genel geçer olmayan fiziksel niteliklerin olumlu özellikler olarak yorumlanmasında görmekteyiz. Minyatürler, İslam mitolojisi betimlemelerinde zengin bir biçim ve renk ilişkisi sunarlar. Batı resminde olduğu gibi minyatürler de, mitolojik ya da dinsel figürleri oluştururken eklemleme yolunu tercih etmekte, insan ve hayvan arasındaki eşleştirmeden yararlanmaktadır. Minyatür insan sınıflamasına ilişkin herhangi bir ipucu vermemektedir. Çok sayıda figürün bulunduğu minyatürlerde, geleneksel betimleme tavrı her zaman öne çıkmakta, insanların farklı fiziksel niteliklerine yer verilmemektedir. Tüm insanlar ve diğer canlılar tek tiptir. Bunun yanında, kalabalık figürlerle oluşturulan minyatürlerde, Osmanlı'da uzun bir süre yaygın olan siyahi kölelerle ilgili, Kızlar Ağalarının görüldüğü az sayıdaki minyatürlerin dışında minyatürlere rastlanmamaktadır. Batılı anlamda Türk resmine gelince, doğal olarak yüzlerce yıllık Batı resmi birikiminin karşısında bu birikimi deneyimlemesi gerekmektedir. Bu deneyimi yaşarken, Batı resminden elde ettiği biçim ve renk ilişkisini kullanacaktır. Yani Batı resminin fizyonomiden elde ettiği veriler doğal olarak Türk resmine bilerek ya da bilmeyerek aktarılacaktır. Türk figür resmi örneklerde gördüğümüz gibi tüm sosyal sınıfları, insana ilişkin fiziksel nitelikleri resmin konusu olarak betimlemiştir. Bu betimleme, ayrıştırıcı ve ötekileştirici nitelik taşımamakta, tam aksine resmin konusu olan insanları kendi

yalnızlıkları içinde birer empati nesnesine dönüştürmektedir. Bunda kuşkusuz oluşturulan mekânların, figür ve portreleri anlamamızı sağlama, onlarla iletişime geçme isteğimizi sürekli özendirme üzerine kurgulanması neden olmaktadır. Bu kurgu figür ve portrelerin kendi fiziksel niteliklerini güçlendirecek asimetrik yapılara yer vermemektedir. Tam aksine bu mekân kurgusu, portre ve figürlerin söz konusu mekânlarla uyum içerisinde olmaları, amaçlanan ifade ya da anlam örgüsünü destekleyici, artırıcı doğrultuda hizmet etmektedir. Kurguda yer alan figür ve portreler, dinsel ya da toplumsal anlamda duyarlı konularla bir araya, yan yana getirilmediği için ayrıştırıcı ve ötekileştirici anlamını güçlendirici etkide bulunmamaktadır. Figür ve portreler, simetrik-asimetrik biçimsel niteliğe sahip olsalar bile, buldukları mekân kurgusunun anlam örgüsü, onların fiziksel niteliklerini olağanlaştırmakta ve olduğu gibi kabullenilme düşüncesini izleyicide güçlendirdiği görülmektedir. Türk ressamlar, burada bizim yaşadığımız toplum ve kültürel yaşantımızla ilgili, birebir uyumlu mekân ve manzaralar yaratmıştır. Ayrıca, figür ve portreler asimetrik düzenlendiğinde, yüzlerde fiziksel özelliklerden herhangi bir eksiltme yapılmadığı için bu yüz betimlemeleri kendi mekânlarıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu yüz betimlemeleri renk anlamında değerlendirildiğinde kimi ressamların renk değerlerini azaltıp matlaştırmaya doğru götürdüğünü, kimilerinin renkleri mekân ve ifade birlikteliği için aynı renklilik değerine yaklaştırdığını, kiminin ise renkleri en güçlü değerleriyle kullandığını görmekteyiz. Türk resmi, fizyonomiyle doğrudan ilgili resimler ortaya koymamıştır. İçinde bulunduğu inanç sistemi, sosyal, ekonomik ve kültürel süreç fizyonomiye ilişkin böyle bir birikimin oluşmasına izin vermemiştir. Fizyonominin dışında eleştirel bir bakış doğrultusunda resimler ürettiğini, bunda bile ayrıştırıcı, ötekileştirici ve düşmanca bir tavır izlemediğini söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Aleskerli, A. (2002). *Yüz okuma sanatı*. İstanbul: Selis Kitap.
- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı- İslam mitologyası*. İstanbul: YKY.
- And, M. (2021). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: YKY.
- Aristoteles. (1955). *Minor works*. (çev.: W. S. Hett). London: William Heinemann LTD.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin tarihi*. (çev.: A. U. Ergün vd.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Fahreddin, İ. (1933). *Fizyonomi*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabhanesi.
- Giray, K. (1994). Türk resminde soyut eğilimler ve 10'lar grubu, *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 1994, 12 (ocak- şubat), 67- 68.
- Göka E. - Beyazyüz M. (2012). *Gerçek insanın yüzünde yazar mı?* İstanbul: Timaş Yayınları.
- Güngör, E. (1996). *İslam tasavvufunun meseleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Henderson, G. E. (2016). *Çirkinliğin kültürel tarihi*. (çev.: A. M. Çavdar). İstanbul: Sel Yayınılık.

Hogarth, W. (1753). *The analysis of beauty*. London: J. Reeves.

Tansuğ, S. (1988). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Elektronik Kaynaklar

URL- 1: Waldorf, S. (2012). <https://blogs.getty.edu/iris/physiognomy-the-beautiful-pseudoscience/>, (Erişim: 17.02.2022).

URL-2: Uludağ, S. (1996). <https://islamansiklopedisi.org.tr/firaset#1>. (Erişim: 04.01.2022).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://blogs.getty.edu/iris/physiognomy-the-beautiful-pseudoscience> (Erişim: 17.02.2022).

Görsel 2: <https://paintersonpaintings.com/elizabeth-berdand-on-hieronymus-boschs-christ-carrying-the-cross-ugliness-and-the-science-of-physiognomy/> (Erişim: 14.02.2022).

Görsel 3:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ca/Annibale_Carracci_-_Mocking_of_Christ_-_WGA04441.jpg/800px-Annibale_Carracci_-_Mocking_of_Christ_-_WGA04441.jpg (Erişim: 17.02.2022).

Görsel 4:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Manet%2C_Edouard_-_Olympia%2C_1863.jpg (Erişim: 21.02.2022).

Görsel 5: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Rosa_-_Bruja.jpg (Erişim: 22.02.2022).

Görsel 6: Kaynak <https://www.wga.hu/art/m/memling/1early3/02last32.jpg> (Erişim: 23.02.2022).

Görsel 7: <https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/19> (Erişim: 25.02.2022).

Görsel 8: <https://m3alican.medium.com/padi%C5%9Fah-portreleri-7a7f8aa5c517> (Erişim: 28.02.2022).

Görsel 9: And, M. (2021). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*, 61, İstanbul: YKY.

Görsel 10: <https://docplayer.biz.tr/221745435-12-nisan-11-m-a-y-is-acilis-12-nisan-1988-sali-saat-uskup-hamamonu-cinko-gravur-39-x-49-cm.html> (Erişim: 06.06.2023).

Görsel 11: <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/07/hale-asaf.html> (Erişim: 06.06.2023).

Görsel 12: <https://img.artam.com/storage//images/auctions/70/10911/18420/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-portre.jpg> (Erişim: 08.06.2023).

Görsel 13: <https://img.artam.com/storage//images/auctions/348/30718/37065/nuri-iyem-1915-2005-portre-medium.jpg> (Erişim: 04.03.2022).

Görsel 14: https://nesetgunal.org/wp-content/uploads/2021/03/1972-006_duvar_dibi_III.jpg (Erişim: 07.03.2022).

Görsel 15: <http://www.neseerdok.com.tr/img/331.jpg> (Erişim: 07.03.2022).

Görsel 16: Giray K. (1999). *Aydın Ayan*, 15, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *Our study does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi editörü ve hakemlerine katkılarından dolayı teşekkür ederim / *I would like to thank to editör and referees of Motif Academy Journal of Folklore for their contributions.*

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

TÜRK-İNGİLİZ İLİŞKİLERİNE DENİZDEN BAKIŞ: KOCATEPE MUHRİBİNİN İNGİLTERE KRALI VI. GEORGE'UN TAÇ GİYME TÖRENİNE KATILMASI



A LOOK AT THE TURKISH-BRITISH RELATIONS FROM THE SEA: PARTICIPATION OF THE KOCATEPE DESTROYER IN THE CORONATION OF ENGLAND KING GEORGE VI

Ferdi UYANIKER*

ÖZ: Cumhuriyet döneminde Türk donanmasında büyük bir modernizasyon süreci yaşandı. Kısa zaman içerisinde personel eğitimi, silah, teçhizat temini ve envantere yeni katılan su üstü ve su altı gemileriyle, bulunan coğrafyada söz sahibi bir konuma gelindi. Bu noktadan sonra zaman zaman donanma, Türk dış politikasını stratejik anlamda destekleyen bir unsur olarak kullanıldı. Bu makalede, bahsi geçen bu örneklerden biri olarak Kocatepe muhribinin İngiltere’de icra edilen İngiltere Kralı VI. George’un taç giyme töreninde gerçekleşen ve savaş gemilerinin katıldığı deniz geçit merasimine iştirak etmesi konusu incelendi. Bu merasime iştirak edilmesi, 1920’li yıllarda I. Dünya Savaşı’ndan itibaren başlayan düşmanlık çizgisindeki diplomatik gerginliğin, Lozan Barış Antlaşması görüşmelerinde, Halifelik’in kaldırılmasında, Musul meselesi görüşmelerinde devam etmesi ardından, Türkiye’nin yürüttüğü başarılı dış politika sayesinde 1930’lu yılların ortalarına doğru uluslararası arenada konumunu sağlamlaştırması ile gelişmesi ve sonrası süreçte Türk-İngiliz ilişkilerin zirve noktasına ulaştığını göstermektedir. Makale; muhribin taç giyme törenine katılmasına karar verme süreci, seyir öncesinde yapılan hazırlıklar, Kocatepe muhribinin İngiltere’ye ulaşması, İngiltere’de liman periyodunda yaşananlar, kralın taç giymesi şerefine denizde icra edilen geçit merasimi, Kocatepe muhribinin İngiltere’den ayrılışı ve Türkiye’ye dönüş süreci alt başlıkları altında bilimsel bir bakış açısıyla akademik literatüre dahil edilmeye çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Kocatepe muhribi, İsmet İnönü, VI. George, Donanma, Portsmouth

ABSTRACT: In the Republic period, the Turkish navy became a dominant position in the geography in a short time and was used as a strategically supporting element of Turkish foreign policy from time to time. In this article, the subject of the Kocatepe destroyer’s participation in the naval parade in England, which took place at the coronation of King George VI of England and attended by warships, was examined. Article; the decision to participate in the coronation ceremony of the destroyer, preparations before the cruise, the arrival of the destroyer Kocatepe in England, what happened in the port period in England, the parade at sea in honor of the king’s coronation, the departure of the destroyer Kocatepe from England, and the process of returning to Turkey were tried to be included in the academic literature from a scientific point of view.

Keywords: Kocatepe destroyer, İsmet İnönü, VI. George, Navy, Portsmouth

* Dr. Öğr. Üyesi-Deniz Harp Okulu Dekanlığı Beşeri ve Sosyal Bilimler Bölüm Başkanlığı-İstanbul/ferdiozan@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-8587-1539)

Giriş

Osmanlı Devleti'nin yıkılması sonrasında Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulması ile sosyal, kültürel, askeri ve iktisadi gibi birçok alanda çağın gerekleri doğrultusunda kapsamlı bir değişim sürecine girildi. Bu değişim alanlarının en başında gelenlerden biri de donanma bünyesinde yapılanlar oldu. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne intikal eden donanma her anlamda yetersiz bir kuvvetti. Donanmadaki bu yetersizlik hem nitel hem nicel anlamda kendini gösteriyor, eldeki donanmayla bulunulan coğrafi konumun muhafaza edilmesinde kifayetsiz kalıyordu.

Güçlü bir donanmaya sahip olma gayesiyle hareket eden kurucu lider Atatürk'ün donanma komuta kademesiyle bizzat belirlediği strateji doğrultusunda öncelik, donanmanın materyal bakımından takviye edilmesine verildi. Belirlenen strateji doğrultusunda ilk olarak Osmanlı Devletinden intikal eden Yavuz kruvazörü gibi arızalı olan ve ciddi tersane bakımına ihtiyaç duyan gemiler aktif hale getirildi. Daha sonra donanmanın çağın gereklerine uygun biçimde yeni bir teşkilat yapısına kavuşması sağlandı ve personelin eğitim seviyesi yükseltildi. Ardından Lozan Barış Antlaşması hükümleriyle kabul edilen Boğazlar ve İstanbul çevresinin askersizleştirilmesi ve uluslararası bir komisyon idaresine verilmesi nedeniyle İstanbul dışında korunaklı bir üsse olan ihtiyaç kapsamında, Gölcük ve İzmit çevresi bir deniz ana üssüne dönüştürüldü. Zaman içerisinde meydana getirilen tersane, tesis ve fabrikalarla Gölcük bölgesi donanmanın merkez üssü yapıldı. Son olarak ise donanmanın gemi ve denizaltılarla güçlendirilmesi işi tamamlandı. Bu süreçte Hollanda'dan 1928 yılında Birinci İnönü ile İkinci İnönü denizaltıları, İtalya'dan 1931-1932 tarihleri arasında Tınaztepe, Kocatepe, Adatepe ile Zafer muhripleri, Sakarya ile Dumlupınar denizaltıları, Denizkuşu, Doğan ve Martı hücumbotları donanmaya dahil edildi. Her ne kadar 1929 ekonomik buhranı sonucu 1930 yılında Yunanistan'la imzalanan ve iki ülkenin de bir deniz silahlanması yarışına girmesini önleyen anlaşma yürürlükte olsa da genç cumhuriyet deniz kuvvetlerini geliştirmek için bütün olanaklarını kullanmaktaydı (Başak, 2023: 110-111). 1935 yılına gelindiğinde ise biraz da planlama haricinde olmak üzere İspanya'dan Gür denizaltısı, 1936 yılında da Almanya'dan Erkin denizaltı ana gemisi alınarak donanma envanterine katıldı (Uyaniker, 2021: 1-2).

Böylece bizzat Atatürk ve donanmanın komuta kademesinin belirlediği strateji, başarıyla uygulandı ve donanma teçhizat, tesis ve eğitim bakımlarından ciddi şekilde takviye edilmiş oldu. Aslında gelinen bu aşama, belirlenen stratejinin ilk ayağıydı. Artık stratejinin ikinci ayağına yani donanmanın Türk dış politikasını uluslararası arenada desteklemesi aşamasına geçilmesinin zamanı gelmişti. Bu kararın uygulandığı ilk faaliyet, donanmanın Cumhuriyetin onuncu yıl dönümü törenlerinde kullanılması oldu (1933 Akdeniz Manevraları, 1934: 1-105). Atatürk, yeni Türkiye'nin

kuruluşunu uluslararası çapta yapılacak etkinliklerle ve yabancı devlet temsilcilerinin katılımıyla kutlamak istiyordu. İcra edilecek olan Cumhuriyetin onuncu yıl dönümü törenleri bu anlamda büyük bir fırsat olarak görüldü ve dünyanın dikkatini Cumhuriyet donanmasının üzerinde toplayacak bir planlama yapıldı. Bu plana göre Genelkurmay Başkanı Mareşal Fevzi Çakmak'ın katılacağı 16 Haziran 1933 gününden 29 Ekim'e kadar devam eden Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünü anma etkinliklerinin ortasına gelecek biçimde 2-22 Eylül 1933 tarihleri arasında İzmit ve Antalya kıyılarında 20 gün sürecek bir donanma manevrası yapılacaktı (Arşiv-1: 1933-MK/1-8; Arşiv-2: 1933-61; Arşiv-3: 1933-MK/3; Arşiv-4: 1933-MK/9; Arşiv-5: 1933-MK/10). Yapılan plan doğrultusunda 20 günlük periyotta gerçekleştirilen manevralarla eldeki çağın en modern gemi ve denizaltılarının üstün manevra kabiliyeti, tahrip gücü ve bu unsurların Türk donanma personeli tarafından başarıyla kullanıldığı tüm Dünyaya gösterilmiş oldu (1933 Akdeniz Manevraları, 1934: 1-105; Arşiv-6: 7322-7324; Arşiv-7: 11081; Arşiv-8: 18961).

Türk donanmasının Türk dış politikasını uluslararası arenada desteklemesi faaliyetlerin ikinci uygulaması, Montrö Boğazlar Sözleşmesi görüşmeleri sırasında hayata geçirildi. Bilindiği gibi son olarak Lozan Barış Antlaşması ile "Milletlerarası Boğazlar Komisyonu" idaresine bırakılan ve Türkiye'nin egemenlik haklarını zedeleyen bir statüde bulunan Boğazların, en kısa sürede tam olarak kontrol altına alınması istenmekteydi. Bunun için Dünyadaki gelişmeler yakından izleniyor, bir fırsat kollanıyordu. Bu fırsat İtalyan lider Mussolini'nin Türkiye aleyhinde yaptığı konuşmalar, 12 Ada hakkında söyledikleri ve donanmasıyla Akdeniz çevresinde yaptıkları ile yakalandı. Yaşanan bu durumu lehine kullanmayı düşünen Türkiye, Lozan'da kabul edilen Boğazlar ile ilgili statüyü değiştirmek amacıyla Milletler Cemiyetine başvurdu. Kısa zaman sonra yaşanan gelişmeler neticesinde Montrö Boğazlar Sözleşmesi'nin imzalanmasıyla sonuçlanan süreç yaşandı (Armaoğlu, 2005: 344; İnan, 1995: 40-46.). İşte bu periyotta Türk donanması, görüşme sürecinde masadaki Türk heyetinin elini güçlendirmek ve Türk dış politikasına stratejik anlamda katkı sağlamak üzere manevralar yaptı. Bu kapsamda 2-23 Nisan 1936 tarihleri arasında Karadeniz manevrası, 7-28 Mayıs ve 15-27 Temmuz 1936 tarihleri arasında iki aşamalı olarak icra edilen Marmara manevrası ve 5-28 Ağustos tarihleri arasında Ege manevraları gerçekleştirildi. Hatta Montrö Boğazlar Sözleşmesi'nin imzalandığı 20 Temmuz 1936 günü, planlanan donanma manevraları sürecinin ortasına denk geldi (Arşiv-9: 1936-57; Arşiv-10: 1936-57; Arşiv-11: 1936-5; Arşiv-12: 7322-7324; Arşiv-13: 20328; Arşiv-14: 1936-17; Arşiv-15: 1936-69; Arşiv-16: 7322-7324; Arşiv-17: 7322-7324; Arşiv-18: 23390; Arşiv-19: 1936-57; Arşiv-20: 1936-69). Kısaca ifade etmek gerekirse Türk donanması, Montrö Boğazlar Sözleşmesi periyodunda tarihi bir vazife ifa etmiş oldu. Donanma tarafından ortaya konulan bu faaliyetlerin de etkisiyle, dünya ülkelerinin çoğunluğunun ittifakıyla

Boğazlar Türk kontrolüne bırakıldı (*Türk Deniz Kuvvetleri Tarihi 1935-1950 II, Tarihsiz: 21-23*).

Donanmanın stratejik bir unsur olarak kullanıldığı en önemli faaliyet ise Malta ve Fallar'e yapılan ziyaret oldu. Bu ziyaret, gemilerin 16 Kasım 1936 günü İstanbul'dan hareket etmesiyle başladı ve 4 Aralık 1936 günü İzmir'e ulaşmalarıyla sona erdi. Ziyarete donanmanın en önemli muharip unsurları olan Yavuz kruvazörü, Zafer, Tınaztepe, Kocatepe ve Adatepe muhripleri, Dumlupınar, Sakarya, Gür ve Birinci İnönü denizaltıları ile Erkin denizaltı ana gemisi katıldı. Donanmanın yaptığı bu ziyaret ile birçok amaç gerçekleştirilmiş oldu. Öncelikle donanma uluslararası arenada gövde gösterisi yaparak savaşa hazırlık durumunu açıkça ortaya koydu ve yeterliliğini tüm dünyaya ispat etti. Ayrıca bu ziyaret, Montrö görüşmeleri sırasında başlayan Türk-İngiliz ilişkilerinin gelişmesine ve Türk-Yunan yakınlaşmasının ilerlemesine de vesile oldu. Böylece savaş yorgunu yeni kurulmuş bir ülkenin donanması, 1930'lar Türkiye'sinde böylesine önemli ve uzun soluklu bir faaliyeti, tüm dünyanın takdirini toplayarak ve hatasız bir şekilde yerine getirerek dünyanın saygın donanmalarından birine dönüştü (Uyanıker, 2021: 1-222).

Bu makalede, Türk donanmasının İngiliz hakimiyetindeki Malta adasını ziyaretinin hemen sonrasında gerçekleşen ve Türk-İngiliz yakınlaşmasının zirve noktasına ulaştığını gösteren bir olay olan, Kocatepe muhribinin İngiltere Kralı VI. George'un taç giyme törenine iştirak etmesi süreci ele alındı. Bahsi geçen süreçte Türk-İngiliz ilişkileri hiç olmadığı kadar iyiydi. Montrö Boğazlar Sözleşmesi görüşmeleri periyodunda İngiltere'nin Türkiye'nin yanındaki tutumu ve Türk donanmasının Malta adasını ziyareti, iki ülke arasındaki ilişkileri zirve noktasına taşıdı. Bunun bir göstergesi olarak da Kocatepe muhribi İngiltere'ye gönderilerek İngiltere Kralı VI. George'un taç giyme töreninde gerçekleşen savaş gemilerinin katıldığı deniz geçit merasimine iştirak etti.

1. Taç Giyme Törenine Katılma Konusunda Karar Verme Süreci ve Başbakan İsmet İnönü'nün Londra'ya Gidişi

İngiltere Kralı VIII. Edward'ın 20 Ocak 1936 tarihinde başlayan saltanat süreci, tahttan kendi isteğiyle çekildiği 11 Aralık 1936 tarihine kadar sürdü. VIII. Edward'ın tahttan çekilme nedeni, ikinci evliliğini yapmış olan Amerikalı Bayan Simpson ile evlenmek istemesiydi. Ancak bu evlilik talebi ne kraliyet ailesi ne İngiltere kilisesi ve ne de başta Başbakan Stanley Baldwin olmak üzere İngiliz devlet erkânı tarafından onaylandı. Hatta VIII. Edward'ı bu evlilikten vazgeçirmek için birçok girişimde bulunuldu. Fakat kral, özel hayatını kendisine yapılan bu tür tavsiyelere göre şekillendiremeyeceğini belirterek yapılan tüm teklifleri reddetti ve Bayan Simpson ile evleneceğini Başbakan Baldwin'e ilettili. Bunun üzerine İngiltere hükümeti 2 Aralık 1936 günü VIII. Edward'a, bu izdivacın onaylanamayacağını bildirdi. Ardından Kral VIII. Edward, tahttan feragat

ettiğini gösteren belgeyi 10 Aralık günü hükümete iletti. Bu feragat belgesi İngiliz meclisinde 11 Aralık günü onaylandı ve VIII. Edward aynı gün ülkeyi terk etti. Yerine 12 Aralık günü kardeşi VI. George tahta çıkarıldı (*Cumhuriyet*, 1936: 1, 7; *Cumhuriyet*, 1936: 3, 7; *Cumhuriyet*, 1936: 1, 7; *Cumhuriyet*, 1936: 1, 2, 8; *Cumhuriyet*, 1936: 1, 3; *Cumhuriyet*, 1936: 1, 8).

Türkiye, bu ani gelişme sonrasında duyarsız kalmayarak güçlü ilişkilere sahip olduğu İngiltere’de 12 Mayıs günü yapılacak taç giyme törenine Başbakan İsmet İnönü ile iştirak etme kararı aldı. Başbakan İnönü, bu ziyaret için Harp Filosu Komutanı Albay Şükür Okan’ı¹ da yanında İngiltere’ye götürecekti. Bu üst düzeyde yapılacak ziyaret, Türkiye’nin İngiltere ile olan siyasi ve diplomatik ilişkilerine verdiği değeri ve ikili ilişkilerin düzeyinin göstergesi olarak son derece önemliydi. Uluslararası değeri çok büyük böylesine bir organizasyonda Türkiye’nin başbakan düzeyinde temsil edilmesi, genç cumhuriyetin Dünya ölçeğinde görünürlüğünü artıracaktı (*Cumhuriyet*, 1937: 1, 7; *Cumhuriyet*, 1937: 1, 7; *Cumhuriyet* 1937: 1, 3, 4).

Türkiye, yeni Kral VI. George’un tahta çıkması şerefine Spidhead’de düzenlenecek olan ve 20 Mayıs günü icra edilecek deniz geçit törenine de Kocatepe muhribiyle ayrıca katılma kararı aldı. Alınan bu kararın da çeşitli sebepleri bulunmaktaydı. Bu sebeplerin başında Türk donanmasına 1931 yılında katılan ve donanmanın en modern savaş platformlarının başında gelen Kocatepe muhribinin, dünya donanmalarının yer alacağı böylesine büyük bir organizasyonda sergilenmek istenmesi gelmekteydi. Bununla birlikte Türkiye’den İngiltere’ye bir savaş gemisinin gönderilmesi, Türk donanma personelinin ciddi uzaklıktaki mesafelere harekât yapabileceğini ve sahip olunan modern savaş platformlarına Türk personelin hâkimiyet kabiliyetini de gösterecekti. Bu sayede Türkiye’nin, bulunduğu coğrafyada güçlü bir donanma meydana getirdiği ve içinde bulunulan çağın tüm savaş ihtiyaçlarını fazlasıyla karşılayabilecek bir kuvvette sahip olduğunun altı çizilecekti. Ayrıca Kocatepe muhribinin seyir kabiliyeti, İngiliz limanlarına giriş çıkışlardaki kusursuz manevra yeteneği ve İngiliz limanlarında demirliyen yapılan eğitimler ile donanma personelinin eksiksiz bir intizam içerisindeki davranışları, Türk donanmasının geldiği noktanın tüm dünyaya sergilenmesine vesile olacaktı.

¹ Albay Şükür Okan, 13 Mart 1930 tarihinde Donanma Komutan Vekilliği görevine atandı. Ancak Donanma Komutanlığı makamı 24 Kasım 1931 senesinde kaldırılıp yerine "Harp Filosu" isminde bir komutanlık makamı oluşturuldu ve Albay Okan Harp Filosu Komutanı oldu. Bu uygulama 30 Eylül 1935 tarihin kadar devam etti ve bu tarihte Donanma Komutanlığı makamı yeniden oluşturularak Tuğamiral türbesine yükselen Okan Donanma Komutanı yapıldı. Tuğamiral Okan, 30 Ağustos 1935 tarihinde Tuğamiral, 30 Ağustos 1936 tarihinde Tümamiral ve 30 Ağustos 1939 tarihinde Koramiral oldu. 14 Temmuz 1945 tarihinde yaş haddinden emekliye sevk edildi (Arşiv-21; *Türk Deniz Kuvvetleri Tarihçesi 1923-1935 I*, Tarihsiz: I-54).

Kocatepe muhribinin İngiltere’de icra edilecek söz konusu faaliyete katılmasıyla, kurucu lider Atatürk’ün önderliğinde şekillenen yeni devlet ve bu yeni devletin yurttaş prototipi ile oluşturulmaya çalışılan çağdaş kültür ve medeniyet, dünyaya tanıtılmaya çalışılacaktı. Esasında bu tanıtım düşüncesi donanmanın Malta ve Faller ziyaretleri periyodunda başarıyla gerçekleştirilmişti. Bu ziyaretler sırasında İngiliz ve Yunan siyasetçi ve askerlerin yaptıkları övgü dolu açıklamalara bakıldığında modern ve Avrupalı esaslara dayalı bir devlet kurulduğu mesajının verildiği görülmektedir (Uyaniker, 2021: 181). İngiltere’deki törene katılacak Kocatepe muhribi personeli de verilen bu mesajları daha kalıcı hale getirmeye çalışacaktı.

Taç giyme törenine katılmak üzere özel olarak seçilen Kocatepe muhribi gibi geminin komutanı da özel olarak belirlendi. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ni ve donanmasını temsil edecek geminin komutanının belirlenmesinde bu kadar hassas davranılması da son derece doğaldı. Çünkü faaliyetler sırasında yapılacak her türlü hata devlete ve onun donanmasına fatura edilecekti. Bu nedenle Kocatepe muhribinin komutanlığına donanmanın en gözde subaylarından biri olan Deniz Kurmay Binbaşı Sadık Altıncan atandı. Bu atama, seyirden çok kısa bir süre önce 10 Şubat 1937 tarihinde gerçekleştirildi. Donanmanın en iyi yetişmiş subaylarından olan Binbaşı Altıncan, İngilizce ve Almanca bilen ve 8 Haziran 1950 tarihinde Deniz Kuvvetleri Komutanlığına kadar yükselecek kalitede bir subaydı. Geminin komutanının seçiminde bile bu kadar özenli davranılarak hassasiyet gösterilmesi, Türk İngiliz ilişkilerine verilen önemin büyük göstergelerindendi (Arşiv-22; Donanma Komutanlığı Tarihçesi, 1995: II-15; Büyüktuğrul, Tarihsiz: 91).

Türkiye’nin başbakan düzeyinde ve bir savaş gemisinin iştirakiyle katılım sağlamaya karar verdiği süreçte, aralık ayından itibaren yeni kral için düzenlenecek taç giyme töreni hazırlıkları devam etmekteydi. Bu hazırlıklar Mayıs ayına gelindiğinde tamamlanma aşamasına geldi. Başbakan İsmet İnönü Mayıs’ın 12’sinde yapılacak törene katılmak üzere 4 Mayıs günü trenle Ankara’dan İstanbul’a geldi. Başbakan İnönü 5 Mayıs günü Sirkeci Garı’ndan saat 21.30’da hareket eden Semplon ekspresi ile yanında Ordu Müfettişi Orgeneral Kazım Orbay ve Harp Filosu Komutanı Albay Şükür Okan ile İstanbul’dan ayrıldı. 6 Mayıs günü saat 14.00’da Sofya’ya ulaşan treni Bulgar Kralı Boris karşıladı. 10 dakika kadar süren görüşme sonrasında tren yoluna devam etti. 7 Mayıs günü İsviçre’nin Lozan şehrine giden başbakan, burada kısa süren temaslarda bulundu ve 8 Mayıs günü saat 08.55’te Paris’e ulaştı. Başbakan İnönü burada Fransa Başbakanı B. Blum ile öğle yemeğinde buluştu. Akşam yemeğinde de Fransa Dışişleri Bakanı B. Delbos tarafından ağırlandı. Bu görüşmeler sırasında Balkanlar, Akdeniz’de yaşanan gelişmeler ve Türkiye-Suriye sınır meseleleri ele alındı. Fransa’daki temalarını tamamlayan Başbakan İnönü 9 Mayıs sabahı trenle Londra’ya hareket etti. Kendisini istasyonda Fransa Başbakanı B. Blum uğurladı. Aynı günün akşamı

Londra'ya ulaşan Başbakan İnönü, Türk Büyükelçiliği'ne yerleşti (*Cumhuriyet*, 1937: 1, 4, 7; *Açıksöz*, 1937: 1, 2; *Akşam*, 1937: 1, 2, 4, 5, 10).

2. Seyir Öncesinde Yapılan Hazırlıklar, Seyir Süreci ve İngiltere'ye Varış

İngiltere Kralı VI. George'un taç giyme törenine başbakan düzeyinde katılma kararı verildiğinde, Kocatepe muhribinin de 20 Mayıs günü yapılacak deniz geçit töreninde yer alması planlandı. Kocatepe muhribi Genelkurmay Başkanlığı tarafından 10 Mart 1937 tarihinde bu görev için özel olarak seçildi (Arşiv-23) ve süratle seyir hazırlıklarına başlandı. Öncelikle seyir için gerekli olan mazot ihtiyacı sorununun çözülmesi gerekmektedir. Çünkü Kocatepe muhribinin alacağı mazot onu İngiltere'ye kadar götürmeye yetmeyecekti ve yolda mazot alınması gerekmektedir. Yapılan hesaplamalara göre geminin mazotu onu ancak Cebelitarık'a kadar götürebilecekti ve seyir süresince ilave olarak toplam 1000 ton mazot alınmasına ihtiyaç duyuluyordu. Bu sorunu çözmek için Türkiye'de bulunan Schell ile Sokoni şirketleriyle temas kuruldu. Sorunun çözülememesi ihtimaline karşılık ise İngiliz bahriyesi ile irtibat kurularak mazotun bedeli karşılığında alınması için teklifte bulunuldu (Arşiv-24: 1937-50). Yapılan yazışmalar neticesinde gemi için ihtiyaç duyulan mazotun Cebelitarık'ta verilmesi için gerekli tedbirler alındı. Hatta gemi için verilecek mazotun evsafı hakkında da bilgi verildi. Bu mazotun Türkiye'de kullanılan mazotun evsafından kalın ve kalori miktarı olarak da düşük olduğu ve kazan memelerini kirletecek olduğu bilgisi alınmasına rağmen, böylesine mühim bir görev için bu durumun göze alınabileceği değerlendirildi (Arşiv-25: 1937-50/155/1; Arşiv-26: 1937-50/155/2; Arşiv-27: 1937-50/155/3; Arşiv-28: 1937-50/155/4; Arşiv-29: 1937-50/155/5; Arşiv-30: 1937-50/155/6).

Gemi için gerekli su ve yağ ihtiyaçlarının ise yapılan yazışmalar neticesinde İngiliz donanmasının stoklarından karşılanması kararlaştırıldı. İngiltere Deniz Ataşesi Kurmay Binbaşı Rıfat Özdeş'in 8 Nisan tarihinde Londra'dan gönderdiği raporda Cebelitarık'ta alınacak yağın her tonunun 5,5 şilin olduğu ve bu yağın gemiye basılması için ayrıca para ödeneceği bildirildi. Buradan alınacak suyun tonunun da 6,6 şilin, su tankerinin her saatinin ise 18,9 şilin olduğu söylendi. Ayrıca raporda Kocatepe muhribinin Portsmouth limanında alacağı yağın tonunun 5,5 şilin olduğu ve gemiye basmak için yine ayrıca ücret verileceği ifade edildi. Buradan alınacak suyun tonunun ise 3,9 şilin olduğu su tankerinin saatinin de 30 şilin olduğu iletildi (Arşiv-31: 1937-20). Alınan bu bilgi sonrasında yapılan değerlendirme neticesinde bildirilen yağ fiyatlarının yüksek olduğu anlaşıldı. Bunun üzerine gemi için gerekli yağların Türkiye'deki şirketlerden temin edilmesine ve gemide stoklanmasına karar verildi. Suyun ise gemide stoklanması imkânı olmadığı için Cebelitarık ve Portsmouth limanlarından alınması uygun görüldü (Arşiv-32: 1937-20; Arşiv-33: 1937-50/77/8-9; Arşiv-34: 1937-50/77/10-11).

Seyir sırasında gemiye alınması gerekli mazotun parası ve yaklaşık bir buçuk ay sürecek seyir ve seyirde personele verilecek harcırah ile liman, kılavuz, ziyafet ve muhabere masraflarına karşılık 5000 İngiliz liralık serbest döviz ile 10000 liraya kadar pazarlık yetkisi verilmesi, Bakanlar Kurulu tarafından 30 Mart 1937 tarihinde kararlaştırıldı (Arşiv-35: 1937-54/23/6; Arşiv-36: 1937-54/23/2; Arşiv-37: 1937-54/23/3). Ayrıca seyir sırasında ihtiyaç duyulacak yiyecek ve içecek ile her türlü levazım malzemelerinin pazarlık usulü ile alınabilmesi için Kocatepe muhribi komutanı Kurmay Binbaşı Sadık Altıncan'ın başkanlığında Levazım Yüzbaşı Şekip Altuntuğ ve Makine Yüzbaşı Ulvi Kaya Gündüz'den müteşekkil bir heyet oluşturuldu (Arşiv-38: 1937-50; Arşiv-39: 1937-54/23/1; Arşiv-40: 1937-54/23/4; Arşiv-41: 1937-54/23/5).

Denizde icra edilecek geçit töreninin yapılacağı Speathead'de Kocatepe muhribinin demirleyeceği mevki ile alakalı da girişimlerde bulunuldu. Kocatepe muhribinin sahil ile irtibatını sağlayacak vesaitinin az olması ve gemide 20 subay, 2 gedikli subay, 5 Deniz Harp Okulu öğrencisi, 60 astsubay ve 129 er/erbaş bulunması bu planlamayı zorunlu kılıyordu. Sorunun çözümü için geminin sahile yakın bir yere demirletilmesi ve gemi emrine bir stimbot gibi büyükçe bir vasıtanın verilmesi için İngiltere donanmasına bir talep yazısı gönderildi (Arşiv-42: 1937-50/77/1-3; Arşiv-43: 1937-50/77/4-6).

Personelin üniformaları için de birtakım tedbirler düşünüldü. Kocatepe muhribi personelinin Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni temsil ettikleri düşünülerek devletin manevi şahsiyet ve gücünü layıkıyla temsil edecek şekilde giydirilmelerine karar verildi ve gerekli önlemler alındı. Gemide görevli astsubay ve erlere birer kat kışlık, ikişer kat da yazlık üniforma verildi. Bu elbiselerin gemiye gönderilecek terzilerle ölçü aldirtmak suretiyle yapılması Deniz Dikimevi Müdürlüğüne bildirildi. Yapılan planlama üzerine Deniz Dikimevi Müdürlüğünden görevlendirilen terzi, 31 Mart günü gemiye gelerek elbise ölçülerini aldı. Ayrıca personele verilecek bu üniformalardan bir kat kışlık bir kat da yazlık olanların İngiltere dönüşü Deniz Dikimevi Müdürlüğüne iade edilmesi direktifi verildi. Bu direktifin nedeninin ise donanmaya ayrılan bütçe yetersizliği olduğu belirtildi (Arşiv-44: 1937-27; Arşiv-45: 20329).²

İngiltere seyahati sırasında yabancı subay ve konuklara ikram edilmek üzere, subay büfesi için gerekli malzemelerin Türkiye'den ayrılmadan önce alınması kararlaştırıldı. Bunun yanında bozulma ihtimaline karşı kullanım süresi uzun olmayan yiyecek malzemelerinin İngiltere'den temin edilmesi maksadıyla bir ödenek tahsis edildi. Bu tür malzemelerin İngiltere'den alınması yönünde bir planlama yapıldı. İlâveten yabancı misafirlere ikram

² Genelkurmay Başkanlığı daha sonra verdiği bir emirle seyir için verilen üniformaların toplanılmayacağını, ileride yapılacak başka bir ziyarette kullanılmak üzere muhafaza edilmesi emrini verdi (Arşiv-46: 1937-19/101-1; Arşiv-47: 1937-19/101-2).

edilmek üzere Türkiye’de üretilen içki ve sigaralardan ihtiyaç miktarı kadar alınması çalışmalarına başlandı (Arşiv-48: 1937-45/123-1; Arşiv-49: 1937-45/123-2).

Çözülmesi gereken sorunlardan biri de deniz geçit töreninin yapılacağı güne kadar Kocatepe muhribinin hangi limanda bekleyeceğiydi. Bilindiği üzere tören Speathead’de icra edilecekti. Ancak Speathead limanında etkili olan met cezir, kötü hava ve rüzgâr nedeniyle Kocatepe muhribinin deniz geçit törenine kadar başka bir limanda beklemesi hususu İngiliz donanma temsilcilerine iletildi. Çünkü bu limanda demirliyen gerek geminin gerekse mürettebatın temizliği ve aynı zamanda geminin boyanması işlerinin başarılmasının zor olacağı değerlendirildi. Bunun üzerine İngilizler, Kocatepe muhribinin tören gününe kadar Portsmouth limanında bekleyebileceğini ve bu yönde hazırlık yapıldığını ilettiler. Bununla birlikte eğer tören tarihine kadar başka bir gelişme olur da bu liman uygun olmazsa, geminin deniz geçit törene kadar beklemesi için buraya yakın bir başka liman ayarlanacağı bilgisi verildi (Arşiv-50: 1937-20/28/1; Arşiv-51: 1937-20/28/2-3; Arşiv-52: 1937-50/77/8-9; Arşiv-53: 1937-50/77/10-11).

Bir taraftan da Donanma Komutanlığı, seyir için hazırlıkların koordinasyonu sağlıyordu. Bu noktada geminin uzun sürecek gidiş ve dönüş yolunda olası makine ve diğer teçhizatında yaşanabilecek arızaları tespit etmek ve bunların giderilmesini sağlamak amacıyla, Deniz Fabrikaları Umum Müdürlüğüne bir yazı yazarak gerekli çalışmaların başlanmasını istedi. Buna göre Kocatepe muhribinin güverte, makine, top, torpido, elektrik ve telsiz kısımlarının kontrollerinin yapılması ve gerekli görülen tadilatların bir an önce bitirilmesi talep edildi. Bunun üzerine Deniz Fabrikaları Umum Müdürlüğünün ilgili kısımları, Kocatepe muhribinin kontrollerini yaparak bakım faaliyetlerine başladı (Arşiv-54: 1937-16). Zaten bu süreçte Heybeliada’da bulunan Kocatepe muhribi 16 Mart günü saat 12.00’da bakım faaliyetleri için buradan ayrıldı ve saat 15.00’da Gölcük’e demirledi. Hemen ardından Deniz Fabrikaları’na bağlı makine, kazan, inşaiye, elektrik, motor ve tesviye atölyeleri gemi üzerinde çalışmaya başladı. 14 Nisan’a kadar aralıksız bir şekilde Gölcük’te devam eden çalışmalar tamamlanarak aynı gün Kocatepe muhribi saat 09.00’da Gölcük’ten demir aldı ve Haliç’e gitti. Haliç’te geminin mavi renge boyanması ve seyir sırasında ihtiyaç duyacağı iase, ibate, makine ve motor yağı gibi eksikleri tamamlandı. Bu sırada seyir sırasında yaşanması muhtemel arızaları gidermek üzere seyre katılması kararlaştırılan Hamit Usta ve kaynakçı İhsan Usta 25 Nisan günü gemiye katılış yaptı. Geminin tüm eksiklerinin tamamlanmasının ardından Kocatepe muhribi, 26 Nisan günü saat 05.00’da Haliç’ten çıkarak saat 06.50’de Heybeliada’da bulunan Zafer

muhribine aborda³ oldu. Daha sonra Zafer muhribinden seyir için 24 ton mazot alındı. Saat 13.00'da Harp Filosu Komutanı Albay Şükür Okan gemiyi seyir hazırlıkları kapsamında denetledi. Sonrasında Kocatepe muhribi saat 14.20'de Heybeliada'dan hareket ederek saat 15.08'de Haydarpaşa önüne demirledi (Arşiv-55: 1937-21/45-1; Arşiv-56: 1937-23; Arşiv-57: 1937-21/45-2; Arşiv-58: 1937-50/77-7; Arşiv-59: 1937-50/156; Arşiv-60: 1937-16; Arşiv-61: 20329).

Artık Kocatepe muhribi her türlü hazırlığını tamamlamış olarak İngiltere'ye harekete hazır. Geminin seyre çıkması noktasındaki son faaliyet olarak 27 Nisan günü saat 08.00'da Mehmet Kaptan su gemisinden 50 ton su alındı. Böylece son ekşiğini de tamamlayan Kocatepe muhribi, saat 16.00 Haydarpaşa önünden demir alarak seyre başladı. 28 Nisan günü saat 22.04'te Mataban fenerini bordalayan gemi, Ege Denizi'nden çıkarak İon Denizi'ne girdi. 30 Nisan günü saat 09.00'da Tunus Körfezi açıklarından geçildi. 1 Mayıs günü saat 05.00'da Jijel önlerine, 2 Mayıs günü saat 14.00'da Cezayir hizasına gelindi. 3 Mayıs günü saat 10.00'da Cebelitarık limanına İngiliz Repulse kruvazörünün⁴ yanındaki şamandıraya bağlandı. Saat 11.00'da Cebelitarık'taki donanma üssünün komutanının ziyarete üzere Filotilla Komodoru Kurmay Yarbay Bilal Talu gemiden ayrıldı. Yarbay Talu ziyaretin tamamlanmasıyla gemiye döndü ve üs komutanı saat 11.30'da Kocatepe muhribine iadeiziyarete bulundu. Saat 12.00'da ise Yarbay Talu yanında Binbaşı Altınca ile Cebelitarık Valisi General Harington'un evine ziyarete gitti. Bu ziyarette general, Türkiye'nin son dönemde gösterdiği gelişimi yakından takip ettiğini, İstanbul'dan ayrıldıktan sonra ilk defa Türk bayrağı gördüğünü ve bunun kendisini çok memnun ettiğini belirttikten sonra Cumhurbaşkanı Atatürk ile Başbakan İnönü'ye saygı ve sevgilerinin iletilmesi dileğinde bulundu. 4 Mayıs günü faaliyetleri ise saat 10.15'te 289 numaralı Amerikan destroyerinin komutanının gemiyi ziyarete gelmesiyle başladı. Saat 11.00'da Yarbay Talu iadeiziyarete gitti. Saat 11.30'da ise Repulse kruvazörünün komodoru Kocatepe muhribine geldi. Öğle yemeği için Yarbay Talu ve Binbaşı Altınca Cebelitarık Valisi General Harington'un evine gitti. Saat 16.00'da muhribin seyir sırasında eksilen mazotunu tamamlamak üzere daha önceden yapılan plana uygun olarak 48,90 ton mazot alındı. Akşam da Cebelitarık'da görevli en kıdemli Amiral Yarbay Talu ve Binbaşı Altınca'ı dağ köşküne oturmaya davet etti (Arşiv-62: BCA; Arşiv-63: 20329).

³ Aborda (Alongside): Bir geminin diğer bir gemiye ya da bir iskeleye veya rıhtıma bordadan yanaşması eylemidir (Seri, 2009: 2).

⁴ I. Dünya Savaşı esnasında İngiltere Kraliyet donanması adına John Brown & Company tarafından 8 Ocak 1916 tarihinde suya indirildi. 242 metre boyunda 31 metre genişliğinde ve 31.5 knot hızındaydı. II. Dünya Savaşı sırasında Singapur'dan ayrıldıktan iki gün sonra Japon bombardıman uçakları tarafından 10 Aralık 1941 tarihinde batırıldı (*T. Fred Jane's, All The World Fighting Ships 1937-1938*; 30; URL-2).

Cebelitarık limanındaki faaliyetlerini tamamlayan Kocatepe muhribi 5 Mayıs günü saat 09.00'da İngiliz London kruvazöründeki⁵ amirali selamlayarak limandan ayrıldı. Atlas Okyanusu'na açıldıktan bir süre sonra Cebelitarık'ın kıdemli amirali çektiği telsiz mesajıyla iyi dileklerini bildirdi. Bu mesaja aynı şekilde teşekkür edilerek cevap verildi. Yoluna devam eden muhrip saat 19.00'da Annaba önlerinden geçerek 6 Mayıs günü saat 10.29'da Farilhoes fenerini bordaladı. 7 Mayıs günü saat 14.00 sularında Biskay Körfezi'ni geçen Kocatepe muhribi, 8 Mayıs saat 18.00 civarında Normandia kıyılarını geçti. 9 Mayıs günü Catharine fenerini gören gemi, 10 Mayıs günü saat 13.00 civarında Portsmouth'a ulaştı. Limanın açığında İngiltere Deniz Ataşesi Kurmay Binbaşı Rifat Özdeş ve İngiliz mihmandar subaylar bir deniz motoruyla Kocatepe muhribine geldi ve gemi saat 14.00'da liman içindeki bir şamandıraya bağlandı (Arşiv-64: BCA; Arşiv-65: 20329).

3. İngiltere'de Liman Periyodunda Yaşananlar ve Deniz Geçit Merasimi

Kocatepe muhribi 10 Mayıs günü Portsmouth limanına ulaştıktan sonra ilk iş olarak saat 15.00'da Filotilla Komodoru Kurmay Yarbay Bilal Talu, Ataşe Binbaşı Özdeş ile Portsmouth Başkomutanı Amiral Fisher'i ziyarete gitti. Amiral konuklarını tarihi HMS. Victory gemisinde kabul etti. Bu ziyaretin ardından Portsmouth Belediye Başkanı F.G. Spickrell ziyarete edilmek istense de makamında olmadığı için ziyaret gerçekleşmedi. Yarbay Bilal Talu ve Ataşe Binbaşı Özdeş gemiye döndükten sonra Amiral Fisher Kocatepe muhribine iadeiziyarete bulundu. Saat 17.00'da Royal Military Academy komutanı yanındaki heyetle birlikte gemiyi ziyarete geldi. Akşam saat 18.00'da Komodor Yarbay Talu ve gemi komutanı Binbaşı Altıncan yanlarında gemi subaylarından bir grupla birlikte Royal Military Academy'e akşam yemeğine gitti (Arşiv-66: BCA; Arşiv-67: 20329).

İngiltere Kralı VI. George'un taç giyme töreni 12 Mayıs günü Londra'daki Westminster kilisesinde yapılacaktı. Bu törene Kocatepe muhribinden Komodor Kurmay Yarbay Bilal Talu ve gemi komutanı Kurmay Binbaşı Sadık Altıncan yanlarında iki subayla birlikte katılacaktı. Ayrıca 20 Mayıs günü Speathead'de denizde icra edilecek geçit törenine katılacak 17 ülkeye ait savaş gemisinden 12 Mayıs tarihine kadar İngiltere'ye ulaşan gemilerin personeli de Londra'da hazır bulunacaktı. ABD'nin New York zırhlısından 10, Arjantin'in Moreno zırhlısından 10, Yunanistan'ın Georgios Averoff kruvazöründen 9, Japonya'nın Asigara kruvazöründen 8, Küba'nın Küba kruvazöründen 4, Portekiz'in Bartholomeu Diaz kruvazöründen 3

⁵ İngiliz donanması adına Portsmouth tersanesinde imal edilerek 14 Eylül 1927 tarihinde göreve başladı. 193 metre uzunluğunda, 20 metre genişliğinde ve 32 knot süratindeydi. II. Dünya Savaşı'nda aktif olarak görev yapan kruvazör, 3 Ocak 1950 tarihinde hizmetten ayrıldı (T.Fred Jane's, *All The World Fighting Ships 1937-1938*: URL-3).

personelin törene iştirak ettirilmeleri planlandı (*West Sussex Gazette*, 1937: 14; *Portsmouth Evening News*, 1937: 9, 14).

Tören, Kral VI. George'un saat 09.20'de Westminster kilisesine girişiyle başladı. Canterbury piskoposunun idare ettiği dini ayinin ardından kral saat 12.32'de tacını giydi. Bu haber aynı anda Portsmouth limanında bulunan gemilere ulaştı. Kralın taç giydiği haberi üzerine alay sancakları çekilmiş olan Kocatepe muhribi personeli, diğer gemilerin personeli gibi saygı duruşu pozisyonu aldı. Bu sırada diğer gemiler 21 pare top atışı gerçekleştirdi. Kocatepe muhribi merasime top atışıyla eşlik etmedi (Arşiv-68: 20329; İngiltere Kralı Dün Çok Muhteşem Merasimle Taç Giydi", *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1937, 1, 6; *Kurun*, 1937: 1, 7; *Son Telgraf*, 1937: 1, 2; *Tan*, 1937: 1, 10; *Son Posta*, 1937: 1, 9; *Ulus*, 1937: 1, 5).

Kral VI. George'un taç giyme törenine iştirak edenler arasında Başbakan İnönü de bulunmaktaydı. Kilisede yapılan tören sonrasında Başbakan İnönü, mayıs ayının 20'sinde Spidhead'de yapılacak ve Kocatepe muhribinin de katılacağı deniz geçit töreninde bulunmak üzere İngiltere'de kalmaya devam etti. İnönü bu süreçte, dünya ölçeğinde yaşanan gerginlikler nedeniyle Türkiye'nin uluslararası anlamda ilişkilerinin güçlendirilmesi için birçok diplomatik temasta bulundu. Bu temaslarda ön plana çıkanlar İngiltere Başbakanı Stanley Baldwin, İngiltere Dışişleri Bakanı Anthony Eden, İngiltere Maliye Bakanı Neville Chamberlain, Sovyet Rusya Dışişleri Bakanı Maxim Litvinov ve Polonya Dışişleri Bakanı Jozef Beck ile yapılan görüşmeler oldu (*Cumhuriyet*, 1937: 1, 3, 5; *Ulus*, 1937: 1, 3; *Yeni Asır*, 1937: 1, 3; *Tan*, 1937: 1; *Son Telgraf*, 1937: 1, 2).

Bir taraftan da İngiliz donanmasınca denizde icra edilecek geçit törenine iştirak etmek maksadıyla İngiltere'ye gelen misafir savaş gemilerinin personeli için 20 Mayıs tarihine kadar sürecek gezi, yemek, parti, sinema ve tiyatro faaliyeti gibi etkinlikler organize edildi. Bunlar (*Portsmouth Evening News*, 1937: 9; *West Sussex Gazette*, 1937: 14.);

- 11 Mayıs Salı: Öğleden sonra parti. Yabancı ziyaretçilere deniz kıyısında akşam yemeği, dans, ziyafet, sinema ve tiyatrolarda yabancı misafirlere eğlence organizasyonu.

- 12 Mayıs Perşembe: Canoe Lake Grounds'ta saat 15.30'da açık hava partisi. Ziyaretçi gemilerin kıdemli astsubaylarına gezi, ardından yemek ve eğlence.

- 14 Mayıs Cuma: Admiralty House'da açık hava partisi.

- 15 Mayıs Cumartesi: Alexandra Park'ta ziyaretçi gemiler için etkinlikler.

- 16 Mayıs Pazar: Ziyaretçi subaylar için gemi turları.

- 17 Mayıs Pazartesi: HMS St. Vincent bandosunun gösterimi, ziyaretçi subaylara eğlence, Kraliyet Deniz Piyadeleri'nin ziyaretçi subaylara gösterisi.

- 18 Mayıs Salı: Kano Gölü sahasında ziyaretçi subaylara açık hava partisi. Ziyaretçi gemilerin sağlık personeline öğle yemeği. Komutanlık binasında akşam yemeği. Deniz Kışlası'nda balo.

- 19 Mayıs Çarşamba: Whale Adası'nda saat 15: 00'da açık hava partisi. Teğmenler için RN Kışlası'nda balo. Vernon açık büfe akşam yemeği ve tiyatro gösterisi. Ziyaretçi kıdemli astsubaylar için Vernon'da dans.

Ziyaretçi gemiler için organize edilen bu planlı faaliyetlere 10 Mayıs günü Portsmouth limanına ulaşan Kocatepe muhribi personeli de eşlik etti (Arşiv-69: 20329). Bu organizasyonlar arasında en dikkat çekenlerden biri 11 Mayıs günü deniz kışlasında yapılan oldu. Yaklaşık 650 denizcinin ağırlandığı yemeğe Arjantin Moreno kruvazörü ile ABD'nin New York zırhlısından 200, Japonya'nın Ashigara kruvazöründen 130 ve Kocatepe muhribinden 37 kişi katıldı (*Daily Mirror*, 1937: 4; *Portsmouth Evening News*, 1937: 14; Arşiv-70: BCA). Yine 13 Mayıs günü İngiliz gemileriyle ziyaretçi gemilerden 800 denizcinin katıldığı Canoe Lake Grounds'taki eğlence de ön plana çıkan faaliyetlerden oldu. Çadırlarda hazırlanan büfelerde ikram edilen yemek ve çay sonrasında ABD'nin New York kruvazörü, Portekiz'in Bartholomeu Diaz kruvazörü, Arjantin'in Moreno kruvazörü, Japonya'nın Ashigara kruvazörü ve Kocatepe muhribinden gelen denizcilere İngiliz denizciler eşlik ederek gölde gezintiye çıktılar. Aynı gün Kocatepe muhribi personeli Greenwich Rasathanesi ile Milli Müze'yi gezdi (Arşiv-71: BCA; *Hampshire Telegraph*, 1937: 14). Ayrıca 18 Mayıs günü İngiltere Vatan Filosu Komutanı Oramiral Sir Royer Backhouse tarafından verilen akşam yemeği de bu sürede icra edilen önemli faaliyetler arasında yer aldı. Komutanlık binasında yenen yemekten sonra Deniz Kışlası'ndaki baloya geçildi. Baloda çok sayıda İngiliz ve ziyaretçi gemilerin subayları bulundu (Arşiv-72: BCA). Donanmanın Malta ziyareti sırasında tanışılan İngiliz amiralleriyle Yarbay Bilal Talu, Kocatepe muhribi komutanı Binbaşı Altıncan ve Ataşe Binbaşı Özdeş çok samimi diyaloglar kurdu. Hatta İngiltere Akdeniz Filosu Başkomutanı Oramiral Sir Dudley Pound, Donanma Komutanı Tümamiral Şükür Okan ile Harp Filosu Komutanı Tuğamiral Mehmet Fahri Engin'in hatırlarını sorarak İmroz'da çıktığı av anılarını anlattı (Arşiv-73: BCA).

10 Mayıs gününden itibaren Portsmouth limanına gelen gemiler için hazırlanan organizasyonlar devam ederken, 17 ülkeye ait savaş gemisi, törenin yapılacağı 20 Mayıs gününe kadar çeşitli tarihlerde İngiltere'ye ulaştı. Bu savaş gemilerinin ait oldukları ülkeleri ve isimleri ile İngiltere'ye geliş tarihleri şu şekildeydi (*Belfast News Letter*, 1937: 5; *Portsmouth Evening News*, 1937: 2, 9; *Belfast Telegraph*, 1937: 13; *Bournemouth Graphic*, 1937: 1; *The Scotsman*, 1937: 11; *Illustrated London News*, 1937: 22);

Estonya: Kalev denizaltısı	16 Nisan
Arjantin: Moreno kruvazörü	8 Mayıs
ABD: New York zırhlısı	10 Mayıs
Japonya: Ashigara kruvazörü	10 Mayıs

Küba: Küba kruvazörü	10 Mayıs
Portekiz: Bartholomeu Diaz kruvazörü	10 Mayıs
Türkiye: Kocatepe muhribi	10 Mayıs
Almanya: Amiral Graf Spec kruvazörü	15 Mayıs
Danimarka: Niels Juel kruvazörü	15 Mayıs
Sovyet Rusya: Marat zırhlısı	15 Mayıs
Polonya: Burza destroyeri	15 Mayıs
Hollanda: Java kruvazörü	15 Mayıs
Yunanistan: Averoff kruvazörü	16 Mayıs
Romanya: Regina Maria dertroyeri	16 Mayıs
İsveç: Drothing Victorialiving kruvazörü	17 Mayıs
Finlandiya: Valnamoinen zırhlısı	18 Mayıs
Fransa: Dunkerque zırhlısı	18 Mayıs

İngiliz donanma personeli deniz geçit merasimi için İngiltere'ye gelen yabancı ülke donanma gemileri için üst düzeyde misafirperverlik örneği sergilerken, aynı zamanda merasimin yapılacağı Spidhead limanında olağanüstü bir hareketlilik yaşanıyordu. Tören hazırlığının en yoğun olduğu noktayı, limanda gemilerin demirleyeceği hatların ve şamandıraların yerlerinin tespit edilmesi oluşturuyordu. Çünkü deniz geçit merasiminde İngiliz ve yabancı ülke donanmalarına ait gemilerin demirlemesi için Southsea'deki South Parade İskelesi'nin karşısındaki bir noktadan başlamak üzere Cowes Roads'a kadar yaklaşık on mil genişliğinde sekiz uzun hat belirlenmişti. İngilizlerin törene, Akdeniz ve Anavatan filolarından 160, Rezerv filolarından 110 savaş gemisi olmak üzere toplam 270 savaş gemisiyle katılacağı düşünülürse, Spidhead limanında yapılması gereken hazırlığın büyüklüğü daha iyi anlaşılır. Ayrıca törende güvenlikte önemli hususlardan biriydi ve tören öncesinde bölgede yapılması gereken birçok iş vardı. Bir milyon civarında insanın katılacağı düşünülen böylesine büyük bir organizasyonun kimsenin zarar görmeden bitirilebilmesi için ciddi bir önlemler dizisi uygulamaya konulmalıydı (*Dundee Courier*, 1937: 6).

Deniz geçit merasiminde İngiltere Kralı VI.George'un yer alacağı Victoria ve Albert yatı da tören için özel olarak hazırlanıyordu. Törende mükemmel bir görünüme sahip olması ve herhangi bir arıza ile karşılaşılması için boya, makine bakımı ve gemi teçhizatının elden geçirilmesi gibi işler ile ilgileniliyordu. Geçit töreninde kraliyet yatı olarak görev yapacak olan bu yat, Victoria ve Albert adını taşıyan ve kraliyet yatlığı yapan üçüncü yattı. Bu ismi taşıyan ilk kraliyet yatı donanma senyörü tarafından tasarlandı ve 1843 tarihinde Pembroke'da denize indirildi. Uzunluğu yaklaşık olarak 59 fit ve hızı 11 deniz mili kadardı. Aynı adı taşıyan ikinci yat da Pembroke'da tasarlanarak inşa edildi. 1855 tarihinde denize indirildiğinde çok beğenildi. İngiltere Kralı VI. George'un tören geçişinde

kullanacağı Victoria ve Albert yatı ise üçüncü kraliyet yatı olarak yaklaşık 40 yaşında ve hala dünyanın en gösterişli yatlarından biriydi. Çelik ile kaplanmış, tik ağacından üretilmiş oldukça ihtişamlı bir sanat eseri idi. Kraliyet yatının “nizamnamesi” 1844 tarihinde Kraliçe Victoria tarafından hazırlandı. Subay, astsubay ve erden oluşan yaklaşık 320 mürettebatı vardı. Yatın mürettebatı çok zorlu karakter, sağlık ve bilgi testlerinden sonra kraliyet donanması personeli arasından seçilir ve bu personel herhangi bir şekilde ceza alırsa hemen yattan donanmaya gönderilirdi. Yat, kraliyet donanmasının baş tasarımcısı Sir William White tarafından dizayn edildi. 1899 tarihinde denize indirilen yat, 1901 tarihinde göreve başladı. Victoria ve Albert yatı dört krala hizmet etti. 1939 tarihinde hizmet dışı bırakıldı fakat II. Dünya Savaşı'nda depo ve konaklama gemisi olarak yeniden görev aldı. 1954 tarihinde hurdaya çıkarıldı. 4.700 ton ağırlığında, 128 metre uzunluğunda, 17 knot hızındaydı (*Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette*, 1937: 2; *Western Morning News*, 1937: 7; URL-4).

Mayıs ayının ortalarına gelindiğinde denizde ve karada devam eden deniz geçit töreni hazırlıkları bitirmek üzereydi. Tamamlanması gereken son işlerden biri törene katılmak için İngiltere'ye gelen ve Portsmouth limanında bekleyen yabancı ülkelerin savaş gemilerinin Spidhead limanında mevki almalarıydı. Bu kapsamda Portsmouth limanında bekleyen gemiler 18 Mayıs günü Spidhead limanında tören geçiş günü demirleyecekleri mevkilere hareket etti. Kocatepe muhribi de 18 Mayıs günü saat 11.00'da Portsmouth'dan demir aldı ve saat 12.00'da Spidhead'de tören günü yer alacağı mevkie demirledi. Demir yerleri önceden belirlenmişti ve gemi komutanlarına tebliğ edilmişti. Buna göre İngiliz donanma gemileri 5 hat üzerinde demirleyecek, bu hattın güneyinde 4 mil uzunluğunda savaş gemilerinden oluşan bir diğer hat ve kuzeyinde yani donanma ile Wight adası arasında diğer iki hat ile töreni izleyen halkın bulunduğu ticaret ve nakliye gemileri yer aldı. Bu son hatların ilkinde yani yedinci hatta, içinde Kocatepe muhribinin de yer aldığı yabancı donanmalara ait savaş gemileri yer alıyordu. Böylece yaklaşık on mil genişliğinde sekiz uzun hat oluşturuldu (Arşiv-74: 20329; *Daily Mirror*, 1937: 1; *Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette*, 1937: 1; *Sheffield Independent*, 1937: 1; *Nottingham Journal*, 1937: 1).

Tüm hazırlıkların tamamlanmasıyla geçit töreninin icra edileceği 20 Mayıs günü saat 10.30'da İngiltere Kralı VI. George, kraliyet yatı Victoria ve Albert'te İngiltere Amirallik Kurulu'nu, İngiltere Ana Filosu ve Akdeniz Filosunun komutanını, Kanada, Yeni Zelanda ve Hint gemilerinin komutanlarını ve bunların hemen ardından törene katılmak için gelen yabancı savaş gemilerinin kıdemli subaylarını kabul etti. Bu sırada Filotilla Komodoru Kurmay Yarbay Bilal Talu ve Kocatepe muhribinin komutanı Kurmay Binbaşı Sadık Altınca da kral tarafından kabul edildi. Kral törende apoletsiz üniforma, sırmatsız kemer ve günlük şapka takacağından Türk subayları da aynı şekilde giyinmişlerdi. Bu kabul sırasında Kral VI. George,

yabancı gemilerin komutanlarına günün hatırası olmak üzere birer madalya verdi. Bu kapsamda Kurmay Yarbay Talu ve Kurmay Binbaşı Sadık Altıncan da madalyalarını aldı. Yabancı gemilerin komutanlarını kabulden sonra son olarak kral, ticaret gemileriyle balıkçı gemilerinin temsilcilerini kabul etti.

Konukların kabul işleri tamamlandıktan sonra saat 13.30'da bir top atışıyla geçit töreni alanı her türlü giriş çıkışa kapatıldı. Saat 15.00'da kraliyet yatı Victoria ve Albert tören geçişi için Portsmouth'dan ayrıldı. Bu sırada filo tarafından kraliyet yatı selamlandı. Gemi ağır yol ile Spidhead'e doğru ilerlemeye başladı ve saat 15.30'da Victoria ve Albert yatı Spidhead'de gemiler tarafından oluşturulmuş hatlara girerek tören geçişini başlattı (*Dundee Evening Telegraph*, 1937: 1; *Hampshire Telegraph*, 1937: 14). Bu esnada yat, törene katılan gemilerden atılan 21 pare top atışıyla selamlandı. Kocatepe muhribi de merasime 21 pare top atışıyla eşlik etti (Arşiv-75: 20329; *Yeni Asır*, 1937: 5; *Haber Akşam Postası*, 1937: 6). Yatın hemen arkasında Birleşik Krallık başbakanı, bakanlar ve yönetim kurulu üyelerini taşıyan Trinity House, Patricia ve Enchantress gemileri bulunuyordu. Victoria ve Albert yatı 10 mil uzunluğundaki hattı sorunsuz bir şekilde bir saat kırk dakika içinde geçerek filonun önünde demirledi (*Bournemouth Graphic*, 1937: 1; *Haber Akşam Postası*, 1937: 1, 7; *Son Telgraf*, 1937: 1; *Tan*, 1937: 1; *Akşam*, 1937, s. 2, 4). Bir süre sonra saat 17.40'ta İngiltere Hava Kuvvetleri Filosuna mensup uçaklar tarafından İngiltere Kralı VI. George'un şerefine saat 17.55'e kadar süren saygı geçişi icra edildi. Böylece deniz geçit merasimi tamamlanmış oldu. Tören alanı 21.30'da tekrar kullanıma açıldı. Saat 22.00'da alanda bulunan gemilerin iştirak ettiği ve gece yarısına kadar süren projektörlerle yapılan aydınlatma gösterisi gerçekleştirildi (Arşiv-76: BCA; *The Scotsman*, 1937: 11; *Illustrated London News*, 1937: 22; *Portsmouth Evening News*, 1937: 9; *Ulus*, 1937: 1).

Kocatepe muhribi başarıyla icra ettiği deniz geçit töreninden sonra 21 Mayıs gününü Spidhead limanında geçirdi. Gün içinde saat 10.45'te Kocatepe muhribi komutanı Kurmay Binbaşı Sadık Altıncan limandaki İngiliz denizaltılarından birini gezmeye gitti. Saat 14.30'da Portsmouth valisi gemiyi gezmeye geldi. Akşam saat 19.45'te de İngiliz muhriplerinde görevli 4 subay Kocatepe muhribini ziyaret etti. 22 Mayıs gününü de Spidhead limanında geçiren muhrip, 23 Mayıs günü saat 11.35'te limandan demir alarak saat 13.40'da Southampton limanında yanaşıldı. Saat 14.00'da İngiliz halkının gemiyi ziyaret etmesi müsaadesi verildi ve halk gemiyi gezmeye başladı. 24 Mayıs günü, sabah saat 09.00'da rıhtımdan 10 ton su alınmasıyla başladı. Saat 12.00'da Komodor Yarbay Talu ve gemi komutanı Binbaşı Altıncan Southampton valisi ve belediye başkanını ziyarete gitti. Belediye başkanı aynı gün içinde Kocatepe muhribine gelerek ziyarette bulundu. Yine gün içinde Portsmouth Başkomutanı Amiral Fisher'ın ziyaret münasebetiyle iyi dilek ve teşekkürlerini ilettiği telsiz mesajı alındı. Kendisine mesajdan duyulan memnuniyeti belirtilen telsiz mesajıyla cevap verildi. 25 Mayıs günü saat 11.00'da Southampton valisi gemiye ziyarete bulundu. Günün en

önemli faaliyeti ise saat 18.00'da Türkiye'nin İngiltere Büyükelçisi Fethi Okyar'ın Kocatepe muhribini ziyareti oldu. Kocatepe muhribinin İngiltere ziyareti hakkında değerlendirmelerin yapıldığı ziyaret sonrasında Büyükelçi Okyar saat 20.00'da gemiden ayrıldı (Arşiv-77: BCA; Arşiv-78: 20329).

4. İngiltere'den Ayrılış ve Türkiye'ye Dönüş

İngiltere Kralı VI. George'un taç giymesi şerefine icra edilen deniz geçit merasimi görevini hatasız şekilde bitiren Kocatepe muhribi, törenin bitişi sonrasında Türkiye'ye dönüş hazırlıklarına başladı. İlk olarak dönüş yolunda en fazla ihtiyaç duyulacak şey olan mazotun tamamlanması gerekiyordu. Bu kapsamda daha önceden yapılan yazışmalar ile fiyat belirlemesi yapılmış olan 240 ton mazot, Southampton limanındayken 24 Mayıs günü saat 09.00'da geminin üzerine aborda olan bir mazot dubasından alındı. Daha sonra geminin ihtiyacı olan suyun temini çalışmalarına başlandı. Yine fiyat çalışması yapılan 57 ton suyun 26 Mayıs günü saat 18.00'da alımı tamamlandı. Bu suyun 50 tonu gemi kazanları için 7 tonu içme ve kullanım maksatlı olarak alındı (Arşiv-79: 20329).

Seyir için tüm ihtiyaçları tamamlanan Kocatepe muhribi, 27 Mayıs günü saat 07.30'da Southampton limanından demir aldı. Esasında geminin hareket saati 06.30'du. Ancak sabah saatindeki aşırı sis planlı hareket saatinde geminin limandan hareketine mâni oldu. Southampton'dan ayrılan gemi aralıksız seyrederek 30 Mayıs günü saat 13.40'ta Cebelitarık limanına demirledi. Saat 15.00'da Komodor Yarbay Talu ve gemi komutanı Binbaşı Altıncan bir Amerikan savaş gemisini ziyarete gitti. Saat 16.00'da Amerikan gemi komutanı iadeiziyarete bulundu. Saat 18.00'da da bir Alman kruvazörü ziyaret edildi. Saat 19.00'da Alman gemi komutanı Kocatepe muhribine iadeiziyarete bulundu. 31 Ağustos günü geminin mazot, benzin ve su ihtiyacının giderilmesi için dubalardan gerekli miktarda alım yapıldı. Saat 14.00'da Amerikan komodoru gemiyi ziyaret etti. Saat 15.00'da da Komodor Yarbay Talu iadeiziyarete bulundu. 1 Haziran günü Kocatepe muhribinin Cebelitarık'tan hareket günüydü. Bu nedenle saat 10.30'da Cebelitarık Üs Komutanı Tuğamiral gemiyi ziyaret etti. Ardından saat 10.45'te İngiliz amiral gemiye geldi. Hareket için tüm hazırlıklarını bitiren Kocatepe muhribi saat 17.45'te Cebelitarık limanından demir aldı. 2 Haziran günü saat 20.45'te Cezayir fenerini bordalayan muhrip, 5 Haziran günü saat 20.50'de Ahikerya adasında bulunan St. Nichola fenerine ulaştı. Mola vermeden yoluna devam eden Kocatepe muhribi 6 Haziran günü saat 06.40'ta Çanakkale Boğazına girdi ve aynı gün saat 12.00'da Kadıköy'e demirleyerek İngiltere seyrini tamamlamış oldu (Arşiv-80: 20329).

Sonuç

İngiltere Kralı VI. George'un taç giyme töreninde gerçekleşen savaş gemilerinin katıldığı deniz geçit merasimine katılan Kocatepe muhribi, 1930'lu yıllarda Türk-İngiliz ilişkilerinin geldiği noktayı gösteren simgesel bir görev icra etmiş oldu. Esasında Türk İngiliz ilişkileri Osmanlı

döneminden itibaren iyi değildi. Özellikle 1920'li yıllarda I. Dünya Savaşı'ndan itibaren başlayan düşmanlık çizgisindeki diplomatik gerginlik, Lozan Barış Antlaşması görüşmelerinde de kendini gösterdi. İngiltere'nin bu gerginlik politikası Lozan'dan sonra da Türkiye üzerinde hakimiyet kurma politikası olarak devam etti. Sonrasında İngiltere, Halifeliğin kaldırılması ve Musul meselesi ile ilgili görüşmeler sürecinde yine Türkiye aleyhinde izlediği siyasetten geri adım atmadı. Ancak Türkiye yürüttüğü başarılı dış politika sayesinde 1930'lu yılların ortalarına doğru uluslararası arenada konumunu sağlamlaştırarak dinamik, etkin ve saygın bir görünüme kavuştu. Türkiye'nin Sovyetlerle yürüttüğü samimi ilişkilerin de etkisiyle İngiltere, Türkiye siyasetinde değişikliğe gitme zorunluluğu hissetti. Böylece İngiltere, Montrö Boğazlar Sözleşmesi görüşmeleri periyodunda Türkiye'nin yanında yer aldı. Ardından 1936 yılında Türk donanmasının Malta adasını ziyareti, iki ülke arasındaki ilişkileri zirveye taşıdı. 1937 yılındaki İngiltere Kralı VI. George'un taç giyme töreninin deniz geçit merasimine Kocatepe muhribinin katılması ise Türk-İngiliz ilişkilerinde tarihi bir doruk noktası oldu.

Türk-İngiliz ilişkilerinin geliştirilmesinde Kocatepe muhribinin kullanılması hadisesi, Atatürk'ün izlediği dış politikaya da uygundu. Atatürk, cumhuriyet donanmasının oluşum aşamasından başlamak üzere donanmayı ve hava gücünü Türkiye'nin dış siyasetine etki edecek şekilde diplomatik bir araç olarak birçok defa kullanmıştı. Bu uygulamalara örnek olarak; Yunan Cumhuriyeti'nin kuruluşunun onuncu yıl dönümüne katılmak üzere Atina'ya 5 askeri uçaklık filo gönderilmesi, 1934 yılı 1 Mayıs kutlamaları için Sovyet Rusya'ya 5 askeri uçaklık filo gönderilmesi, Mareşal Fevzi Çakmak'ın Hamidiye kruvazörü ile Balkan Antantına üye devletlerin genelkurmay başkanlarının katılacağı ve Bükreş'te yapılacak konferansa katılmak üzere Hamidiye kruvazörü ile Köstence'ye gidişi ve donanmanın Malta ve Yunanistan'ın Faller limanına stratejik öneme sahip ziyaretleri verilebilir. Görüldüğü üzere Atatürk, askeri unsurlarını Türk dış politikasının desteklenmesinde bir araç olarak defalarca kullandı. Bu uygulamaların benzeri olarak Türk-İngiliz ilişkilerinin geliştirilmesine katkı sağlamak üzere Kral VI. George'un taç giyme töreninin deniz geçit merasimine Kocatepe muhribinin gönderilmesi olayı da donanmanın dış politikanın stratejik bir ögesi olarak kullanılması örneği olarak tarihteki yerini aldı.

Kocatepe muhribinin İngiltere ziyareti, Cumhuriyet Türkiye'sinin mali imkânsızlıklara rağmen büyük bir özveri göstererek çok kısa zaman periyodunda güçlü bir "Cumhuriyet Donanması" meydana getirdiğini tüm dünyaya göstermiş oldu. Bu seyir, Osmanlı İmparatorluğundan devralınan nitel ve nice anlamda yetersiz olan donanmanın, modern su üstü ve su altı unsurlarıyla desteklenerek saygın ve etkin bir donanma haline getirildiğini kanıtladı. Böylece bir Türk muhribi tek başına İstanbul'dan çıkarak yaklaşık 3000 deniz mili gidiş ve 3000 deniz mili dönüş olmak üzere takriben 6000 deniz mili seyir yaparak Atlas Okyanusu dahil olmak üzere, Türk donanması savaş gemilerinin açık deniz seyri yapabileceğini ispatlamış oldu. Bu

anlamda Kocatepe muhribinin hatasız seyri, Türk donanmasının dünya ölçeğinde büyük bir saygınlık kazanmasını sağladı.

Bu seyir ile ulaşılan bir diğer hedef de Türk savaş gemilerinin personel yeterliliği ile silah, teçhizat ve materyal durumunun dünya devletlerine sergilenmesi oldu. Kocatepe muhribi bu seyir sırasında İngiltere'ye giderken ve dönerken uğradığı Cebelitarık limanı ile İngiltere'de demirlediği Portsmouth, Spidhead ve Southampton limanlarında çok sayıda İngiliz denizci ve tören için gelen diğer 16 ülkenin denizci personeliyle ilişki kurdu. Bu periyotta karşılıklı yapılan ziyaretler sırasında Kocatepe muhribi personeli, bilgi seviyeleri ve tam bir disiplin içerisindeki hareketleri ile Türk donanmasının ulaştığı noktayı en üst seviyede gösterdi. İlaveten muhribin limanlara giriş ve çıkışlarındaki hatasız manevraları, diğer ülke denizcilerine yapılan bir gösteri mahiyeti kazandı. Kısaca ifade etmek gerekirse donanma personelinin yeterliliği, Türk donanmasının savaşa hazırlık durumu, komutanların gemisine olan hâkimiyetleri ve olası bir savaş durumunda verecekleri reaksiyon konusunda İngiltere başta olmak üzere diğer ülkelerin donanma personelini ciddi manada etki altında bıraktı.

Kocatepe muhribinin İngiltere ziyaretiyle hedeflenen bir diğer amaçta, kuruluş aşaması yeni tamamlanmış Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin, meydana getirmeye çalıştığı yeni vatandaş tipini, Türk tarihini, kültürünü, medeniyetini ve uygarlığını kısaca Atatürk ilke ve inkılapları ile şekil verilen modern cumhuriyeti dünya ülkelerine tanıtmaktı. Belirlenen bu hedef, gemide bulunan 20 subay, 2 gedikli subay, 5 Deniz Harp Okulu öğrencisi, 60 astsubay ve 129 er/erbaş olmak üzere toplam 216 personel tarafından, ziyaret periyodunda iştirak edilen resmi toplantılar, yemekler, dans, sinema ve tiyatro gibi organizasyonlarda sergilenen bilgili ve görgülü davranışlarla eksiksiz bir şekilde ve yabancı devlet görevlilerinin takdirlerini toplayacak biçimde başarıyla yerine getirildi.

Sonuç olarak; kuruluş sürecinde birçok sorunla baş edilen, ekonomik zorluklara karşı mücadele verilen savaş yorgunu 1930'lar Türkiye'sinde, dünya donanmalarının boy gösterdiği böylesine büyük bir organizasyonda yer almak ve tüm dünya devletlerinin takdirini kazanarak faaliyeti kusursuz bir şekilde gerçekleştirmek, Türk donanmasının çok kısa bir periyotta gerçekleştirdiği büyük bir başarı hikâyesi olarak tarihteki müstesna yerini aldı.

KAYNAKÇA

Arşiv Kaynakları

1. Lalahan Deniz Genel Arşiv Müdürlüğü (LDGAM)

Arşiv-1: LDGAM., Kutu Numarası (Ktn.): 1933-Manevralar Klasörü (MK.), Gömlek Numarası (Gmn.): 1-8, Belge Numarası (Bn.): 1-15, Tarihi (T.): 25 Ağustos-30 Eylül 1933.

Arşiv-2: LDGAM., Ktn.: 1933-61, Gmn.: 51, Bn.: 1, T.: 3 Eylül 1933.

Arşiv-3: LDGAM., Ktn.: 1933-MK., Gmn.: 3, Bn.: 11, T.: 7 Eylül 1933.

Arşiv-4: LDGAM., Ktn.: 1933-MK., Gmn.: 9, Bn.: 1, 2, 3, T.: 14 Eylül 1933.

- Arşiv-5: LDGAM., Ktn.: 1933-MK., Gmn.: 10, Bn.: 1, 2, 3, 4, 5, 6, T.: 20 Eylül 1933.
- Arşiv-6: LDGAM., Gemi Journalleri Bölümü (Gjb.), Yavuz Kruvazörü Gemi Journali (YKGJ.), Kayıt Numarası (Kytn.): 7322-7324, T.: 2-22 Eylül 1933.
- Arşiv-7: LDGAM., Gjb., Tınaztepe Muhribi Gemi Journali, Kytn.: 11081, T.: 2-22 Eylül 1933.
- Arşiv-8: LDGAM., Gjb., İkinci İnönü Denizaltısı Gemi Journali, Kytn.: 18961, T.: 2-22 Eylül 1933.
- Arşiv-9: LDGAM., Ktn.: 1936-57, Gmn.: 86, Bn.: 22, T.: 20 Şubat 1936.
- Arşiv-10: LDGAM., Ktn.: 1936-57, Gmn.: 86, Bn.: 23, T.: 2 Mart 1936.
- Arşiv-11: LDGAM., Ktn.: 1936-5, Gmn.: 118, Bn.: 1-1, T.: 26 Mart 1936.
- Arşiv-12: LDGAM., Gjb., YKGJ., Kytn.: 7322-7324, T.: 14-23 Nisan 1936.
- Arşiv-13: LDGAM., Gjb., Kocatepe Muhribi Gemi Journali (KMGJ.), Kytn.: 20328, T.: 14-23 Nisan 1936.
- Arşiv-14: LDGAM., Ktn.: 1936-17, Gmn.: 101, Bn.: 2, 3, T.: 4 Mayıs 1936.
- Arşiv-15: LDGAM., Ktn.: 1936-69, Gmn.: 124, Bn.: 5, T.: 26 Haziran 1936.
- Arşiv-16: LDGAM., Gjb., YKGJ., Kytn.: 7322-7324, T.: 30 Haziran, 1-4 Temmuz 1936.
- Arşiv-17: LDGAM., Gjb., YKGJ., Kytn.: 7322-7324, T.: 24-27 Temmuz 1936.
- Arşiv-18: LDGAM., Gjb., Martı Hücumbotu Gemi Journali, Kytn.: 23390, T.: 24-27 Temmuz 1936.
- Arşiv-19: LDGAM., Ktn.: 1936-57, Gmn.: 4, Bn.: 3, T.: 21 Ağustos 1936.
- Arşiv-20: LDGAM., Ktn.: 1936-69, Gmn.: 114, Bn.: 13, T.: 26 Ağustos 1936.
- Arşiv-21: LDGAM., Şükür Okan Dosyası.
- Arşiv-22: LDGAM., Mehmet Sadık Altınca Dosyası.
- Arşiv-23: LDGAM., Necati Özdeniz Dosyası, Bn.: 18, T.: 26 Mart 1937.
- Arşiv-24: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 1, 3, T.: 10 Mart 1937.
- Arşiv-25: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 155, Bn.: 1, T.: 24 Mart 1937.
- Arşiv-26: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 155, Bn.: 2, T.: 27 Mart 1937.
- Arşiv-27: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 155, Bn.: 3, T.: 29 Mart 1937.
- Arşiv-28: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 155, Bn.: 4, T.: 2 Nisan 1937.
- Arşiv-29: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 155, Bn.: 5, T.: 5 Nisan 1937.
- Arşiv-30: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 155, Bn.: 6, T.: 7 Nisan 1937.
- Arşiv-31: LDGAM., Ktn.: 1937-20, Gmn.: 28, Bn.: 1, T.: 8 Nisan 1937.
- Arşiv-32: LDGAM., Ktn.: 1937-20, Gmn.: 28, Bn.: 2, 3, T.: 14 Nisan 1937.
- Arşiv-33: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 8, 9, T.: 19 Nisan 1937;
- Arşiv-34: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 10, 11, T.: 22 Nisan 1937.
- Arşiv-35: LDGAM., Ktn.: 1937-54, Gmn.: 23, Bn.: 6, T.: 30 Mart 1937.
- Arşiv-36: LDGAM., Ktn.: 1937-54, Gmn.: 23, Bn.: 2, T.: 6 Nisan 1937.
- Arşiv-37: LDGAM., Ktn.: 1937-54, Gmn.: 23, Bn.: 3, T.: 8 Nisan 1937.
- Arşiv-38: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 2, T.: 15 Mart 1937.
- Arşiv-39: LDGAM., Ktn.: 1937-54, Gmn.: 23, Bn.: 1, T.: 17 Mart 1937.
- Arşiv-40: LDGAM., Ktn.: 1937-54, Gmn.: 23, Bn.: 4, T.: 21 Nisan 1937.
- Arşiv-41: LDGAM., Ktn.: 1937-54, Gmn.: 23, Bn.: 5 T.: 24 Nisan 1937.
- Arşiv-42: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 1, 3, T.: 10 Mart 1937.
- Arşiv-43: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 4, 5, 6, T.: 16 Mart 1937.
- Arşiv-44: LDGAM., Ktn.: 1937-27, Gmn.: 98, Bn.: 1, 2, T.: 15 Mart 1937.
- Arşiv-45: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 31 Mart 1937.
- Arşiv-46: LDGAM., Ktn.: 1937-19, Gmn.: 101, Bn.: 1, T.: 6 Ağustos 1937.
- Arşiv-47: LDGAM., Ktn.: 1937-19, Gmn.: 101, Bn.: 2, T.: 9 Ağustos 1937.
- Arşiv-48: LDGAM., Ktn.: 1937-45, Gmn.: 123, Bn.: 1, T.: 25 Mart 1937.

Arşiv-49: LDGAM., Ktn.: 1937-45, Gmn.: 123, Bn.: 2, T.: 29 Mart 1937.
Arşiv-50: LDGAM., Ktn.: 1937-20, Gmn.: 28, Bn.: 1, T.: 8 Nisan 1937.
Arşiv-51: LDGAM., Ktn.: 1937-20, Gmn.: 28, Bn.: 2, 3, T.: 14 Nisan 1937.
Arşiv-52: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 8, 9, T.: 19 Nisan 1937.
Arşiv-53: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 10, 11, T.: 22 Nisan 1937.
Arşiv-54: LDGAM., Ktn.: 1937-16, Gmn.: 139, Bn.: 1, 2, 3, 3-1, T.: 18 Mart 1937.
Arşiv-55: LDGAM., Ktn.: 1937-21, Gmn.: 45, Bn.: 1, T.: 26 Mart 1937.
Arşiv-56: LDGAM., Ktn.: 1937-23, Gmn.: 44, Bn.: 1, 2, T.: 29 Mart 1937.
Arşiv-57: LDGAM., Ktn.: 1937-21, Gmn.: 45, Bn.: 2, T.: 29 Mart 1937.
Arşiv-58: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 77, Bn.: 7, T.: 31 Mart 1937.
Arşiv-59: LDGAM., Ktn.: 1937-50, Gmn.: 156, Bn.: 1, T.: 7 Nisan 1937;
Arşiv-60: LDGAM., Ktn.: 1937-16, Gmn.: 137, Bn.: 1, T.: 10 Nisan 1937.
Arşiv-61: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 16 Mart-26 Nisan 1937.
Arşiv-63: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 27 Nisan-4 Mayıs 1937.
Arşiv-65: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 5-10 Mayıs 1937.
Arşiv-67: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 5-10 Mayıs 1937.
Arşiv-68: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 12 Mayıs 1937.
Arşiv-69: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 10 Mayıs 1937.
Arşiv-74: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 18 Mayıs 1937.
Arşiv-75: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 20 Mayıs 1937.
Arşiv-78: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 21-25 Mayıs 1937.
Arşiv-79: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 24-26 Mayıs 1937.
Arşiv-80: LDGAM., Gjb., KMGJ., Kytn.: 20329, T.: 27 Mayıs-6 Haziran 1937.

2. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA)

Arşiv-62: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-64: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-66: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-70: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-71: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-72: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-73: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-74: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-76: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.
Arşiv-77: BCA, 30.10.00.00/200.363.8, T.: 05 Haziran 1937.

Gazeteler

Başvekil dün sabah geldi ve akşam Londra'ya gitti. *Açıksöz*, 6 Mayıs 1937, 1, 2.
Başvekilimiz bugün şehrimize geliyor. *Açıksöz*, 5 Mayıs 1937, 1-2.
Başvekilimiz dün Paris'te hararetle karşılandı. *Açıksöz*, 9 Mayıs 1937, 1-2.
Başvekilimiz İnönü Londra yolunda. *Açıksöz*, 7 Mayıs 1937, 1.
Başvekilimiz İsmet İnönü Londra'ya vardı. *Açıksöz*, 10 Mayıs 1937, 1-2.
İnönü bugün Paris'te Fransız başvekili ile görüşecek. *Açıksöz*, 8 Mayıs 1937, 1.
Paris görüşmeleri. *Açıksöz*, 11 Mayıs 1937, 1-2.
300 geminin iştirak ettiği geçit resmi. *Akşam*, 21 Mayıs 1937, 2.
Başvekil bu sabah hususi trenle İstanbul'a geldi. *Akşam*, 5 Mayıs 1937, 2.
Başvekil dün akşam Londra'ya müteveccihen hareket etti. *Akşam*, 6 Mayıs 1937, 1,
4.
Başvekil Sofya'da merasimle karşılandı. *Akşam*, 7 Mayıs 1937, 1.

Başvekilimiz dün Paris'te Fransa Cumhurreisi tarafından kabul edildi. *Akşam*, 9 Mayıs 1937, s. 1, 5.

Başvekilimizin Fransız nazırları ile görüşmeleri sonunda tebliğ neşredildi. *Akşam*, 11 Mayıs 1937, 1.

Başvekilin Paris'teki konuşmaları çok mühim neticeler verdi. *Akşam*, 10 Mayıs 1937, 1, 10.

İsmet İnönü Paris'e vardı. *Akşam*, 8 Mayıs 1937, 2.

Spithead'de aydınlık bir gece. *Akşam*, 22 Mayıs 1937, 4.

List of those attending coronation review. *Belfast News Letter*, 16 Nisan 1937, 5.

Foreing and home warships. *Belfast Telegraph*, 20 Mayıs 1937, 13.

England's bulwarks of steel at spithead. *Bournemouth Graphic*, 21 Mayıs 1937, 1.

England's bulwarks of steel at spithead. *Bournemouth Graphic*, 21 Mayıs 1937, 1.

Başvekilimiz Londra'da. *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1937, 1, 7.

Başvekilimiz Londra'ya gitti. *Cumhuriyet*, 6 Mayıs 1937, 1, 7.

Başvekilimiz Sofya'dan geçerken. *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1937, 1, 3, 4.

Başvekilimizin Londra'da yaptığı temaslar. *Cumhuriyet*, 20 Mayıs 1937, 3.

Başvekilin Londra seyahati. *Cumhuriyet*, 5 Mayıs 1937, 1, 7.

Başvekilin Londra seyahati. *Cumhuriyet*, 5 Mayıs 1937, 1.

İngiltere kralı dün çok muhteşem merasimle taç giydi. *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1937, 1, 6.

Londra'da yapılan mühim müzakereler. *Cumhuriyet*, 15 Mayıs 1937, 1, 5.

Mr. Baldwin dün avam kamarasında izahat verdi. *Cumhuriyet*, 8 Aralık 1936, 3, 7.

Muhterem misafirimiz dün gece şehrimizden ayrıldı. *Cumhuriyet*, 7 Eylül 1936, 1, 7, 8.

Yeni İngiliz kralı dün merasimle tahta çıktı. *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1936, 1, 3.

Busiest day of The King's reign. *Daily Mirror*, 20 Mayıs 1937, 1.

From our own corresonden. *Daily Mirror*, 12 Mayıs 1937, 4.

All eyes on this ship today. *Dundee Courier*, 20 Mayıs 1937, 6.

Warships of 17 nations look on at spithead. *Dundee Evening Telegraph*, 20 Mayıs 1937, 1.

Dünyanın en büyük bahri nümayişi. *Haber Akşam Postası*, 20 Mayıs 1937, 1, 7.

İngiltere'deki donanma nümayişinde Kocatepe torpidomuz takdir kazanan gemiler arasında idi. *Haber Akşam Postası*, 21 Mayıs 1937, 6.

Foreign warships. *Hampshire Telegraph*, 14 Mayıs 1937, 14.

Rapturous reception of their majesties. *Hampshire Telegraph*, 21 Mayıs 1937, 14.

Foreign warships at spithead. *Illustrated London News*, 22 Mayıs 1937, 22.

Foreign warships at spithead. *Illustrated London News*, 22 Mayıs 1937, 22.

Kurun, 5 Eylül 1936, 1.

Dünkü büyük taç giyme merasimi nasıl oldu? *Kurun*, 13 Mayıs 1937, 1, 7.

Leeds Mercury, 21 Mayıs 1937, 12.

Leeds Mercury, 22 Mayıs 1937, 12.

Royal party board yatch. *Nottingham Journal*, 20 Mayıs 1937, 1.

Canoe Lake garden party. *Portsmouth Evening News*, 13 Mayıs 1937, 14.

King's pilot. *Portsmouth Evening News*, 22 Mayıs 1937, 9.

More arrivals at spithead. *Portsmouth Evening News*, 14 Mayıs 1937, 9.

Naval memories. *Portsmouth Evening News*, 19 Mayıs 1937, 2.

Naval ratings entertained. *Portsmouth Evening News*, 13 Mayıs 1937, 14.

Naval review fleet. *Portsmouth Evening News*, 14 Mayıs 1937, 9.

Warships at Portsmouth. *Portsmouth Evening News*, 15 Nisan 1937, 9.

Cheers vie with guns from Mighty Armada. *Sheffield Independent*, 20 Mayıs 1937, 1.
İngiltere kralı 60 devletin mümessilleri önünde ve tezahürat arasında taç giydi. *Son Posta*, 13 Mayıs 1937, 1, 9.
Dün gece sabaha kadar süren şenliklerin tafsilatı. *Son Telgraf*, 13 Mayıs 1937, 1, 2.
İnönü'nün müzakerelerinin ikinci safhası Paris'te başlıyor. *Son Telgraf*, 19 Mayıs 1937, 1, 2.
Taç giyme merasimi bitti. *Son Telgraf*, 21 Mayıs 1937, 1.
Princess excited. *Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette*, 20 Mayıs 1937, 1.
When The King reviews his fleet. *Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette*, 19 Mayıs 1937, 2.
Başvekilimiz Londra'da mühim temaslar yaptı. *Tan*, 19 Mayıs 1937, 1.
İngiltere kralının taç giymesi çok muhteşem merasimle yapıldı. *Tan*, 13 Mayıs 1937, 1, 10.
İngiltere'de büyük deniz geçit resmi. *Tan*, 21 Mayıs 1937, 1.
The King reviews his navy. *The Scotsman*, 21 Mayıs 1937, 11.
The King's review of his fleet off spithead. *The Scotsman*, 21 Mayıs 1937, 11.
İngiliz Kralı dün Londra'da taç giydi. *Ulus*, 13 Mayıs 1937, 1, 5.
İngiliz Kralı muhtelif gemileri teftiş etti. *Ulus*, 22 Mayıs 1937, 1.
İsmet İnönü B. Eden görüşmeleri. *Ulus*, 20 Mayıs 1937, 1.
Londra'daki politik temaslar. *Ulus*, 16 Mayıs 1937, 3.
The foreign warships. *West Sussex Gazette*, 22 Nisan 1937, 14.
The foreign warships. *West Sussex Gazette*, 22 Nisan 1937, 14.
Royal yacht victoria and Albert. *Western Morning News*, 19 Mayıs 1937, 7.
İngiliz Kralı Corç başvekilleri ve delegeleri kabul etti. *Yeni Asır*, 16 Mayıs 1937, 1, 3.
Kocatepe torpidomuz deniz şenliklerinde muvaffakiyet kazandı. *Yeni Asır*, 22 Mayıs 1937, 5.

Yazılı Kaynaklar

1933 Akdeniz manevraları. (1934). İstanbul: Deniz Matbaası.
Armaoğlu, F. (2005). *20. yüzyıl siyasi tarihi 1914-1995 I-II*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
Başak, Ü. (2023). *Yunanistan'ın tarihteki iflasları 1843-1893-1932*. Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 2023, 18 (1), 101-119.
Büyüktuğrul, A. (Tarihsiz). *Cumhuriyet dönemi amirallerinin yetiştigi koşullar*. Kocaeli: Basılmamış daktilo nüshası, Donanma Komutanlığı Arşivi Kütüphanesi.
Donanma Komutanlığı tarihçesi. (1995). Kocaeli: Donanma Komutanlığı Matbaası.
İnan, Y. (1995). *Türk Boğazlarının siyasal ve hukuksal rejimi*. Ankara: Turhan Kitabevi.
Seri, B. (2009). *Denizcilik ansiklopedisi*. İstanbul: Deniz Basımevi.
T.Fred Jane's, all the world fighting ships 1937-1938. (1938). London.
Türk Deniz Kuvvetleri tarihçesi 1923-1935 I. (Tarihsiz). Ankara: Lalahan Deniz Genel Arşiv Müdürlüğü Yayını.
Türk Deniz Kuvvetleri tarihçesi 1935-1950 II, dosya III. (Tarihsiz). Ankara: Lalahan Deniz Genel Arşiv Müdürlüğü Yayını.
Uyaniker, F. (2021). *Türk donanmasının stratejik bir seyri: Donanmanın Malta-Faller ziyareti 1936*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayını.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.naval-history.net/xGM-Chrono-10DD-13A-HMS_Anthony.htm (Erişim: 19.12.2021).
URL-2: <https://divingmuseum.org/indepth/repulse> (Erişim: 20.12.2021).

URL-3: https://www.naval-history.net/xGM-Chrono-06CA-HMS_London.htm
(Erişim: 20.12.2021).
URL-4: http://www.maritimequest.com/yatches/victoria_and_albert_page_1.htm
(Erişim: 27.12.2021).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Bu makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *This article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

GEÇİCİ KORUMA KAPSAMINDA BULUNANLARIN SUÇ ORANLARINA DAİR ALGI ARAŞTIRMASI: ÇANKIRI İLİ ÖRNEĞİ



PERCEPTION RESEARCH ON CRIME RATES OF PERSONS UNDER TEMPORARY PROTECTION: THE CASE OF ÇANKIRI

Eray GÖÇ*

ÖZ: Bu çalışmanın amacı, ülkemizde geçici koruma kapsamında bulunan ve Türkiye'ye 2011 yılından itibaren kitleler halinde geçiş yapmak mecburiyetinde kalan Suriye vatandaşlarının Türkiye'de suç oranlarında etkisinin algı bakımından araştırılmasıdır. Bu maksatla örnek il olarak Çankırı seçilmiş olup, öncelikle vatandaşın suç oranlarına etkisi bakımından geçici koruma kapsamında bulunanlar hakkında algısı araştırılmıştır. Çalışmada rastgele anket yöntemi uygulanarak veriler toplanmış, bu veriler değerlendirilerek toplumsal algı anlaşılmasına çalışılmıştır, böylece yerleşik durumda olanların göç ile gelenler (geçici koruma kapsamında olanlar) hakkında algısı, önyargı, bilinçli önyargı ve ayrımcılık kavramları bakış açısı ile anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma aynı zamanda suç kavramının da irdelenmesine, suçluluk ile göç arasında nasıl bir ilişki olduğuna da dikkat çekmeye çalışılmıştır. Suç kavramı genel mantığı üzerinde durularak kriminoloji biliminin de yargı oluşmasında etken bir faktör olduğu üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Suriye savaşı sonucu Türkiye'ye belli bir statü ile kabul edilen Suriye vatandaşları, savaşın neden olduğu, mecbur kalma durumu ile göç etmek durumunda kaldığı için toplumsal algıda olumsuz bir takım yargıların ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. Gönüllü zorunlu göç ayrımında gönüllü göç ile başka toplumlara gidenlerin görece daha olumlu bir bakış açısı ile karşılandıkları ve gittikleri toplumlara artı değer kattıkları kabul edilir bir değerlendirmedir. Bu çalışma göç etmek durumunda kalanlarla ilgili nasıl bir yargının olduğunun araştırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Suç, Önyargı, Algı, Göç, Çankırı.

ABSTRACT: The aim of this study is to investigate the perception of the effect of Syrian citizens, who are under temporary protection in our country and who have had to migrate to Turkey in groups since 2011, on crime rates in Turkey. For this purpose, the province of Çankırı was chosen as an example province, and first of all, the perception of the citizens about those under temporary protection was investigated in terms of its impact on crime rates. In the study, data were collected by applying a random survey method, and social perception was tried to be understood by evaluating these data, so that the perception of those who migrated (those under temporary protection) was tried to be interpreted from the perspective of the concepts of prejudice, conscious prejudice and discrimination. This study also tried to examine the concept of crime and to draw attention to the relationship between delinquency and immigration. By emphasizing the general logic of the concept of crime, it has been tried to emphasize that the science of criminology is also an effective factor in the formation of judgment. As the Syrian citizens, who were accepted with a certain status in

* Dr. Öğr. Üyesi-Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu-Çankırı/eraygoc@karatekin.edu.tr (Orcid: 0000-0003-3534-6645)

Turkey as a result of the Syrian war, had to migrate due to the forced situation caused by the war, it was inevitable that some negative judgments would emerge in the social perception. In the voluntary-forced migration distinction, it is an acceptable assessment that those who voluntarily migrate to other communities are welcomed with a relatively more positive perspective and add added value to the communities they go to. This study is to investigate what kind of judgment there is about those who have to immigrate.

Keywords: Crime, Prejudice, Perception, Migration, Çankırı.

Yöntem, Kapsam ve Hipotez Üzerine

Suriye iç savaşı olarak tanımlanan süreç, Mart 2011 yılında öğrenci eylemleri ile başlayarak kısa süre içerisinde Nisan 2011 yılında ülke geneline yayılmıştır. Arka planında başkaca sebepler sayılmakla birlikte, görünürde sebep, ülkede ekmek, özgürlük mücadelesi ve bunun öncüsü olarak gençliğin, bilhassa üniversite öğrencilerinin olmasıdır. Nitekim Dera kentinde başlayan ilk eylemler üniversite öğrencilerinin ekmek ve özgürlük sloganı ile başlamış ve yayılmıştır. Arap Baharı olarak tanımlanan Tunus'ta bir gencin 2010 yılında kendisini yakarak başlattığı bir sürecin devamı olduğu yönünde iddiaların varlığı olsa da, Suriye ile ilgili süreç kendi dinamikleri içerisinde değerlendirilmelidir. İster görünen sebep, ister başka faktörler olsun. Nisan 2011 yılını takip eden süreçte başta kaynak ülke olması bakımından Suriye, sonrasında hem hedef hem transit ülke olarak akımından Türkiye ve hem de etkisi bakımından önce komşu ülkeler, daha sonra Avrupa ve hatta ABD bu göç dalgasından etkilenmiştir. Üzerinden 10 yılı aşkın bir zaman geçmesine rağmen etkisi hala devam etmektedir.

Geniş bir coğrafyaya tesir eden bu toplumsal olay, elbette etkisi bakımından en fazla doğrudan maruz kalan ülkelerin bir takım sosyal, siyasal, ekonomik vb. yönlerde değişim ve dönüşüm yaşamasına sebep olmuştur. Çalışmada rastgele anket yöntemi uygulanacak olup, Çankırı ili evren 18 yaş üstü vatandaşlar örneklem olarak seçilecek Çankırı nüfusu düşünüldüğünde ideal olan 378 değerlendirilecektir.

Tablo -1 (Örneklem Büyüklükleri) $\alpha=0.05$ için

Evren Büyük- lüğü	+0.03 örnekleme hatası (d)			+0.05 örnekleme hatası (d)			+0.10 örnekleme hatası (d)		
	p=0.5 q=0.5	p=0.8 q=0.2	p=0.3 q=0.7	p=0.5 q=0.5	p=0.8 q=0.2	p=0.3 q=0.7	p=0.5 q=0.5	p=0.8 q=0.2	p=0.3 q=0.7
100	92	87	90	80	71	77	49	38	45
500	341	289	321	217	165	196	81	55	70
750	441	358	409	254	185	226	85	57	73
1000	516	406	473	278	198	244	88	58	75

2500	748	537	660	333	224	28 6	93	60	78
5000	880	601	760	357	234	30 3	94	61	79
1000 0	96 4	639	823	370	240	31 3	95	61	80
2500 0	10 23	665	865	378	244	31 9	96	61	80
50000	104 5	674	881	381	245	32 1	96	61	81
10000 0	105 6	678	888	383	245	32 2	96	61	81
10000 00	106 6	682	896	384	246	32 3	96	61	81
100 milyon	106 7	683	896	384	245	32 3	96	61	81

Kaynak: Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2004: 50

Çalışmada yaş, cinsiyet, meslek, gelir seviyesi, eğitim durumu gibi parametreler dikkate alınacaktır.

Çalışmanın hipotezi şu şekilde belirlenmiştir:

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların suç oranlarına etkisi ankete katılanlara göre yerli nüfusa nazaran daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların suç oranlarına etkisi ankete katılanlara göre yerli nüfusa nazaran daha azdır.

Destekleyici Hipotezler

1.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların hırsızlık suç oranlarına etkisi ankete katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların hırsızlık suç oranlarına etkisi ankete katılanların algısında yerli nüfusa göre daha azdır.

2.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların yaralama suç oranlarına etkisi ankete katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların yaralama suç oranlarına etkisi ankete katılanların algısında yerli nüfusa göre daha azdır.

3.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların adam öldürme suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların adam öldürme suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha azdır.

4.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların çocuğa şiddet suç oranlarına katılanların algısında etkisi yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların çocuğa şiddet suç oranlarına katılanların algısında etkisi yerli nüfusa göre daha azdır.

5.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların kadına şiddet suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların kadına şiddet suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha azdır.

6.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların dolandırıcılık suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların dolandırıcılık suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha azdır.

7.

H0: Geçici koruma kapsamında bulunanların uyuşturucu suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır.

H1: Geçici koruma kapsamında bulunanların uyuşturucu suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha azdır.

Çalışma suç oranlarının toplumsal algı araştırması ekseninde yapılacaktır. Hipotez katılanların algısı doğrultusunda geçici koruma kapsamında bulunanların genel olarak suç oranları üzerinde etkisinin yerli nüfusa oranla daha yüksek olduğu kabulüne dayanmakta ve bu hipotez tek tek suç oranlarının karşılaştırılması noktasında da benzer sonucu vermektedir. Çalışmaya yardımcı hipotezler; hırsızlık, yaralama, adam öldürme, çocuğa ve kadına karşı şiddet, dolandırıcılık, cinsel suçlar ve uyuşturucu madde kullanımı ve ticareti kapsamındaki suçlar bakımından da test edilmiştir.

Suç ve suçluluk hangi faktörlerin ürünüdür? Suçluluk duygusunu insana aşıl原因 temel etkenler nelerdir? Bir çevrede doğup büyümek, genetik bazı faktörler, inanç ve değer yargıları suç üzerinde ne oranda etkilidir? Sorulardan hareketle bir kanaate varılması insanlar hakkında bazı yargılarda bulunulması elbette bir takım deney ve gözlemleri zorunlu kılacaktır? Çalışmanın çıkış noktası bu soruların herhangi bir deney ve gözleme tabi tutulmadan salt yargılardan hareket edilmesi ve bilimsel verilerin mukayesesi sonuçlarının değerlendirilmesidir. Yukarıda hipotezleri ve yardımcı hipotezleri belirtilmiş olan çalışma için öncelikle suç kavramının irdelenmesi gerekmektedir. Suç teorileri ve suç türleri çalışmanın öncelikli alanını oluşturacaktır.

Suç Kavramı ve Suçluluğun Tanımlanması

İnsanların bir arada yaşama gereksinimi farklı inanç, anlayış ve dürtülere sahip insanların bir araya gelmesine sebep olmuştur. Bir arada

yaşama iradesi gösteren insanlar ortak bir takım değerler üzerinden bu birlikteliklerini sürdürmek mecburiyetinde kalmışlardır, fakat insanların bu ortak yaşama ters düşen bir takım sapmalar yaşaması da kaçınılmazdır. Bu sapmalar suç olarak tanımlanır (Selçuk, 2014: 85). Suç kavramı temelde hukuki olanın aksine bir eylemde bulunmak, doğru olandan sapmak anlamında da kullanılmaktadır. Suçun bir insan davranışı olduğundan hareketle bu konunun insan psikolojisi ile sıkı sıkıya bağlantılı olduğu kaçınılmaz bir gerçekliktir. Suç aslında giydirilmiş bir nesne gibidir (İşsevenler, 2012: 54). Suçlu esasen toplum sözleşmesini ihlal ederek içerisine girmiş olduğu kimliğin dışı çıkma çabasındadır, bu ihlal bir sapmaya suça dönüşür. Bir suçun meydana gelebilmesi için maddi koşulun gerçekleşmesi ve cezalandırma şartının oluşması gerekmektedir (Alacakaptan, 1975: 12). Bununla birlikte bir eylemin suç sayılabilmesi için bir takım unsurları özünde barındırması gerekmektedir. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür; öncelikle yasanın bir eylemi açıkça suç sayması gerekmektedir, aksi halde bu eylem ile ilgili kimseye ceza verilemez. İkinci olarak hukuka aykırılık, üçüncü olarak bir eylemin dış dünyada olumlu veya olumsuz bir karşılığının olması hareket, son olarak manevi unsur (Alacakaptan, 1975: 12). Bu dört unsur bir suçun işlenmiş olduğunu ve bunun karşılığında bir ceza gerektirdiğinin ispatı olarak suçun unsurları niteliğindedir. Genel anlamda evrensel bir kavram olarak karşımıza çıkan suç, toplumdan topluma küçükte olsa farklılıklar göstermektedir. Bir toplumda suç sayılan bir eylem başka bir toplumda suç olarak tanımlanmamış olabilmektedir (Bingöl, 2022: 642).

Tarihsel süreç bizlere suç ve suçluluğun nedenlerinin toplumdan topluma ve dönemden döneme değiştiğini göstermektedir. İnsanlık bazen suçun nedenlerini doğaüstü güçlerin insan iradesine tesirinde bulurken, bazen de özgür bir irade sahibi olan insanın kendi tercihinin ürünü olarak suç ve suçluluğa dair girişimleri açıklamıştır. Kimi zaman bu eylemin sebebi insanın haz alma duygusuna bağlı faktörlerle açıklanırken, bazen de belli rahatsızlıkların ürünü olarak görülen bir eylem tarif edilmektedir. Psikolojik ve biyolojik eksiklikler insanı bu eyleme iten faktörler olarak kabul edile gelmiştir. Bazı toplumlar diğerlerinden üstün olduklarını iddia ederek suç eylemine yatkın topluluklar olabileceğini iddia etmiş, asil topluluklar kurmanın gerekliliğine vurgu yapmışlardır (Yumak ve Crim, 2015: 555).

Suç teorilerine dair genel bir çerçeve çizecek olursak, Fransız devrimi öncesi suç ve adalet sistemine bir tepki olarak doğan klasik okuldan bahsetmek gerekecektir. Cesare Beccaria ve Jeremy Bentham'ın fikirleri ile şekillenen bu okulun temel fikirleri şu şeklide özetlenebilir: Bu dönem Avrupa'nın gerçek manada bir ceza adalet sisteminden uzak olduğunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Suçlar kiliseye, devlete ve tahta karşı işlenen suçlar olarak sıralanmıştı. Yazılı ceza hukuk sisteminden bahsetmek neredeyse imkânsızdı. 18. Yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkan aydınlanma bilinci, batıl inancın yerine akıl ve deneyi koyan bu anlayış hümanist bir felsefeye sahipti (Günel, 1972: 50). Bu dönemin önemli düşünürlerinden

Beccaria, suçlar ve cezalar üzerine yazmış olduğu kitap ile tanınır hale gelmiştir. Dünyada ceza hukukunun temel kaynağı olabilecek bir eser yaratan Beccaria, Rousseau'nun toplum sözleşmesi eserinden ilham almıştır. Beccaria insanların özgür irade sahibi olduklarını ve bu bilinçle hareket ettiklerini savunmuştur (Eskici Katırcıgil, 2017: 161). Eğer insanlar düzenli bir toplum istiyorlarsa cezalandırılma hakkını kabul etmeleri gerektiğine vurgu yaparak ceza adalet sisteminin toplumun düzeni adına gerekli ve vazgeçilmez olduğuna vurgu yapar. Ayrıca Beccaria, Montesquieu'dan esinlenerek gereksiz yasaların bir baskı rejimi oluşturacağını da savunmaktadır. Yasaların önemli olduğuna vurgu yaparak onu ihlal edenlerin cezalandırılması gerektiğini savunmaktadır. Cezalandırma hakkının tek ve yegâne sahibi devlet olmalı ve bunu düzeni bozanlara uygulamalıdır. Beccaria yasalarındaki belirsizliğin kaldırılması gerektiğini savunurken, eşitliğin ön planda tutulması gerektiğine, eşit suçlara eşit oranda cezaların verilmesi gerektiğine vurgu yapmıştır (Dönmezer, 2020: 38).

Klasik okulun bir diğer önemli düşünürü Bentham'dır. Bentham cezalandırmaya ilişkin görüşlerini Ahlak ve Yasama İlkelerine Giriş kitabında toplamıştır. Bentham suç işleme niyetinde olanların kar ve zarar hesabı yaparak bir eylemde bulunup bulunmama yönünde karar verdiklerini savunmuştur. Yani insanların hedonist varlıklar olduklarına vurgu yapmaktadır (Doğan, 2008: 385). Yasa koyucunun suç önleme noktasında caydırıcı yasalar koyması gerektiğini, bu sayede suç oranlarının düşeceğini savunmuştur. Ceza hukukunun nihai amacının intikam almak olmadığını, suçları tamamen ortadan kaldırmak olduğunu söyleyerek pozitif hukukun gelişmesine bu anlamda olumlu katkı sunmuştur. Bentham suç oranlarının düşmesi adına tasarladığı hapisane, ıslah evi benzeri bir yapıdan bahsederek suçla mücadelenin mümkün olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu hapisanede her şeyi gören gözetleme kulelerinin olması gerektiğine böylece herkesin kontrol altında tutularak tedavi edileceğine vurgu yapmaktadır (Dinler, 2018: 21).

Suç ve suçluluk tarifinin önemli saç ayaklarından biriside biyolojik temelli teoridir. Klasik okul teorisyenlerinin hazırlamış oldukları suç ve ceza sistemine dair yasalar elbette suçluluğu ortadan kaldırmak için yeterli olamamıştır. Klasik okulun hayal ettiği ceza adalet sistemi işe yaramamıştı, sanayileşme, toplumun homojen yapısının bozulması, kentleşme, kırdan göç, gecekondulaşma ve buna benzer sebeplerle artan suç oranları yeni arayışların gelişmesine sebep olmuştur. A. Comte pozitivist bakış açısıyla konuyu ele almış olmakla birlikte bu anlamda asıl etkiyi C. Darwin Türlerin Kökeni isimli eser ile etkili olmuştur (Güllüpnar, 2019: 40). Darwin ve onun bu eserinden etkilenen Lombroso suçun biyolojik kökenlerini ortaya koymuştur. Özellikle Lombroso, A.Comte ve Darwin'in fikirlerinden esinlenerek evrimci kuramı suç araştırmaları alanına sokmuştur. Lombroso özgür irade kavramına karşın determinizm kavramını suç bilimi dünyasına kazandırmıştır (Ferracuti, 1996: 132). Suçlu İnsan kitabı ile kriminoloji

alanına tesir etmiştir. Lombroso suçlu davranışların gözlem ve deney ile açıklanması gerekliliğine vurgu yapmıştır (Erem, 1954: 85). Lombroso atavizm, akıl hastaları ve epileptik durumda olanları suçlu olarak görmekte ve suçun temellerini bu kavramlara yönelerek bulmaya çalışmıştır (Önder ve Gönültaş, 2005: 40-41). Atavistik insanların evrimin ilk aşamasında kalan insanlar olduklarından bahisle ilkel bir görünüm ve yapıda olduklarını savunan Lombroso akıl hastası ve epileptiklerinde suç işleme potansiyeline sahip olduklarına vurgu yapmaktadır. Atavistik olarak tanımladıklarını doğuştan suçlu sayan lombroso bu insanlara suç işleme eyleminin atalarından miras kaldığını savunmaktadır (Özat ve Yıldız, 2020: 15). Lombroso bu üç suçlu türe daha sonra ihtiras suçlularını ve tesadüfü suçluları da eklemiştir. Ailenin ve çevrenin etkisi ile suç işlemeye meyilli olan alışkanlıkla suç işleyenler ise tesadüfü suçlular grubu içerisinde sayılmaktadır (Erem, 1954: 87). Lombroso suçun toplumsal hayat için kaçınılmaz bir gerçeklik olduğuna vurgu yapar buna karşılık gelecek cezanın da toplum adına verilmesi gerekliliğini savunur (Batman, 2018: 3-4).

Biyolojik temelli suç teorisyenlerinden başka biriside Enrico Ferri'dir. Ferri suçun fiziksel ve toplumsal faktörlere bağlı gerçekleştiğinden bahisle suçluları şu şekilde sınıflandırmıştır: Öncelikle doğuştan suçlu olarak bir sınıflandırmaya giden Ferri burada Lombroso'nun atavistik ayırımına benzer bir ayırım yapmaktadır. İkinci olarak akıl hastalarının olduğu bir gruplandırma yapmaktadır, bunlar klinik açıdan akıl hastası olarak belirlenmiş kişilerdir. Üçüncü grup, alışkanlıkların tesiri ile suç işleyenler bu grup genelde bir dışlanmışlığın sonucu olarak suç işlemeyi adet haline getirmiş olanlardır. Dördüncü olarak, duygusal yoğunluğun tesiri ile suç işleyenler yani ihtiras suçluları, son olarak yapılan sınıflandırma tesadüfi olarak suç işleyenler bunlar çevrenin etkisi ile suç işleyen kişilerdir (Veldet, 2011: 27). Biyolojik faktörün tesiri ile suç işleyenlerin tanımlandığı biyoloji temelli suç teorilerinin evrim teorisinin etkisi altında bir suç ve suçlu tanımlama çabasına girdiğini görmekteyiz(Bora, 2014: 6). Burada C. Darwin, A. Comte, C. Lombroso, E. Ferri gibi düşünürlerin fikirleri ile şekillenen bir kriminolojik çerçeve çizilmiştir.

Suç ve suçluluğu tanımlamak için girilen çabalar içerisinde klasik okul, biyoloji temelli teorileri takiben psikoloji temelli teorilerin geliştirildiğini görmekteyiz (Yumak, 2021: 401). Bu süreçte suçun arkasındaki düşünme sürecine, duygu yoğunluğuna bakılmaktadır. Teorinin güçlü ismi suçun arkasındaki psikolojik durumu değerlendiren Raffaele Garofolo, biyoloji temelli suç teorisyenleri gibi Darwin'in evrim teorisinin tesirinde kalmıştır. Garofolo suçun nedenini kişilikte arar, ona göre suç sosyolojik bir eylemdir. Yasa yapıcı yaptığı suç tanımlamaları doğal suç denen kavramı tanımlar ve bu salt suçu tanımlamak için yeterli değildir. Garofolo suçu suçluda bulunan ahlaksal anormallik olarak görür, bu ruhsal bir bozukluğa delalettir bu durum akıl hastalığından ve delilikten farklı bir şeydir, öyle ki ruhsal bir farklılıktır (Dolu vd. 2010: 69). Garofolo eğitim kavramının suçun önüne geçme noktasında gereksiz bir kavram olduğunu,

suçluluğun temelinde atavistik ve organik temelli bozukluk olduğunu bununda eğitim ile düzelmeyeceği kanaatindedir. Garofolo suçluları 4 temel sınıfta toplar. Bunlar; Katiller, vahşi suçlular, servet düşkünleri ve hırsızlardır. Suç kavramının ve suçlu teorilerinin açıklanması adına girilen bu çabanın neticesinde, klasik okul, biyoloji teorisi ve psikolojik teori kriminoloji biliminin gelişmesine önemli katkılar sunmuştur (Küçükay, 2018: 349). Bu teoriler sadece kriminoloji bilimine değil toplumların kendileri dışında insan gruplarına bakış açısının da yansıtılması adına önemli birer vesika olarak kabul edilebilmektedir.

Yukarıda suç ve suçluğunun kökenlerini açıklama noktasında girişmiş olduğumuz çaba her ne kadar içinden çıkılan toplumların düşün dünyasını yansıtıyor gibi görünse de aslında başka topluluklara tesir etme noktasında son derece önemli bilgiler vermektedir. İnsan toplumları genel olarak kendi toplumları dışından olan kişi ve gruplara karşı belirli yargılar taşımaktadır. Suç işleme potansiyeli kendilerince içinde yaşadıkları toplum dışında ve kendilerine göre daha az medenileşmiş toplumların bir eylem şeklidir. Dışarıdan gelenlerin bu potansiyele sahip olduğu kanaatinde fikir birliğine sahiptirler. Bu çalışmanın da konusunu oluşturan dışarıdan gelenlerin suç ile ilişkilerinin yerli toplumda nasıl algılandığı olgusu, bizlere aslında yukarıda değişik isimlerle adlandırılan teorilerin kavrayış şekline benzer bir tablo çizmektedir. Daha gelişmiş bir medeniyete sahip olduğunu düşünen yerli halkın dışarıdan gelenlerin sosyal, toplumsal, kültürel yaşamı olumsuz yönde etkilediği ve suç oranlarına önemli ölçüde etki ettiği kanaati mevcuttur. Gerçek anlamda durum böyle midir? Bu sorunun cevabı bu çalışma ile bağlantılı başka bir çalışmada verilebilir, reel veriler ışığında bu durum değerlendirilebilir. Göç etmek durumunda kalan insanların aynı zamanda birer potansiyel suçlu olduğuna dair düşünce her toplum için geçerli olmakla birlikte bu çalışmada Çankırı ilinde ikamet edenlerin konuya bakış açıları irdelenmiştir. Çalışma bizlere toplumlar hakkında bazı kanaatlerin oluşmasında bir takım algı ve yargıların tesirinin olduğunu göstermektedir. Bu varsayımdan hareketle algı ve önyargı kavramlarına değinilmiş, oluşan bu topyekûn fikrin arkasında algı ve önyargının rolü irdelenmiştir.

Algı ve Önyargı Üzerine

Algı kelime anlamıyla bir şeyi idrak etme durumuna gelmeyi ifade etmektedir. Algı genel manasıyla bireyin hissetme, işleme ve kaydetme yoluyla fiziksel ve zihinsel olarak çevresine anlam verme gayretindeki süreç olarak tanımlanabilir (Arğın, 2021: 7). Bunun yanında çevresinde yaşananlara karşı bir duyarlılık oluşturma farkında olma sürecini ifade etmektedir. Beş duyu organı yardımı ile dış dünya hakkında fikir sahibi olan birey, toplumsal hadiselerle dair rastgele bilgilerin toplanması neticesinde bir algı oluşturmaktadır. Yani birey dışarıdan aldığı nesnel öğeleri kişisel süzgecinden geçirmek suretiyle bir fikir sahibi olur yâda dış dünya hakkında duygu dünyasında bir kanaat oluşturur (Erbay ve Aslan, 2019: 2). Bireysel gözlem, dış dünyaya dair bir takım gerekçelerle nasıl bireyde bir fikir

oluşturuyorsa genel olarak aynı algılayış şekli ile toplumda da bir yargının oluşmasına sebep olmaktadır. Dış dünyaya dair bireyde ve toplumda bir algının oluşmasında ve bu algının yönetilmesinde bir takım faktörlerin olduğu ve bunların yönlendirilmesi noktasında yine bu faktörlerin etkili olduğu unutulmamalıdır.

Algı yönetiminin oluşmasında toplumun bir durum veya nesneyi algılamasında etkili olan 3 temel faktörden bahsetmek mümkündür bunlar şu şekilde sayılabilir: Algılayan bireye bağlı olan faktörler yani bireyin zihinsel ve bireysel gelişmişliğine bağlı faktörler.

- Algılanan nesnelere kaynaklanan faktörler, nesne, birey ve olayların ifade ettiği anlam ve neler olduğu.
- Algılama ortamının şartları, fiziksel ve sosyal şartların nasıl olduğu (Bakan ve Kefe, 2012: 23). Bir algının oluşmasının temel koşulları olarak görünmektedir. Algının genel manasıyla oluşmasında etkili olan faktörler şu şekilde açıklanabilir: Algı idrak ettiklerimizle bir yargıda bulunma durumunun ifadesidir. Duygusal ve zihinsel dünyamızın şekillenmesinde şüphesiz algının oluşmasında etkili faktörler bulunmaktadır. Bu faktörler bazen algılayan ile ilgili bazen algılanan ile ilgiliyken, bazen de her ikisinin sonucu olabilmektedir.

Göçmenlik durumu veya bir yerde yabancı olmak durumu, ev sahibi konumunda bulunan ile misafir durumunda olanın bir biri ile ilgili bir fikir oluşmasına sebep olmaktadır. Geçmiş münasebetlerden tutunda, göç etmek durumunda kalanların hangi gerekçelerle göç ettiklerine kadar birçok faktör bir algının oluşmasında etkilidir. Bu gerçekliğin dışında bir de toplumsal ilişkilerin veya bireysel ilişkilerin yürütülmesi açısından önyargılarında etken rol oynadığını unutmamak gerekmektedir. Önyargı genel olarak başka kişi veya gruplar hakkında negatif bir hükme sahip olmaktır, peşinen olumsuz bir kanaat sahibi olmayı ifade etmektedir (Gürses, 2005: 144). Yine önyargının başka bir tanımı şu şekilde yapılabilir, Farklı toplum ve kişilerle karşılaşan kişi ve gruplar önceden belli bakış açısı ile onları anlamlandırır bu durum önyargı olarak terminolojide yerini almıştır. Önyargı; evrimsel, ontogenetik, tarihsel, ekonomik, sosyopolitik alanlardan etkilenen çok boyutlu bir fenomendir. Toplumsal algı bakımından önyargı kavramı ele alındığında ise kendinden olmayana karşı his âlemin de edinilen belli belirsiz huzursuzluk bu huzursuzluğun ilerleyerek aşağılama, küçük görme ve hatta soykırım hissine kadar uzanan bir algının oluşması manasında kullanılmaktadır (İlhan ve Çevik, 2003: 54). Bireysel ve toplumsal algının, yargının oluşmasının başka bir biçimi ise şüphesiz önyargının ileri bir adımı olarak görülebilecek bilinçsiz önyargı kavramıdır. Bu kavramın terminolojide ilk kullanıldığı dönem 1995 yılında Greenwald ve Banaji isimli iki psikolog “örtük sosyal biliş” hakkında yazmış oldukları bir çalışmada kullanmışlardır. Bu terim genel olarak, eylemlerimizin ve kararlarımızın

habersiz bir biçimde belirlendiğini ve bu belirlemenin altında yatan faktörler ise bilinçsiz tutumlar ile kalıp yargılardır (Suveren, 2022: 415). Kendisi dışında toplumları kabul etme bir takım tutum ve yargılar sonucu gerçekleştiği için, iki farklı toplum ilk defa karşılaştığında istem dışı olarak bir yargı ile ve genelde olumsuz bir yargı ile bir birlerini karşıladıklarını anlamak mümkündür.

Algı ve önyargı temelinden hareketle yeni bir kavramın doğması muhtemeldir ki, buna ayrımcılık denmektedir. Kişi, grup ve toplumları etnik köken, cinsiyet, yaş, sosyal sınıf, ekonomi yapısı vb. pek çok sebeple bir dışlamaya tabi tutma ve bu sınıfların amaçlarına ulaşma noktasında çeşitli engeller çıkarma şeklinde kendisini göstermektedir (Erdoğan ve Vatandaş, 2020: 479). Yukarıda değinmiş olduğumuz faktörler ve kavramlar incelendiğinde sayıları milyonlarla ifade edilen ve literatürde geçici koruma kapsamında bulunanlar olarak tarif edilen, Suriye iç savaşı sonucu Türkiye'nin farklı illerine yerleşmek durumunda kalan Suriyelilerle ilgili yerli nüfusun belli bir düşün yapısına sahip olduğu kaçınılmaz bir gerçekliktir. Temelinde kötü duygular beslememekle birlikte bir takım olumsuz yargıların olduğu inkâr edilemez bir durumdur.

Toplumların kendilerinden olmayana kabul etmeleri, onlarla aynı yaşam alanını paylaşmaları, sosyal ve ekonomik sahalarına onları kabul etmeleri, kültürel yaşamlarına girmelerine izin vermeleri, şüphe yok ki zor bir durumdur. Anadolu coğrafyası tarihin hemen her döneminde göç ile gelenlere ve başka kültürlerle ev sahipliği yapmıştır. Farklı medeniyetlerin birlikte yaşam alanı olması, pek çok kültürün yaşam alanı bulmasına sebep olmuştur. Osmanlı devletinin çok uluslu bir devlet olması farklı kültürlerin gelişmesine kapı aralamıştır. Uzun yıllar boyunca birlikte yaşamış toplumların birkaç kuşak sonra bir birine karşı çeşitli peşin hükümlerle yaklaşması, kuşakların bilgi aktarımı noktasında başka unsurların etkisinde kaldıklarının göstergesi olarak kabul edilmekle birlikte, peşin hükümlerin yargıların oluşmasında, göç etmek durumunda kalanların içinde buldukları sebeplerde etken olmuştur. Suriye göçü ve sonrasında oluşan algıda elbette birçok faktör etkili olmuştur. Toplum kabul etme noktasında ciddi tepkiler göstermemekle beraber, düşün dünyasında bir takım yargılarla hareket edildiği anlaşılmaktadır.

Türkiye'ye 2011 yılından itibaren sığınmak durumunda kalan ve geçici koruma kapsamında bulunan Suriye vatandaşları çeşitli kentlerde yaşamlarını devam ettirmek durumunda kaldılar, aradan geçen süre içerisinde her insan toplumunda olduğu gibi suç eylemlerinin içerisinde bazen fail, bazen mağdur, bazen sanık, bazen tanık konumunda olmak durumunda kaldılar. Yabancı olmaları, dışarıdan gelmeleri bakımından toplumda bir ön değerlendirme ile kabul edilmelerinden kaynaklı, olumsuz bir bakış açısına sahip oldular, belki bazı huzursuzlukların sebebi olarak görüldüler. Aşağıda Çankırı ilinde yapılan anket uygulamasının yer aldığı tablolar eşliğinde Suriye'den gelenlerin suç ve suçluluk bakımından nasıl

algılandıkları irdelenmiştir. Bu sayede yukarıda verilen teorilerin algı üzerinde nasıl tesir ettiği anlaşılacaktır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan Çankırı ilinde yaşayan ve anket uygulamasına katılanlara ait demografik veriler aşağıdaki tablolarda yer almaktadır.

Tablo - 2 (Katılımcı Yaş)

	Frequency	Percent
18-30	108	27,3
31-40	72	18,2
41-50	83	21,0
51-60	60	15,2
61-70	37	9,4
71-+	35	8,9
Total	395	100,0

Tablo - 2 Çalışmaya katılanların yaş aralığı hakkında bilgi vermektedir, rastgele seçilen katılımcıların % 27.3'lük kısmını yaş aralığı 18-30 olanlar oluşturmaktadır. Onları % 21 ile 41-50 yaş aralığı izlemektedir. Katılanlar arasında 71 yaş üstü oranı en az katılım gösterdiği görülmektedir. Oran % 8.9 olmuştur.

Tablo - 3 (Katılımcı Cinsiyet)

	Frequency	Percent
Kadın	173	43,8
Erkek	222	56,2
Total	395	100,0

Tablo - 3 katılanların cinsiyeti hakkında bilgi vermektedir. Toplam 395 katılımcıdan 222 tanesi erkek, 173 kişi ise kadındır.

Tablo - 4 (Katılımcı Medeni Durumu)

	Frequency	Percent
Evli	230	58,2
Bekar	165	41,8
Total	395	100,0

Tablo - 4 katılımcıların medeni durumu hakkında bilgi vermektedir. Katılanların % 58. 2'si yani 230'u evli 165'i bekâr katılımcıdır.

Tablo - 5 (Katılımcı Eğitim Durumu)

	Frequency	Percent
İlkokul	96	24,3
Ortaokul	38	9,6
Lise	53	13,4
Ön Lisans	93	23,5
Lisans	103	26,1
Lisansüstü	12	3,0
Total	395	100,0

Tablo- 5 katılımcıların eğitim durumu hakkında bilgi vermektedir. 395 katılımcının 96'sı ilköğretim mezunu, 103 kişi lisans mezunu, 93 kişi ön lisans mezunu, oluştururken, eğitim durumu lisansüstü olanların sayısı 12 kişidir ve katılanlar arasında oran olarak en düşük sayıdır.

Tablo - 6 (Katılımcının Mesleği)

	Frequency	Percent
Öğrenci	82	20,8
İşsiz	52	13,2
İşçi	79	20,0
Memur	73	18,5
İşveren	15	3,8
Esnaf	26	6,6
Serbest Meslek	16	4,1
Ev Hanımı	26	6,6
Emekli	26	6,6
Total	395	100,0

Tablo - 6 katılımcıların mesleği hakkında bilgi vermektedir. Katılanların % 20.8'i öğrenci, % 20'si işçi, katılanlar arasında oransal olarak en düşük olanlar iş verenler ve serbest meslek sahipleridir.

Tablo - 7 (Katılımcının Geliri)

	Frequency	Percent
Gelirim Yok	93	23,5
1000 ve daha üzeri	57	14,4
Asgari Ücret	40	10,1
6001-7000	51	12,9
7001-8000	43	10,9
8001-9000	22	5,6
9001-11000	36	9,1
11001- +	53	13,4
Total	395	100,0

Tablo - 7 katılanların gelir durumu hakkında bizlere bilgi vermektedir, katılanların % 23.5'i herhangi bir geliri olmadığını bildirmiştir. Katılanların yaklaşık % 50'si ise asgari ücret üzerinde bir gelire sahip olduğunu söylemiştir.

Aşağıdaki tablolar katılanların geçici koruma kapsamında bulunan Suriye vatandaşları ile suç ilişkisi hakkında fikirlerini göstermektedir.

Tablo -8 (Suça Yatkılık Yerli)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	228	57,7
Katılmıyorum	110	27,8
Katılıyorum	8	2,0

Tamamen Katılıyorum	49	12,4
Total	395	100,0

Tablo - 8 katılanların yerli nüfusun suça yatkınlığı hakkında fikir belirtmişlerdir. Yerel halkın suça daha yatkın olduğunu düşünüyorum şeklindeki soruya, katılanların % 57.7'si yani 228 kişi hiç katılmıyorum demiştir. Yine % 27.8'i yani 110 kişi katılmıyorum şeklinde cevap vermiştir. Totalde katılanların %85.5 'i yani 338 kişi yerel nüfusun suça daha yatkın olduğunu düşünmemektedir.

Tablo - 9 (Suça Yatkınlık Yabancı)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	51	12,9
Katılıyorum	50	12,7
Tamamen Katılıyorum	294	74,4
Total	395	100,0

Tablo - 9 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanların suça daha yakın olduğu şeklindeki soruya vermiş olduğu cevabı içermektedir. Katılanların % 74.4'ü yani 294 kişi geçici koruma kapsamında bulunanların suça daha yatkın olduğunu tamamen katılıyorum şeklinde cevapladığını, yine % 12.7' si yani 50 kişi katılıyorum şeklinde cevaplamıştır. Totalde % 87.1'i yani 344 kişi geçici koruma kapsamında bulunanların suç işlemeye daha yatkın olduğunu düşünmektedir.

Tablo - 10 (Hırsızlık)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	78	19,7
Katılmıyorum	6	1,5
Katılıyorum	74	18,7
Tamamen Katılıyorum	237	60,0
Total	395	100,0

Tablo - 10 katılanlara sorulan geçici koruma kapsamında bulunanlar hırsızlık suçuna daha yatkındır sorusuna verilen cevabı içermektedir. Katılanların toplam % 78.7'si katılıyorum ve tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir. Yani 311 kişi geçici koruma kapsamında bulunanların hırsızlığa daha yatkın olduklarını belirtmiştir.

Tablo - 11 (Uyuşturucu T. K.)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	65	16,5
Katılmıyorum	2	,5
Katılıyorum	75	19,0
Tamamen Katılıyorum	253	64,1
Total	395	100,0

Tablo - 11 katılanlara sorulan geçici koruma kapsamında bulunanlar uyuşturucu madde kullanma ve ticaretini yapmaya daha yatkındır şeklinde

sorulan soruya verilen cevabı içermektedir. Toplamda % 83.1 yani 328 kişi bu soruya katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Tablo - 12 (Yaralama)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	72	18,2
Katılıyorum	99	25,1
Tamamen Katılıyorum	224	56,7
Total	395	100,0

Tablo -12 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanlar yaralama suçunu işlemeye daha yatkındır şeklinde sorulan soruya verdikleri cevaptır. Katılanların % 81.8'i yani 323 kişi katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Tablo - 13 (Cinayet)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	46	11,6
Katılmıyorum	9	2,3
Katılıyorum	80	20,3
Tamamen Katılıyorum	260	65,8
Total	395	100,0

Tablo - 13 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanların cinayet suçunu işlemeye daha yatkın olduğuna dair soruya vermiş oldukları cevabı içermektedir. Buna göre katılanların %86.1'i yani 340 kişi katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Tablo - 14 (Şiddet Suçu)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	67	17,0
Katılmıyorum	12	3,0
Katılıyorum	33	8,4
Tamamen Katılıyorum	283	71,6
Total	395	100,0

Tablo - 14 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanların şiddet suçunu işlemeye daha yatkın olduğuna dair soruya vermiş oldukları cevabı içermektedir. Buna göre katılanların %80'i yani 316 kişi katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Tablo - 15 (Çocuğa Karşı Suç)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	37	9,4
Katılmıyorum	4	1,0
Katılıyorum	43	10,9
Tamamen Katılıyorum	311	78,7
Total	395	100,0

Tablo - 15 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanların çocuğa karşı suç işlemeye daha yatkın olduğuna dair soruya vermiş oldukları cevabı içermektedir. Buna göre katılanların %89.6'sı yani 354 kişi katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Tablo - 16 (Kadına Karşı Suç)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	42	10,6
Katılmıyorum	9	2,3
Katılıyorum	111	28,1
Tamamen Katılıyorum	233	59,0
Total	395	100,0

Tablo - 16 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanların kadına karşı suç işlemeye daha yatkın olduğuna dair soruya vermiş oldukları cevabı içermektedir. Buna göre katılanların %87.1'i yani 344 kişi katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Tablo - 17 (Dolandırıcılık)

	Frequency	Percent
Hiç Katılmıyorum	80	20,3
Katılmıyorum	6	1,5
Katılıyorum	81	20,5
Tamamen Katılıyorum	228	57,7
Total	395	100,0

Tablo - 17 katılanların geçici koruma kapsamında bulunanların dolandırıcılık suçunu işlemeye daha yatkın olduğuna dair soruya vermiş oldukları cevabı içermektedir. Buna göre katılanların %78.2'sinin yani 309 kişi katılıyorum veya tamamen katılıyorum şeklinde cevap vermiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Göç sadece toplumların yerlerinden edilmelerine, sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik anlamda sorun yaşamalarına sebep olmamaktadır, bununla birlikte yeni gittikleri yerlerde belli yargılarla yaşamak gibi bir mecburiyete mahkûm olmalarına sebep olmaktadır. Çalışmamızın konusunu oluşturan ve resmi olarak geçici koruma kapsamında bulunanlar olarak nitelendirilen, Suriye vatandaşları da aslında buna benzer bir durum yaşamaktadırlar.

Çankırı ilinde 395 gönüllü katılımcı ile yapılan anket çalışması bizlere dışarıdan gelenlerin, bir şekilde göç etmek durumunda kalanların gittikleri yerlerde yerel halkın, yargı ve önyargıları ile bir çerçeve doğrultusunda kendilerine çizilmiş rolü oynamak mecburiyetinde kaldıklarını göstermektedir. Bu çalışma ile ortaya konan hipotezin, yani geçici koruma kapsamında bulunanların toplumsal algı dâhilinde yerli halka göre suç işleme eğilimine daha yatkın oldukları ön kabul olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hipotez suç tasniflerinin yer aldığı destekleyici hipotezlerle de desteklenmektedir. Şöyle ki, suça yatkınlık başlığı altında sorulan iki

sorudan yerli nüfusun ve geçici koruma kapsamında bulunanların (Suriyelilerin) hangisinin suç işlemeye daha yatkın olduğuna dair verilen cevaplar şu şekildedir: katılanların % 85.5'i yani 338 kişi yerli nüfusun suç işlemeye daha az yatkın olduğunu savunurken, tersi geçici koruma kapsamında bulunanların % 87.1'i yani 344 kişi Suriyelilerin suç işlemeye daha yatkın olduğunu savunmaktadır. Suç tasnifi yapılarak sorulan sorulara verilen cevaplar şu şekildedir: Hırsızlık, Uyuşturucu madde kullanma ve ticareti, yaralama, cinayet, şiddet, çocuğa karşı suç, kadına karşı suç ve dolandırıcılık başlıkları altında toplanmış ve verileri tablo haline getirilmiş, suç türlerinin tamamında geçici koruma kapsamında bulunanların yerli nüfusa göre bu suçları işlemeye daha yatkın olduklarına dair genel bir kanaat bulunmaktadır.

Çalışmadan elde edilen veriler ışığında hipotezin ve destekleyici hipotezlerin tamamının geçici koruma kapsamında bulunanlar aleyhine olduğu, yani hipotezlerin H0 eğilimli olduğu tespit edilmiştir. Başta belirtilen 7 hipotez çalışma sonuçları ile desteklenmiştir. Geçici koruma kapsamında bulunanların suç oranlarına etkisi ankete katılanlara göre yerli nüfusa nazaran daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların hırsızlık suç oranlarına etkisi ankete katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların yaralama suç oranlarına etkisi ankete katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların adam öldürme suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların çocuğa şiddet suç oranlarına katılanların algısında etkisi yerli nüfusa göre daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların kadına şiddet suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların dolandırıcılık suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır. Geçici koruma kapsamında bulunanların uyuşturucu suç oranlarına etkisi katılanların algısında yerli nüfusa göre daha fazladır. Şeklinde sonuçlanan çalışma tablolar yardımıyla açıklamalı bir şekilde desteklenmiştir.

Suç ve suçluluk faktörü üzerinde etkili olan birçok etken bulunduğu çalışmada da belirtilmiştir, değişik sebeplerle geçici koruma kapsamında bulunanlar hakkında böyle bir kanaat oluşmuştur. Çalışmada belirtilen algı ve önyargı kavramları bu kanaatin ortaya çıkmasının en büyük sebebi gibi görünse de, altında yatan başka gerekçeler olup olmadığı hakkında farklı çalışmaların olması gerektiği açıktır. Sonuçta bir yerde yabancı statüsünde bulunmak, geçmişteki ilişkiler, siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik birçok koşul başka toplumları kabul etme ve özümseme noktasında önemli etkiye sahiptir. Göç etmek durumunda kalan kişilerin göç sebepleri bile o kişi veya gruplarla ilgili kanaatin çeşitlenmesine sebep olmaktadır. Çankırı'da yaşayan geçici koruma kapsamında bulunanlar hakkında böyle bir kanaat olmakla birlikte uygulamada ciddi sorunların yaşanmadığı toplumun genel olarak yardım etme yönünde bir eğiliminin olduğu söylenebilir.

Göç etmek mecburiyetinde kalanların, suça yatkın olduklarına dair oluşan kanaatin altında yatan aslında o toplum ile ilgili oluşmuş olan algı gibi görünmektedir. Göç etmek durumunda kalanların hangi şartlar altında göç ettikleri yine önemli bir algı sebebidir. Savaş neticesinde değil de başka faktörlere bağlı olarak göç etmiş bir toplum ile ilgili algı başka türlü olabilmektedir. Algı ve önyargılardan bağımsız bir şekilde değerlendirme yapmak realist verilere ulaşmamıza sebep olacaktır.

KAYNAKÇA

- Alacakaptan, U. (1975). *Suçun unsurları*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Arğın, E. (2021). *Algı, sosyal algı ve algı yönteminin sosyal medyada kullanımı*. (ed.: S. Kurnaz), Ankara: İKSAD Yayınevi.
- Bakan, İ. - Kefe, İ. (2012). Kurumsal açıdan algı ve algı yönetimi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2(1), 19-34.
- Batman, H. (2018). *Adli sosyal hizmet alanında suçlu profili*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Bora, H. (2014). *KKTC'de İşlenen suçların analizi suçlu profilleri ve suç mağdurları (2008-2014 arasında)*. Ankara: Polis Akademisi Güvenlik Bilimleri Enstitüsü Suç Araştırmaları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bingöl, İ. (2022). Sosyolojik suç teorilerine kuramsal bir yaklaşım: Sosyal süreç teorileri. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24, 640-652.
- Dinler, V. (2018). Suç ve ceza bilimleri üzerine. *Çorum Barosu Dergisi*, 21, 16-23.
- Doğan, A. (2008). Ahlak ve yasama ilkelerine giriş. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 57(4), 381-390.
- Dolu, O. vd. (2010). Suç korkusu: Nedenleri, sonuçları ve güvenlik politikaları ilişkisi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 65 (1), 57-81.
- Dönmezer, S. (2020). *Kriminoloji*. 9. Baskı, Ankara: Emsal Matbaa Tanıtım
- Güllüpınar, F. (2019). *Suç sosyolojisi*. (ed.: F. Güllüpınar), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gürses, İ. (2005). Önyargının nedenleri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 143-160.
- Erbay, M. - Aslan, M. (2019). Algı yönetiminde sosyal değerlerin etkisi. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 38, 497-504.
- Erdoğan, M. - Vatandaş, C. (2020). Bireysel ve toplumsal dışlanma pratiği: Önyargı ve Ayrımcılık. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 474-485.
- Erem, F. (1954). Suçlu antropolojisinin inkişaf safhaları. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1, 82-96.
- Eskici Katırcıgil, B. (2017). Cesare Beccaria'nın suç ve ceza felsefesi. *Erciyes Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 7(1), 155-179.
- Ferracuti, S. (1996). Cesare Lombroso (1835-1907). *Journal of Forensic Psychiatry*, 7(1), 130-149.
- Günal, Y. (1972). Kriminoloji ve metot meselesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 27(2), 47-63.

- İlhan, R. - Çevik, A. (2003). Önyargıların psikolojisi: Psikodinamik bir gözden geçirme. *Nesne Dergisi*, 1(1), 52-67.
- İşsevenler, O. (2012). Suç kavramı ve teorisine dair bir deneme. *İÜHFİM*, 2, 51-58.
- Küçükay, A. (2019). Suç önleme stratejileri ve güvenlik politikalarına psikolojik bir bakış. *TAAD*, 38, 343-392.
- Önder, Ş.-Gönültaş, M. (2005). Suçlu profillemeye ve Türkiye'deki genel durumu. *Polis Bilimleri Dergisi*, 7(4), 35-57.
- Özat, F. - Yıldız, S. (2020). Lombroso'nun suçlu tiplerini ışığında Paramparça ve Kuzuların Sessizliği filmlerinin analizi. *Geçmişten Günümüze İletişim Araştırmaları-1*, (ed. Hasan Çiftçi), 1-96, Ankara: İKSAD Yayınları.
- Selçuk, S. (2014). *Suç, suçun öz nitelikleri ve tanımı*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Suveren, Y. (2022). Bilinçsiz önyargı: Tanımı ve önemi. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 14(3), 414-426.
- Veldet, H. (2011). Cezai sosyoloji, cezaların şahsileştirilmesi ve Enrico Ferri. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 6 (1), 23-35.
- Yazıcıoğlu, Y. - Erdoğan, S. (2004). *SPSS Uygulamalı bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Yumak, S. (2021). Ceza hukuku bilimleri kavramına genel bir bakış. *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 12 (1), 394-411.
- Yumak, S. - Crim, L. (2015). Kriminoloji ve ceza hukuku: Hukuk fakültelerinde kriminoloji öğretiminin faydaları ve Türkiye'deki güncel durum. *TAAD*, 22, 549-584.

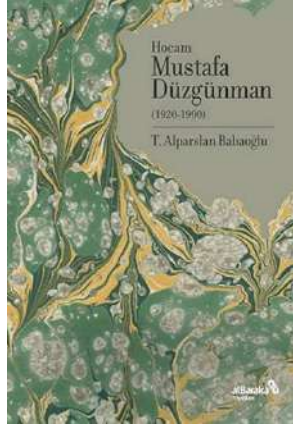
"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Çankırı Karatekin Üniversitesi Fen, Matematik ve Sosyal Bilimler Etik Kurulu. 12.05.2023 Tarih ve 32 Sayılı Toplantı. Çankırı Karatekin University Science, Mathematics and Social Sciences Ethics Board. Meeting dated 12.05.2023 and numbered 32.

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

**T. ALPARSLAN BABAOĞLU, *HOCAM MUSTAFA DÜZGÜNMAN*, İSTANBUL:
ALBARAKA YAYINLARI, 2020.
(ISBN: 978-605-74931-7-0, 195 SAYFA)**

Sait AVCI*



Mustafa Düzgünman, babasından devraldığı aktarlık mesleğini sürdürmesinin yanında ebrucu, mûsikîşinâs, mücellid, fotoğrafçı, tespih koleksiyoncusu ve şair olarak da tanınmaktadır. Bu alanların hepsinde yetkinliğini ortaya koyan eserler vermekle birlikte, o daha çok ebru ile şöhret bulmuştur (Babaoğlu, 2020: 11). Aynı zamanda Aziz Mahmud Hüdâyî Dergâhı'nın türbedarlığını yapan Mustafa Düzgünman'ın tasavvufi kişiliği ve ehl-i beyte olan muhabbeti de bilinmektedir. Bu incelemenin konusu, T. Alparslan Babaoğlu tarafından yazılan, *Hocam Mustafa Düzgünman* isimli eserdir. Kendi ifadelerinden anlaşıldığı üzere Alparslan Babaoğlu, hocası ile tanıştığı günden onun vefatına kadar geçen zamanı en iyi şekilde değerlendirmeye çalışmış; bu çok yönlü şahsiyetin ilminden mümkün olduğunca istifade etmeye gayret etmiştir. Türk ebrusunun önde gelen isimlerinden Babaoğlu, eserinde hocası Mustafa Düzgünman ile olan hatıralarını ve onun sanata dair düşüncelerini aktarmıştır. Eserde, Mustafa Düzgünman'ın çok yönlü olarak sürdürdüğü çalışmalarında en büyük destekçisi olan eşi Süheyla Hanım ve Düzgünman'ın büyük dayısı aynı

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi-İstanbul/dr.sait55@gmail.com (Orcid: 0000-0003-3181-2290)

zamanda da hocası olan Türk ebrusunun önemli isimlerinden Necmeddin Okyay'ın onun hayatındaki yeri ve önemi üzerinde de durulmuştur. Başka kaynaklarda bulunması mümkün olmayan bilgilerin Alparslan Babaoğlu tarafından açık ve samimi bir üslupla aktarıldığı eser, muhteva özellikleri ve alana yaptığı katkılar bakımından incelenmiştir.

Asıl mesleği elektronik mühendisliği olan Alparslan Babaoğlu, çalışma hayatı boyunca vakit buldukça ebru sanatı ile ilgili faaliyetlerine devam etmiş; emekli olduktan sonra bu sanatı uygulama, araştırma ve anlatmaya daha fazla mesai harcamaya başlamıştır. Ebru dersleri, sergi faaliyetleri, konferans ve seminer çalışmalarının yanı sıra İstanbul Üniversitesi Tarih Bölümü'nde doktora eğitimine de devam eden Alparslan Babaoğlu, incelememize konu olan eserini kaleme alma sebebinin şu şekilde ifade etmektedir:

Albaraka Kültür Sanat ve Yayıncılık'ta görev yapan Dr. Ahmet Faruk Çağlar kardeşim 2020 senesinin başlarında telefonla arayarak doğumunun yüzüncü, vefatının otuzuncu yılı münasebetiyle bir Mustafa Düzgünman kitabı yayınlamak istediklerini ve böyle bir kitabı yazıp yazamayacağımı sordu. Ben de hocamın çok yönlü birisi olduğunu, ebruculuğu dışındaki konularda yazacak onu çok daha yakından tanıyan dostları olması sebebiyle kendimi, ebruculuğu dışındaki konularda yetkili görmediğimi söyledim. "O halde Mustafa Düzgünman'ın ebruculuğunu ve onunla ilgili hatıralarımızı anlatan bir kitap yazın. Biz de bu hatıraların ve geleneğin geleceğe taşınmasına vesile olalım." dedi. Doktora çalışmam nedeniyle vaktim olmamasına rağmen hocam Mustafa Düzgünman'a olan minnet borcumu ödememe bir nebze de olsa vesile olur ve gönül huzuruma katkı sağlar düşüncesiyle kabul ettim (Babaoğlu, 2020: 12-13).

Hocam Mustafa Düzgünman isimli eser önsöz dışında 24 başlıktan oluşmaktadır. Bu başlıklar sırasıyla; "Mustafa Düzgünman'dan Önce", "Hocamla Tanışıyorum", "Atölyeye İlk Ziyaret", "Hocamın Teknesi", "Pazar Sabahları", "Hocamın Emaneti", "İcazet", "Necmeddin Hoca'nın Cilt Kalıpları", "Edhem Efendi'nin Ebruları", "Hocamın Ebrularıya Açılan Sergi", "Hocamın Hastalığı ve Vefatı", "Hocamın Ardından", "Süheyla Teyze", "Önemli Bir Kaynak Kitapta Mustafa Düzgünman", "Düğün Hediyesi", "Hocamın Ebruya Bakışı", "Mustafa Düzgünman'ın İmzası", "Kendi Anlatımıyla Hayat Hikâyesi", "Ebrûnâme", "Tespîh Şiiri", "Mihrâbiye", "Kasîde-i Tâciyye", "Hasan Âli Göksoy Ağabey'in Hocam İçin Yazdığı Şiir", "Sonsöz" şeklindedir. Eserin sonunda bir de indeks bulunmaktadır.

Eserin birinci başlığı olan "Mustafa Düzgünman'dan Önce" kısmında yazar Alparslan Babaoğlu, hocası ile tanışana kadar ebru ile hemhâl olduğu birkaç seneden bahsetmiştir. Bu bölümde verdiği bilgilere göre Alparslan Babaoğlu, 1979 yılında devlet bursuyla gittiği Manchester Üniversitesi'nde Elektronik Mühendisliği Bölümü'nü bitirdikten sonra yurda dönmüş ve önce PTT Genel Müdürlüğü'nde sonra da TÜBİTAK'ta elektronik mühendisi olarak görev yapmıştır. 1983 yılında Önder Yetiş'in evinde gördüğü hilye-i

saadet, yağlı boya tablo ve ebrular dikkatini çekmiş ve bu konu üzerine açılan sohbetin sonunda ebru sanatına merakı artmıştır. Kaybolmaya yüz tutmuş bu sanatı öğrenmeye karar veren yazar, kendisine verilen Uğur Derman'ın "Türk Sanatı'nda Ebru" isimli kitabını ve Mustafa Düzgünman'a ait birkaç ebruyu alarak kendi kendine ebru yapmaya başlamıştır. Tek başına sürdürdüğü çalışmaları hakkında eserinde ayrıntılı bilgi veren yazarın bu bölümde anlattıkları, geleneksel sanatlarla, özellikle de ebru ile ilgilenenler için bir ders niteliği taşımaktadır. Eserin bu kısmının; yazarın çeşitli platformlarda sık sık dile getirdiği "Ustasız ebrûcu olunmaz, hüdâyinâbit ebrûcu olamazsınız, ebrûyu kendi kendinize öğrenemezsiniz. Ebrûda bir rehber lazım gelir." sözlerinin hem teknik hem de fikri altyapısını ihtiva ettiği söylenebilir.

Eserin ikinci başlığı olan "Hocamla Tanışıyorum" bölümünde yazar, hocası ile tanışma hikâyesini anlatmaktadır. Yazar, İstanbul Sanatları Çarşısında ebru yaptığı alana Mustafa Düzgünman'ın ebrularının asılması üzerine bunu kabul etmeyerek ebruları kaldırtmıştır. Böyle büyük bir ustanın ebrularının kendi ebrusu sanılmasından duyacağı rahatsızlığı dile getirmiştir. Bunu duyan Mustafa Düzgünman "O çocuğa söyleyin bana gelsin." demiş, Alparslan Babaoğlu da hocanın Üsküdar'daki aktar dükkânına giderek onunla tanışmıştır. Eserin üçüncü başlığı olan "Atölyeye İlk Ziyaret" kısmında anlatıldığına göre Mustafa Düzgünman pazar günleri atölyesini dostlarına ve talebelerine açmış. Yazar Alparslan Babaoğlu, hocasının atölyesine ilk gittiğinde onun ebru yapmak için kitre hazırlamakta olduğunu ve kitreyi tekneye almak için kendisini beklediğini ifade etmektedir. Çünkü kitrenin nasıl hazırlandığını yeni öğrencisinin görmesini istemiştir. Hocası o gün sümbül ebrusu yapmıştır. Atölyenin fiziki özelliklerinin de anlatıldığı bu bölümde yazar, Mustafa Düzgünman'ın kâğıt ve kavanoz gibi malzemeleri nasıl temin ettiğinden ve dönemin ekonomik şartları nedeniyle oldukça tasarruflu kullandığından bahsetmiştir.

Eserin dördüncü başlığı olan "Hocamın Teknesi" bölümünde ebrunun tasavvufla olan ilgisinden bahsedilmiştir. Ebrucunun; teknesinin kıvam ayarı ile boyaların su ve öd ayarını kendi cüz'i iradesi ile yaptığı ifade edilmiştir. Çünkü ebrucu hangi boyaya ne kadar su ve öd katacağını, hangi boyayı önce hangi boyayı sonra kullanacağını, ince mi kalın mı fırça kullanacağını kendisi belirler. Ancak fırçayı vurduktan sonra boyaların suya hangi büyüklükte ve nereye düşeceklerine kendisi karar veremez. Bu küllî irade ile gerçekleşir. Hocasının ebruyu bu kadar çok sevmesini de onun bu tasavvufi yönüne bağlayan yazar, hocasına göre teknenin tecelligâh-ı ilâhî olduğunu ifade etmiştir. Hocasının ilk teknesini 1940 yılında açmasına rağmen ebru ile olan meşguliyetini, 1957'den 1990'da vefatına kadar sürdürdüğüne de değinen yazar, kimsenin bilmediği ve rağbet görmeyen bu sanatı onun aşkla 30-40 yıl sürdürdüğünü ve talebeler yetiştirdiğini dile getirmiştir.

Eserin beşinci başlığı olan "Pazar Sabahları" kısmında Mustafa Düzgünman'ın sonbaharda teknesini açtığı, mayıs sonu veya haziran

başında havalar ısınmaya başlayınca kapattığı belirtilmiştir. Kışın soğuk nedeniyle atölyesine hiç inmediği ya da çok sıkı giyinerek indiği anlatılmıştır. Yazın veya kışın atölye kapalı olsa bile pazar günleri yapılan sohbetlerin devam ettiği, bu sohbetlerin Hoca'nın evinin salonunda yapıldığı belirtilmiştir. Bu bölümde Mustafa Düzgünman'ın tasavvufi kişiliği ve musikiye olan ilgisi üzerinde de durulmuştur. Bu kısımda Alparslan Babaoğlu, hocasının atölyesinde geçirdiği zamanlara ilişkin bilgiler vermiş, ebruya dair öğrendiği bazı usullerden bahsetmiştir. Hocasının ebru öğretme yöntemi üzerinde de duran Babaoğlu, günümüzde uygulanan her şeyi en ince teferruatına kadar anlatma usûlünün hocası tarafından kullanılmadığını dile getirmiştir. Eserin altıncı başlığı olan "Hocamın Emaneti" bölümünde Alparslan Babaoğlu, hocasının kendisine ebruyu nasıl mührelemek gerektiğini öğrettiğinden bahsetmiştir. Necmeddin Okyay'ın yapmış olduğu mühre ile kuru sabun ve keçe parçasını hocasının kendisine emanet ettiğini belirtmiştir.

Eserin yedinci başlığı olan "İcazet" bahsinde yazar Alparslan Babaoğlu, hocasının 1989 yılında kendisine icazet verdiğini belirterek, bu olayın ayrıntılarını anlatmıştır. Buna göre Mustafa Düzgünman, talebesi Alparslan Babaoğlu için imzaladığı Arapça icazet belgesi içine sinmediği için Latin harfleriyle yeniden bir icazet metni hazırlamıştır. Yazarın belirttiğine göre; "Bundan sonra ebrucuların icazet metni bu olsun." diye de eklemiştir. Yazar bu bölümde, Mustafa Düzgünman'ın icazeti olup olmadığı meselesine de açıklık getirmiştir. Eserin sekizinci başlığı olan "Necmeddin Hoca'nın Cilt Kalıpları" başlığı altında Mustafa Düzgünman'ın, talebesi Alparslan Babaoğlu'na, Necmeddin Okyay'ın cilt kalıplarını nasıl hazırladığı ve uygulama teknikleri konusunda bilgi verdiği aktarılmaktadır. Bu kısımda ayrıca, Necmeddin Okyay'ın; hattat, ebrucu, okçu, mücellid, aharcı, mürekkepçi ve gül yetiştiricisi olması hasebiyle hocası Edhem Efendi gibi gerçek bir hezarfen olduğu vurgulanmıştır.

Eserin dokuzuncu başlığı olan "Edhem Efendi Ebruları" bölümünde yazar Alparslan Babaoğlu, hocasının kendisine, Edhem Efendi'nin ebrularını verdiği hatırasını nakletmektedir. Babaoğlu, bu ebrulardan birini daha sonra Fuat Başar'a hediye ettiğini ifade etmektedir. Alparslan Babaoğlu, bu bölümde Necmeddin Okyay'ın gelgit ebruları nasıl yaptığını merak ettiğini ve bu ebruların benzerlerini yapmaya çalıştığını anlatmaktadır. Bu konu üzerine uzun süre düşündüğünü dile getiren yazar, onun yaşlılık döneminde yaptığı ebrular sırasında ellerinin titremiş olduğunu fark ederek onun gibi ebru yapmaya çalıştığını belirtmektedir.

Eserin onuncu başlığı olan "Hocamın Ebrularıyla Açılan Sergi" başlığı altında Alparslan Babaoğlu, hocası Mustafa Düzgünman ve ailesini, Düzgünman'ın ebruya geçen hizmetleri ve ebrularıyla açılacak sergi nedeniyle verilecek bir şilt münasebetiyle Nişantaşı'na götürdüğü hatırasını anlatmıştır. Eserin on birinci başlığı olan "Hocamın Hastalığı ve Vefatı" başlığı kısmında Mustafa Düzgünman'ın bağırsağındaki rahatsızlık nedeniyle 1989 yılında ameliyat olduğu belirtilmiştir. Bu ameliyattan sonra

çevresindekilerin de ısrarıyla ebru teknesini açan Hoca fazla devam edememiş, hastalığı nedeniyle ebru yapmayı bırakmak zorunda kalmıştır. Eserin bu bölümünde ifade edildiğine göre durumu ağırlaşan Mustafa Düzgünman vefat ilanını Alparşan Babaoğlu'nun vermesini istemiştir. Hoca'nın eşi Süheyla Hanım tarafından kendisine ulaştırılan vefat metni, Alparşan Babaoğlu tarafından yayımlanmıştır. 1990 yılında vefat eden Düzgünman 26 sene türbedarlığını yaptığı Aziz Mahmud Hüdayi Camii'nde kılınan cenaze namazının ardından Karacaahmet Kabristanı'ndaki Eski Üsküdarlılar Kabristanı'na sırlanmıştır.

Eserin on ikinci başlığı olan "Hocamın Ardından" başlığı altında yazar Alparşan Babaoğlu, hocasının yokluğunda geçen yılların zorluğundan bahsetmiştir. Bu bölümde, ebru sanatı üzerinde yapılan bazı uygulamaların yanlışlığına da değinen yazar, mesele ile ilgili değerlendirme ve eleştirilerini dile getirmiştir. Hocası Mustafa Düzgünman'ın hayattayken "Ebruculuk bir kişinin geçim vasıtası olmamalı, mutlaka ailesinin nafakasını temin ettiği bir işi olmalı. Ebruculuk ancak ikinci bir iş olmalı. Aksi takdirde tekneden her çıkana, kötü ya da arızalı bile olsa müşterisi çıkar diye tutmak, saklamak zorunda kalır, bu da kalitenin düşmesine sebep olur" dediğini aktaran yazar, ebru üzerine ortaya atılan birtakım sözler ve uygulamaların yanlışlığına değinmiştir. Tarz-ı Kadim ebru ile ilgili verilen bazı bilgilerin yanlış olduğunu, bazıları tarafından ebru ustası yerine kullanılan *ebruzen* kelimesinin de uydurma bir isim olduğunu ifade eden yazar, eski ustaların ebruya başlamadan önce boy abdesti alması ve ebru duası yapmaları gibi uygulamaların da gerçeği yansıtmadığını dile getirmiştir. Bu bölümde konu ile ilgili değerlendirme ve eleştirilerine devam eden yazar, ebru geleneğinde üsluplaştırma yönteminin uygulandığını, perspektif verilmesinin ise kabul edilmediğini belirtmiştir.

Eserin on üçüncü başlığı olan "Süheyla Teyze" kısmında Alparşan Babaoğlu, hocası vefat ettikten sonra eşi Süheyla Hanım'ı sık sık ziyaret ettiğini ve ihtiyaçlarını karşıladığını ifade etmiştir. Süheyla Hanım'ın kişisel bazı özelliklerine de değinen yazar, onun ebrudan çok iyi anladığını belirtmiştir. Eserin on dördüncü başlığı olan "Önemli Bir Kaynak Kitapta Mustafa Düzgünman" kısmında yazar, *Marbling A History and A Bibliography* isimli kitapta Mustafa Düzgünman'dan bahsedildiğini belirterek onun iki ebrusunun ve kitabın yazarı ile çekilen fotoğrafının bu eserde yayımlandığını bilgisini vermiştir. Değerlendirmenin sonuna konuya dair fotoğraflar da eklenmiştir. Eserin on beşinci başlığı olan "Düğün Hediyesi" kısmında yazar, Mustafa Düzgünman tarafından Uğur-Çiçek Derman çiftine düğün hediyesi olarak verilen masa saatinin zikredilen çift tarafından kendisine emanet edildiğini dile getirmiştir. Hediye sebebiyle çok mutlu olduğunu belirten yazar, hem hocasının emanetini almış olmak hem de bu hediyeyle layık görülmeyle dolaylı olarak duyulduğunu ifade etmiştir. Yazar, tarihe kayıt düşme adına bu olayı eserinde anlattığını da eklemiştir.

Eserin on altıncı başlığı olan "Hocamın Ebruya Bakışı" bölümünde Mustafa Düzgünman'ın, hocası Necmeddin Okyay gibi yeniliklere açık

olmadığı eleştirilerine cevap verilmiştir. Bu bağlamda Mustafa Düzgünman'ın ebrunun aslının korunması yönündeki çabaları anlatılmıştır. Herkesi talebeliğe kabul etmeyen Mustafa Düzgünman'ın bu konudaki seçiciliğine de vurgu yapılmıştır. Onun ebru konusundaki bazı uygulamaları sıralanmıştır. Buna göre Mustafa Düzgünman;

Ustasından gördüğü lale, karanfil, menekşe, sümbül ve gelinciğe stilize ettiği papatyayı eklemiştir.

Ustasından gördüğü bütün çiçek formlarını ıslah etmiş ve nispetlerini belirleyerek estetik bir sistematığe oturtmuştur.

Boyaların öd ayarı konusunda işi tesadüfe bırakmamış, keskin ve canlı renklerle hatip ve çiçek ebruları yapmıştır.

Mustafa Düzgünman Battalı'nı geliştirmiştir.

Renk uyumuna çok dikkat etmiş, günümüz ebrucularına renk tercihi konusunda ışık tutmuştur.

Sadece belli ebru çeşitlerini değil tüm ebru çeşitlerini uygulayarak tamamının günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Eserin on yedinci başlığı olan "Mustafa Düzgünman'ın İmzası" başlığı altında, Mustafa Düzgünman'ın ebru yaparken kullandığı bazı tekniklerden bahsedilmiştir. Bu kısımda Mustafa Düzgünman Battalı'nın nasıl geliştiği, çiçek yaparken tercih ettiği renkler, çiçek sapı ve yapraklarında uyguladığı bazı yöntemler anlatılmıştır. Bu kısmın sonuna Mustafa Düzgünman'ın ebrularından örneklerin verildiği bir bölüm eklenmiştir. Eserin on sekizinci başlığı olan "Kendi Anlatımıyla Hayat Hikâyesi" başlığı altında Mustafa Düzgünman'ın, M. Zeki Kuşoğlu'na 1986 yılında anlattığı hayat hikâyesi verilmiştir. Burada, aktar dükkânında harcadığı mesainin yanında; aldığı musiki eğitimi, Kur'an tilaveti, mevlid merasimlerine katılması gibi konulara değinilmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinat Şubesi'nde ebru ve kadim cilt üzerine aldığı eğitimden bahsedilmiştir. 1944'teki hastalık süreci ve katıldığı bazı sergiler de bu kısımda anlatılmıştır. Askerlik hizmeti ile birlikte 1954'te başladığı Aziz Mahmud Hüdayi türbedarlığına da değinilmiştir. Bu bölümün sonunda Mustafa Düzgünman'ın ebru ile olan meşguliyetine ayrı bir bölüm ayrılmıştır.

Eserin on dokuzuncu başlığında Mustafa Düzgünman'ın ebru sanatına dair yazdığı "Ebrûnâme" isimli şiire yer verilmiştir. Yirmi kıtadan oluşan şiirin ilk kıtası şöyledir:

*Ebrûdaki görünen şu nukûşâta iyi bak,
Şuunât-ı ilâhîdir sıfatından ayân Hak,
Nakş-ı sun'un pertevinden Hubb-u Rahmân âşikâr,
Rûyetullah sırrıdır bu müsemmâdır her varak (Babaoğlu, 2020: 173).*

Yirminci başlık olan "Tespîh Şiiri" bölümünde Mustafa Düzgünman'ın, dört arakadaşı ile birlikte Halil Usta'nın tespîhlerini görmeye gittiklerinde yazdığı şiir yer almaktadır. Şiirin bir bölümü şöyledir:

*Yağmurlu bir gece idi fırtınalı hem soğuk,
Üsküdar'dan Teşvikiye nam semte doğrulduk.*

*Sokak sorup vâsıl olduk Sedat Bey'in evine,
Karşılıyıp aldı bizi odasının birine.*

*Eski ahbap, beyefendi, sevimli ve hoş kelâm,
Sohbetiyle etti tenvîr bizden ona çok selâm* (Babaoğlu, 2020: 177).

Eserin yirmi birinci başlığında yer verilen ve 60 kıtadan oluşan “Mihrâbiye” şiirinin ilk kıtası şöyledir:

*Kible-i mihrâbımızdır Hazret-i Pîr Hüdâî,
Sinede mehtâbımızdır Hazret-i Pîr-i Hüdâî,
Canda cananımızdır, hem dilde de imanımız,
Gönlümüzde sultanımız hazret-i Pîr Hüdâî* (Babaoğlu, 2020: 182).

Eserin yirmi ikinci başlığı altında Mustafa Düzgünman'ın “Kaside-i Tâciyye” şiirine; yirmi üçüncü başlığı altında ise Hasan Âli Göksoy'un Mustafa Düzgünman için yazdığı şiir verilmiştir. Yazar Alparslan Babaoğlu, bu şiirin hocası Mustafa Düzgünman'ı en iyi anlatan şiir olduğunu ifade etmiştir. Şiirin ikinci kıtası şöyledir:

*Akkâse'den zemzemi Hatip içmiş muttasıl,
Necmeddin'in elinde çiçekli ayrı fasıl,
Kumlu ebru, Taraklı, Somaki gör ki nasıl,
Mustafâ'nın elinde dillere destân oldu!* (Babaoğlu, 2020: 187).

Eserin yirmi dördüncü ve son başlığı “Sonsöz”dür. Bu kısımda yazar, hocası Mustafa Düzgünman'ın doğumunun 100. yılı münasebetiyle kaleme aldığı eserini, hocasına hizmet amacıyla hazırladığını ve onunla olan hatıralarını anlatma gayesi taşıdığını ifade etmiştir.

Talebesi Alparslan Babaoğlu tarafından son devrin tek ebrucusu olarak nitelenen Mustafa Düzgünman'ın, ebru sanatının geleneksel formlarla günümüze ulaşmasını sağlayan bir usta olarak, bu sanatın tarihinde önemli bir yeri vardır. Büyük dayısı ve hocası Necmeddin Okyay'dan aldığı bu emaneti büyük bir hassasiyetle koruyan ve yenilikçilik adı altında yapılan bazı uygulamalara karşı tavrını her zaman ortaya koyan Mustafa Düzgünman'ın bu duyarlılıkla herkesi talebeliğe kabul etmediği de bilinmektedir. Onun ebru sanatına bakış açısını en iyi şekilde anlayıp, fikirlerini günümüzde savunan talebelerinin başında Alparslan Babaoğlu gelmektedir. Babaoğlu, katıldığı her platformda hocasının fikirlerine bağlılığını dile getirmiş ve ebru sanatına zarar verdiğini düşündüğü uygulamaları çok net bir şekilde eleştirmiştir. İncelemiş olduğumuz bu eser, Alparslan Babaoğlu'nun ebru sanatına bakış açısının temellerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu eserin; ebru sanatına ilgi duyan

araştırmacı ve okurların konuya dair başvurabilecekleri bir kaynak olduğu söylenebilir. Eserin ayrıca, son devrin önemli şahsiyetlerinden biri olan Mustafa Düzgünman'ın hayatını grenmek isteyenler için de ilk başvuru kaynağı olacağını belirtmek gerekir. Alparslan Babaoğlu, hocasını çok seven ve ona saygı duyan bir talebe hassasiyetiyle kaleme aldığı, hatıra niteliğindeki bu eserinde, samimi bir üslup kullanmış ve hiçbir ayrıntıyı atlamadan, hatırına gelen bütün konuları aktarmıştır. Alanında büyük bir boşluğu dolduran bu kıymetli eserin okuyucularının, örnek bir hoca-talebe ilişkisine şahitlik edeceklerini ifade etmek yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Babaoğlu, T. A. (2020). *Hocam Mustafa Düzgünman*. İstanbul: Albaraka Yayınları.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Our study does not require an Ethics Committee Approval.

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

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

- 1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
- 2. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde**, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
- 3. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
- 4. Yayın dili** Türkçe ve İngilizcedir.
- 5. Yazı**, <http://dergipark.org.tr/mahder> adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.
- 6. Makalenin başında** en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.
- 7. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında** yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayımlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.
- 8. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden** kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.
- 9. Makaleler**, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

Etik İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin 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 itibariyle anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (*10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	1,5 cm	
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm	
Sol Kenar Boşluk	2 cm	
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm	
Yazı Tipi	Cambria	
Yazı Tipi Stili	Normal	
Boyutu (metin)	11 (Cambria)	
Boyutu (özet ve dipnot metni)	9 (Cambria)	
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk	
Satır Aralığı	Tek (1)	

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tıva 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 Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri*. (hızl.: A. Kahya-Birgül 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)