

ISSN: 1308-4445

YIL: 2019 CİLT: 12 SAYI: 28

MAD

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halk Bilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

Bu sayıda:

- Adil ÇELİK Kübra YILDIZ ALTIN
Ahmet KESKİN Kürşad GÜLBAYAZ
Ayşe UĞURELİ Meruyert KAYGUSUZ
Buse DAĞ Minara GÜLİYEVA
Cansu DAŞDEMİR Mustafa ÖZYÜREK
Efgan Zeki SALEH Mustafa CebraİL SADAĞOĞLU
Erkan CEVİZLİLER Nagihan ÇETİN
Esra Nihan BRİDGE Nesrin DUMAN
Fatoş YALÇINKAYA Nuray Olcay IŞIK
Fatoş Neslihan ARĞUN Recep TEK
Filiz GÜVEN Reyhan ÇELİK
Hale AVCI YILMAZ Rövsen ALİZADE
Hasan KIZILDAĞ Sabriye YASİNCİ
Hatice Aycan AYDOĞAN Sedef ACAR
Kezban SÖNMEZ Semih BÜYÜKKOL
Şule GÜMÜŞ

MAD

MOTİFAKADEMİ

28



MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445

2019, Yıl/Year: 12, Cilt/Volume: 12, Sayı/Issue: 28

Sahibi/Owner

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

Editör/Editor

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

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)

Redaksiyon & Dizgi

Buse Asena KARA
Serap CENGİZ

Baskı/Print

Universal Copy Center
Karadeniz Teknik Üniversitesi
Kanuni Kampusu-Trabzon

Bu Sayının Hakemleri/Referees of This Issue

- Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Zuhâl ARDA (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Metin ARIKAN (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Metin KARADAĞ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi-KKTC)
Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (İstanbul Kültür Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet OKUR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi-Türkiye)
Prof. Dr. Refiye ŞENESEN (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Orkide BAKALIM (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Zinnur GEREK (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Meriç HARMANCI (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Hatice HARMANKAYA (Selçuk Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ali Servet ÖNCÜ (Atatürk Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Süheyla SARITAŞ (Balıkesir Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa ŞAHİN (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Elif ŞENEL (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Recep TEK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ümüt ARSLAN (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. İsmail AVCU (Atatürk Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Tunçay BOLAT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Zekiye ÇAĞIMLAR (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK (İstanbul Kültür Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Erhan ÇAPRAZ (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Nagihan ÇETİN (Antalya AKEV Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Seçil ÖZDEMİR METLİOĞLU (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Eda Havva TAN METREŞ (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Derya ÖZCAN (Uşak Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Remziye KÖSE ÖZELÇİ (İstanbul Gelişimi Üniversitesi)
Dr. Abonoz KÜÇÜK (Giresun Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mutlu ÖZGEN (Vakıflar Genel Müdürlüğü-Türkiye)
Dr. Nurhan ÖZKAN (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Gültekin ŞENER (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Selin TEKELİ (Karmanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Fatma TEKİN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Burcu TÜRK (Haliç Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Nursel UYANIKER (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Şerife YILDIZ (Selçuk Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Tuncer YILMAZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)



Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na aittir. 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. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, DOI numaralarının alınması ve uluslararası indekslere tanıtılması gibi işlemler Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı tarafından ücret karşılığında yapılmaktadır.



Temsilcilikler

Yurt İçi

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL
Çanakkale: Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU
Edirne: Dr. Selma ERGİN SOL
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Dr. Abonoz KÜÇÜK
İstanbul: Dr. Nursel UYANIKER
İzmir: Doç. Dr. Mustafa AÇA
Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM

Konya: Doç. Dr. Selçuk PEKER
Nevşehir: Dr. Serkan KÖSE
Trabzon: Arş. Gör. Berk YILMAZ

Yurt Dışı

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



**Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından
dizinlenmektedir:**

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



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



SOBİAD (*Sosyal Bilimler Atıf Dizini*)



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



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



İdealonline



İletişim:

dergipark.gov.tr/mahder
motifakademidergisi@gmail.com

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

İÇİNDEKİLER – CONTENTS



ADİL ÇELİK	902
Türk Sözlü Anlatı Geleneğinde Hıristiyan İmaji <i>Christian Image In Turkish Oral Narrative Tradition</i>	
AHMET KESKİN	925
Halkbilimi Çalışmalarında Disiplinlerarasılık: “Neden”, “Ne zaman”, “Nerede” ve “Nasıl”? <i>Interdisciplinaryism In Folklore Studies: Why, When, Where And How?</i>	
FATOŞ YALŞINKAYA	945
Anadolu Efsanelerinde Kadın ve Çocukların Kuşa Dönüşmesi Motifi <i>Motif Of Transform Women And Children Into Birds In Anatolian Legends</i>	
FİLİZ GÜVEN	956
Medya Kahramanı İle Kurulan Parasosyal Etkileşim Bağlamında Kültür ve Sürdürülebilirliği <i>Culture And Its Sustainability Within The Context Of Parasocial Interaction With Media Hero</i>	
HASAN KIZILDAĞ	970
Türk Mitolojisinin Teknolojik Güce ve Karaktere Etkisi: “Monster” Bilgisayar Modelleri <i>The Effect Of Turkish Mythology On Technological Power And Character: Monster Notebook Models</i>	
CANSU DAŞDEMİR	991
Erler Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan Masalı Üzerine Arketipsel Bir Çözümleme <i>An Archetypal Analysis On "Erler Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan" Fairy Tale</i>	
AYŞE UĞURELİ	1001
Folklorik Bir Bakış Açısıyla Yeşilçam'da Arketipik Bir Anne: Aliye Rona <i>An Archetypal Mother In Yeşilçam With A View Of Folkloric: Aliye Rona</i>	
RECEP TEK	1019
Sağaltma Ocaklarının Kimlik İnşasında Rüya <i>Dream In Identity Construction Of Healing Centres</i>	

ŞULE GÜMÜŞ	1035
Sözün Büyülü Gücü: Kırgız Türklerinin Destanlarında Ant Pratikleri <i>The Magical Power Of Oath: Oath Practices In Kirgiz Turks Epic</i>	
KÜBRA YILDIZ ALTIN	1052
Kült ve Kültür Arasında: Yeni Bir Kült Tanımlamasına Doğru <i>Between Cult And Culture: Towards A New Cult Identification</i>	
RÖVŞEN ALİZADE	1069
“Dede Korkut Kitabı”nın Kompozisyon Özellikleri ve Şiir Sanatına Dair <i>About Composition Characteristics Of Dede Qorqut Book And Poetry</i>	
HATİCE AYCAN AYDOĞAN	1078
Toprak, Bereket ve El İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Assessment Regarding The Interrelationship Between Soil, Fertility And Hand</i>	
EFGAN ZEKİ SALEH	1091
Azerbaycan Müzik Kültüründe At <i>Horse In Azerbaijan Music Culture</i>	
KÜRŞAD GÜLBAYAZ	1100
Türkiye’de Gerçekleştirilen Dans İle İlgili Kongrelerin İncelenmesi (Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Örneği) <i>Examination Of Dance Congresses In Turkey Conducted (Example Of International Music And Dance Congress)</i>	
MERUYERT KAYGUSUZ - NURAY OLCAK IŞIK - FATOŞ NESLİHAN ARĞUN	1116
Parşömen Tarihi ve Bergama’daki Geleneksel Parşömen Ustaları <i>Parchmen History And Traditional Parchmen Masters In Bergama</i>	
SEDEF ACAR - MİNARA GULİYEVA	1134
Azerbaycan’ın Cecim, Palaz, Şedde Dokumaları Örneğinde Güncel Kumaş ve Giysi Tasarımı Uygulamaları <i>Modern Fabric And Clothing Design Applications In The Case Of Azerbaijan’s Jejim, Palaz And Shedde Weavings</i>	

KEZBAN SÖNMEZ - HALE AVCI YILMAZ	1151
Çift Başlı Kartal Motifinin Türk Sanatındaki Yeri ve Çağdaş Giysi Tasarımlarına Yansıması <i>The Double Headed Eagle Motif In Turkish Art And The Reflection Of Contemporary Clothing Designs</i>	
SEMİH BÜYÜKKOL – SABRİYE YASINCI	1168
Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları <i>Reflections Of Social Status To Contemporary Turkish Painting Arts</i>	
MUSTAFA CEBRAİL SADAĞOĞLU	1183
Yeni Türk Sinemasında Modern Melodram Geleneksel Söylem <i>Modern Melodram Traditional Discourse In New Turkish Cinema</i>	
REYHAN ÇELİK	1201
Yevgeni Yevtuşenko'nun “Yaban Yemişleri” Romanında Algısal Mekân “Sibirya” <i>Siberia - The Perceptual Setting In Yevtushenko's “Wild Berries” Novel</i>	
NESRİN DUMAN – ESRA NİHAN BRİDGE – BUSE DAĞ	1210
Yetişkin İlişkilerinde Şiddete Yönelik Tutumların İncelenmesi <i>Investigation Of Attitudes Towards Violence In Adult Relations</i>	
ERKAN CEVİZLİLER – MUSTAFA ÖZYÜREK	1223
Türk, Gürcü ve Ermeni Tarihçilere Göre Ardahan'da Hâkimiyet Mücadelesi <i>The Fight Of Domination In Ardahan According To Turkish, Georgian And Armenian Historians</i>	
<u>Kitap Kritiği/Tanıtımı:</u>	
NAGİHAN ÇETİN	1245
Nursel Uyaniker, Türklerde Güreş Kültürü ve Kırkpınar Güreşleri, Gece Akademi, Ankara, 2019.	

EDİTÖRDEN

Merhaba Sevgili Okur,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 28. sayısıyla bir kez daha siz değerli okurlarımızın huzurlarınızdayız. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, değerli yazarlarımız, hakemlerimiz ve okurlarımızın verdiği destekle yoluna daha da güçlenerek devam etmektedir. Siz değerli okurlarımıza, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi olarak A&HCI Index'e başvurduğumuzu ve dergimizin A&HCI Index tarafından izleme sürecine dahil edildiği haberini vermekten ayrıca mutluluk duymaktayız.

Siz değerli bilim insanlarımızın desteğiyle gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin 28. sayısında birbirinden değerli 22 özgün bilimsel makale ile 1 tanıtım yazısı yer almaktadır. Okuyucularımız, bu sayıda, halkbilimi konulu yazıların yanı sıra edebiyat, tarih, psikoloji, güzel sanatlar, müzik, halk dansları ve iletişimle ilgili makaleleri de okuyabileceklerdir.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 28. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Mart 2019'da yayımlanacak olan 29. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mehmet AÇA
Editör

TÜRK SÖZLÜ ANLATI GELENEĞİNDE HİRİSTİYAN İMAJI*



CHRISTIAN IMAGE IN TURKISH ORAL NARRATIVE TRADITION

Adil ÇELİK**

ÖZ: Bu çalışmada Türk toplumunun sözlü anlatı türleri olan efsane, menkıbe, destan, halk hikâyesi ve fıkra örnekleri içerisinde yer alan Hıristiyan imajına dair veriler saptanarak değerlendirilmiştir. Hıristiyan imajı; beden, mekân, ahlaki nitelikler ve anlatılardaki asıl kahramanlarla kurulan ilişki biçimleri üzerinden ele alınmış ve söz konusu imajın anlatıda üstlendiği işlevlere ulaşılması hedeflenmiştir. Hıristiyan imajının, diğer dinsel kümelere dâhil edilebilecek ötekiliğe dair imajlara nazaran daha görkemli bir biçimde Türk anlatı geleneği içerisinde kendine yer bulduğu söylenebilir. Bunun yanında söz konusu imajın özellikle destan gibi çatışma temasının yoğun olarak işlendiği örneklerde ve dinsel kimliğin örgütlenmesi amacı ile belirginleşen menkıbe gibi türlerde yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Sembolik bir kirlilikle bağıntılı olarak korkunç ve tehlikeli kabul edilen Hıristiyan imajının pejoratif niteliklerinin, anlatıların üreticisi ve tüketicisi olan kitlenin karşıt grupla girişeceği mücadelenin meşru bir zemine konumlandırılmasına katkı sağladığı söylenebilir. Buna koşut olarak Türk anlatı geleneğindeki Hıristiyan imajının Müslümanların olumlu niteliklerine dair fikirlerin gösterilmesi açısından araçsallaştırıldığı da eklenebilir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Hıristiyan, kimlik, imaj, stereotip.

ABSTRACT: *In this study, the data about the image of Christianity was determined and evaluated from the examples chosen from the legend, religious legend, epic, folk story and jokes which are the oral narrative types of Turkish society. Christian image is dealt with its body, place, moral qualities, and the relationship between the main heroes in the narratives and discussed through the characteristics of the image and the functions undertaken in the narrative. It can be said that the Christian image finds its place in the Turkish narrative tradition more gloriously than the images of otherness that can be included in other religious clusters. In addition, it is possible to say that the image in question is concentrated especially in examples where the theme of conflict is intensively studied, such as the epic, and in the genres such as the Religious legend, which becomes evident for the organization of religious identity. It can be said that the pejorative qualities of the Christian image, which is regarded as dreadful and dangerous in connection with symbolic pollution, contribute to the positioning of the struggle that the producer and consumer of the narratives will engage with the opposing group on a legitimate basis. Parallel to this, it can be added that the Christian image in the Turkish narrative tradition is instrumentalized in terms of showing ideas about the positive qualities of Muslims.*

Keywords: Narrative, Christian, identity, image, stereotype.

* Bu makale, yazarın "Türk Anlatı Geleneğinde Stereotipler" adlı doktora tezinin kapsamında yer alan verilerin makale formuna uygun şekilde gözden geçirilmesi suretiyle oluşturulmuştur.

** Öğr. Gör. Dr. - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü / Sivas - adilcelik0@gmail.com



This article was checked by Turnitin.

Giriş

İnsanoğlunun örgütlenebilme becerisini sağlamasında kullandığı en temel araçlardan biri anlatılardır. Anlatıların en eski biçimleri olan ve edebiyat geleneği ile sinema gibi çağdaş anlatı araçlarının da temelini oluşturan sözlü anlatıların sahip olduğu işlevlerden biri, metinleri üreten ve tüketen kitlenin örgütlenmesine katkıda bulunmaktır. Bu açıdan mit, efsane, masal, menkıbe, destan, halk hikâyesi ve fıkra gibi anlatı türleri; toplumdaki kimlik bilincine dair kalıplaşmış bilginin dışı vurulduğu örnekler olarak kabul edilebilir. Farklı motivasyonlarla kurgulanabilecek olan kimlik bilinçlerinin değişmeyen niteliği kurgu esnasında ötekine duyulan gereksinimdir. Öteki olana dair bilgi kalıplaşarak imajlara dönüşmekte ve kimliğin teşekkülünde aktif bir rol üstlenerek kültürde dolaşımda tutulmaktadır. “*Her imaj, bir yerde bir “ben” ya da “burası” ile bir “öteki” ya da “orası” ilişkisinden doğmaktadır*” (Millas 2000: 5). Söz konusu imajlar; din, ulus, cinsiyet, meslek gibi kimlik kümeleri ile bağıntılı olarak teşekkül edebilmektedir. Bu çalışma içerisinde Türk toplumunun sözel belleğinde yer alan dinsel ötekiliğe dair tasarımlardan biri olan Hıristiyan imajının, anlatmaya dayalı sözlü ürünlerde ne şekilde yer aldığı üzerinde durulacaktır. Beden, mekân, ahlakî nitelikler ve anlatılardaki asıl kahramanlarla girilen etkileşim biçimleri üzerinden Hıristiyan imajının, Türk toplumunun sözlü belleğinde nasıl dışı vurulduğu ve ne tarz işlevlerle bağdaştırıldığı sorularının yanıtları aranacaktır.

Beden

Toplumlar herhangi bir krizin içinde bulduklarında bu krizin kaynağını bir yabancı ile özdeşleştirmeyi tercih ederler. Bu tarz durumlarda yabancılaşma dair bir gösterge, o göstergeyi taşıyan kişinin krizle özdeşleştirilmesi ve kurban olarak seçilmesi için yeterlidir (Girard, 2005: 33-34). Türk sözlü anlatı geleneği içerisinde yer alan Hıristiyanlara dair tasarımların, görsellik kazanmasındaki en etkin roller, bedene yüklenmiştir denilebilir. Söz konusu olan dinsel kimlik olduğunda sünnet pratiği, Müslüman olmanın doğal bir tescili olarak kabul edilmekte ve bu durumun bir sonucu olarak Müslüman bir toplumda sünnetsiz bir bedenle var olmak, olası krizlerle özdeşleştirilerek kurban seçilmek için yeterli sayılmaktadır. Dinler, her ne kadar insanları ruhsal olarak denetim altına almaya çalışan organizasyonlar olarak kabul edilseler de nihaî olarak müdahalenin bedene yapıldığı görülmektedir (Okumuş, 2011: 51). Sünnet uygulaması, ruhsal denetimi sağlamanın, bedene müdahaleden geçmesine verilebilecek örneklerdendir. Bu uygulama bir taraftan Müslüman olanların kümesini belirlerken öte yandan Müslümanlık sınırları dışında kalan diğer dinsel aidiyetlerin de belirginleşmesini, beden üzerinden göstermektedir. *Ariflerin Menkıbeleri*'nde işlediği bir cinayetten dolayı idam edilmek üzere olan bir Rum genci, Mevlana tarafından kurtarılır ve öncesinde hamama götürülüp yıkanan Rum genci sonrasında sünnet edilir ve Müslüman olur (Ahmet Eflaki, 1973: 294). Sünnet için, kimlik ve beden ilişkisi açısından Musevilik

ve İslamiyet'in bedenler üzerindeki imzası denilebilir. Anlatı içerisinde ölümden kurtarılan katil bir figür olan Rum genci sünnet edilmek suretiyle bizleştirilir. Ama bu bizleştirme öncesinde hamama götürülüp yıkanarak yabancılığından kaynaklanan sembolik kirliliğinden arındırılır ve böylece kriz doğurma olasılığı yok edilir.

Buna benzer bir başka tema da *Hacı Bektaş-ı Veli Vilayethâmesi'*nde işlenmektedir. Menkıbeye göre, Karadonlu Can Baba adlı derviş, Dest-i Kıpçak'ın kuzeyinde yaşayan ve Anadolu'ya bir akın başlatan Tatar hükümdarı Kavus'a karşı gönderilir. Karadonlu Can Baba, Hıristiyan olan Kavus'a, sünnet olmadan Anadolu'ya giremeyeceğini söyler ve Kavus'un keşişleri ile Can Baba'nın arasındaki savaşlarının sonunda Kavus, din değiştirerek Müslüman olur (Gölpınarlı, 1958: 43). Bu menkıbe; mekân, beden ve inanç ilişkisini göstermesi açısından özellikle önemlidir çünkü Hıristiyan hükümdar, Müslümanların elinde olan Anadolu'ya, ancak sünnet olmak suretiyle biz kimliğine entegre edildikten sonra girebilmektedir.

Pek çok cemaat gibi Hıristiyanların da kendilerine özgü kıyafetlerle diğer gruplardan ayrıldıkları görülmektedir. Kıyafetin dinsel kimliğin sunulması ve belirlenmesindeki etkin göstergelerden biri olduğu, Hacı Bektaş'ın müritlerinden olan Sarı İsmail ile ilgili bir menkıbede görülmektedir. Söz konusu menkıbede Sarı İsmail, bir doğan donuna girer ve bir kayada oturmaya başlar. O ülkenin padişahına durumu anlatırlar ve anlatı içerisinde kâfir olarak nitelendirilen padişah, adamlarından birine Müslüman, diğerine de Hıristiyan kıyafetleri giydirir ve doğanın yanına yollar. Padişah, doğanın, aslında, doğan donuna girmiş bir aziz olduğunu bilir ancak onun hangi dinden olduğunu anlayabilmek için bu yola başvurur (Gölpınarlı, 1958: 83). Padişahın planı çok açıktır, kuş donundaki eren, eğer Müslümansa İslamî kıyafetlerin içindeki adama; Hıristiyan'sa da İsevî kıyafetlerin içindeki adama yaklaşacaktır. Aslında kıyafetler üzerinden gönderilen, kimliğe ait iletileri öğrenebilmek için, bireylerin okuma yazma bilmek, ya da aynı dili konuşmak hatta karşılıklı konuşarak iletişime geçmek gibi zorunluluklara dahi ihtiyaçlarının olmadığı bu anlatıda net bir şekilde görülmektedir. İki insanın aynı kimlik kümesine ait olduğunu anlamalarının tek yolu yalnızca birbirlerinin bedenlerini örten kıyafetlerin biçimlerini görmelerine bağlıdır. Kıyafetler üzerinden sağlanan etkileşimde kullanılan bilgi, sanatsal bir iletişimsel süreç olarak tanımlanan folklordur ve bu bilgi söz konusu toplulukların grup kimliklerinin inşasında etkin bir dinamiktir.

Kıyafet, dinsel kimliğin öylesine güçlü bir işarettir ki, bazı anlatılarda Hıristiyan gibi görünen ama özünde Müslüman olan kimselerin İslamî ibadetleri icra ederken, inandıkları dinin önerdiği kıyafetleri mutlaka giydikleri görülür. *Hacı Bektaş-ı Veli Vilayethâmesi'*nde mucizeler göstererek bir dervişi büyüleyen bir keşişin, aslında gizli bir Müslüman olduğu ortaya çıkar. Keşiş, kilisenin alt katında yer alan gizli mescide girer ve orada keşiş kıyafetini çıkartıp, derviş abasını giyerek namaz kılar ve Kuran okur (Gölpınarlı, 1958: 56). Kimliğini dışarıya karşı keşiş olarak göstererek çok

büyük bir risk alan kahramanın, gerçekte inandığı din olan İslam'ın ritüellerini yerine getirirken, İslami kimliği yansıtan kıyafetler giymesi, kıyafetin yalnızca insanlar arasındaki iletişim süreçlerinde anlam taşıyan bir işleve sahip olmadığını, aynı zamanda ruhsal varlıklarla girilen daha karmaşık iletişimlerde de kimliğin tescilleyicisi bir işlevinin olduğuna dair kabulleri göstermektedir.

Hıristiyan kimliğini vurgulayan kıyafetlerde en yaygın kullanılan imgelerden biri istavrozdur. Hacı Bektaş ile savaşılan kâfirlerin komutanının, elli bin kişilik ordunun başına geçip savaşa giderken atına binmeden önce haç takması özellikle vurgulanır (Gölpınarlı, 1958: 12). Anlatı mantığı içerisinde bu vurgunun altında yatan sebep, birazdan girilecek olan savaşta Hacı Bektaş'ın göstereceği mucizeler için gerekli olan tanrısal kudretin meşrulaştırılmasıdır. Başka bir deyişle Hıristiyanlığa dair en önemli aksesuarlardan olan haç, aslında Hacı Bektaş ve taraftarlarının giriştikleri mücadelede ne kadar haklı olduklarının bedensel kanıtı niteliğindedir. Karşıdakilerin yabancılığı, komutanın boynundaki haçla kesinlik kazanır ve bu savaşta Tanrı'nın Müslümanlara yardım etmesinin önü açılmış olur. Haç, çoğunlukla kolye formunda belirmektedir. *Danışmendnâme*'de Melik Gazi, karşısında bir asker görür ve onun bir Hıristiyan olduğunu boynunda asılı olan haç kolyesinden anlar ve onu öldürür (Demir, 2004: 69). Görüldüğü gibi dinsel kimlik bilincinin pekiştirildiği epik metinlerde bedensel bir aksesuar olarak haç simgesini üzerinde taşıması, kişinin peşin yargılarla yabancılığa dair bir alana konumlandırılması için yeterlidir. Öte yandan haçın, bir aksesuar olmaktan öte İslam ile örüntülenen zihinlerde bir çeşit ikon olarak kabul edildiği de *Danışmendnâme*'de geçen "*Kimi haçtan kim Lat-u Manat / Kimi umar Hubel'den mucizat*" (Demir, 2004: 129) dizelerinde belirginleşmektedir. Bu ifadelerde Paganların Hubel, Uzza ve Lat gibi ilahlara yüklediği anlamla, Hıristiyanların haç sembolüne yükledikleri anlam eş değer kabul edilmektedir. Çoğunlukla gayrimüslimler içerisinde Hıristiyanlar ve Yahudilerin Paganlara nazaran daha saygın kabul edildiği görülse de bu son örnekte olduğu gibi hepsinin tek bir kümeye dâhil edildiği durumlarla da karşılaşılabilir. Bu durum, stereotipleştirme dinamiklerinden olan basitleştirme ve genelleme niteliklerinin doğal bir sonucudur.

Zünnar adı verilen zincir de Hıristiyan din adamlarının bir başka aksesuarıdır. Bir medresede Mevlana'ya İslam ile ilgili sorular soran papazlar Mevlana'nın verdiği yanıtı müteakip Müslüman olmaya karar verirler ve ilk iş olarak bellerindeki zünnarları koparıp atarlar (Ahmet Eflaki, 1973b: 74). Bu hareket, söz konusu kişilerin artık Hıristiyanlığı terk ettiklerini göstermektedir. Dede Korkut anlatılarında düşmanların kıyafetlerinden bahsedilirken, onların kaftanlarının arkadan yırtmaçlı olduğu dile getirilir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 51). Bir başka Dede Korkut anlatısında ise Trabzon tekürünün adamları olan kâfirlerin kara renkli başlıklarının olduğu vurgulanır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 128).

Bir renk olarak siyah, hem kıyafetlerde hem de saçlarda görülebilmektedir. Dede Korkut'ta düşmanların kara saçlı oldukları dile getirilir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 51). Siyah rengin kıyafet ve saçta özellikle vurgulanması, anlatılar içerisinde ekseriyetle düşman olarak beliren Hıristiyanların kıyıcılığına dair stereotipleri çağrıştırmak adına.

Danışmendnâme'de Nastor adlı Hıristiyan komutanın askerleri Melik Gazi yönetimindeki Müslüman askerlerle bir savaş hâlindeyken Amasiyye Kalesi'nin komutanı, Nastor'a yardım etmesi için 10.000 kişilik bir askeri birlik gönderir. Söz konusu askerlerin savaş alanına girdiği kısım anlatılırken metinde hepsinin şeytana benzedikleri vurgulanır (Demir, 2004: 84). Yine aynı eserin bir başka yerinde Hıristiyan düşman askerinin betimlenmesinde *"ömründe elini suya değirmemiş, bıyığı ağızını örtmüş, sakalı it kuyruğu gibi yapağulanmış"* ifadeleri göze çarpmaktadır (Demir, 2004: 156). Bu betimlemenin devamında da askerinin bedensel olarak Şeytan'a benzediği vurgulanır. Bu tarz betimlemelerde Hıristiyanların bedensel nitelikleri üzerinden şeytani bir kategoriye dâhil edilmesi ile hedeflenenin, aslında dolaylı olarak Müslümanların tanrısallığına dair fikirlere yapılan bir göndermeye dayanak oluşturmak olduğu söylenebilir.

Benzer stereotipler destanlar içerisinde işlendiğinden daha farklı bir üslupla fıkralarda da kendini göstermektedir. Bu örneklerden birinde Bektaşî, bir meyhanede adı Apostol olan ve bedensel olarak çok güzel olan bir gençle tanışır ve onunla dost olur. Sürekli aynı meyhaneye giden Bektaşî, öldükten sonra Tanrı'nın Apostol'u Cehennem'e göndereceğine hayret eder. Bir sebeple Hindistan taraflarında on beş yıl geçirdikten sonra İstanbul'a dönünce soluğu aynı meyhanede alan Bektaşî, oradakilere on beş yıl önce orada bıraktığı Apostol'u sorar ve kendisine yüzü gözü buruşmuş, sakallı bıyıklı bir adamı gösterdiklerinde Bektaşî: *"Yârabbi, ben o vakit bu nâzenin vücudu ateşte nasıl yakarsın diye hikmet-i rabbâniyene karışmışım. Bu suâlîme bugün cevap verildi. Meğer sen evvelâ onu cehenneme lâıyk bir hale koyar ve sonra ateşe atarmışsın"* (Yıldırım, 1999: 84) diyerek toplumdaki stereotipik düşüncüyü dışa vurur.

İslami öğreti içerisinde su, maddi temizliğin olduğu kadar manevi temizliğin de anahtarındır. Bu kapsamda geliştirilmiş abdest alma pratiği, inanca göre Müslümanların ruhsal temizliğinin bedensel bir göstergesidir. Gayrimüslimlerin abdest pratiğinden uzak oldukları için sürekli olarak devam eden hijyen problemleri olduğuna dair stereotipler, popüler kültür içerisinde dahi varlığını korumaktadır. *Danışmendnâme*'nin manzum kısımlarında bu durum şu dizelerle ifade edilmektedir: *"Cünüb olan karı papaslar için / Yunmadık yüzleri için"*. Anlatı içerisinde Danışmend Gazi'nin savaştığı Hıristiyan Rumların din adamları için kullanılan "cünüb" ifadesi İslami gelenek içerisinde büyük bir ruhsal kirliliği ifade etmektedir. İnsana özgü bu kirlilik hâli, inanç sisteminin önerdiği abdest ile temizlenmektedir ve İslami kuralları tanımayan Hıristiyan din adamlarının bu kirlilik hâlinde kurtulamayacakları yargısı vurgulanmaktadır. İkinci dizede yer alan "yüz

yumak” tabiri aslında abdeste yapılan bir göndermedir ve ruhsal dezenformasyonun yüzde yansımaları olabileceğine dair fikirleri göstermektedir. Öte yandan aynı dizede papazlar için kullanılan “karı” sıfatı da bir başka aşağılama biçimidir. Özellikle dinsel bilincin işlendiği epik metinlerde kadın olmak, bir ayıp, eksiklik ve aşağılanmayı gerektiren problemlerle bir durum olarak kabul edilmektedir. Anlatılarda erkek gayrimüslimler kadınlıkla suçlanırken, kadın gayrimüslimler ise tam tersi bir şekilde ortaya çıkarlar. Söz konusu gayrimüslimler eğer kadın olursa, erkeğin aksine son derece güzel olarak betimlenmektedirler. Bir yandan “ayın on dördü gibi” ya da “ay yüzlü” gibi kalıplarla Efrumiye olarak da adlandırılan bu kadınların güzellikleri vurgulanırken öte yandan da onların bakire oldukları söylenir (Demir, 2004: 216). Buradaki bekâret vurgusu bu kadınların Müslümanların denetimine “tertemiz” bir şekilde geçeceğini göstermek adına.

Mekân

Hıristiyanların yaşadığı mekânın en belirgin özelliği bu mekânın Hıristiyanlara ait olması değil, Müslümanlara ait olmamasıdır. Bir menkıbenin başlangıcında kullanılan şu ifadeler bu konuda pek çok çıkarım yapılabilecek bir okumaya tabi tutulabilir: “İslam ülkesinin öte yanındaki bir memlekette bir keşiş vardı” (Gölpınarlı, 1958: 56). Bu ifadeler bir taraftan iki grup arasındaki sınırı mekânsal olarak gösterirken öte yandan da biz kümesinin dışında kalan yabancıların, mekânları arasında pek de ayırım yapmamaktadır. “Bir memleket” şeklindeki bir belirsizlik vurgusuyla nitelenen mekânın en önemli belirleyiciliği, onun İslam ülkesinin “öte yanında” olmasıdır. Mekân üzerinden okunabilen bu durum aslında, dışta kalan farklı topluluklar için oluşturulabilecek stereotiplerin de birbirinden beslendiğini hatta çoğu zaman birbirinin aynısı olduğunu da göstermektedir. Bu kapsamda dinsel kaynaklı bir stereotipleştirme ile türsel, etnik ya da sınıfsal kaynaklı stereotipleştirmeye tabi tutulan kümelerin mekânlarının göstergeleri farklı olsa da bu göstergelerle örülen mekânların fonksiyonel ortaklıklarından söz edilebilir.

Bu mekânın en önemli niteliklerinden biri, tehlike potansiyelini sürekli olarak barındırmasıdır. *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* anlatısında, Dirse Han’ın arkasından tuzaklar çeviren ve anlatı içerisinde kırk namert olarak adlandırılan Dirse Han’ın yardımcıları, gerçeklerin ortaya çıkmasından korktukları için Dirse Han’ı esir alıp kaçırlar. Burada ilginç olan, Dirse Han’ın bu yardımcılarının aslında Dirse Han gibi Oğuz olmalarına ve Oğuz yurdunda yaşamalarına rağmen, hanlarını kaçırdıklarında “kanlı kâfir eli”ne doğru yola koyulmalarıdır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 45). Bu yolculuk, davranışsal olarak biz kimliğinin oluşturduğu değerlerden uzaklaşmanın, biz kümesini oluşturan bireylerin tahakkümü altında olan mekândan uzaklaşma ile pekiştirilebileceğine işaret etmektedir. Bizin inşa ettiği güvenli mekândan uzaklaşan “kırk namert”, Dirse Han’ı güvenli Oğuz yurdunda değil, tehlikelerle dolu olan “kanlı kâfir eli”nde öldürecektir. Aynı

duruma verilebilecek bir başka örnek de *Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı* adlı anlatıda görülmektedir. Bu anlatının başında düzenlediği şöle sarhoş olan ve yiğitlik performansı sergilemek isteyen Salur Kazan, Oğuz beylerine ava gitmeyi teklif eder ve oradaki Oğuz beylerinden Kara Budak ve Deli Dünder, bu teklifi onaylar ancak dayısı Aruz Koca dizlerinin üzerine çökerek, yurdunu kime emanet edeceğini sorar ve “sası dinli” Gürcistan sınırında yaşadıklarını hatırlatır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 51). Aruz Koca kuşkularında haklı çıkar ve düşmanlar saldırarak Salur Kazan'ın yurdunu yağmalarlar. Anlatının bu bölümü göstermektedir ki Hıristiyanların yaşadığı yerlere yakın bir coğrafyada yaşamak dahi tehlikeli durumlara işaret etmektedir.

Buna benzer bir fikir, Kazılık Koca Oğlu Yegenek anlatısında da yer almaktadır. Bayındır Han'dan izin alarak ava çıkan Kazılık Koca, Oğuz sınırlarının dışında tutsak edilir ve bu tutsaklık 16 yıl boyunca devam eder (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 139). Yine, Salur Kazan'ın Tutsak Olup Oğlu Uruz Kurtardığı adlı Dede Korkut anlatısında da Kazan, kendisine hediye edilen bir şahin ile ava çıkar ve şahini bırakıp onu takip etmeye başlayınca Oğuz ülkesinden uzaklaşır ve kâfirlerin yurduna gider, orada uyuyup kâfirlerin tutsağı olur (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 177). Tüm bu örnekler, hep aynı noktaya işaret etmektedir.

Bu tehlikeli mekâna geçişler esnasında gelebilecek zararı en aza indirmek için bir takım mitolojik kültlerden faydalandığı görülmektedir. *Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı* adlı Dede Korkut anlatısında, Trabzon tekürünün kızını almak için Trabzon'a giden Oğuz Beyi Kan Turalı ve arkadaşları yedi gün boyunca ilerledikten sonra önce İç Oğuz'dan sonra Dış Oğuz'dan çıkarlar ve Trabzon sınırına varırlar ve orada çadır kurarlar (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 127). Yedi günlük yolculuk ve sınırda çadır kurma fikri, dönüş anlatılırken bir kez daha vurgulanır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 133). Oğuz ülkesi ile kâfir olarak adlandırılan düşmanların oturduğu ülkeler, yedi gün şeklinde beliren mitolojik bir tasarımla ölçütlendirilen bir uzaklıkla birbirlerinden ayrılmışlardır. Bunun yanında bize ait olan mekân ile onun dışında kalan mekân arasındaki geçişlerde çadır kurulması da sembolik bir anlama dayanmaktadır. Eliade'nin saptamalarına göre inşaat/yapı kavramı kozmos ile bağlantılı bir anlam taşımaktadır (1994: 82). Kahramanların sınır boylarında çadır diktirmeleri ile de kaotik olarak kabul edilen bu mekânlara düzen fikrini getirmek için çabaladıkları söylenebilir.

Tarihsel süreç içerisindeki iktidar mücadelelerinin halk anlatılarına yansımamış olması düşünülemez. Orta Çağ ve Yeni Çağ'da özellikle Anadolu'da ortaya çıkan Müslümanlar ve Hıristiyanlar arasındaki çatışmaların mekânlar üzerinde kurulacak tahakkümü amaçlaması eğilimi, anlatılarda kendini gösteren bir durumdur. Hacı Bektaş-ı Veli, Rum ülkesine gelmek için yola çıkmadan önce Hacı Bektaş'ın yanındaki erenlerden biri bir dut ağacını yakar ve Rum ülkesine fırlatır. Rum ülkesinden bir eren de bu dut dalını alıp Sulucakarahöyük'teki Hacı Bektaş Tekkesi'nin önüne diker.

Menkıbede söz konusu dut ağacının hâlen tekkenin önünde olduğu ve üst tarafındaki yanıklığın da belli olduğu vurgulanarak (Gölpınarlı, 1958: 17) çoğu efsanede olduğu gibi öykünün gerçekliği kanıtlanmaya çalışılır. Burada yanmış dut ağacı ile tasavvufi tutkunun simgelendiğini söylemek mümkündür, nitekim Anadolu topraklarının Türkleşmesi ve İslamlaşmasında bu dervişlerin tutkusu, üzerinde durulmuş bir konudur. Yine aynı anlatının devamında Hacı Bektaş, Anadolu'ya gelmeden hacca gitmeye karar verir ve yolda kendisine saldıran iki aslanı taşa çevirdiği dile getirilir. Söz konusu taşları, ilgili yere yolu düşenlerin gördükleri de ayrıca belirtilir (Gölpınarlı, 1958: 17). Bu anlatı ile Hacı Bektaş'ın gittiği yabancı ülkede, başta Hıristiyanlar olmak üzere farklı inançsal dinamiklere özgü kitlelere, vahşi hayvanları etkisizleştirmek suretiyle kendi otoritesini gösterdiği görülmektedir. Öte yandan bu otoritenin gerçekliğinin yanık dut ağacı ve taşlaşmış aslan gibi delilleri de söz konusu mekânlarda sonsuzlaşmaktadır.

Anadolu, Hıristiyanlarla özdeşleştirilen en geniş mekân olarak özellikle İslamî temalarla biçimlenen destanlar içerisinde öne çıkmaktadır. Bu metinlerden biri olan *Danışmendnâme*'de tüm kentleri ile Hıristiyanların elinde olan Anadolu'nun kaleleri Danışmend Gazi tarafından bir bir alınır. Anadolu'daki Hıristiyan yöneticiler ile Danışmend Gazi önderliğindeki Müslümanlar arasındaki kavganın temelinde Anadolu'ya hükmetmek yatmaktadır. Bu savaşlarda zaman zaman Frengistanlı (Avrupalı) askerler yer alsada Frengistan olarak adlandırılan coğrafyalarda hiçbir savaş yaşanmaz. Anlatının bazı yerlerinde Anadolu'daki Hıristiyanlar Frengistan ile birlikte Gürcistan'dan da asker çağırılmaktadır (Demir, 2004: 271). *Danışmendnâme*'de yer alan Anadolu kentleri arasında Konstantiniye, Sivas, Tokat, Gümenek, Amasiyye, Yankoniyye (Çorum), Bolu, Samsun, Tarabuzan, Canik, Tarsus, İskenderun gibi merkezler göze çarpmaktadır. Destanın sonunda Danışmend Gazi öldükten sonra Hıristiyanlar çoğu kenti geri alır (Demir, 2004: 271). Özellikle Dede Korkut anlatıları içerisinde kâfir, azgın dinli kâfir, sası dinli kâfir gibi adlarla tanımlanan ve Oğuzların kuzeyinde yaşayan Hıristiyanların ülkesi ise ekseriyetle Gürcistan olarak geçmektedir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 156,158). Ancak *Danışmendnâme*'de olduğu gibi Dede Korkut anlatıları içerisinde de mücadele edilen kentler Anadolu'nun parçası olan yerlerdir.

Kentlere Hıristiyan kimliği kazandıran asıl yapılar kale ya da evler değil; anlatılar içerisinde manastır ve kilise olarak adlandırılan dinsel yapılarıdır. Arif Çelebi ile ilgili bir menkıbede mutasavvıflar manastıra gidip orada Hıristiyan azizleri ile sohbet ederler (Ahmet Eflaki, 1973b: 280). Bir menkıbede Hacı Bektaş-ı Veli, bir dervişi ile bir keşişe buğday gönderir. Derviş yolda buğdayın bir kısmını satın yerine saman doldurur ve götürüp keşişe verir. Keşişle tanışan derviş onu çok sever ancak, dervişin yaptığı sahtekârlık, keşişe malûm olduğu için keşiş bunu açık açık dervişin yüzüne vurur ve buğdayların içindeki samanları temizleyip, dervişi kilisenin alt

katına götürür. Kilisenin alt katında gizli bir odaya girerler ve geniş orada gizlice namaz kılar ve Kuran okur, derviş de ona eşlik eder. Bu gizli mekânın tılsımlı anlamı, anlatı içerisinde mihrap, rahle ve Kuran gibi unsurlarla pekiştirilmektedir (Gölpınarlı, 1958: 56). Bu anlatı içerisinde son derece düzgün davranışlar sergileyen ve mucizevî nitelikler göstererek anlatılar içerisindeki diğer keşişlerden ayrılan ve gizli bir Müslüman olan keşişin bu kimliği, kilisenin içine gizlenmiş olan küçük mescitle birlikte sunulmaktadır.

Karşıt gruba ait olan mekân Müslümanların denetimine girdiğinde, Hıristiyan kimliğinin göstergesi olan kilise ya da manastırların yerini camiler ve mescitler almaktadır. Kilisenin yerine caminin inşa edilmesi, o kilisenin bulunduğu merkezdeki Hıristiyan hâkimiyetinin de son bulması demektir. Hacı Bektaş'ın müritlerinden Sarı İsmail, Tavaz adlı ülkeye kadar gidip oradaki kiliseyi tekkeye çevirip keşişi de Müslüman yapar (Gölpınarlı, 1958: 82). Bu temanın anlatılarda beliren farklı örnekleri ile de karşılaşmak mümkündür. İslami dönem Türk edebiyatının en eski metin örneklerinden olan *Hız. Ali Cenknâmeleri'*nde, Hıristiyan kentlerin, Müslümanlar tarafından ele geçirilmesinin ardından kiliselerin yerine camilerin inşa ettirildiği görülmektedir (Demir, 2007a: 59,62,91,188). *Battalnâme'*de bir örneği görüldüğü üzere kimi durumlarda da bu mescitlere ek olarak bir de Cuma mescidi adlı daha büyük bir ibadethane de inşa edilmektedir (Demir, 2006: 129). Kiliselerin yerlerine mescitlerin inşa edilmesi fikri, *Battalnâme'*de doğrudan Allah'ın bir arzusu olarak belirmektedir. Metnin başında Allah, Cebrail'i peygamberin yanına yollar ve bu isteğini belirtir (Demir, 2006: 70). Bu görev bazı durumlarda Allah tarafından değil Muhammed tarafından verilen bir ödev olarak da ortaya çıkabilmektedir. *Saltıknâme'*de bu durum görülmektedir: Battal Gazi'nin soyundan geldiği söylenen Sarı Saltuk'un Anadolu'da pek çok kilise yıkacağı, Peygamber tarafından vurgulanır (Demir, 2007b: 37). Bu meşruiyeti besleyen dinamiklerden biri de Hıristiyanların kilisede gerçekleştirdikleri ibadetlerin küfür olarak nitelendirilmesinde görülmektedir (Demir, 2007b: 42). Bu eğilimin kökeninin Allah'a ve Peygamber'e dayandırılması, aslında bu eylemlerinde Müslümanların ne denli haklı olduklarına dair kabulü en üst perdeden gösterme çabası olarak okunabilir. Soyluluk ve prestijin savaşta becerilerle yakalandığı destan dünyası, saygınlığın hoşgörü ile yakalandığı modern zamanların zihniyetinden oldukça farklı bir bilinçle örgütlenmiştir ve bu bilinç Odyssea (Homeros, 2008) ve Şehnâme (Firdevsi, 2009) gibi farklı ulusların destanlarında da bolca kendini gösteren evrensel bir yaygınlığa sahiptir.

Hıristiyan tapınakların yerine İslami tapınaklar inşa etme fikri Dede Korkut anlatılarında da sıkça belirmektedir. Bu anlatılarda kiliselerin, kâfirlerin yaşadığı kalelerle birlikte sunulması oldukça yaygındır. Bu durum özellikle anlatıların sonunda Oğuzlar, kâfirleri alt ettikten sonra belirginleşmektedir. *Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek* anlatısının sonunda düşmanlardan intikam almak için Bayburt Hisarı'na yürüyen Oğuz beyleri,

kaleye saldırıp düşmanları alt ettikten sonra orada bulunan kiliseyi yıkıp yerine bir mescit inşa ettirirler, keşişleri öldürürler, ezan ve Tanrı adına hutbe okuturlar (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 95). Çoğu Dede Korkut anlatısında kazanan Oğuzlar aynı şeyleri yapar. Bu anlatılardan yalnızca *Kazılık Koca Oğlu Yegenek* adlı anlatıda papazların öldürülmesinden ve ezan okutulmasından bahsedilmeyerek yalnızca kilisenin yıkılıp yerine bir mescit yapıldığı vurgulanır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 145). Bu durum, mekân ve kimlik ilişkisi açısından önemli bir veri oluşturmaktadır. Bu ayrıntı, geleneksel kültür içerisinde ibadethanelerin yalnızca dinsel pratiklerin icra edildiği mekânlar olmaktan daha çok siyasal kimlikleri pekiştirici bir anlam taşıdığını göstermek için yeterlidir.

Saltıknâme'de yer alan Berberiyeye akınlarında, Türk folklorunun farklı örneklerinde kendini gösteren kızıl elma mitosuna dair ifadeler yer almaktadır: "... bir ulu kilisâ kapısın berkitmiş, üstünde bir altun top kubbesinde tururdu. Kızıl altından bir elma resminde idi" (Demir, 2007b: 135) ifadeleri, bu kilisede kızıl elmanın bulunduğu dair inancı göstermektedir. Anlatının devamında Müslümanlar, şehri ele geçirir, şehrin en büyük kilisesine girerek burada yer alan altından yapılmış eşyaları yağmalarlar. Gerek *Dede Korkut* anlatılarında gerekse *Saltıknâme*, *Battalnâme* gibi metinlerde beliren bu dinsel mekânlar, aslında uhrevi bir anlam çağrıştırıyor gibi görünse de ekonomik çıkarlar doğrultusunda ayrılmış olan toplumların edindiği kimlik motivasyonunun mekânsal tamamlayıcıları olarak kabul edilebilir.

Epik havanın artık yaşamadığı daha geç dönemlerde sözlü kültürden yapılan derlemelerde elde edilen bir efsanede ise bu bilincin tam tersine rastlandığı görülmektedir. Bir köyde yaşayan Hıristiyanlar gittikten sonra o köy Müslümanlara kalır. Hıristiyanlardan kalan kilise de kullanılmaz. Adamın biri bu kilisenin duvarlarından birkaç taş sökerek evine götürür. Geceleri bu adamın rüyasına bir dede girerek taşları kiliseye geri götürmesini söyler. Adam korkup taşları yerine götürür, rüyasını köylüye anlatır ve o kiliseye bir daha kimse dokunmaz (Yavuz, 2013: 178). Bu metin içerisinde yabancıya dair olan mekâna, toplumsal ahlakın çizdiği sınırlar dışında dokunmanın tabu olduğu fikrinin vurgulandığı görülmektedir.

Anlatılar içerisinde Hıristiyanlar yalnızca kentlerle özdeşleştirilmez; aynı zamanda bazı köylerin de Hıristiyan yerleşim birimleri olarak belirdiği görülmektedir. Köylü olmanın gereksinimlerinden biri olan tarım uğraşı, bir menkıbenin de izleğini oluşturmaktadır. Hacı Bektaş-ı Veli Kayseri'den Ürgüp'e giderken bir Hıristiyan köyü olan Sineson'da çavdar ekmeği yapan bir kadınla karşılaşır. Kadın, ekmeğin çavdardan yapılmasından dolayı biraz da utanarak dervişe bir parça ekmek ikram eder ve derviş de bunun üzerine köy için dua eder. Bu duadan sonra o köyde yaşayan çiftçiler her yıl çavdar tohumu ekmelerine karşın buğday biçerler ve küçücük hamurları fırına attıklarında fırından kocaman ekmekler çıkar. Bunun üzerine köylüler her yıl Hacı Bektaş'ın tekkesini ziyaret edip kurbanlar kesmeye başlarlar

(Gölpınarlı, 1958: 24). Bu metinde Hıristiyanlar, Müslüman olmasalar da Hacı Bektaş'ın otoritesini tanırılar çünkü Hacı Bektaş sayesinde üzerinde hüküm sürdükleri topraklardan daha fazla verim elde ederler. Dolayısıyla bu anlatı içerisinde Hıristiyan, elindeki mekân alınmak suretiyle değil, o mekânın üretkenliğinin tetiklenmesinin Müslüman önder tarafından gerçekleştirilmesi suretiyle tahakküm altına alınmaktadır. Çoğunlukla menkıbelerde ortaya çıkan bu tahakküm tarzı, epik metinlerdeki kas gücü ve silah kullanma yeteneğine dayalı kıyıcı mücadeleden daha profesyonel bir kurguya sahiptir.

Ahlak

Anlatılar içerisinde Hıristiyanlar ile Müslümanlar arasında çizilen sınırdaki, en güçlü belirleyicilerden birinin ahlakî kabuller ve davranışlar olduğu görülmektedir. Hıristiyanların nedensiz yere Müslümanlara saldırmaları, onların ahlakî yapıları ile ilgili stereotiplerin başında gelmektedir. Bu stereotiplerin üretilmesindeki en temel sebeplerden birinin, Müslümanların kendi ideal ahlaklarını dolaylı olarak gösterme çabası olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Bir efsanede Hıristiyanlar bir kızın annesini babasını öldürürler, sonrasında kız, gelin olup gelin alayı ilerlerken Hıristiyanlar yine saldırır ve kızın duası ile gelin alayı taş kesilir (Ergun, 1997: 368). Basit bir kayalığın oluşum nedenini açıklayan bu etiyoloji efsanesi içerisinde pek çok insanın taşla dönüşmesine neden olan dinamik, Hıristiyanların nedeni bile belli olmayan saldırısıdır. Yaygın stereotiplere göre kötülüğü, ontolojik bir üslup olarak kendinde barındıran Hıristiyanlar, hem bu dünyada hem de öldükten sonra var olacağına inanılan yaşantıda kaybetmeye mahkûm bir küme olarak anlatılarda belirginleştirilerek Müslüman olmanın kişiye kazandıracaklarına dair iddialar gösterilmektedir. *Ariflerin Menkıbeleri* adlı eserde uzaktan gelen papazları gören, içinde Mevlana'nın da bulunduğu bir grubun konuşması, İslam etkisinde şekillenen toplumsal bellekte Hıristiyanlar hakkındaki stereotipleri göstermesi açısından dikkat çekicidir. Mevlana'nın ağzından dökülen ifadeler şu şekildedir: “*Bütün dünyada onlardan daha cömert insanlar yoktur. Çünkü onlar hem bu dünyada İslam dinini, temizliği ve ibadeti bize vermişler, hem de öteki dünyada ebedi cennetten, hurilerden, köşklenden ve temiz cennet şarabından başıslayıcı Tanrı'nın yüzünden mahrum edilmişlerdir*” (Ahmet Eflaki, 1973: 199). Bu ifadelere bakıldığında Hıristiyan olanların yalnızca bu dünyada değil öldükten sonra da kaybetmeye devam edeceklerinin ironik bir dille vurgulandığı görülmektedir. Üstelik bu söylemin tanrısal bir kaynağa dayandırılması da Müslümanların kendilerini yüceltmelerine dayanan fikirlerin gücünü göstermektedir.

Hıristiyan olup da çeşitli mucizeleri gördükten ya da bir savaşta kaybettikten sonra Müslüman olan toplumların, İslamiyet tarafından sapkınlık olarak kabul edilen bazı geleneklerini sürdürmeleri de aslında, kimliğin sınırlarından çıkmanın zorluğunu göstermektedir. Menkıbeye göre Hacı Bektaş-ı Veli'nin müritlerinden olan Can Baba'nın gösterdiği

mucizelerle İslam'a giren ve Anadolu'ya yerleşen Hıristiyan Tatarların, gizli gizli eski putlarına hürmet ettiklerini öğrenen Can Baba, bu putları yakar (Gölpınarlı, 1958: 45). Bu tavır ve yaptırım, karşıt grubun riyakârlığı üzerinden gösterilen kötülüğünün istikrarı ile meşrulaştırılmaktadır.

Ariflerin Menkıbeleri adlı eserde anlatılan bir menkıbeye göre Mevlana öncülüğündeki bir topluluk Sema ritüelini icra ederken bir Hıristiyan gelir ve törene dâhil olarak küçük taşkınlıklar yapar. Bunun üzerine cemaatte bulunanlar bu kişinin Hıristiyan ve sarhoş olduğunu söyleyerek onu tartaklarlar (Ahmet Eflaki, 1973: 353). Mevlevî gelenekleri içerisinde Sema törenine yüklenen anlam hesaba katıldığında menkıbede dile getirilen bu ifadelerle, Hıristiyan olmakla sarhoş olmanın aynı derece kriminalize anlamlar taşıdığı ve bu durumun Müslümanlar tarafından gösterilecek olan tepkiyi meşrulaştırdığı söylenebilir. Sarhoşluk ve Hıristiyanlık arasında kurulan ilişkiden hareketle oluşan stereotiplere *Hacı Bektaş-ı Veli Menakıpnâme'si*'nde de rastlamak mümkündür. Hacı Bektaş-ı Veli, Ahmet Yesevi tarafından Rum abdallarının başı olarak gönderilirken kendisine Rum'da budalalar ve sarhoşların çok olduğu söylenir (Gölpınarlı, 1958: 16). Bu ifadeler, bir taraftan budalalık, Hıristiyanlık ve sarhoşluk arasında bir ilişki kurarken öte yandan Hacı Bektaş'ın gideceği ülkede karşılaşacağı zorlukları işaret etmektedir. Müslüman olduğu için bu olumsuzluklara uzak bir noktaya konumlandırılan kahraman, bu kimliğine sahip çıktığı sürece mücadelesinde başarılı olacaktır. Hıristiyan imajının bağdaştırıldığı nitelikler, metnin tüketicilerine dönük olarak Müslüman kimliğe nasıl sahip çıkabileceklerine dair iletiler içermektedir.

Danışmendnâme'de yakalanan bir Hıristiyan savaşçı, kendisini tanımlarken dâhil olduğu topluluğun Müslümanlara karşı olduğunu belirtmek için "*Kamumuz Müselmanlar etü yirüz*" ifadelerini kullanmaktadır (Demir, 2004: 131). Bu ifadeler arkaik anlatılarda beliren insan dışı varlıkların hanibalistiklerine dair stereotiplerin, daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan inançsal kimlik gruplarında da kullanıldığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Aynı tema, Dede Korkut anlatılarında yine Hıristiyanlar üzerinden gösterilir. Üstelik burada bir önceki örneğe nazaran salt bir diskur olmaktan ziyade davranışa dönüşmeye daha da yakındır. Salur Kazan'ın eşini tespit edip onunla birlikte olmayı hedefleyen düşmanlar, zindandaki tüm kadınların kendilerinin Burla Hatun olduğunu iddia etmesi sonucunda amaçlarına ulaşabilmek için acımasızca bir plan yaparlar. Kazan'ın oğlu Uruz'u bir çengele takıp etlerini kopartarak bu etlerden kavurma yapıp kadınların önüne koyacaklar ve aradıkları kadını bu yolla tespit edeceklerdir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 58). Antropofaji teması, Dede Korkut anlatıları içerisinde yalnızca Tepegöz'de değil, kâfirlerin ahlak sistemleri içerisinde de kendine yer bulmuş olan bir temadır.

Korkaklık da Dede Korkut anlatıları içerisinde kâfirler ile özdeşleştirilen davranışsal nitelikler arasındadır. *Uşun Koca Oğlu Segrek* anlatısında, kâfir elinde tutsak olarak tutulan abisini kurtarmak için yola

çıkan Egrek, kâfir ülkesinde bir koruluğa yerleşir ve kâfirler önce altmış asker, sonra yüz asker olarak gelir. Ancak Segrek'i alt edemezler ve en sonunda Tekür, askerlerine 300 kişi gitmelerini söylemesine karşılık askerler korktukları için gitmeyeceklerini söylerler (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 172). Bu tarz epik metinler içerisinde, aslında son derece insani olan korku fikrinin karşıt grupla özdeşleştirilmesi hadisesi, metni üreten kitlenin kendini yüceltmesinin biçimlerinden biridir.

Tüm bu olumsuz ahlakî nitelikler, Müslümanlar açısından Hıristiyanların asla benzenilmemesi gereken bir küme olarak kabul edildiklerini göstermektedir. Yabancıların potansiyel olarak ahlaksız olduklarına dair stereotipin bir sonucu olarak, biz kümesini oluşturan kitlenin karşı tarafa benzemekten kaçınması hedeflenmektedir. Başka bir deyişle, üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmeyerek yanlış davranışlar sergileyecek olan Müslümanlar, parçası oldukları kimlikten de koparak yabancılaşacaklardır. *Kazan Bey Oğlu Uruz'un Tutsak Olduğu* adlı Dede Korkut anlatısında Salur Kazan, düzenlemiş olduğu bir şölende sağına bakıp güler, soluna bakıp sevinir ama karşısında duran oğlu Uruz'a bakıp ağlamaya başlar. Bunun sebebini merak eden Uruz, babası Kazan'a durumu sorar ve cevap vermediği takdirde kanlı kâfir eline gidip, altın haça el basıp, keşişin elini öpmekle tehdit eder (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 93). Oğlunun din değiştirerek Hıristiyan olması, Kazan açısından korkunç bir tehdittir ve bu tehdit onun cevap vermesi için yeterlidir.

Destan gibi mücadele fikrinin baskın olduğu metinlerde kendilerine benzemenin ya da onlar gibi olmanın tehlikeli olduğu düşünülen bir küme olan Hıristiyanlar, fıkralar içerisinde daha farklı biçimlerde kavranabilmektedir. Hıristiyan imgesi, Bektaşî gibi geleneğe mizahi bir üslup ve ölçülü bir şekilde başkaldıran figürler için, Müslümanlığın sınırlayıcılığından kurtulmak için bir sığınma limanına dönüşebilmektedir. Bir fıkrada Ramazan ayında bir lokantada Bektaşî yemek yemekte, içeri giren zabıtlar Bektaşî ve lokantada yemek yiyen bir başka adamı kadıya götürürler. Kadı, neden yemek yediklerini sorduğunda Bektaşî, kendisinin Hıristiyan olduğunu ancak Kadı'nın diğer adamı affetmesi koşuluyla Müslüman olacağını söyleyince Kadı bunu kabul eder ve ikisini de affeder. Kadı'nın huzurundan çıktıktan sonra Bektaşî "*Hıristiyan oldum kendimi, Müslüman oldum seni kurtardım. Bir daha böyle halt etme*" (Yıldırım, 1999: 192) der. Bu söylem, Müslüman olmanın gereklilikleri olan uygulama ve kaçınmalara katlanamayan Bektaşî için Hıristiyan olmanın pratik bir kurtuluş anlamı taşıdığını göstermektedir. Bektaşî tipinin akılcılaştırılmış Ortodoks İslam ile örtüşmeyen genel niteliklerinin bir sonucu olarak, Hıristiyan'ı kavrama modeli de bu tipi yaratan toplumun kabullerinin çok ötesinde hatta tam karşısında konumlanmaktadır.

Anlatılar içerisinde Hıristiyanların genellikle keşiş, rahip, papaz olarak adlandırılan din adamları olarak belirmesi, Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındaki antagonizmanın teolojik bir zemine yerleştirilerek alımlandığını

göstermektedir. Hıristiyan din adamları Hıristiyanlığa dair stereotiplerin merkezinde yer almaktadırlar. Anlatılar içerisinde rahip ya da papaz olarak anılan bu kümeden becerikli ve marifetli olanlardan bahsedilirken onların aslında Hıristiyan olmadığı söylenerek, papaz ve rahiplerin olumlu olan en küçük bir ayrıntıyla dahi özdeşleştirilmelerinin önüne geçilmeye çalışılır. Menkıbeye göre Hacı Bektaş dua eder ve Hıristiyanların yaşadığı Bedehşan kentine 40 gün boyunca güneş doğmaz. Bu durumun sebebini merak eden kâfir beyi ülkesindeki üç bin papazı çağırıp onlara akıl danışır. Onlar içinden bu durumun nedenini bilen tek papazın da Hıristiyan olmadığı vurgulanır (Gölpınarlı, 1958: 11). Becerikli ve inançlarına bağlı olan Hıristiyan anlatı kahramanları da anlatıların sonunda bir şekilde Müslümanlığa geçerek biz kümesine dâhil edilirler. Hacı Bektaş-ı Veli'nin türbesinin mimarı olan, kâfir diye nitelenen ve adından Hıristiyan olduğu anlaşılan Yanko Madyan adlı mimar, türbeyi inşa ederken yaşadığı bir kazadan Hacı Bektaş'tan aman dileyerek kurtulduğu için din değiştirip Müslüman olur ve altı yıl boyunca tekkeye hizmet ettikten sonra ölürken türbenin eşiğine gömülmek ister. Menkıbeye göre oraya gömülür ve türbeye girenler onun üzerine basıp geçerek Hacı Bektaş'ın yanına giderler (Gölpınarlı, 1958: 92). Müslüman olan Hıristiyan'ın yeni kimlik kümesi içerisindeki yeri de ancak eşik ve ayakaltıdır.

Hıristiyan ve Müslümanların Etkileşim Biçimleri

Hıristiyanlar, Müslümanlar için hiç hesapta olmayan tehlikelerin kaynağı olarak kabul edilmektedir. *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* boyunda, oğlunu Kazılık Dağı'nda kanlar içinde bulan endişeli annenin, oğlunun bu hâle nasıl geldiğini manzum olarak sorarken bu durumun sorumlularının aslan ve kaplan gibi vahşi hayvanlar mı, yoksa “kanlı kâfir” mi olduğunu sorması dikkate değerdir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 42). Bu soru, aslında Dede Korkut anlatılarını oluşturan Türk toplumunun ilkel dönemlerden kalma insan dışı varlıklara dair stereotipleri, dinsel kimlik dinamiklerinin biçimlendirilmesinde de kullandığını göstermektedir. Dede Korkut anlatılarında “azgın dinli kâfir”, “kanlı kâfir”, “sası dinli kâfir” gibi tanımlamalarla adlandırılan düşmanlar, söylem düzeyinde bakıldığında Hıristiyan oldukları için marjinalize ediliyorlarmış gibi görünse de aralarındaki mücadelenin temelinde dünyevi çıkarların yer aldığı bilinmektedir. *Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyu* adlı anlatıda Salur Kazan ve Oğuz beyleri ava çıktığında, “sası dinli azgın kâfir” casusları bu bilgiyi Şöklü Melik'e götürürler ve düşmanlar Oğuz ülkesine saldırıp yağmalar (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 51). Buna benzer bir başka örnek ise *Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek* anlatısında görülmektedir: Anlatı içerisinde Beyrek'in düğünü yapılırken, casuslar Bayburt Hisarı'nın beyine haber verir ve düşmanlar saldırarak Beyrek'i kaçıır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 77) ve Beyrek'in on altı yıllık esareti böylece başlamış olur. Düşmanların, Oğuzların durumları hakkında aldıkları bilgileri değerlendirerek onlar güçsüz düştüğünde saldırmaları *Begil Oğlu Emren*

anlatısında da görülür. Begil'in yaralandığını casusları aracılığı ile öğrenen kâfirler Oğuz'a saldırmak için harekete geçer (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 159). Bu veriler, düşman olarak kabul edilen toplumun, saldırmak için fırsat kolladığına dair bir stereotipin göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bu tarz gözetlemelerin nihai sonucunun yağma olduğunu vurgulamakta fayda vardır. Özellikle Dede Korkut anlatıları içerisinde kümeler Oğuz ve Hıristiyan şeklinde belirse de iki taraf da birbirinin yurdunu, malını, mülkünü, hayvanlarını ve kadınlarını yağmalamanın peşindedir. *Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek* boyu içerisinde önce düşmanlar gelir ve Oğuz ülkesini yağmalar, anlatının sonunda ise Oğuzlar giderek Bayburt Hisarı'nı yağmalar (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 96) ve intikam alınmış olur. İki yağma arasındaki tek fark ise Oğuzların intikam motivasyonu ile hareket etmesi, düşmanlarının ise saldırganlıklarını meşrulaştıracak herhangi bir araca sahip olmamalarıdır denilebilir. Bunun yanında girilen mücadelede hedef bambaşka olsa da mücadelenin kazanılmasını müteakip yağma eyleminin ortaya çıkması, aksi mümkün olmayan bir sonuçtur. *Uşun Koca Oğlu Segrek* adlı anlatıda, amacı, düşmanların elinde tutsak olan kardeşi Egrek'i kurtarmak olan Segrek, kardeşini bulup kurtardıktan sonra kâfire ait olan koruluktaki at sürülerini davlumbaz çalıp önüne katıp sürerek Oğuz eline götürür (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 176). Kardeşi uzun süre kâfir elinde tutsak tutulduğu için Egrek'in bu yağmayı meşru görmesi, kuvvetli bir olasılık olarak okunabilir.

Dede Korkut anlatıları içerisinde biz kümesini oluşturan kahramanların, ezeli düşmanlarını etkisiz hâle getirmek için mücadeleye girişmeden önce (sembolik olarak olsa da) İslam'a ait referanslar kullandıkları görülmektedir. Savaşa girmeden önce "arı sudan" abdest alma ve iki rekât namaz kılma (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 95, 101, 110, 113, 133), girilen dünyevi mücadelenin arka planına daha etkili olacağı düşünülen bir motivasyon yerleştirme çabası olarak okunabilir.

İki tarafın birbiri ile sürekli olarak savaşması ve bu esnada yaşanan ölümlerin hukuki bir yaptırım gerektirmeyecek kadar meşru kabul edilmesi durumu, *Kazan Bey Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olduğu* adlı anlatıda özellikle vurgulanmaktadır. Anlatı içerisinde ideal destan kahramanı olmak için gereken şeyleri öğrenen Uruz, babasına yağı (düşman) nedir diye sorar ve Kazan da düşmanı "O bizi görse öldürür, biz onu görsek öldürürüz" diye tanımlayınca Uruz, öldürülen düşmanların kanlarının sorulup sorulmadığını sorar ve babası sorulmadığını söyler (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 99). Bu diyalog, belirli topluluklar içerisinde geçerli olan hukuk kurallarının farklı toplumlar karşı karşıya geldiğinde geçersiz kaldığını göstererek destan dünyası içerisindeki "biz" ve "onlar"ın sonsuz savaşının meşruluğunu göstermektedir. Bu anlatıdaki "onlar", "azgın dinli kâfir" olarak tanımlanan Hıristiyan düşmanlardır.

Hıristiyanların Müslümanlara yönelik tahkir edici bir bakışa sahip olduklarına dair kalıp yargılar, anlatılarda grupların karşılaşmasında yaygın olarak ortaya çıkan durumlardandır. *Battalnâme* içerisinde hikâyelerin asıl kahramanı olan Battal Gazi'den bahseden yabancıların kullandığı bir hakaret ifadesi adeta formelleşerek metinler içinde yer almaktadır. Müslümanların kendi içinde "Seyid Battal-ı Gazi" diye tanımladıkları kahraman, anlatı boyunca Hıristiyanlar ve Paganlar tarafından "Battal-ı Kattal" diye anılmaktadır. Gazi sözcüğünde de kattal sözcüğünde de savaş ve kıyıcılık vasfına işaret edilse de gazi sözcüğünün savaşa yüklediği soylu anlama nazaran kattal sözcüğü barbarlıkla bağıntılı bir savaşı işaret eden anlama sahip olarak görülmektedir. Dolayısıyla Battal Gazi'nin yürüttüğü mücadeleye Müslümanların yüklediği anlam ile gayrimüslimlerin yüklediği anlamın ayrılığı kahramanın adına eklenen sıfatlar üzerinden dahi okunabilmektedir. Anlatı içerisinde Hıristiyanlar konuşturulurken Battal Gazi'yi kastederek "Kattal" sıfatının kullanılması, kahramanın mücadelesindeki soylu tarafı yalnızca Müslümanların kendilerinin anlayabilme ayrıcalığına sahip oldukları fikrini göstermektedir.

Rum hükümdarı olan ve *Battalnâme*'de Kayser olarak anılan kahramanların, kendilerini İslam halifeleri ile karşılaştırmak suretiyle bir iktidar mücadelesi içine girdikleri görülmektedir. *Battalnâme*'de halife adına ticaret yapan bir tüccar, Rum kayserine sattığı malların parasını istediğinde Kayser, tüccarın burnunu ve kulaklarını keserek ona hiçbir ödeme yapmaz (Demir, 2006: 240). Bu mücadelede Rum hükümdarının benimsemiş olduğu adaletsizlik, kıyıcı tutum ve davranışlar; aslında Müslümanların kahramanlarının mücadelesini meşrulaştıran ve bu mücadelenin ahlakî taraflarına dolaylı göndermeler içeren bir anlam taşımaktadır. Hükümdarın, yönettiği kitleyi temsil ettiği de düşünülürse Rum ülkesine Müslüman askerlerinin saldırmaları sonucunda ortaya çıkacak tüm can kaybı ve maddi hasarın sorumluluğunun karşı tarafa yüklendiği söylenebilir.

Hakaretin boyutu ve şekli farklı biçimlerde de belirebilmektedir. *Kazan Bey Oğlu Uruz'un Tutsak Olduğu* adlı Dede Korkut anlatısında kâfirler tarafından tutsak edilen Uruz, üzerine kara kepenek giydirilerek kâfirlerin eşiğine ters bir şekilde yatırılır ve girip çıkan herkes Uruz'un üstüne basar (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 106). Uruz'u babası Kazan, diğer Oğuz beylerinin de yardımı ile bu onur kırıcı durumdan kurtarır.

Bazı durumlarda Hıristiyanlar ile Müslümanlar birbirlerine karşı üstünlüklerini kanıtlamaya çalışırken saygıyı ve hoşgörüyü de kullanmaktadırlar. Özellikle menkıbelerde kendini gösteren bu örneklerden birinde bir rahip, Mevlana'yı gördüğünde hemen birkaç defa ardı ardına secdeye kapanır. Bunu gören Mevlana da rahibin karşısında ardı ardına secdeye kapanmaya başlar ve tam otuz üç defa secde eder ve rahip Müslüman olur. Menkıbenin sonunda Mevlana, davranışının nedenini şu sözlerle açıklamaktadır: "*Bugün zavallı bir rahip bizim miskinliğimizi elimizden kapmaya niyet etti. Fakat Tanrı'ya hamdolsun, Tanrı'nın*

uygulaması ve Peygamber efendimizin yardımı ile biz bu küçüklük ve miskinlikte ona galip geldik" (Ahmet Eflaki, 1973: 356). Bu ifadeler karşdakini etkilemek ve onu biz kümesine dâhil etmek için, tevazünün silaha dönüşmesine verilebilecek örneklerdendir. Hıristiyanlara öylesine bir tevazu gösterilir ki bunun sonucunda karşıt grubun mensubu bu tevazünün kaynağına kendini dâhil ederek teslim olur ve bizleşir.

Müslümanların, Hıristiyanlar tarafından yüceltilmesi, özellikle menkıbelerde beliren bir durumdur. *Ariflerin Menkıbeleri* adlı eserde dinsel bilgiye hâkim olmasıyla tüm dünyada bir şöhret yakalamış olan bir rahip, Mevlana'yı peygamberlerle aynı saygınlıkta birisi olarak kabul etmektedir. Anlatıya göre Mevlana, bu rahibin manastırına girip içinden soğuk su çıkan bir kuyuya oturup orada yedi gün kalır. Bunun üzerine rahip şu sözleri sarf eder: *"İsa'nın sıfatı hakkında okuduğum, İbrahim ve Musa'nın kitaplarında mütalaa ettiğim ve geçmiş tarihlerde peygamberlerin nefis terbiyelerinin büyüklüğüne dair gördüğüm şeylerin hepsi Mevlana'da fazlasıyla vardı"* (Ahmet Eflaki, 1973: 308). Mevlana'nın ölüm töreni ile ilgili buna benzer bir başka menkıbede ise cenaze törenine Hıristiyanlar ve Yahudiler de ağlayarak katılır. Müslümanlar onları sopa ve kılıçla kovmaya çalışmalarına karşın, onlar gitmemekte direnirler ve kendi peygamberlerinin yüceliklerini Mevlana sayesinde gördüklerini, Mevlana'nın zamanın İsa'sı ve Musa'sı olduğunu belirtirler (Ahmet Eflaki, 1973b: 60). Yine aynı törenden sonra bir Rum keşişi Mevlana'yı ekmeğe benzeterek aç insanların ona ihtiyacı olduğunu dile getirmektedir (Ahmet Eflaki, 1973b: 61). Bu ifadeler, Müslümanların saygınlığının Hıristiyanlara onaylatılmasının bir örneğidir. Bu saygınlığı inkâr etme potansiyeli taşıyan Hıristiyanların bunu büyük bir abartı ile kabul etmesi, söz konusu ilişkide Müslümanların olabilecek en güçlü hâliyle yüceltilmesidir.

Bir menkıbede Frengistan adasında yaşayan bir keşiş Hacı Bektaş- Veli ile karşılaşır ve ondan bir hediye ister. Hacı Bektaş, bir dervişle keşişe bir yatak örtüsü yollar ve derviş Frengistan adasına yaklaştığında hediyenin çok kirlenmiş olduğunu görüp onu yıkar. Keşiş hediyeyi aldıktan sonra dervişin bunu yıkamasına kızarak, maksadının erenlerin kokusunu almak olduğunu söyler (Gölpınarlı, 1958: 67). Bu tutkuyu, Hıristiyan din adamlarına gösteren menkıbe, bir yandan Hıristiyan'ın, Müslüman'a teslim olmasını gösterirken öte yandan da bu teslimiyetin gönüllülük esasına dayalı olduğunu vurgulayarak onun değerini arttırmaktadır.

İslamiyet'in ve Muhammed Peygamber'in meşruiyetinin Hıristiyanlar tarafından kabul edilmesi, Hıristiyanlara dair imajlar ve stereotiplerin kullanılması yoluyla metni üreten kitlenin kendini yüceltmesinin bir başka yoludur. *Hız. Ali Cenknâmeleri*'nde bir Hıristiyan İncil okurken orada Muhammed'in peygamberliğinin ilan edildiğini görür (Demir, 2007a: 230). Hıristiyanların kanonu sayılabilecek İncil gibi yüksek ve ilahî bir otorite tarafından İslam Peygamberinin meşruiyetinin onaylanması, Müslümanların yüceltilmesinin farklı bir biçimidir. Bu tema ile sezdirilmeye

çalışılan şey, tıpkı Müslümanlar gibi bir takım uhrevi değerler etrafında örgütlenen Hıristiyanların, zamanla ilahî öğretilerden uzaklaştıkları için yabancı kabul edildikleridir. Yani, kötülüğün kaynağı Hıristiyanlıktaki tanrısal otorite değil; aslında o otoriteye boyun eğmek zorunda olan Hıristiyanların yaptığı uygulama hatalarıdır. Bu tarz kalıpyargılar, çoğunlukla Semitik dinlere mensup olan gayrimüslimler için geçerlidir. Paganlarda ise kötülüğün kaynağı doğrudan o inanç sistemlerindeki ilahî iktidar odaklarıdır.

Anlatıların pek çoğunun başında Müslümanlarla çatışma hâlinde beliren Hıristiyanlar, anlatının devamında çeşitli nedenlerle karşıdakilerin üstünlüğünü görüp, Müslüman olarak bu düzene teslim olurlar. Kimi zaman İslam'ın tebliğci kimliği ile karşılaşılıp (Ahmet Eflaki, 1973: 436) kimi zaman da herhangi bir misyoner faaliyetle karşılaşmadan İslam'ın güzel ve doğru olduğuna kendi özgür iradeleri ile karar vererek bu dine girerler (Ahmet Eflaki, 1973: 356;1973b: 74). Bir Hıristiyan, İslam'ın gerçek ve büyüleyici bir din olduğu yargısına, yaşadığı olağanüstü bir deneyim ile de ulaşabilir. *Kaygusuz Abdal Menakıpnâmesi'*nde Freng bir usta, Şam yakınlarında bir kaleye su çekmek için kale yakınlarındaki derenin üzerine bir düzenek yapar. İş bittikten sonra düzenek çalışmayınca Frengistanlı usta önce İsa'nın sonra Davut'un adını anarak dua eder ancak dolap gene çalışmaz. Usta, Muhammed'in adını anarak dua ettiğinde ise düzenek çalışır ve usta, kelime-i şahadet getirerek Müslüman olur (Güzel, 1999: 124). Buradaki temel mantık, güçsüz Hıristiyan'ın kendini, daha güçlü olan Müslümanlara eklemleyerek onun iktidar alanına ortak olmasıdır.

Hıristiyanların da diğer gayrimüslimler gibi, Müslümanlığı yaymak için uğraşan savaşçılarla karşılaştıklarında iki seçenekleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kendi dinlerini bırakıp İslam dinine girmek, ikincisi de savaşmaktır. Sosyal hayat ya da tarihte durumlar farklı olsa da yapısından dolayı folklorda alternatifler sınırlıdır. Kılıç zoru ile Müslüman olma durumu anlatılar içerisinde çok tehlikeli oldukları vurgulanan münafıkların da ortaya çıkmasını sağlayan nedenlerdendir. Bu iki seçeneğin oluşturduğu yapıyı bozmayacak olan kimi istisnai durumlar da söz konusu olabilmektedir. Bu durumlardan biri, kılıç zoru ile kendisine Müslüman olması teklif edilen kişinin, İslamiyet'in meşruiyetinin göstergesi olan bir mucize istemesidir. Böyle durumlarda tanrısal gücün de yardımı ile İslam'ı yaymak için savaşan gaziler mucizeler gösterebilmektedir. Örnekte *Danışmandnâme'*de kendilerine Müslümanlık telkin edilen Hıristiyanlar, Danışment Gazi'den Sisiyye Irmağı'nın akmasını engelleyecek bir mucize isterler. Aynı gece Danışment Gazi rüyasında Peygamber ve bazı din büyüklerini görür ve uyandığında söz konusu ırmağın etrafında afetler meydana gelir ve insanların çoğu ölür. Ölmekten kurtulanlarsa doğal olarak İslam dinine girerler (Demir, 2004: 247). Bu tarz kurgularda Hıristiyanlar, tanrısal mucizenin ortaya çıkabilmesini sağlayan bir nesneleştirmeyle anlatılarda yer almaktadır.

İslam dinine giren gayrimüslimlerden kendilerini yeni dinlerine fazlasıyla kaptıranlar olabilmektedir. *Battalnâme*'de yer alan bir örnekte Cafer Gazi ile dost olup ona Battal adını da verecek olan Ahmer adlı bir Hıristiyan, Müslüman olur ve bu durumu Hıristiyan arkadaşlarına açıklayıp onları da İslam'a davet edip kabul etmezlerse kafalarını keseceğini söyler. Dediğini de yaparak İslam'a geçmeyen kırk civarında eski dostunu, öldürür (Demir, 2006: 93). Bu kıyım, Ahmer adlı kahramanın mensubu olduğu yeni kimliği içselleştirmeye teşne oluşunun dışı vurumu olarak okunabilir.

Dede Korkut anlatıları içerisinde Hıristiyanlığı bırakarak İslam'a geçme eylemi ile *Begil Oğlu Emren* boyunda da rastlanır. Babasının atını ve silahlarını alarak kâfir ile savaşmaya giden Emren savaşırken Tanrı, Cebrail aracılığı ile Emren'e kırk kişilik güç verir ve bu güce hayran kalan Emren'in savaştığı kâfir, kendi dinini bırakıp İslam'a geçmek istediğini söyler ve şahadet getirir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 166). Bu kararı onu ölümden kurtarır.

Hıristiyan kadınların Müslüman erkeklerle evlenmesi durumu da anlatılar içerisinde Hıristiyanların konumlandırılmasına dair veriler sunmaktadır. *Hız. Ali Cenknâmeleri*'nde Rum Kayserinin kızı olan Hanife, Müslüman olarak Ali ile evlenir (Demir, 2007a: 254). Başlangıçta Hıristiyan olarak ortaya çıkan kadın, öncelikle İslam'a dâhil edilerek bizleştirildikten sonra, anlatı içerisinde Müslümanların en güçlü temsilcisi olan Ali ile evlenerek de Hıristiyanların üzerinde kurulan tahakküm güçlendirilmektedir.

İki taraf arasındaki mücadelede nesneleştirilen kadınlar, oldukça önemli bir yer tutar. *Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı* adlı anlatıda, "sası dinli kâfirler" Oğuz yurduna saldırdıklarında Salur Kazan'ın koyunları, develeri, atları, hazinesi ile birlikte onun eşini ve annesini de kaçırlar. Hatta kaçırdıktan sonra hangi kadının Burla Hatun olduğunu tespit etmeye çalışarak onunla birlikte olmanın yollarını ararlar (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 58). Kadınlara sahip olma fikri, aynı hikâyede başka noktalarda da görülmektedir. Anlatının sonunda Salur Kazan, annesini vermesi hâlinde savaşmadan gideceğini söylemesine karşılık Şöklü Melik, Kazan'ın annesini vermeyeceğini onu Yahyan keşiş oğluna vereceğini ve bu keşiş oğlunun Kazan'ın annesinden bir çocuk sahibi olacağını dile getirerek Kazan'ı öfkelenir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 62). Burada iki taraf arasında kadınlar üzerinden yürütülen çatışmada kadının soyun sürmesi açısından araçsallaştırıldığı ve namus kavramının timsali kabul edilen kadınlar üzerinden yürütülen bu çatışmada dinin bir motivasyon aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Keşiş ayrıntısı ile Hıristiyan kimliğe yapılan gönderme, bir yandan iki tarafın aynı referanslarla hareket etmediğini gösterirken öbür taraftan da karşı tarafın kötülüğünün kaynağı anlaşılır kılınmaya çalışılmaktadır. Karşı tarafın kadınına sahip olmak, ondan bir çocuk yapmak bu metinleri oluşturan zihinde bir saygınlık göstergesidir. Bunun için Şöklü Melik'in bu teklifine öfkelenen Karaçuk Çoban, Melik'in

kızını Kazan'a ister ve Kazan'ın ondan bir çocuk yapacağını dile getirerek söylem boyutunda da olsa karşı taraftan bir oç almış olur.¹ Yine aynı anlatıda bahsi geçen Alp Evren'in tanıtıcı epitetinde, yabancı meliklerin kalelerinden kızlarını çalarak onları dudaklarından öptüğü dile getirilir (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 65). Bu durum savaşlarda kahramanlıklar sergilemeye eş değer bir niteliktir.

Anlatılar içerisinde, açık bir şekilde karşı tarafın parçası olan kadınları ele geçirme çabasının dışında yine kadın üzerinden karşı tarafı itibarsızlaştırmak için farklı fikirler yer alabilmektedir. Örneğin *Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek* anlatısı içerisinde Bayburt Hisarı'nın kızı, babasının esir olarak tuttuğu Beyrek'e âşık olur (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 82). Anlatıda ideal kahraman olan ve biz kümesini temsil eden Beyrek'in hiçbir çaba içerisine girmeden düşmanı temsil eden en üst otorite olan Parusar'ın kızını kendine âşık etmesi, biz kümesini oluşturan grubun kendini saygın bir yere (yine kadınlar üzerinden) konumlandırmasının bir başka yoludur. Biz kümesini temsil eden kahramanın düşman kümeye mensup olan kadınları kendine hayran bırakması fikri *Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı* adlı anlatıda da görülmektedir. Anlatı içerisinde Trabzon Tekürü'nün kızını almak için Kan Turalı'nın üç canavarla savaşmak için cırlıçiplak soyularak meydana çıktığı sahnede, Selcen Hatun şu şekilde betimlenmektedir "Kız köşkten bakardı. Tar ağızdan kılığı boşaldı, kedisi mavladı, avsil olmuş tana gibi ağzının suyu akdı" (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 128). Metnin bu kısmı üzerine tartışmalar yer alsada da araştırmacıların bir kısmının burada Selcen Hatun'un orgazm olduğunu dile getirmesi (Özçelik, 2013) iki taraf arasındaki çatışmanın alışılmadık bir kulvarda kendini göstermesinden başka bir şey değildir. Biz kümesinin temsilcisi olan kahramanın yalnızca bedenini teşhir etmesi ile dahi karşı tarafın kadınlarını orgazm edecek derecede kendine hayran bırakması, epik metinlerin abartılı kurgusu ile şekillenmiş olsa da temelde yer alan düşüncenin karşı tarafı dolaylı olarak kullanarak kendini yüceltmek olduğu söylenebilir.

Hıristiyanların Müslümanlara haraç vermesi şeklindeki uygulama da bir başka teslimiyet göstergesidir. *Kaygusuz Abdal Menakıpnâmesi*'nde Frengistan'da yaşayan kâfirlerin, Abdal Musa'ya her yıl haraç verdikleri söylenmektedir. Abdal Musa her yıl çomağını denize atar, çomak Frengistan sahillerine kadar yüzer ve kâfirler kesenin içine koydukları haracı çomağa bağlayıp tekrar denize atarlar. Menkıbede bu çomağın Abdal Musa'ya ait olduğu bilindiği için kimsenin ona dokunmaya cesaret edemediği dile getirilmektedir (Güzel, 1999: 134). Bu menkıbe, Hıristiyanlar tarafından Müslümanlara verilen haracın, Tanrı şeklinde beliren kutsal bir otoritenin onayını taşıdığını göstermektedir. Hıristiyanlar üzerinde tahakküm

¹ Burada Salur Kazan'ın sadık çobanının Şöklü Melik'in kızını kendine değil de Kazan'a istemesi, anlatılar içerisindeki biz kümesini temsil eden topluluğun homojen bir yapıya sahip olmadığını da göstermektedir. Soyluluk bilinci ile şekillenen bu örgütlenmede, Karaçuk Çoban, Kazan'ın yanında erkekliğini dahi gizlemek zorundadır.

kurmanın göstergelerinden biri alınan haraçtır. *Begil Oğlu Emren* adlı Dede Korkut anlatısında her yıl Gürcistan elinden haraç geldiği vurgulanır (Tezcan ve Boeschoten, 2001: 156). Tüm bu örnekler, Hıristiyanlar ile Müslümanlar arasındaki çekişmenin sürekli olarak farklı kulvarlarda devam ettiğini ve bu çatışma esnasında Hıristiyanların saldırganlıkla korkaklık arasında gidip gelen tavırları ile birlikte var olduğuna dair fikirleri göstermektedir.

Destanlarda fiziksel güç eşliğinde mücadele edilen Hıristiyanlar, fıkralarda da zekâ ile denetim altına alınmaktadır. Bir fıkrada üç keşiş, Padişah'ın sarayına giderek soruları olduğunu ve yanıtlayan çıkarsa Müslüman olacaklarını söylerler ancak soruları kimse yanıtlayamaz. Sonunda Nasrettin Hoca gelir ve soruların üçünü de zekâsını kullanarak yanıtlar. Bu sorulardan ilki dünyanın ortasının neresi olduğudur, Hoca bu soruya eşeginin ön ayaklarının bulunduğu yeri göstererek "inanmazsanız iki tarafa doğru da ölçün" der. İkinci keşiş, gökyüzünde kaç yıldız bulunduğunu sorduğunda Hoca, yıldızların sayısının eşeginin sırtındaki tüylerin sayısına eşit olduğunu söyleyerek "inanmazsan say" der. Üçüncü keşiş de kendi sakallarının sayısını sorduğunda, Hoca bu sayının eşegin kuyruğundaki kıllara eşit olduğunu söyleyerek "istersen sakallarını ve eşegin kuyruğundaki kılları birer birer koparıp sayalım" dediğinde keşişler Müslüman olur (Boratav, 2006: 158-159). Bu anlatı içerisinde Müslümanları temsil eden Hoca'nın, kıvrak zekâsı ile parçası olduğu kümeyi yüceltmek için araçsallaştırıldığı görülmektedir. Hoca'nın karşıdaki Hıristiyanları zekâsı ile alt ettiği başka bir örnekte ise papazlar Hoca'ya "Sizin peygamberiniz gökyüzüne nasıl çıktı?" diye sorduklarında Hoca, "Sizin peygamberinizin göğe çıkarken kullandığı merdivenle" yanıtını verir (Boratav, 2006: 304). Buna benzer kurgular içerisinde ortaya çıkan sonuç, yüzeysel olarak bakıldığında Hıristiyanların alt edilmesi olarak yorumlansa da nihaî amacın toplumun (bu anlatılardaki haliyle Müslümanların) kendilerini yüceltmek olduğu unutulmamalıdır. Hıristiyanların aşığılanması biçiminde görülebilen durumlar, bu sürecin yalnızca bir parçasıdır ve bu süreç destanlarda güç ve savaş becerileri ile menkıbelerle tinsel bir olgunlukla yönetilirken fıkralarda ise zekâ ile gerçekleştirilmektedir.

Sonuç

Türk sözlü anlatı geleneğinin parçası olan örneklerde izleri aranan Hıristiyan imajının ekseriyetle destan ve menkıbe türleri içerisinde kendine yer bulması durumu; destan türünün çatışma temasını fazlasıyla işleminin ve menkıbe türünün de dinsel örgütlenme bilincini pekiştirme işlevinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında özellikle metinlerin yazıya geçirilerek donuklaşmış olduğu kronolojik süreç ve coğrafî düzlemde yaşanan tarihsel mücadelelerin, bu imajın diğer dinsel imajlara nazaran daha görkemli bir şekilde Türk anlatı geleneğinde kendine yer bulmasını sağladığını söylemek yerinde olacaktır. Anlatılardaki Hıristiyanların, erkek olduğunda bedensel nitelikleri açısından "sünnetsiz" ve "abdestsiz" olmak gibi nedenlere dayandırılan sembolik kirililikleri, kendilerine özgü

kıyafetleri, aksesuarları ve ürkütücü bedensel formları ile metinlerin üreticisi olan kitlenin ele geçirmeye çalıştığı coğrafya üzerinde yaşayan ve denetim altına alınması gereken bir küme olarak kendine yer bulduğu görülmektedir. Söz konusu küme; saldırganlık, taşkınlık, yerine göre korkaklık ve acımasızlık gibi geleneğin taşıyıcıları tarafından olumsuz kabul edilen niteliklerle bağdaştırılarak daimi bir tehlike kaynağı olarak kabul edilmiştir. Bu olumsuz niteliklerin, anlatıları üreten ve tüketen kitlenin Hıristiyanlarla girişeceği ve yağma ile sonuçlanacak olan mücadeleyi ve onlara ait olan mekânları denetim altına alma arzusunun meşruluğuna dair fikirleri ifade etmek adına olduğu söylenebilir. Özellikle destan türünün imlediği bilincin doğal bir sonucu olarak bu örneklerde karşılaşılan Hıristiyanların ödül-ceza dikotomisi ekseninde nesneleştirilmesi, folklordaki kalıplarla düşünmenin doğal bir sonucu olarak okunabilir. Anlatılar içerisindeki bu öngörülebilir durumların dışında tasarlanan ve geleneğin olumlu olarak kabul ettiği davranışları sergileyen Hıristiyan kahramanların, anlatının çözüldüğü noktalarda aslında gizli Müslüman olduklarının ortaya çıkması, söz konusu stereotipik düşüncenin gücünün kanıtı olarak değerlendirilebilir. Korkaklığın, Hıristiyan imajını pekiştiren bir nitelik olarak belirmesinin altında yatan sebep özellikle türlerdeki epik hava ile ortaya konan bellekteki ideal kahramanların cesaretine bir antagonizma oluşturmak adınadır. Öte yandan anlatılar içerisindeki Hıristiyanların kadın temsilcilerinin erkeklerin aksine bedensel olarak son derece çekici formlarda yer alması ve anlatı içerisindeki Müslüman erkek kahramanların denetimleri altına girmesi de oldukça yaygın bir durum olarak kendini göstermektedir. Bu durum, öteki üzerinde kurulan denetimin ataerkil bir örgütlenmeye dayanan gelenek içindeki ifade formlarından biri olarak kabul edilebilir. Anlatılar içerisinde Hıristiyanlar; farklı biçimlerde mücadele edilerek, teslim alınarak, Müslüman yapılarak, kadınsa evlenilerek ya da cariyeye yapılarak evcilleştirilmekte ve tehlike doğurma potansiyelleri ortadan kaldırılmaktadır. Tüm bu çaba, metni üreten ve tüketen kitlenin kendi kimlik bilincinin kazanılmasında Hıristiyanların araçsallaştırılması olarak soyutlanabilir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Eflaki, (1973). *Ariflerin Menkıbeleri I*. (Çev.: Tahsin Yazıcı), İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Ahmet Eflaki, (1973b). *Ariflerin Menkıbeleri II*. (Çev.: Tahsin Yazıcı), İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- BORATAV Pertev Naili (2006). *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- DEMİR, Necati (2004). *Danişmend-Nâme*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEMİR, Necati (2006). *Battalname (Eski Türkiye Türkçesi)*. Ankara: Hece Yayınları.
- DEMİR, Necati (2007a). *Hazret-i Ali Cenkleri*. Ankara: Destan Yayınları.
- DEMİR, Necati (2007b). *Saltık-Name*. Ankara: Destan Yayınları.
- ELİADE, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev.: Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi.

- ERGUN, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. 2 C., Ankara: TDK Yayınları.
- Firdevsi, (2009). *Şehnâme*. (Çev.: Necati Lugal), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- GIRARD, René (2005). *Günah Keçisi*. (Çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Kanat Kitap Yayınları.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1958). *Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli: Vilâyet-Nâme*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- GÜZEL, Abdurrahman (1999). *Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybi)*. Ankara: TTK Yayınları.
- Homeros, (2008). *Odysseia*. (Çev.: A. Erhat ve A. Kadir), İstanbul: Can Yayınları.
- MİLLAS, Herkül (2000). *Türk Romanı ve Öteki: Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- OKUMUŞ, Ejder (2011). "Bedene Müdahalenin Sosyolojisi". *Beden Sosyolojisi*, (Ed.: Kadir Canatan), İstanbul: Açılımkıtap Yayınları.
- ÖZÇELİK, Sadettin (2013). "Dede Korkut Eydür: 'Oğul Ol Nesne Tarıglık Degül Tar Kılıkdur Ol Fi'l Boşalmak Degül Yoşulmak'dur". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 2/3, s. 47-52.
- SEYİDOĞLU, Bilge (2005). *Erzurum Efsaneleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TEZCAN, Semih ve BOESCHOTEN, Hendrik (2001). *Dede Korkut Oğuznâmeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- YAVUZ, Muhsine Helimoğlu (2013). *Diyarbakır Efsaneleri*. Ankara: Eğiten Kitap Yayınları.
- YILDIRIM, Dursun (1998). *Türk Bitiği*, Ankara: Akçağ Yayınları

HALKBİLİMİ ÇALIŞMALARINDA DİSİPLİNLERARASILIK: “NEDEN”, “NE ZAMAN”, “NEREDE” VE “NASIL”?

INTERDISCIPLINARYISM IN FOLKLORE STUDIES: WHY, WHEN, WHERE AND HOW?

Ahmet KESKİN**

ÖZ: Günümüzde müstakil bir disipliner yetkinliğe ulaşmış bulunan halkbiliminin -zaman zaman ve yanlış bir şekilde- çeşitli disiplinlere bağımlı ya da onların bir alt çalışma alanı imiş gibi değerlendirilebildiği görülmektedir. Bunda, halkbiliminin inceleme alanına giren konuları derlemek, incelemek ve çözümlmek için kullanabileceği kendine özgü kuram ve yöntemleri oluşturmakta diğer disiplinlere görece hayli geç kalmasının da etkisi büyük olmalıdır. Bu algının oluşmasında yine, halkbiliminin inceleme alanına giren konuların uzun yıllar boyunca, farklı disiplinlerde uzmanlaşmış araştırmacılar tarafından çalışılması da etkili olmuştur. Bireyin ve toplumun kültürel üretim ve tüketim biçimlerini çeşitli yönleriyle ve kendine özgü yöntemlerle inceleyen halkbiliminin, insan ve toplum bilimlerinin diğer disiplinleri ile yakından ilişkili olduğu tartışmadan uzak bir konudur. Hatta halkbilimini, inceleme alanına giren konuların incelenip çözümlenmesi süreçlerinde disiplinlerarası etkileşimlere en açık disiplinlerden biri olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla da müstakil bir disiplin olarak kendi kuramsal zeminini günden güne güçlendirerek konu kadrolarını genişleten halkbilimi ile diğer insan ve toplum bilimleri ile sosyal bilimler disiplinleri arasındaki ilişki ve etkileşimlerin kuramsal bir çerçevede tartışılması artık bir gereklilikten çok zorunluluk halini almıştır. Bu dikkatten hareketle çalışmada, halkbilimini disiplinlerarası kılan temel nitelikler ile halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası yaklaşımlardan nasıl yararlanılabileceği gibi konular üzerinde durulmuştur. Çalışmada ayrıca, halkbiliminin müstakil bir disiplin olarak diğer kültür bilimi disiplinlerine nasıl katkı sağlayabileceği de tartışılmıştır. Böylece, kültür bilimleri alanında disiplinlerarasılık konusu, halkbilimi çalışmaları örnekleminde çeşitli yönleriyle değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, disiplinlerarasılık, kuram ve yöntem, nedensellik.

ABSTRACT: *There is little doubt that folklore, which has generally attained a sense of self-disciplinary competence, can actually be regarded as being dependent on various disciplines or as a sub-branch of other fields of study. There within this, the fact that folklore has emerged relatively late in comparison to other disciplines therefore has a considerable impact upon how it forms its own unique theories and methods in which it uses compile, examine, and analyze topics that fall within its broad umbrella. This perception has also been influenced by the fact that the subjects within the field of folklore have long been studied by researchers specializing in other disciplines. Folklore examines the cultural production and absorption of both individuals and societies alike from various angles using its own unique methodology, and yet is closely related to other disciplines that fall under the humanities and social sciences. In fact, it would not be wrong to define folklore as being one of the most open to interdisciplinary*

* Bu makale, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği (TOKÜAD) tarafından 3-5 Ekim 2019 tarihlerinde düzenlenen “Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu”nda aynı adla sunulan bildiri metninin gözden geçirilmiş hâlidir.

** Dr. - Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Giresun - ahmetkeskinahmet@gmail.com

exchange when it comes to analyzing the array of topics that it deals with. In turn, as an independent discipline, it has become a necessity to discuss the relationship and interaction between folklore and other humanities/social sciences disciplines, which not only strengthen its theoretical base but also continuously feeds and therefore widens the range of subjects that it looks at. In accordance with this notion, the article therefore focuses on the basic characteristics that render folklore as being interdisciplinary branch of study, as well as looks how interdisciplinary approaches are used in folkloric studies. Moreover, it also attempts to discuss how folklore as an independent discipline can contribute to other cultural disciplines. Thus, the issue of interdisciplinarity within the context of cultural sciences was analyzed using examples collected from folklore studies as a point of reference.

Keywords: *Folklore, interdisciplinaryism, theory and method, causality.*

Giriş

Bilim ve insanlık tarihinde asırlar boyunca süren gelişmeler sonucunda disiplinlerin müstakilleşme süreci başlamış, bunu takiben disiplinlerin profesyonelleşmesi ve sınırların keskinleşmesi aynı zamanda bir paradigma parçalanmasına da zemin hazırlamıştır. Söz konusu parçalanma sonucu oluşan yeni paradigmlar, buradan oluşan yeni disiplinler ve bunlarla diğer disiplinler arasındaki etkileşimler neticesinde bilimsel alanda yeni araştırma sahaları, yeni disiplinler ve yaklaşımlar oluşumunu sürdürmüştür. Bu yaklaşımlardan biri olarak disiplinlerarasılık; yenilik, iş birliği ve rekabetin gün geçtikçe önem kazandığı bilim dünyasında birkaç disiplinin bilgi, kavram veya tekniklerinin entegrasyonu sonucu ortaya çıkarılan yeni bilgi, yöntem ve kuramlar aracılığıyla bilimsel çalışmalarda daha derin bir araştırma ve çözümleme yaklaşımı oluşturmayı hedefleyen yeni ve dönüştürücü bir paradigma olarak belirlemiştir. Disiplinlerarasılık böylece, disiplinlere kendilerini yenileme, tek başına çözmeleri olanaksız olan karmaşık problemleri çözme ve gelişip değişen bilgi ve bilim dünyasında varlıklarını çok boyutlu bir şekilde sürdürebilme olanağı sağlamıştır.

Müstakil bir disiplin olarak ortaya çıkışında ve gelişiminde, farklı disiplinlerde çalışan araştırmacıların gerçekleştirmiş oldukları çalışmaların önemli bir tesiri bulunan halkbilimini de bu gelişmelerden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Nitekim, halkbiliminin inceleme alanına giren, özellikle de karmaşık problemlerin çok yönlü niteliklerinin bütüncül olarak incelenmesinde disiplinlerarası iş birliğinin gereğinin ve öneminin fark edilmesiyle disiplinlerarası etkileşimlerin halkbilimi içerisindeki ağırlığı da hızla artmıştır. Böylece, nevi şahsına münhasır özellikleriyle zaten birçok disiplinin birleştiği bir kavşak hükmündeki halkbilimi, disiplinlerarası etkileşimlerin en fazla görüldüğü çalışma alanlarından biri olarak ön plana çıkmıştır. Disiplinlerarası çalışmaların genelde insan ve toplum bilimleri özelde ise halkbilimi çalışmaları için önemi gün geçtikçe daha iyi anlaşılmaya başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler, disiplinlerarası iletişim ve etkileşimlerin nasıl gerçekleştirilebileceği konusuyla ilgili problemleri de beraberinde getirmiştir.

Bu çalışmada, halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası etkileşimlerin nasıl yönetilebileceği konusu ele alınmıştır. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle disiplinlerarasılığın temelleri üzerinde kısaca durulmuştur. Ardından, halkbilimi ve disiplinlerarası ilişkiler ve etkileşimler konusu çeşitli yönleriyle değerlendirilmiştir. Böylece halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası yaklaşımın neden, hangi durumlarda, nerede, ne zaman ve nasıl kullanılabileceği konusu aydınlatılmıştır.

1. Disiplinlerarasılık Nedir?

“Disiplinlerarasılık” (*interdisciplinarity*), geniş ve karmaşık konulara ve sorulara yanıt bulma, birden fazla disipline ait bilgi, veri, teknik, araç, kuram ve görüşleri/fikirleri bütünleştirme, problemleri çözmeye daha kapsamlı bir bakış açısı sağlama anlayışıyla disiplinlerarasında kurulan köprüler sonucunda yapılan bilgi ve yaklaşım ödünçlemelerinin birbirine entegre edilip yeniden yapılandırılarak kullanıldığı kuram ve yaklaşımları kapsayıcı genel bir adlandırma olarak ön plana çıkmıştır. Net bir tanım veya kesinleşmiş yöntemler yerine devinen bir bilimsel yöntem olarak beliren disiplinlerarası yaklaşımlar, bir disiplin içinde geliştirilmiş araştırma tekniklerini ve yaklaşım modellerini bir başka disiplinin kullanımına açarak yeni bakış açıları, bütüncül inceleme ve çözümlenme olanakları sunmaktadır. Disiplinlerarasılık bu bakımdan, farklı disiplinlerden gelen bilgi, veri, teknik, araç, perspektif, kavram ve/veya teorilerin birleştirilmesi, iş birliği içinde işletilerek yeni bilgi yapılandırma ve üretme sürecine sokulmasıdır.

Bir konunun tek disiplinin görüş ve yaklaşımlarıyla ele alınması ile birden fazla disiplinin görüş ve yaklaşımlarının birleştirilmesi sonucu şekillenen geniş yaklaşımlı ve bütüncül çerçevede çözümlenmesi arasında oluşacak fark, disiplinlerarasılığın temel varlık nedenini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda disiplinlerarasılık, çok geniş veya karmaşık bir konuyu merkez bir disiplinden hareketle, tek bir disiplinin sınırlı, baskın veya katı yaklaşımlarından hareketle incelemek yerine daha kapsamlı, derinlemesine ve bütüncül bir anlayışla, çeşitli disiplinlerin bilgi, veri, teknik, araç, yaklaşım veya kavramlarının birleştirilip bütünleştirilerek ilgili konu üzerinde uygulanması esasına dayanır. Disiplinlerarasılığın disiplinlere en büyük katkısı tam da bu noktada gerçekleşmektedir.

Disiplinlerarasılığın temel terimleri arasında yer alan *blending* (harmanlama, kaynaştırma), *building bridge* (köprü kurma), *borrowing* “ödünçleme”, *collaboration* “işbirliği”, *exchange* (değiş tokuş), *focusing* (odaklanma), *hybridization* (karmalaştırma), *integration* (bütünleştirme, birleştirme, uyuşturma), *interacting* (birbirini etkileme, etkileşim), *linking* (bağlama, birleştirme), *restructuring* (yeniden yapılandırma) vb. ifadelerinin tümü disiplinlerarası yaklaşımların temel mantığını ve diğer yaklaşımlardan ayrılan başlıca niteliklerini ortaya koymaktadır. Disiplinlerarasılığın söz konusu bütün bu terimlerinde “birleştirme”, “karşılıklı etkileşimde bulunan unsurları uyum içinde kullanma” anlamları

ön plana çıkmaktadır. Bu terimler arasından özellikle *köprü kurma/ödüncleme* ve *bütünleştirme/entegrasyon* ile bunlara ek olarak disiplinlerarası çalışmaların yürütülebilmesinde bir öncül şart olarak kabul edilen *karmaşıklık* terimleri, disiplinlerarası yaklaşımların ana çerçevesini ve kendisi ile sıklıkla karşılaştırılan “çok disiplinli”, “çapraz disiplinli”, “disiplinler ötesi” ve hatta “disiplinsiz” yaklaşımlarla başlıca farklarını da ortaya koymaktadır.¹ Kendine özgü kuralları ve terminolojik kapsamıyla disiplinlerarasılık böylece, daha sonraki dönemlerde farklı isimlerle adlandırılan diğer yaklaşımlardan belirgin biçimde ayrılan ve bunların temelini oluşturan niteliklere sahiptir.

2. Halkbilimi ve Disiplinlerarasılık

Folklorun *küçük gruplar arasındaki, sanatsal/estetik araçlarla gerçekleştirilen estetik ve yaratıcı iletişim süreçleri* (Ben-Amos, 1972; Ben-Amos, 1998; Brenneis, 1993) veya *gündelik yaşamdaki/sosyal hayattaki estetik eylemler* (Bauman, 1977; Kirshenblatt-Gimblett, 1983; Kirshenblatt-Gimblett, 1995; Abrahams, 2005) olarak tanımlandığı çalışmalarla halkbiliminin yalnızca bir inanç ya da “ilkel” alanlar araştırması, edebiyat incelemesi veya çözümlemesi olarak değil, en az iki kişi tarafından paylaşılan her türlü sözlü, sözsüz, maddi, görsel nitelikteki ve estetik değerdeki kültürel iletişim biçim ve süreçlerinin çok boyutlu ve profesyonel bir şekilde incelendiği müstakil bir disiplin olduğu da belirginleşmeye başlamıştır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen, halkbiliminin inceleme alanına giren konuların bireysel ve toplumsal, sosyolojik ve psikolojik, estetik ve iletişimsel temellerinin, bunların icrasından doğan anlamların ve bu anlamlardan kaynaklanan işlevlerin çözümlenmesine odaklanan her bir çalışma bir yandan halkbiliminin disiplinler sınırlarını genişletmiş öte yandan bu alanda yapılacak çalışmalarda yeni yaklaşımlara ve bakış açılara duyulan ve duyulacak olan ihtiyacı da gözler önüne sermiştir.

Halkbilimi kapsamındaki türlerin her birinin kültürel bir iletişim biçimi ve sürecine karşılık geldiği, dolayısıyla da bu türlerin esasında birer paradigma olduğu ve her bir paradigmanın -yani folklorun “grameri” niteliğindeki her bir türün- da uygun kuram ve yaklaşımlarla incelenmesi gerektiği (Ben-Amos ve Goldstein, 1975; Ben-Amos, 1976; Honko, 1989; Karabaş, 1999) düşüncesinden hareketle gerçekleştirilmeye başlanan bu

¹ Disiplinlerarası yaklaşımların kuramsal zemini ve temel terminolojisi ile hakkında bk. (Klein, 1990: 11-118; Klein, 1996: Nissani, 1995: 121-128; Austin, vd., 1996: 271-282; 56-73; Klein, 2000: 3-24; Klein, 2001: 43-57; Klein, 2004: 2-10; Klein ve Newell, 1998: 3-22; Klein, 2010: 16-22; National Academy of Science, 2004; Schmidt, 2008; Jacobs ve Frickel, 2009: 43-65; Newell, 2011: 330-342; Newell, 2013: 23-28; Graff, 2016: 775-803; Szostak, 2016: 69-90; Darbellay vd., 2017: xi-xxii. Disiplinlerarası yaklaşımlar ve bunlarla karıştırılan diğer yaklaşımların temel özelliklerinin birbirlerinden farkları için bk. Klein, 1990: 19-54; Van den Besselaar ve Heimeriks, 2001; Alvargonzález, 2011: 387-403; Nicolescu, 1997: 1-11; Medne ve Muravska, 2011: 69-71; Stock ve Burton, 2011: 1094-1103; Lam vd., 2014: 159-160; Darbellay, 2015: 163-174; Grahame, 2016: 323-325; Repko ve Szostak, 2017: 23-27).

çalışmalar aynı zamanda, halkbiliminin ontolojik özellikleri bakımından disiplinlerarası konuları inceleyen müstakil bir kültür bilimi disiplini olduğunu da ortaya koymuştur (Henkes ve Johnson, 2002). Böylece halk bilgisi ürünlerinin çok yönlü ve karmaşık nitelikleri karşısında bilgi ve kuramların entegrasyonunun kaçınılmazlığı hızla anlaşılmaya, halkbiliminin inceleme alanına giren konuların ele alınıp çözümlenmesinde diğer disiplinlerden istifade edilmesine duyulan ihtiyaç giderek belirginleşmeye başlamıştır.

Bir halkbilimcinin, halkbilimi için son derece önemli olan bazı diğer disiplinleri kanıksamış olması gerektiğine yönelik (Hymes, 1972: 42) düşüncelerin yaygınlaşmasıyla halkbiliminin inceleme alanına giren konulardan hangilerinin disiplinlerarası olduğu konusundan çok halkbiliminin inceleme alanına giren konulardan hangilerinin daha disiplinlerarası olduğu ve disiplinlerarası entegrasyon sürecinde halkbiliminin konununun, tutumunun nasıl olacağı gibi konuların tartışılması hız kazanmıştır. İnsan ve kültür ekseninde ortaya çıkan bütün halk bilgisi yaratmalarındaki lengüistik faktörler, estetik değerler, psikolojik, sosyolojik ve teolojik özelliklere yönelen ilgi, yeni dönem halkbilimi çalışmalarında önemli bir devingenliği de beraberinde getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak kültür araştırmalarındaki yeni ve farklı yönelimler içinde cins, ırk, sınıf vb. nedenlerle ihmal edilen ve modernlik içinde unutilan insanla ilgili olguların araştırılmasında (Gulbenkian Komisyonu, 2016: 64, 66) etnografya, antropoloji ve edebiyat araştırmaları alanlarını bünyesinde toplayan ve böylece insan ve toplum bilimlerini birleştiren yeni bir disiplin olarak beliren halkbilimi kendi bilgi birikimini, kuram ve yaklaşımlarını günümüzde de hızla inşa etmeye devam etmektedir.

Bununla birlikte günümüzde halkbilimi temel eğilimleri, inceleme alanları, kuram ve yaklaşımları, bilgi birikimi ve metotları büyük oranda belirlenmiş sistemli, profesyonel ve bu alanda uzmanlaşmış araştırmacılar tarafından çalışmaların sürdürüldüğü müstakil bir disiplindir. Yine bununla birlikte, halkbiliminin kendi araştırma, inceleme ve çözümleme yöntemlerini belirginleştirerek diğer disiplinlerden bağımsız bir disipline dönüşmesi demek, onun söz konusu disiplinlerle olan ya da olması gereken etkileşimlerini tamamen reddetmek anlamına gelmemelidir. Çünkü halkbilimi, kendisi dışındaki farklı disiplinlerle doğrudan ya da dolaylı fakat mutlaka belirli düzeylerle ilişki ve etkileşim içinde bulunan ya da bulunması gereken kavşak bir disiplindir. Nitekim, folkloru “otonom” veya “bağımsız” bir disiplin olarak tanımlamanın folklorun sınırlarını daraltan ve ona zarar verici bir değerlendirme olduğunu düşünen Richard Bauman’a (1996) göre folklorun gücünün ve sınırlarının en güçlü şekilde fark edilebilmesi, insan eylem ve söylemlerinin dışavurumlarının bütüncül olarak anlaşılabilmesi ve folklorun toplum, kültür, tarih ve politika ilişkileri çerçevesinde tümleşik bir

biçimde değerlendirilebilmesi için onun *disiplinlerötesi* prensiplerini savunmak gerekmektedir (15-16).

Tüm bu özellikleri ve gelişim süreçleriyle günümüzde halkbilimi, bir topluluğun geleneksel ve anonim dünya görüşünü ve bunun dışavurumları olarak kabul edilen, söze harekete ve nesneye dayalı ifade edilen her türlü anlamlı formu ve bunların oluşumlarına, geliştirilip pekiştirilmelerine yönelik iletişim olaylarının içinde konu edildiği bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir. Üzerinde çalıştığı malzeme ve çalışma yöntemlerinden kaynaklanan çok yönlülüğü, halkbiliminin hem bir beşerî hem de bir sosyal bilim olarak akademide eşsiz bir kavşak disiplin hüviyetine kavuşmasına ve diğer disiplinlerde görülmeyecek bir paradigma bolluğuna ve yorumlayış zenginliğine sahip olmasına yol açmıştır. Mensup olduğu disiplinin prensiplerine göre, bu anlamlı dışavurum formlarını derleyen, kayıtlara geçiren, tür, tip ve motif esasına dayalı olarak tasnif eden ve bu şekilde sınıflandırılmış malzemeyi kültüre özel olarak kendi içinde veya kültürler arası denklik ve koşutluklar kurma esasına göre geliştirilmiş modeller doğrultusunda karşılaştırıp muhtelif kuramsal bakış açılarına göre yorumlayarak tahlil edip bir senteze ulaşan halkbilimcinin bunları gerçekleştirebilmek için kendini farklı disiplinlerden soyutlaması söz konusu olamayacaktır (Çobanoğlu, 2000: 33-40).

Bu doğrultuda; bireyin, toplumun ve birey içinde toplumun çeşitli eylem ve söylemlerinin kültürel ve estetik boyutlarını iletişimsel bir yaklaşımla ele alan halkbiliminin inceleme alanına giren konuların her birinin kendi temel nitelikleri itibarıyla az ya da çok karmaşık bir yapıya sahip olması ve birden fazla disiplinin doğrudan inceleme alanına giriyor olması, halkbiliminin disiplinlerarasılıkla ilişkilerinin de en temel dayanağı ve göstergesidir. Söz konusu disiplinlerin çok önemli bir kısmıyla belirli bir noktada ve boyutta buluşan halkbilimi toplumu, bireyi ve toplum içinde bireyi tanımak, onun her türlü eylem ve söylemini, inanç, düşünce ve kabullerini, üretim ve tüketim süreçlerini vb. anlamaya yönelik çeşitli alanlarda gerçekleştirilecek disiplinlerarası çalışmalar için etkileşimlere sonuna kadar açık bir disiplin olarak karşımızda durmaktadır.

Hal böyle iken halkbiliminin artık disiplinlerarası ilişkilerden bağımsız bir disiplin olarak düşünülmesi mümkün değildir. Bu bakımdan “halkbilimi neden disiplinlerarasıdır” ya da “halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası ilişkilerden neden yararlanılmalıdır” sorusunun fakat belki de bundan da çok “halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası yaklaşımlardan ne zaman, nerede ve nasıl yararlanılmalıdır” gibi soruların sorularak bunlara yanıt aranması yerinde olacaktır.

2.1. Neden?

İnsanın duygu, düşünce, algı, sezgi ve davranışları arasındaki ilişkileri inceleyip çözümlenmek, insan ve toplum bilimi çalışmaları içindeki en zor konular arasında yer almaktadır. Yine bunlar içinde geleneksel ve popüler

iletisimsel formların sosyolojik ve psikolojik temellerini inceleyen kültürel çalışmalar da araştırılması zor olan alanlardır. Söz konusu olguları ve bunlar arasındaki karmaşık ilişkileri inceleyip çözümleyen çok yönlü disiplinlerden biri de halkbilimdir. Halkbiliminin yalnızca dil, kültür ve edebiyat alanlarıyla değil, insan ve toplum bilimlerinin daha pek çok alanıyla doğrudan ilişkili olduğu gerçeği de bu nedenle karşımızda durmaktadır. Bu çerçevede halkbilimi, inceleme alanının genişliği ve bu alan içerisine giren konuların çeşitliliği ile bunların insan ve kültür eksenli çözümlenmesinde diğer disiplinlerle iletişime açıklığı bakımından disiplinlerarasılığa en açık disiplinlerden biri olarak belirlemektedir. Halkbiliminin etkileşim içinde bulunduğu disiplinlerden başlıcaları olarak antropoloji, dilbilim, edebiyat incelemesi ve çözümlenmesi, etnomüzikoloji, güzel sanatlar, felsefe ve teoloji, iletişim bilimleri ve medya, sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji vb. sayılabilir.

Bu yaklaşımdan hareket edildiğinde antropolojik dilbilim, karşılaştırmalı edebiyat, halkbilimi gibi disiplinlerin dil, kültür ve edebiyat biçimlerinin karşılıklı etkileşimleri üzerine temellendiği ve bu bakımdan birbirleriyle hem malzeme hem de inceleme alanı, yöntemleri vb. bakımından büyük ölçüde bir yakınlığın bulunduğu kuşkusuzdur. Dolayısıyla da aynı filolojik programdan türetilmiş olsalar da bir çalışma alanı olarak halkbiliminin dil, kültür, insan ve edebiyat ilişkilerini ve buna yönelik konuları kendine özgü derecelerde ve boyutlarda incelemesi ve bu yönüyle de filoloji alanında bulunan kendisi dışındaki tüm alanları bütünleştirici bir vizyona sahip olduğunun özellikle vurgulanması gerekmektedir. Bu nedenle Richard Bauman dili, edebiyatı, kültürü, toplumu, siyaseti ve tarihi bir araya getiren ilişkilerin herhangi bir boyutuyla ilgilenen herhangi bir bilim insanının potansiyel olarak "halkbilimci" olduğunu belirtmektedir (Bauman, 1996: 17).

Halkbilimi, özünde bir kültür iletişim incelemesi ve çözümlenmesi bilimidir. Bu disiplinin merkezinde insan vardır ve asıl inceleme alanı insanın üretip tükettiği unsurların iletişimsel ve sanatsal özellikleri bulunmaktadır. Bu nedenle; bireyi ve toplumu inceleyen çeşitli disiplinler arasında kavşak bir noktada bulunan halkbiliminin ilişkili olduğu başlıca disiplinlerin belirlenmesini takiben -ister halkbilimi alanında isterse diğer disiplinlerde olsun- sürekli devam eden belirli bir iş birliğinin, iletişimin, düşünme ve üretme, bütünleştirme ve yeniden yapılandırma sürecinin benimsenmesi gerekmektedir.

Toplumsal yapıdaki gelişme ve değişmelerin folklor ürünlerine de yansıdığı gerçeği, toplumsal yapı ile folklor ürünleri arasındaki ilişkilerin de karşılaştırmalı bir şekilde araştırılmasını gerektirmektedir (Karabaş, 1999: 42). Değişen ve dönüşen dünyada, insanın ve onun ortaya koyduğu, değiştirip dönüştürdüğü kültürel ürünlerin, söz konusu değişim ve dönüşümlerin takip edilebilmesi ve bütüncül olarak incelenip çözümlenebilmesi hem halkbilimi alanında hem de bunun dışındaki

disiplinlerin çatısı altında oluşturulacak yeni bilimsel yaklaşımlardaki sürekliliğe bağlıdır. Bu kapsamda, aslında halkbilimi ve disiplinlerarası ilişkileri doğrultusunda özel stratejiler geliştirmek zor değildir. Önemli olan, folklorun disiplinlerarası ve bütünleştirici niteliklerini, yani folklorun odak kaygılarını ve diğer disiplinleri folklorun entelektüel mirasını paylaşan bir dizi disipline bağlayan özelliklerini kavramaktır. Bu akademide halkbiliminin ve bu alanda çalışan araştırmacıların çalışmalarının geleceğini güvence altına almanın kesin bir yoludur (Bauman, 1996; Zeitlin, 2000).

Halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası iletişim ve etkileşimlerin olasılığının ve öneminin, bu alandaki çalışmalarda özel stratejiler geliştirme olasılığının basit bir örnek olarak atasözleri üzerinden değerlendirilmesi mümkündür. Bir toplumun edebiyat, eğitim, felsefe, kültür, düşünce ve inanç tarihi gibi alanlardaki tutum ve yaratımlarının en belirgin parçaları olmakla birlikte temelde bir halk bilgisi ürünü olan ve dolayısıyla da öncelikle halkbiliminin inceleme alanına giren başlıca konulardan biri olarak atasözlerinden hareket ettiğimizde, atasözlerinin başlıca şu alanlarla ilişkili olduğu belirtilebilir:

1. Çeşitli sosyal bağlamlardaki performans (söz edimi) unsurları olarak; edebi ürünler ve özellikle de halk anlatıları içindeki kullanımları bakımından iletişim, dilbilim, anlambilim, göstergebilim, stilistik, söylem çözümlemesi ve yorumbilim (iletişim, dilbilim, edebiyat incelemesi ve eleştirisi) ile

2. Üretildiği ve içinde kullanıldığı toplumun ve kültürün halk felsefesini, dünya görüşünü, evrensel ve yerel inançları, tasavvufi eğilimleri yansıtması bakımından halk felsefesi, düşüncesi ve inançları (felsefe ve teoloji) ile

3. İnsana dair çok çeşitli davranış ve bilgi biçimlerini barındırması bakımından sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji ve psikiyatri ile

4. Eğitim bilimleri ve dil öğretimi kapsamındaki nitelikleri bakımından pedagoji (eğitim bilimleri) ile

5. Canlandırma ve performans özellikleri bakımından sanat ve ikonografya (güzel sanatlar) ile

6. Geçmişten günümüze ve özellikle de modern dönemlerdeki kullanımları çerçevesinde politika, kalıp yargılar, kitle iletişim araçları ve popüler kültür (iletişim ve siyaset bilimleri) (Norrick, 1985; Mieder, 2004; Mieder, 2008; Mieder, 2015; Mieder, 2018) ile.

En eski dönemlerden günümüze kadar birbirinden farklı ve çeşitli alanları ilgilendiren bir konu ve fakat temelde halk bilgisi ürünleri olarak atasözleri üzerine gerçekleştirilen disiplinlerarası çalışmaların paremiyoloji/paremiyografya (*paremiology/paremiography*) adında müstakil bir disipline yol açması ve bu disiplinin öncül isimleri arasında halkbilimcilerin belirleyici olması da şaşırtıcı değildir (Mieder, 2006; Hrisztova-Gotthardt ve Varga, 2015). Söz konusu durum, disiplinlerin inceledikleri konuların kendi içlerindeki ve diğer çalışma alanlarıyla olan

ilişkileri kapsamında zamanla nasıl zenginleşerek yeni disiplinlerin oluşumuna yol açabileceğini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Bu bakımdan atasözleri üzerinde gerçekleştirilecek her yeni ve bütüncül çalışmanın, olası bir paradigma değişikliğine ve yeni yaklaşımların üretilmesine imkân sağlayacak potansiyele sahip olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Üzerinde pek çok çalışmanın gerçekleştirildiği atasözleriyle ilgili yapılacak yeni bir çalışmada, yukarıda yer verilen nitelikleri doğrultusunda, konuya hangi açıdan yaklaşılacaksa buna uygun olarak çeşitli disiplinlerin görüş ve yaklaşımlarından belirli ölçülerde yararlanılması gerekecektir. Atasözü üzerine bu yaklaşımla yapılacak yeni çalışmalar ile halkbiliminin inceleme alanına giren konuların ne kadar karmaşık ve çok boyutlu olduğu anlaşılacak, ortaya çıkacak yeni yaklaşım modelleriyle yeni çalışma alanları hatta yeni alt disiplinler de oluşabilecektir.

Dahası bu durum, yalnızca atasözleri için değil, halkbiliminin inceleme alanına giren pek çok tür ya da konu için söz konusu edilebilir. Örneğin; anlatı esasına dayalı bütün türleri, insanın kendisini (ve dünyasını) öykülendirerek şekillendirdiğinin savunulduğu bir yaklaşım olarak *homo narrans* çerçevesinde değerlendirdiğimizde, bu anlatıları sosyolojik, psikolojik, iletişimsel vb. tüm özellikleri bakımından disiplinlerarası bakış açılarıyla çözümlenirken ortaya farklı görüşler, kuramlar ya da en azından yeni bilgi birikimleri çıkacaktır (Mechling,1991; Niles, 1999). Bu çerçevede bir destanı, efsaneyi, masalı, fıkrayı veya herhangi bir sözlü anlatı türünü çözümlemek istediğimizde halkbilimi kuramları içerisine edebiyat eleştirisi ve çözümlenmesi kuramlarını (semantik, semiyotik, hermenötik vb.), özellikle de anlatıbilim çerçevesinde oluşmuş bilgi, kuram ve yaklaşımları da entegre etmemiz gerekecektir.

Öte yandan, halk kültürü içinde hayvanların yeri ve önemi üzerine yapılan ve yapılacak olan çalışmaların belirli bir olgunluğa erişmesi durumunda, *zoofolkloristik* (Kaučič, 2015; Telban, 2018) adında bir disiplinin oluşmaması için hiçbir bilimsel engel bulunmamaktadır. Bu doğrultudaki örnekleri, her biri farklı düzeylerdeki estetik iletişim türleri ve süreçlerine karşılık gelen her bir halk bilgisi ürünü ve türü için, farklı derecelerde, farklı disiplinlerarası ilişkiler düzleminde, çeşitlendirmek mümkündür.

Bu duruma yol açan başlıca nedenler ise halkbiliminin özündeki “yerel ve evrensel olma”, “bireye ve topluma ait olma”, “sözlü, yazılı, maddi, görsel-işitsel olma”, “çeşitlilik halinde ve metinlerarası olma”, “dile bağlılık”, “kendimiz ve başkaları hakkında” (ezoterik/egzoterik) olma vb. gibi temel niteliklerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü halkbiliminin bütün bu temel özellikleri aynı zamanda onun disiplinlerarası yaklaşımlarla ele alınmasını gerektirmektedir ki bu durum “neden” sorusunun olduğu kadar “ne zaman”,

“nerede” ve “nasıl” sorularının da cevabına yönelik önemli hususları bünyesinde barındırmaktadır.

2.2. Ne Zaman, Nerede?

Tek bir disiplinle ya da uzmanlık alanıyla çözülemeyecek ölçüde karmaşık konulara değinme, böyle sorulara cevap arama ya da bu kapsamdaki problemleri çözme süreci olarak tanımlanmaktadır (Klein-Newell, 1998: 3). Bu bakımdan disiplinlerarası yaklaşımların ortaya çıkışının başlıca dayanaklarından biri olan *karmaşıklık kuralına* göre bir konunun disiplinlerarası çerçevede araştırılabilmesi için tek disiplinle bütüncül biçimde çözümlenmesi mümkün olmayan, birbirinden farklı her bir disiplinin görüş ve kuramlarıyla biraz daha kapsamlı anlaşılabilen ve nihayet disiplinlerarası etkileşimler aracılığıyla çözümlenebilen karmaşık bir dokuya sahip olması gerekmektedir. Daha açık bir ifadeyle; bir konunun disiplinlerarası araştırma, inceleme ve çözümleme sürecine alınabilmesi için konunun disiplinlerarası ortak bir problem olması, tek bir disiplinle çözümlenmesi mümkün olmayan karmaşık bir sistem bütünlüğüne karşılık gelmesi ve bunlara ek olarak söz konusu problemin daha önce bütüncül şekilde çözümlenmemiş olması gerekmektedir.²

Buradan hareketle, halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası yaklaşımlardan nerede/ne zaman yararlanılacağı sorununa yanıt olarak “tek bir disiplinle çözümlenmesi mümkün olmayan karmaşık bir konu söz konusu olduğunda”, “henüz bütüncül bir şekilde çözümlenmemiş bir problem söz konusu olduğunda”, “halkbiliminin bilgi birikimi, kuram ve yaklaşımlarının tek başına ve bütüncül olarak çözümleyemediği konu ve durumlar söz konusu olduğunda” gibi yanıtlara ulaşmak mümkündür. Tam da burada, halkbiliminin inceleme altına giren hemen her konunun -bireyin ve toplumun çeşitli inançlarını ve inanç temelli davranışlarını ve söylemlerine karşılık gelmesi bakımından- karmaşık bir niteliğe sahip olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Nitekim halk bilgisi ürünlerinin hemen hepsinin sosyal tabanı, psikolojik özellikleri, antropolojik ve etnolojik temelleri, inançlarla olan ilişkileri, edebi özellikleri, lengüistik nitelikleri vb. yönleri görmezden gelinemeyecek kadar belirgindir. İnsanın ve toplumun kültür yaratma eyleminin kökeninde daima psikolojik ve sosyolojik etkenlerin olduğu, kültürel iletişim yaratma ve aktarma eylemlerinin büyük ölçüde söz/dil ile gerçekleştirildiği ve bunun da halkbiliminin inceleme alanına giren konuların çok ciddi bir tutarını oluşturduğu vb. hususlar dikkate alındığında, hangi konu ele alınacak olursa olsun, disiplinlerarası yaklaşımlardan belirli ölçülerde yararlanmanın gerekeceğini söylemek mümkündür.

Bu bakımdan “halkbiliminin inceleme alanına giren konulardan hangisi karmaşıktır” yerine “halkbiliminin inceleme alanına giren

² Disiplinlerarası çalışmalarda öncül gerekçelerden biri olan *karmaşıklık* hakkında kapsamlı bilgi için bk. (Hübenthal, 1994; Newell, 2001; Newell, 2006; Newell, 2011; Klein, 2004).

konulardan hangisi ne kadar -veya daha- karmaşıktır” sorusunun sorulması gerekmektedir. Bu çerçevede disiplinlerarası yaklaşımları halkbilimi alanında gerçekleştirilecek çalışmalar bakımından değerlendirdiğimizde en önemli vurguyu, kullanılabilir yaklaşımlarındaki çeşitliliğe yapmamız gerekecektir. Bu bakımdan disiplinlerarasılık her şeyden önce disiplinler arasında gerçekleştirilen bir “iletişim” sürecidir ve bu bakımdan çok farklı “bağlantıları” göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Dolayısıyla da bireyin ve/veya toplumun her türlü bağlamda gerçekleştirebildiği kültür üretme eylemini inceleyen bir kültür iletişimi ve çözümlemesi disiplini niteliğindeki halkbiliminde disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştirilirken metin merkezlikten uzaklaşarak metnin bağlamı ve bu bağlamda kazandığı değerler gözetilerek bunların analiz ve sentez düzeyinde değerlendirilmesi/çözümlemesi yapılırken disiplinlerarası etkileşimlerden yararlanmak önem kazanmaktadır.

Halkbiliminin özellikle de sosyolojik ve psikolojik çözümleme gerektirecek konuları ele alınırken disiplinlerarası yaklaşımların benimsenmesi adeta kaçınılmazdır. Disiplinlerarası yaklaşımların da halkbiliminin özellikle çok yönlü, derin yüzeysel ve karmaşık konularının çözümlenmesi ve herhangi bir alandaki anlamların ve terimlerin halkbilimsel karşılıklarının belirlenmesi için yararlı olacağı açıktır. Halk bilgisi kapsamındaki tüm konuların ve özellikle bunların iletişimsel, estetik değer ve yorumsayıcı nitelikleri üzerinde gerçekleştirilecek çözümlemelerin, halkbiliminin disiplinler geleceğine olumlu ve kalıcı değerler sağlayacağını belirtmek yanlış olmayacaktır. Disiplinlerarası bilgi, kavram ve fikirlerin entegrasyonu halkbilimcinin ufkunu açacak ve ona, halkbiliminin araştırma alanına giren konuların hem daha iyi kavrama hem de daha iyi çözümleme ve ulaştığı sonuçları aktarma imkânı verecektir.

Bu bakımdan halkbiliminin disiplinler geleceği aynı zamanda onun disiplinlerarası temellerinin de gözetilerek çalışmaların bu doğrultuda, bütüncül ve çok yaklaşımlı bir şekilde gerçekleştirilmesine bağlı gözükmektedir. Peki halkbilimci diğer disiplinlere ait görüş ve yaklaşımları halkbiliminin inceleme alanına giren konuları inceleyip çözümlerken nasıl bir tavır takınmalı, hangi hususlara dikkat etmelidir? İşte halkbilimi araştırmalarında kullanılacak yeni bilimsel paradigmalardan, devingenlik yaratacak görüş, kuram ve yaklaşımların oluşması, dahası halkbilimi içinden yeni alt disiplinlerin çıkması esasen bu soruya ve ona aranıp bulunacak olası yanıtlara bağlıdır.

2.3. Nasıl?

Takım çalışması ya da bireysel bütünleştirmelerden oluşan çok çeşitli bütünleştirme teknikleriyle yürütülen disiplinlerarası çalışmalar, her konuya, disipline göre farklılık gösterebilmekle ve her çalışmada gelişip dönüşebilip yenilenebilmekle birlikte, söz konusu sürecin (1) problemin tespiti ve tanımlanması, (2) birleştirici çerçevenin ve uygun soruların

araştırılması, (3) daha önce belirmiş bilgi birikiminin tespiti, yapılmış belli başlı disiplinler ya da interdisipliner çalışmaların karşılaştırılması ve soruların genişletilmesi, (4) yararlanılacak disiplinleri belirleme, seçilen disiplinlerarası yaklaşımları uzlaştırma ve ortak dil kurarak disiplinlerarası iletişimi sürdürme, (5) karşılıklı ilişkileri ve ortaklıkları belirlemek için bireysel parçaları bütünleştirme, (6) katkıları sıralama ve yeterliliklerini değerlendirme, (7) gerçekleştirilen entegrasyonu sınanma ve sonuçları üzerine düşünme, (8) öngörülen çözüm biçimlerini onaylama ya da reddetme, (9) kapsamlı ve bütünleştirici analizler aracılığıyla yeniden yapılandırma sürecini tamamlama ve (10) sonuçları paylaşmak suretiyle sonraki çalışmaları yönlendirici etkileri sıralama şeklinde belirli adımlarından oluşması gerekmektedir (Klein, 1990: 188-190; Szostak, 2002: 105-119).

Her disiplinin bir konuyu kendi odak noktasından hareketle ele alması bir zorunluluktur ve işte tam da burada “entegrasyon”, “sentezleme” ve “odaklanma” gibi sorunlar belirmektedir. Bu sorunları çözenin yolu ise konuyu ele alırken kullanılacak disiplinlerin ortak bir zeminde birbirleriyle bütünleştirilerek uyum içinde kullanılmasıdır. Zaten disiplinlerdeki farklılaşmalar ve dallanmalar da hem sözü geçen farklılaşmalar hem de bahsedilen entegrasyon süreci sonucunda ortaya çıkmaktadır (Klein, 1990: 43). Bu bakımdan aslında disiplinlerarası yaklaşımlar da öz olarak tıpkı disiplinler gibi “yeni bilgiler edinme” prensibiyle veya bu amaca yönelik çalışmaktadır. Çalışma yöntemleri bakımından belirginleşen en önemli fark ise disiplinlerarası yaklaşımların bazı genel kurallara bağlı kalmakla birlikte diğer disiplinlerden özgürce bilgi ve yaklaşım devşirebilmesi, dahası devşirdiği bilgi ve kuramları ödünçleme ve entegrasyon sürecine sokup yeniden yapılandırarak ortaya yeni görüş ve yaklaşımlar çıkarması ve böylece de karmaşık problemlere bütüncül bakış açısıyla çözüm üretmesinden kaynaklanmaktadır.

Disiplinlerarası yaklaşımlarla gerçekleştirilen çalışma süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan olgular ve bunların nitelikleri, birden fazla disiplin arasında kurulan iletişim ve ödünçlemelerden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan disiplinlerarasılık özünde, en az iki farklı disiplin arasında kurulan köprülerden hareketle gerçekleştirilen çabaların sonucunda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla da birbirleriyle yakın bir ilişki içinde bulunan *köprü kurma*, *ödünçleme* ve *bütünleştirme* süreçleri, disiplinlerarasılığın öncül ve önemli konularındandır. Bu bakımdan disiplinlerarası ödünçleme sürecinde ele alınan konuya odaklanarak köprü kurulan uygun disiplinlerin ilgili görüş ve yaklaşımlarından, akademik çerçevedeki ortak bilgi birikiminden faydalanarak konuyu bilimsel düzlemde bütüncül bir çözüme kavuşturmak asıl hedef olarak belirmektedir. *Köprü kurma* ve *ödünçleme* aşamaları bir disiplin özelinde disiplinlerarası yaklaşımlarla gerçekleştirilecek çalışmaların planlanmasındaki en temel hususlardandır.

Kurulan köprüler aracılığıyla yapılan ödünçlemelerin ve disiplinlerarası iş birliğinin güçlü, sistemli ve sonuç olarak başarılı bir şekilde bütünleştirilmesi, disiplinlerarası ifadesiyle birbirine iyi *entegre edilmesi* ve gerçekleştirilen bu entegrasyon sonucunda bilgi, kuram ve görüşlerin yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Çünkü disiplinlerarası bir yaklaşımla gerçekleştirilen çalışmalardan beklenen çıktılardan ilki, iyi entegre edilmiş ve yeniden yapılandırılmış bilginin incelenen konunun bütüncül bir şekilde çözümlenmesini sağlamış olmasıdır (Stephenson, vd., 2010: 273-276).

Herhangi bir konu üzerinde disiplinlerarası yaklaşımlarla çalışmak, ilgili disiplinlerin görüşlerinden fikir edinmek ve bu fikirleri ana disiplinin görüşleriyle geliştirerek, özellikle de karmaşık konuların çözümlenmesinde daha geniş bir bakış açısını ve kapsamlı bir kavrayışı ve sentez olanağını beraberinde getirmektedir. Böylece, disiplinlerarası görüşlerdeki bütünleşme sonucu her bir disiplin bir yandan kendi kuramsallığını sağlamlaştırırken bir yandan da ilgili disiplinin sınırları genişlemektedir (Klein, 2001: 43-57; Newell, 2001: 1-25). Bu bakımdan disiplinlerdeki sınırları belirlenmiş baskın görüşlerin ve yaklaşımların yerini disiplinlerarasılıkta esnek ve uyumlu görüş ve yaklaşımlar almaktadır. Daha açık bir ifadeyle disiplinlerarası araştırmalarda tek ve *en iyi* şeklinde adlandırılabilir bir tanım ya da yaklaşım söz konusu değildir. Daima birden fazla seçeneğin ve bunların her birinin değerli olduğu bir anlayış söz konusudur.

Görüldüğü gibi disiplinlerarasılık bütünleştirici bir senteze ulaşmak için yürütülen ve genellikle bir problemin, konunun, başlığın ya da meselenin tespitiyle başlayan bir süreçtir. Bu süreçte -belirli teknik aşamalar söz konusu olmakla birlikte- araştırmacıların tamamıyla belirlenmiş, çizgisel ve mutlak bir ilerleyiş düzeni söz konusu olamayacak, her disiplinlerarası çalışma kendi çalışma ve ilerleme düzeninde şekillenen çeşitli basamaklardan oluşan bir süreç biçiminde yürütülüp tamamlanacaktır. Böylece disiplinlerarası çalışmalarda değişmez kurallardan çok çalışmanın kendi seyrine göre ilerleyen, incelenen konunun merkez ve hedef disiplinlerdeki görüş ve yaklaşımların entegrasyon türevlerine göre şekillenen bir çalışma izleği söz konusu olmaktadır. Disiplinlerarasılık, disiplinlerin sınırları içindeki bilgi birikimlerini, fikir ve görüşleri, kuram ve yaklaşımları ortak bir zeminde bütünleştirerek ortaya yeni bir yaklaşım metodu ve bunun sonucunda yeni fikirler çıkarmayı hedeflemektedir. Bu bakımdan disiplinlerarası yaklaşımlarla yürütülecek çalışmalarda merkez konunun ve disiplinin bütünüyle terkedilmemesi değil, diğer alanlardaki bilgi ve yaklaşımların konuyu bütüncül bir şekilde çözümlenmesi için dikkatli bir şekilde birbirine entegre edilmesi esastır. Disiplinlerarasılık ancak böyle kavrandığında kullanılabilir bir sistem olarak işletilebilecektir. Çünkü disiplinler “arasılık” disiplinlerdeki birikimlerin ortak bir zeminde birleştirilerek disiplinlere daha geniş bir hareket alanı,

yeni bilgi birikimleri ve çözümlene olanakları sağlama ana düşüncesinden beslenmektedir. Böylece insan ve toplum bilimlerinin tüm alanlarıyla etkileşimi sağlamak, bilgiyi parçalamak yerine bütünleştirerek kullanmak mümkün olabilecektir.

Bu nedenle halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarası yaklaşımlardan “nasıl” yararlanacağımıza yönelik sorulara en sağlıklı yanıtlar da yine ancak söz konusu çalışmanın sistemli bir şekilde kendi ilerleyişi sürecine bağlı olarak ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda şekillenebilmektedir. Disiplinlerarası etkileşimlerle sürdürülen çalışmalarda dikkat edilmesi gereken, bir halkbilimcinin bütünüyle bir sosyolog, psikolog, dilbilimci, felsefeci, antropolog gibi davranmaktan kaçınması gerektiğinin bilincinde olmasıdır. Bir halkbilimcinin hiçbir zaman kendisi dışında bir şey olmaya ihtiyacı yoktur ve olmamalıdır. Bu nedenle de halkbilimci olduğunu ve hem gerçekleştireceği/gerçekleştirdiği araştırmaların hem de yapacağı değerlendirmelerin odağına, halkbiliminin görüş ve yaklaşımlarını koymasının gerektiğini unutmamalıdır.

Nitekim disiplinlerarası çalışmaların bir parçası olabilmenin ilk koşulu, diğer disiplinlerle alışveriş içerisinde bulunulabilecek, görüş ve yaklaşımlarını başkalarıyla bütünleştirebilecek, fikirleri entegre edilebilecek bir disipline sahip olmaktır. Bir diğer ifadeyle ayrı ayrı/müstakil disiplinler olmadan disiplinlerarasılığın söz konusu olması mümkün olamayacağından bir bakıma *disiplinlerarasılık disiplinin esiridir* denilebilir (Klein, 1990: 39). Halkbilimi ve disiplinlerarası ilişkileri doğrultusunda özel stratejiler geliştirmek zor değildir. Önemli olan, folklorun disiplinlerarası ve bütünleştirici niteliklerini, yani folklorun odak kaygılarını ve diğer disiplinleri folklorun entelektüel mirasını paylaşan bir dizi disipline bağlayan özelliklerini kavramaktır. Bu akademide halkbiliminin ve bu alanda çalışan araştırmacıların çalışmalarının geleceğini güvence altına almanın kesin bir yoludur (Bauman, 1996; Zeitlin, 2000).

Yine dikkat edilmesi gereken bir başka husus, disiplinlerarası yaklaşımlarla gerçekleştirilecek çalışma süreçlerinde “ne zaman”, “nerede”, “neden” sorularının hatırlanarak, çalışma aracılığıyla elde edilen sonuçların halkbiliminin bilgi ve kuramsal olarak zenginleşmesine ne ölçüde hizmet ettiğinin veya edebileceğinin de sorgulanmasıdır. Daha açık bir ifadeyle, birbirine büyük ölçüde benzeyen ve tekrar niteliği taşıyan, halkbiliminin bilgi birikimine, kuram ve yaklaşımlarına bir katkısı bulunmayan çalışmalar gerçekleştirmenin söz konusu çalışmayı gerçekleştirene ve içinde gerçekleştirdiği disipline yararı olmayacağından, “çalışma aracılığıyla neyin elde edildiği” daima gözetilmelidir. Halkbilimi alanında kullanılabilirliği tartışılan, yeni tanınan veya popülerleşen bir kuram ya da yaklaşımın herhangi bir halk bilgisi ürününe uygulanarak buradan çıkan sonuçların halkbilimcilerle paylaşılmasının ya da “bu kuram bu bilginin incelenmesi için uygun değildir” sonucunun çıkarılmasının halkbilimi çalışmalarına kalıcı bir katkı sağlayamayacağı da açıktır. Bu bakımdan, halkbilimi

çalışmalarında ilk olarak çalışma konusunu en iyi şekilde incelemeye imkân verecek görüş, kuram ya da yaklaşımın belirlenmesi, daha sonra ise konunun çeşitli yönleriyle incelenmesi ve buradan elde edilen sonuçların, Türk halkbilimi alanında yapılacak yeni çalışmalar için yol açıcı nitelikler taşıması son derece önemlidir.

Halkbilimi disipliner bir çalışma alanı olarak kapsam genişliği ve konu çeşitliliği bakımından oldukça zengindir ve bu bakımdan kendisi dışında kalan birçok disiplini de besleyici niteliktedir. Burada üzerinde durulması ve düşünülmesi gerekenin, halkbilimcilerin bu alandaki konu çeşitliliğinin ve bunların incelenmesinde ilişki kurulması gereken diğer disiplinlerin genel görüş, kuram ve yaklaşımlarına ne kadar hâkim olup olmadıklarıdır. Dahası, halkbilimcilerin ortaya koydukları çalışmalarla, bunlardan elde edilen çıktılarla, kuram ve görüşlerle, çalıştıkları disiplinin ne kadar kuşatıcı ve besleyici bir disiplin olduğunun temsilini yeterli düzeyde yapabilmeyip yapamadıklarının da yeniden düşünülmesi gerekmektedir. Bu durumda halkbilimcilerin yapması gereken, alanına yenilik getirecek ve onun entelektüel birikimini zenginleştirerek çalışmalar yapmasıdır. Bu ise metodolojik olarak sağlam bir zeminde yürütülecek çalışmalarla mümkün olacaktır. Burada önemli olan hangi konunun ele alındığından çok, konunun nasıl ele alındığıdır. Halkbiliminin inceleme alanına giren konuların bütüncül ve çok yönlü özelliklerinin çözümlenmesine olanak verecek şekilde çalışılmalıdır.

Disiplinlerarası diyaloglar tesadüfen gerçekleşmez ve eğer halkbilimciler çalışmalarını folklor çevresinde inşa edilmiş disiplin duvarlarının ardına koyarlarsa disiplinlerarası etkileşimler söz konusu olamaz (Bauman, 1996: 19). Bu nedenle bir halkbilimci disiplinlerarası çalışma sistematiğiyle hem çalışma sahası olarak halkbilimini daha iyi anlayacak, çözümlenecek, anlatacak ve hem de halkbilimini çok disiplinli özelliğini kullanarak onun bir disiplin olarak sınırlarının genişlemesine katkı sağlayacaktır. Disiplinlerarası etkileşimler kapsamında artırmanın mümkün olduğu çeşitli soruların sorulması ve bunlara cevap aranması sürecinde dikkat edilmesi gereken de halkbiliminin kendi disipliner düzeni içerisinde hareket etmek ve sonuç olarak halkbilimini esir vermeden ve hatta diğer disiplinleri esir almak üzere bilgi ve yaklaşım üretmektir. Atasözleri örneği üzerinden tartışıldığı üzere halkbilimcinin incelediği konuya uygun özel stratejiler geliştirebilmesi ve ortaya yeni görüş ve kuramlar koyabilmesi zor değildir. Bu doğrultuda aslında halkbiliminin inceleme alanına giren hemen bütün iletişim tür ve biçimlerinin incelenmesinde disiplinlerarası iletişim ve etkileşimlerin işletilmesi çeşitli seviyelerde mümkün olabilecektir. Bu hususta vurgulanması gereken, diğer disiplinlerde ortaya çıkan görüş, kuram ve yaklaşımlardan, halkbiliminin inceleme alanına giren konuların incelenmesinde, halkbilimi konularının başlıca problemlerinin çözümünde etkin bir yeterlilikte yararlanabilmek hususudur.

Sonuç

19. yüzyıl sonları ve özellikle de 20. yüzyıl ortalarından itibaren hızlanan, bilim tarihi içindeki gelişmeler sonucunda olağan ve kaçınılmaz biçimde ortaya çıkan disiplinlerarası yaklaşımlar, disiplinlere tek başlarına çözmeleri olanaksız karmaşık problemleri çözme, kendilerini yenileme ve böylece de gelişip değişen bilgi dünyasında varlıklarını sürdürebilme olanağı sağlamıştır. Kültürün sürekli değişen ve dönüşen dinamikleri nedeniyle bu alandaki çeşitli konuların incelenmesinde sürekli yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır ve bu bakımdan kültürel araştırmalar için disiplinlerarasılığın ayrı bir önemi bulunmaktadır.

İnceleme alanına giren olguların önemli bir kısmının sosyolojik, psikolojik, sosyal psikolojik, antropolojik, felsefi ve teolojik, edebi, iletişimsel vb. temelleri bulunduğundan, halkbiliminin özünde ve kendiliğinden disiplinlerarası bir disiplin olduğu bilinmektedir. Bu durum aynı zamanda, halkbiliminin, incelediği konular itibariyle geniş bir bakış açısıyla ve bütüncül bir şekilde çalışılması gereken bir disiplin oluşuyla da yakından ilgilidir. Yapılan her yeni çalışmayla disiplinler sınırlarının genişliği iyiden iyiye anlaşılan ve disiplinler inşası süren halkbilimi alanında gerçekleştirilecek çalışmalarda kullanılacak yeni yaklaşımlara duyulan ihtiyaç ve bu doğrultudaki arayışlar gün geçtikçe belirginleşmektedir.

Sosyal ve beşerî bilimlerin hemen her alanıyla yakın bir etkileşim içerisinde bulunan halkbiliminin kendi dışındaki disiplinlerin görüş, düşünce, yöntem, kuram ve yaklaşımlarının bu alanın kendine özgü prensipleri doğrultusunda dikkate alınarak işe koşulduğu yeni çalışmalara duyulan ihtiyacın karşılanabilmesi için disiplinlerarası yaklaşımların daha iyi tanınması gerekmektedir. Bu bakımdan bir halkbilimci konusunu diğer bilimlerin görüşleriyle beslemeli, halk biliminin görüşlerine, kuram ve yöntemlerine, bilgi birikimine yeni eklemeler yapmalı, her yeni çalışmasında, halkbiliminin inceleme alanına giren konuların özelliklerine göre, konuyu çok yönlü bir şekilde inceleyip çözümlenmeye ve ortaya konulacak yeni yaklaşımlarla halkbiliminin kuramsal zemininin genişlemesine katkı sunmayı hedeflemelidir. Bu doğrultuda, herhangi bir disiplinde olduğu gibi halkbilimi disiplinine bağlı çalışmalar gerçekleştirilen bir araştırmacının da yeni fikirlere ve bakış açlarına açık olması adeta bir ön koşuldur.

Bu bakımdan, halkbiliminin inceleme alanına giren çeşitli konuların çözümlenmesinde daha geniş bir inceleme, araştırma ve tartışma zemininin oluşturulmasına yardımcı olabilecek nitelikler taşıyan disiplinlerarası yaklaşımlarla halkbiliminin ilişkileri ve halkbilimi çalışmalarında bu yaklaşımların nasıl işe koşulabileceğine yönelik olguların daha fazla sorgulanması bir gereklilik olarak karşımızda durmaktadır. Buna karşın, mevcut literatüre bakıldığında, müstakil disiplinler arasındaki ilişkilerin oldukça belirginleşmiş olmasına rağmen halkbilimi ile diğer disiplinler

arasındaki etkileşimlerin olması gerekenden çok daha düşük seviyelerde kaldığı görülmektedir. Örneğin sosyoloji ve psikoloji, antropoloji ve arkeoloji, coğrafya ve tarih, dilbilimi ve edebiyat, felsefe ve dinbilimi, ekonomi, hukuk ve siyaset bilimi vb. arasındaki iş birliğine dayalı çalışmaların sayısı dikkat çekici düzeylere ulaşmışken halkbilimi ile diğer disiplinlerin iş birliğini yansıtan çalışmaların sayısının oldukça sınırlı olduğu görülmektedir.

Disiplinlerarası yaklaşımlarla sürdürülecek olası çalışmalar aracılığıyla halkbiliminin diğer disiplinlerle olan ilişkileri, benzerlikleri ve farklılıkları, sınırları ve bütünleştirilebilecek çeşitli öğeleri daha iyi anlaşılacaktır. Böylece de halkbiliminin bir disiplin olarak kuramsal altyapısı, araştırma, inceleme ve çözümleme yöntemleri gelişip devinebilecek, diğer disiplinlerin de görüşlerinden yararlandığı bir kavşak disiplin olma özelliğini sürdürmesi mümkün olacaktır. Bütün bu süreçlerde halkbilimcinin yeri geldiğinde bir dilbilimci, sosyolog, psikolog, felsefeci, edebiyat eleştirmeni kadar düşünmesi, kafa yorması gerekecektir. Bu doğrultuda bütünleştirme ve çözümleme süreçlerini takiben bilginin yeniden düzenlenmesi sonucu yeni görüşleri ve yaklaşımları ileri sürme başarısını göstermesi söz konusu olabilecektir.

Halkbilimcinin tüm bunları yaparken bir sosyolog, psikolog, din bilimci, dilbilimci ya da edebiyat eleştirmeni olmadığını da hatırlaması, özünde bir halkbilimci olduğunu asla unutmaması gerekecektir. Bu yaklaşımla gerçekleştirilen halkbilimi merkezli çalışmalar sonucunda elde edilen yeni görüş, kuram ve yaklaşımların halkbiliminin disiplinler sınırlarını zenginleştirip çeşitlendirerek genişletmesiyle buradan bazı alt ya da yan disiplinlerin oluşması veya da yeni çalışma konu ve alanlarının oluşması mümkün olacaktır. Yine bu bakış açısıyla gerçekleştirilecek çalışmalar aracılığıyla diğer disiplinlerin de inceleme alanına giren konuların halkbiliminin temel görüş, kuram ve yaklaşımlarıyla araştırılması, incelenmesi ve çözümlenmesi sonucu söz konusu disiplinlere halkbilimi tarafından katkı sunulması da mümkün olabilecektir.

KAYNAKÇA

- ABRAHAMS, Roger D. (2005). *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ALVARGONZÁLEZ, David (2011). "Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Transdisciplinarity, and The Sciences." *International Studies in the Philosophy of Science*, 25 (4): 387-403.
- AUSTIN, Timothy R. ve diğerleri (1996). "Defining Interdisciplinarity." *Modern Language Association of America*, 111 (2): 271-282.
- BAUMAN, Richard (1996). "Folklore as Transdisciplinary Dialogue." *Journal of Folklore Research*, 33 (1): 15-20.

- BEN-AMOS, Dan (1972). "Toward a Definition of Folklore in Context." A. Paredes ve R. Bauman (eds.). *Toward New Perspectives in Folklore içinde*. Austin: The University of Texas Press, ss. 3-15.
- BEN-AMOS, Dan - GOLDSTEIN, Kenneth S. (1975). "Introduction." D. B.-Amos- K. S. Goldstein (eds.). *Folklore. Performance and Communication*. The Hague-Paris: Mouton, ss. 1-7.
- BEN-AMOS, D. (1976). "Analytical Categories and Ethnic Genres." D. B.-Amos (ed.). *Folklore Genres*. Austin-London: University of Texas Press, ss. 215-242.
- BEN-AMOS, Dan (1998). "The Name is the Thing." *The Journal of American Folklore*, 111 (441): 257-280.
- BRENNEIS, Donald L. (1993). "Some Contributions of Folklore to Social Theory: Aesthetics and Politics in a Translocal World." *Western Folklore*, 52 (2/3/4) (*Theorizing folklore: Toward new perspectives on the politics of culture*): 291-302.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000). "Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teleolojik Serüveni." *Folklor/Edebiyat*, 24 (4): 27-42.
- DARBELLAY, Frédéric ve diğerleri (2017). "Introduction: Thinking Creativity, Design and Interdisciplinarity in a Changing World." F. Darbellay, vd. (eds.) *Creativity in the Twenty First Century*. Singapore: Springer, ss. xi-xxii.
- DARBELLAY, Frédéric (2015). "Rethinking Inter- and Transdisciplinarity: Undisciplined Knowledge and the Emergence of a New Thought Style." *Futures*, 65: 163-174
- GRAFF, Harvey J. (2016). "The "Problem" of Interdisciplinarity in Theory, Practice, and History." *Social Science History*, 40 (4): 775-803.
- GRAHAME, F. Thompson (2016). "Interdisciplinary Complexities." *Journal of Cultural Economy*, 9 (3): 322-329.
- Gulbenkian Komisyonu (2016). *Sosyal Bilimleri Açın. Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor*. (Çev.: Şirin Tekeli). İstanbul: Metis Yayınları (11. Baskı).
- HENKES, Barbara - JOHNSON, Richard (2002). "Silences Across Disciplines: Folklore Studies, Cultural Studies, and History." *Journal of Folklore Research*, 39 (2/3): 125-146.
- HONKO, Lauri (1989). "Folkloristic Theories of Genre." Anna-Leena Siikala (ed.), *Studies in Oral Narrative*. Special Issue of *Studia Fennica*, 33: 13-28. Helsinki: Finnish Literature Society.
- HRISZTOVA-GOTTHARDT, Hrisztalina - VARGA, M. Aleksa (2015, eds). *Introduction to Paremiology. A Comprehensive Guide to Proverb Studies*. Berlin: Walter de Gruyter.
- HUBENTHAL, Ursula (1994). "Interdisciplinary Thought." *Issues in Integrative Studies*, 12: 55-75.
- HYMES, Dell (1972). "The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research." A. Paredes-R. Bauman (eds.). *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: The University of Texas Press, ss. 42-50.
- JACOBS, Jerry A.-Frickel, Scott (2009). "Interdisciplinarity: a Critical Assessment." *Annual Review of Sociology*, 35: 43-65.

- KARABAŞ, Seyfi (1999). *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KAUČIČ, Marjetka G. (2015). "Zoofolkloristics: First Insights Towards the New Discipline." *Narodna Umjetnost*, 52 (1): 7-30.
- KLEIN, J. Thompson-Newell, William H. (1998). "Advancing Interdisciplinary Studies." W.H. Newell, (ed.), *Interdisciplinarity: Essays From the Literature*. New York: College Board, ss. 3-22.
- KLEIN, J. Thompson (1990). *Interdisciplinarity. History, Theory, & Practice*. Detroit: Wayne State University Press.
- KLEIN, J. Thompson (1996). *Crossing Boundaries: Knowledge, Disciplinarity, and Interdisciplinarity*. University Press of Virginia.
- KLEIN, J. Thompson (2000). "A Conceptual Vocabulary of Interdisciplinary Science." Weingart, P.- Stehr, N. (eds.) *Practising Interdisciplinarity*. Toronto: University of Toronto Press, ss. 25-41.
- KLEIN, J. Thompson (2001). "Interdisciplinarity and the Prospect of Complexity: The Tests of Theory." *Issues in Integrative Studies*, 19: 43-57.
- KLEIN, J. Thompson (2004). "Interdisciplinarity and Complexity: An Evolving Relationship." *Emergence: Complexity & Organization*, 6 (1/2): 2-10.
- Klein, J. Thompson (2010). "A Taxonomy of Interdisciplinarity." R. Frodeman, vd. (Eds.) *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Oxford-New York: Oxford University Press, ss. 15-30.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1983). "The Future of Folklore Studies in America: The Urban Frontier." *Folklore Forum*, 16: 175-234
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1995). "The Aesthetics of Everyday Life." Suzi Gablik (ed.) *Conversations Before the End of Time*. New York: Thames and Hudson, ss. 410-433
- LAM, Jacqueline C. K. ve diğerleri (2014). "Interdisciplinarity in Sustainability Studies: A Review." *Sustainable Development*, 22 (3): 158-176.
- MECHLING, Jay (1991). "Homo Narrans Across the Disciplines." *Western Folklore*, 50 (1): 41-51.
- MEDNE, Kristīne - MURAVSKA, Tatjana (2011). "Interdisciplinarity: Dilemmas Within the Theory, Methodology and Practise." Muravska, T.-Ozoliņa, Ž. (eds.). *Interdisciplinarity in Social Sciences*. Riga: University of Latvia Press, ss. 66-86.
- MIEDER, Wolfgang (2004). *Proverbs: A Handbook*. Connecticut: Greenwood Press.
- MIEDER, Wolfgang (2006). "The Proof of the Proverb is in the Probing: Alan Dundes as Pioneering Paremiologist." *Western Folklore*, 65 (3): 217-262.
- MIEDER, Wolfgang (2008). *Proverbs Speak Louder Than Words. Folk Wisdom in Art, Culture, Folklore, History, Literature, and Mass Media*. New York: Peter Lang.
- MIEDER, Wolfgang (2015, ed). *Wise Words: Essays on the Proverb*. New York: Routledge.
- MIEDER, Wolfgang (2018). "The Humanistic Value of Proverbs in Sociopolitical Discourse." *Humanities (The Challenge of Folklore to the Humanities Special Issue)*, 7 (1), 28.

- National Academy of Science (2004). *Facilitating Interdisciplinary Research. Committee on Facilitating Interdisciplinary Research. Committee on Science, Engineering, and Public Policy.* Washington: National Academy Press.
- NEWELL, William H. (2001). "A theory of Interdisciplinary Studies." *Issues in Integrative Studies*, 19/1: 1-25.
- NEWELL, William H. (2006). "Complexity and Interdisciplinarity. Knowledge Management, Organizational Intelligence and Learning, and Complexity." *Encyclopedia of Life Support Systems.* EOLSS Publishers,.
- NEWELL, William H. (2011). "The Road from Interdisciplinary Studies to Complexity." *World Futures*, 67 (4): 330-342.
- NEWELL, William H. (2013). "The State of the Field: Interdisciplinary Theory." *Issues in Interdisciplinary Studies*, 31: 22-43.
- NICOLESCU, Basarab (1997). "The Transdisciplinary Evolution of Learning." *Proceedings of the International Congress on What University for Tomorrow? Towards a Transdisciplinary Evolution of the University*, Locarno, 1-11. http://www.learndev.org/dl/nicolescu_f.pdf adresinden 3 Eylül 2019 tarihinde alınmıştır.
- NILES, John D. (1999). *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- NISSANI, Moti (1995). "Fruits, Salads, and Smoothies: A Working Definition of Interdisciplinarity." *Journal of Educational Thought*, 29: 121-28.
- NORRICK, Neal R. (1985). *How proverbs mean. Semantic studies in English proverbs.* Amsterdam: Mouton.
- REPKO, Allen F. - SZOSTAK, Rick (2017). *Interdisciplinary Research: Process and Theory.* Los Angeles: Sage.
- SCHMIDT, Jan C. (2008). Towards a Philosophy of Interdisciplinarity. An attempt to Provide a Classification and Clarification. *Poiesis Prax*, 5: 53-69.
- STEPHENSON, Janet ve diğerleri (2010). "The Practice of Interdisciplinarity." *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, 5 (7): 271-282.
- STOCK, Paul - BURTON, Rob J. F. (2011). "Defining Terms for Integrated (Multi-Inter-Trans-disciplinary) Sustainability Research." *Sustainability*, 3: 1090-1113.
- SZOSTAK, Rick (2002). "How to do Interdisciplinarity: Integrating the Sebate." *Issues in Integrative Studies*, 20: 103-122.
- SZOSTAK, Rick (2016). "Interdisciplinary Best Practices for Adapted Physical Activity." *QUEST*, 68 (1): 69-90.
- TELBAN, Monika K. (2018). "The Donkey in the Narrative Culture and Changing Sociohistorical Epistemology." *Studia Mythologica Slavica*, 21: 237-252.
- VAN DEN BESSELAAR, Peter - HEIMERIKS, Gaston (2001). "Disciplinary, Multidisciplinary, Interdisciplinary, Concepts and Indicators". *Proceedings of the 8th International Conference on Scientometrics and Informetrics.* Davis, M.-Wilson, C. S. (eds.). Vol. 2, ss. 705-716. The University of New South Wales, Sydney, Australia.
- ZEITLIN, Steven J. (2000). "I'm a Folklorist and You're Not: Expansive versus Delimited Strategies in the Practice of Folklore." *The Journal of American Folklore*, 113 (447): 3-19.

ANADOLU EFSANELERİNDE KADIN VE ÇOCUKLARIN KUŞA DÖNÜŞMESİ MOTİFİ

MOTIF OF TRANSFORM WOMEN AND CHILDREN INTO BIRDS IN ANATOLIAN LEGENDS

Fatoş YALÇINKAYA*

ÖZ: Efsane, birçok toplumda yer alan inanç unsuru ağır basan bir türdür. İnsanlar, doğayı ve bazı olayları anlamaya çalışırken çeşitli efsaneler yaratmış ve yaratmış oldukları bu efsanelere inanmıştır. Efsaneler; masal, destan, halk hikâyesi vb. türlere göre inanç unsuru ağır basan ve inanç açısından toplumu doyuma ulaştıran bir türdür. Toplamların inanç unsurlarını içinde barındıran efsaneler, toplumu değişime ve dönüşüme uğratmıştır. İnançların değişim ve dönüşüm sürecini daha iyi analiz edebilmek için efsanelerin dikkatle incelenmesi gerekir.

Efsaneler geniş konu yelpazesine sahiptir. Kahramanları ise kutsal varlıklar, olağanüstü varlıklar, insanlar, hayvanlar, canlı cansız tüm varlıklar olabilir. Türk dünyası efsanelerinde, efsanelere konu olmuş ve hakkında efsane anlatılan birçok canlı mevcuttur. Özellikle hayvana dönüşme motifi oldukça sık karşılaşılan bir motiftir. Bu motifler içinde kuşa dönüşme özel bir yer teşkil eder. Kuşa dönüşme motifi çeşitli simgesel anlamlar içerir. Bu dönüşümlerin bazıları mitik dönemin izlerini taşır. Kadının kuşa dönüşme motifi bunlardan biridir. Anadolu'da kadın ve çocukların kuşa dönüşümü hakkında birçok efsane anlatılmaktadır.

Çalışmanın amacı, kadın ve çocukların neden kuşa dönüştüklerini ve kuşa dönüşme motifinin kökenini incelemektir. Çalışmanın evreni; Anadolu efsaneleri ile ilgili hazırlanmış ve Ulusal Tez Merkezi veri tabanında yer alan doktora ve yüksek lisans tezleri ve yayınlanmış kitaplardır. Taranan efsane metinlerinin benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir. Bu sebepten çalışmanın örnekleme için seçilen metinler geneli temsil yeteneğine sahip olan yayınlanmış kitaplardan seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Efsane, Anadolu, kuş, dönüşme, kadın, çocuk.

ABSTRACT: Myth is a species that takes place in many societies and predominates the element of faith. People have created various legends in trying to understand nature and some events and they believed in these legends. In the legends; fairy tale, saga, folk story etc. According to the species, the element of faith is dominant and a species that satisfies the society in terms of belief. Legends that contain the elements of belief in societies, Legends, which contain the elements of belief in societies, have changed and transformed society. In order to better analyze the process of change and transformation of beliefs, legends need to be carefully studied.

Legends have a very wide subject area. The heroes of legends can be sacred beings, extraordinary beings, humans, animals, and all living and inanimate beings. In the legends of the Turkish world, there are many live that have been the subject of legend. In particular, the motif of transformation into animals is a very common motif. Within these motifs, turning into a bird constitutes a special place. The motif of turning into a bird has a variety of symbolic meanings. Some of these transformations bear traces of the mythic period. One of them is the motif of

* Dr. / İzmir - fatos-ylcinkaya@hotmail.com



woman turning into a bird. There are many legends about the transformation of women and children into birds in Anatolia.

The aim of the study is to find out why women and children turn into birds and to examine the origins of the bird transformation. The universe of this study; It consists of doctoral and master's theses written about Anatolian Legends at the National Thesis Center. And it consists of books published on this subject. The scanned legend texts were found to be similar. For this reason, the texts selected for the sample of the study were selected from published books which are capable of general representation.

Keywords: Legend, Anatolia, bird, transformation, woman, child.

Giriş

Efsane¹; masal, destan, halk hikâyesi vb. halk bilgisi ürünleri gibi toplum tarafından bazı ihtiyaçları karşılamak için yaratılan, yaratıldığı toplumun inançsal değerlerini taşıyan nesilden nesile aktarılan kısa bir anlatı türüdür. Anadolu'ya gelen Türkler eski inançlarına ait birçok ritüeli burada devam ettirmişlerdir. Karşılaşmış oldukları farklı kültür ve inançlardan etkilenmişlerdir. Eski inançlarını kısmen değiştirip, dönüştürerek sürdürmüşlerdir. Efsaneler de bu değişim ve dönüşüm sürecinden etkilenmiştir. Eski Türk inanç sisteminden izler taşıyan efsaneler İslamiyet'le birlikte yeni şekillere bürünmüştür. Eski Türk inanç sisteminde şamanın kuş donuna girip göğe yükselmesi olayı Anadolu'da İslam'ın da etkisiyle değişip, dönüşerek velilerin kuş donuna girmesi şeklini almıştır.

Bu çalışmada Anadolu sahasında kuşa dönüşme motifi içeren efsaneler tespit edilmiş, efsanelerde yer alan kuşa dönüşme motifinin kökeni üzerinde durulmuştur. İncelenen efsane metinlerinde kadınların ve çocukların dönüştüğü birçok kuş türü tespit edilmiştir. Bunlar: güvercin, kumru, yusufçuk, guguk, kırlangıç, bibik, isak kuşu, turaç vb. Bazı kuşlar yöresel farklılıklardan dolayı isimleri farklı olmasına rağmen anlatılan efsane aynıdır. Bu metinlere benzer metin denir. Anadolu efsanelerinde yer alan kuşlar Anadolu coğrafyasında var olan kuşlardır. Anadolu efsanelerinde zor durumda kalan kadın ve çocuklar içinde buldukları durumdan

¹ "Efsane kavramı, duygusal anlatımla, anlatıcı tarafından bilinçli olarak gerçek olaylar anlatıldığını iddia eden, dinleyicilere bu olayın gerçek olup olmadığını, gerçek ise nasıl olduğunu düşündüren ve gerçekten haberdar olmayı isteyen, nesilden nesile sözlü aktarım yoluyla geçen ve karakteristik bir şekle sahip anlatım türünün adıdır" (Luthi, 1995: 66). Mircea Eliade'nin efsane hakkındaki görüşleri dikkate değerdir; "Efsane gerçeğin nasıl bir varlık kazandığını anlatır. Bu gerçek ister kozmos, ister ada, ister bitki, isterse insan olsun, nesnenin nasıl varlık kazandığı anlatılır. Hakiki bir varoluşun yüce nedenini kutsal dünyada oluşumunu açıklar." (Eliade, 1991: 77). "Efsanenin başlıca niteliği, inanış konusu olmasıdır. Onun anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş diye kabul edilir." (Boratav, 1995: 98). "Efsaneler sözlü geleneğin ürünü olan bir anlatım türüdür. Temelinde inanç unsuru vardır. Efsaneyi anlatanlar ve onu dinleyenler efsanenin gerçek üzerine kurulduğuna inanırlar. Bu gerçek objektif bir gerçek değildir. Efsaneyi nakledenler ve dinleyenler efsanedeki olayların gerçekten olmuş olduğuna inanırlar. Gerçeklik unsurunun yanında olağanüstülük ve kutsallık da sahip olduğu unsurlardır. Bir efsanenin temelinde inanç mutlaka vardır, fakat diğer özelliklerin bir veya birkaçı mevcuttur." (Seyidoğlu, 1997:13-14).

kurtulmak için kuşa dönüşmeyi dilemişlerdir. Duaları kabul olan kadın ve çocuklar kuşa dönüşmüştür. Kuşa dönüşme mitolojik bir kökene dayanmaktadır. Çalışmamızda dönüşülen kuşların mitik kökenleri ve inançsal boyutları üzerinde durulmuştur.

Kuş, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar Türk kültüründe önemli bir figür olarak kullanılmıştır. Bu figür, motif olarak birçok halk bilgisi ürününde yaşama imkânı bulmuştur. Mitik dönemde kutsal ruhlarla ilişkilendirilen kuş, mitik devrin sona ermesiyle kutsallıkla olan ilişkisini ağırlıklı olarak efsanelerde ve menkıbelerde yaşatmaya devam ettirmiştir. Kuş, Türk halk inançlarında Gök Tanrı inancıyla bağlantılı görülmüş ve koruyucu ruh olarak kabul edilmiştir.

Eski Türk inanç siteminde birçok kuş figürü bulunur. Eski Türklerde kutsal kabul edilen ve tanrının sembolü sayılan yırtıcı kuşlardan doğan ve kartal tanrının sembolü olarak kabul edilir. Göktürk ve Uygurlarda kartal ve yırtıcı kuşlar hükümdar ya da beylerin timsali, koruyucu ruh ve adaletin sembolüyenk Altaylarda ve Avrupa Hun Devletinde kartal, tanrının sembolüdür (Halıcı, 2014: 72-73). Türk kültüründe önemli yere sahip ola kuşlar; destan, masal, efsane, halk hikâyesi vb. türler için motif olarak kullanılmıştır. Anadolu'daki efsanelerde turna, leylek, güvercin, karga, baykuş, yusufçuk kuşu, kumru, kaz, ördek motiflerine rastlanılmaktadır.

"Kuş, Türklerde Gök Tanrı'nın idaresindeki bir varlıktır ve kutsaldır. Bundan dolayı da kuş, insan için uğurlu bir canlıdır ve insana iyilik sağlayan bir yanı vardır. Diğer yandan kuş, Şamanizm inancı içerisinde ölen birinin ruhu olarak değerlendirilir. Ölen kişilerin ruhlarının bir kuş olarak göğe uçmaları, Türklerde oldukça yaygın bir düşüncedir (Sever, 1999: 86). En eski, yazılı Türk dil, edebiyat ve kültür belgeleri olan Göktürk Kitabeleri'nde; "uçmak, havalanıp gitmek, ölmek" gibi anlamlara gelmektedir (Ersoy, 2015: 29). Kuşların oldukça fazla yer aldığı en önemli kaynaklardan biri Kutadgu Bilig diğeri ise Divânü Lügati't- Türk'tür. Kutadgu Bilig'te 29, Divânü Lügati't- Türk'te ise 62 kuş adı geçmektedir. Kuşlarla bu kadim birliktelik Anadolu sahasında da varlığını devam ettirmiştir (Aydemir, 2013: 275). İnsanların büyük kuşları -doğan, kartal, kuzgun gibi cüsseli kuşları-kutsal sayıp tanrı kabul etmeleri ya da hayvan-ata/hayvan-ana kültüyle benimsemeleri de korkunun ve saygının ürünü olarak karşımıza çıkar (Yiğit, 2018: 287).

Kuşlar mitik dönemden beri insanoğlunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Dünyanın yaratılışında rol alan, destanlarda ise kahramana yardımcı olup yaşadığını ailesine haber veren yine kuşlardır. Değişen yaşam koşullarına bağlı olarak kuşlar da şekil değiştirerek bu güne gelebildiler. Masallarda bu değişim daha az görülürken, efsanelerde bu durum biraz daha farklılaştı. Türklerin İslamiyet'i benimsemesi Şamanizm'de kutsal sayılan kuşların yeni bir kimlikle yeniden yaratılıp yaşamasını engellemeyemedi. Kuşa dönüşüm velilerin kuş donuna girmesiyle varlığını ve de kutsallığını devam

ettirebildi. Özellikle kuş donuna girme velilerin kerameti olarak kabul edildi, böylece yeni kimlikle, eski inanç yaşamını devam ettirme imkânı buldu. Türk mitolojisinde Umay veya Umay Ana yaratıcı kudrete sahip dişi bir ruh olup Türk dünyasının tüm boyları arasında farklı isimlerle yaşamaktadır. Türk mitolojisinde çocukların koruyucusu olduğuna inanılan iyi bir ruhtur. Kırgız Sözlüğü'nde Umay için efsanevi bir kuş ve çocukların koruyucusu olmak üzere iki anlam vardır. Sözlükte efsanevi bir kadın denildikten sonra "Menin kolum emes, umay enemdin kolu." deyişi dikkat çeker. Bu deyişin bugün "Bu el benim elim değil, Fatma Ana'nın eli." sözleriyle İslamileştiğini görüyoruz. Hz. Fatma, Hz. Muhammed'in kızıdır ve İslamiyet'te Ehl-i Beyt'tir. İslami gelenekte, Şamanist inancın Umay'ı yaşayamayacağı için halk zamanla Umay yerine Hz. Fatma'yı yerleştirmiş ve aslında bu şekilde her iki dönemin inancı aynı anda yaşama imkânı bulmuştur (Altın, 2016: 89-90). Türkler mitik devirden bu yana iyelerin, iyi ve kötü ruhların yani uhrevi âleme ait varlıkların uçtuğuna inanmışlardır. Semavî dinlerde meleklerin uçtuğu inancı ile bu inanış devam etmiştir. Kur'an-ı Kerim'deki Fâtır sûresinde "Hamd, gökleri ve yeri yaratan, melekleri ikişer, üçer, dörder kanatlı elçiler yapan Allah'a mahsustur." (Fâtır sûresi 35/1) meleklerin kanatlı olduğu ifade edilmiştir. Halk anlatılarında Cebrail, Azrail gibi melekler kanatlı tasvir edilmektedirler. Deli Dumrul'un gırtlığına konmadan önce Azrail güvercin donundadır. Türk mitolojisinde yeryüzü yaratılmadan önce Bay Ülgen, Kayra Han, Ak Ene uçan yaratıcılardır.

Eski Türklerdeki şamanın ve bir kısım ruhun, gerektiğinde kuş şekline girebileceğine dair olan inançlar İslamıktan sonra da devam ettirilmiş, bazı meleklerin ve insanların da kuş haline geçebileceği kabul edilmiştir. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan Türk coğrafyasının engin manevi havasında, "veli, ermiş, derviş, eren" gibi adlarla anılan birçok din ulusunun birer keramet olarak kuş şekline girdiği çeşitli kaynaklarda anlatılmaktadır (Ersoy, 2015: 37). Kuş donuna girme motifi Anadolu'da en çok Alevi Bektaşî zümreleri arasında yaşama imkânı bulmuştur. Gökten gelen, suda yüzen ve yine göğe uçup giden kuş-kadınların göksel birer varlık olan ruhlarla ilgili oldukları söylenebilir. Efsanelerdeki kuş-kadın motifi zamanla periye dönüşmüştür. Bu tür efsaneler Şamanizm ile bağlantılı efsanelerdir. Periler İslamlıkla birlikte olumsuz figürler olmasına rağmen Anadolu Alevilerinde kuşa dönüşen din büyükleri ile varlığını korumuştur. Ahmet Yesevi turna, Hacı Bektaş Veli² şahin ve güvercin, Abdal Musa güvercin donuna giriyormuş (Pınarbaşı, 2012: 98-101).

² "Hacı Bektaş, Ahmet Yesevî tarafından icâzetle Rum'a halife gönderildiğinde bir güvercin şeklinde Sulucakarahöyük'e inmiş ve bir taşın üzerine konmuştur. Onun güvercin donunda Rum'a gelmekte olduğunu kerâmetle keşfeden Rum Erenleri, kendisini buraya sokmamak için Hacı Doğrul (Tuğrul)'u alıcı bir doğan kuşu donunda karşı göndermişlerdir. Bunu gören Hacı Bektaş, tekrar insan kılığına dönerek Hacı Doğrul'u perişan etmiştir (Ocak, 2000: 198-199).

İnsanoğlunun kuşa dönüşümünün birçok nedeni olabilir. Ama en önemlisi ölümsüzlük arzusudur. İşte bu yüzden Mahfuz Zariç'in de dediği gibi, "*Anka, Zümürdü Anka, Simurg, Hüma, Phoenix, Kaknüs*" gibi mitolojik kuşlar 'ölüp yeniden dirilmeleri, küllerinden doğmaları, ab-ı hayat suyunu içmiş olmaları' yönü ile insanoğlunun ölümsüzlük arzusunun simgeleri olmuştur (2011:114).

Ruhların çoğu kuş şeklinde ortaya çıkmaktadır. Genel olarak kuş şeklinde ifade edilen ruhlar bazen de cinsleriyle (bildircin, güvercin, serçe) anılmaktadır. Kuş sembolizminin eski Türk inançlarından kaynaklandığını gösteren yeterince belge ve bilgiye sahibiz (Bekki, 2004: 56). Kuş, uçmak, göç ve ölüm arasında hep bir ilişki kurulmuştur. Ölüm ve uçmak arasındaki bağ en eski yazılı Türk metni olan Orhun Abideleri'nde de karşımıza çıkar. Kültiğin Abidesi'nin Doğu Cephesi'nde, ölüm şöyle ifade edilmektedir: "*Babam kağan uçtuğunda küçük kardeşim Kül tiğın yadı yaşında kaldı.*" (Ergin, 1995: 25). Eskiden insanlar ruhun uçtuğuna inanmışlardır. Dede Korkut Kitabı'nda, Azrail, kuş donuna girerek Deli Dumrul'dan kaçır. Anadolu'da, ölü'nün bulunduğu odanın pencereleri açık tutulur ki ruh ve Azrail serbestçe dışarı çıksın, melekler ise içeri girsın diye (Örnek, 2000: 214). Harput'a, ölmüş bir kişi günahsızsa ruhu kuş şeklinde rahatça uçar ve istediği zaman evine geri gelir. Ruhların kuş haline gelmesi veya günahkâr ruhların yırtıcı hayvan suretine dönüşme inancı birçok Türk toplumunda mevcuttur. Kök-Türklerde ölen kişinin ruhunun kuş veya böcek şekline girdiği, Batı Türklerinde "öldü" anlamına gelen "şahin oldu" deyimini kullanmaktadır. Yakutlar göre "kut" bedeni kuşa dönüşerek terk eder. Altaylar ise ata ruhlarının kuş suretinde ortaya çıktığına inanmışlardır (Araz, 1995: 77-78).

1. Kadınların Kuşa Dönüşmesi

Mitolojik çağ ve destan çağı sona ermiş olmasına rağmen Türklerin kuş motifinden vazgeçmemelerinin birçok nedeni vardır. " Kuşa dönüşme öykülerinin simgesel anlamlar içerdiği açıktır. Kuş, Antik Mısır uygarlığından beri ruhun simgesi olmuştur. Güvercin Hıristiyanlıkta 'Kutsal Ruh'un simgesidir. Yakutlar, 'Ayısıt' adını verdikleri yaratıcı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlara inanırlardı. Kuğular da Ayısıt'ların simgesi sayıldığı için onlara dokunulmazdı. Böylece kuğu-kadınların Şamanizm inancına göre yaratıcı ve bereketli dişi ruhları simgelediklerini söyleyebiliriz." (Pınarbaşı, 2012: 96). Yakut İncancındaki "ayısıt" denilen bereket ve refah sağlayan yaratıcı dişi ruh aslında Umay'dır. Yakut inançlarına göre bu ayısıtlar dağınık haldeki *kutu* toplayıp anne karnındaki çocuğa üfleyerek ona can verirler. Bu ayısıtın bir kısmı anne ve çocukların koruyucusu olurdu. Gebe kadınların koruyucusu olan ayısıtın sembolü ise kuğudur (Ersoylu, 2015: 35).

Genellikle zor durumda kalan kadınlar, gelinler, çocuklar kurtulmak için Allah'a yalvarırlar. Allah'a kendilerini bu zor durumdan kurtarması için "*Allah'ım beni ya kuş et ya da taş et!*" şeklinde dua ederler. Bunun dua mı

beddua mı olduğu tartışılabilir. Ama her durumda bir kurtuluş söz konusudur. Kadınları zor durumda bırakan sadece erkekler değildir. Kadınlar hemcinslerinden de baskı görmektedirler. Bunların başında kaynanalar ve üvey anneler gelir. Bu toplumsal gerçeğin de göz ardı edilmemesi gerekir. Genellikle gelinler kaynanalarından, çocuklar ise üvey annelerinden baskı görürler. Tespit edilen efsanelerin çoğunda çocuklar üvey annelerinden korktukları için eve gelmeye cesaret edemezler ve ölmeyi dilerler. Daha önce de belirtildiği gibi uçmak, ölüm ve kuş arasında derin bir ilişki söz konusudur. *Dana Kuşu* efsanesinde; danası kaybolan gelin, kaynanasından kurtulmak için kırlara danayı aramaya çıkar. Gelin eve döneceği zaman başına geleceklere bildiği için Allah'a yalvarır "Allah'ım beni tekrar kaynanamın yanına göndereceğine bir kuş yap da dağ dağ dolaşıp danayı bulayım." der ve Allah gelinin duasını kabul eder. Güzel gelin bir kuşa dönüşür (Alptekin, 1993: 149). *Andur Kuşu* efsanesinde kaynanasından kurtulmak isteyen gelin kendi için dua ederken kaynanasına da beddua eder ve ikisi de kuşa dönüşür (Sakaoğlu, 2003: 181-182). Kaynana baskısından kurtulmak isteyen bir diğer kuşa dönüşen gelin efsanesi ise *İp İp Kuşu* efsanesidir (Önal, 2005: 127-128).

Ataerkil toplumlarda kadının toplum içindeki yeri ve rolü sınırlıdır. Toplumsal alanda geri planda kalan kadının, koruması gereken en önemli şeyi namusudur. Namus ile ilgili bir problem yaşandığında bunun sonucu ölümdür. Kadın bu durumda mağdur olsa bile yine bedeli ödeyecek olan kendisidir. Kadının masum olduğu durumlarda bu ölüm olayından sonra ortaya çıkan anlatılarda, anlatıcılar ya da yaratıcılar kadının masum olduğunu anlatmak için kadının kuşa dönüştüğünü söylerler.

Gelin ve Dudu Kuşları adlı efsanede köyün sürüsünü otlatmaya götüren gelinin sürüsüne kurtlar saldırır. Gelin sürüsüz köye dönmek istemez. "Allah'ım beni bu dertten kurtar. Beni kuş edip uçur." der. Duası kabul olan gelin kuşa dönüşür (Sakaoğlu, 2013: 216). Bu efsanede sürüye saldıran kurtlar belki de geline saldıran insanlardır. Ölmeyi dileyen kadar çaresiz olan gelin muhtemelen tecavüze uğramıştır.

Beyler, paşalar, ağalar tarafından tecavüze uğrayan korumasız kadınlar da efsanelerde yerlerini almışlardır. Ensest ilişki, tecavüz gibi bazı toplumsal gerçekler açıkça dile getirilmeden anlatıların içinde yer alır. Bunların dillendirilmesi bile kabul edilir bir durum değildir fakat yokluğu da inkâr edilmemiştir. Usta anlatıcılar bunları büyük bir ustalikle efsanelerin içinde eritmeyi başarmıştır. Üç farklı efsanede bunların izlerine rastlanır: Übüv Kuşu, Guguk Kuşu I ve Taraklı Kuş. Bu efsaneler birçok bölgede çeşitli adlarla anlatılmaktadır (Alpaslan, 2010: 354; Alptekin, 1993: 148; Demir, 2013 II: 104).

Genç kızların zorla evlendirilmeleri efsanelere konu olmuştur. Muhtemelen bu konuyla ilgili efsaneler, zorla evlendirilen kadınlar tarafından yaratılmıştır. Belki de birçoğu ölmek istemiş ya da gerçekten kuş

olmayı dilemişlerdir. Guguk Kuşu ve İbibik Kuşu gibi (Ergun, 1997:370; Demir 2013 II: 138-139).

Yoksulluk toplumsal bir yaradır. Bu sorun da efsanelere konu olmuştur. Çocuğunu doyuramayan bir annenin çaresizliğinin konu edildiği efsanelerden biri *Yusufum Süt İç* adlı efsanedir. Efsaneye göre “Yusuf annesinden sürekli süt ister. Süt bulamayan kadın “Ya Rabbi, beni bir kuş et de bu acıdan kurtulayım.” der ve kadın kuşa dönüşür (Demir, 2013 II: 264).

2. Çocukların Kuşa Dönüşmesi

Bu bölümde efsanelerde kız ya da erkek çocukların aynı anda ya da ayrı ayrı dönüşümleri ele alınıp değerlendirilmiştir. Çocuklar saf ve günahsız kabul edildikleri için meleğe benzetilir. Kuş; ölümün, ruhun, saflığın sembolüdür. Günahsız olan çocuklar zor durumdan kurtulmak için kuşa dönüşürler. Bu bir ödüldür. Eğer günahsız olduklarına inanılmasaydı muhtemelen taşla dönüşürlerdi.

Bu bölümde üvey anne gerçeğiyle karşı karşıyayız. Üvey annenin olduğu toplumlarda ilk akla gelen çok eşliliklerdir. Ancak efsanelerde çok eşlilikle ilgili herhangi bir durum göze çarpmamaktadır. Çocuklar genellikle anneleri öldükten sonra üvey anne ile tanışır. Şayet efsanelerin yaratıcıları kadın ise buradaki alt okuma şu şekilde de olabilir. Efsanenin yaratıldığı toplumda gerçekten çok eşlilik söz konusudur, bu durumdan rahatsız olan kadın yaratıcı bu gerçeği anlatmalara koymuştur. Başka bir durum ise kadının söz dinlemeyen çocuğuna vermek istediği “Şayet beni üzersen ve ben ölürsem, seni bekleyen son budur.” dersiştir. Efsanelerin birçok işlevi vardır, çocuk eğitimi de bunlardan biridir.

Efsanelerde, bazı durumlar direkt olarak anlatılmaz bu durumlar için sembolik ifadeler kullanılır. Cinsellik içeren olaylar, yasaklar ve tabular bu grupta yer alır. Yasakların çiğnenmesi halinde sonuçların ne olacağı sembolik dille anlatılır. Çocuklar genellikle bir şeylerini kaybettiklerinde dönüşüm yaşarlar. Keçilerini kaybeden çocuklar kuşa dönüşmek isterler. Keçi cinselliğin ve şehvetin simgesidir. Çocuklar ya yapmamaları gereken bir şeyi yapmıştır ya da ergenliğe geçtikleri için saflıklarını kaybetmiştir. Bu durum ergenlik döneminin simgesel hali de olabilir. Zira ergenleşme halinin kendisi de geri dönüşümü olamayan bir durumdur. Kısacası bu geçiş döneminin simgesel bir şekli olabilir. Çocuklar genellikle güvercine, kumruya, kırlangıca ve Yusufçuk kuşuna dönüşürler.

Tasavvufi açıdan bakıldığında “kumru” kulu simgeler. Kumrunun kul olması boynundaki kölelik çemberine benzeyen tüylerdendir. “Huuu, Huuu” diye ötüşü de Tanrı’yı zikir diye yorumlanır (Akalin, 1993:108). Bazı efsanelerin birden fazla eş metni tespit edilmiştir. Kumruya dönüşme hakkında anlatılan efsanelerin birçok eş metni tespit edilmiştir. Bu efsanelerde genellikle yağ döken iki kardeş büyüklerinden görecekları siddetten korktukları için kuşa dönüşmeyi dilerler ve kuşa dönüşürler

(Sakaoğlu, 2003: 179-180; Demir, 2013 II: 183; Önal, 2005: 124). Bir diğer efsane ise “Yusufçuk Kuşu” ile ilgili anlatılandır. Bu efsanelerde kendisine emanet edilen malları kaybeden çocuklar, yaramaz veya söz dinlemeyen çocuklar ya kendileri kuşa dönüşmeyi dilerler ya da bir beddua sonucu kuşa dönüşürler (Demir, 2013 II: 262-264; 270-271; Önal, 2005: 129-131; Ergun, 1997:375).

Anadolu efsanelerinde tespit edilen bir diğer kuş kırlangıçtır. *Kırlangıç efsanesinde* çocuğun cinsiyeti belirtilmemiştir ama çocuk büyük ihtimalle tecavüze uğramıştır. Efsaneye göre kırlangıç eskiden çok çalışkan bir kuşmuş. Bir gün eve giderken yoluna bir yılan çıkar ve çocuğun üstüne üstüne gelir. Çocukta ondan kurtulmak ister “Allah’ım beni bir kuş yap da insanoğlunun evine sığınayım.” der. Çocuğun duası kabul olur ve çocuk kuşa dönüşür (Önal, 2005: 122-123). *Turaç Kuşu* efsanesinde, suya giden kızın yolu bir oğlan tarafından kesilir. Oğlan, kızı tutup öper ve kız utancından kuş olur (Ergun, 1997:379). Bir şeylerini kaybeden kız çocukları korktukları için kuşa dönüşmeyi diler ve kuşa dönüşürler. *Yusufçuk Kuşu* (Ergun, 1997:380), güvercin (Önal, 2005: 126), *İsak Kuşu* (Demir, 2013 II: 142). *Kumru ve Sütü Taşırın Kız* adlı efsanelerde kız ya ahlaksızlık yapıp saflığını yitirmiş ya da evlenme çağına gelip evden ayrılmıştır. Her iki durumda da sütün yanıp renginin değişmesi saflığın rengi olan beyazın değişimidir. Kız da saflığını yitirmiş olabilir. Fakat “*Turaç Kuşu*” adlı efsanede ise kız tecavüze uğramıştır.

Efsanelerin insanlara sorumluluk duygusu aşlamayı, yasaklara uymayı ve tehlikelerden korunmayı öğütlemek gibi işlevleri vardır. Anne sözü dinlemeyen çocuklar annelerinin beddualarını alırlar. Bu beddualar sonucunda ya kuşa dönüşür ya da ölürler. Her ne sebeple olursa olsun beddua etmenin doğru olmadığını anlatan efsaneler de vardır. *Yusufçuk Kuşu* adlı efsanede yaptıklarına pişman olan kadın kuşa dönüşmüştür (Sakaoğlu, 2003: 183-184). *İsak Kuşu* ve *Haguk ile Guguk* adlı efsanelerde beddua sonucu kuşa dönüşme vardır. Haguk ile Guguk iki kız kardeşdir. Çok yaramazlık yaptıkları için anneleri bunlara bir daha bir araya gelmeyin, diye beddua eder. Haguk ile Guguk kuşa dönüşürler (Demir, 2013 I:143).

Anadolu’da eş metinleri çok olan efsanelerden biri de Bibik/Bebuk adlarıyla anlatılan efsanedir. İki kardeşin kenger toplamaya gittiği ve büyük kardeşin kenger yüzünden küçük kardeşini öldürdüğü efsanedir (Ergun, 1997:364; Demir, 2013 II: 47-48; 137; 202-203; Alptekin, 1993: 144-147). İlk cinayet olan Habil ile Kabil’in olayına benzemektedir.

Bazı efsanelerin alt okumalarında emanete sahip çıkılması gerektiği anlatılmaktadır. Emanete sahip çıkılmamasının bazı yaptırımları olacaktır. Kendisine emanet edileni kaybedenler kuşa dönüşür *Yusufçuk Kuşu* (Özen, 2001: 374-375; Ergun, 1997:380). Yetim bir çocuk zalim bir ağanın koyunlarını güdermiş. Uykuya dalınca koyunları kaybeder. Ağasından korkan çocuk “Allahım, ya beni bu dertten kurtar ya da beni kuş et de

buralardan uçup gideyim.” der. Çocuk kuşa dönüşür (Demir, 2013 II: 132). *Yusufçuk ile Kardeşi* davar olatmaya giden çocuklardır davarlardan birkaçını kaybederler. Üvey annelerinden korktukları için eve dönemezler, “Allah’ım beni taş et, Allah’ım beni kuş et.” derler. Biri taş olur, Yusuf ise kuş olup uçar gider (Sakaoğlu, 2013: 100). *Çoban Kuşu* efsanesinde, iki kız kardeş koyunları güderken oyuna dalar ve koyunları kaybolur. Üvey annelerinden korktukları için eve dönemezler. Karanlık çökünce de çok korkarlar. Çaresiz kalan kız kardeşler Allah’a dua edip yalvarırlar, “Allah’ım bizi kuş yap.” derler ve duaları kabul olur. Kız kardeşlere kuşa dönüşürler (Demir, 2013 II: 70). *Kumru* efsanesinde sütü taşıran kız üvey annesinden korktuğu için “Allah’ım beni kuş yap da uçayım bari. Şimdi üvey annem gelirse beni döver.” der. Duası kabul olan kız kuşa dönüşür (Ergun, 1997:373; Önal, 2005: 125).

Sonuç

Gök Tanrı inancının izlerini taşıyan kuşun kutsal sayılmasında mitolojik dönemin izlerini görmek mümkündür. Tanrının ve hükümdarların sembolü olan kuşa koruyucu bir misyon yüklenmiştir. Bu misyon Anadolu efsanelerinde kendisine yer bulmuştur.

Efsanede inanç unsuru ağır basar. Efsane yaratıldığı toplumun dini düşüncesi, inançları ve ritüelleri hakkında bilgi verir. Anadolu efsanelerinde yer alan kuş motifi Türklerin mitik inanışlarından izler taşır.

Kuşa dönüşme motifi efsanelerde varlığını devam ettirmiştir. Masallarda da kuşa dönüşüme motifi kullanılmıştır. Efsanelerdeki bu motif masallarda kullanıldığından daha inandırıcı bir vasfa sahiptir. Bu da efsanelerin inanç unsuru özelliği taşımasından kaynaklanır.

İncelemede esas alınan efsane metinlerinde *kuşa dönüşme* motifindeki en temel özellik tehlikeden kaçıp kurtulmaktır. Kuşa dönüşmenin mitik kökeninde kadın ve çocukların koruyucusu olan Umay Ana miti yer alır.

Anadolu’da efsanelerle ilgili yapılan çalışmalarda bazı efsanelerin birçok yörede farklı kuş adlarıyla anlatılmasına rağmen aslında benzer metin oldukları tespit edilmiştir. İncelenen metinlerde kuşa dönüşme motifi zor durumdan kurtulma dışında ölüm anlamına da gelmektedir. Bu düşüncenin temeli ruhun bedeni kuş şeklinde terk ettiği inancına dayanır.

Kuş, Türklerde Gök Tanrı idaresindeki bir varlıktır ve kutsaldır. Şamanizm inancı içerisinde ölen birinin ruhu olarak değerlendirilmiştir. İnsanların öldükten sonra ruhun bedeni kuş şeklinde terk ettiği inancı mevcuttur. Bu inanç efsanelerde devam etmiştir. İyiler kuşa dönüşürken kötüler genellikle taşa dönüşür.

Anadolu efsanelerinde kuşlar velilerin girdikleri don dışında genellikle kadın ve çocukların zor durumdan kurtulmak için dönüştükleri hayvandır. Bu bir nevi koruyuculuktur. İzleri eski mitik dönemdeki dişil koruyucu ruhlara/iyelere, Umay Ana ve Ak Ene’ye dayanır. Kuş Orta Asya’da

tanrının ve hükümdarın sembolüdür. Kadın ve çocukların koruyucu iyisi olan kuş; Anadolu'da velililerin girdiği don, kadın ve çocukların dönüştüğü hayvan şeklini almıştır.

Anadolu'daki efsanelerde üvey anne çocuklara, kaynana ise geline zulmeder. Genellikle zulme maruz kalan kişiler kuş olup kurtulmak ister. Efsanelerde çocuklar ve gelinler kuşa dönüşür. Sonuç olarak kaynadan kurtulmak isteyen gelin, üvey anneden korkan çocuk, zorla evlendirilen ya da tecavüze uğrayan genç kız kuşa dönüşmeyi diler. Masum oldukları için bu kişilerin duaları kabul olur ve kuşa dönüşüp kurtulurlar.

Efsanelerde yer alan, kadın ve çocukların dönüştüğü kuşların Anadolu coğrafyasında yaşayan kuşlar olduğu tespit edilmiştir. Kuşa dönüşme motifi evrensel bir motif olmasına rağmen bu motifi millî yapan özellik bu kuşlarla ilgili yaratılan efsanelerin yaratıldığı coğrafik bölge ve kültür ile yakından ilişkili olmasıdır. Efsane metinleri büyük benzerlikler göstermesine rağmen metinlerin adları veya efsaneye konu olan kuşun adının farklı olduğu tespit edilmiştir. Örneğin Anadolu'nun birçok bölgesinde anlatılan "Yusufçuk Kuşu" ile ilgili efsane Doğu Anadolu bölgesinde "Pepuk Kuşu" adıyla anlatılmaktadır. Bu tür benzer metinlerde yöresel farklılıkların etkisinin olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- AÇA, Mehmet (2002). "Şamanlığa Geçişteki Ölüm Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüm Dirilmeye". *Millî Folklor*, S. 54, s. 75-85.
- AKALIN, L. Sami (1993). *Türk Folklorunda Kuşlar*. Ankara: Ersa Matbaası.
- ALPASLAN, İsmet (2010). *Ağrı Efsaneleri*. İzmir: Birleşik Matbaacılık.
- ALPTEKİN, Ali Berat (1993). *Fırat Havzası Efsaneleri (Metinler)*. Antakya: Kültür Ofset Basımevi.
- ALTIN, Kübra Yıldız (2016). "Türk ve Fin-Ugor Mitolojisinde Dişi Ruhlar Üzerine Bazı Tespitler". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S. 38, s. 85-95.
- ARAZ, Rıfat (1995). *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- AYDEMİR, Adem (2013). "Kutadgu Bilig ve Divanü Lugati't Türk'te Kuşlar." *JASSS International Journal of Social Science*, S. 6/1, s. 271-297.
- BEKKİ, Salahaddin (2004). "Türk Halk anlatılarında Ölüm Ruhu". *Millî Folklor*, S. 62, s. 53-66.
- BORATAV, Pertev Naili (1995). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÇORUHLU, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DEMİR, Necati (2013). *Türk Efsaneleri*. Cilt I-II. Ankara: Edge Akademi Yayınları.
- ELİADE, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.

- ERGİN, Muharrem (2009). *Dede Korkut Kitabı –I. Giriş- Metin- Tıpkıbasım*. 7. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (1995). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- ERGUN, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi I. Cilt İnceleme*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERGUN, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi II. Cilt Metinler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERSOY, Halil (2015). *Türk Kültüründe Kuşlar*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- HALICI, Gülşah Yüksel (2014). “Gök Tanrı'nın Temsilcileri: Koruyucu Kuşlar”. *Folklor/Edebiyat*, C. 20, S. 77, s. 71-81.
- LUTHİ, Max (1995). “Masalın Efsane, Menkabe, Mit, Fabl ve Fıkra Gibi Türlerden Farkı”. (Çev.: Sevengül Sönmez), *Millî Folklor*, S. 25, s. 66-68.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1992). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler (Metodolojik Bir Yaklaşım)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖGEL, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi (Kaynak ve açıklamalar ile destanlar)*. II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖNAL, Mehmet Naci (2005). *Muğla Efsaneleri (Araştırma- İnceleme)*. 2. b. Muğla: Muğla Üniversitesi Basımevi.
- ÖRNEK, Sedat Veyis (2000). *Türk Halkbilimi*. 2. b., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZEN, Kutlu (2001). *Sivas Efsaneleri*. Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- PINARBAŞI, Simge Özer (2012). “Türk Kültüründe Kuşa Dönüşen Kadınlar”. *Acta Turcica*, S. 2-1, s. 96- 103.
- SAKAOĞLU, Saim (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- SAKAOĞLU, Saim (2003). *101 Anadolu Efsanesi*. 3. b., Ankara: Akçağ Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim (2013). *Efsane Araştırmaları*. 2. b., Konya: Kömen Yayınevi.
- SEVER, Mustafa (1999). “Türk Mitolojisinde Kuşlar”. *Millî Folklor*, S. 42, s. 83-88.
- SEYİDOĞLU, Bilge (1997). *Erzurum Efsaneleri*. İstanbul: Erzurum Kitaplığı.
- YİĞİT, Neslihan Huri (2018). “Türk Dünyası Efsanelerinde Hayvanlarla İlgili Motifler Üzerine”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 59, s. 278-288.
- ZARİÇ, Mahfuz (2011). “Turna'dan Leyleğe Halk Şiirinde Göçmen Kuşlar”. *Hece Gezi Özel Sayısı*, S. 22, s. 102- 117.

MEDYA KAHRAMANI İLE KURULAN PARASOSYAL ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA KÜLTÜR VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ*



CULTURE AND ITS SUSTAINABILITY WITHIN THE CONTEXT OF PARASOCIAL INTERACTION WITH MEDIA HERO

Filiz GÜVEN**

ÖZ: İletişim olanaklarının dünyayı yeniden yorumlayan farklı bakış açılarına sahip kitleleri meydana getirmesi, yeni bir sosyokültürel sürecin başlamasına ve yeni kahraman tip(ler)inin oluşmasına neden olmuştur. Bugünün kahramanı, arkaik dönemden itibaren varlığı ritüeller ve mitler aracılığıyla tespit edilen düzenleyici idealize tipin, süreç boyunca genel hatları itibarıyla sanal kahramana dönüşmüş hali olarak kabul edilebilir. Bu yeni sanal kahraman, insanlığın tüm dönemlerinde olduğu gibi topluma yol gösterici, kurtarıcı, bireyin kendini onda bulduğu, özdeşim kurduğu, günlük hayatın tanzimini sağlayan ideal kahraman tipinin özelliklerini belli oranda taşımaktadır. Söz konusu özdeşim ile kast edilen parasosyal etkileşimdir. Etkileyenin pasif kaldığı, etkilenenin davranış değişikliği yaşadığı, takipçi/seyirci ile onun kendisine en yakın hissettiği medya kahramanı arasında kurulmaktadır. Nitekim toplumun ya da bireyin kendini onda bulması, onunla bir özdeşim içerisine girmesi, ulusal değerlerin kabulü, yayılımı ve aktarımına zemin hazırlayabilir.

Alan yazında pek fazla yer bulamamış “parasosyal etkileşim” bireyi, içine doğmuş olduğu sosyokültürel ortama yakınlaştıracak gibi; mensubu olduğu toplumdaki uzaklaştırarak bireyin popüler, küresel kültüre adaptasyonunu da hızlandırabilmektedir. Bu noktada parasosyal etkileşim gerçekleştirilen medya tipi kahramanın özellikleri ve bunun sürdürülebilir kültür için nasıl kullanılacağı önemlidir. Çünkü medya araçları, toplumun kabullerine uygun bir etkileşim alanı oluşturabileceği gibi, tek tip insan profili yaratarak toplumların kültürel farklılıklarını ortadan kaldırabilme gücüne sahiptir.

Parasosyal etkileşimin birbirinden farklı medya karakterleri ile geliştirilebilecek bir olgu olması, etkileriyle farklı düzlemlerde karşılaşılacağı savından hareketle medya rol/model(ler)inin hem toplumsal kabullerin sürdürülebilirliğine katkı sağlayabileceği hem de bu kabulleri çözümü zor kültürel uzaklaşmayla karşı karşıya bırakabileceği unutulmamalıdır. Bu kapsamda çalışma, interdisipliner bir anlayışla medya kahramanı etrafında halk kültürünü yeni şartlar çerçevesinde değerlendirmeyi, milli kültürün küresel kültür karşısında hangi anlayışla sürdürülebileceğini, medya karakter(ler)inin kültürel unsurlar üzerindeki etkilerini, gelenekselden küresele yaklaşma sürecinde parasosyal etkileşimin rolünün ne olduğunu, etkilenenin sosyoekonomik düzeyini, etkileyenin hangi nedenlerle etkilediğini açıklamayı hedeflemektedir.

* Bu çalışma, 8-10 Kasım 2018 tarihleri arasında Çanakkale’de düzenlenen Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumunda sunulan, “Medya Karakterleri İle Kurulan Parasosyal Etkileşim ve Kültürün Sürdürülebilirliği” başlıklı bildirinin düzenlenmiş ve geliştirilmiş şeklidir.

** Dr. Öğretim Üyesi - Sinop Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Sinop - filiz_guven@hotmail.com

Parasosyal etkileşimin birbirinden farklı medya karakterleri ile geliştirilebilecek bir olgu olması, etkileriyle farklı düzlemlerde karşılaşılacağı savından hareketle medya rol/model(ler)inin hem toplumsal kabullerin sürdürülebilirliğine katkı sağlayabileceği hem de bu kabulleri çözümü zor kültürel uzaklaşmayla karşı karşıya bırakabileceği unutulmamalıdır. Bu kapsamda çalışma, interdisipliner bir anlayışla medya kahramanı etrafında halk kültürünü yeni şartlar çerçevesinde değerlendirmeyi, milli kültürün küresel kültür karşısında hangi anlayışla sürdürülebileceğini, medya karakter(ler)inin kültürel unsurlar üzerindeki etkilerini, gelenekselden küresele yaklaşma sürecinde parasosyal etkileşimin rolünün ne olduğunu, etkilenenin sosyoekonomik düzeyini, etkileyenin hangi nedenlerle etkilediğini açıklamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Parasosyal etkileşim, milli kültür, küresel kültür, sürdürülebilir kültür.

ABSTRACT: *The fact that the communication facilities brought the masses with different perspectives reinterpreting the world led to the start of a new sociocultural process and formation of new hero type(s). Today's hero can be regarded as the changed virtual ideal of an organizer idealized type, whose existence is determined through rituals and myths since the archaic period. As in all periods of humanity, this new virtual hero has certain characteristics of the ideal hero type, leading and rescuing the society, finding himself in it, identifying himself and providing the arrangement of daily life. Through this identification, it is referred to a parasocial interaction. It is established between the follower / audience and the media hero that he feels the closest to him. As a matter of fact that the society or the individual finds himself in an identification with him can prepare the basis for the acceptance, diffusion and transfer of national values.*

"Parasocial interaction", which couldn't find much space in literature, makes the individual closer to the socio-cultural environment in which he was born, and it can accelerate the individual's adaptation to the popular, global culture. Herein, the characteristics of the type of media hero in which the parasocial interaction is performed and how it can be used for sustainable culture are important. Because media tools can create an interaction area appropriate to the society's acceptance, as well as the ability to eliminate the cultural differences of societies by creating a standardized human profile.

Considering that parasocial interaction is a situation that can be developed with different media characters and effects of which can be encountered in different levels, it shouldn't be forgotten that the media role/model(s) can contribute to the sustainability of social assumptions and confront these acceptations with difficult cultural alienation. In this context, it is aimed to evaluate folk culture around media hero with an interdisciplinary understanding within the framework of new conditions, that the national culture can be sustained in the face of global culture against the global culture, the effects of media character(s) on cultural elements, the role of parasocial interaction in the process of approaching from traditional to the global culture, the socioeconomic level of the affected and in which aspects affects the affecting.

Keywords: Parasocial interaction, national culture, global culture, sustainable culture.

Giriş

Mitosun hâkimiyeti altındaki arkaik insan, yaşamak ve kendini korumak için tanrıların her dediğini yapmakla yükümlüyse, aydınlanmayı yaşayan insan da aklın her dediğini yapmak zorundadır (Coşkun, 2013: 4) ve yine aklın önderliğinde farklı yollarla aydınlanmayı yaşamaktadır. İnsanoğlunun animizmle başlayan varlığı anlama ve anlamlandırma serüveni dönemlere göre, başka nesnelere, güçlerle ve kendi geliştirdiği medeniyetle kurduğu bağlarla devam etmiştir. Sözlü kültür dönemi olarak adlandırılan ve insanlık tarihinin en uzun kültürel süreci olduğu kabul edilen sosyal yapıda, tarihin karanlık döneminden itibaren elde edilen bilgiler

gelecek nesillere sözlü kültür içerisinde geliştirilen belirli türler üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Destanların, halk hikâyelerinin, masalların aktarımı bu noktada edinilen bilginin aktarımında kullanılacak ihtiyaca binaen oluşturulmuş ya da kültürel difüzyon yoluyla alınmış anlatılar/anlatı türleri üzerinden şekillenmiştir. Bu süreçte arkaik dönem ürünlerinden biri olarak kabul edilecek destanların, toplumsal değerleri güncelleştirdiği (Elçin, 1986: 72; Çobanoğlu, 2001: 89) milli değerleri şahsi değerlerin üstünde tutmayı benimsettiği (Ekici, 2002: 18) ve milletin ortak şuurunu yansıttığı (Şahin, 2009: 13) yönünde görüşler söz konusudur. Destanların bu nitelikleri toplumsal hafızanın aktarımına imkân sağlarken, destan kahramanı üzerinden kurulan kozmos, toplumsal değerlerin geleceğe taşınmasına zemin hazırlamıştır. Aynı şekilde halk hikâyelerinde ve efsanelerde de toplumsal kabul ve retlerin belirli kişiler üzerinden yürütüldüğünü ifade etmek mümkündür. Yazılı kültüre geçişle birlikte sözün anlamını büyük oranda kaybetmesi ve örgün eğitimin bilgiyi stabilize etmesiyle bilgi aktarımındaki sistemde değişim meydana gelmiştir. Bu dönemde sözlü kültür teorisi bağlamında geçmişin belirli bir dönemden sonra işlevselliğini kaybettiği kabulü, reel hayatta kendini daha yoğun bir şekilde göstermeye başlamıştır. Medeniyette meydana gelen değişim, yazılı kültürün sürerliliğini devam ettirmesine karşın elektronik kültür ortamının getirdiği yeni koşullar çerçevesinde şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede sözlü kültürdeki destan kahramanı, yeni kültürel daire içerisinde yeniden şekillenmiş ve özellikle sinema, televizyon ve internet yoluyla her tür bilginin ve aktarımın gerçekleştirileceği bir sanal dünyayı doğurmuştur. Teogonik dönemden itibaren varlığı ritüeller ve mitler yoluyla görülen kozmosu düzenleyici idealize tip süreç boyunca genel hatları itibarıyla antropogonik tipe, dünyevi kahramana ve sanal kahramana dönüşmüştür.

Halk kültürünün yeni şartlar çerçevesinde değerlendirilebilmesi için meydana gelen bu değişimi doğru görmek ve bu değişim doğrultusunda halkbilimini değerlendirmek gerekmektedir. Otto Rank'ın ve Raglan'ın kahraman kalıplarını şekillendiren sözlü ve yazılı kültürün büyük oranda değişime girdiği XXI. yüzyılda teknolojinin getirdiği yeni şartlar doğrultusunda halkbilimini ele almak ve çalışmaları bu doğrultuda yorumlamak gerekmektedir. İdeal kahraman tipinden Hobsbawm'ın ifadesiyle "sosyal haydut"a giden kahraman tipi yakınçağda insanoğlunun yeni yaşam koşulları ve bu çerçevede dünyayı yeniden yorumlayan farklı bakış açılarına sahip kitleleri ve dolayısıyla kahramanları meydana getirmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirli dönemlerde ve belirli bölgelerde yaşayan insanlar hayata bakış ve kabul noktasında sınıflandırılmaya ve kategorilere ayrılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda X ve Y kuşağının televizyon ve internet ile olan ilişkisinin sınırlılığına karşın özellikle Z ve Alfa kuşaklarının teknolojiyle iç içe bir yaşamın içine doğmuş olmaları yeni bir kültürel evrenin, bireysel ve toplumsal kabullerin değişimine ne şekilde etki ettiği ilerleyen zaman dilimlerinde kendini gösterecektir. Teknoloji bu boyutla ele alındığında günümüz insanı birçok

şeyi geride bırakarak farklı bir çağda farklı bir bilgiyle varlığını sürdürmektedir. Gelineen süreçte insanın en büyük bilgiye ulaşma aracı, iletişim olanaklarının ona sağladıklarıdır. Bugün, bilgi akışı birden fazla iletişim şekliyle sağlanmakta olup en çok tercih edileni, düzenli izler kitlenin çokluğu nedeniyle televizyondur. Nasıl ki arkaik insan mitleri rol model olarak görmüş ve yaşamlarını o etki altında şekillendirilmişse; televizyon da günümüz insanları için günlük hayatta neler yapabileceği konusunda fikir veren, bir çeşit yol gösterici olarak kabul edilebilir. Şu halde medya/televizyon, geleneksel yapıyı çözümleyici dinamikleri, çeşitli hizmet alanlarıyla birleştirerek bireye yeni bir kimlik ve yaşam tarzı önerir (İçin Akçalı, 2006: 100).

Geleneksel yapıların çözülmesiyle birlikte, dönemin kimlik anlayışı eskinin aksine devingen ve yeniliğe (eskiye oranla çok daha fazla) açık hale gelmiştir (Ünür, 2015: 46). İletişim teknolojileri sayesinde, Kimlik üretiminin bu denli çabuk üretiliyor/tüketiliyor olması, toplumların birbiriyle temasa geçmeleri olarak görülebilir. Gerçekte ise birbiriyle temasa geçen “kültür sistemleri” değil, savaş, ticaret, siyasal boyunduruk altına alma, göç vb. nedenlerle o kültürlerin taşıyıcısı olan canlı insanlardır (Özbudun, 2015b: 31). Denilebilir ki geçmişte ve bugün milletlerin birbirini etki altına alma aracı aynı olmamakla birlikte aynı amaca hizmet etmektedir. Geçmişte de bir milletin diğer milleti savaş, istila, göç vb. nedenlerden dolayı, kendi hükmü altına alma arzusu siyasal ve ekonomik önderlik ülküsü gereği yapılmış, bugün de aynı ülkü, farklı bir zeminde, milletler arasındaki farkı bulanıklaştıran kolektif bir hafızanın yaratımıyla yapılmaktadır. Bu, “Eski Dünya” nın “Yeni Dünya” yı keşfi (Özbudun, 2003: 31) gibi, ilk andan itibaren belli amaçları içerisinde barındıran, sorumlu bir eylem olarak algılanabilir.

“Küreselleşme” üzerine yapılan araştırmaların en “mayınlı” arazisi kuşkusuz, “kültür” ile bağlantılı olanlardır (Özbudun, 2003: 266).” Özbudun, bu durumu birkaç nedene bağlamıştır. Ona göre kültür, öteden beri yerellikle bağı olan, ancak bununla birlikte farklı kültürlerle temasları ve temaslardan kaynaklanabilecek olası değişiklikleri bulunan tikel bir yapıya işaret eder, ancak küreselleşmeyle birlikte iletişim, ulaşım teknolojilerindeki artış, kuzey-güney arasındaki gelir farkının büyümesi ve bunun açtığı sorunlar yeni bir yapılanmayı, etnik dinsel çatışmayı, çevresel sorunları, marjinalleşmeyi vb. durumları, bu durumların yol açtığı kitlesel göçler ise tikel çerçeveleri parçalamakta, tikel kültürleri coğrafyalarından koparmakta, sınırları bulandırmakta, kültürleri bölgesizleştirmektedir (Özbudun, 2003: 266-267).

Yoruma ve bakış açısına göre öznellik taşısa da küreselleşmenin konu kültür olunca tehlikeli olması sınırları kaldırmasında değil, ama kimlik farklılığını kaldırmasında aranabilir. Daha başından beri arkaik insan da dâhil tüm insanoğlunun cevabını bulmaya çalıştığı “Ben kimin/nereden geldim/diğer insanlardan farkım ne?” sorularını tek bir öze indirebileceği

için küreselleşme, ulus-devlet kültürleri açısından bir “mayın” kadar tehlikeli, şeklinde savlanabilir.

Bugün teknoloji yarattığı imgelerle, fikirlerle yeni bir kültürel dolaşım alanı açmıştır. Açılan bu alanda kültürlerin çok etkenli çok yönlü hızlı değişim/dönüşümü, kültür bilimciler açısından asli bir kategori olan farklılığı da ortadan kaldırmakta olup küresel türdeşleştirici dinamiklerle yerel veya bölgesel farklılaştırıcı dinamikler, ulus devletlerin “tek-biçimleştirici” yaptırımlarının zaafa uğradığı bir aşamada, siyasal bir düzlemde birbiriyle dans etmektedir (Özbudun, 2003: 267).

Tüm bu koşullar kültürel küreselleşmenin teknoloji ve medya ile yeni bir ivme kazandığını, gelişmiş ülkelerin fikir ve imgelerini yeni ve etkili etkileşim modelleriyle dünyaya pazarladıklarını gösteriyor.

Parasosyal Etkileşim:

Parasosyal etkileşim kavramından, bir izler kitle üyelerinin kitle medyasındaki, özellikle televizyondaki birtakım icracılarla olan aracılı konuşmalarında deneyimledikleri bir tür psikolojik ilişkiye göndermede bulunmak için ilk kez Horton ve Wohl tarafından 1956’da bahsedilmiştir (Chandler ve Munday, 2018: 323). Onlara göre parasosyal etkileşim, izleyicilerin medya karakteri ile geliştirdikleri tek yönlü ve sembolik bir ilişkiyi ifade eden bir terimdir (Arslan, 2013: 2). Elektronik kültür ortamının sosyal etkisi ve özellikleri gözlemlenerek üretilen bu kavram, diğer medya formlarında da görülmektedir (Arslan, 2013: 2). Sözlü kültürün destan devri şartları bağlamında doğurduğu ve kendi içerisinde kutsallaştırarak belirli anlatıcılarca ve sınırları çizilmiş şartlar kapsamında aktarıldığı kültürel süreç, insanoglunun kendi geliştirdiği teknoloji nedeniyle yeni bir anlatıcı dinleyici ya da senarist, sanatçı, izleyici aktarımına dönüşmüştür.

Medya karakterleri ile takipçisi/izleyicisi arasında kurulan ve edilgen bir ilişkiyi işaret eden parasosyal etkileşim, alanyazında çoğunlukla olumlu bir deneyim olarak açıklanmakta ve bu etkileşim, genellikle seyirci ile onun en sevdiği karakter arasında kurulmaktadır (Arslan, 2013: 2). Kişiyi bir duyguyla baş başa bırakması, etkileşimin psikolojik ve kültürel önemine de dikkat çekmektedir. Bu anlamda parasosyal etkileşim, tek taraflı bir etkileşim olması itibarıyla farklı düzlemlerde farklı karakterlerle kurulabilmekte ve takipçisini edilgen bir yapı içerisine çekmektedir. Ancak şunu da unutmamak gerekir izleyici/takipçi parasosyal etkileşimi gerçekleştireceği karakteri tıpkı sosyal hayattaki diğer seçimleri gibi seçme şansına sahiptir; bu da onu, tam anlamıyla pasif kaldığı bir durum içerisine sokmamaktadır. Öyleyse parasosyal etkileşim zorunlu kurulan bir etkileşim olmayıp kişinin kendisine yakın hissettiği karakterlerle kurduğu bir iletişim şekli olarak görülebilir. Diğer taraftan parasosyal bağlarla kurulan ilişkiler bireye, seçimlerinde özgür olmayı vaat etse de bireyi etki altına alan örtük manipülasyonlarla desteklenebilir. Öyle ki düzenli izleyiciler aşına oldukları

televizyon şahsiyetlerini neredeyse arkadaşları gibi görmeye başlarlar (Chandler ve Munday, 2018: 322-323).

Daha önce de değinildiği üzere parasosyal bağ gerçekleştiren birey, medya aracılığı ile kurduğu iletişimi sosyal ilişkilerinde olduğu gibi şekillendirmeyecek, kimi takip edeceğini ya da kimi izleyeceğini kendi belirleyecektir. Kişi sosyalleşirken birtakım zorunlu ilişkiler kurmak zorunda kalmış olabilir; ancak burada durum sosyal hayattaki iletişimden farklıdır. Birey kendisine uymayan, davranışını beğenmediği iletişimden hemen sıyrılma şansına sahiptir. Ancak Taylan ve Arklan'a göre filmlerdeki ya da medya metinlerindeki kahramanların sergiledikleri davranışlar, sahip oldukları alışkanlıklar hatta kullandıkları nesnelere seyirciyi etkiler bu süreçte çok az etkilediği düşünülen bu tür ayrıntılar gerçek değişim modelleri yaratırlar. Yaratılan bu yapı içerisinde kültürel değişim boyutu büyük oranda arka planda gerçekleşir (Taylan vd., 2008: 90-91). Bu bağlamda toplumların hayatında sembolik biçimlerin dolaşımında ve üretiminde önemli yer edinmiş medya, rutin bir şekilde gündelik yaşamı oluşturan pratikleri belirleyen semboller ve değerleri insanlara sunar (Kurt, 2006: 115).

Medya Aracılığı İle Parasosyal Bağlar Ölçeğinde Oluşturulan, Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi

Parasosyal iletişimin doğası gereği olan seçme hakkı, medya kullanıcılarının özgürlük derecesini saptamada belirleyici bir unsur değildir. O, yalnızca medya kullanıcısı tarafından neyin seçilebileceğini ve neyin seçilmiş olduğunu göstermeye yaramaktadır. Ancak, medyanın araçsal, işlevsel görünen bu durumu (Kurt, 2006: 115) küresel güçlerin savladığı gibi otonom bir yapının ötesinde, ulusların -tıpkı mit döneminde olduğu gibi- kolektif hafıza üretimine zemin hazırlayıcı bir nitelik taşımaktadır.

İlk bakışta neyi izleyeceğini/takip edeceğini seçme hakkı, bireyi özgür seçimle baş başa bırakmış gözükse de yerel kültürden kopmayı ve küresel kültüre yaklaşmayı ortadan kaldırmamaktadır. Öte yandan, bir ulusun kültürel değerlerine uygun biçimde oluşturulmuş yetenekli medya karakteri, takipçi/izleyici kitlesi ile arasında kurulan bağı bulanıklaştırırken takipçisini, kültürel dönüşüm unsurları ve kitle kültürü etkisine maruz bırakabileceği gibi ulusal varlığın pekişmesinde ve devam ettirilmesinde önemli bir rol üstlenebilir. Bu bağlamda kitle kültürü, tekeli kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve gereksinimlerine göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür (Karaca vd., 2018: 33). Medya ve oluşturduğu medya karakterleri, bireylerin iradesinden ve çıkarından bağımsız olarak tüm olanaklarıyla kapitalizmi, hem mal hem de yarattığı imajlarla desteklemektedir.

Medya, kültür değişmelerini yaratan temel bir dinamiktir (Bars, 2018: 124). Yarattığı çeşitli akıl hileleri ile diğer insanları baskın kültüre nasıl

yakınlaştıracığına bakmakta ve kültürel değerleri, bilgi ve yaşam açısından önemsiz bir role indirgemektedir. Bu durum, ekonomisi ilerlemiş toplumların diğer toplumlar üzerinde uygulamak istediği tipik bir özellik olup küresel kültür endüstrisi ile doğrudan ilgilidir, şeklinde savlanabilir. Bu şekildeki bir savdan hareketle kültürel küreselleşme, ekonomik anlamdaki küreselleşmeden sonra en etkili küreselleşme konularından birini temsil eder (Talas vd., 2007: 151) şeklinde yapılmış bir söylem doğru kabul edilebilir. Herhangi bir medya karakteri ile etkileşim geliştiren birey, kendisine en yakın hissettiği ve genellikle yerinde olmayı istediği karakterle bağ kurmaktadır. Bu bazen yerel kültür özelliklerini taşıyan bir karakter olacağı gibi bazen de küresel kültür özelliklerini yansıtabilir. Bu bağlamda medya, toplumun manipüle edilmesinde önemli görevler üstlenerek yerel kültür öğelerine alternatif popüler kültür öğeleri üreterek bireyi denetim altına alabilir. Bu süreçte medya kullanıcısı, ampirik varoluşun karmaşık, teknolojik, kavranamaz yine de kendi içinde tutarlı mantıkla işlendiğini düşündüğü için bu sistemin değerlerine, ihtiyacına ve arzularına uymadığından şüphelenmek yerine hiç olmazsa hayali teselli sağlayan bir sistemin ona sunduğu her türlü şeyi kabul etmeye razı durumdadır.

Gerçeklikten usanmış bireyin, film/dizi /sosyal medya kahramanına inanıp onunla bağ kurma nedeni, ampirik dünyanın bin bir çeşit yüzünü yansıtırken ona çok şey sunup ondan hiçbir şey talep etmemesidir. Bu yönüyle parasosyal etkileşim, kapitalist güçlerin küresel kültür endüstrisine katkı sağlamakta olup masum bir etkileşim olmanın ötesine geçebilmektedir.

Kimliklerin giderek çok referanslı (etnik, cinsel, dinsel, sınıfsal, ulusal) dönüşümüne (Özbudun, 2003: 267) katkı sağlayan gelişmiş sanayi toplumlarının tüm parametreleri üretmek ve tükettirmek üzerine kurulmuştur. “gelişmiş ülke–az gelişmiş ülke” dualizmine göre gelişmiş batılı ülkelerin dünyanın geri kalanındaki ülkelerden daha güçlü olduğu ve onlar üzerinde erk kurabileceği yetisine sahip olabileceği düşüncesi daha fazla kapital için sömürünün somut göstergelerini meydana çıkarmıştır (Eroğlu ve İrmış, 2006: 59-60). Üretme ve tüketme ikilemi üzerine kurulmuş yeni bir alanın varlığı, öncelikli olarak tüketmenin cazip hale getirilmesi medya organları aracılığıyla yapılmaktadır. Nitekim özendirme bir grubu ya da toplumu etki altına almaya başladığı anda değişimlerin yaşanması kaçınılmazdır. Parasosyal bağlar kullanılarak yapılan özendirme işinin ister özgürlük ister barışçıl yönüne vurgu yapılsın; endüstrinin tekelleştirici etkisi göz önüne alındığında, kolektif kültürel davranışların gelişeceği bir atmosferin oluşması kaçınılmazdır.

Ulusal/bölgesel farklılaştırıcı dinamiklerin medya karakteri aracılığıyla sunulması, bireyi donuk ama tatmin edici bir gerçekliğe sürükleyebilir. Bu aşamada, kişi kendine yakın bulduğu herhangi bir medya karakteriyle bağ kurarken onun yerel kültürün bir parçası olup olmamasına veya farklılaştırıcı etkileri üzerinde taşıyıp taşıyamamasına dikkat etmez.

Medyanın bu çok etkili ve çok yönlü ortamı, bir endüstri toplumuna üretmekten daha öncelikli bir hedef olarak tüketmenin özendirilmesi yerine, öncelikli olarak bazı paradigmatik değişimlerle toplum kesimleriyle özdeşleşebilecek rol modeller yaratarak işlevsel olarak kullanılabilir.

Parasosyal bağ sonucu geliştirilen özdeşleşmeyle vurgulanmak istenen, bireyin varoluş amacının medya karakteriyle bütünleşmiş olması ve onda öz gelişim ve doyumunu bulması kastedilir. Örneğin: “Çukur” adlı diziden etkilenen bir ailenin soyadlarını Koçovalı olarak değiştirmesi ve torunlarına dizinin başrol oyuncusu “Yamaç”ın adını koymak istemeleri, izleyicinin yaratılan sanal karakter ve onun yaşantısıyla özdeşleşme derecesini açıklamaya yardımcı olacaktır. Bu tür bir özdeşleşmenin boyutunu belirleyen etmenler önemlidir. Öncelikle etkileşime giren kişinin veya kitlenin kendisini neye bulduğu, ihtiyaçlarının ne olduğu anlaşılmalıdır. “Kurtlar Vadisi” dizisi Afganistan’da yayınlanmış ve çok sevilmiştir. Aydos (2019: 86)’a göre bunun sebebi: dizideki başrol oyuncusunun mitik arketipsel kahramanın özelliklerini taşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Ek olarak ülke halkının içinde bulunduğu siyasi atmosfer gereği, kurtarıcı bir güce ihtiyaç duymaları ve onda kendilerini bulma duygusu onların parasosyal bağ gerçekleştirme nedenlerini açıklayabilir.

Yukarıdaki özdeşleşme, bir yanılsama olabileceği gibi bir yabancılaşma da olabilir. Eğer bir yanılsama değilse ve bir yabancılaşmaysa birey, kendi arzu ve isteği ile geliştirmiş olduğu bu iletişimde denetim altına girmeye başlamıştır. Bu şekildeki bir sorun sorgulanması ve üzerinde düşünülmesi gereken bir durum olarak değerlendirilebilir. Ancak yabancılaşmanın varlığı yerelin sonu gibi imlenmemelidir. Tersine, medyanın bu gücü ulusal ve kültürel değerler için ileri işleyimsel bir şekilde kullanılabilir. Bugün yaygın kültürün etkisi altına yerel değerleri sokan medya, doğru kullanıldığında iletişimde sağladığı kolaylığın yanı sıra ulus ve kültürel değerlerin varlığını ve sürdürülme işini de imkânlarıyla destekleyebilir.

Konuya ilişkin olarak yerel kültürlerin Amerika’nın kültürel emperyalizminden korunması gerektiğini savunan “Kültürel Çalışmalar Birmingham Okulu” düşünürleri, Antonio Gramsci ve Louis Althusser kitle iletişim araçlarının yaydığı metinlerin hegemonya ve ideolojik yeniden-üretim bağlamında ele alınması (Ünür, 2013: 33) gerekliliğini özellikle belirtmektedirler. Bu görüş ile gelişmemiş ülkeler ve kültürleri dünya güçlerinin eline teslim edilirken bu teslimiyete karşı kendi öz değerlerini korumak ve yeniden canlandırmak isteyen toplumların durumu gözden geçirmeleri ve önlem almaları gerekliliği hatırlatılmalıdır. Bu tür bir yeniden üretim ve yerel kültürü kalkındırma fikri, ancak medya organları aracılığı ile gerçeklik bulabilir. Her ne kadar tek tip kültür yaratma arzusu daha barışçıl bir dünya fikrini barındırıyor olsa da kültürel emperyalizm, güçsüz milletleri güçlü milletler erki altında eritmekten öteye geçmeyecek bir yapılandırma

olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda bireylerin kendilerini yaşamlarını şekillendiren şeylerde bulunduğu (medya karakterleri gibi) bir ortam, gözlemleniyorsa bunun bir takım yasalar ezberletilerek değil ama benimsetilerek yapılmış olacağı düşünülmelidir.

Bu bağlamda denebilir ki medya gerçekliği diye bir gerçeklik insanoğlunun hayatında yer almakta ve medya her eyleminde takipçisine olumlu veya olumsuz yönlendirici bir misyon üstlenmektedir. Medya ile kurulan iletişim şekillerini bir başlık altında toplamak veya medya zararlıdır, olumsuzdur demek başlı başına çok büyük bir hata olur. Yine de ayrıca belirtmek gerekir ki medya parasosyal bağlarla mevcut düzene alternatif düzen yaratabilir ve gelenek görenek aktarım işini işleyimsel olarak üstlenebilir. Bu noktada yapılması gereken, medyanın bu özelliği doğru hamlelerle -birey ya da toplum katmanları göz önünde bulundurularak- ileri ve işleyimsel bir şekilde toplum menfaatine, bilinçaltı beklentilerine uygun medya karakterleri/kahramanları yaratarak toplumu çağın gereklerine uygun gelişmiş ama yabancılaşmamış bireylerden oluşturmak olmalıdır.

Marcuse'ye göre yabancılaşma kavramı ile bireyler kendilerini onlara dayatılan varoluşla özdeşleştirip onda kendi öz gelişim ve doyumlarını buldukları zaman sorgulanabilir olur (Marcuse, 1986: 10). Burada bahsedilen özdeşleşmeyi Marcuse bir yanılısma olarak değil bir olgusalılık olarak kabul etmiş; ancak ona göre olgusalılık daha ilerleyici bir yabancılaşma anlamına gelmektedir (Marcuse, 1986: 10). Dolayısıyla bireyi kendi kültürel varlığı dışına çıkaracak her türlü özdeşleşme onu bir çeşit dönüşümle/yabancılaşmayla karşı karşıya getirecek ve yerel kültürel yapıyı tehdit edici nitelikte olacaktır.

Eğer bu dönüşüm, bireyi kendi kültürel varlığı dışına çıkarmıyorsa geleneğin doğası gereği yaşıyorsa ve sürekliliğini doğasında bulunan değişebilme gücünden alıyorsa sorun olmadığı düşünülebilir. Özbudun, "dönüşüm" terimiyle "gelenek" olarak ifade bulan süreğenliğin inkâr edildiğini belirtmiş ve geleneği gelenek yapan tam da bu dönüşümlere yani yeni koşullara uyarlanmada esnekliğe sahip olması (Özbudun, 2015: 29) şeklinde ifade etmiştir. Gelenek meşruiyetini sürekliliğinden almakta ve bu sürekliliğin sağlanmasında başat rol dönüşebilme yetisidir. Demek ki gelenek her ne kadar da değişmez bir kavram gibi anlaşılıyor olsa da dönüşümsüz bir gelenek geleceğe uzanmakta güçlük çeker (Ölçer Özünel, 2010: 12). Özbudun ve Ölçer Özünel'in ifadelerinden hareketle denilebilir ki geleneğin sürekliliği, dönüşüme ve yeni koşullara ayak uydurmasıyla ilgilidir. Bu durumu yine Özbudun'un ifadesiyle esnekliğini yitiren, yeni koşul ve durumlara uyarlanamayan ve bunlarla ilgili veriler taşımayan gelenek, bir süre sonra taşıyıcıları açısından işlevselliğini yitirecek ve unutulacaktır (Özbudun, 2015: 29).

Gelenek dönüşümü içinde birincil roller toplumun katmanları açısından tıpkı eski dönemlerin destan, hikâye kahramanının da olduğu gibi

bugün de medya karakterleri/kahramanları üzerinde ifade bulmaktadır. Nasıl ki destan kahramanı toplumun katmanları açısından önemli özellikleri üzerinde taşıyorsa, medya karakteri de bugünün istendik davranışlarını üzerinde taşımaktadır. Bu nedenle medya karakteri/kahramanı ile kurulan parasosyal bağ, kültürün sürerliliği konusunda önem kazanmaktadır. Parasosyal bağlar, bireyin sosyal ortamı, öğrenim seviyesi, ekonomik durumu gibi birincil etkenlerden dolayı farklı karakterlerle kurulabilir. Bu etkenler bireyin kimi takip edeceğini belirleyici niteliktedir. Ancak sadece sayılan bu öğeler bireyin seçiminin bizatihi belirleyicisi olmayıp toplumun geçmiş bilinçaltı bağıyla da ilgili olabilmektedir. Örneğin Türk epik destan geleneğinde idealize edilen ve topluma model olarak sunulan tiplerin başında başkahraman olan “Alperen Tipi”, “Bilge Devlet Adamı Tipi”, “Kadın Tipleri” ve “Hayvan Kahraman Tipleri” vardır (Çobanoğlu, 2011: 100). Aynı tasnifte Çobanoğlu, destanlarda yer alan asil tiplerin yanı sıra kahramanın düşmanları, yoldaşları bulunduğunu da dile getirmiş ve destan kahramanlarının kahramanlıklarının ortaya çıkmasına “yapılmayarı yapacak, başarılmayarı başaracak kahramanlar” olduklarına (Çobanoğlu, 2011: 100) dikkat çekmiştir. Buradan hareketle bugün TV kanallarında beğeniyle izlenen dizilerin başkahramanları ve yardımcı karakterler tıpkı teogonik, antropogonik, destan vs. dönemlerinde olduğu gibi toplumun benimsediği tiplerle benzerlikler taşımaktadırlar. Yukarıda da değinilen Çukur dizisi karakterleri bu duruma bir örnektir. Dizideki Yamaç, Çukur’dan yıllar önce ayrılmıştır; ancak yüce ülkü uğruna (ailesini ve Çukur’u korumak için) Çukur’a geri döner. Kahramanın doğup büyüdüğü yere dönmesi Türk anlatı geleneğinde sıklıkla görülmektedir. Bu dönüş ya vatanın/toprağın menfaati ya da ailesi ve sevdikleri uğruna yapılmaktadır. Her iki durum da yüce ülkü sayılabilir. Dizide Yamaç’ın sevdiklerini ve Çukur’u koruma adına yaptığı eylemler dikkat çekicidir. Konuya diğer bir örnek: Kurtlar Vadisi başkahramanı Polat Alemdar gösterilebilir. Dizi kahraman ailesinden, sevdiklerinden vazgeçer ve yeraltına iner, canavarlarla savaşmaz ama uluslararası suç örgütleriyle savaşır, birçok kez hayatını tehlikeye atar, kimi zaman insanüstü bir yetenek sergiler ve başarır (Aydos, 2019: 86). Bu aynı zamanda kahramanın arketipsel yolculuğunu hatırlatan bir durumdur. Kahraman sevdikleri ve ülkesi için fedakârlık yapıp hizmet etmek ve ödün vermek ister. Bu fedakârlığa neden olan sorunlar ise sevdiği birinin kaybı, bir nesne ya da sevgilisinin peşine düşmesi olabileceği gibi toplumsal sorunlar ve adaletin tesisi de olabilir (Aydos, 2019, Yücel 2014’ten). Kaldı ki Çobanoğlu’na göre alperenin özellikleri olarak ortaya konulan ve “benmerkezci” bir bencilliğin ötesinde toplumun menfaatleri ve inanılan dünya görüşü, yüce ülkü için varlığını feda etme duygusu, Türk epik destan geleneğinde istendik değerlerin hepsini yansıtmak bakımından “olumlu kahramanların” ortak özelliği olarak görülmektedir (Çobanoğlu, 2011: 100).

Fakat belirtmek gerek ki medyada idealize edilen kahramanlar gerçekte ideal olan bir karakterin özelliklerini taşıyamayabilir. Kişinin kendine yakın bulunduğu ideal olarak belirlediği veya etkileşime girdiği

kahramanın ayırt edici özelliği ise ekonomik gelirleri ve öğrenim seviyesi farklılıklarına göre değerlendirilmelidir. Yani toplumun farklı katmanları farklı tip medya kahramanlarıyla etkileşim geliştireceklerdir. Örneğin, Kurtlar Vadisi, Çukur, Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz gibi genellikle mafya hesaplaşmasını da içerisinde barındıran dizilerdeki karakterlerle yakın zamanda Azra Kohen'in Fi adlı kitabından uyarlanarak internet üzerinden izlerkitle ile buluşan Fi dizisi karakterleri aynı toplumsal katmana hitap etmemektedir. Bu bağlamda medya karakteri ile kurulan iletişim ve onun gerçekleşme seviyesini, iletişime girenin yaşadığı toplumsal, siyasi ve ekonomik ortam belirleyici olacaktır. Öte yandan medya karakteri ile izlerkitle arasında kurulan tek taraflı etkileşim, takipçisine sadece yeni bir yaşam tarzı önermesi boyutuyla dikkat çekici değildir. O aynı zamanda bireysel/toplumsal huzuru ve güvenliği de tehdit eder boyuta gelebilmektedir. Örneğin, "La casa de papel" dizisinden etkilendiklerini belirten gençler, tıpkı dizideki gibi maske takmış ve yedi yüz bin liralık soygun yapmışlardır (www.yenisafak.com).

Sonuç

Günümüzde gündelik hayatın kurgulandığı en temel kaynak olan medyanın varlığı (İçin Akçalı, 2006: 97) insanoğlunu imkânlarıyla bir uçtan, diğer uca dünyada olup biten her şeyden aynı evde yaşıyormuş gibi haberdar etmektedir. Bu, son derece yararlı olmakla beraber kişilere popüler kültür davranışları kazandırabilmektedir. İletişim teknolojileri sayesinde medya aracılığı ile yaşanan popülere doğru dönüşüm, aynı zamanda bireye yeni bir yaşam tarzı önerir bu da milletlerin başka milletler altındaki dönüşümüne benzer bir yapıyla, önce bireyi, sonra tüm toplumu etkisi altına alır.

Parasosyal etkileşim, gerek küresel kültür gerekse yerel kültür üreten toplumlar için, küresel bir olgu olarak ortadadır ve bireyi popüler kültüre yaklaştırmaktadır. Marshal tarafından daha önceleri tasvir edilen popüler kültür ile genellikle çok daha yaygın ve herkes için erişilebilir bir içeriğe sahip (Marshal, 1999: 591) bir kültür kastedilir. Popüler kültürün esas işi, eğlence (Marshal, 1999: 591) olup televizyonların ve tüm medyanın bütün olayları, eğlenceli bir biçimde, görsel bir show gibi halka sunması ve bu yolla halkı uyuşturması (Postman, 2004: 101) hedef kitleyi bireyselleştirerek küreselleşme sürecinde daha da kolay güdülenecek topluluklar haline getirmektedir. Daha da ileri gidildiğinde bunlar aralıksız olarak ve tekeli bir biçimde toplumun katmanlarını hipnotize edici medya karakterlerine dönüşebilmektedir.

Kültürel üretim iletişim teknolojisi ve pazar sayesinde çok uluslu devletlerin hegemonyası altına girmekte ve ulusların kültürel anlamlandırılmalar bağlamını dönüştürmektedir (Özbudun, 2003: 273). Ek olarak küreselleşmeyle beraber çok konuşulacak olan kimlik kavramı, kültürden ayrı düşünülmemelidir. Kimliği inşa eden unsurların başında gelen kültürün küreselleşme sürecinde yaşadığı dönüşüm (Ünür, 2015: 46),

medya yayın organları aracılığıyla (televizyon ve diğer sosyal medya ortamları) medya karakterleri ve izleyici arasında kurulan iletişim modelleriyle baskın kültürel yapıya karşı ulus-devletin varlığını destekleyici kültürel yapı için kullanılabilir. Bu aşamada öncelik verilmesi gereken, medya yayın organlarının, yerel ve ulusal yönetim organlarının, yerel/ulusal kültür öğelerini, küresel kültüre karşı koruma konusunda hemfikir olmalarını sağlamaktır.

Medya sunum şekilleri aynı olduğu için birey, kendi seçimlerinde bile bir dönüşüme maruz kalabilir. Ancak bu, her zaman birey ve ait olduğu topluluk açısından olumsuz doğru bir dönüşüm olmamakla birlikte bireye ve topluma faydalı da olabilmektedir. Bu tamamıyla medyanın hangi amaçla kullanıldığıyla ilgilidir. Medyanın bu gücüyle yeni bağımlılıklar yaratılabilir veya yeni bir kültür inşa edilebilir. Ya da küresel bir model yaratılarak yerel değerler, küresel içinde eritilebilir. Böylesi bir senaryo karşısında unutulmaması gereken, medyanın etki gücünün derecesidir. Çünkü alınan önlemin yaratılandan daha az olmaması, yerel-ulusal kimliğin menfaatine olacaktır. Bireyin parasosyal bağ geliştirdiği karakter, kültürel değerleriyle çeliyorsa ve yine de birey onunla özdeşleşme içerisine giriyorsa altını çizmek gerekir ki durum ön görülemez bir süreçle özellikle ulus-devlet için tehlikeli olacaktır.

Parasosyal bağlarla güçlendirilen küresel kültüre entegrasyon, küresel kültür endüstrisi içerisinde yeni iktisadi ilişkiler geliştirecek, yeni etki alanları yaratacak ve bunun sonucunda hiçbir bireyin kendini dışında tutamayacağı ortak kültürel değerler oluşturabilecektir. Bu bağlamda küreselleşme, toplumları sadece ekonomik yönden etki altına almakla kalmayacak yarattığı medya karakterleri ile de yeni küresel kültürel değerlerin oluşumuna destek verecektir. Böylelikle sanayi devletleri, tüketim toplumu insanların geliştirdikleri hileler ile denetleyecek ve diğer bütün kültürleri istedikleri kültüre entegre edebileceklerdir. Durum farklı okunacak olursa medya aracılığı ile oluşturulacak söylem evrenleri milletin kendini doğrulamasına yardımcı olabilir. Ulusal kültürler, küresel kültür dinamiklerine karşı, tikel kültürü koruyucu ve geliştirici önlemler alabilirler, ancak bu önlemlerin bir çeşit muhalefet dalgasıyla değil; kültürel anlamlandırmaların göz önüne serilmesiyle yapılması gerekir. Kuşkusuz kültürel fark ve işleyimsel çeşitliliğin üretimi, küresel kültür güçlerinin kolaylıkla üstesinden gelemeyeceği bir alanı oluşturur.

Son olarak üzerinde ısrarla durulması gereken önemli detay, toplumsal ve kolektif alana hizmet eden aynı zamanda ulusal ortak belleği işaret eden imgeleri, sembolleri, davranışları kısacası her türlü göstergeyi medya ve medya karakteri aracılığıyla sunmanın gerekliliğidir. Fakat Türkiye'de kültür endüstrisi alanında yapılamayanların başında imge oluşturma veya oluşmuş hazır imgeleri kullanamama veya küresele taşıyamama sorunu gelmektedir (Oğuz, 2007: 74). İşte bu noktada, folklorun yarattığı ortak bellek ve paylaşılan deneyimden faydalanmak (Oğuz, 2007:

74) medya aracılığıyla kolektif bir kimlik üretmek, üretilen kimlik üzerinden “biz”i yaratmak, dinamik bir kültürel yapı inşa edilebilir. Ancak bu şekilde yerel, ulusal kültürler hem birey hem toplum merkezli yaklaşımlarla batının baskın kültürüne entegre olmaktan kurtarılabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ARSLAN, Özge (2013). *TV Dizilerinde Yer Alan Karakterler İle Kurulan Parasosyal Etkileşim: Bağlanma Biçimleri Ve Yalnızlık Açısından Bir İnceleme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- AYDOS, S. Serpil (2019). “Afganistan’da Kurtlar Vadisi Dizisi ve Modern Halk Masalı Kahramanı Olarak Polat Alemdar”. *Millî Folklor*, 2019, S. 121, s. 81-94.
- BARS, M. Emin. “Sözlü Gelenekten Elektronik Döneme Bilgelik Dönüşümü: Irkıl Ata’dan Şahin Ağa’ya”. *Millî Folklor*, 2018, S. 117, s. 120-131.
- CHANDLER, Daniel - MUNDAY, Rod (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*. (Çev.: Babacan Taşdemir), İstanbul: İletişim Yayınevi.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2001). “Türk Destanları”. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı-I*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2011). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOŞKUN, Bergen (2013). “Frankfurt Okulu: Düş Kırıklığı, Aklın Büyüsü ve Sirenlerin Sesi”. *Posseible Düşünme Dergisi*, S. 4, s. 48-58.
- EKİCİ, Metin (2002). “Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında-II”. *Millî Folklor*, S. 54, s. 11-18.
- ELÇİN, Şükrü (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- EROĞLU, Feyzullah - İRMİŞ, Ayşe (2006). “Küreselleşmenin Yol Haritası: Küreselleşen Kültürden Küresel Pazar”. *Türk Yurdu*, 26 (222), s. 59-64.
- İÇİN AKÇALI, Selda (2006). *Gündelik Hayat ve Medya (Tüketim Kültürü Perspektifinde Okumalar)*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- KARACA, Şükran - GÜMÜŞ, Niyazi (2008). *Kültür ve Tüketim (Hofstede Kültür Boyutları Ve Ülke Örnekleri İle)*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- KURT, Hanifi (2006). *Gündelik Hayat ve Medya, Bölüm: Türkiye’deki Egemen Politik Kültür Sembollerinin Medyadaki Tezahürü Üzerine Bir Değerlendirme*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- MARCUSE, Herbert (1990). *Tek Boyutlu İnsan*. (Çev.: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- MARSHALL, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev.: Osman Akınhay - Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- OĞUZ, M. Öcal (2007). "Folklor: Ortak Bellek veya Paylaşılan Deneyim". *Millî Folklor*, S. 74, s. 5-8
- ÖZBUDUN, Sibel (2003). *Kültür Halleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- ÖZBUDUN, Sibel (2015). *Hermes'ten İdris'e Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- ÖLÇER ÖZÜNEL, Evrim (2010). "*Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman Mitoloji ve İktidar İlişkisi*", Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- POSTMAN, Neil (2004). *Televizyon Öldüren Eğlence: Göster Çağında Kamusal Söylem*. (Çev.: Osman Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2009). *Türkmenistan Sahası Destancılık Geleneği ve Türkmen Destanları*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- TALAS, Mustafa - KAYA, Yaşar (2007). "Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları". *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR) Dergisi*, XXI, s. 149-162.
- TAYLAN, Hasan Hüseyin ve ARKLAN, Ümit (2008). "Medya Ve Kültür: Kültürün Medya Aracılığı İle Küreselleşmesi". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 85-97.
- ÜNÜR, Ece (2013). "Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili". *Erciyes İletişim Dergisi "Akademia"*. S. 2, s. 32-42
- ÜNÜR, Ece (2015). *Yerli Dizilerdeki Kimlik Kalıpları*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://www.cnnturk.com/turkiye/diziden-etkilenip-soyadlarini-degistirdiler?page=1> (Erişim: 04.03.2019)
- URL-2: <https://www.yenisafak.com/video-galeri/gundem/la-case-de-papel-dizisinden-etkilenip-700-bin-tllik-soygun-yaptilar-2187668> (Erişim: 10.03.2019)

TÜRK MİTOLOJİSİNİN TEKNOLOJİK GÜCE VE KARAKTERE ETKİSİ: “MONSTER” BİLGİSAYAR MODELLERİ

THE EFFECT OF TURKISH MYTHOLOGY ON TECHNOLOGICAL POWER AND CHARACTER: MONSTER NOTEBOOK MODELS

Hasan KIZILDAĞ*

ÖZ: Türk kültürü gerek yayıldığı geniş coğrafyalar gerekse tarihi kökenlerinin eskiliği bakımından binlerce yıllık bir birikime sahiptir. Bu birikimin en önemli yansımalarından birisi de Türk mitolojisidir. Türk mitolojisi, Orta Asya’dan Balkanlara, Sibirya’dan Anadolu’ya Türk topluluklarının tamamının ortak ve kendine özgü hüviyetleri çerçevesinde gelişmiş ve tarihin, arkaik/kadim dönemlerinden bu yana nesilden nesile aktarılarak hayatîyetini devam ettirmiştir. Milattan önce 10.000'lere, paleolitik döneme tarihlenen Sibirya (Baykal/Altay) mağara/kaya resimlerindeki evren tasavvuru ve Kam/Şaman tasvirlerinden başlayarak evreni anlama ve anlatma gayesinin bir tezahürü olan Türk mitolojisi, arkaiklik, coğrafi genişlik, kabile/boylara ait özgün çeşitlilik ve tahayyül gücü bakımından oldukça zengin anlatıları ihtiva etmektedir.

Türk mitolojisi, kültürün genetik kodlarını barındırması ve geçmişten günümüze Türk düşüncesini şekillendirmesi bakımından, geçmişte olduğu gibi bugün de tedrici olarak toplum üzerindeki etkisini sürdürmektedir. Bu etki gerek mimari, resim, müzik ve sinema gibi sanat eserlerinde gerekse toplumun gündelik yaşantısında bir şekilde kendine yer bulmaktadır. Teknolojinin, günümüz insan hayatının doğal ve ayrılmaz bir parçası haline gelmesiyle beraber, teknoloji üreten şirketler, ürünlerinin üretim-pazarlama süreçlerinde, geçmişten bugüne insan hayatlarının bir parçası olan mitolojik unsurları kullanmaktadırlar. Türk mitolojisi de özellikle Türkiye merkezli teknoloji şirketlerinin ilgisini çekmekte ve üretilen ürünlerin marka/model kimliğini oluşturma sürecinde doğrudan veya dolaylı olarak rol oynamaktadır.

Bu çalışmada, Türkiye merkezli, yüksek performanslı bilgisayar üreticisi/markası olan “Monster”ın ürünlerinde Türk mitolojisinin etkisi incelenecektir. Monster bilgisayarın, marka/model kimliği oluşturma ve satış politikasında Türk mitolojisine ait unsurlardan yararlanma durumu, markaya ait “Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar” modelleri üzerinden ele alınacaktır. Bahsi geçen varlıkların Türk mitolojisindeki yeri ve markanın bu isimleri seçme nedenleri tartışılarak, Türk mitolojisinin markanın karakterindeki etkisi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Monster notebook, Türk mitolojisi, marka, pazarlama, kültürel kodlar.

ABSTRACT: Turkish culture has thousands of years of accumulation due to the breadth of the geographies its spreads and the antiquity of its historical origins. One of the most important reflections of this accumulation is Turkish mythology. Turkish mythology developed within the framework of the common and unique identities of all Turkish communities from Central Asia to the Balkans, Siberia to Anatolia, and has continued its life since the archaic/ancient periods of history by being passed down from generation to generation. The kam/shaman and the

* Arş. Gör. – Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Samsun - kizildaghasan@yandex.com

universe depictions in Siberian (Baikal/Altay) cave/rock paintings dated to 10.000 BC (Paleolithic period) are a manifestation of the Turks aim to understand and explain the universe. In this respect, it contains rich narratives with archaism, geographical breadth, tribal/tribal diversity and power of imagination.

Turkish mythology still has its influence on society in terms of containing the genetic codes of culture and shaping Turkish thought from the past to the present. This influence is found in works of art such as architecture, painting, music and cinema, as well as in the everyday life of society. As technology has become a natural and integral part of today's human life, companies that produce technology use mythological elements that are part of human lives from the past to the present in the production-marketing processes of their products. Turkish mythology also attracts the attention of technology companies based in Turkey and plays a role directly or indirectly in the process of creating the brand/model identity of the products produced.

In this study, the impact of Turkish mythology on the products of Monster, a high-performance computer manufacturer based in Turkey, will be examined. Monster computer's creating a brand/model identity and using the elements of Turkish mythology in the sales policy will be discussed through "Abra, Semruk, Markut, Tulpar, Huma" models. The place of the mentioned assets in Turkish mythology and the reasons for choosing these names and the effect of Turkish mythology on the character of the brand will be discussed.

Keywords: Monster Notebook, Turkish mythology, brand character, marketing, cultural codes.

Giriş

Mitler, insanın yeryüzüne ayak bastığı ilk andan itibaren, birey ve toplumların tarihî yolculuklarında dünyayı ve evreni anlama çabasından ortaya çıkmıştır. İnsanın kendisi dışındaki mikro ve makro kozmosu algılama gayesi, hayal gücü ve akıl vasıtasıyla algılanabilir ölçülerde tezahür etmiş ve insanlığın merak ettiği şeylere ilk cevapları, ilk felsefî ve bilimsel eylemleri ortaya çıkmıştır. Bu yolla, vahşi doğa ve etrafındaki sonsuz evren karşısında aciz kalan insan, "Ne?, Neden?, Nasıl?" gibi sorularına bir takım cevaplar bulmuş ve hayatını anlamlandırmaya çalışmıştır.

Fuzuli Bayat'a göre (2005: 3) mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, sembolleştirme ve şekillendirme sürecindeki düşünce unsurunun, tahkiye unsuruyla birleşerek değerler dizisinde (sentagma) gerçekleşmesidir. Mitler, sentagmada yani anlamlı bir dizi ve tasvir oluşturma sürecinde insan tahayyülünün bir yansıması olarak, yaratılışa ve dünyadaki canlılığın nedenselliğine dair yaptığı çıkarımlarla, kutsala ait ilk cevapları verir. Bahaeddin Ögel'e göre (2014: 23) mitler, insanlığın ruh âleminin sembollerle (allegoria) ifade edilmiş aynasıdır. Karen Amstrong'a göre (2006: 8-9) mit, bilinmeyenle, insanın dile getirmek için uygun sözcükleri bulamadığı şeylerin ve etrafındaki dünya karşısında yaşadığı acizliğin büyük sessizliğiyle ilgilidir. Bu bakımdan mitler, insanı bu dünyada ve ölüm sonrası dünyada uygun adımı atmaya yönlendirir. İnsanı hem yaşanılan dünya hem de ölümden sonra varlığına inanılan hayat için hazırlayan mitler, Mircea Eliade'nin tabiriyle (2001: 15-16) "kutsal bir öyküyü, başlangıcı ve varoluşu" anlatır. Bu bakımdan mitler, arkaik dönemlerden beri güçlü bir etkiye sahiptir.

Fuad Köprülü'nün tabiriyle (1980: 42), “medeniyet dairesinde eskilik bakımından aşağı (kadim/arkaik) bir seviyede bulunan Türkler”, mitolojik bakımdan da oldukça eski bir tarihe sahiptir. Ögel'e göre (2014), Türk mitolojisi; Türk ailesi, Türk cemiyet düzeni ile Türk ahlak ve adetlerinin bir aynası gibidir. Türk mitolojisi, diğer dünya mitolojilerinde olduğu gibi ölü fikir ve düşüncelerden meydana gelmemiştir. Türk mitolojisi, bir hayat yoludur. Cemiyeti düzenleyen ve güden, canlı düşüncelerin bir toplamıdır. Öyle ki Bahattin Uslu'ya göre (2016: 10), “Batı dünyası, mitolojik olgularını uzun zaman önce kaybetmişken, Türkler, mitolojik unsurlarını halen yaşatmaktadır.”

Proto-Türklerden günümüze, içtimaî hayatta bir şekilde kendine yer bulmuş olan Türk mitolojisine ait unsurlar, toplumsal yapı içerisinde canlılığını koruduğu gibi şifahî anlatılarda da mevcudiyetini sürdürmüş ve özellikle destan ve masallar aracılığıyla aktarılmıştır. Bu yollarla günümüze kadar uzanan mitolojik unsurlar müzik, edebiyat, mimari ve görsel sanatlar için önemli malzemeler haline gelmiştir. Kolektif bellekteki yerinin etkisiyle modern unsurlara dâhil edilen Türk mitolojisi unsurları, günümüzde teknoloji mecraları açısından da önemli bir malzeme olarak görülmekte ve bu unsurlar, üretilen ürünlerin marka/model kimliğini oluşturma sürecinde doğrudan veya dolaylı olarak rol oynamaktadır.

Bu çalışmada, Türkiye merkezli, yüksek performanslı bilgisayar üreticisi olan Monster'ın ürünlerinde Türk mitolojisinin izleri incelenmiştir. Monster bilgisayarın, “Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar” modellerinden hareketle markanın model ve üretim-pazarlama politikaları incelenmiştir. Bahsi geçen varlıkların Türk kültür ve mitolojisindeki yeri ve markanın bu isimleri seçme nedenleri tartışılarak, Türk mitolojisinin, Monster bilgisayar modellerinin karakterindeki etkisi ele alınmıştır.

Mitolojilerin Marka/Model Adlarına Olan Etkisi

Bronislaw Malinowski'ye göre (1990: 29), toplumsal düzen ve uygarlığın varlığı, yalnızca eski kuşakların öğretisi ve bilgisine sıkıca bağlı kalınarak korunabilir. Her gevşeme grubun/topluluğun birliğini zayıflatarak kültürel düzeyini ve varlığını tehdit etme derecesinde tehlikeye atar. Bu sebeple, geçmişle doğru bir bağ kurmak ve kültürel unsurları koruyarak aktarmak, toplumun gelecekteki varoluşunu doğrudan ilgilendirmektedir. Şahin Köktürk'e göre (2019: 135), bir milletin hayat tarzını anlatılarından takip etmek mümkündür. Epik-mitolojik karakter taşıyan destan gibi anlatılar, bir milletin kültürel hayatını, yaşama biçimlerini yansıtır. Eski öğretiler, anlatılar ve kültürel unsurlar, cemiyetin köklerine benzemektedir. Köklerinden ayrılmış, kolektif bellekteki kültürel paydadan uzaklaşmış toplulukların bir arada yaşayabilme kabiliyetleri körelir. Bu bakımdan, mitolojiler, milletlerin/toplumların ortak akıl ve birikimlerinin en önemli temellerindedir. Mitolojik öğelerin muhafazası ve nesiller arası aktarımı, aynı zamanda kültürel ve genetik kodların aktarılması anlamına gelmektedir.

Türk mitolojisi, Orta Asya'dan Balkanlara, Sibiry'a'dan Anadolu'ya Türk topluluklarının tamamının ortak ve kendine özgü hüviyetleri çerçevesinde gelişmiş ve tarihin arkaik/kadim dönemlerinden bu yana nesilden nesle aktarılarak hayatini devam ettirmiştir. Milattan önce 10.000'lere, paleolitik döneme tarihlenen Sibiry'a mağara/kaya resimlerindeki evren tasavvuru ve Kam/Şaman ayini tasvirlerinden başlayarak evreni anlama ve anlatma gayesinin bir tezahürü olan Türk mitolojisi, arkaiklik, coğrafi genişlik, kabile/boylara ait özgün çeşitlilik ve tahayyül gücü bakımından oldukça zengin anlatıları ihtiva etmektedir (Hoppal, 2012: 63-71; Bayat, 2015: 28-29). Aynı mitik varlıkların farklı Türk boylarında farklı vasıf ve adlarla anılması bu çeşitliliğin tezahürüdür. Daha da önemlisi Türk dünya görüşünün üçlü evren tasavvuru neticesinde sahip olduğu "aşağı, orta ve yukarı dünya" anlayışları da mitik kadronun nicelik bakımından zenginliğine bir örnektir. Bu bakımdan Türk mitolojisi, arkaik dönemlerden beri güçlü bir etkiye sahiptir.

Mitolojilerin toplum üzerindeki etkisi modern çağla beraber üretim-tüketim alışkanlıklarına da yansımıştır. Halk kültürü unsurlarının her türlü sanat veriminde kendine yer bulmasının yanı sıra sosyal hayat içerisinde de üretim ve tüketim anlayışlarını etkilemektedir. Umay Günay (1996: 3), "reklam kampanyalarının, hedef kitlenin değer ve kabullerinin tespit edilerek" düzenlendiğini belirtirken, üreticilerin üretim-pazarlama-satış süreçlerinde halk kültürü unsurlarını bilinçli bir şekilde kullandıklarını ifade etmektedir. Bununla beraber marka ve model isimlendirmeleri de yine aynı bilinçle, tüketiciye hitap edecek, ona yakın gelecek şekilde tayin edilmektedir. Mehmet Tıgılı'ya göre (2003: 67-68), marka imajı, tüketicilerin markanın sembolik değerinden türettikleri marka nitelik ve çağrışımlarını kendilerinin nasıl algıladıklarıdır. Marka kişiliği, ürünün tüketici için kişisel anlamını artırır ve tüketicinin ürünüyle özdeşleşmesini sağlar. Monster, ürettiği bilgisayar modellerine verdiği adlarla beraber marka ile tüketici arasında bir anlam çerçevesi yaratarak tüketicinin ürünle özdeşleşme sürecini kolaylaştırmaktadır.

Günümüzde bütün ülkelerde üreticiler, ürettikleri ürünlerde öyle veya böyle halk kültürü unsurlarını kullanmaktadır. Mesela marka adı seçimleri konusunda Nike markası ismini Yunan mitolojisindeki "kanatlı zafer tanrıçası"ndan almaktadır (Graves, 2010: 51; Öztürk, 2009: 732). Markaların logo/ablemleri için de durum aynıdır. Volvo markasının amblemi "Roma ordularını kumanda eden savaş tanrısı Merih/Mars'ı" sembolize etmektedir (Bonney, 2000: 972; Rosenberg, 2003: 34). Starbucks'un amblemi ise Yunan mitolojisindeki "yarı kuş yarı kadın formundaki deniz iblisleri, adalarda oturan güzel sesli, şarkılarıyla denizcileri kendine çekerek öldüren varlıklar olan Sirenlerden esinlenilmiştir (Bonney, 2000: 420; Rosenberg, 2003: 158; Öztürk, 2009: 867). Karşılaşılan diğer örneklerde ise, bazı Türk markalarının isim seçiminde yabancı milletlerin kültür veya mitolojilerine gönderme yaptıkları görülmektedir. Pegasus Havayolları ismini Yunan mitolojisindeki

“ölümsüz kanatlı at”tan, Metis Kitap’ın ismini “bilgeliğin titan tanrıçası ölümsüz Metis”ten almıştır (Öztürk, 2009: 780; Graves, 2010: 389; URL-1) . Aynı durum Türk markalarının model isimleri için de geçerlidir. Bir Türk markası olan Casper bilgisayarın “Excalibur” modelinin adı, İngilizlere ait “Kral Arthur Efsanesi”nde, Arthur’un, “gölde yaşayan bir mitolojik varlık tarafından kendisine verilen, her şeyi yok edebilecek güçteki kılıcı”nın adından alınmıştır (Öztürk, 2009: 366). Yine bir diğer yerli teknoloji üreticisi Vestel’in “Venüs” isimli telefonu ismini Roma panteonundaki “aşk ve güzellik tanrıçası”ndan almıştır (Bonney, 2000: 1123-1124).

Örneklerden de anlaşılacağı üzere günümüzde marka ve model adlarının seçiminde mitolojilerin büyük bir etkisi olmaktadır. Mitolojiye yapılan atıflar hem markanın karakteristiğini hem de vermek istediği mesajları iletmektedir. Mitolojik varlıklara yapılan atıflarla markaların karakteristiğine bilgelik, estetik ve güç gibi vasıflar eklenmektedir. Bu durumun bir benzeri, Türk bilgisayar markası Monster için de geçerlidir. Yüksek performanslı bir oyun bilgisayarı markası olan Monster, ürettiği bilgisayarlarda Türk mitolojisinden varlıkları model adı olarak kullanmaktadır. Bu şekilde Türk mitolojisinden öğeleri yeni nesillere tanıtmak için yanı sıra, mitolojiye olan ilginin artmasına da yardımcı olmaktadır. Monster’ın şu ana kadar ürettiği modellerde “Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar” isimlerini kullanması, bu tercihin tesadüfi olmaktan ziyade bilinçli bir seçim olduğu kanaatini güçlendirmektedir. Markanın internet sitesi ve satış politikasında yansıttığı bu bilinçli seçim, üretilen modellere bir karakteristik katmanın yanı sıra bu modelleri inceleyen veya alan kişilerin, modele adını veren mitolojik varlığı tanımasını da mümkün hale getirmektedir. Monster, “Adını Türk mitolojisindeki efsanevi canlılardan alan laptop serileriyle, masaüstü bilgisayarların performans alanındaki hükümdarlığına son vermektedir (URL-2)” iddiasıyla, Türk mitolojisinden ilham alarak isimlendirdiği bilgisayar modelleriyle, yüksek performans taleplerine cevap vermektedir. Özellikle yüksek üstün donanımlar gerektiren iş istasyonları ve bilgisayar oyunu oynayan kitleler nazarında oldukça önemli bir unsur olan “performans” hususu, Monster’ın Türk mitolojisiyle karakterize edilmiş modellerinde karşılık bulmaktadır. Bunun yanı sıra “oynayamadığınız oyun olursa, %100 iade garantisi” ilkesiyle satılan bu modeller, teknolojik anlamdaki üstünlüğünün yanı sıra mitolojik ve kültürel unsurları bünyesinde barındırması bakımından önemlidir.

Türk üreticilerin önemli bir bölümünün, dünya pazarına açılabilmesi için ürünlerinin marka ve model adlarında devrin Lingua Franca’sı olan İngilizceyi kullanmalarına karşı, Monster’ın marka adında olmasa da model adlarında doğrudan Türkçeye yönelmesi dil bilinci bakımından da önemlidir. Bununla beraber farklı milletlerin kültür veya mitolojilerinin yerine Türk mitolojisini ön plana alan Monster son yılların yerlilik ve millilik vurgusuna da katkıda bulunmaktadır. Buna ilaveten, ülke dışına satılan her

bilgisayarla, bahsi geçen Türk mitolojisi varlıkları, yabancılara da tanıtılmaktadır.

Joseph Campbell (2013: 42), eski bir geleneğin devamını ancak onu mevcut koşullara göre yenileyerek sağlanabileceğini ifade ederken, Umay Günay da (1996: 10) folklor mahsullerinin, hayatiyetlerini ancak yeni şartlara adapte olarak sağlayabileceğini belirtir. Campbell'ın (2013: 38), günümüzde, uçakların, dünyadan ayrılma mitlerine benzer bir hayal gücünü beraberinde getirdiği şeklindeki görüşünden hareketle, uçak gibi araçların insanın uçma, göğe yükselme gibi en arkaik isteklerinden birini hem gerçekte hem de hayalî olarak gerçekleştirdiği düşünüldüğünde, bilgisayarların da bir başka dünyaya açılan kapılar olduğu ifade edilebilir.



Görsel 1 (Görsel Kaynakları: URL-3)

Bilgisayar oyunları ile birey, yaşadığı dünyadan oyun süresince uzaklaşmakta ve bir kurgunun içerisine girmektedir. Bu noktada, Monster bilgisayar modelleri, mitik bakımdan dünyadan ayrılma, başka karakterlere bürünme, epik ve fantastiğin dünyasına girme konularında, doğrudan Türk mitolojisinden varlıkların gücünü arkasına almaktadır. Kullanıcılar, bahsi geçen dünyanın kapılarını, “Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar” aracılığıyla açmaktadır. Böylece Monster, aynı zamanda, kullandığı model adlarında kültürel unsurları çağa uydurmakta ve bahsi geçen varlıkları dijital dünyaya dâhil etmektedir.

Abra

Abra, Monster'ın, Türk mitolojisinden beslenen beş modelinden birisidir. Gerek markanın kendi internet sitesinde gerekse modelin tanıtım sayfa ve reklamlarında Abra, doğrudan mitolojik bir atıfta bulunularak karakterize edilmektedir. Markanın, oyuncu bilgisayarı sınıfında yer alan Abra modelinin tanıtımı şu şekildedir:

“Tengiz’de yaşayan ejderha görünümlü ürkütücü dev su yılanı Abra, Monster’ın ellerinde farklı bir form kazanıyor ve oyun tutkunlarının en önemli silahına dönüşüyor (URL-4).”



Görsel 2

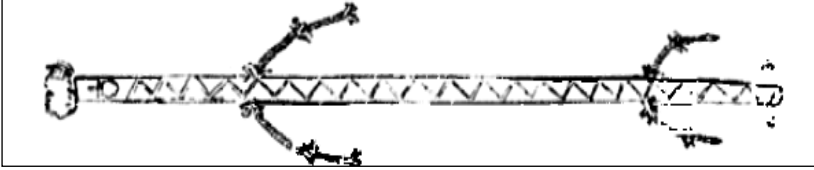
Abra, özellikle mitolojik kaynaklı Şamanist anlatılarda kendine yer bulmaktadır. Özellikle Türklerin üçlü evren tasarımı ile alakalı olan Abra, yer altı ile ilgili anlatılarda sıklıkla geçmektedir. Sergen Çirkin, Altay şamanlarının, yer altına inmek için çıktıkları yolculukta, kızıl kumlu çölleri geçip, Demir Dağ’a ulaşıp, zirvesini aştıktan sonra, yer tuniği denilen bir geçitten geçerek Erlik’in diyarına indiklerini ve öbür dünyaya geçen şamanın karşısına üzerinde kıldan bir köprü yer alan büyük bir deniz çıktığını belirtir (2019: 342). Anohin, “Abra”nın Erlik’in yer altı dünyasında (altıngı oroon veya alıs yer/ıraq ülke), kara çamurdan veya bir başka anlatıya göre kara demirden yapılmış bir sarayda yaşadığını belirtir. Bu saray, insanların gözyaşlarından oluşan dokuz nehrin birleşerek Toybodım (Doymadım) Nehri’ne dönüştüğü yerde, Bay/Pay Teñis (Bay Deniz)’in yanındadır. Bu denizde Abra ve Yutpa denilen korkunç su canavarları yaşar (Anohin, 2006: 5; Korkmaz, 2008: 11; Alekseyev, 2013: 68).



Görsel 3

Abra ve Yutpa isimli canavarların timsaha benzer bir görünümü vardır. Çatalkuyruklu ve dört ayaklıdırlar. Yapılan betimlemelere göre yeşil baldırlı, ak göğüslü, kayak gibi yassı çenelidirler. Erlik'in sarayını korurlar. Bir yağnayı (fili) tek lokmada yutabilirler. Gözleri parlak bakır renklidir. Ayaklarıysa kızıldır. İnanılmaz büyüklükte dirler, onları görenlerin yüreğini korku basar. Çok güçlü çeneleri vardır. Ker Abra ve Ker Yutpa olarak da anılırlar (Uslu, 2016: 163). Abra isimli mitolojik varlık, Kıpçak grubu Türk boylarında ise "arba" olarak geçmektedir (Beydilli, 2015: 66-67).

Yılanın sembolik kökeni, birinci aşamada soy atalarına, ikinci aşamada şamanlık atalarına, üçüncü aşamada ise yaratılışın başında Tanrı'nın emrini yerine getiremediği için kargışa uğrayan "bekçi yılan"a dayandırılmaktadır. Son olarak da Tanrı-Şeytan/Erlik ekseninde, yaratılan ilk şamana dayandırılmaktadır. Bunun sonucu olarak şaman, alt dünya ile ilgili aksaklıklarda ve ritmik olarak her yıl tekrarlanan mevsimsel döngünün bozulma ihtimalinin belirlediği afet, kuraklık, sel vb. gibi hadiselerin vuku bulunduğu zamanlarda ata ruhu olan şamanla, yılanın yardımına başvurur (Ergun, 2019: 430). Abra, soy olarak, Erlik'in cehenneminde bulunan Pay Teşis (kutsal deniz) canavarlarının soyundandır. Bazı şamanlar için Abra, yüce varlık olan Ülgen ile temasa geçmek için tös yani aracılık görevini yapar (Ada yezim, ay Abram/ sahibim babadır, abra ise aydır) (Anohin, 2006: 51; Radloff, 2008: 123).



Görsel 4 (Kaynak: Anohin, 2006: 518)

Abra'nın şamanların yardımcı ruhu olması, şaman kıyafeti olan "manyak"a da yansımıştır. Abra, aynı zamanda şaman kıyafetinin bir parçasıdır. Abra'nın bedeni yeşil, ayakları ve kuyruğu ise kırmızı kumaştan dikilir. Altısı üst ve üçü de alt ayağında olmak üzere dokuz (bir togus) kenar çekmesine sahiptir. Abra/Arba şaman kıyafetinde tam Yutpa'nın tam karşısında tasvir edilmektedir (Anohin, 2006: 51; Korkmaz, 2008: 24).

Huma

Monster'ın iş istasyonu sınıfında yer alan bir diğer modeli olan Huma, hem Türk mitolojisinin hem de dünya mitolojilerindeki efsanevi kuşun izlerini taşımaktadır. Model, tanıtım bölümünde şu şekilde verilmiştir:

"Süresiz uçuşa kabiliyetiyle göklerden inmeyen efsanevi Huma kuşunun gücünü ve asaletini üzerinde taşıyan Monster Huma serisi notebook modelleri, iş hayatında performanstan taviz vermek istemeyenlere sesleniyor. İş bilgisayarı segmentine konumlanan Huma serisi notebook'lar, donanım özellikleri ve taşınabilirlikleriyle öne çıkıyor URL-5."



Görsel 5

Huma/Hüma, “Umay Kuşu” adıyla Kıpçak Türklerinin inanışında Çin ve Hindistan’da yaşadığına inanılan, Zümrüdü Anka kuşuna benzeyen varlıktır (Öztürk, 2009: 951-952). Birçok araştırmacı, Umay kuşunun İranlıların “Hüma”sıyla ilgili olduğunu ileri sürmektedir. Bir cennet kuşu olarak düşünülen Hüma, Yunanlılardaki “devamlı tazelenme, yenilenme” anlamlarına gelen “Phoenix”in karşılığıdır (Beydilli, 2015: 249). Başkurt Destanları’nda kuğu görünümlü, ölümsüzlük suyuyla yıkanmış olan “Humay”, bütün kuşlara baş olan Samrav padişahın kızıdır (Baskurt Destanları I: Mitolojik Destanlar, 2014, 65).



Görsel 6

Hüma, halk inançlarında kutsal sayılmaktadır. Onu öldüren kişinin kırk gün içerisinde öleceğine inanılır. Yine inanca göre, üstünden uçtuğu kimselere zenginlik ve mutluluk getiren “devlet kuşu”dur (Korkmaz, 2008: 80). Aynı zamanda Çepni boyunun damgası¹ (𐰽)dir. Hüma, Mahmut Kaşgarî’ye göre Acemlerde “Simurg”, Araplarda “Anka”, Türklerde ise

¹ Bk. (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 51).

“Toğrul”dur (Beydilli, 2015: 497). Ögel de (2014: 693) proto-Türklerde “Tuğrul” isimli büyük bir mitolojik kuşun varlığını ifade etmektedir. Yakutlarda Umay² ruhunun bütün görev ve sıfatları ayıtsı/ayzıt denilen ruhlara verilmiştir. Ayıtsı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlar zümresidir. Bunlardan kimi insan yavrularını ve kadınları, kimi de hayvan yavrularını ve dişi hayvanları korurlar (İnan, 2000: 37).

Markut

Markut, Monster’ın iş bilgisayarları sınıfındaki bilgisayarıdır. Özellikle yüksek performans gerektiren işlerin kolaylıkla yapılabilmesi için tasarlanan Markut’un tanıtımı şu şekildedir:

“Buz yapısındaki gagası ve bakır pençeleriyle gök yolculuklarının yegane kılavuzu olan Markut, Monster’ın ellerinde yeniden hayat bularak Markut serisi notebooklara dönüşüyor (URL-6).”



Görsel 7

Mitolojik gelenekte kuşlar, evrensel bölgeler arasında bağlılık kuran, ilahî içeriğin sembolleri olarak karşımıza çıkar. Türk halklarında, ölen birinin ruhunun kuş şeklinde uçup gittiğine inanılır. Ayrıca Yakutlarda, doğacak çocuğun kuş şeklinde gökten geldiği inancı da vardır. Anadolu’da Yörük oymakları arasında, çocukları korkutmak için “Markut-Merküt” adında bir kuş motifi kullanılır. Bu isim eski bir ruh olan Burkut³’un isminden gelmektedir (Beydilli, 2015: 356, 368)

Kadim Türklerin anlattıklarına göre; eski çağlarda insanlar, yer altı dünyasının kötü ruhları karşısında kendilerini savunmakta acizdirler.

² Hüma, Uma, Umay, Humay, Toğrul/Tuğrul, Anka, Simurg ve Phoenix isimleriyle adlandırılan varlığın aynı varlık olup olmadığı, net olmamakla beraber hala kafa karıştırıcıdır. Bu sebeple Pervin Ergun (2019: 67), Hint-İran kültür dairesindeki Hüma/Uma ile Türk inanç sisteminin bir unsuru olan Umay arasındaki benzerliklerin araştırılması ve bahsi geçen varlıkların aynı olup olmadığını netleştirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

³ Markut, farklı Türk halklarında “Merkut, Merküt, Berküd, Berkut, Burkut, Bürkut, Bürküt, Bürküd” olarak da isimlendirilmektedir.

Erlik'in emrindeki kötü ruhların sürekli yeryüzüne çıkararak insanlara kötülük yapmasına razı gelemeyen Tanrı, insanları bilgilendirmek ve silahlandırmak için bir kartal (Berkut) gönderir. Berkut, bir türlü insanlarla anlaşamayınca durumu Tanrı'ya arz eder ve Tanrı ona yeryüzünde karşısına çıkan ilk kadınla beraber olmayı emreder. Böylece Berkut⁴, bir ağacın altında uyuyan bir kadınla yaşamaya başlar ve kadın dokuz aydan sonra bir çocuk doğurur. Bu çocuk ilk şamandır. Bu nedenle şamanlar kartalı ecdatları olarak görürler (Bayat, 2017: 142-143).

Bir diğer anlatıya göre, ilk şamanları yeryüzüne Merküt getirmiştir. Şaman olacak bir çocuğun ruhu Merküt tarafından yutulur. Bu kartal çayırın ortasında bulunan kızılçamla kara kayın ağaçlarından birinin tepesine yumurtasını bırakır. Bir süre sonra yumurta çatlar ve içinden bir çocuk çıkar, ağacın hemen altında bulunan bir beşiğe düşer. İyi şamanlar kızılçamdaki kızıl yumurtadan, kötü olanlarsa kara kayındaki kara yumurtadan çıkarlar. Bu kartal, tüm ömrü boyunca o şamanı korur ve yardımcı olur (Uslu, 2016: 215). Kartalla bağlı efsanelerde onun da ilk şaman gibi ölüleri diriltecek kadar sihir gücü olduğuna dair anlatılar vardır. Yakutlarda, çocuğu olmayan kadınlar, çocuk vermesi için kartala dua ederler (Beydilli, 2015: 115-116). Bürküt, Türk ırkına mensup Şamanistlerde çok yaygın olan töz'lerdendir (Radloff, 2008: 246).



Görsel 8

Bürküt, güneşin sembolüdür. Yeniden doğuşu, ebedi yaşamı, ölümsüzlüğü, güneşin doğuşunu simgeler. Ateşi, sıcaklığı ve hasat mevsimini çağırıştırır. Bu kuş o kadar büyüktür ki, ay onun sol kanadını, güneş de sağ kanadını ancak kapatır⁵. Bürküt (Merküt) kuşu şamana kendinden geçerek yaptığı yolculukta eşlik eder. Yağmur yağdırabilme gücüne sahiptir. Bolluğu

⁴ Tanrı'nın Buryatlara gönderdiği ilk şamanın, yeryüzüne kartal suretinde indikten sonra insanlarla anlaşılabilmesi üzerine, Tanrı'nın onu insan suretinde göndermesi ve Bürkut'un gördüğü ilk kadınla beraber olmasından doğan çocuğun ilk şaman olması üzerine bir diğer anlatı için bk. (Çoruhlu, 2002: 64).

⁵ Bazı anlatılarda tasvir tam tersi şekilde verilmiştir. İlerleyen bölümlerdeki anlatılara göre Merküt'un sol kanadı ayı, sağ kanadı güneşi kapatacak büyüklüktedir.

ve bereketi temsil eder. Kazakistan bayrağında, sırtında güneş taşıyan bir kartal vardır. Bu kuş türü aynı zamanda görünmez âlemle olan bağlantıyı temsil eden bir ruh olarak da görülür. Şamanlar onun yardımına başvurur. (Uslu, 2016: 215-216)

Rafloff, bir ayinde Markut ile ilgili bir şaman duası tespit etmiştir. Şaman, Oktu Kan, Purhan Kan, Yajın Kan, Ülgön'ün oğlu yüksek Kergaday ve kurbanın ruhu Perbi Kan gibi daha birçok ruhu çağırıp davuluna aldıktan sonra bu çağırmayı sema kuşu Marküt'e olan seslenme ile tamamlar:

Gök kuşları, beş Marküt,
Tırnakları bakırdan,
Ayın tırnağı bakırdan,
Ayın gagası buzdan,
Geniş kanatların görkem hareketli,
Uzun kuyruklu yelpaze gibi,
Sol kanadı ayı örter,
Sağ kanadı güneşi örter,
Ey dokuz kartalın anası
Yayı'ı geçerken şaşırmasın,
Edil üzerinde yorulmaz,
Öterek gel sen bana!
Oynayarak gel sen sağ gözüme!
Sağ omzuma kon!

Şaman, Marküt kuşunu bu şekilde çağırdıktan sonra cevap verirken kuş sesini öykünür ve "kagak kak, kak! Kam ay!" diye bağırır. Bu sırada, büyük kuşu taşımanın ne kadar ağır olduğunu göstermek için omzunu biraz aşağıya büker (Radloff, 2008: 54-55). Merküt, gök yolculuğuna çıkan şamanın ruhuna, göğün ilk üç katı boyunca kılavuzluk eder (Korkmaz, 2008: 113). Markut (Bürküt), aynı zamanda Salur boyunun damgasıdır⁶ (Y).

Semruk

Semruk, Monster'ın oyun/oyuncu bilgisayarı sınıfındaki bir diğer modelidir. Markanın mitolojik kartal temalı bu modelinin internet sitesindeki tanıtımı şu şekildedir:

"Oyunlardaki rakiplerinizi korkudan titretmek istiyorsanız, bir kanadıyla Ay'ı, diğer kanadıyla Güneş'i kapatan⁷ çift başlı ve bakır pençeli kartal Semruk'tan ilham alan Monster Semruk serisi notebooklar size sesleniyor (URL-7)."

⁶ Bk. (Ebulgazi Bahadır Han, 1974: 51).

⁷ Mitolojik anlatılarda Markut'un kanatlarının ay ve güneş kapattığı anlatılmaktayken, Monster model tanıtımlarında Semruk'un kanatlarının da güneş ve ayı kapattığını belirtmiştir. Ancak kaynaklarda Semruk'un kanatlarıyla ilgili bu şekilde bir anlatı tespit edilememiştir.



Görsel 9

Kartal ve şahin, atmaca, doğan gibi kuşlar, Türk mitolojisinde türeyişle ilgili önemli simgesel hayvanlardır. Bunlar, kendilerinden türenildiğine inanılan bir hayvan-ata ya da hayvan-anadır. Bu nedenle bu avcı kuşlar aynı zamanda birer tözdür. Yakutların soylu kabilelerinin atası kartaldır. Teleütlerden Merkütler bir kara kartaldan, Yurtas kabilesi de beyaz başlı bir kartaldan türediklerine inanırlar. Aynı şekilde Şato hükümdarı Li-Ko-yung'un kartal yuvasında doğduğu, Macar Arpad sülalesinin bir kartaldan geldiği gibi çeşitli bilgiler mevcuttur (Çoruhlu, 2002: 111).

Başkurt efsanesine göre, "Semrük" adında iki başlı bir kuş vardır. Bu kuş "Dirilik Suyu" içtiği için ölümsüzdür. Kaf dağında yaşayan "Semrük", göllerdeki ejderhaları yakalayıp Kaf dağına atmaktadır (Beydilli, 2015: 498). Yakutlara göre, göğün en üst katında ve göğün yere açılan kapısında, yeri göğü bağlayan Dünya Ağacı'nın tepesinde çift başlı bir kartal otururdu. Göklerin korunması bu kartalın vazifesiydi. Yine Yakut Türklerinde ant, kartalın adıyla içilir. Evlerinin çevresinde kartal gören Yakutlar ona et ziyafeti çekerler (Uslu, 2016: 24-25).



Görsel 10

Günümüzde Kazakistan'ın başkenti Astana'da kentin simgesi haline gelmiş olan "Bayterek" adlı bir kule bulunur ve tepesinde Samruk/ Semruk kuşunun yumurtasını simgeleyen oldukça büyük bir bölüm bulunur (Uslu: 2016: 210).

Sibirya ve Altay bölgesinde yurtların yanına dikilmiş uzun bir sırk bulunur. Sırığın tepesine yerleştirilen tahtadan kuşun adı "gök kuşu"dur. Yakutlarda bu sırk göğün direği olarak kabul edilir ve üzerindeki kuş da çift başlı kartaldır. Kartal Tanrı'nın gücünü ve erkini temsil eder (Uslu, 2016: 123). Sarı Nehrin kıvrımlarında, göçerlere ait çift başlı kartal biçimindeki muskaların bulunması (Roux, 2011: 143) da bu durumu açıklar niteliktedir.

Tulpar

Monster'ın oyun/oyuncu bilgisayarı sınıfındaki bir diğer modelinin adı olan Tulpar, Türk kültüründe destan kahramanının en önemli yardımcısıdır. Olağanüstü kanatları olan Tulpar, mitolojideki vasıfları dikkatlere sunularak şu şekilde tanımlanır:

"Oyunlarda mutlak galibiyetin sırrını, mitolojik uçan at Tulpar'ın görünmez kanatlarına saklayan Monster, oyun tutkunlarını Tulpar serisi bilgisayarları ile başarıdan başarıya taşıyor (URL-8)."



Görsel 11

Türk destanlarında, atlar da sahipleri kadar olağanüstü özelliklere sahiptirler. İnsan dilinden anlayan ve insan gibi konuşabilen atlar, çoğu zaman sahiplerini tehlikelerden ve ölümden korurlar. Uçma yeteneğine sahip bu atlar, eski Türk destanlarında Tulpar adıyla bilinir. Başkurt inançlarına göre Tulpar'ın kanatlarını hiç kimse göremez. Tulpar, kanatlarını yalnız karanlıkta, büyük engelleri ve mesafeleri aşarken açar. Eğer birisi tarafından kanatları görülecek olursa, Tulpar'ın kaybolacağına inanılır (Tavkul, 20087: 198-199). Azerbaycan, Başkurt, Gürcü, Tatar, Kazak, Kırgız, Altay, Karakalpak, Karaçay ve Kumuk halk edebiyatlarında da "Tulparlar" önemli yer tutmaktadır. Birçok Azerbaycan ve Anadolu halk masallarında uçan ve aynı zamanda binicisiyle insan gibi konuşan efsanevi atlar yer almaktadır. Kızılderililerin halk edebiyatı ürünlerinde, şaman karakterli

“Uçan Atlar” önemli yer tutmaktadır (Aslan, 2013: 309). Tulpar, Moğolistan ve Kazakistan devlet armalarında da yer almaktadır (URL-9; URL-10).

Türklerin efsane ve destanlarında geçen at erken tarih dönemlerinden onların kardeşi ve arkadaşı olarak görülür. Uçma, sahibini tanıma, onu kurtarma, hisleriyle ona tehlikeyi haber verme gibi esrarengiz özelliklere sahiptir. Türk mitolojisi, efsane ve destanlarında uçan; rüzgâr gibi hızlı at Tulpar’a sıkça rastlanır. Orta Asya Türk ülkelerinde kimsenin yakalayamadığı atların yaşadığı bir dağdan da bahsedilir. Eski Türk mit, efsane ve destanlarının çoğunda bu uçan ve genelde kırat (renk bakımından) olan kanatlı atlara rastlanır. Türk’ün zihninde at rüzgâr gibi koşan, hatta uçan ve kanatlı olarak düşünülür. Türk efsanelerinde bu uçma özelliklerine haiz mitolojik atlar hemen her efsane ve destanda adları verilerek kahramanlarla birlikte anlatılırlar (Keleş, 2017: 139).



Görsel 12

Türk masal ve destanlarında, Tulpar isminin doğrudan anılmadığı anlatılar da mevcuttur. Atın kahramana kendi kuyruğundan bir veya üç kıl vererek, zora düştüğünde bu kıl/ları yakması durumunda kahramanın yardımına koşması bu duruma örnektir. Kahraman, kıllardan birini yakar yakmaz at hemen orada belirmektedir. Bir anda mesafeleri kat etme ve kahramanın yardımına koşma durumu, bahsi geçen anlatılardaki atların da Tulpar olduğuna işaretler⁸. Türk Dünyası destanlarında Manas destanı dışında, Altay destanlarında Ak Tayçı’nın “Kanatlı yaratılmış Ak Boro⁹”su; Başkurt destanlarında Huma’nın Ural Batır’a vermek istediği “gökte doğup gökte büyüyen, yerde nesli olmayan, Akboz Tulpar¹⁰”ı; Hakas destanlarında

⁸ Gece olunca mezarın başına bir at gelir. Genç bu atı yakalar. At, kendisini bırakması karşılığında ne isterse yapacağını söyler. Sonra ona bir kıl verir ve ne zaman başı sıkışırsa bu kılı yaktığı zaman yardımına koşacağını söyler (Işık, 2010: 363). Devin başına gelince, Ural Batır, bu dağın başında çok durmaz; cebindeki o üç kılı çıkarıp yakmasıyla Akbozat’ın hemen karşısına gelip durması bir olur (Süleymanov ve diğerleri, 2014: 153).

⁹ Bk. (Altay Destanları I, 2002: 124).

¹⁰ Bk. (Baskurt Destanları-I: Mitolojik Destanlar, 2014: 101).

Altın Saraç'ının "insan diliyle konuşan, alınına ter değmeden uzun mesafeleri bir çırpıda aşan Ot Başı Sapsarı At"¹¹ ve Uygur halk destanlarında Boz Körpeş'in "hâl bilen, kişi diliyle konuşan, uçarcasına yol aşan Vefalı At"¹² gibi birçok anlatıda Tulparların varlığı söz konusudur.

Değerlendirme

Hayatın bütün alanları gibi kültürün de dijitalleştiği 21. yüzyıl dünyasında, halk kültürü unsurlarının da dijitalleşmesi, kültür emperyalizmi ve tek tipleşme, kültür endüstrisi ve sürdürülebilirlik gibi kavramları da beraberinde getirmektedir. Küreselleşme ve birbiri ardına gelen teknolojik gelişmeler dünyayı dijital-sanal bir köy haline getirmiş, teknolojik imkânları elinde tutan egemen güçlerin kültürel nüfuz alanlarını genişletebileceği, kültürlerini daha hızlı ve etkili bir biçimde pazarlayabileceği yeni yolları ortaya çıkarmıştır. Böylece kültürel dayatmalar, yozlaşma ve tek tipleşme (Oğuz, 2007) tehlikesi ortaya çıkmış, beraberinde her milletin kendi kültür unsurlarını, küreselleşme sürecine dâhil etme zorunluluğunu getirmiştir (Kızıldağ, 2018: 197). Bu noktada, Monster da doğrudan Türk mitolojisinden beslenerek adlandırdığı modelleriyle, küreselleşen dünyada kendi kültürüyle var olabilmenin bir örneğini teşkil etmektedir. Model adları seçiminin, tesadüfi olmadığı, aksine bilinçli bir tercih olduğu fark edilmektedir. Mehmet Tıgılı'ya göre (2003: 68) marka kişiliği, işletmelerin markalarını rakiplerinden farklı olarak konumlandırmalarına yaramaktadır. Bu bakımdan Monster, Türk mitolojisinden beslenen modelleriyle, kendini diğer bilgisayar markaları arasında ayrı bir yerde konumlandırmaktadır.

Ürünlerin niteliklerine, faydalarına ve oluşturulan tutuma bağlı olarak marka çağrışımları ile tüketici zihninde olumlu izlenimler yoluyla müşteri bağlılığı oluşturulmaktadır. Marka demek, tüketicinin zihninde farkındalık meydana getirerek, satın almaya teşvik eden isim, sembol, imaj veya tüm bu çabaların bileşimi demektir (Hacıoğlu Deniz, 2011: 257-258). "Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar"ın mitoloji ve kültürdeki yerinin "güç, hız, dayanıklılık" gibi hususlarla bağlantılı olması, Monster'ın model isimlendirmesinde bu varlıkları kullanmasını anlamlı hale getirmektedir. Özellikle ürünlerin karakteristik yapısı oluşturulurken "donanım gücü, hız, sağlamlık ve üst düzey performans" gibi özelliklere vurgu yapılması, ürünlerin isimleriyle bağlantılı olduğunu göstermektedir. Markanın gerek kendi sitesinde verdiği model bilgileriyle gerekse modellerin Türk mitolojisindeki özellikleriyle örtüşen resim/illüstrasyonlarıyla tüketicinin zihninde belirli imajlar oluşturması da söz konusudur. Başka markaların aynı sınıftaki bilgisayarlar modellerinin" Excalibur, Omen, Hermes, Legion, Pavillion, Alienware ve Titan (URL-11)" gibi yabancı mitoloji ve kültürlerden esinlenen isimlere sahip olması bu konuda Monster'ı diğer markalardan ayırmaktadır. Model adlarının Türkçe olarak ve Türk mitolojisinden

¹¹ Bk. (Hakas destanları-II: Kara Kuzgun, 2008: 85-87).

¹² Bk. (Uygur Halk Destanları-II, 2013: 71-72).

esinlenilerek seçilmesi, kültürel unsurları da bir pazarlama hamlesi olarak markanın olumlu imajına dâhil etmektedir.

Monster, ürünlerini isimlendirirken Türk mitolojisinden faydalanmanın dışında 2014 yılında, FRPNET isimli “fantastik yaşam portalı” ile işbirliğine giderek kazananına bir adet Monster Abra model bilgisayar hediye edilecek bir hikâye yarışması düzenlemiştir. Hikâyenin merkezinde “Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar”ın olması şartıyla yazılması istenen hikâyelerin yarışma sonunda birinci olana Monster’ın bir bilgisayar hediye etmeyi vaat etmesi de dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra kazanan hikâye, Türkçe ve yabancı dillerde olacak şekilde bir kitapçık olarak basılıp, satılan Monster modellerinin kutusuna eklenmiştir. “En iyi canavar hikâyesini yazın, Monster kazanın!” (URL-12) başlığıyla düzenlenen yarışma ile beraber Monster, hem modellerinin tanıtımını yapmış hem de Türk mitolojisindeki bahsi geçen varlıklarla ilgili yeni hikâyeler yazılmasını sağlamıştır. Bu bakımdan Monster’ın çabaları, Türk mitolojisini özellikle genç nesiller nezdinde gündeme getirmek adına oldukça önemlidir. Yarışmaya iki yüzden fazla kişinin hikâye¹³ yazarak yollaması, daha fazla kişinin bahsi geçen yarışmayı ve bu hikâyeleri takip etmesi, aynı zamanda bu mitolojik varlıkların insanlar tarafından öğrenilmesini de sağlamıştır¹⁴.

Sonuç

Seksenli yılların sonunda duvarların yıkılmasıyla başlayan ve özellikle iki binli yıllarla beraber gelişen teknoloji ve yeni medya aygıtlarının sınırları aşan etkisi sonucu, dünya küresel bir köy haline gelmiştir. Kültürlerarası geçişkenlik ve baskın kültürlerin etki seviyesi artmış ve her ülkenin kendi alamet-i farikalarını sergilemesini gerektiren bir düzlem meydana gelmiştir. Bu sebeple, 21. yüzyılın baş döndürücü gelişmeleri ve üretim-tüketim alışkanlıkları çerçevesinde, toplumların özgün değerlerini birer katma değer unsuru olarak kullanması elzem hale gelmiştir. Egemen kültürlerin tahakkümü ve yozlaştırıcı tesirinden mümkün olduğunca az oranda etkilenmek; toplumların kendi kültürel kodlarını, sürdürülebilir kalkınma çarklarına dâhil edebilmeleriyle mümkün olacaktır. Bu noktada gösterilecek bütün çabaların; yozlaşma, tek tipleşme ve asimilasyon tehlikelerinin önüne geçerek, kendi kültürü ile var olabilmek ve bu kültürü dünyaya tanıtmak/pazarlamak hususlarında olumlu istikamette etkili olacağı bir gerçektir.

Monster bilgisayar, Türkiye merkezli bir teknoloji markası olarak, ürettiği bilgisayar modellerinde Türk mitolojisinden varlıkları, üretim ve marka karakteri bağlamlarında değerlendirmektedir. Monster’ın, “Abra, Huma, Markut, Semruk ve Tulpar” isimli modelleri, yalnızca Türk

¹³ Yarışma duyurusunda hikâyelerin yazılabilmesi için bahsi geçen mitolojik varlıkların açıklamaları ve vasıfları takipçilerle paylaşılmıştır. Yarışmacılar, hikâyelerini bahsi geçen varlıkların Türk mitolojisindeki özelliklerine göre yazmışlardır.

¹⁴ Bahsi geçen yarışmayı *Yaltar Han Efsanesi* isimli hikâyesiyle Adil Öztürk kazanmıştır. (URL-13).

mitolojisinden varlıklarla isimlendirmekle kalmamış, aynı zamanda ürünü ve tanıtımını, bahsi geçen varlıkların mitolojideki hikâyelerini ve özelliklerini kullanarak zenginleştirmiştir. Bahsi geçen beş modelin isimlerinin, markayı yabancı mitolojilerden beslenen veya dünya pazarına açılabilmek için yabancı isimlerle donatılmış ürünlerden farklı bir noktaya taşımıştır.

Yapılan çalışmada, Monster bilgisayarın, model karakteri oluşturmada Türk mitolojisinden esinlenen kültürel kodları kullandığı görülmüştür. Markanın, Türkçe ve Türk mitolojisinden model adlarını kullanarak yabancı pazarlarda kendine yer bulması, Türk kültürü ve mitolojisi açısından da önem arz etmektedir. Günümüz dünyasında kendi kültürel kodlarıyla ayakta durabilmek bir ülke veya millet için olmazsa olmazlardan iken, bu kodların üretilen ürünlerle özdeşleştirilmesi, kullanılan kültürel unsurların yabancı ülkelerde temsiline de imkân tanımış olmaktadır.

Modellerin karakteristiğini oluştururken gerçekleştirilen bilinçli seçimler sonucunda, gücünü Türk mitolojisinden alan modeller ortaya çıkmıştır. Bu husus, mitolojik unsurların teknolojik güce etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Monster, model adlarıyla tüketicinin zihninde birtakım imajlar oluşturmaktadır. Özellikle bilgisayar oyunlarının, kişiye yaşanan dünyadan uzaklaşma, başka dünyaların kapılarını aralama imkânlarını sağlaması ve bu imkânların, markanın belirtilen beş modelindeki mitolojik varlık/canavarlar vasıtasıyla gerçekleştirilmesi, dikkat çeken bir diğer unsurdur. Ürünlerin isimlerinin, tüketiciyi meraka sevk etmesi ve bahsi geçen bu varlıklar konusunda bilgi edinme isteği doğurması da doğaldır. Sinema ve medya aygıtlarının bütününün ve özellikle “Hollywood Effect” tabir edilen durumun etkisi sonucu, yabancı kültürler ve mitolojilere ait varlıkların neredeyse bütün dünyaca bilinmesi, Monster’ın Türk mitolojisine yaptığı atfı daha önemli hale getirmektedir.

Sonuç olarak, Monster’ın, bahsi geçen varlıkları gündeme getirerek Türk mitolojisini özellikle yeni nesillerin gündemine taşıması, dünyayla rekabette kendi kültürel unsurlarını kullanması, model karakterlerini oluştururken kültürel kodlara başvurması, modellerinin güç, dayanıklılık, hız gibi özelliklerini Türk mitolojisindeki varlıklarla özdeşleştirilmesi, modellerine verdiği isimlerle, bahsi geçen mitolojik varlıkların tanınmasını sağlaması gibi hususlarda önemli bir etki sahibi olduğu görülmektedir. Bu sonuçtan hareketle, yerli markaların üretim ve pazarlama süreçlerinde, Türk mitolojisi ve kültürüne yapacakları atıfların, markaların karakteri ve özgünlüğü konusunda olumlu etkiler yaratacağı ve bu üreticileri, diğerlerinden ayrı bir yere taşımakta önemli bir rol üstleneceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ALEKSEYEV, N. Alekseyeviç (2013). *Türk Dilli Sibiryâ Halklarının Şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- Altay Destanları I* (2002). Hzl.: İbrahim Dilek. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- AMSTRONG, Karen (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (Çev.: Dilek Şendil), İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- ANOHİN, A. Viktoroviç (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev.: Zekeriya Karadavut - Jannet Meyermanova), Konya: Kömen Yayınları.
- ASLAN, A. Ali (2013). "Anadolu, Kafkasya, Orta Asya Türk ve Amerika Yerli Kızılderili Halk Edebiyatlarında Tulparlar". *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 207, s. 307-320.
- Başkurt Destanları I: Mitolojik Destanlar* (2014). Hzl.: Ahmet Süleymanov, Gaynislam İbrahimov, Metin Ergun; Ter.: Metin Ergun, Gaynislam İbrahimov ve diğerleri, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli (2005). *Mitolojiye Giriş*. Çorum: KaraM Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli (2015). *Türk Kültüründe Kadın Şaman*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BAYAT, Fuzuli (2017). *Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BEYDİLLİ, Celal (2015). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, (Çev.: Eren Ercan). Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- BONNEFOY, Yves (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I-II*. (Hzl.: Levent Yılmaz), Ankara: Dost Kitabevi.
- CAMPBELL, Joseph - MOYERS, Bill (2013). *Mitolojinin Gücü*. (Çev.: Zeynep Yaman). İstanbul: Mediacat Kitapları.
- ÇİRKİN, Sergen (2019). *Güney Sibiryâ Arkeolojisi ve Şamanizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Ebulgazi Bahadır Han (1974). *Türklerin Soy Kütüğü (Şecere-i Terakime)* (Hzl.: Muharrem Ergin), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- ELİADE, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev.: Sema Rifat). İstanbul: OM Yayınevi.
- ERGUN, Pervin (2019). *Sibiryâ Türklerinin Destanlarında İyeler*. Konya: Kömen Yayınları.
- GRAVES, Robert (2010). *Yunan Mitleri*. (Çev.: Uğur Akpur), İstanbul: Say Yayınları.
- GÜNAY, Umay (1996). "Folklor, Reklam ve Tarhana". *Milli Folklor*, S. 31-32, s. 3-12.
- HACIOĞLU DENİZ, Müjgan (2012). "Markalı Ürün Tercihlerinin Satın Alma Davranışları Üzerindeki Etkisi". *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, S. 61, s. 243-268.
- Hakas destanları II: Kara Kuzgun* (2008). Hzl.: Ali İlgin. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- HOPPAL, Mihaly (2012). *Avrasya'da Şamanlar*. (Çev.: Bülent Bayram ve diğerleri), İstanbul: YKY Yayınları.

- IŞIK, Murat (2010). *Nogay Masalları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KELEŞ, Nejdet (2017). "Kuzey Germen-İskandinav ve Türk Efsanelerinde At Motifi". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 29, s. 121-142.
- KIZILDAĞ, Hasan (2018). "Sözün Teknolojileşmesi Bağlamında Akıllı Telefon Uygulamaları ve Türk Masalları". *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 73, s. 195-205.
- KORKMAZ, Esat (2008). *Ansiklopedik Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- KÖKTÜRK, Şahin (2019). *Halkbilimi Araştırmaları I*. Ankara: Merdiven Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- MALİNOVSKÍ, Bronislaw (1980). *Büyü, Bilim ve Din*, (Çev.: Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- OĞUZ, M. Öcal (2007). "UNESCO, Kültür ve Türkiye". *Millî Folklor*, S. 73, s. 5-11.
- ÖGEL, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi I-II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖZTÜRK, Özhan (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- RADLOFF, Wilhelm (2008). *Türklük ve Şamanlık*. (Çev.: A. Temir ve diğerleri), İstanbul: Örgün Yayınları.
- ROSENBERG, Donna (2003). *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi* (Çev.: Koray Akten ve diğerleri). Ankara: İmge Kitabevi.
- ROUX, J. Paul (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev.: M. Yaşar Sağlam), Ankara: Bilge Su Yayınları.
- TAVKUL, Ufuk (2007). "Kafkas Nart Destanlarında At Motifi". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 4 (3), s. 196-205.
- TIĞLI, Mehmet (2003) "Marka Kişiliği". *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (20), s. 67-72
- USLU, Bahattin (2016). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Uygur Halk Destanları II* (2013). Hzl.: Alimcan İneyet, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnternet Kaynakları

- URL-1: "Metis Kitap" <https://www.metiskitap.com/about/meaning> (Erişim: 03.11.2019)
- URL-2: "Monster Modelleri" <https://www.monsternotebook.com.tr/monster-notebook/> (Erişim: 14.10.2019)
- URL-3: <https://www.monsternotebook.com.tr> (Erişim: 14.10.2019)
- URL-4: "Monster Abra" <https://www.monsternotebook.com.tr/abra/> (Erişim: 14.10.2019)
- URL-5: "Monster Huma" <https://www.monsternotebook.com.tr/huma/> (Erişim: 14.10.2019)
- URL-6: "Monster Markut" <https://www.monsternotebook.com.tr/markut/> (Erişim: 10.10.2019)
- URL-7: "Monster Semruk" <https://www.monsternotebook.com.tr/semruk/> (Erişim: 12.10.2019):

- URL-8: “Monster Tulpar” <https://www.monsternotebook.com.tr/tulpar/> (Erişim: 14.10.2019)
- URL 9: “Moğolistan Devlet Arması” <https://zasag.mn/> (Erişim: 02.10.2019)
- URL-10: “Kazakistan Devlet Arması” <https://www.government.kz/en> (Erişim: 01.11.2019)
- URL-11: “Oyuncu Bilgisayarı Modelleri” <https://www.hepsiburada.com/oyuncu-laptoplari-c-95583> (Erişim: 03.11.2019)
- URL-12: “FRPNET Fantastik Yaşam Portalı” <https://frpnet.net/haberler/en-iyi-canavar-hikayesini-yazin-monster-kazanin> (Erişim: 03.10.2019)
- URL-13: “Hikâye Yarışmasının Kazananı” <https://frpnet.net/edebiyat-haberleri/monster-hikaye-yarismasi-birincisi-yaltar-han-efsanesi-yayinda> (Erişim: 01.11.2019)

ERLER KARISINA KOCA OLMAYA GİDEN KELOĞLAN MASALI ÜZERİNE ARKETİPSEL BİR ÇÖZÜMLEME

AN ARCHETYPAL ANALYSIS ON "ERLER KARISINA KOCA OLMAYA GİDEN KELOĞLAN" FAIRY TALE

Cansu DAŞDEMİR*

ÖZ: Kolektif bilinçdışının ana yapılarını oluşturan arketipsel semboller, C. G. Jung tarafından sistemleştirilerek kuramsal bir çerçeveye dönüştürülmüştür. Ruh, gölge, anne, baba, persona, anima ve animus gibi arketipler üzerinde yoğunlaşan Jung, bu arketiplerin bireyin öznelleşme yolculuğunda belirleyici roller oynadığını ifade eder. Dolaylı yoldan semboller yardımıyla açığa çıkan arketipler genellikle mit, masal ve efsane gibi anlatılarda karşımıza çıkar. Toplumsal bilinçdışının ürünü olan masalların muhtevasında çeşitli kültürel unsurlara rastlanıldığı gibi bireyin ve anlatıcının ruhsal dünyasına ait arketiplere de rastlamak mümkündür. *Erlər Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan*, sosyo-kültürel ve psikolojik unsurları içeren ve aynı zamanda bireyin öznel yolculuğuna rehber olan bir masaldır. Masal düzleminde Keloğlan'ın öznel dönüşümünü gerçekleştirmek için yola çıkması ve bu yolculuk sırasında aştığı her engel, onun bilinçdışında var olan arketipsel imajların bir yansımasıdır. Bu arketipsel imajlar, Keloğlan'ın sosyal dünyasındaki kimliğini ve ruhsal dünyasını etkileyen faktörlerin neler olduğunu açığa çıkaran fenomenlerdir. Bireyin kendini ve çevresindeki diğer kişileri tanıma ve anlamlandırma sürecini ifade eden bireysel yolculuk, ruhsal süreçlerin algılanmasında önemli bir rol oynar. Kısaca masal düzleminde karşımıza çıkan bireysel yolculuk ve arketipler, Keloğlan'ın psişesinin bir özetidir. Bu arketipsel imajların ve bireysel yolculuğun söz konusu masalın ana çatısını oluşturduğu ve Keloğlan'ın öznel dönüşümüne yadsınamaz derecede katkı sağladığı sembolik okumalar neticesinde tespit edilecektir. Buradan hareketle toplumsal imajların masal düzlemine nasıl aktarıldığı da ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: Keloğlan, psişe, arketip, anima, gölge.

ABSTRACT: Archetypal symbols which are constituted to the main structures of the collective unconscious are systematized by C. G. Jung. Jung who focuses on archetypes such as soul, shadow, mother, father, persona, anima and animus, states that these archetypes play determinative roles in the persons' principle of individuation. Archetypes which are revealed indirectly with the help of symbols, appear often in narratives such as myth, fairy tale and legend. It is possible to encounter various cultural factors in the content of fairy tales which are the product of social unconscious as well as archetypes belonging to the spiritual world of the individual and narrator. *Erlər Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan* is a fairy tale that includes socio-cultural and psychological factors and also guides the persons' principle of individuation. In the fairy tale, Keloğlan departs to realize his subjective transformation and he encountered every obstacle during this journey. Archetype images is a reflection of his unconscious. These archetype images are phenomena that reveal Keloğlan's psyche. The individual journey, which expresses the process of recognizing oneself and those around them, enables the perception of psychological images. In short, the individual journeys and archetypes that we encounter in the fairy tale are a summary of Keloğlan's psyche. It will be determined that these archetypal images and individual journeys are constituted to the mainframe of the fairy tale and those contribute incontrovertibly to the subjective transformation of Keloğlan. From this point of view, how social images are transferred to the fairy tale will be revealed too.

Keywords: Keloğlan, psyche, archetype, anima, shadow.

* Uzm. - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi / Muğla - cansu.dasdemir76@gmail.com



Giriş

Türk Dil Kurumuna ait *Türkçe Sözlük*'te "ilk örnek" (2005: 121) şeklinde tanımlanan arketip, psishedeki ve toplumsal sistemlerdeki derin yapılarıdır (Pearson, 2016: 45). Antik çağdan itibaren kullanılmaya başlanan arketip, Platon'un ideasıyla eş anlamlı olan bir kavramdır (Jung, 2005:17). Ancak Platon'un ideası, yüce tamlık örneğiyle Jung'un arketipi, iki kutupludur bir başka deyişle hem aydınlık hem de karanlık yanı vardır (Jung, 2006:48). Kişisel bilinçdışına karşıt kolektif bilinçdışı kavramını geliştiren Jung'a göre kişisel bilinçdışı; bastırılmış bebeksi dilekleri, unutulmuş yaşantıları içerir ve sadece kişiye aittir. Kolektif (ortak) bilinçdışı ise varlığı içgüdüsel davranışın gözleminden çıkarılabilen kişisel bilinçdışından daha derindeki bir bilinçdışı katı, bilincimizin doğduğu bilinmez maddedir. Jung, Freud'un bilinçdışı düşüncesinin aksine bilinçdışını olumlu görür; ona göre bilinçdışı, her karşı olunan ya da unutulmak istenenin topladığı bir ambar değildir (Jung, 1977: 10-11). Jung, arketiplerle ilgili olarak özellikle *çocuk, anne, baba, yaşlı, bilge adam, düzenbaz* gibi arketipsel karakterler ve *gölge, anima, animus, persona* gibi arketipler üzerinde durmaktadır (Kasımoğlu, 2017: 48). Bir tür ilkel imajlar denilen bu arketipler, davranışlarımızı yönlendirir ve folklor malzemesi, sanat eseri, masal, efsane gibi kişisel veya kolektif üretimleri etkiler (Bilgin, 2003: 33).

İnsan yaşamı, yalnızca dışarıdan kültür-iletişim yoluyla şekillenmez; her zaman sunulanlar arasında seçim yapma yoluyla içeriden de gelişir. Dolayısıyla dışarıdan örf ve âdetler bütünü olarak algılanan toplum, içeriden zihinsel bir süreç olarak (Marett 2018: 145) gelişmeye devam eder. Psikoloji ve kültür, karşılıklı olarak birbirlerini tamamlar ve birbirlerini temsil ederler. Aynı zamanda psikoloji; kültürü yapılandırmak, kültürün devamlılığını sağlamak, onu korumak, geliştirmek ve değiştirmek için de gereklidir (Ratner, 2019: 8-28). Bebeklikten çocukluğa, çocukluktan ergenliğe, ergenlikten kültürel ve toplumsal yapının kurallarıyla uyumlu bir topluluk üyesi olmaya ve en sonunda da fiziksel ve kültürel işlevlerin sonermeye başladığı ölüm sürecine uzanan süreçte sergilenen her bir seremoni, insanoğlunun biyolojik varlığını kültürel anlamlandırmayı amaçlayan simge ve kodlarla donatılmıştır (Aça, 2018: 30). Bu nedenle halk edebiyatı ürünleri incelenirken toplumun ve bireyin psikolojik serüvenleri göz ardı edilmemelidir. Kolektif bilinçdışını yansıtan masallar, toplumun sosyo-kültürel ve psikolojik serüvenlerine rehber olan anlatılardır. Bilinçdışını simgeleyen arketipler, doğrudan değil dolaylı yoldan simgeler kılığında (Jung, 1998: 244) masalların alt düzleminde kendini göstermektedir. Bu bağlamda, bünyesinde çeşitli arketipleri barındıran *Erler Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan* masalı dikkat çeker. Bazen akıl bazen hile bazen de kendi silah ve çareleriyle zafere ulaşan Keloğlan (Şimşek, 2017: 43) sonunda çoğu kez amacına ulaşmış bir tip olarak karşımıza çıkar (Dursun, 2008: 374). Keloğlan, atıldığı serüvenler ve aştığı engeller ile akli ve saflığı kendi üzerinde toplayan bir masal kahramanıdır. Keloğlan, sergilediği her

davranışıyla başarıyı yakalar ve başarıyı getiren bu davranışların altında çeşitli arketipler bulunur. İlgili anlatıda bulunan bu arketipler, *Muğla Masalları* (Önal, 2011) adlı çalışmadan hareketle dört kesite ayrılarak incelenmiştir.

Erler Karısına Koca Olmaya Giden Keloğlan

A. Başlangıç Durumu

1. Bir kadın ve bu kadının Keloğlan adında bir oğlu vardır.

B. Keloğlanı Harekete Geçiren Unsur/Olay

1. Keloğlan her gece kahveye gider, bir köşede büzülerek oturur.

2. Kahvedeki delikanlılar "Yiğitlik, yiğitlik, Erler Karısına koca olmaktır." diye söz atarlar.

3. Keloğlan delikanlıların bu sözlerini bir dinler, iki dinler sonunda Erler Karısına koca olmaya karar verir.

Jung psikolojisinde öznel dönüşümün ilk basamağı, kişiliğin azalmasıdır. İkel psikolojide "ruh kaybı" olarak bilinen kişiliğin azalması, bilincin parçalanması ve bilinç bütünselliğinin yitirilmesidir. Bu noktada kişilik unsurları, bağımsız hareket etmeye ve bilincin kontrolünden dışarı çıkmaya başlar (Jung, 2005: 52). Keloğlan'ın bireysel dönüşümü için farkındalık aşaması, kitlesel bir mekân görüngüsü olarak karşımıza çıkan kahvenin içindekilerle başlar. Keloğlan'ın yaşadığı bu farkındalık, aynı zamanda kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplum sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye başka bir deyişle *maceraya çağrı* (Campbell, 2017: 60) olarak da nitelendirilebilir. Dev Karısı bahsini kahvedekilerin açması, Keloğlan'ın ruh kaybı yaşamasına ve onun ruh dünyasındaki yolculuğunun başlamasına olanak sağlamıştır. Keloğlan, yiğitlik bahsinin Dev Karısı'na koca olmaktan geçtiğini öğrenince bir bilinç kaybı yaşamış olmalıdır. Çünkü doğaüstü yaratık ile mücadele etmenin bilinçli düzeyde pek de makul bir izahı yoktur. Keloğlan, kitle içerisinde anlatılanların tesirinde kalmış ve hipnozlu bir kişilik gibi kendi benliğini bir kenara bırakmıştır. Bu durumda Keloğlan'ın aşması gereken ilk engel, bulunduğu yerden ayrılışıyla ilgili epizotta bulunan anne arketipidir.

C. Keloğlan'ın Serüvenleri/Aştığı Engeller

1. Keloğlan düşüncesini annesine anlatır.

a. Annesi Keloğlan'ın gitmesine izin vermez.

b. Keloğlan gitmek için ısrar eder ve annesini kızdırır.

2. Keloğlan yola çıkar, uzun bir süre yola devam ettikten sonra dağın tepesinde Dev Karısı'nı görür.

a. Dev Karısı güneşlenmektedir. Memelerini de omuzlarından arkaya atmıştır.

- b.** Keloğlan Dev Karısı'na yaklaşır ve memelerinden emmeye başlar.
- c.** Dev Karısı, Keloğlan'a memesini emdiği için oğlu olduğunu ve onu öldürmeyeceğini söyler.
- 3.** Dev Karısı oğullarından Keloğlan'ı saklamak için süpürgeye çevirir.
- a.** Dev Karısı'nın oğulları evde bir insan eti kokusu aldıklarını söylerler.
- b.** Dev Karısı oğullarına; "Oğlum, şuradan bir âdemoğlu gelse, benim mememi emse, sizin neyiniz olur?" diye sorar.
- c.** Oğulları kardeşleri olacağını söyleyince Dev Karısı süpürgeyi Keloğlan'a çevirir.
- ç.** Gece olunca Dev Karısı yataklarını serer ve hepsini uyutur.
- 4.** Dev Karısı gece gelip kimin uyuyup kimin uyumadığını kontrol eder çünkü Keloğlan'ın kaçacağını düşünür.
- a.** Keloğlan Dev Karısı'ndan sırasıyla baklava, börek ve kuzu dolması ister, Dev Karısı Keloğlan'ın isteklerini yerine getirir.
- b.** Keloğlan istediklerini yedikten sonra tuvalete gitmek ister.
- c.** Dev Karısı Keloğlan'ın kaçmasını engellemek için beline ip bağlayarak tuvalete gitmesine izin verir.
- ç.** Keloğlan belindeki ipi tuvaletin direğine bağlayarak kaçmayı başarır.
- 5.** Bir süre sonra Dev Karısı Keloğlan'a seslenir cevap gelmeyince ipi çeker ve Keloğlan'ın kaçtığını anlar.
- a.** Keloğlan Dev Karısı'ndan kaçmaya başlar ve yolda sırasıyla kurbağa, kaplumbağa ve kirpiden yardım ister.
- b.** Kurbağa, ilk başta Keloğlan'ı saklar ama Dev Karısı'nı görünce yardım etmekten vazgeçer.
- c.** Kaplumbağa da korkusundan Keloğlan'a yardım etmez.
- ç.** Kirpi, Keloğlan'a yardım eder ve değirmenin başındaki işine geri döner.
- d.** Dev Karısı kirpiden Keloğlan'ı ister ama kirpi Dev Karısı'na aldırış etmez.
- e.** Dev Karısı kirpiyi yutar, kirpi Dev Karısı'nın karnını delerek dışarı çıkar. Üç kere bu olayın yaşanması sonucu Dev Karısı ölür.
- 6.** Dev Karısı'nın öldüğünü gören Keloğlan, Dev Karısı'nın kulaklarını keser ve delikanlıların kahvesinin yolunu tutar.

Keloğlan'ın bulunduğu yerden ayrılışı, benliğin keşfedilmesinin ve bu keşifle birlikte değişim yaşanmasının ilk basamağını oluşturur. Çünkü insanın başlangıçtaki kişiliği ile daha sonraki kişiliği genellikle birbirinden farklıdır. Bu nedenle, en azından yaşamın ilk yarısında kişiliğin çoğalması ya da değişmesi mümkündür (Jung, 2005: 53). Keloğlan'a bu değişimin başında iki seçenek sunulur: Ya annesini dinleyerek mücadele etmekten vazgeçecek ya da ruhunun en kadim saplantısı olan anne arketipinden vazgeçerek bulunduğu mekânı terk edecektir. Yaşamda bir çorak arazi unsuru olarak; hastalık, can sıkıntısı, uyuşukluk, yabancılaşma, boşluk, kayıp, bağımlılık ya da kırgınlık gibi duygular yola çıkma zamanının geldiğini gösterir (Pearson, 2016: 27). Toplumda henüz kendini ispatlayamamış, tam anlamıyla bir statü kazanamamış olan (Dursun ve Torun, 2017: 263) Keloğlan; güvensizlik, yetersizlik ve yalnızlık gibi duygularının etkisini bilinçsizce yaşamış olmalıdır ki yiğitlik statusünü kazanmak adına yola çıkma zamanının geldiğini anımsar. Masalda Keloğlan'ın yetersiz olduğu onun bir kōşede büzülüp oturması ve annesinin onu miskin olarak nitelendirmesi gibi olgularla verilmektedir. Yetersizlik ve yolculuğa başlama arasında senkretik bir düşünceye sahip olan Keloğlan için yola çıkma, etrafını saran sorunları çözmeye ve bu sorunları denetim altına almaya başlamak demektir. Keloğlan'ın bulunduğu yerden ayrılışı annesi ile bağlarını koparması anlamına da gelmektedir. Çünkü Keloğlan'ın yeniden doğuşu için annesi ile tüm bağlarını koparması gerekir. Erkek ile annenin cinsiyetleri farklı olduğu için oğuldaki anne kompleksi saf değildir. Erkeğin karşılaştığı ilk kadın annedir ve anne, açıkça ya da gizlice, kabaca ya da nazıkçe, bilinçli ya da bilinçsiz oğlunun erkekliğini ima etmeden duramaz; oğul da bilinçsizce annenin kadınlığının giderek farkına varır ve içgüdüsel olarak buna yanıt verir (Jung, 2005: 25). Çocuk, bu içsel kimliğini gizler fakat derinlerde yaşayan karşıt cinse özgü kimlik devam eder. Her ne kadar Keloğlan'ın bulunduğu mekândan ayrılış, somut dünyadaki bir görüngü olan anneden kopuşu simgelese de soyut dünyada olan yeni bir anne arketipinin arayışı içerisine girmesine sebep olmuştur. Keloğlan'ın yiğitlik kazanımı için aşması gereken asıl engel, masalda pasif kalan ilk anne değil aktif olan ve oğlu olarak nitelendirdiği Keloğlan için türlü mücadelelere girişerek ölen ikinci annedir. Fakat ikinci anne de asıl annenin yansıtılmış gölgesinden başka bir şey değildir.

İnsan doğar doğmaz daha önce anne karnında işgal ettiği yeri yeniden kurma isteğine olumlu veya olumsuz sanrı aracılığıyla saplanıp kalır ve yaşanan doğum travmasını dramatize ederek tiyatral bir ritüele yani cinsel birleşmeye dönüştürür. Bu durum çocuklarda emme ve ısırma eylemleri ile kendini gösterir. Çocuk, anne karnına girmek için bu eylemi gerçekleştirir (Frenczi, 2015: 35-37). Keloğlan'ın dev karısının memesini emmesi ve dev karısının onu oğlu olarak nitelendirmesi yeni bir anne arketipinin teşekkül ettiğini gösterir. Keloğlan, ilk annesinde kazanamadığı erkeklik vasfını Dev Anası'nın memesini emerek kazanmıştır. Bununla birlikte Keloğlan'ın Dev Karısı'nın memesini emmesi, anne karnına dönüş çabasından başka bir şey

değildir. Yaşam karşısındaki zorlukları aşmak açısından bir sorunla karşılaşan Keloğlan'ın esasen dünyadan kaçış hislerine sahip olduğu ve dış gerçekliğe alışmada zorluk yaşadığı bu emme işleminden anlaşılmaktadır. Ben bilincinin oluşmasıyla anne ve çocuk arasındaki ortaklığın yavaş yavaş yok olduğunu söyleyen Jung, anneye yüklenen gizemli özelliklerin en yakın olası kişiye, örneğin büyükanneye yüklendiğini belirtir (Jung, 2005: 38). Benlik gelişiminden sonraki büyükanne görüngüsü masalda Dev Karısı'na yüklenmiştir. Keloğlan, içsel dünyasındaki anne saplantısından kurtulmak istese de karşılaştığı karşıt cinsten annesinin özelliklerini aramaktadır. "Annem olsa uyumadan bana baklava, börek yapardı, kuzu doldururdu." şeklinde bahaneler öne sürerek Dev Karısı'nın kendi annesi gibi davranmasını beklemektedir.

Bireyin benliğini keşfetme sürecinin hem birbirine karşıt hem de birbirini tamamlayıcı nitelikte olan iki ana bağımsız evresi vardır. Jung bu evreleri; benin güçlendirilmesi, temel işlev ve davranış tipinin ayrışması, uygun bir personanın gelişmesi yoluyla bireyin ortamına alışmasını amaçlayan *dış gerçeğe alışma* ve kişinin kendini, insanlığı daha iyi tanıma, kişinin bilinç dışında kalmış ya da bilinç dışına geçmiş olan özelliklere dönüşen *iç gerçeğe alışma* olarak ifade eder. İlk evre öteki yanımızı, karanlık yanımızı simgeleyen gölge arketipidir. İkinci evre ise ruh arketipidir (Jung, 2006: 69-72). Gölge, kahramanın kabul etmeye yanaşmadığı komplekslerini ifade etmektedir. Gölgenin ortaya çıkışı, kişinin kendisine ait olan gölge nitelikleri diğer insanlara ya da nesnelere yansıtmasıyla mümkündür. Kişiliğinin gölge yanlarıyla karşılaşmak istemeyen kişiler, onu dışarıdaki insanlara yansıtarak problemlerinden kurtulmaya, rahatlamaya çalışırlar. Ancak bu savunma mekanizması kişiye geçici bir rahatlama sağlamaktadır. Gölgeyle yüzleşilmedikçe problem devam eder (Jung, 2006: 70-71). Gölge unsurları, onların bilincine varana dek kişiye gaddarca hükmeder (Pearson, 2016: 243). Diğer yandan gölge yönümüzü tanımak, kusursuz olmadığımızı kabul etmek insana gereken alçak gönüllüğü sağlar. İnsanî bir ilişkinin kurulabilmesi için tam da bu bilinçli kabullenmeye ve saygıya ihtiyaç vardır (Jung, 2017: 94). Bu noktada Keloğlan, gölge yönünü kabullenerek kendini tanımaya doğru adım atmış ve statü kazanmak için Erler Karısı engelini ortadan kaldırmıştır. Masal düzleminde dev karısı, bir yandan anne arketipini yansıtırken öte yandan Keloğlan'ın yüzleşmekten korktuğu gölge tarafını yansıtır. Erler Karısı'na koca olmak için yola çıkan Keloğlan'ın, masalın ilerleyen kesitlerinde Dev Karısı'na oğul olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Keloğlan, sosyal kimliği ile iç kimliğini dengede tutmak yani özündeki animayı dengelemek zorundadır. Bulunduğu mekânda annesine beslediği duyguları bastırmak zorunda kalan Keloğlan, bu duyguları Erler Karısıyla karşılaştıktan sonra gün yüzüne çıkarma fırsatı bulur ve böylece annesinin bir yansıması olan gölgeyle mücadele etmeye başlar. Gerçek şu ki birey, eyleme geçmeyi göze aldığı her defasında kendi gölge unsurunun bir parçasıyla bütünleşmeye zorlanır (Pearson, 2016: 242).

Jung psikolojisinde, bilinçdışındakiler bilince yükseldiği zaman bilincin egemenliğinde azalma olur ve böylece ortaya bir dengesizlik çıkar. Bu dengenin yitilmesi, bilinçdışının özerk ve içgüdüsel etkinliğiyle yeni bir dengenin yaratılmasına yol açar ancak bunun için, bilincin, bilinçdışından yükselen içeriği sindirmesi ve onu işleyebilmesi gerekir. Bozulan ruhsal düzenin birleşmesini sağlayan arketip imgesi ise bireyselleşme yolundaki son durak olan *Özben*'dir. *Özben*'in doğuşu, bireyin dönüşümü yani kendini gerçekleştirmesidir (Jung, 2006: 75). Bu süreçte kendi bilincinin farkına varan Keloğlan için asıl mekâna dönüş vakti gelmiştir. Keloğlan'ın ikinci kez yola çıkması masalda, gölgesinden bir kaçış olarak karşımıza çıkar. Keloğlan, Dev Karısı'ndan kaçarken kendi gücünün yetmediğinin bilincine varır ve iç gerçekliğine alışma sürecine girerek masalda ruh arketipini simgeleyen hayvanlardan yardım ister. Masalda sık sık karşılaştığımız yardımcı hayvanlar, insan gibi davranır, insan gibi konuşur ve bazen insandan daha üstün bir bilgiye sahip olurlar. İnsan ya da hayvan görünümündeki ruh arketipi, iyi bir tavsiye, plan ve karar gibi olgulara ihtiyaç duyulduğunda ortaya çıkar (Jung, 2005: 86). Masalda ruh arketipini simgeleyen hayvanlar aynı zamanda Keloğlan'ın iç dünyasının yansımasıdır. Artık Keloğlan'ın bireysel yolculuğunda iç gerçeğe alışma süreci başlamıştır. Keloğlan, Dev Karısı'ndan saklanmak için bahar mevsiminin, doğurganlığın, arınmanın ve medyumluğun simgesi (Eroğlu, 2018: 1685) olan kurbağadan yardım ister. Keloğlan'ın suyun içindeki deliğe gizlenmesi, anne rahmine dönme arzusunun bir yansımasıdır. Çünkü her türlü oyuk biçimi anne arketipinin bir tezahürü olarak nitelendirilir (Jung, 2006: 22). Bununla birlikte suya dalma eylemi, biçimlenme öncesine geri gitmeyi ve varoluş öncesinin farklılaşmamış dünyasıyla yeniden bütünleşmeyi simgelemektedir. Sular simgeciliği ölüm kadar, yeniden doğumu da içermektedir (Eliade, 1992: 181-182). Sembolik olarak yeniden doğumunu gerçekleştiren Keloğlan yine de gölgesiyle yüzleşmeye cesaret edemez ve Dev Karısı'ndan kaçmaya devam eder. Ancak bu doğumdan sonra Keloğlan, psişede bulunan olumlu ve olumsuz bütün yönlerini tanımaya başlar ve bunun sonucunda hem iyiliği hem de kötülüğü simgeleyen yardımcı ruhlara başvurur. Masal metninde karşılaşılan yardımcı ruhlardan biri de kaplumbağadır. Kaplumbağaya, fizyolojik özelliklerinden dolayı birçok sembolik anlamlar yüklenmiştir. Özellikle evini sırtında taşıması ve çok uzun ömürlü bir hayvan olması sebebiyle Türk inancında uğurlu ve kutsal sayılmış, devletin gücünü, koruyuculuğu, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu simgelemiştir. Bunların dışında kaplumbağanın; bilgelik, mutluluk, başarı, uzun ömür, ebediyet, yeniden doğuş ve diriliş, sabır, azim, umursamazlık, sakinlik, uysallık, asalet, adalet, ululuk, hak yememe, koruma, iyileştirme, annelik, doğurganlık, dayanıklılık, güç, kararlılık ve istikrar gibi daha birçok özelliği sembolize ettiğini görmekteyiz (Şimşek, 2016: 52). Kaplumbağanın kubbe şeklini andıran sırtı "gök" ve alt kısmıysa "yer" unsuruna işaret eder. Kaplumbağanın yer unsuruyla ilişkili olması dolayısıyla şanssızlık, sıkıntı ve zorluk gibi unsurları da ifade eder (Çoruhlu, 2000: 149-150). Masalda yer alan ilk iki yardımcı

ruh, animanın dizginlenemediğini ve Keloğlan'ın her engelde anne arketipini simgeleyen hayvana başvurduğunu gösterir. Kaplumbağanın annelik, doğurganlık, yeniden doğuş ve dirilişi simgelemesi, Keloğlan'ın tekrardan bir yenilenme sürecine girdiğini yansıtır ancak Keloğlan için gölgesiyle yüzleşmek çok zordur. Keloğlan'ın gölgesini benimsememesi bilinçdışında var olan eksikliğin bir sonucudur. Toplumda belli bir statüsü olmayan Keloğlan'ın kendini yetersiz hissetmesi, gölgesiyle yüzleşmesini engellemektedir.

Keloğlan, en son çare kirpiye başvurur. Kirpi, kötülüğü çağrıştıran bir yardımcı ruhtur. Dev Karısı'nı öldüren kirpi, Keloğlan'ın özbenliğindeki karanlık tarafını simgeler. Başlangıçta gölgesinden kaçan Keloğlan, psişesinde bulunan karanlık tarafını ortaya çıkararak gölgesiyle yüzleşmeye karar verir. Bu yüzleşme ikinci annenin rahmine geri dönüş ve tekrar doğum olarak gerçekleşir. Kirpinin vasıtasıyla karanlık dünyadan yani Dev Karısı'nın karnından çıkar; yeniden doğumunu gerçekleştiren Keloğlan, iç gerçeğe alışma sürecini başarıyla tamamlar. Hem dış gerçeğe hem de iç gerçeğe alışan Keloğlan, bireysel yolculuğunun sonunda benliğini keşfeder.

D. Sonuç Durumu

1. Delikanlıların kahvesine giderek Dev Karısı'nın kulaklarını gösterir.

a. Herkes, Keloğlan'ı baş köşeye oturtarak ödüllendirir ve Keloğlan'ı zengin ederler.

2. Keloğlan annesinin yanına gider.

a. Annesi Keloğlanı görünce sevinir, bayram eder (Boratav, 2008: 51-56).

Birçok erdemlerle donanmış masal kahramanlarının yanı sıra eksikleri olan masal kahramanları hayat serüvenlerindeki yolculukları sırasında olgunlaşarak tamlığa ulaşırlar (Işık, 2012: 3). Keloğlan'ın Dev Karısı'nın kulağını kesmesi, onun erginlendiğinin ve kendini gerçekleştirerek olgunluğa eriştiğinin göstergesidir. Bu süreçten sonra Keloğlan'ın son yolculuğu olan eve dönüşü başlar. Başlangıçta yetersiz olarak görünen Keloğlan'ın yerini "başköşede oturtulan yiğit Keloğlan" alır ve böylece yapılması zor işlerin başarılmasında toplumun Keloğlan'a bakışının önemli rol oynadığı ortaya çıkar. Çünkü insan, kendi güçlerinin ne kadar farkında olursa olsun yine de başkaları tarafından bunu destekleyecek şeyler görmek ve duymak isterler. Bu insan olmanın ve kendini içinde yaşadığı topluma kabul ettirmenin doğasında vardır (Dursun ve Torun 2017: 255).

Sonuç

Keloğlan'ın kendisini yetersiz görmesi ve yiğitlik statüsüne erişme isteği, onu bireyselleşme sürecine doğru harekete geçirmiştir. Kendini gerçekleştirmek için zorunlu olarak çıktığı bu süreç, onun bireysel olarak

sorunlarıyla yüzleşmesidir. Masalda ilk olarak Keloğlan'ın annesine bağımlı bir kişi olarak karşımıza çıkması onun davranışlarının altında yatan psikolojik etkenleri açıklaması bakımından önemlidir. Nitekim Keloğlan'ı harekete geçiren unsur ve onun yaşadığı serüvenlerin anne arketipi etrafında teşekkül etmesi bastırmak zorunda kaldığı animanın bir sonucudur.

Keloğlan'ın ortadan kaldırması gereken ilk engel, annesinin yansması olan masal da ikinci anne olarak karşımıza çıkan gölge arketipidir. Ancak Keloğlan, başlangıçta bu engel ile yüzleşmek istemez ve sürekli anne karnına geri dönme arzusunu bilinçdışında barındırır. Anne karnına geri dönüş uygulamaları; emme, deliğe gizlenme ve karın yarıp çıkma gibi çeşitli sembollerle verilerek masalın alt düzleminde aktarılmıştır. Keloğlan'ın gölge ile yüzleşmek için ruh arketipine başvurması onun öznel dönüşümünü gerçekleştirmek üzere bilinçdışıyla mücadele etmesinin göstergesidir. Başvurulan bu ruh arketiplerinde dikkat çeken nokta, Keloğlan'ın anne arketipi özelliklerine sahip olan hayvanlardan yardım istemesidir. Söz konusu masalda bir eksiklik ile yola çıkan Keloğlan, bu eksikliği hem aydınlık hem de karanlık tarafını tanıyarak ortadan kaldırmıştır. Yolculuğa çıkmadan önce yetersiz olan Keloğlan, yolculuktan sonra toplumda iyi bir statü kazanmış yiğit bir kişiye dönüşmüştür. Böylece toplumun algısı değişmiş ve Keloğlan yeni bir mevki kazanmıştır. Keloğlan'ın farkındalığının artmasındaki etken, bir eksikliğin giderilmesi ve kendi benliğini keşfetmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Keloğlan'a toplumun bakış açısının değişmesinde, Dev Karısı'nın kulağı bir sembol oluşturmaktadır.

Sonuç olarak masal metinlerinin altyapıları psikanalitik bir bakış açısıyla incelenirse çok çeşitli ruhsal imajları muhtevasında barındırdığı görülecektir. Keloğlan masalının incelendiği bu makalede, anlatıcının kolektif bilinçdışındaki ruhsal imajların masalı nasıl ördüğü görülmüş ve bu örülü kısımların masala yansıdığı cümlelerin tahlil ve tetkiki yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- AÇA, Mustafa (2018). "Bir Erginlenme Ritüeli: Erik Çalmadan Gönül Çalmaya". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(21), s. 29-35.
- BİLGİN, Nuri (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü- Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- BORATAV, Pertev Naili (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- CAMPBELL, Joseph. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: İthaki Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (2000). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- DURSUN, Aysun, (2008), *Keloğlan Masallarının Tespiti ve Tasnifi*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- DURSUN, Aysun - TORUN, Damla (2017). "Begil Oğlu Emren Anlatısında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu", *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(2), s. 250-266.

- ELİADE, Mircea (1992). *İmgeler ve Simgeler*. (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- ELİADE, Mircea (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş-İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları*. (Çev.: Fuat Aydın), Ankara: Kabalıcı Yayıncılık.
- EROĞLU, Mehmet Ali (2018). "Kızılderi ve Kıyafetler", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), s. 1678-1694.
- FERENCZİ, Sandor (2015). *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*. (Çev.: Hüsen Portakal), İstanbul: Cem Yayınları.
- GÜROL, Ender (1977). *Carl Gustav Jung*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- IŞIK, Neşe (2012). "Türk Masal Kahramanlarının Yolculuktan Olgunluğa Değişim Süreci". *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 200, s. 1-18.
- JUNG, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev.: Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınevi.
- JUNG, Carl Gustav (2017). *Keşfedilmemiş Benlik*. (Çev.: Mert Hüseyin Ergül), İstanbul: Erasmus Yayınları.
- KASIMOĞLU, Seval (2017). *Binbir Gece Masallarında Kahraman İzleği-Şehriyar'ın Farkındalık Yolculuğu*. Ankara: Ürün Yayınları.
- MARETT, Robert Ranulph (2018). "Psikoloji ve Folklor". *Millî Folklor*, 30(118), s. 145-159.
- ÖNAL, Mehmet Naci (2011). *Muğla Masalları*. Muğla: Muğla Üniversitesi Yayınları.
- PEARSON, S. Carol (2016). *İçimizdeki Kahraman-Yaşadığımız Altı Arketip*. (Çev.: Semra Ayanbaşı), İstanbul: Akaşa Yayınları.
- RATNER, Carl (2014). *Kültürel Psikoloji, Kültürler Arası Psikoloji, Yerel Psikoloji*. (Çev.: Serra İçelioğlu), İstanbul: İKÜ Yayınları.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2016). "Türk Kültüründe Kaplumbağalarla İlgili Efsaneler Üzerine Bir Değerlendirme". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 4(10), s. 51-63.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2017). "Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5(11), s. 41-57.
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

FOLKLORİK BİR BAKIŞ AÇISIYLA YEŞİLÇAM'DA ARKETİPİK BİR ANNE: ALİYE RONA



AN ARCHETYPICAL MOTHER IN YEŞİLÇAM WITH A VIEW OF FOLKLORIC: ALİYE RONA

Ayşe UĞURELİ*

ÖZ: Bir felsefe terimi olarak arketip ilk örnek demektir. Carl Gustav Jung, Platon'un "idea" kavramından esinlenerek kültürel arketipleri incelemiştir. Jung'a göre; her toplumun kolektif bir bilinçdışı vardır. Burada toplumun değer yargıları, dünya görüşü, kültürel kalıpları bulunmaktadır. Arketipler bilinçdışında üretilir ve kompleksler aracılığıyla görünür olur. Kolektif bilinçdışı ortak yaşamışlıklara dayanarak üretilen sözlü ürünlerde ortaya çıkar. Mitler bunlardan biridir. Fakat çağdaş kent yaşamında geleneksel bağlamdaki formuyla mit üretilmemekte bunun yerine çağdaş mit üreticisi ve aktarıcısı olarak sinema geçmektedir. Pek çok araştırmacıya göre sinema filmleri bu işleviyle geleneksel bağlamdaki mitlerin yerini tutmaktadır ve toplumun kolektif bilinçdışının yansımalarıdır. Buradan yola çıkarak: Sinema filmleri, üretildiği toplumun değer yargılarını, kültürünü, dünya görüşünü yansıtır. Dolayısıyla bir sinema filminin ya da bir karakterin bilinçdışı yansımalarını okumak o toplumun folklorunu okuma konusunda iyi bir yöntemdir.

Bu makalede anne arketipinin Yeşilçam filmlerine yansımaları folklorik bağlamda Aliye Rona'nın canlandırdığı anne rolleri üzerinden tartışılmıştır. Aliye Rona yaklaşık iki yüz filmde oynamıştır, jestleri, mimikleri, sert ifadeleri ile ona verilen anne rollerini Türk toplumunun geleneksel annesini canlandırırken aynı zamanda arketipik ilk anneyi de simgeler yoluyla temsil etmektedir. Bu makalede Yeşilçam'ın hemen her döneminde görünür tarafı "herkes tarafından kabul edilen kötü anne" olan Aliye Rona'nın bilinçdışındaki arketipik görünümü çocuklarına yansıyan kompleksler ve çatışmalar üzerinden folklorik bir bakış açısıyla incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Folklor, Carl Gustav Jung, anne arketipi, Yeşilçam, Aliye Rona.

ABSTRACT: The first example of archetypes as a philosophy term. Carl Gustav Jung, inspired by Plato's idea concept, examined cultural archetypes. According to Jung; every society has a collective unconscious. There are value judgments, world view and cultural patterns of the society. Archetypes are produced unconsciously and appear through complexes. Collective unconscious occurs in verbal products produced based on common experiences. Myths are one of them. However, in modern urban life, myth is not produced with its traditional form, but cinema is replaced as a contemporary myth producer and transmitter. According to many researchers, cinema films replace the myths in the traditional context with this function and reflect the collective unconsciousness of the society. From this point of view: Cinema films reflect the value judgments, culture and world view of the society in which they are produced. Therefore, reading the unconscious reflections of a film or a character is a good way to read the folklore of that society.

In this article, the reflection of maternal archetype on Yeşilçam films is discussed in the folkloric context through the roles of mother played by Aliye Rona. Aliye Rona has acted in nearly two hundred films, her gestures, harsh expressions and mother roles given to her as the traditional mother of Turkish society, while also representing the first archetypal mother through symbols. In this article, Aliye Rona's unconscious archetypal appearance is examined from a folkloric point of view through the complexes and conflicts reflected to her children.

Keywords: Folklore, Carl Gustav Jung, mother archetype, Yeşilçam, Aliye Rona.

* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bölümü Doktora Öğrencisi/Ankara- ayseugureli@gmail.com



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Sinema filmleri üretildikleri toplumun kültüründen bağımsız değildir. Halk kültürü, doğrudan ya da dolaylı olarak sinema filmlerine yansır. Bu yansımaların değerlendirildiği çalışmalarda önemli olan hangi yansımaların ne şekilde değerlendirildiği olmalıdır. Mikel J. Koven'den özetle; popüler kültür ürünü olan sinemanın işledikleri büsbütün yeni bir tür değil sözel belleğin bir çeşit yeniden yaratımıdır. İlerleyiş sözel bellekte olduğu gibi olmasa da aktarım işlevi devam ettiği sürece sinema filmleri geleneksel sözlü anlatıların bir başka formu olarak yaşamaya devam edecektir. Her filmde folklor vardır (Koven, 2014: 118-138). Filmlerde folklorik unsurların olması filmi doğrudan folklorik bir sanat yapıtı olarak değerlendirmeyi gerektirmez çünkü her film bireyi ve yaşamını konu alır. O bireyin ait olduğu kültürün; jestleri, mimikleri, sözleri, ezgileri, kültürel kalıpları ve pratiklerinin sinema filmlerine yansması doğal bir süreçtir. Folklorik bir sanat yapıtında ise folklor bağlamından koparılarak, doğrudan izleyiciye iletilme kaygısı taşır. Aynı makalesinde Koven, sinema ve sözel anlatıların bağına da sıklıkla değinir ve sinemanın aslında geleneksel sözel anlatıların bir yeniden üretimi olduğuna dikkat çeker. Güven Gürler de benzer olarak sinemanın hammaddesinin toplumsal gerçeklik olduğunu ve toplumsal gerçekliğin de kolektif bilinçdışında olduğunu savunur (Gürler, 2007: 88). Dolayısıyla sinema filmlerini, kolektif bilinçdışının imgelerini canlandıran bir simgeler bütünü olarak okumak gerekir. Bu bağlamda, bu makalede Yeşilçam sinemasında Aliye Rona'nın canlandığı anne karakterleri, Carl Gustav Jung'ın analitik psikoloji kuramında ortaya attığı arketipsel sembolizm kalıbı ile çözümlenmiştir. Rona'nın filmlerde canlandığı anne karakterlerinin çocuklarında oluşturduğu komplekslerle arketipik annenin izleri sürülmüştür. Aliye Rona'nın Yeşilçam'da yaklaşık iki yüz filmde rol aldığı düşünüldüğünde elbette tüm örnekleri bu makale kapsamında değerlendirmek mümkün olamayacaktır. Bu makalede hem toplumsal yapı içerisinde gerçek annenin hem de arketipin karşılaştırma yapılarak değerlendirilebileceği dokuz film üzerinde çözümlemeler yapılmıştır. Bu filmler; Yılanların Öcü, Çatalı Köy, Yılanı Öldürseler, Yazık Oldu Yarınlar, Kınalı Yapıncak, Şabaniye, Uzakta Kal Sevgilim, Kara Duvak ve Anaların Günahı'dır. Örneklemeler için doğrudan filmler, çözümlemeler içinse konuyla ilgili yazılı kaynaklardan yararlanılmıştır.

Sinema, Bilinçdışı ve Mit

Sinema filmleri gerek toplumsal gerçekleri yansıtması bakımından gerekse bu gerçekleri kolektif bilinçdışının simgeleri yoluyla göstermesi bakımından önemlidir ve günümüz folklorcusunun en önemli çalışma alanlarından biri olmalıdır. Bu noktada sorulması gereken soru, "Sinemanın hangi özelliği onu kültürel bağlamda bu kadar merkezi bir noktaya getirmiştir?" olmalıdır.

Sinema işlevsel olarak popüler kültür insanı için kültürel varlığını anlatma aracıdır. Nasıl ki mitler nedensellik üzerine kurgulanıp

bilinmezlerin cevabını veriyorsa sinema da yarattığı kültürel çerçeve ile popüler kültürde aynı işlevi üstlenmektedir. Çağdaş insan için sinema bir nevi popüler mittir. Öyle ki Ömer Tecimer uygulama bakımından mitin yarattığı kültür çevresi ile sinemanın kültür çevresini karşılaştırır. Tecimer'e göre sinema salonları, insanların mitolojik öyküleri, masalları, çeşitli mitolojik anlatıları öğrendikleri modern çağ tapınakları haline gelmiştir. İnsanların sinema salonlarında film izlemesiyle ataların ateşin etrafında toplanarak Şaman'dan öyküler dinlemesinin kıyaslandığı bu benzetmede, kültürel mirası mitoslar biçiminde aktarmak artık Şaman'ın ya da kabile ihtiyarlarının görevi değildir. Burada Şaman'ın yerini doğal olarak yeni mitos yaratıcıları ve öykü anlatıcıları olan yönetmenler alır (2006, 11-12).

Bu noktada kısaca miti değerlendirecek olursak, Mircea Eliade'ye göre mit, doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsünü oluşturur. Bu öykü gerçek ve kutsal olarak kabul edilir, her zaman bir yaratılışla ilgilidir. Kısaca mitler insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar (Eliade, 1993: 13). Mitler, insan yaşadığı sürece yaşamaya devam edecektir çünkü zaman/dönem gözetmeksizin oluşturulan her hikâye "ilk örnek" in giydirilmiş halidir. Mitleri bu bakış açısıyla popüler kültürde de aramak gerekir. Mitler popüler kültürde artık üretilmez, bunun yerine yeniden yaratılırlar. Eliade, Türkçeye "Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar" adıyla çevrilen çalışmasında, popüler kültürün hemen her kültürel ögesini dikkatle çözümleyerek altındaki mitlere ulaşmak gerektiğini anlatır. Eliade'ye göre; bugün kültürel moda olarak değerlendirilen pek çok uygulama temelde bir inanç pratiğidir ve kültürel modalar nesnel değerine bakılmaksızın bu bağlamda çok önemlidir (Eliade, 2017).

Geçmişten günümüze toplumun mitlere olan ihtiyacı da mit üretimi de devam etmektedir. Değişen yalnızca üretim şekilleri ve araçlarıdır. Mitlerin bu sürekliliğini sağlayan temelde kolektif bilinçdışının bir anlatım aracı olmalarıdır. İnsan mit yaratma gücünü kaybettiği zaman varlığının yaratıcı güçleriyle olan ilişkisini de yitirir. Din, şiir, folklor ve peri masalları da bu güce dayanırlar (Fordham, 1994: 31). Örnek olarak, Oğuz Adanır, kozmolojinin gelişmemiş toplumlarda hala varlığını sürdürürken sanayileşme sonrası toplumlarda etkisini yitirdiğini bunun yerine gelişmiş ülkelerde kozmolojinin yerini belli ölçülerde tekniğin aldığını söyler. Buna karşın gelişmiş ülkeler çağdaş mitoloji üretimi peşindedir. Adanır, "Sinema ise bu mitolojik üretimin en önemli araçlarından biridir." (1994, 20) derken bir nevi bu ihtiyacın sinema yoluyla çağdaş formlara büründüğünü anlatır.

Barış Çoban da sinemanın günümüzde mitsel üretimi gerçekleştiren en önemli araç olduğunu söyler. Çoban'a göre, sinema mitoloji ile benzerlikler taşır, dünyayı insanlar için anlamlandırılabilir kılmaya çalışır. Sinema gerçekliği yeniden biçimlendirir, kitleler için düşlerin gerçekle iç içe geçtiği dünyalar kurgular, kutsal gerçekler üretir (Çoban-URL-5). Çağdaş insanın mitlere olan ihtiyacını sinemada gidermesi ve sinemanın çağdaş mit üreticisi olmasının cevabı ise oldukça açıktır: Sinemada insan yalan da olsa

duymak, görmek ve düşlemek istediği hemen her şeyi, her konuyu, her açıklamayı bulabilmektedir (Adanır, 1994: 21-22).

John Fiske ise kitle iletişim araçlarının endüstri toplumunda gördüğü işlevin, mitlerin ilkel toplumlarda gördüğü işleve eşdeğer olduğunu belirtir. Bir türün her örneği o türün derin yapısının özel bir gerçekleştirimidir. Örneğin bir televizyon dizisinin derin bir yapısı vardır ve ilk gösterimden sonra diğer bölümler yaratılır. Aynı çözümleme gazete manşetleri ve sinema filmleri için de geçerlidir. Fiske'ye göre Lévi-Strauss'un mit kuramı kitle iletişim araçlarının kurgusal ve olgusal yapısını çözümlemek için kullanılabilir. John Fiske buradan yola çıkarak bir film ve bir gazetenin birinci sayfasının yapısını çözümler, elde ettiği verilerden kültürel kodlar çıkarır ve ekler: "Miti okumak toplumsal değerleri okumaktır." (Fiske, 2014: 233-246). Buradan hareketle mitleri çözümlemek toplumsal dinamikleri anlamak açısından önem arz etmektedir.

Bu noktada sorulması gereken soru, "Mitleri bir bilinçdışı üretim faaliyeti olarak izlemek, daha da önemlisi bilinçdışını bilinç ile izlemek mümkün müdür?". Jung'a göre bilinçdışını, bilinçli bir eylem olarak izlemek mümkündür. Bu da toplumsal gerçekliğin yansıdığı birtakım kompleksler takip edilerek yapılır. Kompleksler, bireyin hayatını derinden etkileyen olaylarda saklıdır. Benzer olarak Jung, bireysel bilinçdışına benzeyen kolektif bilinçdışı terimini ortaya atar. Kolektif bilinçdışının kompleksleri ise toplumu derinden etkileyen olaylarda gizlidir. Bunlar aracılığıyla bilinçdışına ulaşılır (Jung, 2005). Bu noktada "arketip"ler devreye girer.

Jung, Sinema ve Arketip

Yukarıda ele alındığı üzere sinema, işlevsel olarak, çağdaş mit üreticisi ya da aktarıcısıdır. Bu durumda sinema toplumsal gerçekliğin yansıdığı ve dolayısıyla kolektif bilinçdışının izlerinin sürülebileceği bir alandır. Çünkü her türlü yaratıma, kurguya açıktır. Bu da onu, bireyin/toplumun farkında olmadan bilinçdışını aktardığı bir alan yapar. Jung'un bahsettiği kolektif bilinçdışı için de aynı durum geçerlidir. Sinema, kültürel aktarım, anlatım, propaganda gibi işlevleriyle toplumsal gerçeklikten bağımsız değildir ve toplumda meydana gelen her değişim egemen ideolojinin izin verdiği ölçüde beyaz perdeye yansır. Bu noktada sorulması gereken soru: "Jung'un analitik psikolojisi folklorik bağlamda sinema filmlerine nasıl uygulanabilir ve gereklilikleri nelerdir?" olmalıdır.

Luke Hockley'e göre; Jung'un ruhbilimsel yaklaşımı temel olarak bir imgeler bütünüdür. Görüntü teknolojilerinin (sinema, video, televizyon gibi) yaygınlaşmasını öncelikle ekonomik sebeplere bağlayan Hockley, zamanla ekonomik sebeplerin yanı sıra bu teknolojilerin insanlar için kültürel bir iletişim modeli sunduğuna değinir. Görüntülerin önemini anlayabildiğimizde, bunu yalnızca anamalcı toplumun bir ekonomi türü olarak görmememiz gerekir. Hockley, görüntülerin ruhbilimsel yönüyle yansıtılmasının önemine inanır ve film izlemenin aslında bir olay çözümlemesi olduğunu söyler (Hockley, 2004: 10).

Filmlerde görünen şey elbette toplumsal yapının ve egemen ideolojinin sınırları dâhilinde şekillenir fakat bu görünenin ardında bir de görünmeyen vardır. Bilinçdışı okumaları tam olarak görünenin ardındaki sembollerini çözümlemekle mümkündür. Filmlerde ruhbilimsel kuramın uygulanışı, filmlerden sözcüğü sözcüğüne bir anlam çıkartmanın ötesinde filmleri yalnızca simgesel olarak görmek değil, görüntü ve karakterleri derin bir ruh bilimsel iz düşünüm sürecinin birer parçası olarak konumlandırmaktır (Hockley, 2004: 21). Bu noktada arketipik okumaların önemi artmaktadır.

Jung'un Platon'un "idea" kavramıyla eş anlamlı olarak açıkladığı arketip kavramı her şeyin başlangıcında yer olan bir ilk imge olarak değerlendirilir. Bu ilk imgeler bilinçdışında üretilir ve türün kendine haslığını yansıtır. İnsanlar ile ilgili ilk imgeler insan eylemlerinin kendine özgü biçimleridir ve insanın var oluşuyla eş zamanlıdır. İlk imgeler yani arketipler bilinçdışında üretilir. Bilinçdışı eğilimler önceden belirlenmiştir ve dış etkilerden bağımsızdır. Jung arketipleri, kolektif bilinçdışının yansımaları olarak yorumlar, kompleksler ile ortaya çıktığını ileri sürer ve pek çok arketip kalıbı oluşturur. Jung'un kuramsal çalışmasının bir kısmı Türkçe'ye "Dört Arketip" olarak çevrilmiştir (Jung, 2005). Jung'un bakış açısıyla bilinçli bir eylem olarak bilinçdışının bilinebileceği toplumsal gerçeklik, mitlerde takip edilebilir. Mitlerde var olan her karakter bir "ilk örnek"tir. Zamanla kültürel yorumlarla bu ilk örnekler yeniden üretilir fakat bu üretimlerin temelinde daima ilk örneğin davranış kalıpları vardır.

Geleneksel kalıpta mitleri, çağdaş kalıp olan sinemada arketipleri okumak önemlidir. Çünkü; Jung arketiplerinin insan beyninin ve bilincinin hayvan düzeyinden çıkıp gelişmekte olduğu binlerce yıl boyunca biçimlendiğini düşünmüştür (Fordham, 1994: 28). Arketipler okunduğunda toplumun bu birikimi de ortaya çıkmış olacaktır.

Bu çalışma, kolektif bilinçdışındaki arketiplerinin sinemaya yansımalarını ele almaktadır fakat sinema bir süre sonra kendi bilinçdışını oluşturur. Bu kavram daha çok toplumsal yapının içinde kabul edilebilirlik ile ilgilidir. Sinema popüler kültürde hem bir sanat hem bir endüstri alanıdır. Dolayısıyla üretilen filmlerin kültürel açıdan olduğu kadar üretimin devam etmesi açısından da toplumda geniş kitlelere ulaşması gerekir. Özetle; sinema, geleneği konu alsın ya da almasın ideal olanı hafızasına kaydeder. Bir süre sonra sinemanın –toplumsal gerçekliğe paralel- bilinçdışı, arketipleri, gelenekleri hatta psikolojisi, sosyolojisi, folkloru oluşur. Toplumun bilinçdışını yansıtan iyi-kötü her karakter görünürde öne çıkmış, bilinçdışında arketipleşmiştir. Örneğin Türk sineması için; Erol Taş ve Nuri Alço kötü adam, Aliye Rona ve Adile Naşit anne, Münir Özkul bilge, Cüneyt Arkın savaşı kahraman, Kemal Sunal hilebaz, Hulusi Kentmen baba¹ olmuş

¹ Sinema kendi hafızasını yeni yaratımlarında günceller ve yansıtır. Örnek olarak; 2012-2017, 2019- yılları arasında TRT'de yayınlanan Seksenler (URL-1) adlı dizide Şahin karakteri, sevdiği kızın kendisini istemeyen babasına sürekli "Erol Taş Baba Sami" diye seslenmektedir. Erol Taş Türk sinemasında sevenleri ayıran, zalim, acımasız rollerde

hatta bu oyuncular toplum tarafından artık arketipleştikleri rollere göre lakaplar almışlardır. Önceleri toplumsal hafızada kabul edilmişler sonra sinema hafızasına geçerek zaman dönem fark etmeksizin oynadıkları her filmde ilk örneklerini yeniden yeniden canlandırmışlardır. Burada John Fiske'nin filmlere yaptığı yapısal çözümleme bu konu özelinde doğrudan sinema arketiplerine uygulanabilir. Örneğin; Aliye Rona kolektif bilinçdışının ilk annesini arketipik olarak yansıtmış bu rolle toplum tarafından benimsenmiş ve sinema hafızasına geçmiştir. Aliye Rona'nın sinema hafızasına geçmesi toplumsal bilinçdışı ve toplumsal gerçekliği oynadığı rolde örtüştürmesi ile mümkün olmuştur. Kabul edilme aşamasından sonra beyaz perdede hayat verdiği her anne ilk oynadığı annenin yeniden yaratımı olmuştur.

Aliye Rona

Aliye Rona, 1921 yılında o dönemde Osmanlı toprağı olan Suriye/Dera'da doğmuştur. Babası demiryollarında çalışan Aliye Rona, tiyatro oyuncusu Avni Dilligil ve gazeteci Turan Dilligil'in kardeşidir. Kariyerine 1930 yılı sonlarında Kadıköy Halkevi'nde tiyatro oyuncusu olarak başlamıştır. 27 Ağustos 1996'da ölmüştür (Evren, 1983; Işık ve Eşitti, 2015: 128). Aliye Rona, Türk sinemasına 1947 yılında "Kerem'in Çilesi filmi ile başlamıştır.² 1996 yılında Acı Zafer'e kadar olan sinema serüveninde sert ve acımasız kadın duruşuyla ün kazanmıştır. Türk sinemasının "kötü annesi" olarak bilinmiş fakat sevilmiştir. Çünkü onu filmlerde görece kötü yapan toplumsal cinsiyet kalıplarının karşısında durması ve kadın temsillerini güçlendirmesi olmuştur. Eril gücün yarattığı ve yön verdiği sinema ideolojisi karşısında asi, dik duruşlu, kimseye boyun eğmeyen, çocuklarını ezdirmeyen jestleri, mimikleri ve ses tonu ile yıllarca kadınların gerçek hayattaki kavgasını sinemada vererek kazanan kadın olmuştur.

Toplumsal hafıza eril güce karşı gelen, kavga eden kadını kötü bilmiş, fakat aynı kadın gelenekleri ve toplumsal çıkarları gözettiğinde sevilmiştir. Bu noktada Aliye Rona sinemada toplumsal cinsiyet rollerinde bir kırılma yaratmıştır. Işık ve Eşitti tarafından "Türk Sineması'nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona" adlı makalede, Aliye Rona, Türk sinemasının toplumsal cinsiyet rollerini kıran kadını olarak değerlendirilmiştir. Işık ve Eşitti'ye göre; Türkiye'de 1960-1970'li yıllarda hızlı sanayileşmeyle birlikte köyden kente göçün artması gecekonduların çoğalması ve bu noktada da kadının toplumsal cinsiyet rollerinin genişlemesi söz konusudur. Kadın sadece ev içinde çocuk büyütme görevi olan değil aynı zamanda ücretli iş gücüne katılarak erkeğin rolünü paylaşan bir noktadadır. Kadının fabrikalarda çalışarak kent olgusu içerisine girerek geldiği yerden kopması geleneksel çatının bozulmasına sebep olmuştur. Bu da Türk sinemasında

oynadığı için kötü adam olmuştur. Erol Taş'ın arketipleşmesiyle birlikte sinema, sevenleri ayıran yeni bir babaya yeni bir isim yaratmak yerine onu "Erol Taş Baba Sami" yapmıştır. Erol Taş filmleri için bk: (URL-2).

² Aliye Rona'nın oynadığı filmler için bk: (URL-3)

sıklıkla temsil edilmiştir. Aliye Rona -daha çok köy filmlerinde rol alsa da- bu bozulmanın karşısında duran kadın olmuştur ve bu bağlamda sıra dışıdır (Işık ve Eşitti: 2015/ URL-6). Bir başka çalışmada ise Aliye Rona eril anne olarak değerlendirilmiştir. Burada eril anneden kastedilen; kocasına ve çocuklarına sözünü dinleten, dul ise çocuklarına hem anne hem baba olabilen, geleneği savunan, cinsel tarafı gösterilmeyen, çocukları adına karar veren, anlamlarındadır (Er, 2004: 86-92).

Aliye Rona, Yeşilçam'da "kötü anne" olarak bilinmiş, ün kazanmış ve oynadığı rollerin hemen hepsinde anneyi canlandırmıştır. Genellikle dul anneleri canlandırırsa da evli olduğu filmlerde eşleri silik birer karakter olarak Rona'nın gerisinde kalmıştır. Bu da Rona'nın filmlerinde odak noktasını anneye kaydırmıştır. Örnek olarak Yılanların Öcü filminde haksızlığa direnen mücadele eden Irazca değil, Irazca Ana'dır. Aliye Rona'nın canlandığı kadın rollerinin mücadelesi yalnızca bir kadın olarak değil yaygınlaştığı şekilde annelik kimliği üzerinden gösterilmiştir. Dolayısıyla Rona'nın bu sert ve acımasız anne rolleri tek başına kadının duruşu ve tavırları üzerinden değil annelik kimliği, toplumsal yapı, aile ve çocuk ilişkileriyle birlikte değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Tüm dinamikler birlikte ele alındığında Aliye Rona arketipik bir anneyi temsil etmektedir. Daha kapsamlı bir ifadeyle; Türk toplumu içerisinde var olan arketipik annelerin Yeşilçam sinemasına yansımalarından biri Aliye Rona'dır.

Anne Arketipi ve Anne Kompleksi

Arketipler tıpkı psikede olduğu gibi insanın duygu ve eylemlerini önceden biçimlendirir. Bir "ilk imge"nin içeriği, ancak bilinçli deneyim malzemesiyle dolu olduğunda belirlidir Jung'a göre göksel bir yerde analık ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde bir ilk anne imgesi vardır. Jung, anneyi, bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlık özellikleriyle ele alırken anne arketipini "*dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan*" (Jung, 2005: 22) olarak betimlemiştir. Arketiplerle ilgili olarak Jung "Gerçekte bizim düşüncemiz bile onları açıkça kavrayamaz çünkü onları hiçbir zaman düşüncemiz icat etmedi." der (Fordham, 1994: 32). Dolayısıyla arketipik okumalarda gerçek ile bilinçdışı yansımayı birbirine karıştırmamak gerekir.

Anne arketipini bireysel anne taşır. Başka bir deyişle arketipik anne bireysel anneliğin psikolojik arka planıdır. Bireysel anne kendi karakterine ek olarak ilk annenin özelliklerini de anneliğine yansıtır. Tüm insani özellikler bireysel annenin, çocuğun anlayamadığı fantastik, karanlık yanları ilk annenin özellikleri olarak kendini gösterir. Bu ilk anne daha çok "büyük

ana"dır. Jung'a göre; "büyük ana" hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini taşır. Zira bir arketip bilinçten uzaklaştırıldığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir. Çocuk büyüdükçe kendi bireysel kimliğini oluşturma yolunda bireysel anne ve fantastik anne yani bilinç ile bilinçdışı çatışır ve arketip daha da netleşir (Jung, 2005: 38).

Annelik, toplumsal hafızada üretkenlik ve doğurganlık ile ilişkilendirilir ve bu durum erkekte olmayan bir güce sahip olan kadını psikolojik olarak üstün bir yere koyar. Kadının anne olması yalnızca fiziksel bir güç değil aynı zamanda psikolojik bir dizi karmaşık yansımayı da beraberinde getirir. Jung; bireysel annenin çocuk psikesi üzerindeki etkilerini yalnızca annenin bireysel davranışları değil aynı zamanda arketipin anneye yansımaları olarak da değerlendirir. Annenin, etiolojik, yani travmatik etkileri; kişisel annenin gerçekten sahip olduğu karakter özelliklerinden kaynaklananlar ve kişisel annenin görünürde sahip olduğu, aslında çocuğun anneye yansıttığı fantastik (yani arketipik) özelliklerden kaynaklananlar olarak iki kategoriye ayrılmaktadır (Jung, 2005: 23).

Anne arketiplerini anne komplekslerini izleyerek tespit etmek mümkündür. Çünkü arketipin temelinde kompleksler yatar. Kompleksler bir çeşit dışavurumdur. Anne kompleksinin olumlu ve olumsuz yanları vardır ve erkek ve kız çocukta aynı şekilde kendini göstermez. Erkekteki anne kompleksi kıza göre daha karmaşıktır. Bunun sebebi ise gerçek hayatta her iki cinsiyetin de annede gördüklerinin farklı olmasıdır. Erkek çocuk annesinde karşı cinsiyeti görürken kız çocuk kendi cinsiyetini görür.

Kızın anne kompleksi basittir. "Ana ile kız, helva ile koz" ve "Anasına bak, kızını al, kenarına (kıyısına, tarağına) bak, bezini al" (URL-4) atasözlerinin de işaret ettiği gibi kız çocuk, annede toplumsal cinsiyet rollerini tanır. Ya helva ile koz benzetmesinde olduğu gibi anne ile bütünleşerek annesinin izinden gider ya da annesinin tam karşısında durur. Annesine benzediği kompleksler olumlu, zıtlaştığı örnekler ise olumsuzdur. Tavır ne olursa olsun genel anlamda kız, anne kompleksinde, gelecekte, toplumsal yapı içerisinde nasıl bir yer edineceğinin kararını annesini gözlemleyerek alır.

Erkek içinse durum bu kadar basit değildir. O, annede kendi cinsiyetine yabancı bir dünya görür ve bu dünyayı çözmek onun için oldukça karmaşık bir iştir. Bir tarafı seven, merhamet eden koruyan anne, bir tarafı karanlık bir dünyadır. Bu durumda erkeğin anne kompleksi her zaman daha karmaşıktır. Jung erkeklerin anneyi idealize etme eğiliminin de buradan kaynaklandığını savunur. Anneyi idealize etmek bir erkek için annenin bilinmeyen karanlık tarafından korunma çabasıdır Erkeğin anne arketipinde animanın önemli bir rolü vardır.

Jung, Maskülen kitabında (2015), Animanın erkeğin bilinçdışındaki kadın görüngüsü, animusun kadının bilinçdışındaki erkek görüngüsü olduğunu aktarır. Anima ve animus her ne kadar bilinçdışında olsa da

bireyin bilinçli hayatını etkiler. Bir erkeğin animasının hayatında farklı oranlarda etkisi olur. Bu hayatı boyunca yaşayacağı süreçlerde farklı eşiklerle belirlenir. Anne arketipi ve onun etkileri animayı etkileyen en önemli faktördür Jung, "Mitlere göre erkeği gizlice köleleştiren ve kendisinden kurtulamayacak hale getirip çocuklaştıran kadındır." yorumunu yapar. Çünkü erkek çocuğun tanıdığı ilk dişi annedir. Anne oğlunun erkekliğini zamanla açık ya da örtük şekillerde ima eder ve bu da erkek çocuğun bir süre sonra annenin cinsiyetinin farkına varmasını sağlar. Zamanla bu durum ya erotik çekim ya da itme olarak etkilerini gösterir. Erkek çocuğun bilinçdışında anne heteroseksüel unsur ile bağlantılıdır. Bu da çocukta Don Juanizm, eşcinsellik ya da iktidarsızlık olarak kendini gösterir. (Jung 2005: 25-41). Bunlar erkek çocuklarda anne arketipinin olumsuz yansımalarıdır. Olumlu yansımalarını ise Jung şu şekilde aktarır:

"Feminen bir unsurun kesinlikle zarar vermediği gelişmiş bir estetik ve zevk, dişi eş duyum yeteneğiyle genellikle, mükemmel bir düzeye çıkan öğretici kapasitesi, son derece olumlu anlamda muhafazakâr olup geçmişin tüm değerlerini sadakatle koruyan bir tarih bilinci, erkek ruhları arasında şaşkıncı zariflikte bağlar kurulmasını sağlayan, hatta cinsiyetler arasındaki dostluğu imkânsızlığın lanetinden kurtaran bir dostluk anlayışı, ecclesia spiritualis'i (ruhsal birlik) gerçekliğin ta kendisi yapan zengin bir din duygusu ve nihayet, vahiy için son derece elverişli bir kap olan ruhsal bir açıklık biçiminde tezahür edebilir. Olumsuz anlamda Don Juanizm olan şeyin, cesur, kararlı bir erkeklik, en büyük hedeflere ulaşma hırsı, tüm budalalıklara, saplantılara, haksızlığa ve tembelliğe muhalif bir ruh, ödün vermez, sağlam bir irade, dünyanın muammalarından bile ürkmeyen bir merak ve nihayet, insanlara yeni bir yurt kuran ya da dünyaya yeni bir çehre kazandıran devrimci ruh gibi olumlu tezahürleri olabilir." (Jung, 2005: 24-26).

Aliye Rona oynadığı pek çok filmde erkek annesi olmuştur. Oğlunun, hakları, soyunun devam etmesi, geliri, düzeni Rona'nın canlandığı anneler için daima mücadele edilecek konuların başında gelmiştir. Çoğu durumda da oğlunun yerine bizzat olaylara müdahale eden kendisi olmuştur. Erkeklerin ise ona itiraz etmeye hakkı yoktur. Rona canlandığı rollerde, güçlü bir anne eli olarak gerektiğinde çocuklarının yakalarına yapışmış gerektiğinde ellerinden tutmuştur. Rona'nın bu bir tarafıyla zorlayıcı diğer tarafıyla merhametli anne tavırları onu, genellikle erkek çocuk için ideal anne yapmıştır.

Aliye Rona'nın en ünlü anne canlandırması Yılanların Öcü (Erksan, 1961) filmindeki Irazca Ana'dır.³ Filmde Kara Bayram'ın annesidir. Kocası ölmüştür. Evlerinin önüne izinsiz ev yapılmıştır bu duruma itiraz etseler de köy muhtarından bir türlü haklarını alamamışlardır. Üstelik oğlu Bayram ve gelini Hatçe dövülmüş ve Hatçe üç buçuk aylık bebeğini kaybetmiştir. Irazca

³ Arketipik çözümlenmelerde yalnızca arketipin hareketleri üzerinden çözümlenme yapılması doğru sonuçlar vermeyecektir. Bunun nedeni bir hikâye içinde bilinçli eylemler üzerinden bilinç altını okumanın hal hareket okumaktan daha karmaşık ve kapsamlı bir iş olmasıdır.

Ana ve ailesi mücadele ettikçe türlü belalar ile karşılaşmışlar daha da kötü duruma düşmüşlerdir. Irazca Ana burada oğlu Bayram'a destek veren, hakkını aramaktan çekinmeyen, gerekirse erkekleri karşısına alabilen bir tavidir. Köyün en yaşlı kadınlarından, güçlü ve asi bir duruşu vardır, kimseye boyun eğmez. Canı pahasına ailesini korur ve oğlunun adına kararları Irazca Ana verir. Öyle ki oğlu Bayram, muhtar ve Irazca arasında yalnızca bir elçi gibidir. Irazca'nın kararlı ve sert duruşu, toplumsal cinsiyet rollerini kıran tavırları, davasından asla vazgeçmeyen inadı ve gözü kara hareketleri gerçek annede görülen arketipin karanlık yanını oluşturmaktadır. Bunun karşılığında Kara Bayram'ın anne kompleksinde anne idealize edilmiştir. Bu bakımdan Bayram ile Irazca arasında duygusal yönden güçlü bağlar kurulmuştur. Bu bağlılık Bayram'ı psikolojik olarak pasifleştirirken Irazca Ana'yı güçlendirmektedir. Tüm köylü gibi oğlu Bayram da annesinin şiddetli ve karanlık yanından çekinmekte fakat annesine bağlı olduğu duygusallığı sebebiyle pasif kalmaktadır. Kara Bayram hayatının tüm eylem planını annesine devretmiştir.

Arketipin idealize edilmiş anne kompleksi olarak yansıdığı bir diğer örnek Çatal Köy (Erakalın, 1968) filmidir. Çatal Köy'de Veli'nin annesi Fatma'yı canlandıran Aliye Rona, tıpkı Yılanların Öcü'nde olduğu gibi korkusuz, gözü pek, davasından vazgeçmeyen bir duruşa sahiptir. Çatal Köy'de yaşar fakat köyde herkesçe bilinen bir kan davasının taraflarından biridir. Oğlu Veli, kan davalısının kızı Emine'ye aşık olmuştur fakat ailelerin kan davası yüzünden iki aşık kavuşamaz. Veli'nin ayrıca bir de beşik kertmesi vardır. Veli askere gitmeden önce beşik kertmesi Şükran ile nişanlanır. Veli askere gidince Şükran'ı Emine'nin abisi kaçıtır ve evlenirler. Askerden gelince Fatma Ana oğluna kan davalılarından karşısına kim çıkarsa öldürmesini böylece hem nişanlısını kaçırmalarının hem de kan davasının intikamını almasını söyler fakat Veli bunu kabul etmez. Fatma Ana; bu defa duygusal yönünü kullanır ve burada arketipik anne devreye girer. Fatma Ana, intikam alınmadıkça kahrından öleceğini, bu kadar acıya dayanmadığını "Ben dünyayı boynuzunda tutan sarı öküz müyüm?" diyerek ve ağlayarak ifade eder. Fakat Veli kimseyi öldürmez. Bunun üzerine Fatma Ana, bu defa Veli'den Emine'yi kaçırmamasını ister. Amacı Emine'yi kaçırtıp tekrar evine göndermek böylece adını çıkartmaktır. Veli normal yollardan evlenmek istese de Fatma Ana, sık sık oğluna "Karı kılıklı mısın sen?" diyerek çıkışır, her seferinde meselenin kendi istediği gibi ilerlemesi yönünde baskı yapar. Bunu yaparken de sık sık analığını kullanır. Fatma Ana'ya göre; nişanlısını kaçırmalarının öcünü almadığı sürece oğlunun erkekliği lekeli kalacaktır. Bu tartışmalar olurken Emine kendi isteği ile Veli'ye kaçar. Bunun üzerine Emine'nin babası Emine'yi, Veli de Emine'nin babasını öldürür. Ölüm sahnesi filmin son sahnesidir. Fatma Ana ölüm olaylarını izleyen kalabalıktan ayrılarak oğlunun etrafında kahrkahaalarla dönmeye başlar. Oğlu, "Şimdi istediğin oldu ana, oyna artık!" dediğinde hırs, intikam ve ne yapacağını bilmez bir halde çılgılık ve kahrkaha atarak koşmaya başlar. Bu filmde, Veli'de önceleri anne kompleksinin olumlu tarafları görülür. Jung'un

bahsettiği “*Feminen bir unsurun kesinlikle zarar vermediği gelişmiş bir estetik ve zevk, dişi eşduyum yeteneğiyle genellikle, mükemmel bir düzeye çıkan öğretici kapasitesi, son derece olumlu anlamda muhafazakâr olup geçmişin tüm değerlerini sadakatle koruyan bir tarih bilinci...*” (Jung, 2005: 24-26) Veli’de görülen özelliklerdir. Hatta annesine korku ile değil daha çok ikna edici ve anlayışlı bir tavırla yaklaşır. Sık sık kan davasını bitirmeyi kardeşçe yaşamayı dile getirir fakat annenin karşı konulamaz hırsı Veli’nin bu olumlu komplekslerini bir kasırğa gibi yerle bir etmiştir. Anne için önce kan davası ardından oğlunun erkeklik gururu intikam alınacak iki önemli konudur. Veli’yi gücüyle, sözüyle etkileyemediği yerde annelik duygusunu kullanır. Bu aşamalardan sonra Veli’nin anne kompleksi annenin karanlık tarafına teslim olma, kendi benlik çatışmasıyla arketipin çatışmasına dönmektedir. Yaşadığı bu çatışmalar Veli’yi bir katil yapmıştır. Filmin son sahnesi arketipik annenin gel-gitlerini anlamak ve bilinç ile bilinçdışının çatışmasını görmek adına oldukça etkileyicidir.

Arketipik annenin intikam hırsını tatmin ettiği bir diğer örnek Yılanı Öldürseler (Şoray, 1981) filmidir. Bu filmde Rona, büyükannedir. Filmde köyün en güzel kızı Esme ile köyün gençlerinden Abbas birbirlerini sever fakat Halim (Aliye Rona’nın oğlu) de Esme’yi sever. Halim, bir gün Esme’yi kaçırr. Abbas o sırada bir cinayet işler ve hapse girer. Halim ile Esme evlenir. Bir çocukları olur. Adını Hasan koyarlar. Yıllar sonra Abbas hapisten çıkar ve Halim’i öldürür. Büyükanne, Esme’yi yani gelinini lanetli kadın ilan etmiştir. Halim’in kardeşlerinden intikam almaları için Esme’yi, öldürmelerini ister ama sözünü dinlemez. Sonunda torunu Hasan’ı annesine karşı doldurur ve Hasan Esme’yi öldürür. Filmde büyükanne torunu Hasan üzerinde kurduğu baskı oldukça çarpıcı bir şekilde verilmiştir. Büyükanne, her şeyden önce arkasına toplumsal gelenekleri almıştır ve intikam istemesi ona göre en olağan durumdur. Hasan babaannesi tarafından intikam hırsı ile büyüye de annesini defalarca öldürmeye niyetlenir ama annesine karşı hisleri baskın gelir. Hasan’ın babaannesi üzerinden arketipik anne ile dolayısıyla toplumsal bilinçdışı ile ve kendi bireysel annesine karşı olan duyguları sürekli bir çatışma halindedir. Sonunda yenik düşen Hasan, babaannesinin alnında kocaman kara bir leke olarak gördüğü annesini öldürür. Hasan’ın çatışması bir cinnet halini almıştır ve filmin son sahnesinde Hasan’ın cinneti; tüm köyün yakılıp yıkılması, insanların kaçması, çocukların ağlaması köylünün feryat figanı, köydeki tüm canlılığın ölmesi olarak gösterilir. Kısaca Hasan’ın çatışması bir kaos yaratmıştır. Hasan’daki anne kompleksinin yarattığı kaostur bu. Kaos’tan kozmosa geçişin tek yolu da arketiple gerçekliğin uyumunu yakalamaktır. Fakat bu filmde bu mümkün olmamıştır.

Aliye Rona Yeşilçam sinemasında genelde gelenekçi anneleri temsil etmiştir. Bu da çoğu zaman çocukları ile çatışmalar yaşamasına ve bu çatışmalardan dolayı da arketipin olumsuz komplekslerine işaret eder. Bu örneklerden biri Yazık Oldu Yarınlar (Saydam, 1974) filmidir. Bu filmde Aliye Rona, Tayfun ve Kemal adlı iki gencin annesidir. İki kardeş aynı kadına

aşık olur. Rona geleneklerine sıkı sıkıya bağlı bir annedir. Önce kadına ardından oğullarına birbirlerinden uzak durmaları için baskı yapar. Anne baskın olmaya çalıştıkça çocuklar daha çok kadına bağlanır ve kardeşlerin biri kadınla gizlice evlenerek eve getirir. Rona; “Bu eve ancak iffetli bir gelin gelebilir.” der ve kabul etmeyen sert tavrını ortaya koyar. Filmde namus ve iffet kavramlarını çokça vurgular. Oğullarına ve âşık oldukları kadına oldukça acımasız davranan Rona asla pes etmeyeceğini de vurgular. Baskıcı, acımasız ve asi anne tavırlarıyla arketipin korkulan yanını ortaya koyan Rona'nın bu tavrı oğullarında Don Juanizm olarak kendini gösterir. Rona'nın tavırları arttıkça çocuklarda da kadınlara olan meyil artmaktadır.

Anne arketipinin Don Juanizm olarak yansıdığı bir diğer örnek Kınalı Yapıncak'tır (Aksoy, 1969.) Bu filmde Rona, Aliye Kınay isimli varlıklı bir kadındır Fikret isimli bir oğlu vardır. Kocasını silik bir karakterdir. Bir gün, kız kardeşinin sağır ve dilsiz kızı Leyla, akrabaları tarafından dışlanmış ve köyünden çıkarak Aliye hanıma sığınmıştır. Aliye hanım, kızı istemese de eve alır ve çevresine evin beslemesi olarak tanıtır. Çünkü kızın perişan halinin çevresi tarafından bilinmesi ve köylü bir kızın yeğeni olarak duyulması Aliye hanımın itibarını zedeleyecektir. Kocasına, ev çalışanlarına ve Kınalı Yapıncak'a (Leyla) oldukça sert ve acımasızdır, sürekli öfkelenen çevresindekileri azarlayan Aliye, oğlunu çok sever ve ona çok düşkündür. Oğlunun hatalarını düzeltir. Oğlu ise oldukça çapkındır. Sürekli farklı kadınlarla birlikte olmakta, partilere katılmakta, çevresinde lüksü seven ve çapkın biri olarak bilinmektedir. Bir gün Kınalı Yapıncak evin oğlunun tecavüzüne uğrayarak hamile kalır ve Aliye bunu öğrenince kızı ve kızı savunan kocasını evden atar. Hamile kız zengin ve huysuz bir ihtiyarın evine sığınır. Burada dili çözülür, çocuğu doğar. Bir süre sonra Fikret ve annesinin işleri kötü gitmeye başlar. Kınalı yapıncak onlardan intikam alır.⁴ Bu filmde anne arketipi Fikret'e olumsuz olarak yansımıştır ve anne kompleksi Don Juanizm olarak kendisini gösterir. Fikret'te arketip bilinçdışında heteroseksüel unsurla birleşerek çapkın tavırlar ve kadınlara karşı düşkünlük olarak bilinç haline yansımıştır.

Klasik Aliye Rona filmleri içerisinde Şabaniye (Tibet, 1984) farklı bir yerde durur. Aliye Rona daha çok köy ve melodram filmlerinde seyirci karşısına çıkarken Şabaniye bir komedidir. Rona burada Ayşe karakterine can verir ve kan davalısını öldürmek için oğlunu cesaretlendiren anne rolündedir. Şabaniye komedi filmi olsa da Aliye Rona'nın çizgisi değişmemiştir. Yaşlı ve engelli, sandalyeye bağlı, dul bir annedir. Çocuklarını hayatı boyunca intikam hırsı ile büyütmiştir. Öldürülecek kişi Şaban'dır.

⁴ Burada arketipin filmin sonunda kazanmaması ya da rolünü terk ederek zıt tarafa geçmesi “kamu vicdanı” ile açıklanabilir. Makalenin giriş kısmında belirtildiği üzere sinema hem kültürel hem endüstriyel bir alandır ve bu sebeple geniş kitlelere ulaşması önemlidir. Akış her zaman arketipin dünyasına değil toplumun vicdanına, değerlerine de hizmet edebilir. Burada toplumsal temelde çocuklarının dünyasına zarar vermeme ön plandadır. Kutsal annelik her şeyin üstündedir.

Şaban kaçmak için kadın kılığına girerek Şabaniye olur. Kanlısı Şeyhmus, Şabaniye'ye âşık olur. Ayşe, ısrarla "Babanın kanını yerde bırakma!" derken oğlu Şeyhmus, Şabaniye'yi kabul etmezse kendini öldüreceğini söyler. Oğlunu kaybetmek istemeyen, Ayşe, arketipin olumsuz yönlerini bastırıp kişisel annesi yüceltir. İntikam hırsının öne çıktığı diğer filmlerinde oğlunu kaybetme pahasına da olsa hırsından vazgeçemeyen anne, burada fantastik tarafını değil bireysel, merhametli anne tarafını kullanır. Bu filmde aynı zamanda kız annesidir. Şabaniye filminde Şeyhmus'un anne kompleksi olumsuz anlamda, oğulun pasif ve toplumsal kabul edilebilirlik anlamında yetersizliği ve iradesizliği olarak kendini gösterirken kızda (Nazlı) Eros'un gelişmemesi olarak kendini gösterir. Bu komplekste kız kendini anne ile özdeşleştirip dişilik özelliklerini felce uğratar. Şabaniye'de Nazlı da tıpkı annesi Ayşe gibi intikam hırsı ile doludur ve hayatta bundan daha önemli bir amacı yoktur. Dişiliği, güzelliği, erotik çekimi adeta öldürülmüştür. Kazanma hırsına odaklanmıştır. Jung, bu kızların erkekler tarafından ideal eş olarak görülmesinin ideal anne ile bağdaşmalarından dolayı olduğunu savunur (Jung, 2005: 30-31). Şaban'ın Nazlı'ya ilk görüşte aşkı da bu duruma örnektir. Bu noktadan hareketle kızın anne kompleksi giriş kısmında da belirtildiği üzere daha basittir. Aliye Rona Yeşilçam sinemasında daha çok erkek annelerini temsil etmiştir fakat genel arketipik görünümünü anlayabilmek için kız annesi olduğu üç film de bu kısımda incelenecektir.

Kızın anne kompleksinde ya dışı içgüdüleri aşırı güçlenir, kız kendi dişiliğini fark eder ya da yok olacak karar zayıflar ve içgüdüler anneye yansıtılır-. Dişilik aşırı geliştiğinde annelik içgüdüğü kuvvetlenir ve bu durumun "tek amacı doğurmak olan kadın" olarak olumsuz şekilde tezahür eder. Burada erkek ikincil öneme sahiptir. O yalnızca bir dölleme aracıdır. Kadın için kendi kişiliği de ikincil önemdedir. Kısaca kadın çocukları olmadan değersizdir. Var olma sebebi yoktur (Jung, 2005: 25-27). Kızın anne kompleksinin bir diğer ayağı aşırı gelişmiş bir Eros'tur. Bilinçdışında aşırı gelişmiş bir Eros iktidar hırsı ile doludur. Böyle anneler kendi bilincinin ne kadar az bilincindeyse bilinçdışı iktidar hırsı o kadar fazladır. Bu durumda kızda annelik içgüdüğü yok olma noktasına gelir. Aşırı gelişmiş Eros, diğer insanların kişiliğinin anormal derecede önemsenmesine neden olur. Jung bu türü şöyle açıklar:

"Annenin kıskanılması ve ondan üstün olma isteği, genellikle felakete sonuçlanan sonraki girişimlerin leitmotifidir. Bu tür kadınlar, romantik ve sansasyonel ilişkilere, salt öyle oldukları için bayılırlar, evli erkeklerle ilgi duyarlar ve bu ilginin nedeni, bir evliliği yıkma fırsatını yakalamış olmalarıdır, ki asıl amaç da budur zaten. Amaçlarına ulaştınca, annelik içgüdüğünün eksikliğinden dolayı ilgilerini yitirirler ve kancayı bir başkasına takarlar. Bu tipin en belirgin özelliği, dikkat çekecek ölçüde bilinçsiz olmasıdır. Bu tür kadınlar yaptıkları şeyler karşısında adeta kördürler, ki bu durumun hem etrafındakiler hem de kendileri için hiçbir olumlu yanı yoktur." (Jung, 2005: 27-28).

Eros'un aşırı geliştiği bir diğer olumsuz örnekte kızın en önemli rolü annenin üstünlüğüne direnmektir. Leitmotifi, "Nasıl olursam olayım, yeter ki annem gibi olmayayım!" dır. Kız anneye hayran fakat onunla özdeşleşmemiştir. Tüm içgüdüleri anneyi reddetmek üzerine yoğunlaştığı için kendine ait bir yaşam kuramaz (Jung, 2005: 29-30). Aşırı direnç durumu fiziksel olarak da kendini gösterir. Araç gereç kullanımında beceriksiz, giysi seçiminde zevksiz, istenmeyen hamilelik ya da hamilelik sorunları, menstrüasyon sorunları gibi durumlar ortaya çıkar. Çünkü kızın anneye direnmesi aslında dişiliğe direnmesidir. Kızda Eros'un aşırı gelişmediği durumlarda ise kız anne ile özdeşleşir ve dişilik özellikleri felce uğrar. Bu durumda anneliği, sorumluluğu, kişisel bağlılığı ve erotik arzuları anımsatan her şey onlarda aşığılık kompleksine neden olur ve kaçma güdüsü harekete geçer. Bu tavırlara karşın erkekler için ideal eş olarak dikkat çekerler. Onların güçsüz durumları erkeğin kadının yetersiz rolü karşısında kendini güçlendireceği bir alan olarak ortaya çıkar. Bu durum erkeğin eline her zaman geçemeyen bir fırsattır Birinci tip kompleksinin, yani annelik içgüdüsünün aşırı gelişmesinin olumlu yönü, anneliğe övgüler dizilmesidir. Yani anneyi ve anne sevgisinin kutsallaştırılması şeklinde tezahür eder (Jung ,2005: 28-31).

Uzakta Kal Sevgilim (Erakalın, 1965) filminde Fikret isimli bir genç, Aliye Rona'nın kızı Hülya'ya aşiktir ve tersanede çalışır. Bir yandan da Almanya'ya işçi olarak gitmek için haber beklemektedir. Rona bu film için de gelenekçi bir annedir fakat gelenekçi olsa da diğer filmlerindeki gibi sert, mücadeleci bir duruşu yoktur. Kızına sürekli bir anne için bu hayatta en güzel mutluluğun kızını telli duvaklı gelin etmek olduğunu söyler. Hayatta türlü acılar yaşamış bir annedir, kızı için ayakta kaldığını, onun için yaşadığını sık sık vurgular. Rona aslında sakin, hayattaki tüm beklentilerini kızına yüklemiş, uyumlu bir annedir. Bu durumda önceleri anne kompleksi olumlu olarak yansır. Cefakâr, fedakâr anne olarak kendini gösterir. Bir süre sonra Fikret'e Almanya'dan beklediği iş haberi gelir ve gitmesi gerektir. Bu sırada Hülya hamiledir fakat Fikret gitmekten vazgeçmesin diye hamileliğini saklar. Fikret gider, Hülya yaşlı bir adamla evlenir fakat bu evlilik gerçek bir evlilik değil yaşlı adamın Hülya'ya ve çocuğuna sahip çıkması için yapılan sahte bir evliliktir. Çocuk doğar, bir süre sonra Fikret gelir ve çiftler kavuşur. Bu filmde anne kompleksi çatışmalar üzerinden değil sessiz bir direnişle kendini gösterir. Hülya'nın anne kompleksi olumsuzdur. Annenin namus, gelenek, toplumsal cinsiyet rollerini aşırı önemseyen ve önceleyen tavırları Hülya'da pasif bir direnişe sebep olmuştur. Öncelikle istenmeyen bir hamilelik söz konusudur. Hülya'nın hamile olduğunu öğrendikten sonra annesi ile eski tavırlarını sürdürememesi, uzakta kalması direnişin başlangıcıdır. "Nasıl olursam olayım, yeter ki annem gibi olmayayım!" (Jung, 2005: 29-30) şeklinde gürültülü bir direnme olmasa da hamileliğini saklaması, bunun için sahte bir evlilik yapması ve bunları annesinden gizlemesi, hatta evlenirken yaşlı ve zengin bir adam tercih etmesi tamamen

annesinin yolundan gider gibi görünüp aslında annesi gibi bir kadın olmaktan kaçmasıdır.

Benzer bir diğer örnek Kara Duvak (Bozkuş, 1972) filmidir. Burada Aliye Rona kız annesidir ve kızı kanlısının oğluna aşıktır. Köylü araya girmiş barış olmuş fakat Rona bu durumu bir türlü kabullenememiştir. Kızı da sürekli annesinin bu hırsına karşı çıkmış, en sonunda annesini bırakıp kaçmıştır. Anne kompleksinin olumsuz bir tezahürü olarak kaçma davranışı yine annesine benzememe mantığı, anneye top yekûn karşı çıkma tavrıdır.

Anaların Günahı (Saner, 1966) filmi tam anlamıyla bir anne-kız çatışmasıdır. Aliye Rona, burada kızını kendi elleriyle şöhret yapmış bir annedir ve kızının şöhretini korumak için her türlü yolu kullanır. Gerektiğinde kurnaz bir kadın olur gerektiğinde yalan söyler. Kızının şöhreti zarar görmesin diye yalan mektuplar yazarak kızı ile sevgilisinin arasını bozar. Kızına daima kol kanat germiş, anlayışla yaklaşan bir anne imajı çizer fakat filmde anne-kızın doğrudan çatıştığı sahneler de vardır. Sevgilisinden ayrılan, hayatı tamamen annesinin kontrolünde olan kız bunalıma girer ve hasta olur. Bu sahnelerde bireysel anne ve arketipik annenin çatışması iç içedir. Kızının bu durumuna daha fazla dayanamayan anne bu defa kızından ayırdığı adama giderek ona geri dönmesini ister. Tıpkı Şabaniye örneğinde olduğu gibi bu filmde de anne, çocuğunun çıkarı için fantastik anneyi sürdürerek bireysel anneyi güçlendirmiştir. Filmin ilk başlarında anne gözünü iktidar hırsı bürümüş bir annedir. Bu da kızda aşırı gelişmiş bir Eros, kendi benliğini önemsememe, saplantılı aşk olarak kendini göstermiştir. Filmin sonuna doğru annenin kızına zarar verdiğini anlayarak bilinç durumuna geçmesi ve bireysel anneyi güçlendirmesiyle bu durum değişir. Filmin son sahnesi kızın sahnede yaptığı bir konuşma ile biter. Bu konuşmada kız, bir zamanlar her genç kız gibi tüm suçu annesinde bulduğunu şimdi ise suçu kendinde aradığını, anaların günahsız olduğunu hatta anaların tek günahının çocuklarını çok sevmek olduğunu söyler. Ardından bu konuşmayı dinleyen Aliye Rona gösterilir, gururlu ve kazanmıştır. Uzun bir süre kızın geçirdiği ağır psikolojik bunalımdan sonra tam şöhreti elden gidecekken annesinin müdahalesiyle sevenler kavuşmuş kız yeniden şöhretini kazanmıştır. Bu durumda yol yine annenin istediği yere çıkmıştır. Özellikle kızın yaptığı son konuşma kendi bilincinin farkında olmaması, arketipin karanlık yanına yenik düştüğünün de göstergesidir.

Sonuç

Aliye Rona Türk sinemasında kötü anne olarak bilinmesine rağmen arketipik bir kalıbı yansıttığı için büsbütün dışlanan bir noktada durmamaktadır. Toplumsal yapı içerisinde daima eril gücü temsil etmiş, çocukları için karanlık tarafını göstermekten çekinmemiş, daima çatışmaya hazır bir duruşu olmuştur. Bunun altında sinemada eril gücün karşısında kadınların mücadelesini de vermiş gerektiğinde iyi anne tarafını da konuşturmuştur. Rona Türk sinemasında yaklaşık iki yüz filmde oynamıştır.

Örnekler elbette ki çoğaltılabilir. Türk sinemasının kötü annesi olarak bilinen Rona, aslında toplumda tüm örneklerde karanlık ve aydınlık yanı çatışan ilk anne”nin sinemadaki temsilcisidir.

Anne kompleksi bireysel anne üzerinden değil bireysel annenin fantastik anne ile ilişkisinin çocuğa etkisi üzerinden şekillenir. Aliye Rona, Yeşilçam’da geleneksel bir erkek annesi olduğunda kızlardan oğlunu korumaya çalışmıştır. Bu konumda çocuklarını korumak için her türlü yola başvuran tüm acımasızlığıyla kızları reddeden ve asla taviz vermeyen bir imajı vardır. Erkek çocuklar bazı durumlarda arketipin olumlu yanlarını taşısa da arketip genelde olumsuz komplekslerle kendini göstermiştir. Kız annesi olduğunda ise kızı ile açıktan ya da örtük bir çatışma içindedir. Kızın anne kompleksi bu makale için incelenen filmlerde olumsuzdur. Anne arketipinin bir yanı daima karanlık, kimsenin bilmediğine akıl yoran, maceralı, çatışmalı belirgin bir şekilde kötü; bir tarafı da doğuran, besleyen, yaşatan, kendini adamaktan geri durmayacak kadar fedakâr ve iyidir.

Sinema popüler kültürün mitidir. Bu yönüyle de günümüz folklor malzemelerinin büyük bir kısmını bünyesinde barındırır. Herhangi bir filmde ele alınmış herhangi bir arketip, figür, ritüel, somut ya da somut olmayan kültürel miras kullanımının bilinçdışında da izlerinin sürülmesi ve elde edilen verilerin bir bütün halinde ele alınması daha zengin folklorik çalışmalar ortaya koyacaktır.

Bu çalışmada, Yeşilçam sinemasında Aliye Rona’nın canlandığı anne karakterlerinin; yalnızca eylemleri üzerinden geleneksel olarak okunduğunda kötü bir anne modeli ortaya çıkarken kompleksler aracılığıyla arketipik yönüyle birlikte okunduğunda toplumun kolektif bilinçdışını yansıttığı gösterilmiştir. Türk toplumunun kolektif bilinçdışında yarattığı ilk annenin Yeşilçam’a türlü şekillerde yansması Rona ile vücut bulmuştur. Yeşilçam’ın zengin malzeme birikimi düşünüldüğünde bu çalışma diğer arketiplerin neden değerlendirilmesi gerektiğini ele alan bir model niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ADANIR, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İzmir: Kitle Yayınları.
- BAKER, Ulus (1996) “İgnoramus = Bilmiyoruz: Bilinçdışının Bir Eleştirisine Doğru,” *Toplum ve Bilim Dergisi*, S. 70, s. 7-63.
- ELİADE, Mircea (1993). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev.: Sema Rifat), İstanbul: Simavi Yayınları.
- ELİADE, Mircea (2017). *Okültizmi Büyücülük ve Kültürel Modalar*. (Çev.: Cem Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- ER, Ayşegül (2004). *1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri*. Ankara: AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- FİSKE, John (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev.: Süleyman İrvan), Ankara: Pharmakon Kitabevi.
- FORDHAM, Frieda (1994). *Jung Psikolojisi*. (Çev.: Aslan Yalçın), 2. b., İstanbul: Say Yayınları.
- GÜRLER, Güven (2017). Bilinçdışını İz-Le-Mek, *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi* Aralık, S. 6, s. 87-95.
- HOCKLEY, Luke (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. (Çev.: Simten Güneş), İstanbul: Es Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2009). *İnsan ve Sembolleri*, (Çev.: Ali Nahit Babaoğlu), 4. b., İstanbul: Okyanus Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2005) *Dört Arketip*. (Çev.:Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2015). *Masakülen* (Çev.: Didem Gamze Erdinç), Pinhan Yayınları: İstanbul.
- KOVEN, Michel J. (2014). Halk Bilimi Çalışmaları, Popüler Film ve Televizyon: Gerekli Bir Eleştirel Araştırma. (Çev.: Gülşah Yüksel Halıcı), *Uygulamalı Halk Bilimi (Ed: Öcal Oğuz Vd.)*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- TECİMER, Ömer (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.trt1.com.tr/diziler/seksenler> (Erişim: 28.09.2019)

URL-2:

<https://www.google.com.tr/search?safe=active&q=erol+ta%C5%9F+filmler+i&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwioMqpxa7bAhUFWYwKHX5mCxAQBQjVASgA&biw=1280&bih=669> (Erişim: 28.09.2019)

URL-3: <https://www.imdb.com/name/nm0739867/> (Erişim: 28.09.2019)

URL-4: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri (Erişim: 28.09.2019)

URL-5: Çoban, Barış, *Sinema, Mitoloji, İdeoloji: Sinemaya Eleştirel Bir Bakış* https://www.academia.edu/610115/Sinema_Mitoloji_%C4%B0deoloji (Erişim: 28.09.2019)

URL-6: Işık Mehmet, Eşitti Şakir (2015). *Türk Sineması'nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona*. Kadın/Woman 2000, 16 (1), s. 119-141. https://www.academia.edu/16326099/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_nd_a_S%C4%B1ra_D%C4%B1nC5%9F%C4%B1_Bir_Kad%C4%B1n_Karakter_Olarak_Aliye_Rona (Erişim: 28.09.2019)

Film Kaynakları

AKSOY, Orhan (1969). *Kınalı Yapıncak*, Akün Film: Türkiye.

BOZKUŞ, Mehmet (1972). *Kara Duvak*, Umut Film: Türkiye.

ERAKALIN, Ülkü (1965). *Uzakta Kal Sevgilim*, Ülkü Film: Türkiye.

ERAKALIN, Ülkü (1968). *Çatallı Köy*, Ülkü Film: Türkiye.

ERKSAN, Metin (1961). *Yılanların Öcü*, Be-Ya Film: Türkiye.
SANER, Hulki (1966). *Anaların Günahı*. Saner Film: Türkiye.
SAYDAM, Nejat (1974). *Yazık Oldu Yarınlar*. Acar Film: İstanbul.
ŞORAY, Türkan (1981). *Yılanı Öldürseler*. Umut Film: Türkiye.
TİBET Kartal (1984). *Şabaniye*. Tibet Film: Türkiye.

SAĞALTMA OCAKLARININ KİMLİK İNŞASINDA RÜYA

DREAM IN IDENTITY CONSTRUCTION OF HEALING CENTRES

Recep TEK*

ÖZ: İslamiyet'ten önce Türklerin yaşamında önemli bir konumda bulunan kam/şamanlar, İslamiyet'ten sonra üzerlerinde taşıdıkları vazifeler bakımından bir çözülmeye maruz kalmışlardır. Tarihi süreçte kam/şaman adlarıyla şöhret olmuş bu kişiler tarafından icra edilen pek çok vazife, yeni din ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni sosyo-kültürel şartların etkisiyle farklı isimlerle anılan kimseler tarafından yapılmaya başlanmıştır. Onların İslamiyet'ten önceki en önemli vazifelerinden biri de hastalıkların tedavisiydi. Bu bağlamda kam/şamanın yerine getirdiği vazifelerden olan tedavi görevini de çeşitli isimlerle anılan halk hekimleri üstlenmiştir. İşte bu halk hekimlerinden biri de ocaklardır.

Türk halk hekimliği içerisinde sağaltma ocaklarının önemli bir yeri vardır. Kamlar/şamanlar gibi daha çok dinsel-büyüsel yöntemleri kullanarak bir veya birden çok hastalığı tedavi eden ocaklar, sağaltma güçlerini çeşitli yollardan elde etmişlerdir. Bunlardan biri de rüyadır. Pek çok kültürde ve dinde önemli işlevlere sahip olan rüyalar, Türk kültürü içerisinde kamlığa/şamanlığa giriş ve aşıklığa başlamada olduğu gibi bazı ocakların bu vasfı kazanmaları için de bir başlangıç olmuştur. Ocaklık geleneği içerisinde rüya, kişiye yeni bir kimlik ve kişilik kazandırmış, ona sağaltma vazifesini icra etme görevi bahşedildiğini haber vermiş, ocaklığa yatkın olan bireyin bilinçaltının derinliklerinde gizli olan bu gücü, yeteneği, gün yüzüne çıkarmış, onun bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde elde ettiği tedavi yöntem ve teknikleriyle ilgili birikimi kullanmasına vesile olmuş, ocaklığını pekiştirmiş, tescillemiş, ona bu yeteneğini ve gücünü kullanma konusunda ilahî bir ruhsat vermiş ve bu bağlamda da onun toplum nazarındaki değerini arttırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rüya, Türk kültüründe rüya, kam/şaman, halk hekimliği, sağaltma ocakları.

ABSTRACT: *Occupying a pivotal position in Turkish life prior to Islam, folk healers or shamans, were subjected to disintegration in their tasks they took over subsequent to conversion to Islam. Many tasks carried out by these folk healers began to be conducted by other individuals dubbed different names as an outcome of the socio-cultural conditions emerging from the newly adopted religion and accordingly. One of their foremost missions was to heal diseases. In this respect, the folk healers given different names overtook the medical missions carried out by these shamans. Healing centres has had a pivotal role within Turkish folk medicine. Healing one or more diseases benefitting heavily from religious-magical powers like shamans, these clinics acquired their healing powers through various means, one of which is dreams. Having significant functions and roles in different religions and cultures, dreams represented an initiation of these centres' healing authority acquisition as well as being an introduction to shamanism and devotion to god. Dreams in the tradition of folk medicine centres earned individuals an identity, informed him about his entitlement to healing profession, unearthed the innate healing ability he acquired consciously or unconsciously, reinforced and endorsed his healing powers and got his the authority of these capabilities, thereby enhancing his dignity in the eye of the society.*

Keywords: *Dreams, dreams in Turkish culture, shaman, folk medicine, healing centres.*

* Doç. Dr. – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü / Nevşehir – tekrecep@hotmail.com



This article was checked by Turnitin.

Giriş

İslamiyet'ten önce Türklerin yaşamında önemli görevler icra eden kamlar/şamanlar, İslamiyet'ten sonra üzerlerinde taşıdıkları vazifeler bakımından bir görev dağılımı yaşamışlardır. Bu durumun ortaya çıkmasında İslamiyet'in kabulünün Türklerin sosyo-kültürel yaşamlarında yarattığı değişim ve dönüşümlerin önemli bir rolü vardır. Eskiden kam/şaman tarafından icra edilen pek çok vazife, yeni din ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni sosyo-kültürel şartların etkisiyle farklı isimlerle anılan kişiler tarafından yapılmaya başlanmıştır. Onların İslamiyet'ten önceki en önemli vazifelerinden biri de hastalıkların tedavisiydi. Bu bağlamda kam/şamanın yürüttüğü vazifelerin çözülmeye uğramasıyla tedavi görevini de çeşitli isimlerle anılan halk hekimleri üstlenmiştir. İşte bu halk hekimlerinden biri de ocaklardır.

Kamlar/Şamanlar gibi daha çok dinsel-büyüsel yöntemleri kullanarak bir veya birden çok hastalığı tedavi eden ocaklar, sağaltma güçlerini çeşitli yollardan elde etmişlerdir. Bunlar, kan bağı (Acıpayamlı, 1969: 5), el almak (Öger, 2010: 1232), bir yatacın yakınındaki köyde oturmak, ermiş bir kişinin soyundan gelmek ya da onun türbesi gibi ziyaret yerinde görevli olmak (Boratav, 2003: 145), albastı ya da alkarısı yakalamak (Boratav, 2003: 145-146), köstebeği yakalayıp ocağına getirmek, köstebeği sıvazlayarak, boğazını sıkıp öldürmek ya da köstebeğin etini yemek (Kumartaşlıoğlu, 2012: 229-230; Özkan, 2012: 103; Uyar, 2013: 50), yılanlık rahatsızlığı geçirmek (Çevik, 2008: 155; Demren, 2008: 202), deniz suyu içmek ya da deniz suyu içmiş atadan el almak (Uyar, 2013: 61; Üçer, 1973: 3), ikiz çocuk doğurmak (Özaslan, 2012: 74, 92), hamile bir kadının karnındaki çocuğun ses verdiğini, bağırdığını veya ağladığını hissetmesi ya da duyması (Ayhan, 1995: 248), babası öldükten sonra dünyaya gelmek (Çevik, 2008: 158), ocak olan eve gelin gelmek (Duvarcı, 1990: 35), kişinin kendisinin ya da atalarının yaşadığı bir olay (Seyidoğlu, 2005: 66) olarak ifade edilebilir. Ocakların sağaltma gücünü kazanma yollarından biri de rüyadır. Kimi ocaklar, ocak vasfını kazanmada gördükleri bir rüyanın etkili olduğunu ifade ederler. Ocağa, rüyasında bir ya da birden fazla hastalığın tedavi kudreti bahşedilir; ocak, gördüğü bu rüyayla hastalık veya hastalıkları tedavi gücünü kazanır ve bu rüyadan sonra hastaları tedavi etmeye başlar.

1. Rüya Kavramı ve Yaklaşımlar

“Düş, gerçekleşmesi beklenen şey, umut” (Develioğlu, 1996: 902), “Uykuda görülen şeyler” (Karagöz vd., 2010: 565), “İnsanın uyku sırasında zihninde canlanan hayaller” (Kuzubaş, 2007: 305) şeklinde tanımlanan rüya, tarihin en eski dönemlerinden itibaren insanoğlunun ilgisini çekmiştir. Bu ilgi, psikologlar, felsefeciler, tarihçiler, tasavvufçular gibi çeşitli bilim dallarına mensup araştırmacıların rüya üzerine eğilmelerine ve onun gizemini çözmek için çalışmalar yapmalarına vesile olmuştur.

Rüya, ilgi çekici ve mühim bir olgu olmakla beraber her rüyanın aynı öneme ve ilgiye sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Tarihi süreç içerisinde daha çok “manidar ya da kehanetli” diye tarif edilen rüyalar her devirde ve her medeniyette ayrı bir ehemmiyete sahip olmuştur (Günay, 1984: 88). Farklı dinî inançlara ve kültürlerle mensup kimseler, asırlar boyunca bu tip rüyaları yorumlayıp anlamlandırmak ve buradan hareketle de ondan birtakım sonuçlar çıkarmak için formüller geliştirmişlerdir (Özer, 2010: 250).

İnsanoğlu, rüyalarda görülen şeyleri gerçek hayattaki olguların sembollere bürünmüş biçimleri olarak kabul etmiştir (Eren, 2010: 1076). Bireyin hatıraları, duygu ve düşünceleri, arzuları, istekleri, beklentileri, geleceğe dönük planları, korkuları çoğu zaman bu sembol diliyle üstü örtülü bir biçimde rüyalarda açığa çıkmıştır. Bu yönüyle rüyalar, günlük yaşamın akışından etkilenirken bireyin günlük yaşamını da etkileyip ona yön vermiştir (Eren, 2010: 1076; İmamoğlu, 2010: 21). Ayrıca rüyaların ilahî mesajlar içerdiğine ve kültürel bir yanının bulunup kişinin içinde yaşadığı kültürden izler taşıdığına inanılmıştır. Bireyin iç dünyası, psikolojisi ile birlikte onun içinde bulunduğu toplumun sosyal, kültürel ve dinî yapısı hakkında da ipuçları veren, onun kişisel ve kolektif bilinçdışını yansıtan rüyalarındaki bu sembolik dili çözümleme ve anlama gayreti rüya yorumu ilminin ortaya çıkmasını, bu ilmin gelişmesini ve bu sahada hatırı sayılır bir birikimin oluşmasını sağlamıştır.

Rüya üzerine yapılan çalışmalar XIX. yüzyılda farklı bir boyut kazanmıştır. Bu yüzyıldan itibaren rüyaların yorumunda psikolojik bakış açısı benimsenmiş (Gündüz, 2009: 189) ve rüyalar psikolojik bir fenomen olarak ele alınıp incelenmeye başlanmıştır (Kayacı, 2018: 35). Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Alfred Adler gibi araştırmacılar rüyaya psikolojik bakış açısıyla yaklaşmışlar ve bu konuda önemli fikirler ortaya koymuşlardır.

Freud rüyayı, amaçları geçmişe dayanan çağrışımları olan bir oluşum, bir ürün olarak görür (Jung, 2015: 11). Ona göre rüya bilinmeyi anlamaya götürecek olan bir kral yoludur (Fromm, 1992: 40). O, her rüyanın bastırılmış bir arzunun giderilmesini temsil ettiğini söyler (Jung, 2015: 14). Kişinin uyanırken bastırıldığı akıl dışı arzular uyku esnasında rüya aracılığıyla tatmin edilir (Fromm, 1992: 40). Rüyalarda bilinçdışının dengeleyici bir özelliği olduğunu ileri süren Freud, bilinçli hayatta çok az değer verilen düşüncelerin, heves ve eğilimlerin uyku halindeyken, yani bilincin işlevi büyük ölçüde devre dışıyken kendiliğinden harekete geçtiğini ifade eder (Jung, 2015: 43).

Rüyayı inanılmaz karmaşık bir fenomen olarak niteleyen Jung, Freud’un rüya ile ilgili fikirlerini eleştirir. Ona göre bütün bilinçli fenomenleri arzu giderme ya da içgüdü teorilerinin bakış açısından anlamaya çalışmak ve rüya fenomenini bu kadar basite indirgemek doğru bir

yaklaşım değildir. Freud'un rüyanın aslında bir arzu giderme olduğu görüşüne karşı olan Jung, rüyayı, bilinçdışının fiili durumunun sembolik bir formda kendini resmetmesi olarak görür. Kendi formülünün basitçe rüyanın bilinçdışı bir içeriğin sembolik temsili olduğunu söyler. Jung, rüyaları çocukluk arzu gidermeleri ya da çocukluğa ait bir güç arzusu olarak hizmet eden düzenlemeler olarak yorumlamanın da çok dar bir bakış açısı olduğunu ve rüyaların asıl doğasının hakkını veremediğini ifade eder. Ona göre rüya, psişik yapıdaki her unsur gibi psikenin bütünüdür ve dolayısıyla rüyada, insanlığın tamamı boyunca önemli olmuş her şeyin çıkması beklenebilir (Jung, 2015: 54-80).

Rüyanın ne Jung'un ifade ettiği gibi kalıtımla kazanılan tecrübelerin oluşturduğu bir mitoloji imparatorluğu ne de Freud'un ileri sürdüğü gibi akıl dışı kökenli ve libido destekli arzuların tatmini olduğunu söyleyen Fromm, rüyayı "uykudayken, ruhumuzun gösterdiği bütün faaliyetlerin, anlamlı ve özellikli bir biçimde yansması" olduğunu ifade eder. Rüyayı daha çok "Düşüncelerimiz ve duygularımız, yaptıklarımız tarafından etkilenir." prensibi açısından ele almak gerektiğini belirten Fromm, gün boyu yaşadığımız olayların rüyalarımıza mutlaka olumlu ya da olumsuz bir tesirinin olacağını söyler (Fromm, 1992: 41-48).

Adler, Freud'un rüyaların çocuksal cinsel isteklerin doyuma kavuşturulması amacı taşıdığı yönündeki görüşünü kabul etmez. Bu tarz bir düşünce benimsendiği takdirde her şeyi böyle bir doyum gibi görmemiz gerekeceğini ifade eder. O, her düşüncenin düşteki gibi bir yol izlediğini yani bilinçdışının derinliklerinden gelerek bilinçte ortaya çıktığını belirtir. Freud'un ölüm düşüncesinin rüyalara egemen olduğu yönündeki görüşüne de itiraz eden Adler, ruhsal yaşamın birlik ve bütünlüğüyle rüyaların özel duygusal karakteri dikkate alınmadığı takdirde bütün düşleri açıklayabilecek bir reçeteye kavuşmanın mümkün olamayacağını vurgular. Adler, rüyanın yaşam üslubunun bir parçası olduğunu ve bu nedenle de rüyalarda bireysel idealin etkinliğinin görüldüğünü belirtir. Ona göre rüyanın gayesi bireyi kişisel üstünlük amacına götüren yolu hazırlamaktır. Düşlerin genellikle gerçek olduğunu söyleyen Adler, rüyaların kişinin sonradan üstleneceği rolü tecrübe etmesine ve bu rolün gerçeklik kazanmasına katkıda bulunduğunu söyler (Adler, 2000: 103-111).

Yukarıda kısaca verilmeye çalışılan görüşleriyle psikanalistler, rüyaların bilinçaltı ile bağlantılı olduğunu ifade etmeye çalışmışlar, rüyaları bilinçaltının ve geçmişin birikimi olarak görmüşler ve bu birikimden yararlanılarak kişinin günlük yaşamını açıklayacak veya onun hayatını etkileyecek ipuçları çıkarılabileceğini vurgulamışlardır (İmamoğlu, 2010: 46).

2. Türk Kültüründe Rüya

Türk kültüründe rüya hem İslamiyet'ten önce hem de İslamiyet'ten sonra önemli bir yere ve işleve sahip olmuştur. Türk kültüründe rüya

motifinin en karakteristik örneklerinden birini kamlığa/şamanlığa giriş merasimlerinde görmekteyiz. İslamiyet'ten önce Türk sosyo-kültürel yaşamında önemli bir yeri olan kamlar/şamanlar, bu vasıflarını çeşitli yollardan elde etmişlerdir. Atalardan miras kalma, kam/şaman olmaya karşı istekli olup usta bir şamanın eğitiminden geçme ya da ruhlar tarafından seçilme, kişinin kam/şaman olmasında etkili olan hususlardır (Başgöz, 1986: 29; Drury, 1989: 27; Kafesoğlu, 2002: 523). Seçilme yoluyla kam/şaman olanların, rüya/rüyalar gördükleri, hastalık geçirdikleri veya geçici bir delilik hâli yaşadıkları ya da yıldırım çarpması, ölümcül bir kaza gibi özel bir duruma (Eliade, 1999: 93) maruz kaldıkları görülmektedir. Aday, bu hallerde tanrısal ya da yarı tanrısal bir varlıkla karşılaşmış ve bu varlıklar ona seçildiğini haber vererek onun bundan sonra yeni bir yaşam düzeni izlemesi gerektiğini söylemişlerdir. Bu haberi verenler de genellikle ata şamanların ruhlarıdır (Eliade, 1999: 93; Güngör, 2002: 523). Rüyada ruhları görmek şamanlığa çağrılışın önemli bir belirtisi olarak kabul edilmiş ve bu aynı zamanda kişinin artık manevi bir duruma ulaştığının ve sıradan bir insan vasfından çıktığının kesin belirtisi (Eliade, 1999: 111, 113) olarak görülmüştür.

Kişi hangi yolla şaman olursa olsun esrime düzeyinde ve geleneksel düzeyde bir eğitim aldıktan sonra sırra ermiş ve şaman olmuştur. Geleneksel düzeydeki eğitim usta şamanlar tarafından yapılırken; esrime düzeyindeki eğitim ise ruhlar tarafından rüyalarda gerçekleştirilmiştir (Başgöz, 1986: 29; Eliade, 1999: 32).

Şamanlar genellikle şamanlık tekniklerini usta şamanlardan öğrenmekle birlikte rüyalarında bir ruh veya cinle karşılaşmadan evvel şamanlık yapacak güç ve yetenekte olmadıklarını ifade etmişlerdir (Eliade, 1999: 110). Dolayısıyla kam/şaman adayına bu güç, rüyalar vasıtasıyla aktarılmıştır.

Pek çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de rüyaya verilen değer, onun hem İslamiyet'ten önce hem de İslamiyet'ten sonra anlatılarda yer alan önemli bir motife dönüşmesine vesile olmuştur.

Türk edebiyatının önce sözlü olarak üretilip sonra yazıya geçirilen mit, efsane, destan, masal, menkıbe, halk hikâyesi gibi anlatıya dayanan edebî ürünlerinde rüya motifi önemli işlevler yüklenir. Özellikle İslamiyet'ten önceki ve sonraki Türk destanlarında rüya, yapıyı oluşturan önemli motiflerden biridir (Çelepi, 2010: 266). Destanlarda rüyalar, destanın kuruluşunda ve olayların gelişip tamamlanmasında önemli roller üstlenmiştir¹ (Öztürk, 2000: 85).

¹ Konuyla ilgili olarak bk. (Günay, 1992: 83-84, 89-90; İşankul, 1997: 119-124; Öztürk, 2000: 85-91; Kuzubaş, 2007: 305-316; Çelepi, 2010: 263-280; Bars, 2015: 73-93; Bunsuz, 2015: 8-9).

Türk kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan âşıklık geleneğinde de rüya, mühim bir fonksiyon ve rol üstlenmiştir. Gelenek içerisinde rüya, âşık adayı için bir hareket ve başlangıç noktası olmuş, kişinin farklı bir statü elde etmesine ve onun sanatçı kimliği ve kişiliği kazanmasına yardımcı olmuştur (Günay, 1992: 90-91). Genellikle yaşanan olumsuz bir durumdan sonra kutsal yerlerde ya da zamanlarda görülen bu rüyalarda âşık adayı kutlu kişiler elinden aşk badesini içmiş (Başgöz, 1986: 26; Aça, 2002: 76), Tanrı ve sevgili aşkıyla birlikte kendisinin âşık olmasını sağlayacak bütün beceri ve bilgileri kazanmıştır (Günay, 1992: 90-91). Umay Günay, şamanlığa giriş merasimlerinde milletimizin kolektif şuuraltında muhafaza edilmiş olan Ozan-Baksı edebiyat geleneğinin yeni din ve coğrafyaya bağlı olarak ortaya çıkan yeni sosyo-kültürel şartlar içerisinde şekil değiştirip âşık edebiyatı geleneğine dönüşmesi sırasında rüya biçiminde ortaya çıktığını belirtmiştir (Günay, 1984: 154-155). Gelenek bakımından önemli olan bu rüyaların “kültür örneği rüyalar” olduğunu söyleyen Günay, bu rüyaların kültür yaşadığı ve yaşatıldığı müddetçe varlığını sürdürdüğünü ve bu vesileyle de geleneğin kuşaktan kuşağa aktarıldığını ifade eder (Günay, 1992: 90-91).

3. Sağaltma Ocakları ve Rüya

İslamiyet ile birlikte ortaya çıkan içtimai iş bölümü neticesinde kamların/şamanların yürüttükleri vazifelerin çözülmeye uğramasıyla bu vazifelerin her biri artık ayrı tiplerin temsil ettiği meslek grupları tarafından icra edilmiştir. Bunun neticesinde ortaya çıkan yeni tipler olan âşıklar ve ocaklar, kamlık/şamanlık geleneğinin pek çok özelliğini yeni şartlara uygun olarak devam ettirmişlerdir. Bu bağlamda rüya motifi de kimi zaman bozulmuş bir biçimde olsa da âşıklık geleneğinde ve ocaklık kurumunda belirleyici bir unsur olarak rolünü ve işlevini devam ettirmiştir.

İslamiyet’ten önce şaman adaylarının şamanlık mesleğine girişleri ile İslamiyet’ten sonra âşık adaylarının sanatçı vasfı kazanıp âşık olmalarında rüya motifinin üstlenmiş olduğu işlev ve rol, kimi bireylerin ocak vasfını kazanmalarında da görülmektedir. Yukarıda değinildiği üzere ocakların kimi, bu vasıflarını gördükleri bir rüya neticesinde kazandıklarını ve bu rüyadan sonra sağaltma işlemlerini yapmaya başladıklarını belirtmişlerdir.

Anadolu’nun çeşitli yerlerinde yaşayan kimi ocakların sağaltma gücünü kazanmalarında etkili olan rüyalara şu örnekler verilebilir:

1. “Ebem bir gün rüya görür. (Meryem Özcan) rüyasında bir ses ona ‘Evinizin üst tarafında yassı bir taş var. O taşı al ve çocuklar hastalandığında o taşla çocukları sıvazla!’ der. O da uyanınca gider o taşı alır ve çocuklar hastalandığında bu uygulamayı yapar ve bu uygulamanın yararlı olduğu çevresi tarafından fark edilir.” (Temizsoylu, 2012: 49).

2. “KK-5, kayınvalidesinden el ister ancak kayınvalidesi ‘Haydi yallah bir moda!’ diyerek onunla dalga geçer ve el vermek istemez. Bu olaydan bir,

iki gün sonra bir rüya görür. Rüyasında parıl parıl parlayan adamlar vardır. Ona güzel, değirmi bir taş verirler ve ‘Bu taşı, ağrıya, sancıya, sızıya okuyacaksın, şifa vereceksin.’ derler. Bir gün, kumda, rüyasında gördüğü taşa benzer bir taş bulur ancak köyde bana üfürükçü derler diyerek taşı atar. Aynı taşı, Melikgazi’nin türbesine gittiğinde türbede görür. Bekçiden taşı ister ancak bekçi taşı vermez. Rüya da kendisine verilen taş olmamakla beraber taş olmadan Allah rızası için okur.” (Tek, 2018: 142).

3. Ocak, “bir gece rüyasında yerini tarif edemediği, üzerinde gökkuşağı bulunan bir yerde, heybetli dağlar arasında gezmektedir. Gezerken, orada akan berrak bir suyun: ‘Beni içenin her derdine şifa olurum! Beni içen her derde derman bulur!’ dediğini duyar. Bunun üzerine koşar ve o sudan bir avuç içer. Bir avuç daha içtikten sonra kendi kendine, bir daha içeyim de ölüme de çare bulayım der. Ancak bu sefer avucundaki suda, sülüğe benzer kötü canlılar görür ve suyu döker. Bunun üzerine uyandığında ‘Ben, su içtim.’ deyip, ölüm hariç her derde derman olacak bir ocaklı olduğuna inanarak, ocaklılık elini almış olduğunu belirtmektedir.” (Uyar, 2013: 78).

4. “Karapınar’da ocak Ümmügülsüm Gündüz, ocaklığın nereden geldiğini şöyle anlatmıştır: Kayalı Köyünde oturuyorduk. Bir gün rüyamda; Tandır Kaya’sına (köyün doğusundaki bir mevki adı) gıg süpürmeye gittim, yanımda köyden Mehmet adında biri vardı. ‘Ben yılan şahının yanına gidiyorum.’ dedi. Ben ise ‘Yılan şahı adamı soğarmış (yutarmış) gel gitmiyelim.’ dedim. Mehmet ‘Yok ben gideceğim.’ dedi. Birlikte gittik. Orada oturmuş bir kadın ve ayakta duran bir erkek vardı. Kadın çok güzel, erkek ise çirkindi. Ben kadının yanına oturdum. Yılan şahının karısıydı. Kadının saçları gümüş paralarla süslüydü. Ben, ‘Şu paranın birini bana ver.’ dedim. Bunun üzerine kadın iki gümüş parayı benim saçıma bağladı. Ben gene ‘İki gümüş taktın ama şu ortadakini de bana ver.’ dedim. O da ‘Bu ortadakini veremem ama sağ elimi sana yadigâr vereyim.’ dedi. Daha sonra benim sağ elimin ortasını, parmağıyla çimdikledi ve ben uyandım. O günden beri kösnüye tükürürüm, bu güne kadar Karapınar ve çevre köylerden çok hasta geldi. Tükürdüğüm hastaların iyi olduğunu gördüm ve duydum.” (Gündüz 1988’den aktaran Çevik, 2008: 148).

5. “Rüyamda komşumuzun oğlunun kolu incinmişti. Bana getirdiler ve ben ne yapacağımı bilmiyordum. Yaşlı bir adam karşıma çıkıp bana ne yapmam gerektiğini anlattı. Uyandığımda gerçekten çocuğun kolu incinmişti. Yanıma geldiler ve ben rüyamda öğrendiğim şeyi uyguladım. İncinen yeri buldum ve hafifçe bir anda kendime doğru çektim.” (Öncül, 2011: 65).

6. “Kırığı ve çıkığı tedavi etme bilgisi Allah tarafından verildi. Bir gece rüya gördüm, karşımda bir usta vardı. Bana kırık çıkığın nasıl iyileştirildiğini gösterdi. Bu rüyayı görmeden önce kırık çıkıktan pek anlamıyordum.” (Öncül, 2011: 67).

7. “Bir gece rüyasında aksakallı, kısa boylu bir kişi görüyor. Bu kişi ona ‘Uyandığında insanları iyileştireceksin’ diyor ve sağaltıcı uyandığında kendini daha farklı hissettiğini, bakışının, görüşünün ve algısının değiştiğini söylüyor. Bu olayın yaşanmasından sonra bir gün komşuları başka bir köyde ölen bir kişinin cenazesine giderken Yakup Aslan’a denk geliyorlar ve onu da yanlarında götürüyorlar. Cenazenin başına gelen sağaltıcı ölen kişinin rüyasında gördüğü kişi olduğunu fark ediyor ve olduğu yerde bayılıp düşüyor. Uyandığında kimseye olayı anlatmıyor. Başka bir gün sabah ezanını okumak için camiye giderken caminin inşaat olan kısmında çalışan birini görüyor, yaklaştıkça bu kişinin yine rüyasında gördüğü kişi olduğunu fark ediyor ve içinden onun ölmüş olduğunu düşünüyor. Sağaltıcı bunu düşündükten hemen sonra o şahıs Arapça bir şekilde ‘Allah yolunda çalışanlar için öldü demeyiniz.’ diyor ve Yakup Hoca orada yeniden kendinden geçiyor.” (Baysal, 2014: 87-88).

8. “Eşim TCDD’de makinistti. Onun tayini nedeniyle Çankırı’ya taşındık. Çankırı’da Nakşibendi kolunun velilerinden Hilmi Şah’ın yatırını ziyaret ettikten sonra, gece rüyamda onu gördüm. Türbe ‘Ara, bul, sen safsın!’ dedi. Çevredeki yaşlılara sordum. Türbenin olduğu yerde türbenin soyunu devam ettirenlere gittim. Oradaki kadın, ‘O mübarek herkese gözükmez, sen nasıl bir kadınsın’ dedi. Sonra bir şehit yatırı rüyamda gördüm, ‘Kurşun dök’ dedi yatır ve nasıl yapılacağını anlattı. Ondan sonra kurşun dökmeye başladım.” (Demren, 2008: 204).

9. “Babaannem bir rahatsızlığa yakalanır. Rüyasında kendisine beyaz bir taş verilir ve bu taşı ağrıyan yerlere yapıştırmasını söylerler. O rüyadan sonra ocak olur.” (Tek, 2018: 147).

10. “Karaca Dede, her yıl Osmaniye ile Düziçi arasında bulunan Çakşır Dede Ziyareti’ne gidermiş. O yıl da yanına bir tuluk su ile bir oğlak alarak Çakşır Dede Ziyareti’ne gitmiş. Yanında getirdiği oğlağı kestikten sonra kendi de oraya yatmış. Rüyasında, Karaca Dede’nin yanına aksakallı bir ihtiyar gelmiş. ‘Ne yapıyorsun burada?’ diye sorunca aksakallı, Karaca Dede: ‘Çakşır Dede’yi ziyarete geldim. Peki, sen ne yapıyorsun burada?’ demiş. ‘Sığır güdüyorum.’ cevabını vermiş aksakallı. Karaca Dede sığırlara bakmış ki hepsi geyik. Aksakallı ihtiyar: ‘Haydi Koca, dile de dileğini vereyim sana.’ demiş. Karaca Dede: ‘Sigara sarmak için bir deste kâğıt ile tütün istiyorum.’ demiş. Aksakallı ihtiyar, aynı soruyu üç defa sormuş ve üçünde de aynı cevabı almış. Karaca Dede, uzun yıllar bu tütün kâğıdı ile sigara sarıp içmiş ancak ne kâğıdı tükenmiş ne de tütünü. Karaca Dede’nin verdiği cevap aksakallının hoşuna gitmiş. Aksakallı: ‘Benden fazla bir şey istemedin. Eline aldığın elin olsun, eline ne alırsan ilaç olsun.’ diyerek Karaca Dede’ye hekimlik vermiş. O günden sonra Karaca Dede, eline toprak alıp yaraya sarsa bile yaralar iyileşir olmuş.” (Kurum, 2008: 10).

11. “KK-37, babasından el aldığını söylemekle beraber aynı zamanda rüyasında Hz. Peygamber’i gördüğünü ve Hz. Peygamber’in, ona, ‘Hastaya

elini çal!' dediğini belirtir. Bu nedenle kendisinin okumadan sonra sağ elini hastanın alnından aşağıya doğru sürdüğünü ifade eder." (Tek, 2018: 142-143).

12. "Bir gün çeşmede kendisine anneanesi bakmakta olan bir çocuk gördüm. Çocuğun eli, ayağı çamur olmuştu. Anneanesi onu temizlerken bir taraftan da söylenip ona vuruyordu. Bu durumu görünce dayanamadım. Çocuğu anneanesinden alıp yıkadım, temizledim ve ona teslim ettim. O gece rüyamda beni Hacca götürdüler. Yanımda köyümüzde ocak olan Hacı anne ve öksüz çocuğun anneanesi de vardı. Ocak olan Hacı anne 'Artık hiç korkma!' diyerek elimden tuttu ve beni peygamber efendimizin evinin önüne götürdü. Orada oluk oluk zezem suyu akıyordu. Zezem suyunu beyaz bir bidona doldurdum. Hacı anne, 'Bu terlik de sana ait, onun değerini bil!' diyerek bana bir terlik verdi. Bu süre zarfında Hacı anne elimi hiç bırakmadı. Hacı anne bana, 'Benim elim senin elin ama bugün bana uğra!' dedi. Bu söz üzerine rüyamdan heyecanla uyandım. İki rekât namaz kıldım ve Hacı annenin evine gittim. Tam rüyamı anlatacağım sırada Hacı anne, 'Sus, gittiysen gittin. Bir şey mi olduğunu zannediyorsun? Gel ben sana bir şey vereceğim. Sana o malum olmuştur.' dedi. İçeri gidip, bir taş getirip bana verdi ve 'Bunu al, namazını bırakma, evine besmeleyle gir, besmeleyle çık!' dedi. Bu olaydan sonra işim hep rast gitti, hiçbir engelle karşılaşmadım." (Tek, 2018: 143).

13. "Kaynanam bir rüya görür. Rüyasında kendisine baş ağrısı, diz ağrısı, göz ağrısı, sırt ağrısı gibi yedi türlü derde ocaksın derler ve ona, yedi tane yılanlık taşı, bir bıçak, bir kalbur has gül ve yılan kabuğu hediye ederler. Sabah uyandığında rüyasında kendisine verilen bu hediyeleri ocağın başında görür. Bu rüyadan sonra ocak olur ve şifa dağıtmaya başlar." (Tek, 2018: 146).

Aynı rüya diğer kaynak kişiler tarafından da şöyle anlatılır:

"Rüyasında kendisine kış ayazı zemheride el gibi bir kalbur yaprak, üç taş ve üç top gül verilir. Sabah kalktığında bunları ocağın önünde görür. Bu rüya üç gün üst üste tekrar eder. Ayrıca rüyada derinlerden gelen bir erkek sesi ona, nazara, yele, sızıya, yılanlığa, deneciğe [arpacık], kızılıüğüre ve değirmaya yedi türlü derde şifasin der." (Tek, 2018: 146).

"Zemheride [kara kış], rüyasında kendisine has gül, yaprak ve sapı beyaz taştan bir kama verirler. Uyandığında bunları ocağın başında görür. Rüyasında üç gün üst üste Allah tarafından bir ses duyar ve bu ses kendisine, 'Sen yılanlık yeline, değirmaya, siğile, çibana, kızılıüğüre, gözde çıkan deneciğe, ağrıya, sızıya, yele, yedi türlü şeye şifasin!' der. Bu üç günün sonunda Hacı anne artık gerçekten bunlara şifa olduğundan emin olur." (Tek, 2018: 146-147).

Rüya neticesinde ocak vasfını kazanma ile ilgili anlatılan rüyaların yanında şu tarz rüyalara da rastlanmaktadır:

14. “KK-1, nazarlı kişilerin üzerindeki bu kötü enerjinin kendisini etkilemesi ve belli bir süre yatağa düşmesinden dolayı okumaktan vaz geçer. Bunun üzerine bir rüya görür. Rüyasında ak sakallı bir ihtiyar karşısına çıkar ve ona: “Çal elini, bunaltma kulumu/Onun kalbinde var idi uçmak/Kendini alıp dağlara kaçmak.” deyip elinde bulunan iki buçuk lirayı ona verdikten sonra: “Al bunu, bunaltma kulumu!” der. Gördüğü bu rüya üzerine KK-1, tekrardan okumaya başlar.” (Tek, 2018: 157-158).

15. “KK-12, yengesiyle ilgili de şu olayı anlatır: ‘Hava ablanın çok şiddetli bir biçimde kolu ağrır. Ağrıdan kolunu oynatamaz. Kocasına, oğluna okutur ancak ağrı bir türlü geçmez. Rüyasında biri ona yengesine okunmasını söyler. Sabah kalkınca doğru yengesinin yanına gider. Yengesi kolunu ovarak okuyup üfler. O, okuyup üfledikçe ağrısı geçmeye başlar ve kolunda ağrı kalmadan evine döner.’” (Tek, 2018: 162).

16. Kaynak kişi KK-6, İstanbul’dan bir kişinin ocak olan annesini rüyasında görüp tedavi olmak için geldiğini söyler.” (Tek, 2018: 162).

Ocak olma ile ilgili olarak sıralanan bu örnekler, rüyanın kamlığa/şamanlığa girişte ve âşık vasfını kazanmadaki gibi kişinin sağaltma gücünü kazanıp halk hekimi konumuna gelmesinde de önemli bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Örneklerde kam/şaman kültüründeki ve âşıklık geleneğindeki asıl rüya örneklerinden kısmen uzaklaşma görülmeyle beraber ocaklığa girişte etkili olan rüyaların kam/şaman kültüründen ve âşıklık geleneğinden izler taşıdığı açıkça görülmektedir.

Genel olarak örnekler incelendiğinde 2. ve 9. örnekte olduğu gibi rüya, bir üzüntüden sonra veya geçirilen bir hastalık esnasında görülmüştür. Gerek kamlık/şamanlıkta gerekse de âşıklıkta rüyaların yaşanan olumsuz bir durumdan sonra görüldüğü kaynaklarda olduğu üzere yukarıda da ifade edilmiştir. Kişinin kaynanasından elini kendisine vermesini istemesi üzerine kaynanasının alay edici tarzdaki cevabının onda yarattığı üzüntü ve sonraki örnekte adayın geçirdiği rahatsızlık, rüyanın ortaya çıkmasında etkili unsurlar olmuştur.

Rüya, genellikle ziyaret yeri gibi kutsal bir yerde görülmüş ve aday rüyasında kendisini olağanüstü niteliklere sahip bir yerde ya da kendisinin Mekke, Medine gibi kutsal bir mekâna götürüldüğünü görmüştür. 10. örnekte ata ocak olan Karaca Dede, Çakşır Dede ziyaretgâhında uykuya dalarken 3. örnekte ocak, rüyasında yerini tarif edemediği, üzerinde gökkuşağı bulunan bir yerde, heybetli dağlar arasında gezmekte olduğunu görür. 12. örnekte ise aday, rüyasında Hacca götürülür ve orada ata ocak olan Hacı anne tarafından elinden tutularak Hz. Peygamber’in evinin önüne götürülür. Bu bağlamda verilen örnekler kamlık/şamanlık ve âşıklık geleneği ile müştereklikler taşımaktadır. Zira İslamiyet’ten önce kam/şaman adayının sırra erme ritüeli esnasında ölü gibi yattığı yer de ıssız bir yerdir (Eliade, 1999: 58). Âşıklık geleneğinde ise aday, rüyayı mezarlık, pınar başı, cami gibi kutsal sayılan (Aça, 2002: 76) mekânlarda ya da adayın kendisini

yalnız hissettiği ve korktuğu ıssız ve uzak yerlerde görmüştür (Günay, 1992: 98).

Rüyaya dalan ocak adayı rüyasında bir ses duyar ya da Hz. Peygamber, tarikat şeyhi, şehit, ak sakallı bir ihtiyar, bir usta, ata ocak gibi kutsal sayılan kişileri ya da olağanüstü varlık ya da varlıkları görür. Örneklere bakıldığında 1. örnekte aday rüyasında bir ses duymuş, 2.'de yüzleri nurlu kişiler, 4.'de yılan şahının karısı, 5.'de yaşlı bir adam, 6.'da kırık-çıkık ustası, 7.'de ak sakallı kısa boylu bir kişi, 8.'de Nakşibendi tarikatından kutsal bir zat ve şehit yatırı, 11.'de Hz. Peygamber ve 12. örnekte de yaşayan kadın bir ata ocak, aday tarafından görülmüştür.

Bu rüya esnasında kişiye tedavi sırasında kullanacağı ya da tedavi edeceği hastalıkların işareti olan nesne ya da nesnelere söylenmiş, verilmiş veya hediye edilmiş, bu nesne veya nesnelere ne amaçla nasıl kullanılacağı ve hangi hastalığın tedavisinde kullanılacağı, kendisinin hangi hastalığı/hastalıkları tedavi edeceği söylenmiş ya da gösterilmiştir. Bu çerçevede örneklere bakıldığında 1. örnekte ocağa tedavide kullanacağı taşın yeri ve onu ne zaman nasıl kullanacağı söylenmiş, 2. örnekte ocağa değirmi bir taş verilmiş, 9. örnekte beyaz bir taş verilmiş ve bu taşı ağrısı olan kişilerin ağrıyan yerlerine yapıştırması söylenmiş, 13. örnekte kendisine hangi hastalıkların sağaltma gücünün verildiği söylenmiş ve bunları simgeleyen nesnelere hediye edilmiş, 5., 6., ve 11. örneklerde tedavi uygulamasını nasıl yapacağı belirtilmiş, yine 8. örnekte hangi tedavi uygulamasını yapacağı söylenmiş ve bunun nasıl yapılacağı anlatılmıştır. Bunların dışında rüyasında su içerek ocaklık vasfını kazananlar da vardır. 6. örnekte görüldüğü üzere ocak, rüyasında olağanüstü bir yerde gezerken gördüğü berrak bir suyun kendisine “Beni içenin her derdine şifa olurum! Beni içen her derde derman bulur!” dediğini duymuş ve bunun üzerine o sudan iki avuç içtikten sonra sağaltma gücünü kazanmıştır.

Bu hususlar bakımından ocakların kamlar/şamanlar ve âşıklar ile de benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Kamlığa/şamanlığa girişte önem arz eden ve rüyalar vasıtasıyla da karşımıza çıkan sırta erme törenlerinde, ruhlar tarafından yeraltına ve gökyüzüne seyahat ettirilen adaya yine ruhlar tarafından mesleğin sırları, tanrıların ve ruhların adları (Eliade, 1999: 39) hastalıklar ve onların özellikleri tanıtılmış, hastalıkları tedavi yolları öğretilmiş (Eliade, 1999: 62, 65), onu koruyacak ve ona yardımcı olacak ruhlar verilmiş (Kafesoğlu, 1980: 31) ve adaya hastalıkları sağaltma gücü kazandırılmıştır (Eliade, 1999: 59). Âşıklık geleneğinde de rüyada gördüğü pirin elinden dolu içen âşık, saz çalma ve şiir söyleme yeteneğinin yanı sıra gelenekle ilgili bilgilere ve dinî bilgilere sahip olmuştur (Günay,1984: 156).

Rüyadan sonra gerek kam/şaman gerekse de âşık, bambaşka bir kimlik ve kişilikle uyanmakta ve bu değişiklik hem kendisi hem de çevresindekiler tarafından fark edilmektedir. 7. örnekte ocak, gördüğü

rüyadan uyandıktan sonra kendisini daha farklı hissettiğini, bakışının, görüşünün ve algısının değiştiğini özellikle belirtmektedir.

Rüyanın ocak olma vasfı kazanmadaki rolü ile ilgili bu örneklerin yanı sıra 14., 15. ve 16. örneklerde olduğu gibi rüya, ocağın sağaltma vazifesini yerine getirme hususunda onu teşvik etme ve hastanın şifasının hangi ocakta olduğunu bildirme gibi işlevler de yüklenmiştir. Bu çerçevede rüya, kişiyi yönlendirici ve sahip olduğu gücü kullanma konusunda ocağı zorlayıcı bir rol üstlenmiştir.

Kamlıkta/Şamanlıkta ve âşıklıkta olduğu gibi rüya, ocaklarda da bir hareket ve başlangıç noktası olmuş ve kişinin yeni bir kimlik ve kişilik kazanmasını sağlamıştır. Rüya vasıtasıyla adaya ocak olarak seçildiği ve kendisine sağaltma vazifesini icra etme görevi bahsedildiği haber verilmiştir. Rüyadan önce toplum içerisinde sıradan bir insan olan aday, gördüğü rüya sayesinde sağaltma gücü ve kudreti kazanmış ve sahip olduğu yeni kimlik ve üstlendiği vazifeyle hastaları tedavi etmeye başlamıştır. Aslında ocak adayı, hekimliğe yatkın, kabiliyetli ve mizaç yönünden bu vazifeye uygun bir kimsedir. O, bulunduğu ortam içerisinde çevresindeki ocak ya da ocakların tedavi uygulamalarını gözlemleyerek belli bir birikime sahip olmuştur. Rüya, ocaklığa yatkın olan adayın sağaltma kudretini ortaya çıkarmasına ve bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde elde ettiği bu birikimi kullanmasına vesile olmuştur.

Kimi ocaklar rüyayla ocak vasfını kazanmakla beraber sağaltma gücü ve kudreti kazanan bu kimselerin bazılarının zaten aileden bu kudreti taşıdıkları, anneleri, babaları, dedeleri ya da büyükannelelerinin sağaltma güç ve kudretine sahip oldukları görülmektedir. Yani bu kimseler doğal olarak kan bağı yoluyla bu vazifeyi yürütmeye adaydır. Ocak vasfı zaten onun genlerine kodlanmıştır ve gizli bir hazine gibi keşfedilmeyi ya da patlayacak bir volkan gibi zamanını ya da onu harekete geçirecek bir olayı beklemektedir. İşte rüya, insanın bilinçaltının derinliklerinde gizli olan bu gücü, yeteneği gün yüzüne çıkarmış, onun ocaklığını pekiştirmiş, tescillemiş ve ona bu yeteneğini ve gücünü kullanma konusunda ilahî bir ruhsat vermiştir. Rüya, adaya yeteneğini, gücünü kullanma zamanının geldiğini hatırlatmış ve adayın bunun farkına varmasını sağlamış ayrıca onun çevresindekilerin nazarında daha mühim bir konum elde etmesine vesile olmuştur. Nitekim bunu kamlıkta/şamanlıkta da görmekteyiz. Kamlık/şamanlık kalıtsal olmakla beraber adayın gerekli nitelikleri kazanıp kamlığının/şamanlığının onaylanması ancak rüyada ruhları gördükten sonra mümkün olmaktadır (Eliade, 1999: 132).

Sağaltma ocaklarında karşımıza çıkan bu rüyaların âşıklık geleneğinde olduğu gibi “kültür örneği rüyalar” olduğu ifade edilebilir. Bu rüyalar, yerli kültür varlığını sürdürdüğü sürece yaşamış ve kültüre ait unsurlar rüyalar vasıtasıyla nesilden nesile aktararak devam ettirilmiş; kültür işlevini kaybedince rüyalar da kaybolmuştur (Günay, 1984: 153; Günay, 1992: 94).

Aday, bulunduğu ortam içerisinde yıllarca ata ocağın hastaları nasıl tedavi ettiğini, onun nelere dikkat ettiğini, neler söylediğini, okuduğunu görmüş, işitmiş ve ata ocağın nasihatlerini dinlemiştir. Dolayısıyla ocak adayı bağlam içerisinde ocak-hasta ilişkisi ve tedavi uygulamaları konusunda bir aşinalık kazanmış ve bu aşinalık da kişi de ocak olmaya karşı bir şartlanmayı ve odaklanmayı beraberinde getirmiştir. Bu da göstermektedir ki bulunan kültür ortamları, kişilerin rüyalarının şekillenmesinde birinci derecede rol oynamaktadır. Kişi hangi kültür ortamı içerisinde yetişiyorsa o kültürün özelliklerini bilinçaltına kodlamakta ve bilinçaltına kodlanan, yerleştirilen bu kültürel unsurlar, rüya ile yeniden ortaya çıkmaktadır. Kişi, âşıklık geleneğinin icra edildiği bir kültür ortamında yetişmişse âşıklık vasfını kazanma ile ilgili bir rüya görecektir, tekke-tarikat ortamında yetişmişse şeyhlik, velilik mertebesine ulaşma ile ilgili rüya görecektir, devleti idare eden saltanat sülalesinden geliyorsa saltanat rüyası görecektir, ocak bir aileden geliyorsa da tabii ki bu gücü ve vasfı kazanma ile ilgili bir rüya görecektir. Yani hangi kültürel ortam içerisinde yetişmiş ya da yetişiyor ise neleri görüyor, yaşıyor, tecrübe ediyor, nelere şahit oluyor ise onunla ilgili rüya ya da rüyalar görecektir. Halk hekimliği uygulamalarının tatbik edilmediği, sağaltma ocaklarının olmadığı bir topluluk içerisinde işlevsel olmadığı için kişinin böyle bir rüya görmesi de mantıklı ve mümkün değildir.

Ocaklık geleneğinin yaşadığı, yaşatıldığı bir kültür ortamında bulunulmakla beraber bu ortam içerisinde yetişen her ferdin bu tarz bir rüya göreceğini ve her ferdin ocak olabileceğini söylemek de mümkün değildir. Burada da kişinin mizacı ve karakteri işin içerisine girmektedir. Rüya gören adaylar, ilahî bir lütuf olarak görülen bu sağaltma kudretini taşıyabilecek güce ve kapasiteye, isteğe, onu icra edebilecek yeteneğe, zekâyâ, idrake ve inanca, maddi ve manevi olgunluğa sahip kimselerdir. Dolayısıyla toplum içerisinde önemli bir iş olan tedavi uygulamaları, irsiyet söz konusu olsa da her önüne gelenin yapabileceği basit bir vazife değildir.

Ocaklık geleneğinde karşımıza çıkan rüyalar, “kültür örneği rüya” özelliği taşıyor olmakla beraber bu rüyaların âşıklık geleneğinde olduğu gibi zamanla şekil değiştirdikleri, asıl örnekten uzaklaştıkları ve bu bağlamda ferdi ve müstakil özellikler taşıdıkları da söylenebilir. Zira örnekler incelendiğinde görülen rüyaların ve ocak olma biçimlerinin benzerliklerle birlikte genel anlamda farklılıklar taşıdığı, ocak olmada kimi zaman içilen bir su etkili olurken kimi zaman duyulan bir sesin ya da görülen kutlu kişi veya kişilerin etkili olduğu; kimi örnekte adaya tedavide kullanacağı nesne verilirken kiminde hangi hastalıkları tedavi edeceğinin alameti olan nesnelerin hediye edildiği yine rüya neticesinde tedavi kudreti verilen hastalıkların doğal olarak ocaklara göre farklılık gösterdiği görülmektedir. Bu farklılıkta tabii ki yine adayın yetiştiği ortam ve bu ortam içerisinde onun bildiği ve tedavisi gerçekleştirilen hastalık ve hastalıklar etkili olmaktadır.

Sonuç

Kamlar/şamanlar gibi daha çok dinsel-büyüsel yöntemleri kullanarak bir veya birden çok hastalığı tedavi eden ocakların bu vasfı ve sağaltma güçlerini kazanma yollarından biri de rüyadır. Bu kültürel gelenek içerisinde kimi ocaklar, gördükleri bir rüya neticesinde ocak olmuşlardır. Bu bağlamda pek çok kültürde ve dinde önemli fonksiyonlara ve işlevlere sahip olan rüyalar, Türk kültürü içerisinde kamlığa/şamanlığa giriş ve âşıklığa başlamada olduğu gibi bazı ocakların bu vasfı kazanmaları için de bir başlangıç olmuştur. Rüyasında su içen, bir ses duyan, kutsal kişi veya kişileri ya da olağanüstü varlıkları gören ocağa yine rüyasında bir ya da birden fazla hastalığın tedavi kudreti bahşedilmiştir. Ocak gördüğü bu rüyayla hastalık veya hastalıkları tedavi gücünü kazanmış ve bu rüyadan sonra hastaları tedavi etmeye başlamıştır. Ocaklık geleneği içerisinde rüya, kişiye yeni biri kimlik ve kişilik kazandırmış, ona sağaltma vazifesini icra etme görevi bahşedildiğini haber vermiş, ocaklığa yatkın olan bireyin bilinçaltının derinliklerinde gizli olan bu gücü, yeteneği, gün yüzüne çıkarmış, onun bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde elde ettiği tedavi yöntem ve teknikleriyle ilgili birikimi kullanmasına vesile olmuş, ocaklığını pekiştirmiş, tescillemiş, ona bu yeteneğini ve gücünü kullanma konusunda ilahî bir ruhsat vermiş ve bu bağlamda da onun toplum nazarındaki değerini arttırmıştır. Bunların dışında rüya, kişiyi yönlendirici ve sahip olduğu gücü kullanma konusunda ocağı zorlayıcı bir rol de üstlenmiştir.

Kişinin yetiştirdiği, içinde yaşadığı kültür ile yakından ilişkili olduğu için bu rüyalar kültür örneği rüyalar olarak değerlendirilebilir. Rüyaların zamanla şekil değiştirdikleri, asıl tiplerinden uzaklaşıp ferdi ve müstakil özellikler taşıdıkları düşünülebilirse de toplum, ocaklara ve ocaklık kurumuna değer verdiği onu yaşattığı, bu çerçevede ocakların da toplum içerisindeki rolleri ve işlevleri devam ettiği sürece bu rüyalar da kimi ocak adayları tarafından görülemeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- ACIPAYAMLI, Orhan (1969). "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXVI (1-2), s. 1-9.
- AÇA, Mehmet (2002). "Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye". *Millî Folklor*, S. 54, s. 75-85.
- ADLER, Alfred (2000). *Yaşama Sanatı*. (Çev.: Kamuran Şipel), 7. b., İstanbul: Say Yayınları.
- AYHAN, Aydın (1995). "Balıkesir Halk Hekimliğinde Sağaltma Ocakları ve Usulleri". *III. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folklor Kongresi Bildirileri (9-11 Ekim 1995)*, s. 247-264, Konya: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- BARS, M. Emin (2015). "Türk Kültüründe Rüya ve Battal Gazi Destanı'nda İşlevleri". *International Journal of Language Academy*, 3 (1), s. 73-93.
- BAŞGÖZ, İlhan (1986). "Türk Halk Hikâyelerinde Düş Motifi Zinciri". 24-38, *Folklor Yazıları*, İstanbul: Adam Yayınları.

- BAYSAL, Nagihan (2014). *Gelenek ve Değişim Ekseninde Trabzon Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BORATAV, P. Naili (2003). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. İstanbul: K Kitaplığı.
- BUNSUZ, Halil (2015). *Anadolu Sahası Türk Halk Hikâyelerinde Dinî Motifler Üzerine Bir Araştırma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÇELEPİ, M. Surur (2010). "Danışmend-nâme'de Rüyaların İşlevleri". *Turkish Studies*, 5 (1), s. 263-280.
- ÇEVİK, Bülent (2008). *Konya'da Halk Hekimliği Uygulamalarının Dünü ve Bugünü*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- DEMREN, Özlem (2008). "Halk Hekimliğinde Ocaklar ve Şamanizm". *Folklor/Edebiyat*, 14 (56), s. 185-210.
- DEVELİOĞLU, Ferit (1996). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. 13. b., Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- DRURY, Nevill (1989). *Şamanizm Şamanlığın Öğeleri*. (Çev.: Erkan Şimşek), İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- DUVARCI, Ayşe (1990). "Halk Hekimliğinde Ocaklar". *Millî Folklor*, S. 7, s. 34-38.
- ELİADE, Mircea (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.
- EREN, Metin (2010). "Sembol Dilinin Bir Örneği Olarak Rüyalar: Türk Kültüründe Ölümüne Yorulan Rüyalar". *Turkish Studies*, 5 (4), s. 1074-1099.
- FROMM, Erich (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. (Çev.: Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- GÜNAY, Umay (1984). "Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili". *Mehmet Kaplan'a Armağan*, s. 153-173, İstanbul: Dergah Yayınları.
- GÜNAY, Umay (1992). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜNDÜZ, Erol (2009). "Divan ve Halk Edebiyatı Sanatçılarında İlham Kaynağı Olan Rüya". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 22, s. 187-202.
- GÜNGÖR, Harun (2002). "Eski Türklerde Din ve Düşünce", *Türkler*, C. 3, s. 463-503, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- İMAMOĞLU, Abdulvahit (2010). "Bazı Psikanalistlere Göre Rüyanın İnsan Hayatındaki Rolü". *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. XII (22), s. 21-47.
- JUNG, C. Gustav (2015). *Rüyalar*. (Çev.: Aylin Kayapalı), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- KAFESOĞLU, İbrahim (2002). "Eski Türk Dini". *Türkler Ansiklopedisi*. C. 3, 516-544.
- KARAGÖZ, İsmail ve diğerleri (2010). *Dinî Kavramlar Sözlüğü*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- KAYACI, Murat (2018). *Tasavvuf Geleneğinde Rüya (Psikolojik Bir Yaklaşım)*. Çorum: Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KUMARTAŞLIOĞLU, Satı (2012). *Türk Kültüründe Ateş ve Ocak Kültü*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi.
- KURUM, Uygur (2008). *Düziçi'nde Halk Hekimliği*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KUZUBAŞ, Muhammet (2007). "İlkellere Ait Anlatılarda Rüya Motifi". *Turkish Studies*. 2 (1), s. 305-316.
- ÖGER, Adem (2010). "Tarsus ve Çevresinde Sağlıkta Ocakları ve Bunlara Bağlı Uygulamalar". *Turkish Studies*, 5 (1), s. 1231-1246.
- ÖNCÜL, Kürşat (2011). *Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi Halk Hekimliği (Kars-İğdır)*. Kars: Kafkas Üniversitesi Türk Halkbilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.
- ÖZASLAN, Ayşegül (2012). *Halk Hekimliğinde Ocaklık Kurumu ve Araban (Gaziantep) İlçesi Örneğinde Kadın Ocaklılar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZER, Çetin (2010). "Jung Psikolojisinde Rüya". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 19 (2), s. 249-269.
- ÖZKAN, Tuba (2012). *Geleneksel Tıptan Modern Tıbbı Ocaklık Kurumu: Ankara İli Çubuk İlçesi Örneği*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÖZTÜRK, Ali (2000). *Çağlar İçinde Türk Destanları*. İstanbul: Alioğlu Yayınevi.
- SEYİDOĞLU, Bilge (2005). *Erzurum Efsaneleri*. İstanbul: Erzurum Kitaplığı.
- TEK, Recep (2018). *Kayseri Yöresi Sağlıkta Ocakları*. Konya: Kömen Yayınları.
- TEMİZSOYLU, Aydın (2012). *Ankara'da Halk Hekimliği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- UYAR, Akın (2013). *Halk Hekimliği Kapsamında Yozgat Ocakları*. Yozgat: Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÜÇER, Müjgan (1973). "Ocaklar". *Sivas Folkloru*. (9), s. 3-4.

SÖZÜN BÜYÜLÜ GÜCÜ: KIRGIZ TÜRKLERİNİN DESTANLARINDA ANT PRATİKLERİ

THE MAGICAL POWER OF OATH: OATH PRACTICES IN KIRGIZ TURKS EPIC

Şule GÜMÜŞ*

ÖZ: Ant, sözün inandırıcılığını artırma ve herhangi bir konuda söz verme amacı güden, sözün kutsal gücüne dair inancı yansıtan bir uygulamadır. Antlar, birtakım nesnelere ve bazı ritüel davranışlardan yararlanarak karşdakini ikna etmek amacıyla söylenen çoğu zaman kalıplaşmış sözlerden meydana gelen ikna sözlerinden oluşmaktadır.

Diğer Türk boylarında olduğu gibi Kırgız Türklerinin inançlarında da andın önemli bir yeri vardır. Kırgız Türkleri ant içme uygulaması için “ant berüü, kasam içüü, şert bayloo” sözcüklerini kullanmaktadır. Sözün büyü gücüne inanan Kırgız Türkleri andını yerine getirmeyenlerin, yalan yere ant içenlerin Kuday ve kutsal ruhlar tarafından cezalandırılacağına inanırlar. Ant içme esnasında yaptırım gücü olduğuna inanılan birtakım ritüeller uygulanmaktadır. Bunlardan en yaygın olanı kişinin kendisine kargış vererek andı sağlamlaştırmasıdır. Bunun yanı sıra kılıç yalama, yırtıcı kuşların veya vahşi hayvanların tırnaklarını yalama, bir nesneyi kertme, ayı derisinin üzerine oturup ayı kafasını ısırarak ant içme, anttan sonra kurban kesme, kuruk veya kamçı sapı üzerinden atlama, demircinin körüğü üzerine ant içme gibi pratiklere başvurulur. Ayrıca Tanrı’yı, doğa olaylarını, silahı, ata ruhlarını anne sütünü, ekmeği ve tuzu kutsal kabul eden Kırgız Türkleri bunları şahit göstererek antlarını pekiştirirler. Bununla birlikte genellikle ak boz kısrak ya da kara koyun kesip kanına ellerini bulayarak ant içme geleneği Kırgız Türkleri arasında görülmektedir. İslam’ın kabulünden sonra ise Kuran’a el basma, Kuran’ı öpme pratiği yaygınlaşır.

Kırgız Türklerinin inanç dünyasında ve sosyal hayatında yer alan bu uygulamalar destanlara da aynen yansımıştır. Bu çalışmada Kırgız Türklerinin ant ile ilgili inanışları, bu inanışlara bağlı olarak uyguladıkları ritüeller ve bunların Kırgız Türklerinin destanlarına yansımaları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kırgız Türkleri, mitolojik inanış, ant, ritüel, destan.

ABSTRACT: Oath is an application that reflects the belief in the sacred power of the word, with the aim of increasing the credibility of the word and making promises on any subject. Oaths consist of convictions, often made up of stereotypes, in order to convince the other by taking advantage of certain objects and some ritual behaviors.

The oath has an important place in the beliefs of Kyrgyz Turks as in other Turkish tribes. The Kyrgyz Turks use the words “ant berüü, kasam içüü, şert bayloo” for the practice of swearing. The Kyrgyz Turks, who believe in the magical power of the word, believe that those who do not fulfill their oaths and who swear falsely will be punished by Kuday and the Holy Spirit. A number of rituals that are believed to have sanctioning power are practiced during ant drinking. The most common of these is to consolidate the moment by giving the person a confusion. In addition, licking swords, licking the nails of birds of prey or wild animals, snagging an object, sitting on the bear skin, biting the bear’s head, swearing after sacrifice, sacrifice, jumping over a whip

* Dr. Öğretim Üyesi – Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü / Sivas - sulegezer45@gmail.com



This article was checked by Turnitin.

handle, and swearing on the blacksmith's bellows. In addition, the Kyrgyz Turks, who regard God, natural events, arms, ancestral spirits, breast milk, bread and salt as holy, reinforce their vows by witnessing them. However, the tradition of slaughtering white grizzly mare or black sheep by slaughtering their hands in blood is common among the Kyrgyz Turks. After the adoption of Islam, the practice of stepping on the Koran and kissing the Koran became widespread.

These practices in Kyrgyz Turks' faith world and social life are reflected in the epics. In this study, the beliefs of the Kyrgyz Turks regarding the oath, the rituals they apply to these beliefs and their reflections on the epics of the Kyrgyz Turks will be discussed.

Keywords: Kyrgyz Turks, mythological belief, oath, ritual, epic.

Giriş

Söz verme anlamına gelen ant, sözün kutsal gücüne olan inancı içeren bir uygulamadır. Karşıdakini ikna etmek amacıyla söylenen ve genellikle kalıplaşmış sözlerden meydana gelen ant, bir takım nesnelere yararlanılarak pekiştirilir. Bir bakıma kişinin karşısındakine garanti vermesiyle her iki tarafın da rahatlamasını sağlayan ant sözlerinin büyümlü bir gücünün olduğuna inanılmaktadır (İnan, 1987: 279; Bayat, 2007: 16).

Diğer Türk boylarında olduğu gibi Kırgız Türklerinin inançlarında da andın önemli bir yeri vardır. Kırgız Türkleri ant içme uygulaması için “ant berüü, kasam içüü, şert bayloo” sözcüklerini kullanmaktadır (Orozobayev, 2014: 97). Kırgız Türklerinin ant ritüellerine bakıldığında ant sözlerinin yanı sıra bu sözleri pekiştirecek bazı uygulamalara yer verildiği görülmektedir. Bunlardan en yaygın olanı kişinin kendisine kargış vererek andı sağlamlaştırmasıdır. Kırgız Türkleri kargış verme esnasında söylenen ve çoğunlukla manzum olan bu kalıp ifadeler “ant ırları” adını verir. Ant ırlarının içeriğine bakıldığında Kırgız Türklerinin kutsal saydığı değerleri tespit etmek mümkündür (Orozobayev, 2013: 6). Kargış vererek ant içmenin yanında kılıç yalama, yırtıcı kuşların veya vahşi hayvanların tırnaklarını yalama, bir nesneyi kertme, ayı derisinin üzerine oturup ayı kafasını ısırarak ant içme, anttan sonra kurban kesme, çobandeğneği (kuruk) veya kamçı sapı üzerinden atlamak, demircinin körüğü üzerine ant içmek gibi pratiklere başvurulur (İnan, 1987: 283-288). Ayrıca Tanrı’yı, doğa olaylarını, silahı, ata ruhlarını anne sütünü, ekmeği ve tuzu kutsal kabul eden Kırgız Türkleri bunları şahit göstererek antlarını pekiştirirler (Orozobayev, 2013: 8). Bununla birlikte genellikle ak boz kısrak ya da kara koyun kesip kanına ellerini bulayarak ant içme geleneği Kırgız Türkleri arasında görülmektedir (İnan, 1948: 281; Orozobayev, 2013: 4). İslam’ın kabulünden sonra ise Kuran’a el basma, Kuran’ı öpme pratiği yaygınlaşır (İnan, 1987: 288; Köse, 1997: 162-163). Andın yaptırım gücünü arttırmak için ant sözleri üç kere tekrarlanır.¹ Bu şekilde belli pratiklerle desteklenerek içilen ant bağlayıcı ve

¹ Türk kültüründe üç sayısı ve üçleme inancı için bk: (Durbilmez 2005: 4, 2008: 216, 2010: 247).

kesin olmasına rağmen ant içme işleminin belirli aralıklarla yinelenmesi gerekebilmektedir (Roux, 1998: 239).

Kırgız Türkleri ant içmenin çok kutsal bir eylem olduğunu düşünür ve kişinin canı pahasına da olsa andını yerine getirmesi gerektiğine inanırlar. Andından dönen bir kişinin sadece kendisinin değil ailesi hatta sülalesinin zarar göreceğine inanılır. “*Ant bergen can bergen menen barabar.*” şeklindeki atasözü Kırgız Türklerinin andın yaptırım gücüne olan inancı ortaya koymaktadır (Orozobayev, 2013: 8).

Ant içmeye dair inanış ve uygulamalar Kırgız Türklerinin destanlarında da yer almaktadır. Destanlarda andın farklı pratiklerle pekiştirildiği görülmektedir. Kişinin kendisine kargış vererek ant içmesi, kılıç yalama, araya kılıç koyma, kurban keserek andı pekiştirme, ant çubuğu kırma, avuca tükürme, parmak kesme, kutsalları şahit gösterme, tarafların birbirine sarılması, yeri kertme Kırgız Türklerinin destanlarında andı pekiştirmek için gerçekleştirilen uygulamalardır.

Destanlarda öne çıkan ant pratiklerinden biri kişinin kendisine kargış vermesidir. Manas, Cañıl Mirza, Canış Bayış, Er Töştük, Coodarbeşim, Er Koşoy, Er Tabıldı, Kurmanbek, Seyitbek, Kococaş destanlarında kahramanlar ant içerken kendilerine veya karşılarındakine kargış vermek suretiyle andı pekiştirmektedir. Böylece andın yerine getirilmemesi durumunda andı bozan kişinin kargışa uğrayacağına dair inanış öne çıkarılmaktadır.

Manas destanında dostluğu pekiştirme, bir işi gerçekleştirme konusundaki kararlılığı gösterme, bir sözün doğruluğunu kanıtlama için ant içme pratiği uygulanmaktadır. Destanın Radloff metninde Er Kökçö'nün çoroları Almambet'in kendilerinden üstün tutulduğunu düşünüp Almambet ile Kökçö'nün arasını açmayı planlar. Bu amaçla Almambet'e iftira atarlar. Kökçö, Almambet'e ne istiyorsa alıp gitmesini söyleyince Almambet “*Kebicini dikmezsem/ Senin kocakarını öpmezsem/ Kılıcı yere çakmazsam/ Yeni gelinle yatmazsam/ Kapısının tokmağını kılıç ile koparmazsam/ Tötögölü boz çadırını/ Yamaçtan aşağı düşürmezsem/ Kendini beğenen erlerini/ Kamçı atarak (avı) taksim etmezsem Almambet denilen adım kurusun*” (Gülensoy 2011: 63) diyerek ant içer. Almambet, söylediklerini yapmadığı takdirde adının kurumasını dileyerek kendisine kargış vermek suretiyle andını pekiştirir.

Destanda Manas'ın andı da yer alır. Kanıkey'in çadırına nişanlısı sıfatıyla giren Manas, Kanıkey tarafından olumsuz karşılanır. Kanıkey, Manas'ın bacağına yaralar. Bunun üzerine Manas “*Eğersiz çıplak olayım/ Kadınsız bekâr olayım/ Altı bölük yılıyı kovalamazsam/ Sürüp beri almazsam/ Kara yüzlü sana gösteririm/ Eline sopa veririm/ Koyun peşine salarım*” (Gülensoy 2011: 126-127) diyerek ant içer. Burada da kişinin kendisine kargış vermesi suretiyle ant pekiştirilmektedir. Kanıkey'in andı da kargışla pekiştirilmiştir. Kanıkey, Altınay'ın Almambet ile evlenmesini isteyince Altınay, ileride kendisinin kul muamelesi görebileceğini söyler.

Bunun üzerine Kanıkey, kendisine asla kul muamelesi yapmayacağına söz verip bu sözünü ant ile pekiştirir: *"Haydi bana kımız koy desem/ Ben, güzel kardeşim Kanıkey/ Tepesi açık gök vursun/ Döşümü yer vursun"* (Gülensoy 2011: 134).

Destanda Semetey'in çorolarından olan Kül Çoro'nun da kendisine kargış vererek ant içtiği görülmektedir. Kül Çoro, Semetey'in hayatı tehlikeye girdiğinde beyinin yanında olduğunu belirtmek için *"Ölürsem şehit olurum/ Öldürürsem gaza kılarım/ Karnıma bıçak salayım/ Nasıl töremden diri kalayım"* (Gülensoy 2011: 349) diyerek ant içer. Semetey'i öldüren Er Kıyas, altı aylık hamile Ay Çörök'ü kendine nikâhlar. Er Kıyas, çocuk doğduğunda onu öldürmeye kalkışınca Ay Çörök *"Bu çocuğu öldürme/ Bu çocuğu öldürürsen/ Ak kuğu elbisemi giymezsem/ Akın Han'a varmazsam/ Alınmamış öcümü almazsam/ Alınmamış intikamımı almazsam/ Ay Çörök adım kurusun!"* (Gülensoy 2011:354) diyerek ant içer.

Destanda Ay Çörök'e ait olan bir başka ant *"Too-toru'ya binmezsen/ Çekip attığı ok olsan/ Dışkıladiğı bok olsan/ Benim analığım kurusun"* (Gülensoy 2011: 361) şeklindedir. Seytek'i babasının öcünü almaya hazırlamak için Kül Çora ile birleştirmeye çalışan Ay Çörök analık hakkını ortaya koyduğu bu andıyla oğlunu yıldıya gitmesi için ikna eder. Seytek annesinin ısrarı üzerine üvey babası Er Kıyas'a varıp yıldıya gitmek istediğini söyler. Er Kıyas, Kül Çora'ya Seytek'i yıldıya götürmesini ve üç gün sonra getirmesini, getirmezse onu cezalandıracağını söyler. Bu söylediklerini *"Üç gündən sonra alıp gelmezsen/ Koyun gibi başını kesmezsem/ Kanını su gibi dökmezsem/ Benim Er Kıyas adım kurusun!"* (Gülensoy 2011: 362) diye ant içerek pekiştirir. Andın manevi yaptırım gücüne dair inanış destanda açıkça görülmektedir.

Bir sözün doğruluğuna inandırmak için de ant içilmektedir. Almambet, sözlerinin doğruluğuna inandırmak için *"O yalanı ben söylesem beyim/ Zatürreye tutulayım beyim/ Kan tükürüp öleyim beyim"* (Gülensoy 2011: 275) diyerek ant içer. Benzer bir şekilde Kül Çora da söylediklerinin doğruluğunu ispatlamak için *"Ey Seytek, kesik kulağım/ Gördüğüm güneşim kurusun/ İçtiğim suyum kurusun!/ Dokuzu bir anda yıldı çobanı/ Yolumu kesip kapattı"* (Gülensoy 2011: 362) diyerek ant içer.

Cañıl Mirza destanında da kişinin kendisine kargış vererek ant içmesi söz konusudur. Destanda Akkoçkor ve beraberindekiler Cañıl'ı ele geçirip acımadan eziyet edeceklerine dair ant içer: *"Boor oorusak Cañılga/ Arbak ursun' dep aytgan"* (Caynakova 2004: 39). Antlarını yerine getirmezlerse kendilerini arbakların vurmasını dileyerek bu andı pekiştirirler.

Canış Bayış destanının Orozbay Urmambetov anlatımında Kırgız halkının yıllarca Kalmukların zulmüne maruz kaldıklarını, onlara vergiler ödediklerini öğrenen Canış ve Bayış, Kalmuklardan öç almak için *"Körsötöyün men barıp/ Kara Kitay, Kalmakka/ Bul aytkandı kılbasam/ Koyup koy meni arbakka"* (Akmataliyev ve Musakov 2013: 30) diyerek ant

içerler. Kara Kıtay ve Kalmak'tan öçlerini alacaklarına ant içerler. İçilen andı tutmadıkları takdirde arbaklara havale olunmalarını söyleyerek antlarını pekiştirirler. Destanda Kalmuk hanı Sıyadat da kendisine ihanet eden kızını ve Bayış'ı öldürüp Kırgız halkına felaket getireceğini söyler. Sıyadat *"Uşul işti kılbasam/ Sıyadat bolboy öldüm (Bu işi yapmazsam öleyim.)"* (Akmataliyev ve Musakov 2013: 121) diyerek ant içer.

Er Töştük destanında ise Kenceke, Celmogus ile savaşıma gidecek olan kocası Töştük'e kendisinin yokluğunda namusuna kimseye el sürdüremeyeceğini ve sürekli yas tutup ağlayarak onun gelmesini bekleyeceğini söyleyerek ant içer. *"Ant minen şertter moynuma Töştük/ Sen kelgiçe erim ay Töştük/ Buga belim men şeşsem Töştük/ Muñ kılğan ünüm men çassam Töştük/ Ant minen şertter moynuma Töştük"* (İliç 2002: 60). Kenceke, ettiği yemini tutmaması halinde "Ant ile şart boynuma!" diyerek kendisini yeminin vuracağını söyler, andını pekiştirir. Töştük, Celmogus ile savaşıma gidip yer altına düşer. Seksen sekiz yıl yer altında yaşadktan sonra evine dönen Töştük ilkin kendisini tanıtmaz. Töştük, bir kervancı kılığında evine geldiğinde Kenceke kervancı zannettiği Töştük'e eşinden haber sorar. Töştük'ün sağ olsa mutlaka geleceğini çünkü onun andından dönmeyen bir er olduğunu söyler. Aynı şekilde atı Çalkuyruk da verdiği andı tutan bir attır. *"Töştügüm ölsö ölüp kalarda/ Ölbösö anttan çıkkan er emes/ Çalkuyrugum ölsö ölüp kalarda/ Ölbösö anttan çıkkan at emes."* (İliç 2002: 91). Kenceke "Töştü'üm ölmüş olmalı/Ölmese andından dönecek er deildir/Çalkuyruk'um ölmüş olmalı/Ölmese andından dönecek at değildir." diyerek Çalkuyruk atı, bir insan mertebesine ulaştırır.

Coodarbeşim destanında Ak Arkar'ı öldürüp yurda dönmek için yola koyulan Coodar, yolda Ak Bugu adlı bir geyiğe rastlar. Coodar, başında altmış çatal boynuz taşıyan bu ilginç geyiği öldürmek için ok atar. Usta bir avcı olan Coodar'ın attığı oklar bu geyiğe bir türlü isabet etmez. Coodar, geyiğin peşine düşüp onu yakalamayı kafasına koyar ve onu yakalayacağına dair kendi kendine ant verir. Coodar *"Coodar bolboy ölöyün/ Tuubay tuna çögöyün/ Basar coluñ bilbesem"* (Alimova 2017: 153) sözleriyle eğer geyiği yakalamazsa Coodar olan adının yok olmasını dileyerek ant içer. Bu şekilde ant içen Coodar, Ak Bugu'yu yakaladığında kendisini öldürmemesi için yalvaran geyiğe *"Antım menen başıñdı/ İlip ketem askaga"* (Alimova 2017: 158) diyerek andını yerine getirip onun başını kayaya asacağını söyler.

Er Koşoy destanında Koşoy'un Çinli kadını Taşıgül, kuması olduğu Zayna'nın Çinli casuslarla birlik olup Koşoy'u zehirlemeyi planladığını söyler. Bu söylediklerinin doğruluğunu pekiştirmek için de kendisine kargış vererek ant içer. Taşıgül *"Kalp aytsam balban özün bil/ Kırgızdın ursun arbagı"* (Tekalan 2002: 249) diyerek söylediklerinin doğru olmaması halinde Kırgız Türklerinin ata ruhlarının kendisini vurması diler.

Er Tabıldı destanında Kudaynazar, *"Kunanga bayge kılbasam/ Kudaynazar atıkbay/ Kubultup atım burbasam"* (Namatov 2001: 6) sözleriyle

babadan kardeşi olan Er Tabıldı'yı küçük düşürüp at yarışına hediye diye köle olarak sunacağını, bunu yapmazsa Kudaynazar adının yok olmasını dileyerek ant içer. Destanda Eldiyar'ın da kendisine kargış vererek ant içtiği görülür. Eldiyar, Çaçıkey'e Er Tabıldı'nın yaşadığı haberini getirdiğinde Çaçıkey ona inanmaz. Bunun üzerine sinirlenen Eldiyar, "Aksak sarı ant ursun" (Namatov 2001: 281) diye Tabıldı ile olan dostluk antlarına işaret ederek söylediklerinin yalan olması halinde kendisini aksak sarı andın vurmasını dileyip sözlerinin doğruluğunu vurgular.

Kurmanbek destanında ise kırk yiğidini toplayan Kurmanbek, geçmişte Kırgız Türklerine soykırım yapıp onları vergiye bağlayan Kalmuklardan oç alma zamanının geldiğini söyler. Kurmanbek "Kırgız Kıpçak elimdin/ Kırılğan öçüm albasam/ Kırçıldeşip Kalmakka/ Kızıl Kırgın salbasam/ Kurmanbek atım atangan/ Kurusun menin dañazam." (Musakov 2013a: 22) diyerek Kırgız Türklerinin geçmiş öcünü alamazsa Kurmanbek adının kurumasını dileyip ant içer.

Seyitbek destanında Kara Sınçı, Dölön Han'a Seyitbek ile ilgili bilgileri verirken söylediklerinin doğruluğunu ispat için "Zu saktagan keçilder/ Burhununa tayınıp/ Baatırlardı koldo dep/ Uzatıp turdu cabılıp/ Burhun taşın kuçaktap,/ Laylamalap calınıp (Bunları yalan söylemişsem, Sın evliyası çarpsın, görünerek gelen cin çarpsın, Burhun çarpsın Zu çarpsın.)" (Musakov 2013b: 80) diyerek ant içmektedir.

Kococaş destanında da destan kahramanı Kococaş ile kayberen keçi Sur Eçki arasında içilen bir ant söz konusudur. Kococaş, Sur Eçki'nin bütün yavrularını öldürüp tekesi Alabaş'ı da yaralar. Bu sırada Sur Eçki, Kococaş'a gelerek tekesini bırakmasını ister. Bu istek karşısında öfkelenen Kococaş, Alabaş'ın başını keserek onu öldürdükten sonra Sur Eçki'yi de öldürmeye çalışır ama başaramaz. Kayberen keçi avcıya meydan okuyarak onun karşısına dikilir ve intikamını alacağına yemin eder. Sur Eçki, intikamını almak için baharda Kococaş'ın köyüne topal keçi olup geleceğini ve o zaman Kococaş'ın tüfek kullanmadan kendisini yakalayabilirse kazananın Kococaş olacağını yakalayamazsa mutlaka öcünü alacağını söyler. Sur Eçki, "Aytkandan tanıp cogolsom/ Aram ölsün canımız/ Uşu sözdön kaytkandı/ Töbözü biyik kök ursun/ Töşü calpak cer ursun/ Aksak bolup barganda/ Kuup karmap albastan/ Mıltığıñ ala cügürsöñ/ Birinçi Kuday seni ursun" (Akmataliyev ve Kırbaşev 2007: 116) diyerek bu söylediklerinden döndüğü takdirde canının haram ölmesini, tepesi büyük göğün ve göğsü yassı yerin kendisini çarpmasını diler. Topal keçi olup geldiğinde Kococaş'ın tüfek kullanması halinde de Kuday'ın onu vurmasını diler. Kococaş da Sur Eçki'nin bu meydan okuması üzerine baharda onu tüfek kullanmadan eliyle yakalayacağına yemin eder.

Kırgız Türklerinin destanlarında kılıç yalayarak ant içme öne çıkan ant pratiklerindedir. Cañıl Mirza, Canış Bayış, Coodarbeşim, Er Koşoy, Er Eşim

ve Seyitbek destanlarında kahramanların içtikleri andı kılıç yalayarak pekiştirdikleri görülmektedir.

Cañıl Mirza destanında Cañıl'ın Üçükö ve Tülkü adlı beyleri öldürüp orduyu dağıtması üzerine düşman safında yer alan Akkoçkor, beylerinin öcünü almak gerektiğini düşünür. Akkoçkor boyun ileri gelenlerini toplayarak Cañıl'ı yakalayıp köle etme konusunda onlarla anlaşır. Beylerini ve yiğit alplarını yitirmenin üzüntüsünü yaşayan halk, Akkoçkor'la birlikte Cañıl'ı ele geçirip acımadan eziyet edeceklerine dair ant içer: "Oşondo bargan barısı/ Narktı bilgen karısı/ Batalaşkan emespi/ Akkoçkor özü kalısı/ Kim kimibiz Cañıldı/ Karmap alsak okutsan/ Alalı dep aytpaska/ Kasamdaşıp koyalı/ Kılıç mizin calaşıp" (Caynakova 2004: 39). Akkoçkor ve beraberindekiler antlarını sağlamlaştırmak için kılıç yalar.

Canış Bayış destanının Orozbay Urmambetov anlatımında ant motifine dair ifadeler tespit edilmektedir. Kırgızların yıllarca Kalmukların zulmüne maruz kaldıklarını, onlara vergiler ödediklerini öğrenen Canış ve Bayış, Kalmuklardan öç alacaklarına dair "*Körsötöyün men barıp/ Kara Kıtay, Kalmakka/ Bul aytkandı kılbasam/ Koyup koy meni arbakka*" (Akmataliyev ve Musakov 2013: 30) diyerek ant içer.. Ardından kılıç yalayarak antlarını pekiştirirler. Destanda bu durum "*Dedi dağı Er Canış/ Azamattar, Er Bayış/ Kılıç calap ant kılıp*" (Akmataliyev ve Musakov 2013: 30) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Kalmuklar üzerine sefere çıkacak olan oğullarına Nurkan Han da ant içtirir. "*Karmadı Nurkan kılıçtın/Mizin tetir karatıp/ Canış menen Bayışka/ Ant kılıp mizin calatıp/ İlgerki eldin saltı eken/ Kuran okup arbakka/ Ertelep karmap baldardı/ Cönötmök boldu Kalmakka.*" (Akmataliyev ve Musakov 2013: 38). Nurkan Han iki oğluna ant içtirdikten sonra kılıcın keskin tarafını yaladır. Burada da kılıcın keskin tarafını yalama şeklinde bir pratiğin uygulanarak andın sağlamlaştırılması söz konusudur.

Coodarbeşim destanında Coodarbeşim ile Kırım Han'ın oğlu Kırgıybek'in ant içip dost oldukları ifade edilir. Bu ant sahnesi destanda "*Ata saltın kubalap/ Dos boluşa ketkeni/ Kılıç calap anttaşıp/ Kasam aytıp manttaşıp*" (Alimova 2006: 383) şeklinde anlatılmaktadır. Kırgıybek, Coodar'ın Temirkan ile olan savaşını duyunca hemen yardıma gelir. İki genç ata geleneklerine uygun olarak kılıç yalayıp ant içerek dost olurlar.

Er Koşoy destanında han olan Koşoy, kılıcın yüzünü yalayıp halka layık bir han olacağına, her daim adaleti gözeteceğine dair ant içer. Destanda bu ant motifi "*Kılıçtın mizin calatıp/ Barmağın kesip kanatıp/ Cügüntüp elge ant kılıp/ On toguz çaşka Koşoydu/ Han kötördü dank kılıp*" (Tekalan 2002: 79) ifadeleriyle anlatılmaktadır.

Er Eşim destanında Kalmukların Kırgız yurtlarını istila etmesi üzerine Er Eşim onlarla savaşmayı düşünür. Er Eşim, halkını dostu Han Tursun'a emanet etmeyi ister. Bir ziyafet vererek onu davet eder ve fikrini açar. Han Tursun, Er Eşim'in halkını kendi halkına katıp yönetmeyi kabul eder. İki dost anlaşır kılıcın tersini yalayıp, silahın namlusunu öpüp ant içer. Destanda bu

ant motifi “*Ezilip köñül koş bolup/ Kılıçtın mizin calaşıp/ Mıntık oozun öbüşüp/ Ant kılışıp turganda*” (Akmataliyev, Musakov ve Orozova 2007: 70) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Han Tursun, “*Akiretke barkança/ Antı şertten ketpeymın/ Eliñ mende amanat*” (Akmataliyev, Musakov ve Orozova 2007: 74) diyerek Er Eşim’in halkına iyi davranacağını, ahirete varıncaya kadar andından dönmeyeceğini söyleyip Er Eşim’i rahatlatır.

Seyitbek destanında Seyitbek’in babası Kurmanbek Kalmuk hanı Dölön tarafından öldürülür. Seyitbek de Dölön’ü öldürüp babasının intikamını alır. Kalmuklarla anlaşma sağlanınca Dölön’ün oğlunun intikam gütmeyeceğine ve Seyitbek’e dost olacağına dair andı yer almaktadır. Destanda bu ant sahnesi “*Andan Kiyin Torko baartırdın müdöösü bar eken: – Seyitbek menen Dölön Kandın uulu dos boloşsun, dedi. Akkan al tilegin kabil tutup, tös tiygizip, kılıç calatıp, çıbık kırkıp, eki baatırdı dostoşturdu.*” (Musakov 2013b: 85) şeklinde anlatılmaktadır. Dölön Han’ın oğlu kılıç yalayıp ant içerek Seyitbek’e düşman olmayacağını söyler.

Destanlarda tespit edilen bir başka ant pratiği ise araya kılıç koymadır. *Boston* destanında bu ant pratiğine rastlanmaktadır. Uzun bir süre ülkesinden ayrı düşen Boston, düşmanlarını yenip yurduna döndüğünde halkını olduğu yerde bulamaz. Kız kardeşine, anne ve babasına kötü bir şey olmasından korkan Boston onları ve halkı aramak için yola düşer. Yolda gördüğü bir toya katılır ve toyda bütün yarışmaları kazanıp damat olmayı hak eder. Altınay adlı kız ile evlenen Boston, kıza “*Men çok izdep cürömün/ Tabarımdı bilemin/ Cogumdu izdep tapkança/ Ceñişime cetkençe/ Antısertim bar ele/ Koşulbayın katinga*” (Akmataliyev ve Kadırmambetova 2009: 209) diyerek halkını bulmadan kadınla birleşmeyeceğine yönelik bir andının olduğunu söyler. Boston bu andını pekiştirmek için kılıcını Altınay ile kendisinin arasına koyar: “*Kılıçın kından suurup/ Ortosuna koygoñu*” (Akmataliyev ve Kadırmambetova 2009: 209). Eğer andı çiğnerse kılıcı ile doğranacağını ima etmiş olur.

Bir başka ant pratiği ise Kuday’a veya kutsal ruhlara kanlı kurban sunma şeklindedir. Cañıl Mirza ve Baktı Bolot destanlarında bu pratiğe yer verilmektedir. *Cañıl Mirza* destanında Akkoçkor boyun ileri gelenlerini toplayarak Cañıl’ı yakalayıp köle etme konusunda onlarla anlaşır. Beylerini ve yiğit alplarını yitirmenin üzüntüsünü yaşayan halk, Akkoçkor’la birlikte Cañıl’ı ele geçirip acımadan eziyet edeceklerine dair ant içer. “*Ak boz beeni soyuşup/ Ant batanı köp aytkan*” (Caynakova 2004: 39). Ak boz kısarak keserek antlarını pekiştirirler.

Baktı Bolot destanında halk, Erkin geçidi koruyarak ejderhanın insanlara zarar vermesini önlediğini düşündükleri Cediger’in güçlenmesi için Erkin Geçit yakınlarındaki ardıç ağaçlı mezarlarda koyun kesip ona sunarlar ve burada ant içerler. Destanda bu durum “*Ant kılat arça kayıñ mazarları,/ Koldo dep kol kuşurup koyun soyup*” (Öyke 2004: 71)

ifadeleriyle anlatılmaktadır. Kurban verip kan akıtılarak ant pekiştirilmektedir.

Çubuk kırarak ant içme pratiğine ise Cañıl Mirza ve Seyitbek destanlarında rastlanmaktadır. *Cañıl Mirza* destanında Akkoçkor ve beraberindekiler Cañıl'dan öç alacaklarına dair ant içerken çubuk kırarlar: "*Çıbık kırkıp canaşıp/ Boor oorusak Cañılga/ Arbak ursun' dep aytgan*" (Caynakova 2004: 39). Seyitbek destanında Dölön'ün oğlunun intikam gütmeyeceğine ve Seyitbek'e dost olacağına dair andı yer almaktadır. Destanda bu ant sahnesi "*(...) çıbık kırkıp, eki baatırdı dostoşturdu.*" (Musakov 2013b: 85) şeklinde anlatılmaktadır. Dölön Han'ın oğlu çubuk kırıp Seyitbek'e dost olacağına dair ant içer.

Kutsalları şahit göstererek ant içme motifine *Cañıl Mirza* destanının Musulmankulov anlatımında rastlanmaktadır. Cañıl'ın obasını talan edip onu almak niyetinde olan Burhuy, bir avcıyı esir edip Cañıl hakkında bilgi vermesini ister. Avcı Kulançı, Cañıl'ın yiğitliğini, savaşta ustalığını ve nice yiğidi öldürdüğünü anlattıktan sonra bu sözlerinin boş övgüler olmadığını, Cañıl'ın namının dört bir yana yayıldığını söyler ve doğruları söylediğine dair "*Til alsañ barbay kaytıp ket/ Arbak üçün, ant üçün/ Menin aytkan akılım/ Matkap turat debegin*" (Çelik 2010: 152) diyerek ruhlar üzerine ant verir.

Parmak kesip kişinin kendi kanını akıtması da bir ant pratiğidir. *Er Koşoy* destanında böyle bir pratiğin uygulandığı görülmektedir. Koşoy, kılıcın yüzünü yalayıp parmağını kesip kanatarak halka layık bir han olacağına, her daim adaleti gözeteyeceğine dair ant içer. Destanda bu ant motifi "*Kılıçtın mizin calatıp/ Barmağın kesip kanatıp/ Cügüntüp elge ant kılıp/ On toguz çaşka Koşoydu/ Han kötördü dank kılıp*" (Tekalan 2002: 79) ifadeleriyle anlatılmaktadır.

Yeri kerterek andı pekiştirme uygulaması ise *Manas* destanında görülmektedir. Destanın Radloff metninde bir iftira yüzünden Kökçö tarafından küçük düşürülen Almambet kendisine kargış vererek ant içtikten sonra bıçağı ile yeri kerter: "*Yere arki terki çizdi/ Bıçağı alıp kınına koydu*" (Gülensoy 2011: 59). Almambet, Kökçö'den öcünü alacağına dair andı kargış vererek ve yeri kerterek pekiştirmiş olur.

Tarafların birbirine sarılarak andını pekiştirmesine dair pratik Seyitbek destanında tespit edilmektedir. Dölön'ün oğlu intikam gütmeyeceğine ve Seyitbek'e dost olacağına dair ant içer. Destanda bu ant sahnesi "*(...) töş tiygizip, kılıç calatıp, çıbık kırkıp, eki baatırdı dostoşturdu.*" (Musakov 2013b: 85) şeklinde anlatılmaktadır. Dölön Han'ın oğlu Seyitbek'e sarılıp ona dost olacağına dair ant içer.

Kız Cibek destanında ise andın pekiştirilmesi için ant içen kişilerin avuçlarına tükürdüğü görülmektedir. Sırlubay Han'ın güzel kızı Cibek'e âşık olan altmış altı yiğit, güzel Cibek'i alıp toy düzenleyen Tölögön'e düşman olup onu öldürme kararı alıp birlikte ant içerler. Destanda bu durum "*Kuday*

koşkon eköönü/ Koldoso eken aziret!/ Alar çoĝuu anttaşıp/ Alakañda tüküröt" (Duman 2001: 169) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Tölgön'ün düşmanları antlarını pekiştirmek için avuçlarına tükürürler.

Destanlarda yer alan ant motifine dair örneklerin bazılarında ise andın herhangi bir pratikle desteklenmediği tespit edilmektedir. Bu örneklerde sadece kahramanın bir andının bulunduğu ifade edilir. Ak Möör, Cañıl Mirza, Coodarbeşim, Er Koşoy, Er Soltonoy, Er Tabıldı, Kozuke ve Bayan, Kurmanbek, Seyitbek, Sarıncı Bököy, Mendirman ve Baktı Bolot destanlarında yer alan ant motifinin herhangi bir pratik olmaksızın gerçekleştirildiği tespit edilmektedir.

Ant motifi *Ak Möör* destanının sadece üç benzer metninde yer almaktadır. Bunlar; Sarıkunan, Eşmambetov ve Akiyev benzer metinleridir. Bu metinlerde "ant motifi" Bolot ile Möör arasında verilmiş bir söz olarak yer alır. Güzelliği ile nam salmış Ak Möör, yeğeni Bolot'u sevmektedir. Bolot da Möör'e âşıktır. İki genç birbirleriyle evlenmek için ant içer. Möör "*Beş kündön beri Bolot cok/ Aytışkan antım bar ele/ Ardaktuu Bolot bala ele.*" (Köse 2001: 435) diyerek bu andı hatırlar. Möör'ün güzelliğini duyup gelen yaşlı Cantay zorbalıkla Möör'ü alınca güzel Möör bu andı bozmak zorunda kalır.

Akiyev benzer metninde "ant motifi" birkaç yerde tekrar edilir. Cantay'ın Möör'e talip olması ve Möör'den rızalık alınması sahnesinde Möör'ün zorlamalar sonucu dedesi yaşıt Cantay'ı kabul etmesinden sonra Bolot ile olan andına yer verilir: "*Bolot menen Möördün / Ubadası bütüşkön/ Biröö alıp biröö tiyişke/ Uşu cıldı kütüşkön*" (Köse 2001: 431). Bolot ile Möör o yılın sonunda evlenmeye karar verir ve birbirlerine ant içerler ancak Cantay'ın zorbalıkla Möör'ü alması bu andın bozulmasına neden olur. Türk kültüründe andın önemli bir yaptırım gücü vardır. Andını bozmak zorunda kalan Möör, ant kendisini çarpmasın diye Bolot'tan helallik almayı düşünür. Möör "*Bolot bolso bir tuugan/ Anttı-şertti keçirer/ Anı menen ubada/ Akıldaşıp çeçiler.*" (Köse 2001: 431) diyerek Bolot'un hakkını helal edeceğini ümit eder. Bu durum Kırgız Türklerinin inanış dünyasında andın yaptırım gücünü göstermektedir.

Destanın Sarıkunan benzer metninde anlatının başında kahraman tanıtımından sonra bu motife yer verilir: "*Bolot Möördün bir tuugan ceyeni/ Möör Bolottun bir tuugan tayecesi bolgon/ Eköö men alam, men tiyem diyen kız cigittin ubadası bolgon*" (Köse 2001: 579). Yeğen olan Bolot ve Möör birbirlerine âşık olup birbirleriyle evleneceklerine dair ant içerler. Eşmambetov benzer metninde ise Cantay ile Möör'ün düğünleri bitip Möör gideceği sırada Möör'ün yengeleri aracılığı ile Bolot'u çağırmasıyla ikisi arasındaki ant ortaya çıkar. Destanda bu ant "*Möör, Bolotko tiyemek/ Bolot Möördü almak/ Eköönün ubada şerti bar.*" (Köse 2001: 512) sözleriyle anlatılmaktadır. Cantay, gelip zorbalıkla Möör'e talip olduğunda Bolot köyden uzaktadır. O önceden andı olduğu için sevgilisi Möör'ü başkasının alabileceğini hiç aklına getirmemektedir: "*Taştabagan başınan/ Möördün*

aytkan bir kebin” (Köse 2001: 438). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Bolot, Möör ile aralarında olan anda güvenir çünkü andı bozmak belaya uğramak demektir. Bu sebeple Bolot, Möör’ün başkasına verilebileceğini düşünmemektedir.

Cañıl Mirza destanının Abdıbalık Çorobayev anlatımında Cañıl’ın obayı basıp yağmalayan Üçükö ve Tülkü’den öç alacağına yönelik andı yer almaktadır. Er Cañıl kız da olsa erkek gibi güçlü birisidir ve halkını düşmana karşı korumaktadır. Kendisinin obada olmadığı bir anda Üçükö ve Tülkü’nün verdiği baskını öğrenince Er Cañıl bunun öcünü alacağına, düşmanı yok edip mallarını kurtaracağına dair ant içer. Destanda bu durum *“Namus kılbay tim bolgon/ Ança mıñça kız beken/ Atı Cañıl bolgon soñ/ Antı şerti bepbekem.”* (Caynakova 2004: 22) sözleriyle ifade edilir.

Destanın Çorobayev anlatımında bir diğer ant sahnesi ise Akkoçkar’a aittir. Akkoçkar, Kalmatay’ın öcünü Cañıl’dan alacağına dair ant içer. Onların bu andını destanda Şırdakbek dillendirir: *“Bir kızı menen bastaşıp/ Baylaybız dep kastaşıp/ Uyulbay kantip col cıydıñ/ Keliptirsın anttaşıp.”* (Caynakova 2004: 129). Şırdakbek, Akkoçkar’ın Cañıl’ı esir almak için ant içip asker toplamasını boşuna bir çaba olarak görmektedir. Destanın Musulmankulov benzer metninde Cañıl’dan, Tülkü ve Üçükö’nün öcünü almak isteyen oba halkı Abıl’ı casus olarak Cañıl’a gönderir. Cañıl tüm düşmanlarını yok edip koluna bir bilezik takarak bileziği kolundan almayı başaran kişiyle evleneceğini duyurur. Abıl, Cañıl’ın bu sözünü duyar ve bir toy esnasında Cañıl’ın bileziğini çekip alarak gözden kaybolur. Daha sonra bir tüccarla kimliğini ve ülkesini Cañıl’a bildirir. Cañıl, verdiği andı gereği Abıl’ın ülkesine gidip evlenmesi gerektiğini halkına söyleyerek vedalaşır yola çıkar: *“Kız da bolsom antım bar/ Kalñ Noygut kaklım bar/ Kariñ menen caşıñ dep/ Iraazı bolgun baarın dep.”* (Çelik 2010: 221). Cañıl, dört bir yandaki düşmana boyun eğdiren, savaşmak için geleni yok eden bir yiğittir ancak o verdiği anda boyun eğerek yönetmekte olduğu halkıyla vedalaşır, tacını tahtını bırakıp andını yerine getirmek üzere gider. Bu durum ant inancının ne kadar kuvvetli olduğunun göstergesidir.

Coodarbeşim destanında ise Canaalı adlı devin Kara-Köl adlı yere kimseyi yaklaştırmayacağına dair bir andı vardır. *“Anın mınday antı bar/ Kara-Köldü aylanta/ Cerge koygon çegi bar”* (Alimova 2006: 179). Kendisine bir sınır çizen Canaalı, bu sınırı geçenleri öldürüp yok etmektedir. Andını tutmak için gece gündüz sınırı beklemektedir. Destanda peri kızı Nurperi’nin Aksamay’a verdiği ant da yer almaktadır. Nurperi, ikinci eş olarak Coodar ile evlenir ve Coodar’ın ilk eşine *“Arstan Coodar seniki/ Aşkere atıp ant kılam/ Az kündörü meniki ece”* (Alimova 2006: 350) diyerek her zaman geri planda kalan bir kadın olacağına dair ant verir.

Er Koşoy destanında ise Katagan, elli yaşını geçmesine rağmen bir çocuk sahibi olamadığı için üzüntüsünden kahrolur. Katagan, ant içip pislik kusup bir çocuğun yokluğundan her daim hasta gibi gezmektedir. Destanda bu durum *“Kasam içip zil kusup/ Bir balanın ayınan/ Ooruganday körünöt”*

(Tekalan 2002: 35) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Destanda Çinli Taşıgöl'ün Er Koşoy ile evlenirken ona sadık olacağına dair ant içtiği anlaşılmaktadır. Taşıgöl, kendisiyle görüşmek isteyen Tatuha'nın Er Koşoy'a karşı olan kötü niyetini sezer. Bu sebeple yanındaki yaşlı hizmetkârına *"Kırgızga kelin bolgon soñ/ Buzbayın aga antımdı"* (Tekalan 2002: 224) diyerek Koşoy'a verdiği andı bozmayacağını, Tatuha karşısında dikkatli olmasını söyler.

Er Soltonoy destanında Colbarskan'ın oğulları Temirkan ve Bolotkan yıllarca Kırgız Türklerine zulmeden Kalmuklardan öç almanın vaktinin geldiğini düşünmektedir. Bu düşünceyi babalarına açtıklarında Colbarskan, onlara destek verir. İki Kırgız beyi kendilerine kırk yiğit seçerler. Cesur ve güçlü yiğitlerden olan kırk kişi iki beyin emrine girer. Kırk yiğit, savaşçı Kalmuklardan öç alacaklarına dair ant içer. Destanda bu ant motifi *"Kırk cigit tirüü birin biri coogo taştap ketpeske ant berişti. Mından kiyin Kırgız baatırdarı ırdap cata berişti."* (Akmataliyev, Kadırmambetova ve Zakirov 2010: 37) ifadeleriyle anlatılmaktadır.

Er Tabıldı destanında Eldiyar, Er Tabıldı'ya *"Artıñdan izdep barganmın/ Antıñdı estep men çıgıp"* (Namatov 2001: 234) diyerek içtikleri dostluk andını hatırlayıp ardından takip ederek kendisine geldiğini söyler. Eldiyar ve Er Tabıldı, sütkardeşidir, büyüdüklerinde de dostluk andı içip birbirlerine hep destek olurlar.

Kozuke ve Bayan destanında Sarıbay ile Karabay eşleri hamileyken henüz çocukları olmadan dünür olmaya karar verir, belkuda yaparlar. Eğer doğacak çocukların biri erkek biri kız olursa onları evlendirmek için ant içerler. Aradan zaman geçer ve dedikleri gibi olur, iki arkadaş dünür olur ancak ecel gelip Karabay'ı alır. Bunun üzerine Sarıbay andından dönüp kızını vermekten vazgeçer. Daha önce aldığı kalını² da geri vermeden halkın arasından kaçır. Anlatıcı, *"Ubada şert coluna çıday albay/ Tagdırdın buyruguna inay albay/ Sarıbay, akılınan şaşıp ketti."* (Akmataliyev, Musakov ve Orozova 2007: 144) diyerek Sarıbay'ın yeminini bozmasını aklını şaşırarak olarak değerlendirir.

Kurmanbek destanında Bakbur Han'ın andından bahsedilmektedir. Afgan hanı Bakbur Han, güzelliği dillere destan kızı Kanışay'ı Ürgenç Nehri'ni geçip kendisini yenen yiğide vereceğine dair ant içer. Bu andı duyan Kurmanbek, *"Uguşuma karasam/ Bakburhandın antı bar/ Meni sıyap kim çıksa/ Kanışaydı berem dep/ Kaalap cürgön şartı bar."* (Musakov 2013a: 63) sözleriyle Bakbur hanın bu yeminini hatırlatır. Kurmanbek, güzel Kanışay'ı alabilmek için tüm zorlukları göze alır.

Seyitbek destanında babası Kurmanbek'in intikamını almak için can atan Seyitbek içindeki coşkuyu ve kararlılığı *"Kurmanbek kanıp kuuymun dep/ Oozumdan çıkan antım bar/ Aytkanıman kılayıp,/ Kıyşaybagan saltım bar."* (Musakov 2013b: 49) sözleriyle ifade eder ve babasının intikamını alacağına dair andını hatırlar.

² Kalıñ: Başlık Parası

Sarıncı Bököy destanında ölmek üzere olan ağabeyi Camgırcı'yı görmeye giden Bököy, yeğenin suçlama ve kötölemesiyle karşılaşır. Sarıncı'ya kızan Bököy ona kızıp intikam almaya ant içer. Destanda bu ant sahnesi "*Tükpösöm senin kaniñdi/ Kıybasam çımın canıñdi/ Albasam tartıp malıñdi/ Ant içkendeney sargayıp/ Kayrattanıp küülönüp/ Kargaday bolgon balaga/ Kayta kayta süylönüp/ Kan Bököy turdu ordunan.*" (Alper 2004: 76) sözleriyle anlatılmaktadır. Bököy, yeğeninden öcünü alacağına, onun kanını döküp canını alacağına ve malına el koyacağına ant içer. Destanda yer alan bir başka ant sahnesi ise Sarıncı ile Ak Bermet arasında geçmektedir. Ak Bermet "*Karabaşım kespese / Kaynagama tiybeymin/ Ubayım tartıp sen menden/ Calgız uşu baştan aynıba/ Arka çaçım tüyörmün/ Asılım senden acırap/ Agañna kantip tiermin./ Altımış kün dep aytasıñ/ Ak Bermet kalbasa/ Altı cılı küyörmün*" (Alper 2004: 196) diyerek hayatta kaldığı sürece kayınamcası ile asla evlenmeyeceğini, sevdiği Sarıncı gittikten sonra bağlı saçını çözmeyeceğini ve gerekirse altı yıl değil altmış yıl bekleyeceğini söyleyerek ant içer.

Mendirman destanında Mendirman'ın karısı Kanışay ile anaları ayrı ağabeyi Külteber arasında bir yasak ilişki başlar. Külteber, Kanışay'a âşık olur, onun niyeti Mendirman'ı öldürüp Kanışay'ı almaktır. Asıl adlı ağabeyi bu niyeti öğrenince Mendirman'a kaçıp canını kurtarmasını söyler. Mendirman, Kanışay'ı da alıp kaçır ve yurttan uzaklaştığında Kanışay'ı sorgular. Kanışay, yasak aşkı itiraf edip pişmanlık bildirir ve bu kötü huyundan vazgeçeceğine dair ant verir ancak verdiği andı tutmayan Kanışay ileride Adıl Han ile de dost olup Mendirman'ın başına bela açar. Mendirman, Adıl Han'a "*Cüzü kara Kanışay/ Bul dağı ele meni sezbedi/ İçip antka toyboddu/ Uşul işin koyboddu.*" (Akmataliyev ve Caynakova 2009: 40) diyerek Kanışay'ın kötü huyunu anlatıp daha önce ant verdiği halde döndüğünü böyle bir kadının kendisine yarar getirmeyeceğini söyler.

Baktı Bolot destanında Altın Dağ'a tek başına sahip olmak isteyen Kaman Dev, halkı kandırmak için Altın Dağ'da güçlü bir ejderha olduğunu ve annesi büyücü Cedigerin Erkin Geçit'te bekleyerek bu ejderha ile mücadele ettiğini söyler. Bu yalan sayesinde halkı yıllarca Altın Dağ'dan uzak tutmayı başarır. Cediger cadaloz da oğlunun bu yalanını devam ettirip "*Erkin beldi kaytarıp/ El üçün tartkan tartına/ Elime duşman colotpoy/ Cetem deyt kılğan antına*" (Öyke 2004: 71) diyerek halkı ejderhadan koruyacağına dair ant içer.

Ant veren kimse sözünde durmak zorundadır, aksi takdirde andın sözünde durmayan kişiyi vuracağına inanılır. Andında durmamanın Tanrı tarafından da hoş karşılanmayacağını Tanrı'nın bu kişiyi çarpacağını, ata ruhlarının da razı olmayıp "arbak"ın onu vuracağını düşünen Kırgız Türkleri, yer ve suyun bile bu kişiyi lanetleyeceğine inanmaktadırlar. Andın yerine getirilmemesi durumunda ant içen kişinin belaya uğrayacağına dair inancı Er Koşoy, Er Eşim, Kococaş destanlarında öne çıkarılmaktadır. *Er Koşoy* destanında soyu Kıpçak olan Tatuha'nın küçük yaşta Çinlilere esir düştüğü ve çıkarları gereği Kırgız Kıpçak halkına ihanet edip Çinlilere hizmet ettiği

anlatılmaktadır. Halkına verdiği sadakat yeminini tutmayan Tatuha'yı ant vurur. Destanda geçen "*Tatuhani ant urdu*" (Tekalan 2002: 219) ifadesi onun başına gelen felaketlerin andını yerine getirmemesiyle ilgili olduğunu belirtir. Tatuha'nın casus olduğunu Taşıgül ortaya çıkarır. Böylece Tatuha üç yıl Kırgız Türklerine esir olur.

Er Eşim destanında Er Eşim, halkını Han Tursuna emanet eder. Han Tursun, Er Eşim'in halkına sahip çıkacağına dair ant içer. Han Tursun "*Aksak sarı at kozgolor/ Kalkıña kara sanagan/ Kanetkende dost bolor/ Antı şertten men cılsam/ Sarı özön Çüydü çañdatıp/ Samsıp öttü saylardan*" (Akmataliyev, Musakov ve Orozova 2007: 74-76) diyerek andından dönmesi halinde aksak sarı atın yerinden oynayacağını, Sar-Özön ve Çüy'ün nehirlerinin ters akacağını söyleyerek verdiği andı bozması durumunda başına belaların geleceğini bildiğini belirtir. Han Tursun böyle demesine rağmen andında durmaz ve Er Eşim'e ihanet eder, sonunda Eşim'in kılıcıyla ölür.

Kococaş destanında da andın yaptırım gücüne dair inanış öne çıkarılmaktadır. Kococaş, verdiği ant yüzünden kayberen Sur Eçki'nin peşine düşer, perişan bir şekilde dağlarda, kayalıklarda keçiye kovalar. Kococaş, ağzından çıkan bir ant ile bu sıkıntıları üstlenmiş olur. Andını yerine getirmediğinde andın kendisini vuracağını düşünen Kococaş, bir an olsun vazgeçmeden kecinin peşinden koşar. Destanda geçen "*Azapla cüröt Kococaş/ Anttaşkan bir ooz til menen*" (Akmataliyev ve Kırbaşev 2007: 158) sözleri Kococaş'ın bir ant yüzünden azapla yürüdüğünü ifade etmektedir. Kococaş, sonradan bu andı içtiğine pişman olur ama bir kere ağzından çıkan andı onu zorlamaktadır. Kococaş, pişman olsa da andından vazgeçmez. Onun peşine düşüp gelen Zulayka, kocasını vazgeçirip eve götürmek için çok uğraşır ama Kococaş; "*Karmaşıp koygon şert kıyın/ Karmabay şerti bütöpösö/ Ant kılsa munun moynunda/ Alıp bargan menen payda cok/ Az ömür sürböy üydö ölot*" (Akmataliyev ve Kırbaşev 2007: 174) diyerek edilen andı bozmanın zor olduğunu, andını yerine getirmeden eve dönse bile onu ant vuracağından evde de öleceğini söyleyip bu teklifi kabul etmez. Burada andın yaptırım gücüne yönelik inanç ön plana çıkmaktadır. Andını yerine getirmeyen kişinin kutsal güçler tarafından cezalandırılacağı düşüncesi Kococaş'ı zor ve meşakkatli bir yolculuğa mecbur bırakır ve en sonunda Kococaş andını yerine getirmek uğruna canından olur.

Sonuç

Söz verme, sözün inandırıcılığını arttırma gibi amaçlarla ve belli ritüellere bağlı kalınarak sarf edilen sözlere "ant" adı verilmektedir. Tüm Türk boylarının inanışlarında olduğu gibi Kırgız Türklerinin inanç dünyasında da sözün büyümlü gücüne inanılmaktadır. Bu bağlamda "ant berüü, kasam içüü, şert bayloo" gibi sözlerle ifade edilen "ant içme" eylemine yönelik inanışlar Kırgız Türklerinin kültüründe ve kültürün aynası olan destanlarında kendisine yer bulmaktadır.

Kırgız kültüründe verdiği sözü tutacağına yönelik güven/korku oluşturma yahut söylediği sözün inandırıcılığını arttırma gibi amaçlarla

içilen antların belli ritüellere dayandığı görülmektedir. Bu ritüeller andın yaptırım gücünü arttırıcı özelliktedir. Kırgız kültüründe yaygın olan ve destanlarda da öne çıkan ant ritüellerinden birisi, kişinin kendisine kargış vererek ant içmesidir. Bilindiği üzere Türklerin inanç dünyasında kargış da tıpkı ant gibi yaptırımı olan büyülü sözlerden oluşmaktadır. Kişinin andını kargış ile pekiştirmesi, andın geçerlilik ve inandırıcılık derecesini arttırmaktadır. İncelenen destanlarda kahramanlar kendilerine kargış verirken Kırgız Türklerinin inanç dünyasında kutsal olan Kuday/Teñir/ Alla, arbaklar(ata ruhları), yer, gök, su, yıldırım, güneş gibi kutsalların kendilerini çarpmasını dilemektedir. Ayrıca yine Kırgız kültürü içerisinde önem arz eden adın/sanın unutulup yok olması yönünde kargış verilmektedir. Bunun yanı sıra kahramanların kargış verirken çoğunlukla canını ortaya koyduğu, andını yerine getirmediği takdirde ölmeyi diledikleri görülmektedir. Bu ant içme biçimi, andını yerine getirmeyen kişinin tüm kutsallar tarafından lanetleneyeceği ve halk içinde bir değerinin kalmayacağı, ölümün bu kişi için çekilecek manevi cezalardan daha iyi olacağı yönündeki inancı yansıtmaktadır.

İncelenen destanlarda tespit edilen ant ritüellerinden birisi de kılıç yalama ve araya kılıç koymadır. Demir kültüne dayalı inanışlara bağlı olarak hammaddesi “gök demir” olan kılıcın cezalandırıcı gücüne inanılmış ve andı sağlamlaştırmak için kılıcın keskin yüzü yalanmış ya da araya kılıç konulmuştur. Ayrıca kılıç veya sivri bir nesne yardımıyla yeri yahut herhangi bir nesneyi kertme de ant ritüelleri arasında yer almaktadır. Kişinin kendi kanını akıtması da andı pekiştirmek için uygulanan bir pratik olarak incelenen destanlarda yer almıştır. Ant içtikten sonra ak boz kısarak ya da kara koyun kurban etmek, kurban edilen bu hayvanların kanına ellerini batırmak gibi uygulamalar da ant pratiği olarak tespit edilmiştir. Ayrıca destanlarda kahramanlar; kutsal kabul edilen Tanrı, doğa olayları, silah, ata ruhları, anne sütü, ekmek ve tuzu şahit gösterilerek ant içmektedir. Bunların yanı sıra avuç içine tükürme, karşıdakine sarılma, ant çubuğu kırıp saklama gibi uygulamalar da incelenen destanlarda yer alan ant pratikleri arasındadır. Destanlarda belli bir pratiğe başvurulmadan içilen antların da yaptırım gücüne inanıldığı görülmektedir.

Kırgız Türklerinin kültüründe yer alan ancak destanlarda tespit edilmeyen ant pratikleri de söz konusudur. Yırtıcı kuşların ve vahşi hayvanların tırnaklarını yalama, ayı derisinin üzerine oturup ayı kafasını ısırarak ant içme, kuruk veya kamçı sapı üzerinden atlama, demircinin körüğü üzerine ant içme, Kuran’a el basma gibi ant pratikleri incelenen destanlarda tespit edilmemiştir.

Belli bir pratikle desteklense de desteklenmese de “ant” tek başına yaptırım gücüne sahiptir. Kırgız Türkleri sözünü tutmayan kişiyi andın vuracağına inanmaktadır. Andından dönen kişiyi Tanrı ve ata ruhlarının çarpacağına, yer-su ve doğanın bütün kutsallarının lanetleyeceğine inanıldığından ant içen kişi ne pahasına olursa olsun sözünü tutmak

zorundadır. Ant ile ilgili bu inanış Kırgız Türklerinin destanlarında açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ADİLBEKOVA, Hatima (2002). *Kırgızca Cañıl Mirza Destanı'nın Transkripsiyonu ve Türkiye Türkçesine Aktarımı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- AKMATALİYEV, Abdıldacan ve diğerleri (2007). *Kırgız Destanları-2*. (Akt.: Çaştegin Turgunbayer), Ankara: TDK Yayınları.
- AKMATALİYEV, Abdıldacan ve KIRBAŞEV, Keneş (2007). *Kırgız Destanları 3 Kococaş Destanı*. (Akt.: Fikret Türkmen, Gülsine Uzun ve Baki Bora Hança), TDK Yay.: Ankara.
- AKMATALİYEV, Abdıldacan ve CAYNAKOVA, Aynek (2009). *Kırgız Destanları-4: Mendirman*. (Akt. Ali Özgün Öztürk), Ankara: TDK Yayınları.
- AKMATALİYEV, Abdıldacan ve KADIRMAMBETOVA, Aynura (2009). *Kırgız Destanları-7: Boston*. (Akt. Naciye Yıldız), Ankara: TDK Yayınları.
- AKMATALİYEV, Abdıldacan ve diğerleri (2010). *Kırgız Destanları 9 Er Soltonoy*. (Akt. İsmail Turan Kallımcı), Ankara: TDK Yayınları.
- AKMATALİYEV, Abdıldacan ve MUSAKOV, Murat (2013). *Kırgız Destanları-13: Canış Bayış*. (Akt.: Mehmet Aça), Ankara: TDK Yayınları.
- ALİMOVA, Cıldız (2017). *Kırgız Destanları 14 Coodarbeşim Destanı*. Ankara: TDK Yayınları.
- ALPER, Kezban (2004). *Kırgız Destan Geleneği ve Sarinci Bököy Destanı*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BAYAT, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi I-II*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- CAYNAKOVA, Aynek (2004). *Cañıl Mirza (Abdıbalık Çorabayev Varyantı)*. (Akt.: Mehmet Aça), Ankara: TDK Yayınları.
- ÇELEBİ, Fatma (2007). *Kırgız Destanları-5: Eşimkul Menen Zuura*. (Anlt.: Cumagül Naruzbayev), Ankara: TDK Yayınları.
- ÇELİK, Şakire (2010). *Cañıl Mirza Destanındaki Epik Unsurlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- DUMAN, N. Emine (2001). *Kızıbek Destanındaki Epik Unsurlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- DURBİLMEZ, Bayram (2005). "Türk Kültüründe ve Fütüvvet-Nâmelerde Üç Sayısı". *Ahilik Araştırmaları Dergisi*, S. 2, s. 1-22.
- DURBİLMEZ, Bayram (2008). "Nahçıvan Türk Halk İnanışlarında Mitolojik Sayılar". *Turkish Studies*, C. 3, S. 6, s. 340-352.
- DURBİLMEZ, Bayram (2010). "Romanya Sözlü Türk Edebiyatı Ürünlerinde Mitolojik Sayılar". *Folklor / Edebiyat*, S. 64, s. 245-257.
- DURBİLMEZ, Bayram (2011). "Batı Trakya Türk Halk Kültüründe Mitolojik Sayılar". *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, S. 3, s. 77-93.
- EGİMBAEVA, Saule (2012). *Kırgız Destanları 10 Güldana-Askazan Baadır*. (Akt.: Zekeriya Karadavut), Ankara: TDK Yayınları.

- GÜLENSOY, Tuncer (2011). *Manas Destanı (Türkiye Türkçesi İle)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İLİÇ, Yelda (2002). *Kırgız Halk Destanı Er Töştük (Gramer-Metin-Çeviri-Dizin)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İNAN, Abdülkadir (1987). *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: TTK Yayınları.
- KÖSE, Nerin (1997). *Araştırmalar 2*. Ankara: Millî Folklor Yayınları.
- KÖSE, Nerin (2002). *Kococaş Destanı (Üsönbayev, Konokbayev ve Ceentayev Varyantları) İnceleme-Metin*. Ankara: Millî Folklor Yayınları.
- KÖSE, Nerin (2004). *Ak Möör Destanı (Akiyev, Eşmambetov, Baatırbek, Kudaybergenov-Bököçev, Sarıkunan, Kocekov ve Boronbayev Varyantları), İnceleme-Metin*. Ankara: Millî Folklor Yayınları.
- KÖSE, Nerin (2005). *Kurmanbek Destanı (Kalık Akiyev Varyantı) İnceleme-Metin*. Ankara: Millî Folklor Yayınları.
- MUKASOV, Murat (2013a). *Kırgız Destanları-11: Kurmanbek*. (Akt.: Ulanbek Alimov) Ankara: TDK Yayınları.
- MUKASOV, Murat (2013b). *Kırgız Destanları-12: Seyitbek*, (Akt.: Ulanbek Alimov), Ankara: TDK Yayınları.
- NAMATOV, Mirlan (2001). *Kırgızların Küçük Destanı Er Tabıldı (İnceleme ve Transkripsiyon)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- OROZOBAYEV, Mayrambek (2013). "Kırgızlarda Bir Gelenek Olarak Yemin Etme ve Yemin için Kullanılan Kelimeler". *Acta Turcica*, S. 2, s. 1-15.
- OROZOBAYEV, Mayrambek (2014). *Kırgızcadaki İslam Öncesi Geleneksel İnanç ve İnanışlarla İlgili Söz Varlığı*. Ankara: TDK Yayınları.
- OROZOVA, Gülbara ve AKMATALİYEV, Abdıldacan (2010). *Kırgız Destanları-8: Kız Daryyka*. (Akt.: Ferah Türker), Ankara: TDK Yayınları.
- ÖYKE, Ceyda (2004). *Kırgızların Küçük Destanı Baktı Bolot*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ROUX, Jean-Paul (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşaret Yayınları.
- ŞENTÜRK ÜÇAY, Züleyha (2013). *Canış Bayış Destanı Moldobasan Musulmankulov Varyantı (Metin-Aktarma-İnceleme)*. Ankara: Gazi Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TEKALAN, Hümeıra Nur (2002). *Er Koşoy Destanı Transkripsiyonlu Metin, Aktarma, Gramatikal Dizin*. Ankara: Gazi Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TURGUT, Belgin (2000). *Sarıncı, Bököy-Kedeykan: Köroğlu ile İlgili Kırgız Destanları*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- YALÇIN, Belgin (1999). *Canış-Bayış Destanı (Metin-Aktarım-İnceleme)*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- YILDIZ, Naciye (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü İle İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: TDK Yayınları.

KÜLT VE KÜLTÜR ARASINDA: YENİ BİR KÜLT TANIMLAMASINA DOĞRU*



BETWEEN CULT AND CULTURE: TOWARDS A NEW CULT IDENTIFICATION

Kübra YILDIZ ALTIN**

ÖZ: Bilimsel çalışmaların ilk basamağında yer alan terminoloji, aynı şeyleri farklı terimlerle ifade etmeyi önleyen ve bu sayede anlaşma ortamı sağlayan bir alan bilgisi sunar. Bu açıdan terminolojiye hâkim olmak, aynı zamanda, alan bilgisine hâkim olmak anlamına gelmektedir. Her bilim alanında olduğu gibi sosyal bilimler alanında da terminoloji zaman ve mekâna bağlı olarak kendini güncellemekte ve yeni kavramlar eklenmektedir. Sosyal bilim alanı içinde yer alan mit biliminde de bu güncellemeler yapılmaktadır. Türk mit biliminde halen üzerinde fikir birliği sağlanamamış bazı terimler bulunmaktadır. Bunlardan biri olan “kült” terimi, günümüze kadar teolojik bir bakış açısı içinde değerlendirilmiştir. Ayrıca buradaki mevcut kült tanımlamaları “bağlamı” göz ardı etmektedir. Bu bakış açısı ise kült ile ilgili olarak “tapma ve/veya ibadet” karşılıklarının kullanımını yaygınlaştırmış durumdadır. Dahası bu tür tanımlamalar, mit araştırmaları bağlamında, alanı temsil kabiliyetine sahip değildir. Kült için verilen karşılıklar, kültün meydana geliş sürecini anlama noktasında da yeterli bir açıklama sağlamamaktadır. Dolayısıyla Türk mitolojisinde yeni bir kült tanımlamasına ihtiyaç vardır. Söz konusu eksikliğin giderilmesinin amaçlandığı ve külte ilişkin yeni bir tanımlamanın önerildiği bu çalışmada kült, öncelikli olarak, kullanıldığı bağlama göre değerlendirilmiş, ardından külte yapısal ve işlevsel açıdan yaklaşılmıştır. Bu değerlendirmeler ve yapısal işlevselcilik temelinde yapılan sorgulamalar, kült ve kültür arasında bir ilişki olabileceğini ortaya çıkartmıştır. Çalışmada ele alınan bu ilişki aracılığıyla “kültürün kült(sel) kökenleri” tespit edilebilmiştir. Bu süreçte literatürdeki kült tanımları incelenmiş, konuyu tartışmaya açacak bir biçimde ve mit araştırmalarında kullanılmak üzere yeni bir kült tanımlaması önerilmiştir. Son olarak kültün mit bilimi araştırmaları -ve hatta günümüz kültür çalışmaları için önemi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk mitolojisi, kült, kültür, kültten kültüre, yapısal işlevselcilik.

ABSTRACT: *Terminology in the first step of scientific studies prevents the expression of the same objects in different terms and in this way, a field information that provides an environment of agreement presents. To dominate terminology also means dominating the field knowledge. However, terminology provides an opportunity to help prevent conceptual clutter in field knowledge. As in every field of science, the terminology of the social sciences is updated in time and space and new concepts are added. These updates are also made in the mythology within the field of social science. There are still some terms in Turkish mythology that have not been*

* Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalında hazırlanmış olan “*Türk Kültüründe Atalar Kültü*” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Yürütücülüğü Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU tarafından yapılan bu tez, TÜBİTAK 2211A-Yurt İçi Doktora Bursu kapsamında desteklenmiştir. Desteklerinden dolayı TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

** Arş. Gör. Dr. – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü / Nevşehir – kubrayildiz89@gmail.com



This article was checked by Turnitin.

agreed upon. One of them is the cult term and it has been evaluated from a theological perspective until today. Also, it is seen that the current definitions of cult in Turkish mythology ignore the "context". This point of view has expanded the use of "worship and/or prayers" provisions in relation to cult. Moreover, such definitions are not capable of representing the area in the context of myth research. Provisions for cult do not provide an adequate explanation for the understanding of the occurrence of cult. Therefore, a new cult definition is needed in Turkish mythology. In this study, the said deficiency was tried to be eliminated and a new definition of the cult has been proposed. In the study, the cult was evaluated primarily according to the context in which it was used, and then it was approached structurally and functionally. As a result of these evaluations and inquiries on the basis of structural functionalism, it was found that there might be a relationship between cult and culture. "The cult(ic) origins of culture" could be determined through this relationship in the study. In this process, the definitions of cult in the literature were examined. Then, it was proposed to define a new cult to be used in myth researches and to open the subject to discussion. Finally, the importance of the cult for mythology research -and even for today's cultural studies- will be revealed.

Keywords: Turkish mythology, cult, culture, from cult to culture, structural functionalism.

1. Giriş

Sosyal bilimlerde bazı kavramlar kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlara gelebilmektedir. Bunlardan biri olan kùlt, teolojiden sosyolojiye kadar neredeyse hemen her beşerî bilim dalının konu alanı içinde kullanılmıştır. Mitoloji araştırmaları bağlamında kùltün yeni bir tanımının önerildiği bu çalışmada ise kùlt ve kùltür arasındaki ilişki ele alınmış ve bazı temel sorulara yanıtlar aranmıştır. Birkaç soru şu ģekildedir:

Kùlt ve kùltür arasında bir ilişkiden bahsedilebilir mi? Kùltürün ģekillenmesinde kùltlerin var mıdır? Kùltten kùltüre ve/veya kùltürden kùlte bir geçişten bahsedilebilir mi? Bu sorular bağlamında kùltün neyi temsil ettiği ve kùltürün neresinde olduğu sorusu tartışmaya açılmıştır. Kùltün ne olduğunun sorgulanması ise inancı kùlte dönüştüren yapının ele alınmasını beraberinde getirmektedir. O halde neden her inanış unsuru kùlt sınıfı içine gir(e)mez veya kùlt içinde değerlendiril(e)mez? Bu durumda hangi inanış unsurları, nesnelere veya şey'ler kùlt içinde değerlendirilir?

Günümüz Türk mit bilimindeki "mevcut" kùlt tanımlarının alanı temsil kabiliyetine sahip olmaması, kùlte ilişkin yeni bir tanımlamaya ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Teoloji ve mitoloji araştırmalarında sıklıkla geçen kùlt kavramına mekân, zaman, inanç unsuru başta olmak üzere "bağlam" dikkate alınarak bakıldığında, kùltün insanoğlunun yaşamına ilişkin maddi, manevi ve sosyal işlevlerinin olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada yapıyı ve işlevi, diğer bir deyişle, "bağlam"ı temel alan kuramsal yaklaşımlardan biri olan "yapısal işlevselcilik", kùltü ve kùltten kùltüre geçişi anlama ve açıklama konusunda önemli veriler elde etmemize imkân tanımaktadır.

Bağlama dikkat çeken ve işlevi vurgulayan Malinowski (1990: 97-98) "bir öykünün entelektüel karakteri metniyle sınırlıdır, oysa ilkelerin her öyküsünün işlevsel, kùltürel ve faydacı yanı, metinde olduğu kadar öykünün anlatılışında, cisimlenişinde ve içeriksel bağlamında da kendini gösterir."

diyerek, bağlamın öneminde dikkat çekmektedir. Dolayısıyla mit araştırmaları içinde sıklıkla geçen kültleri anlamak ve yorumlayabilmek için neredeyse her dönem anlam değişikliğine uğramış veya anlam alanı genişlemiş olan kültü yeniden ele almak gerekmektedir.

Hemen her sosyal bilimci, içinde buldukları kültürel yapı sebebiyle kültü farklı yorumlamışlardır. Dolayısıyla kültürün hangi bağlamda açıklandığını ve onun kültürün hangi katmanına yerleştirildiğini bilmek oldukça önemlidir. Kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlar kazanan kültü ilişkin olarak kültürün Batı dillerinde verilen karşılığı dikkate alındığında teolojik bir bakış açısı temelinde “tapım, tapma veya ibadet” şeklinde yaygın bir tanımlama olduğu görülür.

Özellikle mitoloji alanındaki çalışmalarda kült, doğrudan “tapım”, “kutsama” ve “ululama” ile ilişkilendirilmiştir. Bu genel eğilimin kaynağı, arkeolojik çalışmalara kadar götürülebilir. Örneğin arkeolojik çalışmalarda¹ kült, özellikle antik eserler için kullanılmaktadır. Bu alandaki çoğu araştırmacı ise “ilkel” olarak nitelendirilen insanların söz konusu antik eserlere taptıklarını düşünmüşlerdir. Bu yüzden kült terimi, günümüze kadar “tapma” ve “ibadet” ile ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirmelerde kült, “yüce ve kutsal olana tapma” (Akyurt, 1998: 154) anlamında kullanılmıştır.

Mit araştırmalarında kült terimi ne kadar az tartışılmışsa, din çalışmalarında da o derece fazla ele alınmıştır. Dolayısıyla kült konusunda yapılacak literatür taramasında ilk başvuru kaynakları din, dinler tarihi ve din sosyolojisi alanında olmaktadır. Günümüzün din çalışmalarında kültü ilgili olarak tercih edilen terimler “yeni dinî hareketler”, “alternatif dinler” ve “azınlık dinleri” şeklinde sıralanabilir (Edwards, 2018). Bu sıralamada “çoğunluğun içinde belli bazı nitelikleriyle ayrılan ve yine aynı çoğunluk tarafından öteki olarak kabul edilen küçük (dinî) grup” düşüncesi ortak özellik olarak yer almaktadır.

Dinî kültleri inceleyen Pavlos (1964: xv) kültleri tamamen anlayabilmek için yeni dinî oluşumları ve onların toplum üzerindeki etkilerinin incelenmesi gerektiğini iddia etmektedir. Bu bakımdan dinî kültleri ele alan çalışmalarda yeni dinlerin nasıl ortaya çıktıkları, köklerini aldıkları oluşumlar, bu dinî grupların (örn. mesih gibi) liderleri (programmer) ve takipçileri etkileme biçimleri gibi belli başlı konulara cevaplar aranmaktadır. Özellikle takipçileri etkileme veya “yeniden eğitime” (deprogramming) biçimlerinde “ters beyin yıkama” (reverse brainwashing) ve “zihin kontrolü” (mind control) yöntemlerinin nasıl uygulandığı öncelikli

¹ Arkeolojide din konulu çalışmalar son yıllarda artış göstermektedir. Bu kapsamda arkeolojik verilerden yararlanılarak eski inanç sistemlerini anlamaya yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Özellikle ritüeller, bu türden çalışmalara yeni dâhil edilen alanlar arasındadır. “Kült ve Din Arkeolojisi” (Archaeology of Cult and Religion) adı altında yapılan araştırmalarda, ritüellerin arkeolojik göstergelerinin dikkate alındığı görülmektedir (Insoll, 2005: 47). Söz konusu incelemelerde elde edilecek sonuçların mitoloji araştırmalarına katkı sağlayabileceğini söylemek mümkündür.

olarak ele alınan konular arasındadır. Dinî bir grup olan küllere katılım konusunu araştıran bu tür çalışmalarda, katılımın sebeplerini sosyal, psikolojik, ruhsal/manevî ve ekonomik dinamiklere bağlamının yanı sıra psikopatoloji (psychopathology) ile ilişkilendiren incelemeler de vardır (Collin, 1982).

Özellikle sosyolojide kült, kullanım alanını genişletmiş ve farklı anlamlar kazanmıştır. Bu bağlamda kültün mekân, zaman ve hatta toplumlara göre anlamı değişmiştir. Özellikle batılı bilim adamları arasında kültün sosyolojik ve daha özelde din sosyolojisi içindeki anlamı tartışılmıştır. Bu noktada Richarson'un (1993: 349) kült tartışmaları veya kültün anlam alanının genişliği konusunda ortaya koyduğu tespit dikkate değerdir: "Bir toplumun bireysellik ve rasyonelliğe hâkim bir değeri varsa, o zaman kültle ilişkili cevaplar bireysel-mistik, kolektivist-rasyonel veya kolektivist-mistik olabilir". Bu cümleden kültün, yer aldığı bağlama göre anlamının farklılaştığını; pozitif, negatif veya nötr bir anlam kazandığını söylemek mümkündür².

Literatürdeki kült tanımları içinde yaygın olarak "saygı duyma, kutsama, kendini bir şeye adama, ululama, yüceltme" anlamları görülür. İster arkaik isterse modern örneklerden yola çıkılınsın kültte "bağlılık duyma ve bağlılık duyulanlar için kendini diğerleri içinde ayırt etme" veya "biz ve onlar" bileşimi söz konusudur³. Özellikle son dönem yapılan feminizm

² Günümüz araştırmacıları yeni dinî oluşumların ortaya çıkışını açıklamaya külllerden başlamaktaadır. Son yıllarda kült terimine dikkat çeken grup, başlıca din sosyolojisi üzerine çalışan araştırmacılarıdır. Bu çalışmalarda bazı gruplar kült terimi üzerine odaklanırken, bazıları kült fenomeninin oluşumu üzerinde çalışmışlardır. Özellikle din sosyolojisi alanında ve sosyal bilimlerin diğer alanlarında yaygın bir biçimde kullanılan kült terimi kısa zamanda büyük çeşitlenmeler yaşamıştır. Terimin, toplumsal yapıdaki lehte görülmeyen gruplara karşı kullanılması -Richardson'un (1993: 352) ifadesiyle- "sosyal bir silah" haline gelmesi ve özellikle medyanın onun "oklu anlamlarını" ayırt etmeden kullanması, kült karşıtı hareketlerin (Anti-Cult Movement) fitilini ateşlemiştir. Kült karşıtı hareketler hakkındaki bu çalışmalar için bk.: (Barker, 1986; Sandwith, 2004; Shterin and Richardson, 2000; Swantko, 2000; Yoshihide, 2000). Söz konusu araştırmalarda kült terimi "yeni dinî hareketler" (New Religious Movements) (NRMs) anlamında kullanılmıştır. Bk.: (Collin, 1982; Davis, 1996; Faulkner, 1996; Ibrahim, 2013; Neal, 2011; Olson, 2006; Panchenko, 2004; Richardson, 1979). Bu hareketlerde daha çok beyin yıkama (brainwashing) ve zihin kontrol (mind-control techniques) tekniklerinin kullanıldığı bilinmektedir (Collin, 1982). Bu dinî hareketler bağlamındaki kült tipolojisi üzerine yapılan bir çalışma için bk.: (Nelson, 1969).

Kült terimiyle ilgili son çalışmalar arasında küllerin doktrinleştirme süreçleriyle bağlantıları da ele alınmıştır. Bk.: (Davis, 1996; Pfeifer, 1992).

Dinî sistemlerde küllerin ideolojik kullanımını temel alan ve bu bağlamda "cult centralization" kavramı üzerinde odaklanan bir çalışma için bk.: (Lowery, 1991).

³ İster klasik isterse modern kült tanımlamaları takip edilsin, hemen hepsinde görülen ortak özellik bir kültür unsurunun -bu bazen bir grup, bazen bir inanış, bazen bir maddî nesne olabilir- "belli bazı özellikleriyle diğerlerinden ayrılma" durumudur. Örneğin, XVI. Yüzyıl Roma Katolikliği, Protestan Reformcularının, Roma'nın "resmî" öğretilerini saptırdıklarında bir kült oluşturduklarını iddia edeceklerdi (Edwards, 2018). Dolayısıyla devletin resmî dini karşısında çoğu zaman tehdit olarak gördüğü her tür diğer inançsal

temelli çalışmalarda bu değerlendirmeyi görmek mümkündür. Bu tarz çalışmalarda (azınlıkta olan) feminenlikteki kült potansiyelin (çoğunlukta olan) eril bir kimlik tarafından oluşturulduğu düşünülmektedir. Söz konusu cinsiyetlendirilmiş kült inşasında (gendered construction of cult) gelişen kült duyarlılığının içerik ve mekân üzerindeki eril ustalık duygusu ile şekillendiği (Och, 2019: 217) kabul edilmektedir. Ancak bu tanımlamalar yapılırken kültü bağlamı içinde değerlendirmek oldukça önemlidir. Bu noktada kültü birkaç tanım altında toplamak mümkündür: marjinal veya gayri resmî olarak görülen din (bu dinin ayrıca bir taraftar kitlesi vardır); bir kişiye, düşünceye, nesneye veya harekete büyük bağlılık; bir dinî inanç ve ritüel sistemi (Yunan mitolojisindeki Tanrı Apollo kültü gibi); ibadet-ritüel, duygu, ayin ve tutumla ilgili her şeyi ifade eder; tapma, tapınma; dinî kutsama; üreticisi/tanıtcısı tarafından bir sisteme bağlı şekilde oluşturulan hastalık tedavisi için yöntem/sağlık kültürleri⁴ (Halton, 2014: 65; Larson, 1983: 27; Seymour-Smith, 1987: 61).

Kült kavramının bugünkü bazı çalışmalarda “fetişleşme” olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, günümüz iş gücü piyasasında hemen her sektörün “deneyim” şartını koyması ve iş verenlerin bu standardın dışına çıkmamaları davranışı Holdsworth (2015: 2) tarafından “deneyim kültü” (the cult of experience) veya deneyim fetişleşmesi (the fetishizing of experience) şeklinde kavramlaştırılmıştır. Bu ise geç veya post-modern toplum olarak tanımlanan günümüz yaşam tarzının iş gücü piyasasındaki deneyim istemeye ilişkin tutkulu veya ısrarlı tavrı tanımlamada kullanılmıştır.

Tanımlamalardan görülebileceği üzere kültün kullanım alanı oldukça geniştir. Kültürle aynı kökeni paylaşan kült teriminin zamanla kullanımının değiştiği ve anlam genişlemesine uğradığı söylenebilir. Bununla birlikte bazı araştırmacılara göre kült deneyiminin incelenmesi, insan beyninin işleyişi hakkındaki teoriler için önemli çıkarımlara sahiptir (Collin, 1982). Bu noktada gerek sosyoloji gerekse mitoloji bağlamındaki kült araştırmalarında “bütüncül” bir bakış açısının benimsenmesi gerekmektedir⁵.

gruplaşmaları “öteki” olarak tanımlaması, bu gruplaşmaları, modern tanımlamalarda kast edilen kültün veya sectin içine dahil etmeye yeterli olmuştur.

⁴ Sağlık kültürleri alanında “ergoterapi” veya “iş terapisi” örnek olarak verilebilir. Dünyadaki endüstriyel iş eğilimleriyle beraber artış gösteren sağlık ve terapi uygulamaları, folklorik yönden incelendiğinde, bunların kültik ve ritüelistik birtakım nitelikler barındırdığı görülmektedir. İş terapistlerinin kendi ortak inanç ve değerlerine göre hareket etme istekliliği, kuşaktan kuşağa aktarılan teknik ve bilgilerin oluşmasını sağlamıştır. Bu sürecin “iş terapi miti” yarattığını düşünen bazı kültür bilimciler, buradaki mitlerin kültürel kimlik duygusu yaratan bir dizi ortak felsefi varsayımdan ortaya çıktığını düşünmektedirler. Daha ayrıntılı bilgi için bk.: (Kelly and McFarlane, 2007). Bu bağlamda iş terapisine katılan kişinin durumu, mitik kahramanın sonsuz yolculuğuyla (inisiyasyon) ilişkilendirilebilir ve/veya iş terapisiyle ilgili mitler, kahraman veya atalar kültü temelinde incelenebilir.

⁵ Bütüncül bir bakış açısı ile konuya yaklaşmak disiplinler arası çalışmayı beraberinde getirmektedir. Bu konuda inkübasyon ritüelinde kişisel iyileşme deneyimlerini destekleyebilecek olan Asclepius kültüne bilişsel bir yaklaşım öneren ve Panagiotidou

Sonuç olarak, sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalardaki kültürün bilinen ilk kullanımlarında “ibadet” ve “tapma, tapım” karşılıkları verilmiştir. Daha sonraki zamanlarda terim, “seküler” bir içerik kazanmış ve kültür için “dinî olmayan bir kişiye, düşünceye veya herhangi bir şey’e bağlılık” anlamları getirilmiştir. Bugün içinse kültürün dinî ve din-dışı anlamlarıyla kullanılmaya devam ettiğini söylemek mümkündür.

2. İnanıştan Külte: Kalıplaşma, Varyantlaşma, Gelenekselleşme

Kültleşmeye başlayan inanışların tam bir kültür seviyesine erişmesi “kalıplaşma”, “varyantlaşma” ve “gelenekselleşme” aşamaları ile gerçekleşir⁶. Bu bağlamda kültürün meydana gelişinde “inancın kristalleşmesi”⁷ büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda modern çağda kadim kültürler ve onların mitleri, önceden belirlenmiş bazı standartların devamını sağlar. Köklerini kadim gelenekten alan XXI. Yüzyıldaki kültürlerin bu imge ve anlatıları ise teknoloji çağının ortasındaki takipçileri ruhî bir dünya içine çeker (Larson, 1983: 18).

İnanış unsurlarında kalıplaşma süreci ise neredeyse bir zorunluluktur. Aksi takdirde bu unsurun gelenekte yaşamını devam ettirmesi mümkün değildir. Dinin gelişiminde kültürün önemine vurgu yapan Harrison’un belirttiği gibi (1913: 155) “kutsal kişiler, kendi kültürlerine sahip olabilirler veya kültür belli bir yere bağlanabilir, geniş bir alanı kaplayabilir, bir kişi veya nesne ile sınırlanabilir. Fakat hiçbir yerel kahraman, kültürü olmaksızın yaşamını devam ettiremez.” Dolayısıyla kültür, sadece tarihsel süreç içinde gelişmiş bir olgu değil, aynı zamanda sürecin bir gerekliliğidir.

“Varyantlaşma”, merkez etrafındaki çevrenin genişlemesi, farklılaşması veya değişmesi olarak ifade edilebilir. Bu sayede kalıplaşmalar içinde çeşitlenmeler görülür. İnançlarda sürekli bir çeşitlenme söz konusudur. Bu bağlamda “mitik temaların çağdaş olaylarla ilişkileri aracılığıyla canlandığını” (Sered, 1995: 139) söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu canlanma, varyantlaşmayı beraberinde getirir⁸.

(2016) tarafından yapılan bir çalışma örnek verilebilir. Bilişsel yaklaşımların Asclepius kültürü üzerindeki tarihsel bilgiyi nasıl zenginleştirdiğinin gösterilmeye çalışıldığı bu araştırma, hayatta kalma ve refah hedefine yönelik çeşitli inanç ve eylemleri paylaşan antik Yunan dünyası insanların çoklu deneyimleri hakkında önemli bilgiler sağlamaktadır. Söz konusu çalışmaya göre Asclepius tapınaklarındaki iyileşme olasılığı, hastaların plasebo tepkilerinin potansiyel bir sonucudur.

⁶ İnanışın külte dönüşmesi ile ilgili üç bileşen, sayın Prof. Dr. Dursun Yıldırım’ın “Türk Folklor Araştırmalarının Problemleri” adlı makalesinde folklorun mahiyetiyle ilgili kaleme aldığı beş özellikten (Sözlü Olma, Geleneğe Bağlılık, Çeşitlenme, Anonimlik, Kalıplaşma) hareketle oluşturulmuştur. Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: (Yıldırım, 1991).

⁷ Bu tanımlamada esin kaynağı “kült kristalleşmesi süreci” (process of cult crystallization) düşüncesidir. Bk.: (Sered, 1995: 104). Aynı yazıda, ayrıca, Rachel kültürünün gelişimi ve “proto-cult” hakkında bk.: (Sered, 1995).

⁸ Sered’in (1995) ifade ettiği bu “canlanma”yı, Wallace’in (1956: 270) “yeniden canlandırma hareketi” (revitalization movement) kavramlaştırmasıyla genişletmek mümkündür: “Daha tatmin edici bir kültür inşa etmek için toplum üyeleri tarafından kasıtlı, örgütlü ve bilinçli

“Gelenekselleşme”, kendi içinde doğal olarak kendi kendini yeniden üretme mekanizmaları taşır. Taşınan bu mekanizmalar, gelenekselleşen ve doğal olarak kalıplaşan bir olgunun olağan bir durumu ve sürecidir. “Gelenek adayları”, zamanı geldiğinde geleneklere dönüşmemişlerse (takipçi bulamaması; işlevselliğinin olmaması veya işlevselliğinin kaybedilmesi veya anlamını yitirme), kendilerini ortaya çıkararak durumla birlikte ölürler. Gelenek adayları, böyle bir durumda ya ortadan kaybolurlar ya da yeniden üretim yapıldığı takdirde gelenek olarak yaşamaya devam ederler (Shils, 2003: 106, 129-130).

“Bir kuşaktan diğerine nakil yoluyla geçen gelenek parçacıkları, gerçekte, birbiriyle bağlantılı daha geniş parçalar ağının bir parçası” (Shils, 2003: 107) olup, bunların incelenmesi “geniş parçalar ağının” anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda, kült ve kültür arasındaki ilişkinin yanı sıra kültü tanımlamaya çalışan bu inceleme, aynı zamanda, geleneklerin oluşumunun açıklanmasına katkı sağlayabilir.

3. Kült ve Kültür Arasında veya Kültten Kültüre

Her disiplinin kültürü kendi bağlamına göre yorumlamasının sonucunda birden fazla tanım ortaya çıkmıştır. Kroeber ve Kluckhohn’un [1952] döneminde yapılan kültür tanımlarını altı temel başlıkta sınıflandırmalarından⁹ buna yana kültür için verilen karşılıklar halen çeşitlenmeye devam etmektedir.

Genel olarak “semboller bütünü” biçiminde ifade edilebilen kültür, yine sembolleri aracılığıyla iletişim ortamı yaratır. Bu iletişim ortamı içindeki ortak inançlara dayalı davranışların (Edara, 2017: 277) en eski izleri ise kültler aracılığıyla takip edilebilir. Teoloji temelli kültür tanımlamalarında da hâkim olan bu bakış açısı, “kültür”ün kaynaklarından birini dinî birtakım inanış ve uygulamalarla açıklamaya çalışan yaklaşımlarla paraleldir. Bu paralellik, “kült”ün en arkaik ve teolojik tanımlamalarında “ibadet etme” veya “tapma” karşılıklarının verilmesinin de arka planında bulunmaktadır. Din olgusunu kültürel bir sistem olarak değerlendiren yaklaşımlarda da benzer bir bakış açısı görülmektedir. Dini, “hareket eden semboller sistemi” şeklinde tanımlayan bu çalışmalarda din, “varoluşun genel düzeninin kavramlarını formüle eden bir yapı” (Geertz, 1973: 89) olarak kabul edilir. Bu tanımlamalar, aynı zamanda, kültü bir tür “şablon/model (pattern)” olarak açıklayan çalışmalarda paralel olup bu yaklaşımlarda kültün kültüre yaklaştırıldığını ifade etmek gerekir¹⁰.

çabalar” olarak tanımlanabilen bu hareket, davranışsal birlik kurar. Ayrıca bu tür hareketler, karakter olarak dinîdir.

⁹ Bunlar “betimleyici (sosyal hayatın toplamı)”, “tarihsel (sosyal gelenek, aktarılan miras)”, “normatif (kurallar, değerler)”, “psikolojik (iletişim biçimi, uyum, öğrenme, ihtiyaçları karşılama)”, “yapısal (soyutlama)” ve “genetik (insan eseri, kuşaklar arası aktarımın sonucu, sembol)” şeklinde sıralanabilir (Winick, 1957: 145).

¹⁰ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bk.: (Buss, 1964).

Mit dünyası, bir toplumun en geleneksel “toplum haritaları” olup insan, yaşam ve tabiata dair işlenmiş “kültürel kodları” (Çobanoğlu, 2001: 7) içinde barındırır. Söz konusu kültürel kod birimlerinden bir kısmını kültürler karşılamaktadır. Bu noktada “sembollerle şekillenip tarihsel olarak aktarılan bir anlamlar örüntüsü yaratan kültürün” (Geertz, 1973: 89) sembolik oluşumlarının kaynakları, mit bilimi içindeki kültürlerde bulunabilir.

İnsanlığın avcı ve toplayıcı dönemlerinde doğadaki insanın yaşamını sürdürmesi ve hayatını idame ettirmesi için bu vahşi doğayı evcilleştirmesi, yani ihtiyaçlarına göre (yeniden) düzenlemesi gerekmiştir. Kült düşüncesi, bu ihtiyacın en ilksel biçimlerinden birisidir. Çünkü kültür, onu kapsayan maddenin sonra, insanın evreni anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. Buna paralel olarak kültür de evrenin insanoğlu tarafından anlamlandırılması, tanımlanması, düzenlemesi ve en nihayetinde doğanın evrimleştirilme süreçlerinin tamamlanması sonucunda meydana gelmektedir. Bu bakımdan bir toplumun ihtiyaç giderme pratikleri (yöntem ve teknikleri); doğayı anlaması ve anlamlandırması; doğayla anlaşması; sorunları çözmek ve zıtlıkları azaltmak için kullandığı uygulamaların tamamı, aynı zamanda onun kültürünün parçalarını bir araya getirmektedir.

İnsanların maddî ve sosyal ihtiyaçlarının yanında gelişen manevî ihtiyaçları, birtakım inanışları ve bunlara bağlı uygulamaları beraberinde getirmiştir. Ancak günümüzdeki inanış ve uygulamaların kökenlerine ilişkin açıklamalar unutulmuştur. “Dünyadaki birçok halkın edebiyat tarihlerinin, söz sanatlarının ve manevî miraslarının mitlerle başlatılması” (İbrayev, 2005: 357) aslında kültürün kaynağının kültür, ritüel ve bunlara ilişkin anlatılar olduğu fikrini güçlendirmektedir. Ancak “rasyonel” kültür kuramcılarının bugün yaptıkları tanımlamalarda kültürün kültür kaynağı görmezden gelinmektedir. Bu yüzden “kültürü kültüre geri koymak zorundayız!” (Halton, 2014: 63).

İnsanoğlunun karşılaştığı zorluklara çözüm üretme, karmaşayı çözme, anlaşılabilirlikleri anlamlandırma, zıtlıkları azaltma ve doğa ile uyum kurma yöntem ve teknikleri temel olarak maddî, manevî ve sosyal ihtiyaçlara karşılık gelerek kültürleri üretmiştir. Mekân, zaman, yaşanan olaylar kısacası bağlamın önemli olması dünyanın hemen her yerinde farklı ve kendine özgün bir kültür meydana getirmiştir. Kültür ile ilgili olarak da benzer bir durum söz konusudur. Kültür seviyesine ulaşan bir inanışın

Kültür ve kültürü birbirine bağlı ancak uzlaşmaz karşıtlar olarak gören araştırmacılar da vardır. Taubes'e göre antik veya en azından daha eski mit ve kültür biçimlerinde yer alan enerji veya güçler, özel tarihsel göstergelerinden çok daha uzun yaşarlar ve bu yüzden bugün bizimle birlikte. Ona göre bu uzlaşma veya bir tarafın kazanımı hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Bu bir geçiş olup “yeni”, “eski” ile diyalektik bir gerginlikte var olacaktır (Miscall, 2011: 98-99).

yaşamada özellikle mekânla birlikte “anlatıcının ve dinleyicinin” yani bağlamın etkisinden bahsetmek gerekir¹¹.

Kültürün maddî ve özellikle manevî taraflarına dikkat çekilmesi, en arkaik anlamlandırma çabaları olan kültürler hakkında bilgi elde etmeyi sağlayabilir. Örneğin, kulte bağlı ritüellerin (Nevruz) gerçekleştirilmesi için düzenlenen özel mekânlar (dağ tepesi veya su kenarı), kültürün maddî boyutunu oluştururken; kültür etrafında oluşan inanışlar (mevsime bağlı tören olan Nevruz kutlaması ile tinsel arınma), kültürün manevî tarafını oluşturmaktadır.

Kültür, biyolojik olarak aktarılamadığı için bazı “yardımcılara” ihtiyaç duyar. Bunu mümkün kılan en önemli araçlardan birinin kültürler olduğunu söylemek mümkündür. Kültürel belleğin ve sözün hâkim olduğu bir ortamda kültürler olmadan kültürün yaşaması neredeyse imkânsızdır. Bu açıdan kültür, bir bakıma, “hafızadaki anlamlı olan kalıp veya modeldir.” Alman Mısırolog Assmann’ın ifade ettiği (2015: 85, 98-99) “toplum için anlamlı olanın hatırlanacağı” varsayımı kültleş(e)memiş inanışların sonraki nesillere aktarım sorununu gündeme getirmektedir. Çünkü birinci sözlü kültür ortamında kuşaklar arası aktarımın sembollerle yapıldığı varsayılmaktadır.

İnsanoğlu, başlangıçtan günümüze kozmos arayışı içinde olmuştur. Güvenlik, bereket, bolluk ve refah gibi nitelikleri içinde barındıran kozmos düşüncesinin temelinde “uyumluluk isteği” bulunmaktadır. Dolayısıyla “insan, sadece eşyaları yaratmakla kalmaz; aynı zamanda onları yaşamaya zorlar.” Eşyanın “simgesel değerinin artması” demek olan bu düşünüş biçimi, söz konusu eşyayı kültür alanının içine yerleştirir. Törenler vasıtasıyla da kültür zamanla kültürün bir nesnesine (Lvova vd., 2013: 195) dönüşebilir.

Kült ve kültür arasında kurulan ilk ilişkilerde, kültür tanımlarında olduğu gibi, teolojik anlayışın hâkim olduğu görülür. Dine ve dinî gruplara işlevsel bakış açısı ile yaklaşan ve bu grupları bir tür “uyum modeli” olarak düşünen Eister (1972: 323, 327) için “uyumlar sözlü olarak ifade edildiğinde, modern toplumlardaki oryantasyon büyük ölçüde sözlüleştirilebilir normlarla yönlendirilen iletişim biçiminde ve sözel sembollerle ifade edilebilir”. Bu aşamada kültür, “ilk sözlü iletişim biçimleri” olarak tanımlanabilir.

Kült olgusuna Freud ve özellikle Jung temelli bir bakış açısıyla yaklaşan Halton (2014: 49, 72) için kültür, “insan bedeninin en derin duygusal, bilinç öncesi ve içgüdüsel anlamlarını içerir”; “inanç şeklinde zirveye ulaşan ifadeye olan itkisinin bir çıkışıdır”; “kültürün en biyolojik bileşimidir” ve “ifade etme dürtüsüdür.” İfade meselesini geleneksel bilgi veya sistem şeklinde gören çoğu kültür kuramcının aksine araştırmacıya göre ifadenin esası, işaret uygulamalarıdır. Bu bağlamda dil, jest, imaj ve yapıt gelenekleri

¹¹ Örneğin, günümüzde anlatanı ve dinleyicisi olmayan dillere “ölü diller” denilmesi bağlama gönderme yapan bir tanımlamadır.

ifadenin amaçları olarak değil, “cisimleşmiş işaret uygulamalarına yönelik araçlar” biçiminde görülmelidir. Bu cümleden kültürler, sıradan içgüdüsel dürtüler değil; kültür içinde iletişim ortamı sağlayan araçlar konumuna yükseltilmektedir.

Kültürel uygulamaların ilkel kültürlerde bir iletişim aracı olarak nasıl hizmet ettiğini anlamaya çalışan Jensen’in belirttiği gibi (1963: 42-43), topluluk içinde yaşamını sürdüren insanın, tüm önemli kaygı ve ilgilerini iletebileceği bir iletişim aracına ihtiyaç duymuştur. Yüz ifadelerinin, jestlerin veya bakışların, çoğunlukla kelimelerden daha fazlasını söyledikleri dikkate alındığında kültürler, “sosyal olarak tabakalandırılmamış olan homojen topluluklarda tercih edilen iletişim araçları” olmuşlardır. Dolayısıyla kültürlerin sadece maddî ve manevî yönlerinden değil, aynı zamanda sosyal yönlerinden de bahsetmek gerekir. Buradan yola çıkarak kültürün kökleri¹², temel olarak ifade biçimlerinde; yas törenleri ve kutlama ritüellerinde; efsanevi, toplumsal ve kişisel iletişim dramlarında veya geçmişten günümüze tarım, köy ve kentler gibi kalıcı kurumlar oluşturarak “kendini temsil ettiği iletişim” uygulamalarında takip edilebilir (Halton, 2014: 85). Yani erginlenme törenleri, geleneğin kutsanmasını; yiyecek kültürleri ile kurbanlar, insanın iyicil güçlerle bağ kurmasını veya cenaze törenleri, bir kişinin kaybından sonra “grubun sarsılmış dayanışmasının kurulmasını ve moralinin yeniden kazanılmasını” (Malinowski, 1990: 41-42) sağlayabilir.

Kültürün kaynağını, “daha ilkel yaşam faktörü” şeklinde tanımladığı költ (cult veya cultus) içinde arayan Vogt (1951: 3, 159) költü, tarihsel ve mantıksal olarak dindeki merkez olarak görmüştür. Ona göre költ, tüm dinî elementleri içerir, organize eder ve işletir. Bu cümleden költe teolojik olarak yaklaşan araştırmacı din olgusunu, sosyal bir biçim olarak költürün başlıca kaynağı saymakla költü sosyal birliğin (topluluğun) bağlamına taşımıştır: “Sosyal bir biçim olarak költür, dinî bir biçim olarak költten türemiştir. Költ, halk ibadetinden oluşan dinî faaliyetler sistemidir. Dindeki merkezdir, dinî tecrübedir ve davranıştır. Bu davranışın dıştaki ifadesi költtür. Költün üstünlüğü, hem mantıksal hem de tarihseldir” (Vogt, 1951: 154). Költler, bilhassa teolojik çalışmalarda ön planda yer almışlardır. Bu yüzden onlar, “ilk zamanların büyük dinî dili” (Jensen, 1963: 42-43) olarak görülmüştür.

Költü, ritüel eylemlerinin gerçek ve nesnel pratik sonuçları olarak düşünen Vogt’a göre (1951: 168) “költ, geçmişin ürünlerini koruyan belli bir yapıdır.” Toplumun geleneğini veya gelenekselliğini sürdürme işlevini yerine getiren bu yapının oluşumundaki işlevsel süreç kalıplaşma, varyantlaşma ve gelenekselleşme ile birlikte meydana gelir. En nihayetinde

¹² Kadın ve erkek biçimindeki toplumsal cinsiyet kimliği algısının oluşumuna ilişkin fikirlerin költük kökenlerine dair yapılan çalışma için bk.: (Poliakova ve Asotskyi, 2019). Bu makale, kişilik dönüşümü pratiğinin fenomenolojisini toplumsal cinsiyet kimliği hakkındaki fikirlerin psiko-psikolojik temeli olarak incelemektedir. Bu incelemenin temel çıkış noktasını ise Dionysos költü oluşturmaktadır.

de kült olarak tanımlanan bu model/yapı/şablon, kültürün nesnesine dönüşür.

Bir nesnenin kültür unsuruna dönüşüm sürecinde sanat ayrı bir yerde bulunmaktadır. Örneğin, teolojik yaklaşıma sahip olan Vogt (1951: 162-163) gibi araştırmacılara göre şarkılar, danslar, taklitsel hareketler, dekorlar, kostümler, bunların tamamı kültürel sanat olmadan önce dinî sanatın birer parçasıydılar. Bunun yanı sıra özellikle ritüel-sanat ilişkisinde “tekrarlanan sunum” dikkate değerdir ve bu süreçte “ritüelden sanata” geçiş sağlayan bir tür “soyutlama” meydana gelir (Harrison, 1913: 42). Ritüelden sanata doğru olan bir değişimin olduğu varsayılabilir. Aynı varsayım kültten kültüre de uygulanabilir. Bu bağlamda kültüri derinlemesine anlayabilmek veya kültürün oluşum aşamalarını anlamak için kültlere bakmak gereklidir; ancak kült ve kültür arasında bir gelişim veya evrimden ziyade bir “ilişki” olduğu vurgulanmalıdır.

Kült, kültür ve sanat arasındaki ilişki bağlamında Flood’un (2002: 652) şu ifadeleri dikkate değerdir: “Kült simge ile sanat nesnesi arasındaki ayrım, Batı epistemolojisinde eski bir konu olup tarihsel bakımdan, ikon düşmanlığı eylemlerine karşı bir savunma olarak öne sürülme eğiliminde olduğundan, bir çeşit putperestlik mekânı olarak müze fikri saçma görünebilir¹³. Dahası, müze kurumunun kendisi, ‘kültten’ -Batı’da moderniteye geçişi en azından XVIII. yüzyıldan itibaren indeksleyen- ‘kültüre’ geçişin bir göstergesidir.” Müzelerin, kültten kültüre geçişin somut mekânları olabileceği düşüncesi, kült ve kültür arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Bu noktada “kültün bağlamı” ön plana gelmekte ve şu sorular cevaplanmayı beklemektedir:

Kült ikonu/simgesi (cult icon) ve sanat objesi (art object) arasındaki fark nedir? Kült nesnelere, bağlamını yitirdiklerinde kültüre mal oluyor olabilir mi? Kültlerin özündeki “tapma veya aşırı saygı duyma, ululama, kutsama” (adore, veneration) gibi duygusal bağlanmalar, zaman ve mekâna göre değişim gösterdiğinde bağlamından kopuyor olabilir mi? Bu durumda eskilerin kült objeleri -bağlamını kaybettiği için- günümüzün maddi-kültürel nesnesi haline geliyor olabilir mi?

¹³ Erken modern Avrupası’nda “dinî simgenin sanat nesnesine dönüşümü” üzerine Belting’in (1994) yaptığı bir çalışma, anlamlarını en iyi şekilde kullanımlarıyla ortaya koydukları inanmalar üzerine odaklanır. Burada simgeler veya görüntüler açıklanmaya çalışılmaz. Belting (1994: xxii), ele aldığı imajlarda insanlar ile onların inançları, batıl inançları, umutları ve korkularıyla ilgilenir. Fakat tüm bunlarla birlikte çalışmada “kült” kelimesi için, hiçbir sözlükte olmamasına rağmen, “varlık” veya “varoluş” (presence) karşılığı verilmiştir. Bu tercihle yazar, inançlar, batıl inançlar ve görüntülerdeki umut ve korkuların “bir dönemin gerçekliği” olarak algılandığına vurgu yapmıştır. Yani, bugün bir sanat eseri ve “unique eser” olarak kabul edilen birçok yaratının, ortaya çıktığı veya yapıldığı dönemlerde “gerçekliğin ta kendisi” olarak algılandığı gösterilmiştir. Bu gerçeklik algısı ise konumuz bağlamında dikkate değerdir.

Tüm bu sorgulamalarla birlikte müzedeki bir eserin yeniden boyutlandırılmasının, onun işaretleme yaradılışındaki değişim olarak gören çalışmalarda bu değişimin, “kült sembolden kültürel ikona geçiş” Flood, 2002: 653) olarak görülmesi dikkate değerdir. Söz konusu açıklamalardan hareketle şunu söylemek mümkündür: Dini imaj bağlamını kaybettiğinde kültürün değil, kültürün bir nesnesi haline gelmektedir. Başka bir deyişle, bir dönemin oldukça işlevsel olan nesnelere günümüzde başka işlevler kazanarak, çoğu zaman, kültür nesnesi/unsuru olarak yaşamaya devam etmektedirler. Bu işlevsellik bazen bir düşünce tarzı, bazen bir inanış biçimi, bazen de kendisi olarak maddî bir unsur olabilmektedir.

4. Kültten Kültüre: Kült Tipolojisi Üzerine Bir Deneme

Araştırmacılar tarafından geliştirilen birkaç model, geç modern toplumdaki yeni dinlerin manzaralarını ortaya çıkarmaya yardımcı olmuştur. Bunlardan biri olan “görünmeyen düzen” (unseen order) modeli, din hayatının temelindedir. Böyle bir inanç sisteminde temel amaç, “görünmeyen düzen ile uyumlu bir uyum” sağlamaktır. Bu bağlamda herhangi bir dinî gelenekte bu görünmeyen düzen tasavvuru, temelde dinî mitlerin, inançların ve belli açıklayıcı anlatıların gelişmesini harekete geçirir (Cowan ve Bromley, 2015: 8-9). Bununla birlikte bu mitik anlatılar, takipçileri görünmeyen düzene bağlayan öngörülen davranışlarda, dinî ritüellerde ve pratiklerde yansıtılır. Böylece söz konusu görünmeyen düzenin gerçekliği ve gücü ortaya çıkar. Dolayısıyla kült içinde tanımlanan hareketler, benzerleri içinde -diğer kültür unsurlarından veya sosyolojik olarak diğer dinî gruplardan- ayrılırlar. Bunların kendi mitlerine, inançlarına ve ritüellerine özgü vurguları, bir grubu veya kültür unsuru kült olarak tanımlamada belirleyicidir.

Çoğu gelenekte dinî toplulukların mitik ve ritüelistik sistemlerin prensipleri etrafında düzenlendikleri (Cowan ve Bromley, 2015: 10) varsayımı dikkate alındığında modern toplumda ortaya çıkan yeni dinî geleneklerin, kadim inanç ve uygulamalar üzerinde şekillendiklerini söylemek mümkündür. Bu bağlamda sosyolojik bağlamda modern toplumun kült veya zaman zaman sect olarak tanımlanan örgütlerini-gruplarını anlayabilmek için mit biliminde sıklıkla geçen “kült” olgusuyla işe başlamak gerekmektedir. Buradan hareketle mit araştırmaları bağlamında kültürün bileşenlerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür¹⁴:

¹⁴ Bu sıralama Pavlos’un *The Cult of Experience* adlı çalışmasında yer alan yeni dinî hareketlerin dinî bir kült grubu oluşturup oluşturmadıklarının belirlenmesi için sıralanan kıstaslardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Daha ayrıntılı bilgi için bk.: (Pavlos, 1964: 4). Türk kültürü ve mitleri bağlamında kültürün tanımlanması ile ilgili olarak Ocak’ın kıstasları “kulte konu olabilecek bir nesne veya şahsın mevcudiyeti; bu nesne veya şahıstan insanlara fayda veya zarar gelebileceği inanışı; bu inanışın sonucu olarak faydayı kendine çekme, zararı defedecek ziyaretler, adaklar, kurbanlar ve benzeri uygulamaların varlığı” olmak üzere üç noktada belirlenmiştir. Bununla birlikte söz konusu sınıflama günümüz mit bilimindeki kültürler hakkında yeterli bir açıklama sunmadığından Ocak’ın tasnifinden de yola çıkılarak öneride bulunulmuştur. Daha ayrıntılı bilgi için bk.: (Ocak, 2002).

- Kült yaratıcıları ve aktarıcıları, kültün içinde yer aldığı kültürü aktaran kişiler¹⁵,
- Kültlerde yaratıcı ve aktarıcıların etkisi¹⁶,
- Kültlerin kurulan düzenin devamını sağlaması ve gelenekselliği¹⁷,
- Kültik hareketin icrasında aitlik ve rahatlama hissi, kabul edilme¹⁸,
- Külte bağlılık duyma¹⁹,
- Kültün yaşaması için gerekli olan ritüeller²⁰.

Sonuç

Kült kavramı, mit biliminde yaygın olarak “kutsama”, “tapma”, “ibadet”, “inanç örüntüsü” biçimlerinde açıklanırken; özellikle günümüzdeki din sosyolojisi araştırmalarında ve ilgili çalışmalarda “çoğunluğun geleneksel dini ile uyumsuz olan nispeten küçük dinî bir grup” olarak tanımlanmaktadır. Kült kavramının açıklanmasındaki bu karmaşa, “bağlam temelli yaklaşım” ile çözümlenebilir veya azaltılabilir ve buradan hareketle kültün bileşenleri saptanabilir.

Antropoloji, etnoloji, psikoloji, sosyoloji, din sosyolojisi gibi beşerî bilim dallarında kült konusunun oldukça eski bir geçmişi bulunmakla birlikte son yıllarda özellikle sosyoloji alanındaki tartışmalar daha çok “cult (kült)” ve “sect (sekt)” arasında şekillenmiştir.

Mit araştırmalarında da kültle ilgili bir karmaşa söz konusudur. Bunun sebeplerinden birisi kültün kendi içinde “worship (tapım)” ve “veneration (ululama)” veya “reverence (yüceltme)” gibi birbirine yakın ancak birkaç bakımdan farklılaşan anlamları bulundurmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla kültün yer aldığı bağlama göre ele alınması daha doğru sonuçlar elde etmeyi sağlayabilir. Bu açıdan her inanç unsurunun kült içinde değerlendirilmesi mümkün değildir. Kültleşme eğilimi gösteren inanç

¹⁵ Sosyolojik olarak kült; grup bağlamında bu kişiler yaşayan liderler, liderlerin ilgi ve ideolojileridir ve grubun başarısı liderinin bilgeliğine bağlıdır.

¹⁶ Sosyolojik olarak kült; grup bağlamında takipçileri diri tutma, aktarıcıların üyeler üzerindeki otoritesi.

¹⁷ Sosyolojik olarak kült; gruplar içinde eleştirel düşünceler yok edilir ve baskılanır.

¹⁸ Sosyolojik olarak kült; gruplar, inançlı takipçileri için kurtuluş garanti eder.

¹⁹ Sosyolojik olarak kült; gruba güçlü bağlılık hissi, kült normlara veya standartlara keskin itaat talebi ve itaate uyma; grubun başarısı takipçilerin sadakatine bağlıdır.

²⁰ Sosyolojik olarak kült; gruplarda dinî ritüellere veya meditasyona benzer teknikler vardır. Bu teknik, grubun üyelerini psikolojik olarak etkiler. Bununla birlikte beyinin çalışma prensipleri üzerine bağımsız araştırmalar yapan Dr. Cath ve Dr. Clark, kült grupları içindeki monoton veya ritmik şarkı söylemek veya dans etmek gibi programlanmış ve standartlaştırılmış hareketlerin veya birtakım ritüellerin beyinde psikofizyolojik (psychophysiological) değişikliklere neden olabileceğini düşünmektedir. Ona göre “bedenin ritmik hareketi, değişmiş bilinç durumlarına neden olabilir ve beyinin basınç veya titreşim düzenindeki bu değişiklikler, geçici lobu etkileyebilir”. Bu değişimi Dr. Clark “kült-dönüşümü sendromu” (cult-conversion syndrome) olarak tanımlamıştır (Collin, 1982).

unsurlarının belli bir olgunlaşma süresinin (kalıplaşma, varyantlaşma ve gelenekselleşme) olduğuna dikkat çekilmelidir.

Yapısal ve işlevsel açıdan kütlere yaklaşıldığında, onları oluşturan inanç unsurlarının üç temel yapısının olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri onun maddî (gerçek, fizikî, tabiata ilişkin) anlamı; diğeri manevî (psşik, mitik, mistik, sihrî, kutsal, mecazî) anlamı ve bir diğeri davranışlarla oluşan toplum içindeki sosyal anlamıdır. Maddî taraf onun toplum hayatına ilişkin işlevi ile ilgiliyken; manevî tarafı mitik anlatsında görülmekle beraber onun insanda uyandırdığı ruhî veya psşik tarafı ile ilgilidir. Sosyal tarafı ise insanlar arasında ilişki kurulmasını sağlayan toplum içindeki iletişimsel ve semboller dizgesi olması durumudur. Bu üç temel olgu mevcut olduğunda külte konu olan inanç unsurunda kalıplaşma, çeşitlenme ve gelenekselleşme meydana gelmekte, böylece söz konusu inanış biçimi kült sınıfı içine girmektedir. Dolayısıyla kült sınıfı içinde yer alacak nesnelere veya şey'lerin gerçek dünya veya yaşam ile doğrudan ilişkileri olup grubun onları kabul edip-etmemeleri onların yaşam sürelerini belirlemektedir.

Bir inanç nesnesi çeşitlenip etki alanını genişlettikten sonra görünüş gibi bazı noktalarda kalıplaşır ve bir süre sonra gelenekselleşme eğilimi gösterir. "Kültlerin oluşum süreci" bağlamında zamanla kült etrafındaki bu çeşitlenmeler, kalıplaşmalar ve gelenekselleşmeler onun kültür yaratmasına zemin hazırlar. Burada gelenekselleşme konusu ise tartışmaya açıktır. Bazen varyantlaşma ve kalıplaşma da inancın külte dönüşmesi için yeterli olabilir. Dolayısıyla külte geleneksellik olduğu veya gelenekselleşme sağlandığı zaman bugün anladığımız manada bir "kültür"den bahsedilebilir.

Kültürel belleğin yapısını oluşturan kültürel genetik kodların canlı bir şekilde yaşatılmasında onun görsel, işitsel ve duyuşsal anlamda sembolleştirilmesi belleğin işleyişini anlamak açısından önemlidir. Bunu mümkün kılan en güçlü sistemin kült ve ona bağlı ritüeller olduğu söylenebilir. Diğeri bir deyişle, mit bağlamı içinde, en arkaik iletişim biçimleri kültlerdir. Kültlerin içinde yer alan ritüeller de kültlerin hayatta kalmasını sağlar. Arka planda yer alan ruh düşüncesi, ruhlarla iletişime geçme ihtiyacı, bunun için kullanılan çeşitli araçlarla birlikte yapılan uygulamaların her biri bu iletişimin diğeri boyutlarıdır. Dolayısıyla insanoğlunun ilk iletişim biçimleri, kültlerde ortaya çıkmış olmaktadır.

Kültlerin araştırılması demek kültürlerin kimliklerinin araştırılması, onları birbirinden ayıran ve birbirine yaklaştıran unsurların tespit edilmesi ve böylece arka planlarını anlamak demektir. Tanımlamalarında görüldüğü üzere kültür, insanların yapıp etmeleri sonucunda ortaya çıkan, gelişen ve dolayısıyla üretilen bir semboller dizisidir. Bu üretimin en ilksel ve arkaik biçimini kültlerde bulabilmekteyiz. Bu açıdan kültleri araştırmak, anlamak, anlamlandırmak ve çözümlenmeye çalışmak "ilk ve en eski kültür kalıntılarını" gün yüzüne çıkarmak anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak mit araştırmalarında sıklıkla kullanılan kült teriminin bütüncül bir bakış açısıyla yeniden ele alındığı bu çalışmada alana yeni bir kült tanımlaması önerilmiştir. Buna göre kült, benzerleri içinde ayrılan; maddi, manevi ve sosyal ynleri olan; mit ve ritlerle aktarılan; kutsal olduğuna inanıldığından gönüllü bir bağıllık duyulan; arkaik geçmişle bağlantısı sebebiyle varyantlaşırken kalıplaşan ve gelenekselleşen ve bünyesindeki uyarlanma sayesinde kendini sürekli yenileyen bir inanış örüntüsüdür. Bu rnt, genel olarak, mitlerin ve ritüellerin bölünebilen en küçük parçasıdır.

Tüm bunlarla birlikte klt yapısasal ve işlevsel yönden ele almak, günümüzün modern kültlerini ve mitlerini açıklama noktasında yardımcı olabilir. Bu alışma, kült üzerine yapılacak yeni çalışma ve tartışmalara bir giriş niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AKYURT, Metin (1998). *M. . 2. Binde Anadolu'da l Gömme Adetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ASSMANN, Jan (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BARKER, Eileen (1986). "Religious Movements: Cult and Anticult since Jonestown". *Ann. Rev. Sociol.*, 12, 329-346.
- BELTING, Hans (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. (Trans.: Edmund Jephcott), Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BUSS, Martin J. (1964). "The Meaning of "Cult" and the Interpretation of the Old Testament". *Journal of the American Academy of Religion*, 4, 317-325.
- COWAN, Douglas E. and BROMLEY, David G. (2015). *Cults and New Religions: A Brief History*. Oxford: Wiley Blackwell Pub.
- OBANOğLU, zkl (2001). "Ata". *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Szlğ I*, Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- DAVIS, Dena S. (1996). "Joining a Cult: Religious Choice or Psychological Aberration". *J.L. & Health*, 11, 145-172.
- EDARA, Inna R. (2017). "Religion: A Subset of Culture and an Expression of Spirituality". *Advances in Anthropology*, 7, 273-288.
- EISTER, Allan W. (1972). "An Outline of a Structural Theory of Cults". *Journal for the Scientific Study of Religion*, 4, 319-333.
- FAULKNER, Quentin (1996). "Cult and Culture at the Millennium: Exploratory Notes on the New Religion". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 79, 399-420.
- FLOOD, Finbarr B. (2002). "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum". *The Art Bulletin*, 84, 641-659.
- GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc.
- HALTON, Eugene (2014). "Kltrn Kltsel Kkenleri". *Kültür Kuramı*, (ev.: Cumhuriyet Atay), İstanbul: Pales Yayıncılık.

- HARRISON, Jane E. (1913). *Ancient Art and Ritual*. London: Williams and Norgate.
- HOLDSWORTH, Clare (2015). "The Cult of Experience: Standing Out from the Crowd in an Era of Austerity". *Area*, 1-7.
- IBRAHİM, Murtala (2013). "The Rise and Proliferation of New Religious Movements (NRMs) in Nigeria". *International Journal of Humanities and Social Science*, 3, 181-190.
- IBRAYEV, Şakir (2005). "Kazak Mitleri ve Mitik Efsaneleri Hakkında". (Çev.: Metin Arıkan), *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 2, s. 353-358.
- INSOLL, Timothy (2005). "Archaeology of Cult and Religion", *Archaeology-The Key Concepts*. (Ed.: Colin Renfrew and Paul Bahn), London and New York: Routledge.
- JENSEN, Adolf E. (1963). *Myth and Cult among Primitive Peoples*. (Trans. M. T. Choldin and W. Weissleder), Chicago: The University of Chicago Press.
- KELLY, Greg and Mcfarlane, Heather (2007). "Culture or Cult? The Mythological Nature of Occupational Therapy". *Occupational Therapy International*, 14, 188-202.
- LARSON, Bob (1983). *Larson's Book of Cults*. Wheaton. Illinois: Tyndale House Publishers.
- LOWERY, R. H. (1991). *The Reforming Kings: Cults and Society in First Temple Judah*. England: Sheffield Academic Press.
- LVOVA, E. L. ve diğerleri (2013). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-Kâinat ve Zaman, Nesnel Dünyası*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1990). *Büyü, Bilim ve Din*. (Çev.: Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- MISCALL, Peter D. (2011). "Review of Jacob Taubes, *From Cult to Culture: Fragments Toward a Critique of Historical Reason*, Stanford: Stanford University Press, 2010". *The Bible and Critical Theory*, 7, 98-100.
- NEAL, Lynn S. (2011). "They're Freaks!: The Cult Stereotype in Fictional Television Shows, 1958-2008". *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 14, 81-107.
- NELSON, Geoffrey K. (1969). "The Spiritualist Movement and the Need for a Redefinition of Cult". *Journal for the Scientific Study of Religion*, 8, 152-160.
- OCAK, Ahmet Y. (2002). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- OCH, Dana (2019). "The Mainstream Cult of Fifty Shades of Grey: Hailing Multiple Women Audiences". *Communication Culture & Critique*, 12, 213-229, doi:10.1093/ccc/tcz017.
- OLSON, Paul J. (2006). "The Public Perception of 'Cults' and 'New Religious Movements'". *Journal for the Scientific Study of Religion*, 45, 97-106.
- PANAGIOTIDOU, Olympia (2016). "Religious Healing and the Asclepius Cult: A Case of Placebo Effects". *Open Theology*, 2, 79-91.
- PANCHENKO, Alexander (2004). "New Religious Movements and the Study of Folklore: The Russian Case". *Folklore*, 28, 111-126.
- PAVLOS, Andrew J. (1964). *The Cult Experience*. England: Greenwood Press.

- PFEIFER, Jeffrey E. (1992). "The Psychological Framing of Cults: Schematic Representations and Cult Evaluations". *Journal of Applied Social Psychology*, 22, 531-544.
- POLIAKOVA, O. O. ve ASOTSKYI, V. V. (2019). "Dionysus Cult as a Prototype of Autonomous Gender". *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 15, 155-165.
- RICHARDSON, James T. (1979). "From Cult to Sect: Creative Eclecticism in New Religious Movements". *The Pacific Sociological Review*, 22, 139-166.
- RICHARDSON, James T. (1993). "Definitions of Cult: From Sociological-Technical to Popular-Negative". *Review of Religious Research*, 34, 348-356.
- SANDWITH, Corinne (2004). "Contesting a 'Cult(ure) of Respectability': Anti-Colonial Resistance in the Western Cape, 1935-1950". *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 16, 33-60.
- SERED, Susan S. (1995). "Rachel's Tomb: The Development of a Cult". *Jewish Studies Quarterly*, 2, 103-148.
- SEYMOUR-SMITH, Charlotte (1987). *Macmillan Dictionary of Anthropology*. London: The Macmillan Press Ltd.
- SHILS, Edward (2003). "Gelenek". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 25, s. 101-131.
- SHTERIN, Marat and RICHARDSON, James T. (2000). "Effects of the Western Anti-Cult Movement on Development of Laws Concerning Religion in Post-Communist Russia". *Journal of Church and State*, 42, 247-271.
- SMITH, Philip (2007). *Kültürel Kuram*. (Çev.: Selime Güzelsan ve İbrahim Gündoğdu), İstanbul: Babil Yayınları.
- SWANTKO, Jean A. (2000). "The Twelve Tribes' Communities, the Anti-Cult Movement, and Government's Response". *Social Justice Research*, 12, 341-364.
- VOGT, von Ogden (1951). *Cult and Culture: A Study of Religion and American Culture*. New York: The Macmillan Company.
- WALLACE, Anthony F. C. (1956). "Revitalization Movements". *American Anthropologist*, 58, 264-281.
- WINICK, Charles (1957). *Dictionary of Anthropology*. London: Peter Owen Limited.
- YILDIRIM, Dursun (1991). "Türk Folklor Araştırmalarının Problemleri". *Millî Folklor*, 11, s. 13-21.
- YOSHIHIDE, Sakurai (2000). "Cult Controversy and Anti-Cult Movement in Japan since 1995: Case Study of a New Religions Cult, The Tenchi-Seikyo, Affiliated with the Unification Church". *The Annual Report on Cultural Science*, 101, 193-226.

Elektronik Kaynaklar

- COLLIN, Glenn (1982). "The Psychology of the Cult Experience". *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1982/03/15/style/the-psychology-of-the-cult-experience.html> (Erişim: 10/11/2019).
- EDWARDS, Ben (2018). "What is a Cult?". *Detroit Baptist Theological Seminary*, <https://dbts.edu/2018/11/16/what-is-a-cult/> (Erişim: 06/11/2019).

“DEDE KORKUT KİTABI”NIN KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ VE ŞİİR SANATINA DAİR



ABOUT COMPOSITION CHARACTERISTICS OF DEDE QORQUT BOOK AND POETRY

Rövşen ALİZADE*

ÖZ: “Dede Korkut Kitabı”nın boyları belli bir kahraman etrafında cereyan eden olayları aktarmaktadır ve bu durum ozan Korkut’un adıyla ilişkilendirilmiş Oğuznamelerin iki düzlemi (kompozisyon özellikleri ve şiir sanatı) hakkında fikir söylemek için ciddi esastır. “Dede Korkut Kitabı”nı tertip eden kâtip, muhakkak her biri bağımsız olarak mevcut olan on iki oğuz boyunu tek kitapta bir araya getirmiştir. “Dede Korkut Kitabı”nın boylarında olayların gelişimindeki süreksizlikte görülen kompozisyon düzensizliği de bununla ilgilidir. “Dede Korkut Kitabı”nın bazı boyları aynı kahramanla, benzer olaylarla ilgili olsa da, kronolojik açıdan bunların kitapta farklı düzenlemelerle yer alması gerekirdi. Örnek olarak, öncelikle Salur Kazan hakkındaki bilginin (ikinci, dördüncü, on birinci boylar) ikinci boyda verildiğine dikkat edebiliriz. Bu boyda Kazan Han oğlu Uruz, bağımsız konumdadır, hatta beyler avlanmaya giderken ona üç yüz yiğitle yurdu korumak görevi verilir. Dördüncü boyda Kazan’ın oğlu yetkinlik yaşına yeni ermiş ve boyda söz edildiği gibi “baş kesip kan dökmemiştir”. Kazan Han avlanmayı ve savaşmayı öğretmek amacıyla Uruz’u kendisiyle beraber ava götürür. Böylece, ikinci boyda nispetle bu boy bünyesinde daha eski çağın olaylarını bulundurulur. Oğuzname geleneğinin kompozisyon özelliği, Oğuz varislerinin destanları için karakteristik olan nazım kısımlarının nesirle verilmesinde görülmektedir. Pek çok Türk destanında olduğu gibi Dede Korkut Kitabında da şiirle adeta kahramanların diyalogları ve atışmaları verilmektedir. Bu açıdan, Dede Korkut dilinin heyecan verici katmanı doğrudan terennüm (*apologetik*) muhtevalı şiirlerle ortaya konulur.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut Kitabı, Oğuznameler, boylar, nazım, nesir.

ABSTRACT: *Clans of Dede Qorqut narrates events occurring around a certain hero and such a condition was a serious base to offer opinion about two levels (characteristics of composition and poetry) of Oghuzname which were related to the name of bard Qorqut. The clerk who was compiling the book of Dede Qorqut in a single book collected all twelve books each of which belongs to separate oghuz clan independently. Irregularity of composition seen in discontinuity of developments of the events in clans of the book of Dede Qorqut is also related to this matter. Although some clans of Dede Qorqut are related to the same hero and similar events, in chronological perspective, they should have been appearing in the book with different arrangements. For Instance, we can pay attention to the fact that information on Salu Kazan (second, fourth, eleventh clans) is firstly given in the second clan. In this clan, Kazan Han’s son Uruz is in independent condition, moreover, when the men go hunting, he is accredited to protect the homeland with three hundred brave men. In the fourth clan, the son of Kazan has just reached the age of competence and “did not shed blood by beheading”. Kazan Han takes Uruz with him for hunting in order to teach him hunting and fighting. Hence, in comparison to the second clan, this clan incorporates events of more historic ages. Composition features of Oghuzname tradition are seen in verse presentation of prose sections that is classical for the epics of Oghuz successors. As in many epics of the Turks, in the book of Dede Qorqut, dialogues of the heroes and their alterations are illustrated in poems. Therefore, exciting layer of Dede Qorqut language is directly revealed by poems with apologetic content.*

Keywords: *The Book of Dede Qorqut, Oghuzname, clans, poetry, prose.*

* Dr. Öğretim Üyesi – İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul - rovsenali@aydin.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

Giriş

“Dede Korkut Kitabı”ndaki bütün boylar Türk sözlü geleneğinin ürünüdür. Ancak bununla birlikte boyların hepsi aynı biçimde değildir. Örneğin beşinci, altıncı, sekizinci ve on ikinci boylarda biçimsellik bulunmamaktadır. Diğer Oğuznameler veya boylar, halk destanlarında olduğu gibi sanki sonraki olayları sağlamlaştıran ve Oğuzname muhtevasının bir kısmını oluşturan biçimsellikle başlamaktadır. Örneğin, ilk boyda Bayındır Hanın yurdunda gerçekleşen ziyafette Dirse Han’ın evlatsız olmasından bahsedilir; ikinci boyda Kazan Han’ın verdiği benzer ziyafette, beyler yurdun emniyetine dair bir teminat sağlamadan avlanmaya giderler.

Biçimsellikle boyun muhtevası arasında yukarıda kaydettiğimiz mantıksal ilişki bir süreklilik arz etmemektedir. Bu açıdan, yine örnek olarak söyleyebiliriz ki, ilk boydaki biçimsellikte kahramanın evlatsız durumuna dair verilen bilgi, olayların sonraki gelişimi için neden sayılamamakta ve yalnız Bayındır Han’ın evlatsız beylere olan olumsuz davranışını belli ettirdiği için tamamlanmış olur. Bayındır Han’ın olumsuz davranışına maruz kalan Dirse Han, Tanrı’dan evlat dilemeğe mecbur kalır, bir erkek evladı olur ve olaylar artık farklı bir düzlemde geliştiği için Bayındır Han sahneden kaybolur.

Benzer biçimselliğin bulunduğu üçüncü boyda ise olaylar farklı konumdadır. İlk boyda olduğu gibi Bayındır Han’ın verdiği ziyafette belli olur ki, beylerden birinin erkek evladı, diğerinin kız evladı yoktur. Bu durum, bir düğümleme gibi dikkat çekmekte ve sonraki olaylar doğrudan biçimselliğe uygun olarak gelişmektedir.

1. Boyların Özelliklerine Dair

“Dede Korkut Kitabı”nın on birinci boyunda Kazan Han’ın oğlundan çocuk gibi söz edilmekte ve Kazan Han’ın esir alındıktan sonra oğlunun yetişkinlik yaşına gelmesi, ailede olup bitenleri tesadüfen öğrenmesi ve babasını kurtarmaya gitmesi için uzun yılların geçtiği anlatılmaktadır. Araştırmacı Haluk Koroğlu’nun genel olarak boylardaki mantıksal sıralamaya dair yorumu dikkat çekmektedir: “Daha ilginç bir durum; sekizinci boyda Tepegöz’ün elinde ölmüş olan kahramanlar, sonraki boylarda, özellikle Kazan Han’ın esirlikten kurtarıldığı on birinci ve iç çatışmanın hızlandığı on ikinci boyda yer alırlar. Eğer boyları mantıksal sıralamaya tabi tutarsak o zaman boyların şöyle bir sürekliliği ortaya çıkmış olur: VIII, I, III, IV, XI, II, V, VI, VII, IX, X, XII. Sonuncu boyda olaylar daha mantıksal şekilde gelişir. Söz konusu boydan anlaşılmaktadır ki, her bir eylemde oydaşlık ve oybirliğiyle hareket eden Oğuz Elini iç çatışma zedelemiş, düşman saldırısını önlemek için gereken birliğin temelleri bozulmuş ve sanki Oğuz devrinin sona erdiği sembolize edilmiştir.” (Koroğlu, 1999: 193).

“Dede Korkut Kitabı”nın külminasyon sahneleri ise daha canlı olarak görülmektedir. Şöyle ki, sahnelerdeki dışa vurum maksimum kısalık arz etmekte ve duygusal nitelikli cümleler sayesinde belli edilmektedir. Bütün boyların finali aynıdır denilebilir. Yani ozan statüsünde bulunan Korkut Ata, her bir boyu onun başkahramanına özgüler. Korkut’un söylediği dizelerin bazılarında Müslüman gizemci lirizminin izlerine de rast gelinmektedir. Aşağıdaki örnekte bu durumu net olarak görebiliriz:

“Anlar dahı bu dünyaya geldi geçdi;

Kervan gibi konu göçdü.

Anları dahı ecel aldı, yer gizledi.

Fani dünya kime kaldı.

Gelimlü gidimlü dünya, son ucu ölümlü dünya” (Gökyay, 2006: 38).

Yukarıdaki örnek parçada geçen üzüntülü aforizmalar, geleneğe uygun olarak Korkut Ata’nın Tanrı’ya yönelik dua, istek ve alkışlarıyla sonuçlanır.

“Dede Korkut Kitabı”nın her bir boyu öyle bir yapıya sahiptir ki, okur kişide yahut dinleyici kitlesinde anlatıma ilgi uyandırılmakta, olayların beklenilmeyen ve çok etkili dönüşü ise ciddi anlamda şaşkınlığa neden olmaktadır. Örnek olarak dördüncü boyun özetine bakabiliriz:

Salur Kazanın evinde ziyafet vardır. Oğlunun genç olmasından ve tecrübesizliğinden şikâyet eden baba, ona savaş sanatını öğretmek isteğinde olduğunu arz eder. Düşmanın aniden saldırısı bu sahneyi yarıda bırakır. Tecrübesiz oğlunu savunmaya ve aynı zamanda kendi yiğitliğini belli ettirmeye çalışan Kazan Han, oğlunu yüksek bir konuma bırakıp savaşa katılır. Bu yerde yine muhtevada keskin bir dönüşün olduğu görülür: Baba emrini dinlemeyen oğul da savaşa katılır ve esir alınır. Baba oğlunu kurtarmak için yola koyulur. Mutsuzluğun sanki kaçınılmaz olduğu ve beklenmedik bir anda kahramanın hanımı kendi ordusuyla yardımda bulunur (Gökyay, 2006: 91-110).

Kaydetmek gerekir ki, on iki boydan nerdeyse her biri için muhtevadaki bu tür gelişme karakteristiktir. Yani bu boylar, net olarak savaş ve serüven niteliklidir. Söylenebilir ki, “Dede Korkut Kitabı”nın savaş-serüven muhtevalı boyları aynı düzeyde olup önemli konudan uzaklaşma çabasını çok az içermektedir. Bu kapsama şu hususlar eklenebilir: Dördüncü boyda aileye rezillik getiren düşman önünden kaçmanın anlatımı; altıncı boyda kahramanın nişanlısı tarafından korunmaya tabi tutulması epizodu; on birinci boyda Kazan Han’ın ölümlere sataşması veya şaman motifi ve kâfir beylerine Kazan’ın hakaret etmesi epizodu.

Önemli muhteva bazı durumlarda ek konuların etkisi sayesinde yaygınlaşır. Örneğin, ilk boyda ordusu tarafından Dirse Hanın esir götürülmesi ve oğlunun babasını kurtarması olayı ve ikinci boyda Kazan

Han'ın çobanının kâfirlere karşı savaşı dikkat çekmektedir. Üçüncü boyda genel kahramanla ilgili iki bağımsız konu daha bulunmaktadır. Görülmektedir ki, ek konular, kâtibin nasihat nitelikli sözleri, kahramanların davranışına verilen değer ise yorucu felsefi düşünceleri içermediğinden pek az ayrıklıklar dikkate alınmazsa boylardaki öğelerin bir araya getirilme biçimini bozmamaktadır. Bu özellik, “Dede Korkut Kitabı”nın Oğuz epik destan mekânında boy türünü kendinde taşıyan tek abide olmasından kaynaklanır. Şöyle ki, başka elyazmalarında “Dede Korkut” boylarıyla ilgili özne parçalarına, deyimlere vs. rast gelirse de bunların herhangi biri bağımsız boy türü hakkında yorum yapmaya imkân tanımamaktadır. Bu durumu, aşağıdaki maddeler kapsamında tanımlamak mümkündür:

a) “Dede Korkut Kitabı”ndaki boyların bireşimini sağlayan kapsamlı kompozisyon özellikleri bulunmaktadır. Yani boyların başlangıç, gelişim ve sonraki kısımları genel olarak birbirini doğrulamakla tek olan metamodeli ortaya koymaktadır. Ancak bununla birlikte boyların geleneksel kompozisyon yapısının dışına çıkma olayı da vardır. Gözlemlerimize göre, bu tür farklılıklar, hem muhtevaya hem de kompozisyon katmanına yansımıştır.

b) “Dede Korkut Kitabı”nda kompozisyon farklarını daha çok “Deli Dumrul” boyunda gözlemlemek mümkündür. Söz konusu boyun özellikle başlangıç kısmında geleneksel kalıbın dışına çıktığı görülmektedir.

c) “Dede Korkut Kitabı”ndaki muhteva farkları, daha çok zaman anakronizlerinde gözlemlenmektedir. Şöyle ki, aynı kahramanın hayatının zaman dilimleri, doğal zaman sürekliliğine tabi değildir. Şöyle ki, çizgili zaman prensibi burada görülmemektedir. Çözümlemeler sonucu görülmektedir ki, destan metnindeki zaman, tarihsel zaman değil, mitolojik zamandır. Mitolojik düşüncede zaman ve mekân kapalı ve tekrarlanan bir ritimle varlığını sürdürür. Örneğin, destan metninde yenik düşen kahramanlarından olan Şöklı Melik, dört kez öldürülür. Bir boyun sonunda başı kesilen anti kahraman, başka bir boyda yine at üzerinde Oğuz’la savaşan olarak tasvirini bulur. Bu olayın esasında ise mitolojik düşüncenin ölüp dirilme modeli durmaktadır. Bu açıdan denilebilir ki, “Dede Korkut Kitabı”nın şiirsel yapısına mitolojik bağlamda yaklaşımdan onun kompozisyon özelliklerini net olarak açıklamak imkansızdır.

d) Boyların biçimsel farklılıklarına gelince, bu bağlamda bir hususu özellikle önemsemek gerekir. Bu husus, boyların tarihsel gelişimi meselesidir. Boy türü, yüzyıllarca değişerek biçim bakımından durağan konuma gelmiştir. “Dede Korkut Kitabı”ndaki boyların pek fazlasını biçimsel açıdan durağan veya klasik boylar gibi nitelendirmek mümkündür. Ancak “Deli Dumrul” boyu, boy türünün ilkel biçimlenme özelliklerini, yani arkaik izlerini yansıtmaktadır.

2. Boylardaki Şiir Sanatı Hakkında

Kitapta Oğuz ulusuna özgü kompozisyon özelliği Oğuz varislerinin destanları için de özgü olan nazım kısımlarının nesirle aktarımında bulunmaktadır. “Dede Korkut Kitabı”nın Azerbaycan, Türkmenistan ve

Türkiye’de yayınlanmış nüshalarına istinaden denilebilir ki, şiirle alışlageldiği gibi kahramanların diyalog ve monologları özellikle Dresden nüshasındadır. Bu açıdan Kitab’ın dilindeki duygusallığı doğrudan terennüm (*apologetik*) muhtevalı çok sayılı şiir parçalarında görmek mümkündür.

Tabii ki, Kitab’taki şiirler, her zaman uygun dışsal biçime sahiplik arz etmemektedir. Bu durumu, destanın ilk tercümanı V. V. Bartold’un metindeki şiirleri ayırt etmemesiyle ilişkilendirebiliriz. V. M. Jirmunski’nin fikrine göre “...birçok nesir kısımlarında kafiyenin bulunduğu, dizede hecelerinin aynı düzeyde olmadığı durumda bu tür ayırt etme pek çok durumlarda öznel arz etmektedir” (Bartold, 1962: 242-243). Araştırmacının söz konusu notu ve pek çok inanılır mülâhazalara da istinat ederek, “Dede Korkut Kitabı”nda bulunan şiir türlerini kesin çizgilerle birbirinden ayırmanın da araştırmamıza uygun olduğunu düşünmekteyiz.

Aşağıda Kitab’tan örnek verdiğimiz parçadaki kelimelerde ve kelimeler arası molada tonlama serbestliği, pek kısalık, aliterasyon, asonans ve kafiye unsurları da bulunmaktadır:

“Dirse Han dişi ehlinin sözüyle ulu toy eyledi, hacet diledi. Atdan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdurdu. İç Oğuz, Taş Oğuz beglerin üstüne yıgnak etdi; aç görse doyurdu, yalın görse donatdı; borçluyu borcundan kurtardı, depe gibi et yığdı; göl gibi kımız sağdurdu. El götürdüler, hacet dilediler...” (Gökyay, 2006: 27). Ancak söz konusu parçada afektif söylevin önemli bir unsuru ve öznenin genetik bir yapıdan kaynaklanan tonlaması henüz bulunmamaktadır. Aynı zamanda bu parçaya “...bütün şiiriyatın ilk ve tek kaynağı olan duygusallık” (Waltz, 1953: 57) ve söylevin ritmik oluşumu da yansımamıştır.

“Dede Korkut Kitabı”nın nazım kısımlarında ise durum başka türdür, yani ritim ve duygusal tonlama söylevin önemli göstergeleri gibi parçalanmaz nitelikte rol oynamaktadırlar. Örneğin:

“Han kızı yerümden durayınmı
Yakañıla boğazuñdan tutubanı
Kaba ökçem altına salayınmı
Kara polat öz kılıcum elüme alayınmı
Öz gövdenden başuñu keseyinmi
Can tatlusun sana bildüreyinmi
Alca kanuñ yeryüzüne dökeyinmi
Han kızı sebebi nedür, değil mana
Katı kazab ederem şimdi sana” (Gökyay, 2006: 26).

Bu parçanın özellikle yedi sözdizimsel (sentaktik) sırası, şimdiki zamanın soru hali olarak görülmekte, birinci tekil şahsa ait edilen *-yin* fiil

ekiyle ifade olunmakta ve çoğunluğu kendi aralarında *-dura, -sala, -ala* biçiminde kafiyeli olan fiil öğeleriyle aktarılan tek uyak sistemine sahiptir. *-mi* soru edatının sürekli tekrarı (redif) ise uyumun yanı sıra molayı tebarüz ettirmektedir. Kafiyeli olan son iki dizeyse sanki bütün olarak şiirin anlamını sonuca ulaştırır ve şiir biçimce *Terkib-i Bent*'i hatırlatır.

“Dede Korkut Kitabı”nın nazım kısımlarının hepsi dayanaksız olarak benzer niteliktedir. Böylece, Dresden nüshasının anonim yazarının aktardığı şiirler, yapısal olarak ayırt edilmese de artık söz konusu veri, “Dede Korkut Kitabı”nda nazım kısımlarının bulunduğunu apaçık bildirmektedir.

Vatikan nüshasının kâtibi (yahut anonim müellifi) ise ayrı ayrı nazım kısımlarının farklı boyutta olduğunu belirlemeye çalışmış ve faksimilenin 86. sayfasında da görüldüğü gibi, yedi dizeyi beyitler şeklinde oluşturmuştur. Ve kaydetmek gerekir ki bu tür nazım kısımları da kopuz eşliğinde aktarılırdı. Bu meseleye ilişkin iki hususa dikkat edebiliriz. İlk olarak; ezgi kısımları, Türk halklarının eposunda kabul edildiği gibi metinde de *“görelim, hanım, ne soylamış...”* gibi klişeyle önceden duyurulur. Bu durumda *“soylamış”* fiili, *“söylemek”* yahut *“demek”* anlamında da algılanmamaktadır. İkinci husus; bazı boylarda kahraman söylemeye koyulmadan önce kopuzunu talep eder. Örneğin, on birinci boyda Kazan Han’ı düşmanı övmeye zorladıkları zaman, şöyle der: *“Mere kafirler, kopuzum getürün, sizi ögeyin... Vardılar kopuzu getürdüler. Eline alup burada soylamış, görelüm hanum ne soylamış”* (Gökyay, 2006: 177). Görülmektedir ki, bu durumda *“soylamış”* fiili, *“türkü söylemek”* anlamında kullanılmıştır. Bu duruma ilişkin başka bir örneği aşağıda verebiliriz:

“Meger ol gün kafirlerün ağır günleriydi, her biri yemekde içmekde idi. Beyregi dahı getürüp kopuz çaldururlardı. Beyrek bir yüce çardakda otururdu, ittifak bezirganları gördü, bildi. Bunları gördüğünde haberleşdi, görelüm hanum ne haberleşdi...” (Gökyay, 2006: 71). Daha sonra Beyrek’in tacirlere müracaat ederek söylediği türküler yer alır. Örneğin, Kazan kopuz elinde kendine hitaben ilk tanımlama söyledikten sonra *“ikinci türkü”* (*“...bir dahı soylamış”*), peşinden ise üçüncü türkü vs. gelmektedir. Bazen *“soyladı”* yerine çağdaş Türkmencede bulunan *“danışmak”* anlamındaki *“aytmak”* fiilinden oluşan *“aydır”* kelimesi görülmektedir. Ancak “Dede Korkut Kitabı”nda bu fiil de *“türkü söylemek”* anlamını vermektedir. Böylelikle, görülmektedir ki, “Dede Korkut Kitabı”nda nesir bileşiminde bulunan şiirler, ezgili olarak söylenen türkü parçalarıdır. Bu kanı, Türk halklarında aktif olan epos yaratıcılığının sözlü aktarıma gelenekleriyle de tamamen uygunluk teşkil etmektedir. Günümüzdeki Azerbaycan, Türkiye ve Türkmenistan sahası aşıkları da yüzyıllar önce olduğu gibi dutarın veya sazın eşliğinde epik destanları veya sonradan bunlara dayanılarak oluşturulan halk hikayelerini anlatmaktadırlar.

“Dede Korkut Kitabı”nın nazım kısımları destanların uygun kısımlarından çok az farklılık göstermektedir. Görülmektedir ki, bir sonraki

aşamanın destan anlatıcılarının (bahşı ve aşıkların) yaratıcılığında bulunan destanlar, daha biçimlenmiş düzeydedirler ve bu tür destan metinlerde halk şiirinin genel unsurlarını da kolaylıkla takip etmek mümkündür.

Yukarıdaki hususu araştırmacı Haluk Koroğlu'nun şu fikriyle destekleyebiliriz: "Pek çok destan metinlerindeki şiirler kıta yapısına sahipken, Dede Korkut Kitabı'nda görülen şiirlerin tamamı *tirad* (monolog ve uzun diyaloglar) şeklindedir. Şöyle ki, boylardaki kahramanların "*bir dahi soylamış*" epik klişesiyle başlayan bir, iki ve daha fazla türkü söylemeleri, söz konusu *tirad* kategorisinde tanımlanabilir." (Koroğlu, 1999: 198).

Genel olarak Türk destanlarında nazım kısımları, pek az ayrıklıklarla heceleme yapısına (Türk şiirinde hecelerın "parmak hesabı"yla hesaplanması) sahiptir. Bu durumda her şiir parçasında hecelerın sayısı net olarak belirlenir. Örneğin 7'den 16'ya kadar. En fazla yaygınlaşmış olanları ise sekiz ve on bir heceli şiir örnekleridir. "Dede Korkut"taki şiirler, hece veznine dayalı olmakla yanı sıra herhangi bir şiir metni kapsamında hecelerın değişmesiyle de gözlemlenmektedir. Örneğin, bir şiir parçasında üç ve on altı heceli dizelere rast gelmek mümkündür:

- "Mere Kazan,* (4)
Dünlüğü altun ban evüñü getürmişüz, (13)
Bizümdür; (3)
Kırk ince bellü kızıla (8)
Boyu uzun Burla Hatunu getürmişüz (15)
Bizümdür; (3)
Kırk yigidilen oęluñ Uruzu getürmişüz (13)
Bizümdür; (3)
Tavla tavla şahbaz atlaruñ (9)
Katar katar develerüñ getürmişüz (12)
Bizümdür; (3) / (Gökyay, 2006: 52).

Araştırmacı Vladimir Aleksandroviç Gordlevskiy, Türk halk şiirinde benzer şiir yapısını gözlemleyerek aşağıdaki tespitini sunmuştur:

- "Delimolla dedikleri bir küçücük uşak* (14)
Durgumda beslemiş on yeddi uşak (11)
"On yeddi daha isterim"-dir Delimolla (13)
Delimollam seni öldürdülermi? (11)
Kanını bekmeze döndürdülermi? (11)
İmansız galdırdılarımı? (8)

Gıfılın aldırдын kellei”-dir Delimolla (14) / (Gordlevskiy, 1961: 231).

V. A. Gordlevskiy, aktardığı şiir örneğinin peşinden şu fikri söylemektedir: *“Ancak herhangi bir türküde, her halde cenap Kize tarafından yazıya aktarılmış türkülerde onlar bütün netliğiyle verilmemiştir ki, bu da türkü geleneğinin zedelendiğini onaylayabilir”* (Gordlevskiy, 1961, 231). Kaydetmek gerekir ki, Dede Korkut Kitabı üzerine yaptığımız gözlemler, V. A. Gordlevski’nin Türk sahasındaki türkü yaratıcılığına dair tespitiyle denk olan hususlardır. Aşağıda Dede Korkut Kitabı’ndan başka bir şiir örneği vermekteyiz:

“Salkum salkum tañ yelleri esdügünde,

Sakallu bozaç turgay sayradukda

Sakalı uzun Tat eri bañladukda

Bidevi atlar ısını görüp okradukda

Aklı karalı seçilen çağda

Göğsü güzel kaba dağlara gün değende

Beg yiğitler, cılasınlar birbirine koyulan çağda (Gökyay, 2006: 25).

Yukarıdaki örnekten de görülmektedir ki, Dede Korkut Kitabı’ndaki tiradlar, aynı sözdizimsel sıranın bünyesinde olduğu gibi paralel sözdizimsel sıranın sınırında da sürekli içsel kafiyeye sahiptir. Aşağıdaki bir şiir örneğinde bu hususu net olarak görebiliriz:

“Berü gelgil başum bahtı, evüm tahtı

Evden çıkup yürüyende selvi boylum

Topuğunda sarmaşanda kara saçlum

Kurulu yaya benzer çatma kaşlum

Koşa badem sığmayan dar ağızlum

Güz almasına benzer al yañaklum

Kadunum, diregüm, dölegüm (Gökyay, 2006: 26).

Yukarıdaki parçanın ilk dizisinde geçen *“bahtı”* ve *“tahtı”* gibi dahili kafiyeleri, daha önce kullanılan *“başum”*, *“evüm”* asonansları tamamlamaktadır. Belirtme ve vasıta hali eklerinin *“-m”* birinci şahıs enklitik zamiriyle birleşmesinden oluşan sürekli kafiye (asonans adlandırılmak da mümkündür) de bulunmaktadır.

Önemli bileşeni ünlü sesle biten sonda bulunandan önceki dizinin kafiyesi de bu sözdizimsel sıralarla birleşebilir. Türk şiirinden bahsederken daha eski ve sade şiir biçiminin yedi heceden ibaret olduğu görülmektedir.

Sonuç

Dede Korkut Kitabı'ndaki şiirlerde şiirsel söylevin bütün özellikleri bulunmaktadır. Tabii ki, şiire özgü olan çeşitli göstergeler Kitap'ta her zaman görülmez. Örneğin, çoğu zaman yoğun kafiyelerde, hatta küçük bir şiir parçasında bile yer almazlar. Kitap'taki şiirlerde sürekli olarak çeşitli ölçüler birlikte kullanılmaktadır. Pek az ayrıklıklarla nazım kısımları çeşitli heceli *tiradlardan* ibarettir. Ancak hece birlikteliğinin zedelenmesi, arkaik tipli Türk şiiri için prensipçe karakteristiktir. Bu durum ise sona erdirilmemiş ve yazılı geleneğin büyük etkisine maruz kalmamış kitabenin ("Dede Korkut Kitabı'nın) eskiliğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- BARTOLD, Vasiliy Vladimiroviç (1962). *Kniga Moego Deda Korkuta. Oguzskiy Geroičeskiy Epos.* (Hzl.: V. M. Jirmunskiy ve A. N. Kononov). Moskova-Leningrad: Nauka.
- GORDLEVSKİY, Vladimir Aleksandroviç (1961). *İz Nablyudeny Nad Tureskoy Pesnyu, İzbrannie Soçineniya.* Tom II, Moskova: İzdatelstvo Vostoçnoy Literaturı.
- GÖKYAY, Orhan Şaik (2006). *Dedem Korkudun Kitabı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- KOROĞLU, Haluk (1999). *Oğuz Kahramanlık Eposu.* Bakü: Yurt Yayınları.
- WALTZ, René (1953). *La création poétique. Essai d' analyse* (Bibliothèque de philosophie scientifique). Paris: Flammarion.

TOPRAK, BEREKET VE EL İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

AN ASSESSMENT REGARDING THE INTERRELATIONSHIP BETWEEN SOIL, FERTILITY AND HAND

Hatice Aycan AYDOĞAN**

ÖZ: Yeryüzündeki varlığını sürdürmek ve yeme, içme, barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak adına pek çok çareye başvuran insanoğlu, modern teknolojinin gelişmediği çağlarda veya teknolojik ilerlemelerle bir bağı bulunmayan kırsal mekânlarda pek çok dinsel-büyüsel uygulamaya başvurmuş, pek çok inanışı benimsemiştir. Ele alınan çalışmanın amacı, insanoğlunun en eski çağlardan bu yana yeryüzündeki bereketi avına, soyuna, toprağına çekmeye yönelik geliştirdiği, toprak, bereket ve el odaklı inanış ve uygulamaları incelemektir. İnsanın hayatı bir uzvu olan elin yaşam enerjisi, bereket ve bollukla olan ilişkisi ise bu inanış ve uygulamaları çözümlenmede hareket noktası olmuştur. Tarihöncesi çağlardan itibaren gerek mağara gerek tapınaklarda karşılaşılan el sembolü, bolluk ve bereket sağlamak adına başvurulmuş bir unsurdur. Çalışmanın içerisinde dikkat çekilen önemli bir husus, tarih öncesi çağlardan itibaren dişil prensiple ilgili görülen el sembolünün günümüzde dahi toprakla ilişkili kutsal kadın imajıyla birlikte pek çok inanış ve uygulamada yer alıyor olmasıdır. Diğer önemli bir husus ise, elin kutsallığı ve bereket getiriciliğinin odak noktası olduğu tarıma bağlı inanış ve uygulamalardır. Tohumun toprağına ekiminden hasat dönemi yapılan bayramlara kadar geniş bir zaman diliminde karşılaşılan bu inanış ve uygulamalar çalışma içerisinde analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Toprak, bereket, el sembolü, halk kültürü, inanışlar.

ABSTRACT: To continue their existence on Earth and to satisfy their basic needs such as eating, drinking and having a shelter, humanity has looked for many solutions and in the ages when there was no modern technology or in rural places which has no contact with the technological advances, humans have practiced various religious and magical rituals and had various faiths. The aim of this study to examine the beliefs and practices which have been focused on soil, fertility and hands which have been developed for bringing fertility of the Earth to humans' prey, relatives and soil. The life energy of the hand as a vital organ and its relationship with fertility and abundance is the starting point in analysing these beliefs and practices. The symbol of the hands, which has been encountered both on the walls of caves and temples are elements used for bringing fertility and abundance since the prehistoric ages. This study emphasizes the fact that the symbol for the hands, which have always been related to the feminine, are found in many beliefs and practices with the image of the sacred female, related to the earth. Another important aspect of this study is the beliefs and practices, related to farming which is believed to be the focus of the hands' being sacred ad their bringing fertility. These beliefs and practices, encountered in long periods of time, starting from plating the seed and ending in the harvest period, which is celebrated, are analysed in this study.

Keywords: Earth, fertility, hand symbol, folk culture, beliefs.

* Bu makale, 13-15 Ekim 2017'de Sivas'ta düzenlenen "Halk Kültürü'nde Toprak Uluslararası Sempozyumu'nda aynı adla sunulan bildirinin düzenlenmiş halidir.

** Arş. Gör. Dr. - Beykent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - İstanbul / aycanaydogan@hotmail.com

1. Giriş

Yaşanılan ekonomik gelişme veya değişmelere bağlı olarak insanoğlu, sahip olduğu temel geçim kaynaklarıyla arasında özel dinsel-büyüsel uygulamalar geliştirmiştir. Tarih öncesi çağlardan itibaren temel gayesi ise avına, soyuna, toprağına bolluk ve bereketi çekmeye çalışmak olmuştur. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen uygulamalarda yer alan önemli bir figür tarih öncesi çağlardan itibaren korunma, şifa, uğur ve bereket sembolü olarak karşılaşılan el sembolüdür.

Tek başına evrensel bir sembol olmanın yanı sıra bütünüyle insanın kendi varlığının da bir sembolü olduğu düşünülen el, Güney Sibirya halkları arasındaki yaygın inanışa göre insan bedeninin diğer unsurları gibi insan ruhunun barındığı yerdir (Lvova vd., 2013: 64-69). Bu doğrultuda, hazırlanan çalışmada, el sembolünün çağlar boyunca yeryüzüne bereketi çekmek için ne şekilde, hangi anlayışla kullanıldığı konusu irdelenmiştir. El, toprak ve bereket ilişkisinin irdelenmesinden önce ise el sembolünün tarih öncesi çağlarda ve Kur'ân-ı Kerîm'de ne şekilde yer aldığı üzerinde durulmuştur.

1.1. Tarih Öncesi Çağlarda El Sembolü

Yeryüzünün bereketine yönelik, elin merkezde yer aldığı dinsel uygulamalar tarih öncesi çağlara kadar uzanmaktadır. Avcı- göçebe yaşayışın hâkim olduğu Paleolitik Dönem'e ait ve dünya üzerinde neredeyse her kıtada karşılaşılan el izleri hakkında pek çok yorum yapılmıştır. Bu yorumlardan bazıları el izlerinin av büyüğü, Şamanizm, bereket, erginlenme töreni gibi uygulamalarla ilişkili olduğu şeklindedir.

Fransa, İspanya gibi bazı Avrupa ülkelerine ait mağaralarda keşfedilen el izlerinin doğurganlık ve bereketi simgeleyen diğer dişil unsurlarla birlikte (spiral, çalı, daire, burgaç, boynuz gibi) resmedilmesini ve aynı bölgelerde doğurganlık ve bolluk sembolü kutsal ana tanrıça heykelticiklerinin çıkarılmasını göz önünde bulunduran görüşe göre, resmedilen eller; Ana Tanrıçanın yaşam enerjisini ve yaşam enerjisi içerisinde barındırdığı doğurganlık, bereket, şifa ve koruma işlevlerini belirten sembollerdir. El izlerine diğer doğurganlık ve bereket sembolleriyle birlikte tarıma dayalı Neolitik Dönem duvarlarında da rastlanıyor olması bu görüşü desteklemektedir (Gimbutas, 2006: 270).

Kazıma, boyama ve oyma şeklinde, kırmızı ve siyah renkte, tek başına veya gruplar halinde bulunan el izlerinin mağaraların en kuytu, karanlık ve ulaşılamayacak yerlerine resmedilmiş olması mağara- ana rahmi ilişkisi yönüyle de açıklanmaya uygundur. Bir zamanlar mağaralarda gerçekleştirilen doğumların ve doğurganlık ayinlerinin de bulunduğunu söylemek el izlerinin kutsal kadın imajına bağlı bereket ve doğurganlık işlevine sahip olduğu görüşünü güçlendirmektedir (Ateş, 2014: 65). Öte yandan Türk kültüründe kadın ve çocukların koruyucusu Umay Ana'nın

kutsal dişi ilah ve ana tanrıça döneminde ortaya çıkması, ana rahmi işlevine sahip mağarayla olan bağlantısı ve Kırgız geleneksel inanışında da görüldüğü üzere çocukların tedavisi sırasında “Benim elim değil, Umay Ana’nın eli” denmesi yeryüzü, bereket-doğurganlık ve el sembolü ilişkisi açısından önem arz etmektedir ve mağara- kadın ilişkisine de bir örnek teşkil etmektedir (Bayat, 2016).

Toprağın ve üzerinde yer alan tüm varlıklarla beraber yeryüzünün bolluğu, bereketi, doğurganlığı ile özdeşleştirilen kutsal kadın imajına bağlı elin ilerleyen zamanlarda ve farklı toplumlarda İstar’ın eli, İnanna’nın eli, İsis’in eli, Meryem Ana’nın eli şeklinde evrildiği görülmektedir. Koruma, şifa ve bereket işlevlerine sahip el, Türk kültüründe ise Fatma Ana/ Fadime Ana Eli şeklinde inanış ve uygulamalarda yer almaktadır.

Elin kutsallığının toprağın bereketini ve toprak-kadın özdeşliğine bağlı olarak ana tanrıçayı sembolize ettiği en önemli mekân, kuşkusuz, Neolitik Dönem Anadolu coğrafyasıdır. M.Ö. 10.000’lerde Buzul Çağı’nın son bulması ile ortaya çıkan Neolitik Çağ, tarıma dayalı ekonominin ve kültürün temellerinin atıldığı ve yerleşik hayatın başladığı bir dönemi ifade eder (Ponting, 2011: 39). Bu dönemde, günümüz Anadolu toplumunun temel özelliklerinin biçimlenmeye başladığı düşünülmektedir.

Tarıma dayalı ekonomik hayata bağlı olarak ortaya çıkan Ana Tanrıça Kültü, Anadolu’da özellikle Çatalhöyük, Hacılar, Köşkhöyük’te bulunan tanrıça figürleri ile somut olarak gözlemlenmektedir. Ele geçen heykelcikler ve duvar kabartma ve boyaları bir Ana Tanrıça kültürünün varlığını ortaya koymanın yanı sıra Anadolu’da kadına duyulan saygının da göstergesi olmuştur (Mutluay, 2010).

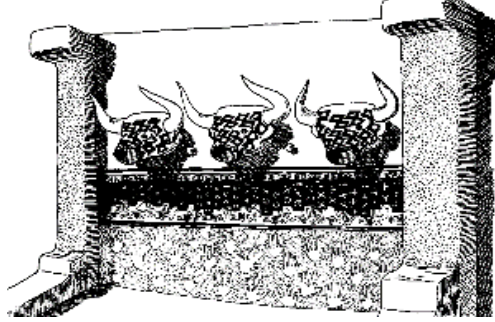
Neolitik Dönem Tanrıça kültüne bağlı olarak Çatalhöyük tapınaklarında Tanrıça ile birlikte bulunan veya onun sembolü sayılan pek çok motif yer almaktadır. Bunların arasında en çok karşılaşılan sembol ise tek başına veya grup halinde el sembolü olmuştur.



Görsel 1. Çatalhöyük, M.Ö 7000’li yılların yarısı (Mellaart, 2003: 66).

Çatalhöyük’teki pek çok tapınak duvarında görülen ve Tanrıça’ya atfedilen ellerin bu panelde kırmızı ve siyah olarak bir petek veya ağ şekliyle birleştirilmiş olduğu görülür.

1958 yılında Çatalhöyük'ü keşfederek dünya tarihinin yeniden yazılmasını sağlayan İngiliz arkeolog James Mellaart (1925-2012), *Çatalhöyük: Anadolu'da Bir Kent* adlı çalışmasında, kullanılan kırmızı rengin kötü ruhları kovma ve korunma amaçlı, siyah boyanın ise ölüm ve yas amaçlı kullanıldığını belirtir ve siyah- kırmızı değişkenli oluşturulan motiflerin mutlaka bir anlam taşıdığını öne sürmüştür (Mellaart, 2003: 105). Diğer bir görüşe göre ise, kırmızı yaşam rengini, canlılığı simgelerken siyah bolluk ve bereket istemiyle kullanılmıştır (Gimbutas, 2006: 306).



Görsel 2. Çatalhöyük, M.Ö. 7000'li yıllar sonu (Gimbutas, 2006: 307).

Çatalhöyük'te sembolik öneme sahip diğer bir el paneli de her biri petek deseniyle işaretli üç boğa başı¹ altında bulunan, el motifine sahip iki paneldir. Üstteki levhada parmak uçları birbirine birleştirilmiş pozitif ve negatif tasvirli eller ve onları çevreleyen yumurta ve balık şeklinde ovaler yer almaktadır. Üst levhanın merkez kısmında ise daire, burğu, yeni ay, tırtıl veya böcek sembolleri bulunur. Alt kayıta pozitif-negatif değişkenli ve yatay- dikey halde eller vardır (Gimbutas, 2006: 307).

1.2. Kur'ân-ı Kerîm'de El: Adem'in Yaratılışı/ Yedullah

Toprak, bereket ve el ilişkisi, Kur'ân-ı Kerîm'de Allah'ın Hz. Âdem'i topraktan yaratmasını anlatan ve Allah'ın elinin yeryüzüne bereket bahsettiğinden bahseden ayetlerde yer almaktadır.

Allah "Ey İblis! "Ellerimle yarattığıma saygı ile eğilmekten seni ne alıkoydu? Büyüklük mü tasladın, yoksa üstünlerden mi oldun?" dedi. (Sâd,

¹Boğanın tarıma bağlı Çatalhöyük insanı için kutsallığa sahip olduğu ana tanrıça heykelleri yanına yerleştirilmiş olmasından da anlaşılmaktadır. Ana tanrıça heykelleri yanında boğanın bereketi ve tanrıçanın doğadaki hâkimiyetini simgelediğini Mircea Eliade dile getirmektedir. Eliade, ayrıca avcı göçebe yaşayıştan beri boğanın bir kabartma veya heykel olarak kullanılmasının asıl sebebinin toprağı döllemedeki rolü olduğunu öne sürmüştür. Yağmurlu gök-boğa-ulu tanrıça üçlüsü neredeyse tüm din ve mitolojilerde karşılaşılan bereket sembolüdür. Ayrıntılı bilgi için bk. (Eliade, 2003: 96-136). Marija Gimbutas da Çatalhöyük tapınak duvarlarını kaplayan boğa başlarının varoluşu, yeniden hayata dönüş, yenilenme ve enerji ile ilişkili olduğunu, iyileştirici, şifa verici potansiyel olmakla birlikte tanrıçanın yaratıcı gücünün vücut bulmuş hali olduğunu ileri sürmüştür.

38:75)² “Andolsun, biz insanı kuru bir çamurdan, şekillendirilmiş bir balçıktan yarattık.” (Hicr, 15:26)³

Bu ayetlerde el anlamında geçen yed kelimesi Allah'ın yaratım gücünü sembolik olarak anlatan hem mecburî hem de anlamlı bir semboldür. “El; kuvvet, kudret, güç; yardım; vâsıta; mülk” anlamlarına sahip yed kelimesinin “Allah'ın eli” olarak Yedullah şeklinde kullanıldığı da görülmektedir (Devellioğlu, 2004: 1457). Öte yandan Allah'ın gökyüzünü, yeryüzündeki diğer canlıları kudret ve lütfunun bir sembolü olarak elleriyle yarattığını belirten ayetler de mevcuttur.

“Göğü kudretimizle biz kurduk ve şüphesiz bizim (her şeye) gücümüz yeter.” (Zariyat, 51:47)⁴ “Görmediler mi ki, biz onlar için, ellerimizin (kudretimizin) eseri olan hayvanlar yarattık da onlar bu hayvanlara sahip oluyorlar.” (Yâsîn 36:71)

Elin, Allah'ın bereketini, lütfunu ifade etmek için kullanıldığı diğer ayetler ise şunlardır: “De ki: “Lütuf Allah'ın elindedir. Onu dilediğine verir. Allah, lütfu geniş olandır, hakkıyla bilendir.” (Âl-i İmran, 3: 73)⁵ “...ve lütfun, Allah'ın elinde olduğunu, onu dilediği kimseye vereceğini bilsinler. Allah, büyük lütuf sahibidir.” (Hadid 57:29)⁶

Kur'ân-ı Kerîm'de değişik şekillerde 120 defa geçtiği tespit edilen “yed” kelimesinin hadislerde de Allah'a nispet edilerek kullanıldığı görülür. Allah'ın hayırlı ve lütfeden iki elinin de sağ el olduğu, onun yardım eden ve koruyan ellerinin müminlerin üzerinde olduğu, müminin sadaka niyetiyle verdiği bir hurmayı Uhud Dağı büyüklüğüne ulaşınca kadar elinde çoğalttığı, Âdem'i eliyle yarattığı ve Tevrat'ı eliyle yazdığı hadislerde tespit edilmiştir (Yavuz, 1998: 375).

2. Toprak, Bereket ve El

2.1 Alevi- Bektaşî İncancında Toprak, Bereket ve El

Bektaşîlik'te sofranın çok önemli bir yeri vardır. Öyle ki belirli gıda ve yemeklerin kutsanması, yapılan sofraya duaları ve sofraya ait inanış ve uygulamalar sofraya atfedilen kutsallığın göstergeleridir.

Bektaşî sofrasına ait ritüele sofraya dua yapılarak başlanır ve sofraya başında yapılan duaya Bektaşîler söz ve davranışlarıyla eşlik ederler. Sofradaki herkes dua sırasında parmaklarını sofraya doğru çevirir, niyaz eder (Gündüzöz, 2015: 151). Lokma bitiminde dede sofranın duasını yaparken lokma yiyenler ve hizmet edenler, iki ellerinin parmak uçlarını sofraya koyarak duayı dinler ve “Allah Allah ...” diyerek eşlik ederler.

² “Kale ya iblisümameneake en tescüdelimahalakütübiyedeyyestekberte em künteminel alın”

³ “Ve le kadhaknelinsaneminsalsalimminhameimmesnun”

⁴ “Vessemaebeneynahabieydiv ve inna le musiu.”

⁵ “kul innelfadlebiyedillah* yü'thi mey yeşa* vallahüvasiun alım

⁶ “...ve ennelfadlebiyedillahiyu't'yihi men yeşa'u'vallahuzulfadlil'azıymi.”

(Korkmaz, 2008: 295) Trakya ve Balkanlar'da yaşayan Amuca Bektaşileri'nde ise mürşit sofrası tercümanını okurken sofradaki herkesin ellerini sofraya veya masa kenarına sağ el parmakları üstte olacak şekilde koydukları ve niyaz ettikleri bilinmektedir (Engin ve Çakır, 2013: 301).

Kutsal el sembolüne tasavvufi anlatılarda da rastlamak mümkündür. Bulgaristan'da yer alan Demir Baba Tekkesi'nde kutsal olduğuna inanılan bir su ile ilgili anlatıda Demir Baba'nın sağ elinin beş parmağını bir kayaya vurmasıyla oradan beş göz halinde fışkıran su kaynağının çıkması kutsal insanların sağ elleriyle göstermiş oldukları kerametler arasındadır. Günümüzde bu su "Beş parmak" diye bilinir ve içeri girmeden önce suya tazimde bulunulur (Korkmaz, 2008: 295).

Aleviler arasında da Dede'ler bir bereket kaynağı olarak görülmüştür. Aydın'dan gelen dedeleri için Gaziantep'te yaşayan Alevi Türkmenler, "Dede geldi evimize, bereket girdi unumuza" diyerek gösterdikleri hürmeti dile getirmişlerdir (İnan, 1940: 38).

Alevi- Bektaşi inanışında kutsal el sembolünün rol oynadığı diğer bir uygulama ise yapılan semah ayinleridir. Semah dönülürken eller yukarı kalkar ve sonra müziğin ritmine göre aşağıya, bele doğru iner. Kimi figürlerde ise sağ el/ kol, ta omuzdan yukarıya kadar kalkar ve müziğin ritmine göre iner. Bu el figürü, Tanrı'ya olan saygıyı ve duayı, Hak'tan (Yaratan'dan) almayı, Hakk'a ulaşmayı simgelemektedir. Bu bakımdan, bu el figürü eski Türk inanışında Gök-Tanrı'ya yakarmayı da ifade etmektedir. Göğse kadar çıktıktan sonra aşağıya doğru indirilen sol elin avuç içi ise toprağa, yere dönüktür. Bu şekilde bereket ve üremenin simgesi olan toprak ve Ana Tanrıça kutsandığı gibi Hak'tan yani yukarıdan alınan feyz ve bereket, halka yani aşağıdaki insanlara dağıtılır (Erseven, 1990:11).

2.2.Mevlevilikte El

Bektaşi Semah ayininde olduğu gibi Mevlevi Sema ayininde de sağ elin göğse doğru açıldığı ve sol elin yere çevirili olduğu görülür. Yukarıdan yani Tanrı'dan gelecek ihsan ve lütufları kabul eden sağ el almayı, yere çevrili sol el ise halka ve tüm yeryüzüne feyz ve bereketi dağıtmayı yani vermeyi sembolize etmektedir.

2.3. Toprak- Bereket İlişkisi Unsuru Olarak Hızır'ın Eli

Toprağın bereketi konusunda öne çıkan unsurlardan biri de Hızır kültü ve buna bağlı olarak Hızır'ın uğur, bolluk ve bereket getiren elidir. Özellikle yeni yılın ilk günü sayılan 6 Mayıs Hıdırellez gününde Hızır'ın kutsal sağ elinin merkezde olduğu pek çok inanış ve uygulama mevcuttur. Bugün Hızır'ın tabiatta gezdiğine ve içinden geçtiği tarlaların bereketlenip ellerini sürdüğü mahsullerin çoğalacağına inanılır.

Hızır'ın kutsal ve bereket getiren elinde yeşil bir ben olduğuna Hıdırellez günü elini değdireceği her şeyin bolluk ve berekete kavuşacağına

inanılmaktadır. Elin üzerinde yeşil bir ben bulunması Hızır'ın yeşil ile olan ilgisi sebebiyle önemlidir. Hızır'ın geçtiği yerleri yeşillendirmesi, yeşil bir giysiyle dolaşması ve Hızır kelimesi ile ilgili Arapça'da "el- Ahdar," kelimesinin "yeşil, yeşil dal ve yeşilliği çok olan yer" anlamına gelmesi Hızır'ın yeşil ile olan bağlantısını ortaya koyan diğer unsurlardır (Ocak, 2007: 59). Anadolu'da insanların birbirlerine "Elin yeşil olsun!" diye dua etmesi bolluk ve bereket istemiyle ilgilidir (Yund, 1960: 2140). Ayrıca Alevi-Bektaşilik'te Hz. Ali'nin sağ eli içerisinde yeşil bir ben bulunması ve bu elin de kutlu, uğurlu sayılması el ve yeşil ilişkisini ortaya koyan inanışlar arasındadır (Korkmaz, 2010: 1299).

Hıdırellez zamanı Hızır'ın toprakla bağlantılı olan yiyeceklere bereket getireceğine dair pek çok inanış söz konusudur. Örneğin Muğla'da "Çuvallarını açık bırak, Hızır gelecek" derler ve un eleyip balkona, bahçeye koyduklarında unun üzerinde iz varsa Hızır'ın oradan geçip una değdiğine ve o evde o sene bolluk ve bereket olacağına inanırlar (Kahveci, 1990: 118). Kütahya'da Hıdırellez zamanı bütün yiyecek torbalarının ağzı açılarak her bir yiyecekten bir torbaya konur ve bu torba bir ağacın dalına asılır. Hızır'ın bu yiyeceklere değmesi ve bu şekilde haneye bolluk ve bereketin çekilmesi amaçlanmıştır (Meydan, 1990:118). Öte yandan halk arasında "Hızır uğramış," "Hızır'ın eli değmiş" sözleri tarlaya, yiyeceğe veya haneye bereketin gelmiş olduğunu ifade eden sözlerdir (Ocak, 2007: 115).

Hızır günü arifesinden itibaren mal, mülk, para artımı için ambarların, para keselerinin ve cüzdanların da ağızları açık bırakılır (Güngör, 1956: 63). 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece gül dalına asılan veya dibine bırakılan kâğıtlarda yer alan dilekler gerçekleşirse bunlara Hızır'ın elinin değdiğine inanılır.

Hızır'ın şifa, feyz ve bereket bahşeden eliyle ilgili diğer bir inanış ise şahadet parmağı ile orta parmağının aynı uzunlukta ve başparmağının kemiksiz olduğudur (Güngör, 1956: 64).

Hızır'ın uğurlu ve bereketli eli, Alevi- Bektaşi geleneğinde büyük bir kutsallığa sahip "sofra" da da kendini gösterir. Yapılan bir sofrada "Biz yedik Allah artırsın, Hızır parmağını batırsın." denilerek Hızır'ın uğurlu eliyle yemeğin çoğalıp bereketlenmesi istenildiği görülür (Duran, 2003: 100).

2.4. Fatma Ana'nın Eliyle İlgili İnanış ve Uygulamalar

Hz. Muhammed'in kızı ve Hz. Ali'nin eşi Hz. Fatma, tarihî şahsiyeti yanı sıra Türk kültüründe uğurla, şifayla, bereketle bağlantılı geleneğin merkezinde yer alan kutsal bir kadın imajına sahiptir. Hz. Fatma'nın diğer bir tabirle Fatma Ana'nın toprak ve bereketle olan ilgisini ortaya koyan başlıca inanış ve uygulamalar şunlardır:

Anadolu'da kutsal sayılan ocak duvarlarına Fatma Ana'nın eline atfen boya veya is ile el işaretini basan kadınlar, bunu uğur ve bereket istemiyle

yaparlar (Tanyu, 1982: 488). Fatma Ana'nın pişirdiği yemeklerin güzel ve bereketli olmasını elinde bulunan ve bereket, uğur simgesi olan ben'e bağlayan kadınlar, elinde ben bulunan kadınların da Fatma Ana gibi lezzetli ve bereketli yemekler yapacaklarına inanırlar (Üçer, 1981:115).

Toprağın bereketi söz konusu olduğunda toprakla ilişkili olan un, helva, hamur, aşure gibi yiyecekler etrafında da bereket, bollukla ilgili uygulamaların meydana geldiği görülür. Fatma Ana'nın kutsal eli bu uygulamalarda da kendisini göstermektedir. Örneğin Kandil günlerinde "El benim elim değil, Fadime Ana'nın eli" denilerek yapılan helvanın bereketlenip çoğalacağına inanılır(Üçer, 1981: 115). Anadolu'da Fadime Ana Helvası olarak da geçen bu helvaya Sivas ve Yozgat köylerinde Uğut adı verilir. Yedi sene üst üste yapılarak dağıtan ve yedinci sene de oruç tutan evin kadını mevlit okuyarak helvayı karıştırır ve ilahi ile ateşten indirdiği helva kazanının üzerine iki oklava uzatır ve Kur'ân-ı Kerîm'i bırakır. Bir gece bu şekilde kalan helvanın üzerinde ertesi gün "Fadime Ana'nın Eli" nin izi görüleceğine inanılır (Üçer, 1976: 152). Sivas ve köylerinde, hamur yoğuran kadın, hamurun mayalanması için üzerini kapatırken "Adım Eşe (Ayşe), hamurum çoşa, ben fırına gidiyorum, ardımdan ulaş" der ve bolluk ve bereket olsun diye "Bu el benim elim değil, Fadime Anamızın Eli" diye ilave eder (Üçer, 1976: 149). Aynı şekilde aşure yapılırken de bolluk ve bereket amaçlı "benim elim değil, Fatma Anamızın eli" denilir.

Kendisinde bereket, uğur olduğuna inanılan bazı önemli kimselerin de evle temasa geçmeleri durumunda o evin bereketini arttıracaklarına inanılır. Örneğin Anadolu'da "Ocaklı" olarak bilinen insanların ellerinin şifalı, uğurlu ve bereketli olduğuna inanılır. Halk hekimliğinde ocaklı olmanın Hz. Fatma'nın eli aracılığıyla bugüne ulaştığına ve ocaklıların pirinin Fatma Ana olduğuna inanıldığı göz önüne alınırsa ocaklı kişilerin Fatma Ana elinin bereket ve bolluk sağlama işlevine de sahip olduğu söylenebilir (Kumartaşlıoğlu, 2012: 23).

Öte yandan Fatma Ana eli olarak taşınılan muska kötü güçlerden, nazardan korunmanın yanı sıra şans, bereket ve uğur olarak da kullanılmıştır.

2.5. Tarıma Bağlı İnanış ve Uygulamalarda El

Tarıma dayalı ekonominin ortaya çıktığı ilk coğrafyalardan olan Anadolu'da Neolitik dönemden itibaren yapılan tarımsal faaliyetlerin sonucu olarak toprak ve toprak mahsulleri etrafında berekete dayalı pek çok inanış ve uygulamanın geliştiği görülür.

Türk kültüründe her mesleğin bir piri olduğuna inanılır. Çiftçilerin meslek piri ise Hz. Âdem'dir ve çiftçiler, tarlaya ilk kez tohum atmadan önce ürünün bol ve bereketli olması için "El benim elim değil, Âdem atamızın eli" derler (Aydoğan, 2012: 151). Balıkesir'de tarlaya buğday saçılmadan önce

“Benim elim değil, Fatma anamızın eli” deyip öyle buğday atılır (Olgunsoy, 2007: 74).

Anadolu’da imece usulünün görüldüğü tüm işlerde uğur ve bereketine inandıkları kimselerin de başlanan işin içinde olmasını en azından bereketli ellerinin işe değmesini isterler (Kalafat, 1999: 68). Anadolu halkı tarafından kullanılan “eli bereketli” deyimini ise bir insanın elini değdirdiği şeylerin çoğalması, kutsal kabul edilmesi ile ilgilidir. Bu tabirle ilgili olarak Pertev Naili Boratav’ın aktardığı bilgiye göre bir zamanlar Kayseri’de eli bereketli olarak bilinen bir değirmenciye unlarını öğütmeye götüren kişiler bu sayede unlarının, evlerinin bereketleneceğine inanmışlardır (Boratav, 1997: 96).

Tarım mahsulleri etrafında gelişen inanışların evin bereketini de etkilediğini ortaya koyan örnekler söz konusudur. Evin bereketi söz konusu olduğunda gelinin yeni evine girdiği esnada gerçekleştirilen uygulamaların çoğunun toprak, ocak ve tarıma bağlı tandır, mutfak, ambar, buğday gibi unsurlarla bağlantılı olduğu görülür. Gelin yeni evine geldiği sırada yeni evinde bolluk ve bereket olması amacıyla gıda ambarı, erzak deposu gibi yerlere götürülüp burada bulunan un, yağ gibi ürünlere elini değdirir. Bu amaçla gelinin götürüldüğü diğer bir mekân da ocaklardır (Aydoğan, 2012: 125).Bolu’da gelin yeni evine geldikten sonra eline verilen yağı ocağın üç duvarına sürer (Kumartaşlıoğlu,2012: 173).Diyarbakır’da yeni evine getirilen gelinin sağ eli un küpüne batırılır (Aksu, 1997: 76). Anadolu’da görülen diğer bir uygulamada da yeni gelinin yaşlı bir kadın tarafından buğday unu ve suyun olduğu mutfaka götürüldüğü görülür. Burada gelin, sağ eliyle yoğurduğu hamuru ocağın duvarına bastırır. Böylece evin bereketinin artacağına inanılır (Karadağ, 1994: 292).

Balıkesir’de düğün esnasında gelinin eline verilen buğday, gelin oynadıkça dökülür ve gelinin elinden çıkan buğday uğurlu görülüp bereket olsun diye buğday ambarlarına konur (Olgunsoy, 2007: 68).

Türk kültüründe kutsal bir mekân olarak kabul edilen sofraya, tarıma bağlı bir toplum için birlik, beraberlik ve bereket kaynağı sayılmış ve özellikle belirli hareketlerin yapılmasından kaçınılmaya özen gösterilmiştir. Sofraya oturmadan önce ve sofradan kalktıktan sonra elleri yıkamanın bir bereket vesilesi sayılması gibi ekmeğe kirli elle dokunmak, tek elle kesmek, sofraya elle vurmak ve benzeri pek çok hareket bereket kaçırır ve günah kabul edilen davranışlar olarak görülmüştür.

2.6. Sağ El, Sol El ve Bereket

Toprak, bereket ve el ilişkisi söz konusu olduğunda “sağ”ın ve “sağ” elin çok büyük bir önem arz ettiği görülür. Sağ elin sahip olduğu bu kutsallık dünya üzerinde geçmişte yaşamış ve günümüzde yaşayan tüm kültür ve dinler için neredeyse ortak olan bir durum olmuştur. Çalışmada bahsedilen Allah’ın iki elinin de sağ eli olduğu inancı, sofraya başında sağ elin kullanılmasına özen gösterilip sol eli kullanmaktan kaçınılması, Hızır’ın, Hz.

Ali'nin, ermişlerin, uğurlu kişilerin bereketli ellerinin sağ el olması, tarlaya tohumun sağ elle atılmasına dikkat edilmesi, sema ve semah ayinleri sırasında sağ elin yukarıya, gökyüzüne bakacak şekilde kaldırılması ve sol elin avuç içinin yere çevrilmesi, düğün sırası ve sonrası uygulamalarda sağ ayakla birlikte sağ ele öncelik verilmesi ve benzeri pek çok inanış ve uygulama sağ elin bereket, uğur söz konusu olduğunda önceliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Sağ elin tersine sol el, bereketsizlik ve uğursuzlukla ilişkilendirilmiş, sol el'e yönelik kaçınma ve tabular ortaya çıkmıştır. Özellikle Musevilik, Hıristiyanlık ve İslâmiyet etkisiyle oluşan bu anlayışın temelinde sol ele atfedilen "normaldışılık" ve "kirlilik" algıları yer almaktadır (Aça, 2017: 210). Buna göre sağ elin kullanılması gerekirken veya o işin sağ elle yapıldığında bereket getireceğine inanılırken sol ele başvurulması bereketi kaçıran, kutsala saygısızlık olarak görülen bir durum yaratmaktadır. Tarlaya tohum atarken sağ el yerine sol eli kullanmak, sol elin yere dönük olmasıyla nefsi ve alçaklığı simgeliyor olması ve daha pek çok inanış sol el ile ilgili algının örnekleri arasında yer alır.

3. Sonuç

En eski çağlardan günümüze kadar yaşam enerjisi verme, bereket ve doğurganlık sağlama, kötülöklere karşı koruma gibi işlevleriyle karşılaşılan el sembolü, tarımsal faaliyetlerle uğraşan ve toprağa bağlı insanın hayatında kutsallığın merkezinde yer almıştır.

Tarih öncesi çağlarda mağara ve tapınak duvarlarında karşılaşılan el izlerinden hareketle el sembolünün dışil prensiple ilişkili olduğuna dair pek çok iddia ve yorum bulunmaktadır. İleri sürölen görüşlere göre el izleri idealize, kutsal kadının yaşam ve enerji verici, bereket ve bolluk sağlayıcı özelliğinin bir sembolüdür. Öyle ki tarihî çağlardan günümüze kadar gelen Umay Ana, Meryem Ana, Fatma Ana gibi kutsal kadın kimlikleri etrafında gelişen pek çok inanış ve uygulamada elin kutsallığının, şifa verici, nazar önleyici, uğur ve bereket verici işlevlerinin bulunması, bu iddiayı desteklemektedir. Bu iddiaya göre bereket sembolü olan Fatma Ana eli için en eski çağlardan itibaren Ana Tanrıça kavramı ile birlikte yer alan kutsal el sembolünün bir uzantısıdır denilebilir. Toprak- bereket ve el ilişkisine göre Fatma Ana, Türk kültüründe gerçekleştirilen pek çok pratiğın odak noktasında yer almış, günümüzde dahi Fatma Ana'nın eli bereket ve uğur sembolü olarak inançsal özelliğini korumaktadır.

İslamiyet'te Âdem'in topraktan/balçıktan yaratılması, Allah'ın elleriyle gerçekleşmiştir. Söz konusu ayetlerde geçen "yed" kelimesi, bir yaratım unsuru olarak yer almasının yanı sıra Allah'ın lütfeden, bereket veren eli, elleri şeklinde de yer almaktadır.

Elinin bereketli olduğuna inanılan önemli şahsiyetlerin ellerini temas ettirdikleri nesnelere uğur ve bereket verdiklerine inanılmaktadır. Bunların

başında da din uluları, Hızır, Hz. Ali, Alevi-Bektaşî geleneğinde dedeler veya “eli bereketli” kişiler gelmektedir. Onların özellikle sağ eline vurgu yapıldığı veya ellerinde bereket sembolü olarak bir ben taşıdıkları şeklinde inanışlar da mevcuttur. Sağ elin bereketle olan ilgisinin açıkça görüldüğü diğer bir durum da sofrada gerçekleştirilen ve sofranın kutsallığını pekiştiren inanış ve uygulamalardır. Buna göre hakkında bilgi verilen Bektaşî sofrası, sağ elin kutsallığını ve elin bereketle olan ilişkisini gözler önüne seren bir geleneği temsil eder.

Tarıma dayalı ekonominin sürdürüldüğü Anadolu’da bereket istemiyle toprağa dayalı pek çok inanış ve uygulamaya başvurulmuştur. Toprağın bereketi evin bereketini de etkilemiş, kiler, sofrada, mutfak gibi bölümler; ekmeğe, un, helva, aşure gibi yiyecekler tarıma bağlı toplumlar için önem arz etmiştir. Elin bereketle olan ilgisinin, kutsallığının ortaya çıktığı pek çok gelenek de bu unsurlara bağlı olarak var olmuştur.

KAYNAKÇA

- AÇA, Mehmet (2017). “Kültür ve Dayatma: Türk Kültüründe Sol El Tabusu”. *International Conference: The West of The East, The East of The West Proceedings*, Prague/Czechia 4-6 July, s. 205-212.
- AKSU, Aysu (1997). “Diyarbakır Düğünleri”. *Millî Folklor*, 5 (34), s.72-77.
- ATEŞ, Mehmet (2014). *Mitolojiler ve Semboller “Ana Tanrıça ve Doğurganlık”*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- AYDOĞAN, H. Aycan (2012). *Türk Kültüründe Bereketi Arttırmaya Yönelik İnanış ve Uygulamalar*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BAYAT, Fuzuli (2016). *Türk Mitolojik Sistemi 2 Kutsal Dışı- Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler- İyeler, Demonoloji*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BORATAV, Pertev Naili (1997). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2004). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- DURAN, Hamiye (2003). “Sözlü Gelenekteki Yemek Dualarına Dair”. *Millî Folklor*, 8 (57), s. 98-101.
- ELİADE, Mircea (2003) *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev.: Lale Aslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ENGİN, Refik - ÇAKIR, Ali (2013). “Amuça Bektaşîlerinde Sofra ve Sofra Erkanı”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 65, s. 299- 312.
- ERSEVEN, İ. Cem (1990). *Oyun Kavramı Açısından Semahlar/Alevilerde Semah*. Ankara: Ekin Yayınları.
- GİMBUTAS, M. (2006). *The Language of TheGoddess*. New York: Thames&Hudson.

- GÜNDÜZÖZ, Güldane (2015). *Bektaşî Kültüründe Yemek Motifi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- GÜNGÖR, Kemal (1956). "Anadolu'da Hızır Geleneği ve Hıdırellez Törenlerine Dair Bir İnceleme". *Türk Etnografya Dergisi*, 1, s. 56-72.
- İNAN, A. (1940). "Gaziantep'te Aleviler". *Halk Bilgisi Haberleri Dergisi*. 110, s. 37-40.
- KAHVECİ, Mualla (1990). "Muğla'da Hıdırellez". *Türk Halk Kültüründe Derlemeler, "Hıdırellez Özel Sayısı"*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 77-80.
- KALAFAT, Yaşar (1999). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- KARADAĞ, Metin (1994). "Mahalli Türk Evlerindeki Halk Geleneklerinin Anlam ve Fonksiyonları". *Türk Kültürü Dergisi*, S. 373, s. 288-296.
- KORKMAZ, Esat (2008). *Anadolu Aleviliği*, İstanbul: Berfin Yayınları.
- KORKMAZ, Esat (2010). *Simgeler Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- KUMARTAŞLIOĞLU, Satı (2012). *Türk Kültüründe Ateş ve Ocak Kültü*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâlî* (1993), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- LVOVA, E. L. ve diğerleri (2013) *Güney Sibiryâ Türkleri'nin Geleneksel Dünya Görüşleri: İnsan ve Toplum*, Konya: Kömen Yayınları.
- MELLAART, James (2003). *Çatalhöyük Anadolu'da Bir Kent*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MEYDAN, Filiz (1990). "Kütahya'da Hıdırellez Geleneği". *Türk Halk Kültüründe Derlemeler, "Hıdırellez Özel Sayısı"*, s. 113-121, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- MUTLUAY, Nazmiye (2010). *Anadolu Neolitik Çağ Uygarlığı*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- NOYAN, Bedri (1995). *Bektaşîlik, Alevilik Nedir?*. İstanbul: Ant Yayınları.
- OCAK, Ahmet Yaşar (2007). *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- OLGUNSOY, Berna (2007). *Balıkesir Yöresinde Derlenmiş Bitki ve Hayvanlarla ilgili İnanış ve Uygulamalar Üzerine Bir Araştırma*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- PONTİNG, Clive (2011). *Yeni Bir Bakış Açısıyla Dünya Tarihi*. (Çev. Eşref Bengi Özbilen), İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- TANYU, Hikmet (1982). "Fatma Anamız (Fadime Anamız) ve El ile ilgili İnançlar Üzerine Kısa Bir Araştırma". *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri IV. Cilt Gelenek-Görenek ve İnançlar*, s. 479-495, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- TURAN, Fatma Ahsen (2007). "Bulgaristan'da Demir Baba Tekkesi'ndeki İnanç Sembollerinin ve Ritüellerinin Çözümlemesi". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 43, s. 1-11.

- ÜÇER, Müjgan (1976). "Anadolu Folklorunda 'Fadime Ana'". *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı 1975*, s. 147-156.
- ÜÇER, Müjgan (1981). "Anadolu Folklorunda 'Fadime Ana' (II)". *Türk Folkloru Araştırmaları*, 1, s. 113-120.
- YAVUZ, Yusuf Şevki (1998). "Yed". *İslâm Ansiklopedisi* C. 43, s. 375-376, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- YUND, Kerim (1960). "Türkiye'de Hıdırellez". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 6 (130), s. 2139-2141.

AZERBAIJAN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE AT

HORSE IN AZERBAIJAN MUSIC CULTURE

Efgan Zeki SALEH*

ÖZ: Türklerin tarih sahnesindeki varlığıyla at neredeyse eş zamanlıdır. Eski kaynaklarda bu hayvanın Türk'ün yanındaki varlığı ve birlikteliği oldukça dikkat çekicidir. Öyleki Türklerdeki bir inanışa göre, atla beraber yaratıldığı ifade edilmektedir. Atın, insanlık tarihinde, iktisadî ve siyasî olayların gelişiminde etkin bir rolü olduğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca at vasıtasıyla toplumlar sosyo-kültürel açıdan alış veriş imkânını yakalamıştır. Bu durum neticede çeşitli kültürel ürünlerin ve çeşitliliğin de ortaya çıkmasına imkan oluşturmuştur. At ve insanoğlu arasındaki ilişkiye dayanan bu üretimde at, etkin ve önemli bir rol oynamıştır. Bu etkinin izlerini Azerilerin kültür ve sanat alanındaki ürünlerinde görmek mümkündür. Türklerin atla bu denli içli dışlı oluşu toplumsal hayatının her alanına yansımıştır. Çalışmamızda atın Azerbaycan'ın sözlü ve yazılı edebiyatındaki yeri dikkata alınarak, halk musikisinde, Azerbaycan âşık havalarında, Azerbaycan bestekârlarının at temalı bestelerinde, hatta Azerbaycan sinema müziklerinde atın koşuşunu yansıtan ayak seslerinin ritmik açıdan temposuna ve sedasına dikkat çekilerek, Azerbaycan'ın müzik kültüründe at teması incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, kültür,müzik, sinema, at.

ABSTRACT: *The presence of the Turks on the stage of history is almost simultaneous with the horse. In the old sources, the presence and coexistence of this animal with the Turks is quite remarkable. According to a belief in the Turks, it is stated that the horse was created together. It is a known fact that horse has an active role in the development of economic and political events in human history. In addition, societies have the opportunity to exchange socio-culturally through horse. This has led to the emergence of various cultural products and diversity. The horse played an effective and important role in this production based on the relationship between horse and human beings. The traces of this influence can be seen in the Azerbaijani products in the field of culture and art. The fact that the Turks were so intimate with horses was reflected in every aspect of their social life. Taking into consideration the place of horse in the oral and written literature of Azerbaijan in our study, attention was paid to the rhythmic tempo and sedan of the footsteps reflecting the running of the horse in folk music, Azerbaijani lovers, Azerbaijani composers, even themed compositions and even Azerbaijani cinema music. It was investigated.*

Keywords: Azerbaijan, culture, music, cinema, horse.

* Doç. Dr. - Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı/Gaziantep - saleh@gantep.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Merkezî Asya'da göçebe uygarlığın evcil hayvanları arasında yer alan at, bu bölgede yaşayan kavimlerin tarihinde önemli ve fonksiyonel bir rol oynamıştır. İslam öncesi bozkır kültürü, temel olarak göçebe uygarlığı ile ifade edilirse bu uygarlığın içindeki en önemli unsurun “at” olduğu söylenebilir (Belek, 2015: 111).

Tarihî süreç içinde kara ulaşımında insanoğlunun en temel sorunlarından biri; insan, yük ve eşyaların taşınması olmuştur. Bu bakımdan at, konar-göçer bir topluluğun yükselmesinde (siyasi ve iktisadi), onların bir yerden başka bir yere göç etmeleri ve yurt edinmelerinde önemli bir işleve sahip olmuştur (Sümer, 1995: 2).

Eski kaynaklar bir Türk'ün her zaman yanında atı olduğunu söyler ki, yine Türklerdeki bir inanışa göre, onlar atla beraber yaratılmışlardır. Tarihteki Türk'ün hiçbir hayvanla bu denli içli-dışlı olduğuna şahit değiliz. Keza bugün de Hazar ötesi Türklerinin hepsinin hayatında atın ayrı bir yeri vardır (Gömeç, 2016: 820).

At ile bu denli içli dışlı olmuş bir kavmin, Türk edebiyatında da önemli bir rol oynadığı günümüze ulaşan yazılı ve sözlü eserlerle sabittir. Ayrıca, Kök Türk Yazıtlarında da meşhur Köl Tigin'in atlarının isimlerinin sayıldığını biliyoruz.¹ Ünlü Manas Destanı'nda yiğitlerin hepsinin atının adı vardır (Yusupov, 1995). “Kongur Atlı Kazan” misalinde olduğu üzere kahramanlar çoğu vakit atlarının isimleriyle anılmaktadır (Gömeç, 2009: 369).

Yazılı ve sözlü kaynaklarda Türklerin sosyal yaşantısında atla ilgili çeşitli tespitlerin varlığının yanı sıra özellikle atların birbirleriyle yarıştırmaları sırasında davul-zurna ile çalınan havaların “At havası” olarak adlandırılması da oldukça dikkat çekicidir.²

Bununla beraber çok eski çağlardan beridir zaman hesabını bilen Türkler on iki hayvanlı Türk takviminin bir yılını ata ayırmışlardır. Ayrıca kabile (Ala-yuntlu, At-çeken, Alaca Atlı vs) ve yer isimlerinde de at görülür (Atlı Pınar, Atlı Köy, Aygırlar Köyü, Aygır Oba, Kara Aygır, Kara Atlı vs. (Caferoğlu, 1953: 207).

Türk milletinin hayatında at o denli önemlidir ki, buna dair gelenek ve inanışlar sayılmakla bitmez. Atı Tanrı'nın yeryüzüne gönderdiğine; ölen bir adamın atının gözü defin sırasında yaşlı ise o kişinin cennete gideceğine; at sırt üstü ağnarsa havaların bozulacağına; gebe kadınlar atların yanında çok gezerse, doğumlarının kolay olacağına; at nalının nazarı önlediğine; rüyada at görülürse dileğin gerçekleşeceğine inanıldığı gibi; yönlerin

¹ Bk. Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 35-36, 40. satır: “Köl Tigin Bayırkunıng ak adgırığ binip oplayı tegdi. Alp Salçı ak atın binip tegmiş. Kara Türgiş bodunıg anta ölümiş”.

² Bk. (Duygulu, 2014: 55).

tarifinde at doğuyu, kuş güneyi, balık kuzeyi, ayı batıyı gösterir (Kalafat, 2012: 136).

Atın süratli ve hızlı oluşu, onu kullanan toplulukları başka topluluklardan üstün kılmış, onları at üzerinde kurulmuş imparatorluklar olarak tarih sahnesine çıkarmıştır (Durmuş, 1997: 13-19).

Atın, insanlık tarihinde, iktisadî ve siyasî olayların gelişiminde etkin bir rolü olmuştur. Ayrıca at vasıtasıyla toplumlar sosyo-kültürel açıdan alış veriş imkânını yakalamıştır. Bu durum çeşitli kültürel ürünlerin ve çeşitliliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. At ve insanoğlu arasındaki ilişkiye dayanan üretimde at etkin ve önemli bir rol oynamıştır. Bu etkinin izlerini Azerilerin kültür ve sanat alanındaki üretimlerinde görmek mümkündür.

At, Türk milletinin sosyo-kültürel yaşamında özellikle de maddi ve manevi ürünlerin üretiminde önemli bir rol oynamıştır. Günümüzde Azerbaycan'da at, gündelik yaşamdaki fonksiyonunu yitirmiş olsa da ona karşı beslenen sevgi, bugün dahi kaybolmamıştır. At bir binek hayvanı olmasının yanı sıra, özellikle kültürel ve sanatsal üretime de konu olmuştur. Dolayısıyla Azeri kültüründe atın varlığı, etkisi ve önemi çok bariz bir şekilde fark edilir durumdadır.

Bu çalışmaya konu olan at ile ilgili örnekler mahnılar, aşık musikisi örnekleri, bestekarların eserleri ve at temalı sinema müzikleri taranarak belirlenmiştir. Hem geçmişten kalan hem de günümüzdeki üretimler üzerinden hareketle, atın hala daha Azerbaycan'ın toplumsal yaşamındaki varlığına dikkat çekilmek istenmiştir.

Azerbaycan Klasik Halk Mahnılarında³ Atla İlgili Musikiler

Azerbaycan halk musikisinde atla ilgili çok sayıda şiirlerin olduğu bilinmektedir. Bu şiirleri muayyen ezgiler eşliğinde ses sanatçıları zaman zaman söylemiş, bugün de icra olunmaktadır. Saz-söz üstatlarının büyük hevesle “Derbendi” adı ile çalıp-okudukları Azerbaycan'ın Halk Kahramanı Kaçak Nebi'nin yiğitliğine, şecaetine, mertliğine, cengaverliğine, kısacası şanına, vasfına ve tarifine adanmış, halkımızın çok sevdiği “Bozat” “seni ser⁴ tövlede⁵ bağlaram” mısrası ile başlayan “Nebi” (Babayev, 2007: 380) isimli halk türküsünün sözü, milletimizin ata olan muhabbetinin bariz ifadesi olup, kuzey ve güney Azerbaycan'da asırlardır geniş alanda, düğünlerde, farklı amaçlarla düzenlenen şenliklerde seslendirilmektedir.

“Bozat” seni ser tövlede bağlaram,

And içirem sene mehmer⁶ çullaram,

³ Mahnı - türkü

⁴ Ser (farsca) - baş

⁵ Tövle - ahır

⁶ Mehmer- kadife

ay bozat çullaram, ay bozat çullaram.

Eğer meni bu davadan gurtarsan,
Gızıldan⁷, gümüşden seni nallaram,
ay bozat nallaram.

“Bozat” ismi “Bülbüller okur” (Babayev, 2007: 112) adlı Azerbaycan halk türküsünde de kendini göstermektedir. Bu türküde “Bozat” kelimesi üçüncü kıtada şu sözlerle geçmektedir:

Altında “Bozat”,
Çiyinde⁸ tüfek,
Belinde katarı⁹.

Azerbaycan halk türkülerine dikkat ettiğimizde ses sanatçıları olan hanendelerimizin ve müğennilerimizin¹⁰ söyledikleri birçok şiirin belirli mısralarında atın isminin zikredildiğine tanık oluruz. Bu bakış açısından bir el bayatısı ile söylenen “Menim nazlı ceyranim” ve “Gel yârim” (Babayev, 2007: 189) adlı Azerbaycan halk türküsünde “Keher at”la ilgili tabire ilk mısradan tanık oluyoruz:

“Keher at” nalı neyler?
Ağ buhak¹¹ halı neyler?
Yarı güzel olanın,
Devleti malı neyler. (URL-1)

“Bene bak” (Babayev, 2007: 348) isimli Azerbaycan halk türküsünün ilk kıtasında atın ismi şöyle geçer:

Gence’den fayton gelir *Mene bak, bene bak.*
Atları yorgun gelir, Gülbadam

“Giderim akı” (Babayev, 2007: 182) isimli kadim Azerbaycan halk türküsünün nakarat kısmının ilk mısrasında atın ismi şu sözlerle geçer:

Atlarımız yeherlidir,¹²
Kızıl, gümüş kemerlidir.

“Nar, ey nar” (Babayev, 2007: 364) isimli kadim Azerbaycan halk türküsünün ikinci kısmının üçüncü mısrasında atın ismi şu sözlerle geçer:

⁷ Gızıl - altun

⁸ Çiyin - omuz

⁹ Katar - kurşun konulan fişeklik

¹⁰ Müğenni - halk ses sanatçısı

¹¹ Buhak - insan çenesinin alt bölümünde olan etli kısım

¹² Yeherlidir - eyerlidir

Suyun bendine kurban, hey nar, ey nar,
Yârin kendine kurban, gül ey reyhan.
Heyetde¹³ *at yeherler*, hey nar, ey nar,
Sinebendine¹⁴ kurban, gül ey reyhan.


Azerbaycan'ın şair evladı Zeynal Cabbarzade'nin "Köroğlu"(1961) filminde "Deli Hasan" için yazdığı "Hasan mahnısı"nın (Babayev, 2007: 244) nakarat kısmında at ismi şu sözlerle geçer.

Bana-bana gel,
Gaçma güzel.
Nerde olsam,
*Atı çaparam*¹⁵ yâr,
Seni taparam,
Gel güzelim gel, yosma.¹⁶

Ali Ekber Tağıyev'in Hafız Bakış'ın "Dünyada" (Babayev, 2007: 156) redifli şiirine yazdığı müziğin ilk kıtasının dördüncü mısrasında at kelimesi bu sözlerle geçmektedir:

Ey dostum!
Benem-benem deme dünyada,
Ahiret gününü herden sal yada,¹⁷
Öyle *at* oynat ki, yıkılında da,
Sene rişhend¹⁸ edip, gülen olmaya.

Azerbaycan Âşık Musikisinde At Konusu

"Karabağ şikestesı" ve "Osmanlı divanı" adlı klasik saz havasının bazı makamlarında atın kendine has ayak vuruşu ile seciyelenen¹⁹, at koşusunun "dörtına" isimli farklı bir ritmini yansıtan küçük bir parça, nota örneğinde  kendini şöyle belirtir. Yeri gelmişken Kazak halkının "Dombra" (URL-2) adlı milli enstrümanında halk ezgileri geleneksel olarak parmakla çalındığı zaman icra sırasında atların "Dörtına" hızlı koşusu

¹³ Heyet – Genelde evin önünde etrafı çit veya duvarla örülen saha, bahce. // Herhangi bir binanın etrafındaki açık saha

¹⁴ Sinebend – Eğeri tuturmak için atın boynundan göğüsüne doğru indirilip bağlanılan kayış. Bk. (Altaylı, 1994: 1047).

¹⁵ Atı çaparam – atı koştururum

¹⁶ Yosma – genç ve güzel, şen, baştan çıkarıcı (kadın).

¹⁷ herden sal yada – bazen an, bazen düşün.

¹⁸ Rişhend – dalğa geçme, alay etme. Bk. (Altaylı, 1994: 998).

¹⁹ Seciyelenmek – kendine has özellikleriyle diğerinden ayrılmak

sürecinde çıkardıkları özgün ayak seslerinin ritmini hatırladır. “Küy Köroğlu” (URL-3) isimli Köroğlu ezgisini “Dombra” enstrümanında dinlediğimiz zaman atın ayak ritmlerinin sedasına tanık oluyoruz.

Tanınmış bestekâr Üzeyir Hacıbeyli'nin 1937 yılında Habib İsmailov ve Memmed Said Ordubadi'nin librettosu²⁰ esasında bestelediği ünlü operası “Köroğlu”unun sahne tecessümünden geçen yıllar arzında, gerçekten atın, canlı olarak tiyatro sehnesinde oyuncularla birlikte yer alması, dünya opera tarihinde belki de bir ilk olmuştur.

Azerbaycan Bestekârlarının Eserlerinde At Konusu

Atın Azerbaycan halk edebiyatı ve halk musikisine sirayet etmesinin yanı sıra bestakarların eserlerine de ilham kaynağı olduğunu müşahade etmekteyiz. Felsefe ilimleri profesörü ve aynı zamanda bestekar Babek Kurbanov piyano için bestelediği Scherzo adlı eserinde atın koşu ritmini muazzam bir melodik ifadeye büründürmüştür.

Atın koşusu sırasında çıkardığı ritmik ayak sesleri ve orijinal sedaları, icracının parmaklarının tuşlara dokunuşuyla hayat bulanmakta ve bestekarın at ile ilgili duygu ve düşünceleri bir anda dinleyicinin gözü önünde canlandıran müziksel bir anlatıma dönüşebilmektedir.

Azerbaycan'ın çocuk şarkılarında da atla ilgili birçok örnek mevcuttur. Bunların arasında Mikail Müşfik'in atla ilgili şiiri oldukça etkileyicidir. Azerbaycan'ın devlet sanatçısı Profesör Elnare Dadaşova, bu şiire güzel bir musiki de bestelemiştir (URL-5). Marş karakterli eseri, orta tempolu ve at yarışını hatırlatan bir anlatımla çocukların at sevgisini kuvvetlendiren niteliktedir.

Azerbaycan'ın Devlet Sanatçısı Efser Cavanşirov'un şair Geray Fezli'nin “Keherim” (URL-6) adlı şiirine bestelediği çocuk şarkısının müziği de ritmik bakış açısından marş karakterli olup, atın orta tempoda hatırlanan koşuşu, allegro hızındadır. “Benövşe”²¹ çocuk korosunun eşliğinde genç solist Nezrin Aslanbeyli'nin söylediği bestenin sözlerine bir daha göz atalım:

Benim bir keherim²² var, keherim var.

Gızıl taş yeherim var, yeherim var.

Azerbaycan Sinema Musikileri İçin Yazılan Eserlerde At

1960 yılında senaryosunu Sabit Rahman'ın yazdığı ve Hüseyin Seyitzade'nin yönetmenliği yaptığı “Köroğlu” filminin müzikleri, Azerbaycan'ın Devlet Sanatçısı profesör Cahangir Cahangirov tarafından bestelemiştir. Bu filmin giriş bölümünde senfoni orkestrası eşliğinde

²⁰ Libretto- opera metni, opera, operet, oratoryo, bale, müzikal gibi sahne eserlerinin yazılı metinlerine verilen ad. Bk. (URL-4)

²¹ Benövşe- menekşe

²² Keher – koyu kırmızı, doru renkli at. Bk. (URL-7)

seslendirilen müziğin ritmi, atların koşarken çıkardığı ayak sesleri üzerine kurgulanmıştır (URL-8).


Gilman Musayev'in müellifliği²³ ve senaryosu esasında 1965 yapımı "Yenilmez Batalyon" adlı filmin müzikleri, Azerbaycan'ın Devlet Sanatçısı Cahangir Cahangirov tarafından yapılmıştır. Cahangirov'un filmin kahramanı Teymur için yazdığı "Teymur'un mahmısı" (URL-9) adlı eserini Anatollu Ganiyev seslendirmiştir. Bu eserde arabayı hızla çeken bir çift atın ayak seslerinin ritmik vuruşları türkünün melodisinde kendini hissettirmektedir. Bu müzik eserinin sözleri ise şöyledir:

Dereler, dağlar, aştım, yine men

Kanatlı *atlarım* kuş gibi bu düzlerde şığıyar.²⁴

Mihribanım boz at keherim.

Çok uzak değil benim seferim, köhlen *atlarım*

Azerbaycan'ın ünlü yazarlarından Süleyman Rahimov'un "Mehman" romanından esinlenerek Muhtar Dadaşov'un 1968 yılında filme aldığı "Kanun Namine" (URL-10) adlı film müziğini Azerbaycan'ın Devlet Sanatçısı profesör Ferec Karayev bestelemiştir. Yine atların koşarken çıkardığı ritmik sesler  heyecan içeren müziksel anlatım ile senfoni orkestra eşliğinde profesyonelce yansıtılabilmştir.

Ferman Kerimzade'nin senaryosunu yazdığı, Kamil Rüstembeyov'un ise yönetmenliğini yaptığı 1971 yılı "Ahırncı²⁵ aşırım²⁶" isimli film için Azerbaycan'ın Devlet Sanatçısı Arif Melikov'un bestelediği musikinin bir yerinde atların kişnemesi, koşarken çıkardıkları karmaşık ayak sesleri, orkestrada yer alan farklı enstrümanlarla seyircileri heyecanlandıran melodiler bestekârlık tekniğinin olanakları ile mükemmel bir şekilde ifade edilmiştir (URL-11).

İsmayıl Şihli'nin senaryosunu yazdığı, Hüseyin Seyitzade'nin de yönetmenliği yaptığı 1969 yapımı "Deli Kür" (URL-12) filmi için Cahangir Cahangirov'un bestelediği musikinin dramatik bir sahnesinde eserin kahramanı Cahandar Ağa'nın gam içinde ağır hızla sürdüğü atın adımları ve musikinin ritmik akarında yürüyen gam motifli melodi bir süre sonra gerçekleşecek olan facianın habercisi gibidir.

Azerbaycan'ın Halk Şairi Samet Vurgun'un "Komsomol Poeması"nın motifleri üzere Yusif Samedoğlu'nun seneryosunu yazdığı ve Tofik Tağızade'nin filme aldığı "Yedi Oğul İsterem" (URL-13) adlı filmin musikisini Azerbaycan'ın Devlet Sanatçısı Heyyam Mirzezade bestelemiştir. Bestekâr

²³ Müellif - yazar

²⁴ Şığıyar -süzer

²⁵ Ahırncı - sonuncu

²⁶ Aşırım - geçit

atların sabırla, ağır ağır yürüyüşüne uygun tempoda bestelediği müzik, litavranın meğrurcasına²⁷ ritmik vuruşları ve trubaların çağırış sedaları eşliğinde, filmin her sahnesi seyircileri etki altına alır. Koşan atların hızına uygun olarak musikinin cenk sedaları ile ritim bir arada harmanlanarak, atların ayak vuruşlarının temposuna ve hızına uygun olarak dramatik bir karaktere bürünerek mükemmel bir tarzda yaratır.

Sonuç

Azerbaycan kültüründe at, bazen ozanın sazında, şairin mısrasında, yazarın romanında ve halk edebiyatının muhtelif örneklerinde yer bulduğu gibi, bazen de atın ayak vuruşlarının sedaları ile bestekârların birbirinden güzel eserlerinde kendini göstermiştir.

Türk kültüründe köklerini tarihin derinliğinden alan at, kültürel üretimdeki varlığının yanı sıra, iktisadi ve sosyal yaşamda da kendini fark ettirmektedir. Azeri geleneği, destan ve türkülerdeki atın varlığının temel fonksiyonunun kahramanlık, düşmanla savaş veya mücadeleye dayandığını ve atın kahramanın en büyük yardımcısı olduğu söylemek mümkündür.

At sevgisi ve ona olan bağlılığın Azerilerde ne derece güçlü olduğunu, şiir, destan ve atasözlerindeki örneklerden fark edebilmekteyiz. Ayrıca halk müziği ve buna bağlı üretimlerin içerisindeki varlığı da onların at ile olan muhabbetlerinin ne derece güçlü olduğunun bariz göstergesidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ALTAYLI, Seyfettin (1994). *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*. 1. Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- ALTAYLI, Seyfettin (1994). *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*. 2. Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- BABAYEV, Rafik Sayadoğlu (2007). *Min Bir Mahni*. 4. Neşir, Bakü: Min Bir Mahni Yayınevi.
- BEDELBEYLİ, Efrasiyab (1969). *Musiki Lüğeti*. Bakü: Elm Neşriyatı.
- BELEK, Kayrat (2008). *Kırgızlarda At ve At Kültürü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BELEK Kayrat, (2015). *“Eski Türklerde At ve At Kültürü”*. “Dünden Bugüne Kırgız Kültürel Hayatı Örneği”. Gazi Türkiyat, s. 111-128.
- DOĞAN, Orhan (2006). *Bozkır Kavimlerinin Kültür ve Mitolojilerinde At*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DURMUŞ, İlhami (1997). *“Bozkır Kültürünün Oluşumu ve Gelişiminde At”*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2, s.13-19.

²⁷ Meğrurcasına-gururla, vekarla, mağruru bir şekilde. Bk. (Altaylı, 1994: 843).

- DUYGULU, Melih (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- EMİROĞLU, Kudret - YÜKSEL, Ahmet (2002). *Yoldaşımız At*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1975). “*Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*”, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- GEZDER, Nihat (1998). *Geleneksel Sporlarımızdan Atasporu Cirit*. Erzurum.
- GÖMEÇ, Saadettin Yağmur (2016). “Türk Kültüründe At”. *Geçmişten Günümüze Bozkır, 9. Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*, s. 819-830.
- GÖMEÇ, Saadettin Yağmur (2009). *Türk Destanlarına Giriş*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KALAFAT, Yaşar (2012). *Türk Kültürlü Halklarda Mitler*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KAYA, Bülent (2017). “*Divan Şiirinde At ve Şiirlerde İşlenişi*”, Türk Bilim Araştırma Vakfı Yayınları, Cilt: 10, Sayı: 3, s. 86-99.
- ÖGEL, Bahaeddin (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. 9. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SÜMER, Faruk (1995). “*Eski Türk Atçılığı Hakkında Notlar*”, Türk Dünyası Tarih Dergisi, Sayı: 107, Kasım, Ankara. s. 1-2.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=eIM4c1kFjro> (Erişim: 18.03.2019)
- URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=Ugj8bBsu5hA> (Erişim: 21.11.2018)
- URL-3: <https://www.youtube.com/watch?v=Qx4EuC7eSV0> (Erişim: 19.08.2019)
- URL-4: <https://www.turkcebilgi.com/libretto> (Erişim: 24.06.2019)
- URL-5: http://mk.musigi-dunya.az/mahni_e_dadashova.html (Erişim: 20.10.2019)
- URL-6: <https://www.youtube.com/watch?v=B0fP2WGXdDo> (Erişim: 12.10.2018)
- URL-7: <https://kelimeler.gen.tr/keher-nedir-ne-demek-348546> (Erişim: 15.09.2019)
- URL-8: <https://www.youtube.com/watch?v=I5oHmbKiFXE> (Erişim: 20.10.2019)
- URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=N1yBV-l2A3Y> (Erişim: 14.09.2019)
- URL-10: <https://www.youtube.com/watch?v=LMr5zPVRNhQ> (Erişim: 14.09.2019)
- URL-11: <https://www.youtube.com/watch?v=febh1qKQHaw> (Erişim: 14.09.2019)
- URL-12: <https://www.youtube.com/watch?v=zNtf0E3ROF0> (Erişim: 14.09.2019)
- URL-13: <https://www.youtube.com/watch?v=q2DzgQQ9XV0> (Erişim: 15.12.2018)

TÜRKİYE'DE GERÇEKLEŞTİRİLEN DANS İLE İLGİLİ KONGRELERİN İNCELENMESİ (ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ ÖRNEĞİ)*

EXAMINATION OF DANCE CONGRESSES IN TURKEY CONDUCTED (EXAMPLE OF INTERNATIONAL MUSIC AND DANCE CONGRESS)

Kürşad GÜLBAYAZ**

ÖZ: Çalışmanın amacı, günümüze kadar yapılmış olan Uluslararası Müzik ve Dans Kongresini farklı kategorilerde inceleyerek durum tespit çalışması yapmaktır. Bu şekilde ilk günden bugüne kadar geçen süreçte kongrenin seyrini ortaya koymaktır.

Bu araştırmada 2015-2019 yılları arasında yapılmış olan Uluslararası Müzik ve Dans Kongrelerinde sunulmuş dans bildirimleri örneklem olarak alınmıştır. Toplamda 108 bildirinin içerik analizi yapılarak incelenmiştir. Sunulan tüm bildirimlere Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi bildiri özet kitaplarından ulaşılmıştır. Bildiri özetleri cinsiyet, ülke, araştırmacı sayısı, araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar, yöntem ve araştırma kategorileri ana başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Araştırmanın sonucunda; kongreye erkek araştırmacıların (%56,82) daha fazla katılım sağladıkları; kongreye katılım oranının Türkiye'den (%81,97) daha fazla olduğu; bildirimlerde tek yazarlı araştırmaların (%62,96) daha fazla olduğu; en fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%25,32) yılına ait olduğu; araştırmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin (%89,81) kullanıldığı ve en fazla araştırmanın da alan araştırması (%33,33) kategorisinde yapıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, dans, kongre, uluslararası müzik ve dans kongresi.

ABSTRACT: *The aim of this research is to investigate The International Music and Dance Congress in different categories. In this way, the course of the first day to this day to reveal the course of the congress.*

In this research, dance presentations presented at The International Music and Dance Congresses between 2015-2019 were taken as samples. A total of 108 papers were analysed by content analysis. All the papers presented were obtained from the abstract books of The International Music and Dance Congress. Abstracts were classified under gender, country, number of researchers, institutions where researchers worked, methods and research categories.

As a result of the research; male researchers (56.82%) participated more in the congress; congress participation rate of Turkey (81.97%) was higher; single-authored studies (62.96%) were higher in the reports; the attendance of the congress from the most different institutions belongs to 2015 (25.32%); it was found that the most qualitative research method (89.81%) was used in the researches and the most research was done in the field research (33.33%) category.

Keywords: *Turkey, dance, congress, international music and dance congress.*

* 4-7 Eylül 2019 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleştirilen "ISME Legacy Conference Istanbul" adlı kongrede sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

** Doç. Dr. - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi Rekreasyon Bölümü / Muğla - kursadgulbeyaz@mu.edu.tr

1. Giriş

Türk Dil Kurumu kongreyi; “çeşitli ülkelerden yöneticilerin, elçilerin, delegelerin katılmasıyla yapılan toplantı” şeklinde tanımlamaktadır (URL-1). Kongre kelimesinin kökeni Latince “Congressus”dan gelmekte olup “toplanma, buluşma” anlamına gelir. Günümüzde eş değer anlamlı olarak konferans, sempozyum, seminer, meeting gibi kelimeler de kullanılmaktadır. Aynı zamanda ABD’nde parlamentonun bir bölümüne “kongre” denilmesi sebebiyle uluslararası literatürde “convention” ifadesi kullanılmaktadır. (Aymankuy, 2003). “Kongre; sempozyumdan daha üst seviyede yapılan, ağırlıklı bilim insanlarının/uzmanlarının çağrıldığı, konuların daha derinliğine konuşulduğu toplantılar olarak anlaşılmalıdır”. (Ay, 2015).

Farklı konu veya alanlarda sempozyum, kongre, kurultay, çalıştay, panel, konferans, forum, söyleşi gibi bilimsel toplantılar düzenlenmektedir. Ulusal veya uluslararası katılımlı veya davetli olan bu toplantılar bazen tek seferlik bazen de birkaç seferlik düzenlenebilmektedir. Birkaç seferlik yapılan toplantılar belirli aralıklarla veya sürekli düzenlenebilmektedir.

Kongrelerde sunulan metne tebliğ veya bildiri adı verilir. Bildiri, bilimsel ve akademik olarak bir veya birden fazla kişinin hazırladığı metindir. Bildiriler sözlü olarak sunulur daha sonra yazıya aktarılarak yayınlanır. Bildiri sahipleri davetli veya katılımlı olarak kongreye katılırlar. Bildiri sunumları sözlü veya poster olarak yapılmaktadır. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte günümüzde canlı olarak online sunumlar veya kayıttan sunumlar da yapılabilmektedir.

“Bildiri 15-20 dakikalık zaman diliminde yapılan bir sözlü anlatım türüdür. Konular bilimsel ve akademik olup uzmanlık gerektirir. Konunun anlatımında daha özel bir konuşma dili vardır. Konuyla ve alanla ilgili terimler ve terminoloji ön plandadır. Bildiri dinleyicileri, konuyla yakından ilgilenenlerden oluşur.” (URL-2)

Sunumların gerçekleştirildiği ortama oturum adı verilir ve oturumları bir başkan yönetir. Oturumlar konuşmacı sayısı ve konuşma süresine bağlı olarak oluşturulur. Oturumlar katılım sayısına bağlı olarak eş zamanlı birden fazla salonda düzenlenebilir. Bu duruma ise paralel oturum adı verilir.

Şimdiye kadar Türkiye’de oyun veya dans ile ilgili çeşitli sempozyum, konferans ve kongreler resmi kurum veya resmi olmayan kuruluşlar tarafından düzenlenmiştir. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi ülkemizde müzik ve dansın aynı çatı altında toplandığı ilk kongre olma özelliğine sahiptir. Ayrıca müzik ve dans alanları haricinde başka alanlardan bildirinin kabul edilmediği kongre süreklilik adına da alanında kesintisiz devam eden tek kongredir. Kongre ülkemiz ve dünyada dans alanında çalışma yapan akademisyen, eğitimci, dansçı, araştırmacı ve öğrencilerini aynı platformda buluşturarak önemli bir işlevi de yerine getirmeye başlamıştır. Bilimsel ve

sanatsal içeriğinin yanı sıra konser ve dans performanslarıyla da önemli bir uluslararası etkinlik olma yolunda emin adımlarla yoluna devam etmektedir.

Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinin birincisi 06 – 08 Mayıs 2015 tarihleri arasında Diyarbakır, ikincisi 26 – 28 Eylül 2016 tarihleri arasında Muğla, üçüncüsü 20 – 22 Ekim 2017 tarihleri arasında Marmaris, dördüncüsü 19 – 21 Ekim 2018 tarihinde Bodrum ve beşincisi 22 – 27 Temmuz tarihleri arasında Ürgüp'te gerçekleştirilmiştir.

Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinin 2019 yılı itibarı ile kabul ettiği bildirimlerin konu başlıkları şu şekildedir:

- Lisans ve Lisansüstü Eğitim-Öğretim,
- Araştırma ve Derleme,
- Disiplinlerarası İlişki,
- Özel Eğitim (Özel Gereksinimli Bireyler),
- Rekreasyon,
- Kültürel ve Sanatsal Boyut,
- Toplumsal Boyut,
- Popüler Kültür,
- Teknoloji (URL-3)

Çalışmada şimdiye kadar düzenlenmiş Uluslararası Müzik ve Dans Kongrelerinde sunulmuş, içerik olarak dans konusunu işlemiş olan bildirimlerin kategorize edilerek cinsiyet, ülke, araştırmacı sayısı, araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar, yöntem ve araştırma kategorileri başlıkları altında sınıflandırılarak incelenmiştir. Bu şekilde ilk günden bugüne kadar geçen süreçte kongrenin seyrini ortaya koymak amaçlanmıştır.

2. Yöntem

“Betimsel araştırma yöntemi, herhangi bir durum, olay ve problemi etraflıca tanımlamak, yorumlamak ve irdelemek için kullanılır ve ölçütler belirleyerek incelenen olaylar ve değişkenler arasında ilişkinin varlığı ve derecesi sorgulanır” (Aydoğdu, Karamustafaoğlu ve Bülbül, s. 558-559, 2017). Tarama yöntemi betimsel bir yöntemdir. Örnekleme çalışılarak anketlerle çalışma evreni hakkında çıkarımlar yapmaya yarar (Çepni, 2010).

Çalışmamız, betimsel bir çalışma olup doküman analizi tekniği kullanılarak tarama yöntemiyle hazırlanmıştır. Bu yöntemle 2015 – 2019 yılları aralığında gerçekleştirilen Uluslararası Müzik ve Dans Kongrelerinde sunulmuş dans bildirimleri incelenmiştir. Bildirimlerin incelenmesi nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, yapılan araştırmanın veya çalışmanın hedeflerine yönelik verilere ulaşmada dokümanların incelenmesidir. (Çepni, 2010).

2. 1. Veri Toplama Yöntemi ve Verilerin Analizi

Bir makaleyi hem sayısal hem sözel verileri ile incelemek; örneklem ve etki büyüklükleri dışında konu, yazar sayısı, cinsiyet gibi farklı değişkenlerle inceleyip farklı bakış açısı ve yaklaşım ile farklı şeyleri ortaya çıkarmak için “içerik analizi” kullanılır. İçerik analizleri bir dergi, dergi grubu, kitap, özet kitabı, bildiri kitapçıkları vb. üzerinden yapılabilir. Burada temel amaç, bulguları kullanarak bir kuram oluşturmak ya da araştırma sorusunda kurulan hipotezi test etmek değildir. İçerik analizleri incelenen yapıda oluşan eğilimleri görmeyi amaçlar. Bu çalışmalar incelendiğinde bilim insanlarının araştırmalarının ne yöne kaydığı ya da hangi alanların, tercih edilen yöntemlerin vb. başlıkların eksik ya da zayıf olduğuna karar verilebilir (Aydoğdu, Karamustafaoğlu ve Bülbül, 2017).

Araştırmada incelenen özet kitaplarına “Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi”nin internet sayfasından ulaşılmıştır. Toplam 5 adet kongre özet kitabı araştırma kapsamına alınmıştır. Belirlenen kitapların çözümlemesinde belirlenen dokümanların içerik analizi kullanılmış, elde edilen verilerin değerlendirilmesinde betimsel istatistik (frekans ve yüzde) kullanılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3. 1. 2015 Yılına Ait Bulgular

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	10	27,78
Erkek	26	72,22
Toplam	36	100

Tablo 1'e göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%72,22) daha fazladır.

Tablo 2. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	36	97,30
Azerbaycan	1	2,70
Toplam	37	100

Tablo 2'de kongreye katılım oranının Türkiye'den (%97,30) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	13	50
İki yazarlı	11	42,31
Üç yazarlı	2	7,69
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-
Toplam	26	100

Tablo 3'e göre tek yazarlı araştırmalar (%50) daha fazladır.

Tablo 4. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	Kurumlar
1.	Ardahan Üniversitesi
2.	Atatürk Üniversitesi
3.	Bakü Müzik Akademisi
4.	Çukurova Üniversitesi
5.	Dicle Üniversitesi
6.	Dokuz Eylül Üniversitesi
7.	Ege Üniversitesi
8.	Erzincan Üniversitesi
9.	Fatih Üniversitesi
10.	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
11.	Gedik Üniversitesi
12.	Giresun Üniversitesi
13.	Haliç Üniversitesi
14.	İstanbul Teknik Üniversitesi
15.	Kafkas Üniversitesi
16.	Necmettin Erbakan Üniversitesi
17.	Sakarya Üniversitesi
18.	Trakya Üniversitesi
19.	Yıldız Teknik Üniversitesi
20.	MEB

Tablo 4’de kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 20 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 5. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nitel	2	7,69
Nitel	22	84,62
Karma	2	7,69
Toplam	26	100

Tablo 5’e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%84,62) görülmektedir.

Tablo 6. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt Temalar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Amatör Dans Eğitimi	Okul öncesi	-	-
	İlkokul ve ortaokul	-	-
	Lise	-	-
	Üniversite	-	-
	Kurum-Kuruluş-Dernek	-	-
Mesleki Dans Eğitimi	Özel Eğitim	-	-
	Konservatuvar	-	-
	Sanat Tasarım Fakültesi	-	-
	BESYO	-	-
	Usta Öğreticilik	-	-
	Antrenörlük	-	-

Yeni Öğretim Yaklaşımları	1	3,85
Lisansüstü Eğitim	-	-
Alan Araştırması	8	30,77
Eser (Dans) Analizi	2	7,69
Tarihsel İnceleme	2	7,69
Disiplinlerarası İlişki	12	46,15
Dans ve Teknoloji	1	3,85
Toplam	26	100

Tablo 6’da yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırma disiplinlerarası ilişki (%46,15) kategorisinde yapılmıştır.

3. 2. 2016 Yılına Ait Bulgular

Tablo 7. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	10	38,46
Erkek	16	61,54
Toplam	26	100

Tablo 7’e göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%61,54) daha fazladır.

Tablo 8. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	25	96,15
Bulgaristan	1	3,85
Toplam	26	100

Tablo 8’de kongreye katılım oranının Türkiye’den (%96,15) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 9. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	11	52,38
İki yazarlı	6	28,57
Üç yazarlı	4	19,05
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-
Toplam	21	100

Tablo 9’a göre tek yazarlı araştırmalar (%52,38) daha fazladır.

Tablo 10. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	Kurumlar
1.	Ege Üniversitesi
2.	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
3.	Gaziantep Üniversitesi
4.	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
5.	Gelişim Üniversitesi
6.	Hacettepe Üniversitesi
7.	İstanbul Teknik Üniversitesi
8.	Necmettin Erbakan Üniversitesi

9.	NSA Vassil Levski
10.	Sakarya Üniversitesi
11.	Trakya Üniversitesi
12.	Yıldız Teknik Üniversitesi
13.	MEB

Tablo 10’da kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 13 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 11. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nicel	2	9,52
Nitel	19	90,48
Karma	-	-
Toplam	21	100

Tablo 11’e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%90,48) görülmektedir.

Tablo 12. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt Temalar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Amatör Dans Eğitimi	Okul öncesi	1	4,76
	İlkokul ve ortaokul	-	-
	Lise	-	-
	Üniversite	1	4,76
	Kurum-Kuruluş-Dernek	-	-
Mesleki Dans Eğitimi	Özel Eğitim	-	-
	Konservatuvar	1	4,76
	Sanat Tasarım Fakültesi	-	-
	BESYO	-	-
	Usta Öğreticilik	-	-
	Antrenörlük	-	-
Yeni Öğretim Yaklaşımları		2	9,52
Lisansüstü Eğitim		-	-
Alan Araştırması		6	28,57
Eser (Dans) Analizi		2	9,52
Tarihsel İnceleme		-	-
Disiplinlerarası İlişki		5	23,81
Dans ve Teknoloji		3	14,30
Toplam		21	100

Tablo 12’de yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırma disiplinlerarası ilişki (%23,81) kategorisinde yapılmıştır.

3. 3. 2017 Yılına Ait Bulgular

Tablo 13. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	14	56
Erkek	11	44
Toplam	25	100

Tablo 13'e göre kongreye kadın araştırmacıların katılım oranı (%56) daha fazladır.

Tablo 14. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	22	88
Azerbaycan	2	8
Bulgaristan	1	4
Toplam	25	100

Tablo 14'de kongreye katılım oranının Türkiye'den (%88) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 15. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	14	66,67
İki yazarlı	6	28,57
Üç yazarlı	1	4,76
Dört ve daha fazla yazarlı	0	0
Toplam	21	100

Tablo 15'e göre tek yazarlı araştırmalar (%66,67) daha fazladır.

Tablo 16. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	Kurumlar
1.	Atatürk Üniversitesi
2.	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
3.	Bakü Müzik Akademisi
4.	Çukurova Üniversitesi
5.	Ege Üniversitesi
6.	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
7.	Gaziantep Üniversitesi
8.	Hacettepe Üniversitesi
9.	İstanbul Gedik Üniversitesi
10.	İstanbul Teknik Üniversitesi
11.	İstanbul Üniversitesi
12.	Kocaeli Üniversitesi
13.	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
14.	NSA Vassil Levski
15.	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
16.	Sakarya Üniversitesi
17.	Yıldız Teknik Üniversitesi
18.	Özel Kuruluş

Tablo 16’da kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görölmektedir. Verilere göre kongreye 18 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 17. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nicel	2	9,52
Nitel	18	85,72
Karma	1	4,76
Toplam	21	100

Tablo 17’ye göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%85,72) görölmektedir.

Tablo 18. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt temalar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Amatör Dans Eğitimi	Okul öncesi	-	-
	İlkokul ve ortaokul	-	-
	Lise	-	-
	Üniversite	-	-
	Kurum-Kuruluş- Dernek	-	-
Mesleki Dans Eğitimi	Özel Eğitim	-	-
	Konservatuvar	2	9,52
	Sanat Tasarım Fakóltesi	-	-
	BESYO	-	-
	Usta Öğreticilik	-	-
	Antrenörlük	-	-
Yeni Öğretim Yaklaşımları		-	-
Lisansüstü Eğitim		-	-
Alan Araştırması		6	28,57
Eser (Dans) Analizi		4	19,05
Tarihsel İnceleme		1	4,76
Disiplinlerarası İlişki		8	38,10
Dans ve Teknoloji		-	-
Toplam		21	100

Tablo 18’de yapılan araştırmaların kategorileri görölmektedir. Buna göre en fazla araştırma disiplinlerarası ilişki (%38,10) kategorisinde yapılmıştır.

3. 4. 2018 Yılına Ait Bulgular

Tablo 19. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	13	48,15
Erkek	14	51,85
Toplam	27	100

Tablo 19’a göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%51,85) daha fazladır.

Tablo 20. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	17	62,97
Azerbaycan	7	25,93
Bulgaristan	1	3,70
Macaristan	2	7,40
Toplam	27	100

Tablo 20’de kongreye katılım oranının Türkiye’den (%62,97) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 21. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	15	68,18
İki yazarlı	7	31,82
Üç yazarlı	-	-
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-
Toplam	22	100

Tablo 21’e göre tek yazarlı araştırmalar (%80) daha fazladır.

Tablo 22. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	Kurumlar
1.	Ardahan Üniversitesi
2.	Bakü Koreografi Akademisi
3.	Bakü Müzik Akademisi
4.	Çukurova Üniversitesi
5.	Ege Üniversitesi
6.	Gaziantep Üniversitesi
7.	İstanbul Bilgi Üniversitesi
8.	İstanbul Teknik Üniversitesi
9.	MTA ZTİ Macaristan
10.	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
11.	NSA Vassil Levski
12.	Sakarya Üniversitesi
13.	Yıldız Teknik Üniversitesi
14.	MEB
15.	Emekli

Tablo 22’de kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 15 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 23. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nicel	1	4,55
Nitel	21	95,45
Karma	-	-
Toplam	22	100

Tablo 23’e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%95,45) görülmektedir.

Tablo 24. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt temalar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Amatör Dans Eğitimi	Okul öncesi	1	4,55
	İlkokul ve ortaokul	-	-
	Lise	-	-
	Üniversite	-	-
	Kurum-Kuruluş-Dernek	-	-
Mesleki Dans Eğitimi	Özel Eğitim	-	-
	Konservatuvar	2	9,09
	Sanat Tasarım Fakültesi	-	-
	BESYO	-	-
	Usta Öğreticilik	-	-
	Antrenörlük	-	-
Yeni Öğretim Yaklaşımları		-	-
Lisansüstü Eğitim		-	-
Alan Araştırması		9	40,89
Eser (Dans) Analizi		3	13,64
Tarihsel İnceleme		3	13,64
Disiplinlerarası İlişki		3	13,64
Dans ve Teknoloji		1	4,55
Toplam		22	100

Tablo 24’de yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırma alan araştırması (%40,89) kategorisinde yapılmıştır.

3. 5. 2019 Yılına Ait Bulgular

Tablo 25. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	10	55,55
Erkek	8	44,45
Toplam	18	100

Tablo 25’e göre kongreye kadın araştırmacıların katılım oranı (%55,55) daha fazladır.

Tablo 26. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	9	50
Azerbaycan	5	27,79
Rusya	2	11,11
Özbekistan	1	5,55
ABD	1	5,55
Toplam	18	100

Tablo 26’da kongreye katılım oranının Türkiye’den (%50) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 27. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	15	83,33
İki yazarlı	3	16,67

Üç yazarlı	-	-
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-
Toplam	18	

Tablo 27'ye göre tek yazarlı araştırmalar (%83,33) daha fazladır.

Tablo 28. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	Kurumlar
1.	Atatürk Üniversitesi
2.	Bakü Devlet İktisat Akademisi
3.	Bakü Koreografi Akademisi
4.	Bakü Müzik Akademisi
5.	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
6.	İstanbul Bilgi Üniversitesi
7.	İstanbul Teknik Üniversitesi
8.	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuvarı
9.	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
10.	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
11.	Özbekistan Besteci ve Bestekarlar Birliği
12.	Yıldız Teknik Üniversitesi
13.	Emekli

Tablo 28'de kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 13 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 29. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nicel	1	5,55
Nitel	17	94,45
Karma	-	-
Toplam	18	100

Tablo 29'a göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%94,45) görülmektedir.

Tablo 30. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt temalar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Amatör Dans Eğitimi	Okul öncesi	-	-
	İlkokul ve ortaokul	-	-
	Lise	-	-
	Üniversite	-	-
	Kurum-Kuruluş-Dernek	-	-
Mesleki Dans Eğitimi	Özel Eğitim	-	-
	Konservatuvar	-	-
	Sanat Tasarım Fakültesi	-	-
	BESYO	-	-
	Usta Öğreticilik	-	-
	Antrenörlük	-	-
Yeni Öğretim Yaklaşımları		-	-
Lisansüstü Eğitim		-	-

Alan Araştırması	7	38,89
Eser (Dans) Analizi	3	16,67
Tarihsel İnceleme	2	11,11
Disiplinlerarası İlişki	6	33,33
Dans ve Teknoloji	-	-
Toplam	18	100

Tablo 30’da yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırma alan araştırması (%38,89) kategorisinde yapılmıştır.

3.6. 2015-2019 Arasındaki Yıllara Ait Verilerin Karşılaştırılmasına Ait Bulgular

Tablo 31. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	10	10	14	13	10	57	43,18
Erkek	26	16	11	14	8	75	56,82
Toplam	36	26	25	27	18	132	100

Tablo 31’e göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%56,82) daha fazladır.

Tablo 32. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	36	25	22	17	9	109	81,97
Azerbaycan	1	1	2	7	5	16	12,03
Bulgaristan	-	-	1	1	-	2	1,50
Macaristan	-	-	-	2	-	2	1,50
Rusya	-	-	-	-	2	2	1,50
Özbekistan	-	-	-	-	1	1	0,75
ABD	-	-	-	-	1	1	0,75
Toplam	37	26	25	27	18	133	100

Tablo 32’de kongreye katılım oranının Türkiye’den (%81,97) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 33. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı Sayısı	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	13	11	14	15	15	68	62,96
İki yazarlı	11	6	6	7	3	33	30,56
Üç yazarlı	2	4	1	-	-	7	6,48
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-	-	-	-	-	-
Toplam	26	21	21	22	18	108	100

Tablo 33’e göre tek yazarlı araştırmalar (%62,96) daha fazladır.

Tablo 34. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Yıllar	Frekans (f)	Yüzde (%)
2015	20	25,32

2016	13	16,46
2017	18	22,78
2018	15	18,98
2019	13	16,46
Toplam	79	100

Tablo 34'e göre en fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%25,32) yılına ait olduğu görülmektedir.

Tablo 35. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nicel	2	2	2	1	1	8	7,41
Nitel	22	19	18	21	17	97	89,81
Karma	2	-	1	-	-	3	2,78
Toplam	26	21	21	22	18	108	100

Tablo 35'e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%89,81) görülmektedir.

Tablo 36. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt temalar	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Amatör Dans Eğitimi	Okul öncesi	-	1	-	1	-	2	1,85
	İlkokul ve ortaokul	-	-	-	-	-	-	-
	Lise	-	-	-	-	-	-	-
	Üniversite	-	1	-	-	-	1	0,93
	Kurum-Kuruluş-Dernek	-	-	-	-	-	-	-
Mesleki Dans Eğitimi	Özel Eğitim	-	-	-	-	-	-	-
	Konservatuvar	-	1	2	2	-	5	4,63
	Sanat Tasarım Fakültesi	-	-	-	-	-	-	-
	BESYO	-	-	-	-	-	-	-
	Usta Öğreticilik	-	-	-	-	-	-	-
	Antrenörlük	-	-	-	-	-	-	-
Yeni Öğretim Yaklaşımları	1	2	-	-	-	3	2,78	
Lisansüstü Eğitim	-	-	-	-	-	-	-	
Alan Araştırması	8	6	6	9	7	36	33,33	
Eser (Dans) Analizi	2	2	4	3	3	14	12,96	
Tarihsel İnceleme	2	-	1	3	2	8	7,41	
Disiplinlerarası İlişki	12	5	8	3	6	34	31,48	
Dans ve Teknoloji	1	3	-	1	-	5	4,63	
Toplam		26	21	21	22	18	108	100

Tablo 36'da yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırma alan araştırması (%33,33) kategorisinde yapılmıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın sonucunda;

- Kongreye erkek araştırmacıların (%56,82) daha fazla katılım sağladıkları;
- Kongreye katılım oranının Türkiye'den (%81,97) daha fazla olduğu;
- Bildirilerde tek yazarlı araştırmaların (%62,96) daha fazla olduğu;
- En fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%25,32) yılına ait olduğu;
- Araştırmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin (%89,81) kullanıldığı
- En fazla araştırmanın da alan araştırması (%33,33) kategorisinde yapıldığı ortaya çıkmıştır.

Yıl bazında ve tüm yılların ortalamasında Türkiye'den kongreye katılım oranının fazla olduğunu göstermektedir. Katılımcıların ülkeleri de göz önünde bulundurulduğunda yabancı ülkelere yeteri kadar kongrenin tanıtımının yapılmadığı anlaşılmaktadır. Kongrenin tanıtım ve reklam çalışmaları yapılmalı ve özellikle yabancı katılımcı sayısı artırılmalıdır.

2019 yılı itibarıyla ülkemizde 207 adet üniversite bulunmaktadır. Kongre katılımcılarının kurumları incelendiğinde kurum çeşitliliğinin yeterli olmadığı görülebilir. Fakat dansla ilgili bölümlerin yer aldığı üniversite bazında incelendiğinde ise kurum çeşitliliğinin üst seviyede olduğu görülmektedir.

Kongreye katılımcı devamlılığının olması, kongrenin beklentileri karşıladığını ve memnuniyet seviyesinin üst düzeyde olduğunu göstermektedir.

Araştırma kategorileri değerlendirildiğinde;

- Sunulan bildirilerin alan araştırması ve disiplinlerarası ilişki kategorilerinde yoğunlaştığı ve bunları da eser analizinin izlediği;
- Amatör dans eğitimi kategorisi okul öncesi ve üniversite alt temalarında birer bildiri sunulmuş; bununla birlikte ilkökul, ortaokul, lise ve kurum-kuruluş-dernek alt kategorilerinde hiç bildiri sunulmamıştır. Amatör dans eğitimi alanında neredeyse hiç çalışma yapılmadığı;
- Mesleki dans eğitimi kategorisinde sadece konservatuvar alt temasında çalışmalar yapılmış fakat özel eğitim, sanat ve tasarım fakültesi, BESYO, usta öğreticilik ve antrenörlük alt temalarında hiç bildiri sunulmamıştır. Mesleki dans eğitimi kategorisinde neredeyse hiç çalışma yapılmadığı;
- Lisansüstü eğitim ile ilgili hiçbir bildiri sunulmadığı sonuçlarına ulaşılmaktadır. Çalışma alanlarının kısırlığı net bir şekilde ortada olup alan çeşitliliğinin artırılması gerekmektedir.

İki yazarlı ve üç yazarlı çalışmaların oranı toplamda %37,04 olup dört yazarlı çalışma ise bulunmamaktadır. Bu da temelde grupla yapılan dansın incelenmesinde ve araştırılmasında grup çalışmasının eksikliğinin bir göstergesidir.

Nicel ve karma araştırma yöntemlerinin toplam oranı %10,19'dur. Bu da bu araştırma yöntemlerinde çalışmaların yetersiz olduğunun göstergesidir. Somut sonuçlara ulaşma açısından özellikle nicel çalışmaların arttırılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AY, Göktan (2015).” Bilimsel Toplantıların Özellikleri: Kurultay, Sempozyum, Kongre, Panel Nedir?”. *Musiki Dergisi*.
- AYDOĞDU, Ü. Raşit, KARAMUSTAFAOĞLU, Orhan ve BÜLBÜL, M. Şahin (2017). “Akademik Araştırmalarda Araştırma Yöntemleri ile Örneklem İlişkisi: Doğrulamalı Doküman Analizi Örneği”. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 30, s. 556-565.
- AYMANKUY, Yusuf (2003). *Kongre Turizmi ve Fuar Organizasyonları*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- ÇEPNİ, Salih (2010). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*, 5. b., Trabzon.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. “Kongre”. <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim: 03 Temmuz 2019)
- URL-2: Türk Dili ve Edebiyatı. “Tebliğ – Bildiri Nedir? Özellikleri, Örnekleri”. <https://www.turkedebiyati.org/teblig-bildiri-nedir.html> (Erişim: 01 Ağustos 2019)
- URL-4: Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Kongre Konu Başlıkları. <http://www.imdcongress.com/index.php/kongre/konu-basliklari.html> (Erişim: 01 Temmuz 2019)
- URL-5: Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özet Kitapçığı. <http://www.imdcongress.com/dosya/arsiv/2015/ozet-kitapcigi.pdf> (Erişim: 01 Temmuz 2019)
- URL-6. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özet Kitabı. <http://www.imdcongress.com/dosya/arsiv/2016/ozet-kitapcigi.pdf> (Erişim: 01 Temmuz 2019)
- URL-7: Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özet Kitapçığı. <http://www.imdcongress.com/dosya/arsiv/2017/ozet-kitapcigi.pdf> (Erişim: 01 Temmuz 2019)
- URL-8: Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özet Kitapçığı. <http://www.imdcongress.com/dosya/arsiv/2018/Ozet-Kitapcigi.pdf> (Erişim: 01 Temmuz 2019)
- URL-9: Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özet Kitabı. <http://www.imdcongress.com/dosya/Ozet-Kitapcigi.pdf> (Erişim: 01 Temmuz 2019)

PARŞÖMEN TARİHİ VE BERGAMA'DAKİ GELENEKSEL PARŞÖMEN USTALARI



PARCHMEN HISTORY AND TRADITIONAL PARCHMEN MASTERS IN BERGAMA

Meruyert KAYGUSUZ* - Nuray Olcay IŞIK - Fatoş Neslihan ARGÜN*****

ÖZ: Deri kelimesi, eski Türk boylarında hakana ödenen vergi anlamında kullanılan “tirik” kelimesinden gelmektedir. Bu etimolojik anlam, toplumsal ve ekonomik tarih açısından derinin, aslında kültür açısından bir değer olduğunun en güzel göstergesidir. Günümüzde ayakkabılarda, giysilerde, dekoratif ev ve ofis eşyalarında hatta mobilyada ve eski Türk toplumlarında da kalpaklarda, çizmelerde, sırt çantalarında, hayvanların koşum takımlarında kullanılan deri, dayanıklılığı ve uzun yıllar bozulmadan saklanabildiği için yazı materyali – “parşömen” olarak da kullanılmıştır. Parşömen, kendisine yüklenen kültür rolü gereği büyük arkeolojik öneme sahiptir. Parşömenin teknik yapısı, üretim teknolojisi, konservasyon ile restorasyonu ve kullanım alanları ile ilgili ayrıntılı pek çok çalışma mevcuttur. Ancak günümüzde halen parşömen üretimi yapan son ustalar hakkında akademik ve bilimsel herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu çalışmada, parşömen üretimini geleneksel yöntemlerle devam ettiren başta İsmail ARAÇ ve yetiştirdiği ustalar Demet SAĞLAM TOKBAY ve Nesrin ERMİŞ hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, parşömenin günümüzdeki kullanım alanları; ustalar ile söyleşi, yerinde araştırma ve fotoğraflarla belgelendirme yöntemleri ile incelenmiştir. Çalışma sonucunda, teknolojik alet ve kimyasal madde kullanmadan tamamen doğal ve geleneksel yöntem ile parşömen üretimini bilen çok az sayıda ustanın olması, diğer tüm el sanatları ve zanaatlarında da olduğu gibi bir sorun olarak karşımıza çıkmıştır. Bu yüzden Anadolu’ya ait bu kültürel değerini yaşatılabilmesi için yeni ustalar yetiştirmeli ve bu mesleğe gereken destek sağlanmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel miras, Bergama, parşömen, usta, deri.

ABSTRACT: The word “deri” comes from the word “tirik”, which is used in the sense of tax paid to the khan in old Turkish tribes. This etymological meaning is the best indication that leather is a value for our culture in our social and economic history. Today, leather which is used to make shoes, clothes, decorative home and office goods, and even furniture and which was used in old Turkish societies from the caps to boots, from back packs to harness, was also used as “parchment”- writing material due to its durability and because it can be stored for many years. Parchment is of great archaeological importance due to its cultural role. There are many detailed studies on the technical structure of parchment, production technology, conservation and restoration and application areas. But it was revealed that there is no academic and scientific study about the latest craftsmen who still deal with parchment production in Turkey. In this study, it has been tried to give information about İsmail Araç and his apprentices Demet Sağlam Tokbay and Nesrin Ermiş, who continue the parchment production

* Doç. Dr. - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Teknolojisi Bölümü / Denizli - meruyertk@pau.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim Ayakkabı ve Deri Teknolojisi Bölümü / Tekirdağ - nry.isik@gmail.com

*** Öğr. Gör. - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları Bölümü / Denizli - fargun@pau.edu.tr

in our country with traditional methods. In addition, the current usage areas of the parchment are examined by interviewing with craftsmen, on-site research and documentation with photographs. As a result of the study, the fact that there are very few masters who know the parchment production by using a completely natural and traditional method without using technological tools and chemicals is a problem as in all other handicrafts and crafts. Therefore, in order to sustain this cultural value of Anatolia, new craftsmen should be trained and necessary support should be provided for this profession.

Keywords: Cultural heritage, Bergama, parchment, master, leather.

1. Parşömenin Tarihi

İnsanlık tarihinin başladığı noktadan beri hayatımızda olan deri, bu toprakların en köklü geçmişine sahip ham maddelerinden biridir. Deri kelimesi, eski Türk boylarında hakana ödenen vergi anlamında kullanılan “teri” veya “tirik” kelimesinden gelmektedir (Sakaoğlu ve Akbayar, 2002:3). Bu etimolojik anlam, toplumsal ve ekonomik tarihte derinin aslında bir değer olduğunun en güzel göstergesidir. Öyle ki neredeyse yaşamsal önem arz eden bu mucizevi doğal materyal, deri ve deri sanatları konusunda yüzyıllardır Türk kimliğinin hakkını vererek temsil etmiştir. Eski Türk toplumlarında dayanıklılığı ve uzun yıllar bozulmadan saklanabildiği için kalpaklardan çizmelere, sırt çantalarından hayvanların koşum takımlarına kadar kullanılan deri, günümüzde ayakkabı, giysi, mobilya, dekoratif ev ve ofis eşyalarında kullanılmaktadır.

Derinin yazı malzemesi olarak kullanımı, parşömenin icadından 1000 yıl öncesine kadar dayanmaktadır. Ancak bozunabilir durumda olduğu ve kullanışlı olmadığı için o zamanlar pek talep görmemiştir (Küçükali ve Taşgın, 2017: 138). Burada bir ayrıntıdan söz edilmelidir ki, deri, hayvan postunun (pöstekisinin) tabaklanmasıyla elde edilirken, parşömen üretiminde deri kireç işleminden geçirildikten sonra kurutulmakta ve kazınarak düzleştirilmektedir.

Yazı ve yazı malzemelerinin icadıyla, toplumlar açısından her dönem değerli görülen bilgi, yüzyıllar boyu çeşitli yöntemlerle muhafaza edilmiş, tarih ve kültürün geleceğe taşınabilmesi için önemli olmuştur. İnsanlık tarihine baktığımızda en güçlü medeniyetlerin en büyük farklılıkları, sahip oldukları bilim adamları ve kurdukları büyük kütüphaneler ile ölçülmektedir. Pergamon Kralı II. Eumenes zamanında en görkemli dönemini yaşayan Bergama Krallığı, sanat ve bilim alanında gelişmeler göstermiş ve Mısır’daki İskenderiye Kütüphanesi’yle yarışacak duruma gelmiştir (Sandermann, 1988: 81).

İ.Ö. II. yüzyıla doğru Mısır yönetiminin papirüs ihracatını yasaklaması sonrasında Bergama Kralı II. Eumenes papirüse alternatif bir yazı maddesi bulunmasını emretmiştir. Dönemin kütüphane müdürü ve aynı zamanda bilim insanı ve edebiyatçı da olan Sardes’li Krates ve İrodikos, krala keçi ve oğlak derisinden gerilip ve kurutulmuş yazı materyali getirmişlerdir. Yazı yazmaya elverişli bu materyale Bergama Kağıdı

"Pergaminae Chartae" adı verilmiştir (Sandermann, 1988: 82; Güngör, 2005: 83). Bu şekilde, bilgilerin korunmasına ve kitap sayılarının arttırılmasına verilen önemin yanı sıra Bergama Kütüphanesi ile İskenderiye kütüphanesinin arasında geçen en çok kitaba sahip olma mücadelesi parşömen icadına neden olmuştur. Hellenistik dönemde parşömen ilk defa Bergama'da yapıldığı için bütün dillerdeki "pergament" ismini bu şehirden alarak yazı malzemesi tarihi için bir dönüm noktası, kâğıtçılık tarihinin önemli bir dönemeci ve kültürel gelişmenin başlıca adımlarından biri olmuştur (Sakaoğlu ve Akbayar, 2002: 45; Gönlügür, 2007: 31). Efsanevi nitelik taşıyan dönemin bu keşfini Halikarnas balıkçısı Cevat Şakir Kabaağaçlı, Gutenberg basımevinin icadından daha önemli olduğunu vurgulamış, papirüs ile basımevinin icat edilemeyeceği gibi, parşömenin de sadece bir kâğıt olmadığını ve kitabın, cildin, yaprak ile sayfanın icadı olduğunu söylemiştir (Dağtaş, 2007:8).

Kullanımı zor olan papirüsün yerini alan parşömenin bulunuşuyla birlikte iki önemli gelişme kaydedilmiştir. Bu yazı malzemesi öncelikle kaba kamış fırçasından daha geniş olanaklar sunan kaz tüyünün kullanılmasına olanak sağlamıştır (Yıldız, 2003: 35). Ayrıca, parşömen parçalarının birbirine bağlanmasıyla Roma kodeksi oluşmuş ve bu şekilde sayfalardan oluşan bir tür kitabın doğuşuna sebep olmuştur (Gökhan, 2018: 2 (URL-1); Dalkıran, 2013: 205).

Papirüse nazaran, hiçbir parşömenin diğerinin aynısı olmadığı gibi, işlendiğinde her iki yüzüne de yazı yazılabilmesi, neredeyse yırtılmaması, alev almaması, olağanüstü dayanıklılığı, hat ve tezhip sanatına uygunluğu, üstündeki yazıların okunmasının gözü yormaması gibi özellikleri parşömeni insanlığın bulduğu en mükemmel ve doğal yazı malzemesi yapmıştır (Gönlügür, 2010: 76). Parşömenler bütün bu yapısal özellikleri bakımından büyük bir arkeolojik ve kültürel değere sahiptir (bk. Fotoğraf 1-2). Söz konusu yazı malzemesinin Anadolu coğrafyasından, Avrupa'ya yayıldığı bazı kaynaklarda belirtilmektedir (Mayer, 1969: 282). Böylece, üzerine yazı yazmak ve resim yapmak için özel olarak hazırlanmış hayvan derisi olarak tanımlanan parşömen, bir nevi kültür elçiliği yapmıştır (Anonim, 1992: 1687).



Fotoğraf 1-2. Bergama'da Üretilen Parşömenler (Nesrin Ermiş arşivinden)

Başlangıçta yazı, parşömenin tek yüzü üzerine yazılabiliyorken, daha sonra parşömeni geliştirmeye devam eden Bergamalılar, parşömenin her iki yüzüne de yazı yazmaya başlanmasıyla yeni bir devri başlatmışlar ve derinin kitap haline getirilmesiyle de rulo kitapların yerini deri ciltli parşömen kitaplar almıştır (Sakaoğlu ve Akbayar, 2002:38; Dağtaş, 2017: 46). Parşömen çift kullanma açısından papirüse oranla daha avantajlı hale gelmiş, “scalprum” denilen bir çakı ile kolayca kazınabilmiş ve üzerine yeniden bir başka metin yazılabilmektedir (İşçi vd. 2017: 1261; Yıldız, 2003: 38).

Parşömenin kolaylıkla yırtılmaması, tarihte borç senedi olarak kullanılmasına da olanak tanımıştır (Schubart, 1921: 19). Romalılar parşömeni (*membrana* adı ile); günlük, edebi ve ticari işler için kullanmalarının yanında mektup yazmak için de kullanmışlardır. Parşömenin iki yüzüne birden yazılabilmesi, ucuz ve açık renk oluşu, Roma İmparatorluğu içerisinde gittikçe yaygınlaşmasını sağlamıştır. Hristiyanlığın yerleşmesi ile de bütün Avrupa’ya yayılmıştır. Buna bağlı olarak daha çok dini metinler (dualar, litürjik ve dini eğitimle ilgili olanlar) için kullanılmıştır. Dayanıklı olması ise, eskiden yazılmış metinlerin parşömen üzerine aktarılmasına neden olmuş ve onların daha uzun ömürlü olmalarını sağlamıştır (Yıldız, 1990:348). Parşömen kitaplar, ilk zamanlarda yoksulların hediyesi, papirüsten yapılanlar ise zenginlerin hediyesi olmuştur (Gardthausen, 1911: 98). Ancak ham maddesinin papirüse oranla daha az bulunması ve aynı zamanda hazırlanma aşamasının gerektirdiği el emeği sonucu maliyetinin ve fiyatının yüksek olmasından dolayı (Gökhan 2018: 2), imparatorluğun geç devresinde parşömen kitap daha değerli ve pahalı bir malzeme olarak kabul edilmiştir (Birt, 1959: 73).

İlk ve Orta Çağlarda, İncil, Tevrat, Kur-an’ı Kerim başta olmak üzere kutsal kitaplar ve değerli eserler çoğunlukla parşömene yazılmıştır. Parşömen, Antik Çağın tüm uygarlıklarına karşı en büyük ayrıcalık ve üstünlük oluşturması ile icadını takip eden bin beş yüz yıl boyunca en önemli, zaman zaman da tek ve en dayanıklı yazı malzemesi olmuştur. İlk İncil ve Kuran’ın yazıldığı materyal olmasının (Gönlügür, 2010: 76) yanı sıra, Antik Çağın bilim ve sanatını da Rönesans’a taşımıştır. Tüm bu tarihsel ve kültürel gelişim süreçleri göz önünde bulundurulduğunda, parşömen, dünya tarihine mal olmuş önemli kültürel miras olma özelliğini taşımaktadır.

2. Parşömen Üretim Teknikleri

Parşömen başta oğlak, koyun, keçi, dana olmak üzere ceylandan eşeğe, balıktan deveye çok çeşitli hayvan derisinden üretilmiştir. Eski dönemlerde ana karnındaki veya ölü doğmuş hayvanlardan yapılan parşömenin en iyi parşömen olduğu kabul edilse de bu tür parşömenin çok az olduğu düşünülmektedir. Parşömen yapmak için kuzey bölgelerinde dana, güney bölgelerde keçi ve koyun derilerinin tercih edildiği bildirilmektedir (Forbes, 1967: 65). En çok kullanılan bu deri çeşitleri yanında, nadiren fil derileri de

yazı malzemesi olarak kullanılmıştır (Yıldız, 1993: 259). Diğer hayvan derilerinin de kullanılmış olduğu konusunda bazı buluntular mevcuttur. Örneğin, Mısır'da bulunan ince deri (vellum) üzerine yazılan Vaticanile Sinai (Codex Sinaiticus) ve İncil yazmalarının antilop derisi üzerine yazılmış olduğu ileri sürülmüştür. III. yüzyıla tarihlenen bir Thukydides fragmanı da antilop derisi üzerine yazılmış ve teknik mükemmelliğe sahip bir örnek olduğu bildirilmiştir. Bu kalıntılar parşömen yapımında ceylan derilerinin tercih edildiğini ortaya koymaktadır (Kenyon, 1951: 187). Sağlam bir deri üzerine yazı yazmak amacıyla, derileri kalın olan domuz, eşek ve kurt derileri de kullanılmıştır (Forbes, 1959: 65). Bazı kaynaklarda büyük baş hayvanlarından at derisi ve küçük hayvanlardan sincap ve tavşan derilerinin de parşömen için kullanıldığı bildirilmektedir (Norman, 2017: 1 -URL-2-).

Günümüzde incelik özelliği, teknolojinin sağladığı olanaklarla önemini yitirdiyse de parşömen yapımında halen genç hayvan derileri tercih edilmektedir. Bu tercihte, genç hayvan derisi ciltlerinin daha az kusurlu olmasının yanı sıra, üretimde ve kullanımda sorun çıkartan doğal yağ miktarının da az olması etkindir. Parşömen yapılacak deri, diğer yerlerde kullanılacak derilere oranla daha sade olarak işlenmektedir.

Derilerin, yazı malzemesi olarak çok eski devirlerden itibaren kullanıldığı bilindiğine göre bunların çeşitli işlemlerle hazırlanması da eskiye gitmektedir. Uygulanan işlemlerle ilgili olarak, çok açık olmasa da, bazı kaynaklarda kısa bilgiler yer almaktadır.

Talmud yazıtlarında, derinin kireçtaşı ile işlem gördüğü, bir veya iki tarafının üst kısımlarının düzleştirildiği anlatılır. İki tarafı düzleştirilmiş olanlar dini metinler için kullanılmışlar, tek taraflı olanlar ise ucuz olmuştur (Levey, 1957: 39). Hodges'e göre, parşömen, ince tabakalara ayrılmış deri, şap ve tuz ile tabaklama yapılarak hazırlanıyordu. Sonra tebeşir ve pudra ile cilalanıyordu. Şeffaf parşömen ise yağ ile cilalanıyordu (Hodges, 1964: 151).

Diğer bir tarife göre, bir haftalık buzağının derisi yıkandıktan sonra, bir gün süre ile temiz suda bırakılıyordu. Sonra içinde %30 taze sönmüş kireç bulunan, hamur kıvamındaki maddeye batırılıyordu. 18-20°C'de ve 8 gün süre ile kireç banyosunda kalıyordu (8-16 gün olabilir). Tezgâh üzerinde yünleri kazandıktan sonra yıkıyor ve gerilerek kurutuluyordu. Yıkayıp kurutma işlemi, deri yüzeyi çok düzgün oluncaya kadar sürüyordu. Özel bıçakla tekrar tıraşlanan deri ovuluyor ve pudralı sünger taşı ile düzleştiriliyordu. Tekrar kurutulduktan sonra, istenen boyutta parçalara kesiliyordu (Saxl, 1954: 189).

Bulunan bir Kopt metnine ait parçalar parşömen yapımından söz etmektedir. Parşömeni elde edebilmek için gerekli malzemelerden söz eden bu metin VI. ve VII. yüzyıllara tarihlenmiştir. Yazmada Yunanca kelimelere rastlanır (*membranon* gibi). Bu metinden şu bilgiler çıkartılabilmektedir: Parşömen hazırlanırken sünger taşı kullanılırdı. Kazınmış olan derinin, bu sünger taşı ile her iki tarafı düzleştirilir ve parlatılırdı. Malzeme olarak biraz

şap veya vitriyol, üstübeç ile karıştırılır ve birlikte dövülür, sonra da keten bir kumaşa sarılırdı. Bu toz, deriyi daha da mükemmelleştirirdi. Daha sonra deri silinip kurulanır, aşı boyası ile boyanır veya yazı yazılacak hale gelirdi. Mürekkep dağılacak olursa içine şaplı su damlatılır ve mürekkep, kamaş kalem ile yazılırdı (Crum, 1905: 170).

Çeşitli maddeler kullanılarak tabaklanan parşömendeki yırtık ve delikler, deri henüz ıslak iken kenarları dikilmek ve buralara ince membranlar yapıştırmak suretiyle kapatılıyordu. Tabaklanmış parşömenin yünlü yüzü sarı ve pürüzlüydü. Buna karşılık etli iç yüz beyaz ve daha düzgündür. Eskiçağ parşömenlerinde iki yüz arasında bu fark görülebilir. Ancak Eskiçağ'ın geç devrelerinde şeffaf denecek kadar ince, zarif ve homojen parşömenler yapılabilmektedir (Gardthausen, 1911: 94).

Günümüzde ise oldukça uzun işlemler gerektiren parşömenin yapımına özel bir makas ile derinin iç yüzündeki et parçaları kesilerek başlanır. Daha sonra bu kısım üzerine kireç sürülür, dış yüzü de kuru olarak ponza taşı ile ovulur ve nişastadan yapılan ince bir zambak tabakası sürülerek cilalanır (Anonim, 1992: 1687).

Parşömen, üzerine yazı yazmak veya resim yapmak amacıyla kullanılacak olması ve üretiminde tabaklayıcı madde kullanılmaması nedeniyle klasik bir deri işlentişinden farklılık göstermektedir. Geçen yıllar içerisinde parşömen üretim teknolojisinde işlem basamaklarında derilere uygulanan sıra genel olarak aynı kalırken, yöntemlerde bir takım kaçınılmaz değişiklikler yapılmıştır (Irving, 2008: 21; Afşar vd., 2011: 313). Geçmiş dönemler ile günümüz parşömen üretimi arasındaki başlıca farklar ise; işlente kullanılan kimi kimyasallar ve makinelerdir. Günümüzde hazır olarak kullanılacak ve işlentiler sırasında sorun oluşturmayacak kimyasalların kullanımının yanı sıra modern alet ve ekipmanlar ile derilere istenildiği şekilde mekanik etki verilebilmektedir (Afşar vd., 2013: 232).

Bergama'da hiçbir kimyasal madde kullanmadan, geleneksel yöntemlerle parşömen üretimi, toplam 25-30 günü bulmaktadır. Öncelikle tuzlanmış deriler bir gün boyunca saf suyun içinde bekletilmektedir. Yumuşayan deriler etlerinden, yağlarından, dışkı, idrar ve yünlerinden temizlenmektedir. Hemen ardından yoğun kıvamlı bir kireç havuzuna konulmaktadır. Daha geleneksel olan bir yöntemde de kireç yerine köpek pisliğinin kullanıldığı bilinmektedir. Kireç havuzunda 10-12 gün kadar bekleyen deri üzerindeki yünler alınabilecek kıvama geldiğinde havuzdan çıkarılıp deriden uzaklaştırılmaktadır. Bu aşamadan sonra deri daha az kireç bulunan ikinci havuza konulmakta ve orada da 10-12 gün kadar bekletilmektedir. Daha sonra çok eski dönemlerde de kullanılmış olan yay şeklindeki kavaleta bıçağı ile hem ön yüzü hem arka yüzü iyice temizlenerek inceltilmekte ve son aşamada tahta bir çerçevenin içine gerilerek kurutulmaktadır. Günümüzde, çeşitli kimyasallar bu işlemi hızlandırmak için kullanılmaktadır. Bu malzemelerden biri de halk arasında zırnik olarak bilinen sodyum sülfürdür (Na_2S) (Sağlam, 2011: 330; Sağlam, 2013: 249).

Kirece yatırma işleminden sonra yapılan kurutma, bazen yarı işlenmiş derinin korunması ya da son ürünün daha güçlü hale getirilmesi ve deri liflerinin cilt yüzeyine paralel tabakalar halinde yerleşmesi için yapılır. Askıda kuruyan deri parşömene dönüşmüş ve her iki yüzeyi de yazı yazmak ya da resim yapmak için kullanılabilir duruma gelmiş olacaktır (bk. Fotoğraf 3-6). Yazım için hazırlamak üzere değişik malzemelerle zımparalanmakta ve bu işlemi tekrar etmek sonuçta elde edilecek parşömenin kalitesini arttırmaktadır. Son üründe derinin orijinal dokusu gayet açık görülebildiğinden hiçbir parşömen diğerinin aynı olmamaktadır.

Son üründe, derinin ait olduğu hayvanın özellikleri, yaşı, rengi, hatta ne şartlar altında yaşadığı, nerede otladığı gibi bir sürü faktör rol oynamaktadır. Bunların yanı sıra, parşömen ustasının seçimleri, inisiyatifi sonuçta çok değişik türde parşömenlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu sebeple parşömen üretimi uzmanlar tarafından bilimden ziyade sanat olarak kabul edilmektedir (Sağlam, 2013: 249).





Fotoğraf 3-6. Geleneksel yöntemle parşömen üretimi (Nesrin Ermiş arşivinden, Berkay Tokbay ve Günseli Baki fotoğrafları)

Tarihi parşömenlerin yapısı, üretim teknolojisi, mekanik ve termal özelliklerinin tespit edilmesi, tarihi derilerin korunması ve restorasyonuna, kalite özelliklerinin artırılmasına yönelik pek çok araştırma (Bicchieri vd., 2011: 267; Cohen vd., 2000: 111; Budrugaec vd., 2004: 975; Koizhaiganova vd., 2010: 24; Bajza vd., 2004: 18; Cucos vd., 2011: 19; Maksoud, 2000: 15; Afşar vd., 2013: 231) mevcuttur. Fakat parşömen üretimi yapan ustalar ve parşömenin kullanıldığı değişik alanlar hakkında çok az akademik çalışma bulunmaktadır. Parşömen yapımının zaman içinde birçok deneme ve yanılmanın ardından mükemmelleştirilmiş ve kusursuz olması, beraberinde de günümüzde daha değişik alanlarda kullanılmasını getirmiştir.

3. Geçmişten Günümüze Parşömenin Kullanım Örnekleri

Mükemmel yüzeyi ve dayanıklılığı sayesinde parşömen, önemli yazışmalarda ve kayıtlarda hızlı bir şekilde popüler olmuştur. Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi yazıların yanı sıra müzik aletleri için tercih edilmiş,

kitap, sayfa, etiket ve rulolarda, genellikle yaldızlı süsleme ve resimlerde de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. 17. yüzyıla kadar da özellikle resim sanatında portre sanatçıları tarafından sınırlı bir ölçüde kullanılmaya devam etmiştir (Mayer, 1969: 283). Üzerine resim yapılması ile Rönesans ve Barok dönemde büyük ilgi görmüştür. Albrecht Dürer ve Rembrandt gibi ressamlar bir kısım baskılarını parşömen üzerine gerçekleştirmişlerdir. Resmin yanı sıra 13. yüzyılda MagnaCarta (Libertatum- Büyük Özgürlükler Sözleşmesi'nin orijinalinin), Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin aslının parşömen üzerine yazıldığı bilinmektedir (Sandermann, 1988: 83).

Görüldüğü üzere parşömen, üzerinde taşıdığı yazılarla insanlık tarihine ışık tutmuş, birçok bilgiyi günümüze kadar getirmeyi başarmış kıymetli bir materyaldir. Ancak parşömen bir yazı malzemesi olarak bilinmesine rağmen, bu tek kullanım alanı olmamıştır. Aslında, yaklaşık İ.Ö. 2000 yılında davul ve tef gibi müzik aletlerin kaplanması kullanıldığı, İ.Ö. 1400 yılında 18. Hanedanlığı'nda bir mandolinin ceylan derisinden yapılan parşömenle kaplandığı bildirilmiştir (Lucas, 1948: 18). Ortaçağ'da yarı saydam hale getirmek için parşömen keten tohumu yağı içinde "temizlenmiş" ve şeffaflaştırılarak pencere kaplamak için kullanılmıştır. Ayrıca eski parşömenler genellikle yağ ile tabaklanan güderi deri olarak giysi yapımında kullanılmıştır (Saxl, 1954a: 120). Cambridge Üniversitesi'nin Arkeoloji ve Etnoloji Müzesinde Sahara'nın Taureg kabilesi tarafından antilop derisinden yapılmış bir kalkanın, parşömenden gibi soluk, sert ve tabaklanmamış görüldüğü bildirilmektedir (Ryder, 1960: 391). Parşömenden yazı malzemesi dışında giyecek, alet, kap gibi eşyalar da yapılmıştır (Yıldız, 1993: 261).

Günümüzde ise; parşömen sadece yazı yazmak ya da üzerine resim yapmak amacıyla kullanılmamaktadır. Parşömen lüks bir tüketim eşyasına dönüştürülebilme potansiyeli bulunan mükemmel bir malzeme olarak değerlendirilmektedir. Özellikle lüks evlerin, yatların, uçakların ve arabaların iç tasarım dekorasyonlarında sıkça tercih edilmektedir. Ayrıca, çeşitli hediyelik eşyaların yapımında oldukça şık ve seçkin görüntüsüyle farklı bir ürün yelpazesi sunabilmektedir. Yine ev dekorasyonlarında tasarımcının hayal gücünün genişliği doğrultusunda farklı amaçlarla da kullanılmakta, örneğin satranç tablosu, lamba ve güneş saati gibi parşömenden yapılmış eşyalar bulunmaktadır (Bayramoğlu ve Yılmaz, 2018: 245-250). Parşömen, minyatürlerin yapımında, bazı lüks baskılarda ve çeşitli çantaların yapımında kullanılmaktadır (Anonim, 1992: 1687). Bergama'da bulunan geleneksel parşömen ustaları parşömeni, tasarladıkları eşsiz ürünlerin yapımında kullanmaktadır (bk. Fotoğraf 7-11).

Türkiye'de 60 yılı aşkın parşömen üreten Kare Deri firmasında çeşitli kalınlık, doku ve renkte üretilen parşömene yeni bir yüz kazandırılarak defter, ayraç, magnet, yazı seti, güneş saati, bardak altlığı, anahtarlık, kolye, cüzdan, çanta, küpe gibi ürünlerin yanı sıra müzelerin ve firmaların ihtiyaçlarına yönelik özel tasarımlar da gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, söz

konusu firma Türkiye ve Avrupa müzelerinden bazılarında örneğin, Topkapı Sarayı, Sakıp Sabancı Müzesi, Aya Sofya, Rahmi Koç Müzesi (Türkiye), Magritte Müzesi (Belçika), Rus Devlet Müzesi (Rusya) ve Latour-Marliac Müzesine (Fransa) parşömen temin etmektedir.



Fotoğraf 7-11. Parşömeden yapılan çeşitli hediyelik eşyalar. (Demet Sağlam Tokbay ve Nesrin Ermiş atölyesinden)

4. Bergama'da Bulunan Geleneksel Paşşömen Ustaları

Bu alışmada Bergama'da halen geleneksel yöntemlerle paşşömen üretimine devam eden ustaların bu mesleği nasıl benimsedikleri üzerinde durulmuştur. Ustalarla yapılan ikili görüşmeler ve fotoğraf çekimleri konuyu daha iyi ortaya koymak açısından etkili olmuştur. Bu ustaları tanıttık olursak, Macit Gönlüğür, İsmail Araç ustayı bularak paşşömenin tekrar canlandırılmasını sağlayan kişidir. 2005 yılında Bergama Kültür ve Sanat Vakfı (BERKSAV) başkanlığına seçilen Macit Gönlüğür ilçede paşşömenin yeniden üretilmesi için araştırma başlatmış ve "Bilgi ağı olan günümüzde bile yaşanmayan bir rekabetin ürünüdür paşşömen. Kütüphanelerinin zenginliğiyle övünen antik dönem insanların günümüze bıraktıkları ölümsüz emanettir..." sözleri ile ifade etmektedir. İlçede açtığı küçük dükkânda paşşömeni değişik formlarda sunan Gönlüğür, geçmişte paşşömen örneği görmek isteyen turistlere olumlu yanıt veremeyen rehberlerin kendisine teşekkür ettiğini de dile getirmektedir. Kesilip değişik biçimler verilen paşşömeni, yaklaşık 90-110 santimetrelik orijinal boyutuyla kullanıldıklarını ve paşşömenin fiyatlarının, boyutlarına ve sunulan eserin orijinalliğine göre değiştiğini belirtmektedir (Gönlüğür, 2015: 115). Butik dükkânında sağlık turizmi için gelen yabancı turistlere çeşitli dillerde paşşömen üzerinde yazılmış, Hipokrat yeminleri, inanç turizmi için gelen turistlere ise İncil'de adı geçen Yedi Kilisenin papazlarına yazılan mektuplar sunulduğunu, yerel turizmde de çeşitli kurumlara paşşömenden plaketler ve belgeler yapıldığını dile getirmektedir. Gönlüğür, yabancı turistlerin paşşömeğe büyük ilgi gösterdiğini, yerli turistler ve bölge halkının ise paşşömeni tanımadığını ve bu durumu ortadan kaldırmak için özellikle çocuklar ve bölge halkına paşşömeni tanıtmaya çalıştıklarını ifade etmektedir.

İsmail Araç; Anadolu'nun yaşayan tek ve son karatabak ustası İsmail Araç Kültür Bakanlığı tarafından kaybolmaya yüz tutmuş, Somut Olmayan Kültürel Mirasların aktarıcısı, sanatçısı olarak tescillenmiş bir ustadır. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin 13. Tarihe Saygı Yerel Koruma Ödülleri kapsamında İsmail Araç "Yaşayan İnsan Hazinesi" olarak değerlendirilerek Jüri Özel Ödülü'ne layık görölmüştür. 1933 doğumlu, Bergama'da yaşayan ve karatabaklık zanaatını sürdüren Debbağ İsmail Araç, 2016 yılında Anadolu coğrafyasında tek karatabak unvanına sahip (Dağtaş, 2017: 63) ve son paşşömen ustası olarak bilinmekteydi. 1955 yılında bir ırac olarak başladığı bu işi bugünlere getiren usta mesleğinin kendisinden sonrada devam edebilmesi ve paşşömenin tanınması için iki ırac yetiştirmiştir (bk. Fotoğraf 12-14).

MÖ. II. yüzyıla kadar dayanan paşşömen yapımı günümüzde Bergama'da, gerçek mesleği restoratör ve konservatör olan Demet Sağlam Tokbay ve Bergama Belediyesi UNESCO Dünya Mirası Biriminde alışan Nesrin Ermiş tarafından sürdürölmektedir. Tokbay ve Ermiş bu işi 85 yaşında olan Bergama'nın son Karatabak Ustası İsmail Araç'ın yanında ırac

olarak öğrenmeye başlamışlardır. Demet Sağlam Tokbay, 4-5 yıl onunla birlikte çalışmış ve daha sonra kendi tabakhanesini kurmuştur.

Eskiden bir ustanın yetiştirdiği çırakların bu mesleği devam ettirebileceğine karar verdiği zaman Osmanlı Arastasında Ahilik geleneğinden gelen Peştemal Kuşanma Töreni düzenlenirmiş. Bergama'nın önemli değerlerinden Osman Bayatlı'nın kitaplarında yer aldığı en son Peştemal Kuşanma Töreni Bergama'da 1910 yılında yapılmıştır (Dağtaş, 2017: 89). 2017 yılında İsmail Araç usta kendisinin yetiştirdiği ve büyük gurur duyduğu Tokbay'ı geleneksel olarak düzenlenen Peştemal Kuşatma Töreni ile ustalıkta terfi ettirmiştir. Diğer çırağı Ermiş'e ise kalfalık unvanı vermiştir. Bir Ahilik geleneği olan Peştemal Kuşatma Töreni 107 yıl aradan sonra Bergama'da Osmanlı Arastasında tekrar yaşatılmıştır.

Bergama Belediyesi tarafından eski bir tabakhaneyi parşömen müzesine dönüştürme çabalarını olumlu bulduğunu aktaran İsmail Araç, *"Bu müzenin kazandırılması, adını ilçemizden alan parşömen nedeniyle Bergama'yı ilgi odağı kılacaktır."* demektedir.



Fotoğraf 12-14. Parşömen Ustası İsmail Araç ve çırakları. (Nesrin Ermiş arşivinden, Raif Metin ve Ergin Gelir fotoğrafları)

Demet Sağlam Tokbay, Bergama Kültür ve Sanat Vakfı (BERKSAV) projesi olarak Bergama'da yeniden gündeme getirilen parşömen için mezun olduğu Yüksekokulda yaptığı görevden ayrılarak Vakıf çalışmalarına büyük bir heyecanla katılmış, daha sonra özel bir işletme haline dönüşen Pergamon Parchment firmasında çalışmaya başlamıştır. Deri teknolojisinin tüm güncel imkânlarını ve güncel kimyasal malzemelerini kullanarak endüstriyel olarak parşömen üreten Kare Deri adlı firmadan (İstanbul) temin edilen parşömenlere şekil vermiş ve tasarımlarında kullanmıştır. Ancak Demet Sağlam Tokbay, bir şeylerin eksik olduğunu ve bu topraklarda yüzyıllar öncesi üretilen parşömenin yeniden anavatanında aynı tekniklerle üretebilmesi gerektiğini düşünerek İsmail Amca ile yollarını birleştirmiş ve onu mesleği öğretmesi için ikna etmiştir. Usta ise bir kadının bu mesleği yapabileceğine inanmamasına rağmen, Tokbay, bir kadının yapamayacağı şeyin olmadığını kanıtı olmuş ve 2011-2013 yıllarında Bergama Sempozyumu'nda yer almış ve tüm dünyadan parşömen yapımcılarının katılacağı Workshop organizasyonlarına katılmıştır. 2015 yılında kendisine ait olan Parşömen Üretim ve Tasarım Atölyesi "Mavi Dükkan"ı açmış (bk. Fotoğraf 15-16), 2017 yılında geleneksel Peştemal Kuşatma Töreni ile ustası İsmail Araç tarafından büyük bir onurla ustalık mertebesine layık görülmüştür. Günümüzde Nesrin Ermiş ile beraber Berkay Tokbay adında bir çirak yetiştirmiştir.

Demet Sağlam Tokbay mesleği ile ilgili şunları söylemiştir: *"Mesleğim eskiyi onarmak, tamamlamak, yeniden hayata döndürmektir. Ben sabrı, emeği, hayalleri, geçmişi, geleceği hep parşömeden öğrendim. Parşömen benim deniz fenerim oldu. Her gün biraz daha gelişerek hayallerimizi besliyorum. Bir gün parşömen hak ettiği değeri, ilgiyi doğduğu topraklarda yeniden kazanacak biliyorum. Bizler elimizdeki hazinayı gelecek nesillere aktarmakla yükümlüyük. Bu sorumlulukla parşömene yeniden hayat vermekten dolayı gurur duyuyorum."*



Fotoğraf 15-16. Parşömen ustası Demet Sağlam Tokbay. (Demet Sağlam Tokbay arşivinden ve Gülseren Haylamaz fotoğrafı)

Nesrin Ermiş, 2010 yılında Bergama Belediyesinde tercüman olarak göreve başlamış ve UNESCO Dünya Mirası adaylık çalışmaları kapsamında

Bergama Belediyesi bünyesinde 2011’de kurulan UNESCO Dünya Mirası Birimi ekibine 2012 yılında geçmiş, halen bu birimde görev yapmaktadır. Çalışma alanı içinde Bergama’nın kültürel varlıklarını, somut olmayan miraslarını kayıt altına alma ve tüm bu mirasları koruma çalışmaları olduğu için yıllar içinde gelişen hassasiyetiyle mevcut parşömen ustasının hiç çırağı olmadığını ve bu kültürel mirasın son usta ile yok olup gideceği kaygılarını yakın arkadaşı Demet Sağlam Tokbay ile paylaşmıştır.

Sonrasında UNESCO Dünya Mirası Biriminin Düzenleme Kurulunda iken II. Uluslararası Bergama Sempozyumu kapsamında Kültürlerin Aktarım Aracı Parşömen konusu için hazırlıklara başlamıştır. 2013 yılında Parşömen Ustası İsmail Araç’a arkadaşı ile birlikte çırak olmuş ve Sempozyumda gösterilecek parşömen üretimi workshopu için atölye çalışmalarına başlamıştır. İsmail Usta daha önce çırak olarak gelenlerin kısa zamanda bu işi bıraktıklarını söyleyerek ustalık usulüne göre sınavdan geçirmiş, sonra samimiyet ve isteklerini anlayıp bildiği her şeyi sakınmadan öğretmiş ve aralarında güçlü bir usta çırak bağı oluşmuştur (bk. Fotoğraf 17-18). 2017 yılının sonunda dedesinden kalan evin arka bahçesinde Arka Bahçe Parşömen Atölyesi’ni kurmuş ve orada geleneksel yöntemlerle parşömen üretmeye ve parşömeni anlatarak tanıtmaya devam etmektedir.

Nesrin Ermiş parşömen ve üretimi hakkında şunları söylemiştir: *“Parşömen üretmeyi öğrenmek ve üretmeye başlamak bir zanaatın yok olmaması, devam etmesi ve gelecek nesillere aktarılması adına çıkılmış çok samimi bir başlangıçtı. Parşömen benim için Pergamon Krallığı’na, Krates ve İrodikos’a duyduğum saygı; ustamla aramda gelişen, perçinlenen vefa ve minnet duyguları; Demet’e duyduğum güven ve aramızda perçinlenen inat, inanç, sevgi, emek; doğduğum şehre katkı; antik bir kültürü ve kaybolmaya yüz tutmuş bir zanaatı devam ettiriyor olmanın tatmini; kadının gücü; üretmenin keyfi; evin ilk sahibi büyük dedem Tabak Yusuf’un hatırasına yad; evin son sahipleri dedem ve anneanneme evlerini yaşatacağıma dair verdiğim sözdür. Parşömen inanç, sevgi, emek, hürmet ve minnetle doğduğu bu topraklarda yaşamaya devam edecektir.”*



Fotoğraf 17-18. Parşömen ustası Nesrin Ermiş. (Nesrin Ermiş arşivinden ve Günseli Baki fotoğrafı)

5. Sonuç

İnsanlığa sunduğu birçok olanağın yaratıcısı ve öncüsü olan Bergama, sahip olduğu kültürel değerlerle on plana çıkan bir kenttir. Parşömen Bergama'nın geçmişinden bugüne kadar gelen, onun ününü pekiştiren ve şehrin ismiyle özdeşleşen en önemli materyaldir. Yaklaşık 2200 yıl sonra anavatanı olan Bergama'da tekrar hayat bulan parşömen artık unutulmuş bir yazı malzemesi değil, sanatla iç içe geçmiş günümüzde de hala varlığını sürdürebilen Bergama Mirası olarak doğduğu topraklarda yeniden ve sonsuza dek yaşatılmaya özverili İsmail Usta, Demet ve Nesrin Ustalar sayesinde devam etmektedir.

İsmail Usta yeni ustalar yetiştirirken onlara parşömen üretimindeki tüm incelikleri ve teknikleri öğretmiştir. Daha sonra üretilen parşömeni üzerine talep edilen yazıları yazmak suretiyle yazı malzemesi olarak kullanan Demet Usta olmuştur. Nesrin Usta ise geleneksel yöntemlerle üretilmiş olan parşömeni farklı objelere aktarmıştır. Böylece, parşömenden yapılmış çok çeşitli dekoratif öğeler turizme kazandırılmış ve parşömenin tekrar dikkat çekmesi sağlanmıştır.

Ancak, teknolojik alet ve kimyasal kullanmadan tamamen doğal ve geleneksel yöntem ile parşömen üretimini bilen çok az sayıda ustanın olması diğer tüm el sanatları ve zanaatlerinde de olduğu gibi bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden bu topraklara ait kültürel değeri yaşatmamız ve yeni ustalar yetiştirmemiz gerekmektedir. Ayrıca, kültürel mirasların benimsenmesinde, korunmasında ve devamlılığının sağlanmasında yalnızca yasa ve kuruluşlar yeterli olamamakta; yerel halkın, mirasa yönelik algısının ve tutumunun, mirasların sürdürülebilirliğinde ve korunmasında etkili olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AFŞAR, A. ve diğerleri (2011). "Parşömen Üretimi, Önemi ve Kullanımı". *Uluslararası Bergama Sempozyumu*, 7-9 Nisan 2011, Bergama, İzmir, s. 313-323.
- AFŞAR, A. ve diğerleri (2013). "Parşömen Üretiminde Kalitenin Artırılması Üzerine Bir Araştırma". *II. Uluslararası Bergama Sempozyumu*, 9-10 Mayıs 2013, Bergama, İzmir.
- Anonim (1992). "Parşömen". *Genel Kültür Ansiklopedisi-3*, Sabah Gazetesi Yayınları, s. 1687.
- BAJZA, H. Ve diğerleri (2004). "Experimental studies in Restoration And Conservation of Historical Leather". *Journal of the Society of Leather Technologies and Chemists*, 88: 18-22.
- BAYRAMOĞLU, E. E. - YILMAZ, S. (2018). "Parşömenin Tarihi ve Dekoratif Koleksiyonları". *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, Özel Sayı 1, s. 242-251.

- BICCHIERI, M. ve diğerleri (2011). "Non-Destructive Spectroscopic Characterization of Parchment Documents". *Vibrational Spectroscopy*, 55, 267-272.
- BIRT, T. (1959). *Das Antike Buchwesen in seinem Verhältniszur Literatur*, Aalen, 73.
- BUDRUGEAC, P. ve diğerleri (2004). "Identification of Collagen-based Materials That Are Supports of Cultural And Historical Objects". *Journal of Thermal Analysis and Calorimetry*, 77(3): 975-985.
- COHEN, N. S. ve diğerleri (2000). "Measurement of Shrinkage Behaviour in Leather and Parchmentby Dynamic Mechanical Thermal Analysis". *Thermochima Acta*, 365: 111-117.
- CRUM, W. E. (1905). "A Coptic Recipe for the Preparation of Parchment", *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*, Vol. XXVIII, 166-171.
- CUCOS, A. ve diğerleri (2011). "Dynamic mechanical analysis (DMA) of new and historical parchments and leathers: Correlations with DSC and XRD". *Thermochima Acta*, 516: 19-28.
- DAĞTAŞ, L. (2007). *Müze ve Koleksiyonlardan Deri Eserler*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri,
- DAĞTAŞ, L. (2017). *Adını Bergama'dan Alan Pergament ve Anadolu'nun Son Karatabağı Bergamalı İsmail Araç*. İzmir: Bergama Belediyesi Yayınları.
- DALKIRAN, Ö. (2013). "Kitabın Tarihi". *Türk Kütüphaneciliği*, 27 (1), s. 201-213.
- FORBES, R. J. (1959). *Das Antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur*. Aalen.
- FORBES, R. J. (1967). *Bergbau, Steinbrauchtaetigkeit und Hütterwesen*. Göttingen.
- GARDTHAUSEN, V. (1911). *Das Buchwesen in Altertum und in byzantinischen Mittelalter*. Leipzig.
- GÖNLÜGÜR, M. (2007). *Son Parşömen*. İzmir: Bergama Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- GÖNLÜGÜR, M. (2010). "Bergama'nın İnsanlığa Armağanı: Parşömen". *İzmir Dergisi*, 4, s. 76.
- GÖNLÜGÜR, M. (2015). "Bergama Parşömeni Marka Olma Yolunda". *İzmir Dergisi*, 34, s. 114-119.
- GÜNGÖR, Y. (2005). "Bergama Krallık Kültü". *Bergama Belleten-14*, İzmir: Bergama Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- HODGES, H. (1964). *Artifacts*. London.
- IRVING, T. (2008). "The Manufacture of Parchment And Vellum". *World Leather*, 20-22.
- İŞÇİ, T. ve diğerleri (2017). "Kültürel Miras Parşömene Yönelik Yerel Halk Tutumunun İncelenmesi", *I. Uluslararası Turizmin Geleceği: İnovasyon, Girişimcilik ve Sürdürülebilirlik Kongresi*, Mersin, Türkiye, 27-29 Eylül 2017, s. 1259-1269.
- KENYON, F. G. (1951). *Booksand Readers in Ancient Greeceand Rome*. 2. ed Oxford.

- KOIZHAIGANOVA, M. ve diğeri (2010). "Parchment Making Processes". *İzdenis*, 2 (1), s. 24-27.
- KÜÇÜKALİ, R. - TAŞĞIN, Z. (2017). "Bilim Tarihine Katkısı Yönüyle Parşömen Kağıdı". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Social Science*, S. 58, s. 131-140.
- LEVEY, M. (1957). "Tanning Technology in Ancient Mesopotamie". *Ambix*, VI, 39.
- LUCAS, A. (1948). *Ancient Egyptian Materials and Industries*. London.
- MAKSOD, G.A. (2000). "An Evaluation of Selected Applied Polymers for the Treatment of Parchment". *15th World Conference on Nondestructive Testing*, October 2000, Roma, 15-21.
- MAYER, R. (1969). "Parchment". *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, New York: Thomas Y. Crowell Company, 282-283.
- RYDER, M. L. (1960). "Parchment - Its History, Manufacture And Composition". *Journal of the Society of Archivists*, 2:9, 391-399.
- SAĞLAM, D. (2011). "Parşömen". *Uluslararası Bergama Sempozyumu*, 7-9 Nisan 2011, Bergama, İzmir, s. 324-332.
- SAĞLAM, D. (2013). "Parşömenin Tarihçesi ve Geleneksel Yapım Tekniği". *II. Uluslararası Bergama Sempozyumu*, 9-10 Mayıs 2013, Bergama, İzmir, s. 244-254.
- SAKAOĞLU, N. - AKBAYAR, N. (2002). *Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü*. İstanbul: Üçer Ofset/Orjin Grup.
- SANDERMANN, W. (1988). *Das Zeitalter des Pergament, Die Kulturgeschichte des Papiers*. Germany: Springer-Verlag.
- SAXL, H. (1954). "A Note on Parchment". *A History of Technology*, Vol. II, 189-190.
- SAXL, H. (1954a). *An Investigation of the Qualities, the Methods of Manufacture, and the Preservation of Historic Parchment and Vellum With a View Told Entifying the Species of Animal Used*. M.Sc. Thesis, Leeds University.
- SCHUBART, W. (1921). *Das Buch bei den Griechen und Römern*. Leipzig, Germany.
- YILDIZ, N. (1990). "Eskiçağda Yazı Malzemesi Olarak Kullanılan Parşömen". *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 5, s. 325-364.
- YILDIZ, N. (1993). *Eski Çağda Deri Kullanımı ve Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi.
- YILDIZ, N. (2003). *Antikçağ Kütüphaneleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: GÖKHAN, H. (2018). "Papirüsten Parşömene Kağıdın Tarihi". <http://halilgokhan.blogspot.com/2012/01/papirusten-parsomene.html> (Erişim: 12.06.2019)

URL-2: NORMAN, R. (2017). "The History of Vellum and Parchment". Eden Workshops. <http://www.edenworkshops.com/Vellum & Parchment.html> (Erişim: 15.08.2019)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Demet SAĞLAM TOKBAY -1978 İstanbul doğumlu, Ege Üniversitesi Bergama Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon bölümü mezunu, 2017 yılından itibaren Parşömen Ustası.

KK-2: Nesrin ERMİŞ -1984 Bergama/İzmir doğumlu, Dumlupınar Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümün mezunu, Parşömen Ustası, UNESCO Dünya Mirası Biriminde görev yapmakta, Bergama.

AZERBAJCAN'IN CECİM, PALAZ, ŞEDDE DOKUMALARI ÖRNEĞİNDE GÜNCEL KUMAŞ ve GİYSİ TASARIMI UYGULAMALARI



MODERN FABRIC AND CLOTHING DESIGN APPLICATIONS IN THE CASE OF AZERBAIJAN'S JEJIM, PALAZ AND SHEDDE WEAVINGS

Sedef ACAR* – Minara GULİYEVA**

ÖZ: Araştırmanın öncelikli amacı; Azerbaycan'ın dokuma kültürüne ait geleneksel düz dokumaların teknik, desen motif ve malzeme özelliklerinin incelenmesi ve giysilik kumaş nitelikleri kazandırılmak üzere yeni tasarımlarda ilham kaynağı olarak kullanılmasıdır. Tekstil sektöründe geleneksel öğeler sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle 60'ların sonlarına doğru yaşanan modernizm sonrası süreçte giysilik kumaş sektöründe yoğun şekilde görülen bu eğilim günümüzde de devam etmektedir. Geleneksel teknikler ve malzemelerin güncel tasarımlara taşınmasıyla sağlanan ve günümüzde önemi sıklıkla vurgulanan sürdürülebilirlik kavramına da hizmet eden tür tasarım çalışmalarını kültürel, çevresel ve ekonomik getiriler içermektedir. Dolayısıyla, Azerbaycan'da üretilen, Türkçe sınıflandırmalarda "düz dokuma yaygılar" grubuna karşılık gelen ve Azerbaycan'da "havsız halılar" adı verilen guruptaki "cecim", "palaz" ve "şedde" dokumalarının güncel tasarım diliyle değerlendirilmesiyle sürdürülebilir tekstil üretim hareketlerine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu amaçlar doğrultusunda geleneksel Azerbaycan düz dokuma tiplerinden üçü, bütüncül bir yaklaşım gösterilerek kumaş tasarımında ve giysi tasarımında esin kaynağı olarak kullanılacak ve yeni tasarımlara ulaşılacaktır. Çalışma sürecinde giysi tasarımı ve onun çalışma malzemesi olan dokuma kumaşlar form-desen, renk ve tuşe ilişkileri dikkate alınarak tündengeyim anlayışıyla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cecim, palaz, şedde, geleneksel dokuma, giyim modası.

ABSTRACT: The main purpose of the research; To explore the technical, embroidery, motifs and material features of traditional weaving carpets of Azerbaijan's weaving culture and use them to gain the quality of fabrics in new designs as a source of inspiration. National elements are often used in textile sector. Especially, in the late 60s during the modern period this trend was very noticeable in the fabric sector which continues nowadays. These kinds of design works have cultural environmental and economic benefits which are often emphasized today serve the concept of sustainability providing the transfer of traditional techniques and materials to the existing designs. Therefore, the aim of flat-weave carpets such as "jejim", "palaz" and "shedde" produced in Azerbaijan is to contribute sustainable textile production by evaluating the existing design language.

With the perspective of research three of the traditional Azerbaijani plain weaving types will be used as a source of inspiration in fabric design and garment design by taking a holistic approach and new designs will be achieved. During the working process, garment design and woven fabrics which are its working material will be worked with deductive approach by considering form-pattern, color and touch relations.

Keywords: Jejim, palaz, shedde, traditional weaving, fashion clothing

* Doç. Dr. – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarımı Ana Sanat Dalı / İzmir - sedef.acar@deu.edu.tr

** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi / İzmir - minara.guliyeva85@yahoo.com

1. Giriş

Tasarım eylemi, tasarım girdisi olarak ortaya koyulan unsurların yaratıcı yaklaşım ve teoriye dayalı tasarım bilgileriyle işlenmesiyle eşsiz tasarım nesnelere üretimeye odaklanır. Çalışma nesnesi ne olursa olsun tasarım kavramına geniş açıdan bakıldığında, belirli esaslarının olduğu görülmektedir. Bunların en önemlilerinden birisi esin kaynaklarıdır.

Tasarım oluşum sürecinde araştırma, yenilik, yaratıcılık, çok yönlülük ve gidilecek ilk yönü bulmak esastır. Tasarım sürecinin ardındaki itici güç, özgün fikirlerin gelişmesine neden olur. Bir şeyin hissediliş ve vücutta duruş şekli, sürecin en can alıcı noktalarından birisidir ve bunun için birçok kaynaktan esinlenilebilir (Seivewright, 2013: 20).

Geçmişten beri var olan doğal liflerden günümüz teknolojisinin sunduğu malzemelere kadar geniş bir alanda çalışan tekstil tasarımcılarının esinlendiği çok sayıda kaynak mevcuttur.

“Soyut kavramlar veya somut nesnelere, güncel olaylar, tarih, mimari, görsel-işitsel sanatlar gibi sayısız esin kaynağı yanında tekstil tasarımcısının faydalandığı en önemli kaynaklardan birisi geleneksel tekstillerdir.” (Acar ve Tosun, 2016: 115).

Modern tasarım eğitiminin gereklerini yerine getirerek geleneksel tekstilleri estetik, malzeme, üretim tekniği açısından ele alıp yeni tasarımlara dönüştürmek ve güncel moda ortamına taşımak günümüz tekstil modası eğilimleri açısından önemlidir.

Geleneksel tekstillerin güncel modada kullanılmasına yönelik eğilimler 60'lı yıllarda daha yoğun hale gelmiştir. “Özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde I. ve II. Dünya Savaşları, ardından gelen ve 1965 yılına kadar süren Vietnam Savaşı sürecinde mutsuz ve içine kapalı bir savaş sonrası nesli yetişmiştir. Modern mimarinin ortaya koyduğu ‘Pruitt-Igoe’ gibi dar gelirli Amerikalıların yaşadığı apartmanlar soğuk, insana yabancı, beton görünümleriyle tek düze hayatın sembolleri haline gelmiştir. Bunun gibi sosyal ve politik etkilerin psikolojik dışavurumları giyim modasında bir devrimin yaşanmasına neden olmuştur. Genç kuşak, bireyselliğinin biçimsel dışavurumunu giyim tercihleriyle gerçekleştirmiştir.” (Acar ve Tosun, 2016: 115).

Amerika Birleşik Devletleri’nde “hippie” adı verilen, küreselleşme karşısında bireysel ve yerel olanı destekleyen özgürlükçü gençlerin önderliğinde başlayan hareket, moda dünyasında yansımalarını bulmuş; “1968 yılında tekstil ve moda tasarımcısı George Kenneth Scott’ın “hippie-gipsy-look” koleksiyonuyla geleneksel değerlere olan eğilim doruk noktasına ulaşmıştır” (Buzatti, 1963). Giysi formlarına paralel olarak, onun çalışma malzemesi olan kumaşlar da motif, desen, doku, renk açısından geleneksel tekstillere odaklanmıştır.

Geleneksel tekstillerin güncel modada kullanımının tercih edilmesi, Batı’daki kitlesel hareketler kadar psikolojik nedenlere de

dayandırılmaktadır. Örneğin Larsen ve Weeks (1975: 64); şehir hayatının insanları doğadan koparmasının yarattığı özlem duygusunun ruhsal, estetik boşluklar yarattığını düşünmektedir. Onların düşüncesine göre; tekstillerde doğal dokular ve malzemelerin kullanılması insanoğlunun ruhsal boşluklarını doldurmaktadır.

Sosyal ve psikolojik etkilerin ortaya koyduğu gerekçelerle tekstil tasarımcıları geçmişte olduğu gibi günümüzde de geleneksel tekstillerle ilgilenmektedir. Tasarımcılar geleneksel tekstilleri gelenek, örf ve adetler açısından veya motif, desen, renk, yapı gibi fiziksel özellikleri açısından ele alarak, soyut ve somut çağrışımlarıyla tasarım ürünlerini ortaya koymaktadır.

Belirtilen anlayışla, Azerbaycan'da dokunan geleneksel dokumaların bir grubu olan "cecim", "palaz" ve "şedde"ler, tasarımlar için bilgi kaynağını sağlamak üzere araştırılarak yeni bir bakış açısıyla ele alınmaya çalışılmıştır.

2. Malzeme ve Yöntem

Azerbaycan halk dilinde ve tekstil literatüründe "havsız halı" adıyla anılan "cecim", "palaz" ve "şedde" gibi dokumalar, Anadolu'da "düz dokuma yaygılar" sınıflandırmasına karşılık gelmektedir. (Guliyeva ve Acar, 2018: 20)

Taghiyev ve Taghiyeva'nın (2007: 212-215) da özellikle üzerinde durdukları üzere; Azerbaycan'da bu tür dokumalara verilen isimler bölgelere göre terminolojik farklılıklar göstermektedir. Fakat belirtilen tekstillerin isimlendirme açısından farklılıkları olsa da, görsel ve yapısal açıdan standartları olmasa da bazı ortak bileşenleri söz konusudur.

Bu dokumaların genel özellikleriyle ilgili bilgiler için, Guliyeva ve Acar'ın konuyla ilgili görsel ve yapısal bilgileri derlediği "Azerbaycan Havsız Halılarının Bir Grubu Hakkında Araştırma" başlıklı yayınından faydalanılmıştır (Bk.: Guliyeva ve Acar, 2018) Belirtilen yayın kapsamında "Cecim", "palaz" ve "şedde" dokumalarını yakından incelemek üzere Bakü'deki Azerbaycan Halı Müzesi'ndeki örnekler görüntülenmiş ve basılı yayınlardan bilgiler derlenmiştir. Ulaşılan kaynaklarda dokumaların yapısal özellikleriyle ilgili detaylı teknik bilgilere rastlanamamıştır. Müze'de de detaylı incelemeye izin verilmediği için örnekler üzerinde sadece görsel inceleme yapılabilmiş, sıklık, iplik kalınlığı gibi yapısal özellikler görüntülerin ölçülerek değerlendirilmesiyle yaklaşık olarak verilebilmiştir.

Tasarımların, dokumaların belirleyici niteliklerine uygun olarak çözümlü, atkı yüzlü, eşit yüzlü bezayağı (Emery, 1995) veya ilave çözümlü kullanarak, deseni oluşturan renk dizimlerini dikkate alınarak, orjinallerine uygun hammaddeler kullanılarak görsel ve yapısal açıdan esin kaynaklarına uygun olması sağlanmıştır. Kumaşların giysi tasarımında kullanılarak güncel moda alanına taşınmasına karar verilmiştir. Tümdengelim çalışma metoduyla, giysi tasarımında kullanılacak kumaşların tuşe, renk ve desen özellikleri kumaş ve giysi tasarımcısı tarafından giysi modelleri üzerinde birlikte düşünülmüş ve kumaşların teknik çözümlerini, hammadde ve

renk özelliklerini içeren detaylı tasarımları giysi eskizleri üzerindeki etkileri dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.

Bütüncül yaklaşıma uygun olarak esin kaynaklarını içeren ve çalışmaların çerçevesini belirleyen tasarım atmosferini oluşturan renk, doku, desen etkileri ve eskiz çalışmaları yapılmıştır. (Resim 1)



Resim 1: Dokuma ve giysi tasarımları için renk, desen doku etkileri ve eskizler.
Tasarım: Minara Guliyeva, 2017.

3. Cecim, Palaz ve Şeddenin Kısaca Dokumacılık Geçmişi ve Belirleyici Özellikleri

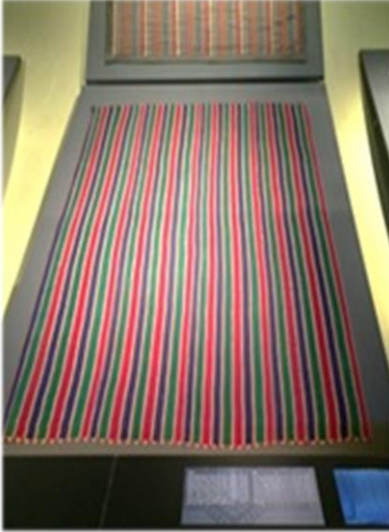
El dokumacılığı 12. ve 15. yüzyıllar arasında, Azerbaycan'da mevcut sanatlar arasında en çok gelişim gösterenlerden birisidir. Özellikle “cecim”, “palaz” ve “şedde”nin, geleneksel Azerbaycan dokumaları içinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bu yüzyıllarda Azerbaycan'da bulunan yabancı seyyahlar, yerli halkın hem iç, hem de dış pazarlar için çok miktarda yüksek kaliteli ipekli, keten ve yünlü kumaşlar, halı, cecim (Azerbaycan'da cecim, çözümlü bir dokuma türü olup, Anadolu'daki cecim dokumasından farklıdır) palaz vs. tekstil ürünleri dokuduklarını günlüklerinde belirtmişlerdir (Güngör, 2007: 173).

“Cecim” dokumaları, Azerbaycan'da hem halk hem de soyluların en sık kullandığı, dokumacılık geleneğini yansıtan önemli bir üründür. Çeşitli renklerde boyuna şeritlerden oluşan bir kompozisyona sahiptirler. Ensiz ve uzun parçalar halinde üretilen bu dokumalar çözümlüdür.

Çözümlü dokumada çözümlü ipliklerinin sıklığı atkı ipliklerine göre daha yüksektir ve atkı iplikleri çözümlerin arasında saklanmaktadır (Mallett, 2000: 27). Yatay yer tezgâhında dokunan cecimlerin eni 25-30 cm, uzunluğu ise 15 m civarında olabilmektedir. Hazırlanacak ürünün ebadına bağlı olarak

bu şeritten gereken uzunlukta parçalar kesilerek yanlarından birbirine dikilmekle gereken genişlik ve uzunluğa sahip ürün elde edilir...Hem çözgüsü hem atkısı ipek olan cecimlerde çözgü, santimetrede 44-50'ye kadar çıkabilmektedir (Paşayeva, 2012: 103-111). Dokumalar “cecim yer hanası” adı verilen dar enli tezgahlarda üretilmektedir.

Kompozisyon tipine göre cecimler iki büyük gruba ayrılabilirler. Bunlardan 1.si kompozisyonu düz renkli şeritlerden oluşan cecimler; 2.si ise kompozisyonu desenli şeritlerden oluşan cecimlerdir. Ama şunu kaydetmeliyiz ki, kompozisyonu sadece desenli şeritlerden oluşan cecimlere çok az rastlanmaktadır. Bu grupta genelde desenli şeritlerle düz şeritler ve onları ayıran ince suların (çizgilerin) sıralanmasından oluşan kompozisyonlardan söz edilebilir (Paşayeva, 2012: 104). (Resim2; Resim 3)



Resim 2: Düz renkli şeritli cecim Azerbaycan Halı Müzesi - Fotoğraf: Minara Guliyeva, 2017.

Resim 3: Karabağ'dan desenli cecim, 20.yy. başları Azerbaycan Halı Müzesi - Fotoğraf: Minara Guliyeva, 2017.

“Cecim”ler, geçmişte Şamahı şehrinin ustaları tarafından dokunmuştur. Ürün olarak geniş bir yelpazede kullanılan cecimler Şirvan'da daha çok giysilik olarak değerlendirilmiştir.

“Palaz” veya “palas” olarak adlandırılan dokumalar, Azerbaycan'la birlikte Ortadoğu, Orta Asya ve Kafkasya halkı arasında yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Hasır dokumalar çözgü telleri arasından atkının iki alt iki üstten atılması (ribs dokuma tekniği) suretiyle oluşturulmuştur. Azerbaycan'da bu dokumalara genel olarak “palaz” dokuma denilmektedir. Yün, pamuk, ipek ve keten liflerinden dokunmaktadır. Zamanında Şirvan, Udulu ve Paşalı kentlerinin ipek palazlar dokunmaktaydı ve bu yöreler ipek palazlarıyla bilinmekteydi (Yanar, 2019: 31).

“Palaz” kavramı ucuza mal olan döşemelik kumaşlar için kullanılır. Ancak araştırmalar “palaz”ların sadece yer yağısı değil, aynı zamanda giysi üretmek amacıyla da kullanıldığını göstermektedir (Guliyeva ve Acar, 2018: 26).

Bu kelime, Arap ve Fars sözlüklerinde dervişlerin giydiği kaba yün elbise anlamında da kullanılır. Antik dönemlerde yer yaygısı olarak kullanılmasının yanı sıra dini törenlerde kutsal giysi olmuş, yas törenlerinde kullanılmış hatta sufilik mesleği doğrudan “palaz” ile ilişkilendirilmiştir. Tevrat’ta dini törenlerde Yaratıcı (Tanrı) karşısında ibadet ederken palazdan dikilmiş bir elbise giyme gerekliliği vurgulanmıştır (Aliyeva, 1996: 36).

Görsel ve yapısal açılarından incelendiğinde, “cecim” dokumalar gibi çizgili desene sahip olduğu görülür. (Resim 4) Fakat üretim yöntemi açısından iki dokuma arasında temel farklılıklar bulunmaktadır.



Resim 4: Palaz örneği, Azerbaycan Halı Müzesi - Fotoğraf: Minara Guliyeva, 2017

Paşayeva’ya göre; bunların arasında çok önemli bir fark vardır: “palas”ın atkı yüzlü, “cecim”in ise çözgü yüzlü bezayağı yapısında olmasıdır. Yani “palas”ın şeritlerini renkli atkı iplikleri, “cecim”inkini ise renkli çözgü iplikleri oluşturmaktadır (Paşayeva, 2012: 112).

Azerbaycan’da “palaz”lar, diğerler havsız halı türlerinden daha fazla üretilmiştir. Kullanımı günümüzde yaygın olarak devam etmektedir. Deve ve koyun yününden, ipekten ve pamuktan dokunmuş örnekleri mevcuttur. Desenleri de oldukça sadedir. “Palaz”lar genel olarak bezayağı örgülü basit dokumalardır. Sadece “çiyi palaz”lar motif içerir (Guliyeva ve Acar, 2018: 26). (Resim 5)



Resim 5: Çiyi palaz, Gazah, 20 yy. başları Azerbaycan Halı Müzesi - Fotoğraf: Minara Guliyeva, 2017.

Azerbaycan halkının geçmişte yaygın olarak kullandığı düz dokumalardan diğeri de “şedde” adıyla bilinmektedir.

“Şedde” yün, pamuk ve ipek ipliklerle bezayağı örgüsüyle dokunur ve dokuma yapısında çözgü ve atkılar eşit derecede görülür. Bezayağında her iki iplik sisteminin yapı içinde görüldüğü bu tür dokumalar “eşit yüzlü” dür (Emery, 1995). Genelde, şeddeler kırmızı ve lacivert çizgilerden ya da kırmızı-lacivert ipliklerin atkı ve çözgü yönünde eşit sayıda sıralanmasıyla ouşan kare (dama) desenlerine sahiptir.

Tahirov’a (2012: 32) göre; damalı (dama-dama) şedde daha fazla bilinmekle birlikte iki türü daha vardır. Bunlar: saya (düz veya şal) ve mezmunlu (zili veya tasvirli) şededir. Bu şeddelerin kalın dokunanlarından döşemelik, duvar örtüsü; ince dokunanlarından erkek ve kadın giysileri hazırlanır.

Damalı şeddeler (Resim 6) evlerde yorgan ve şilte yüzü, perde, çarşaf, torba vb. için kullanılırdı. Perde ve halı amacıyla dokunan şeddelerde karelerin yüzeyi, Karabağ ve Gazah havsız halılarına özgü hayvan ve kuş motifleriyle süslenmiştir (Resim 7). Motifler takviye atkı ile yapıldığı için dokuma üzerinde işleme gibi görünürler. Damalı şeddeler ağırlıklı olarak yün, ipek ve nadiren pamuk ipliklerinden dokunur. Evde dama-dama şeddeden bayram ve düğün elbiseleri, çadra (çarşaf), perde ve döşek yüzü dikilir, bey (damat) çadırı kurulurdu (Tağiyeva, 2015: 35).



Resim 6: Damalı şedde, Karabağ, Azerbaycan Halı Müzesi, 20. yy. başları
Fotoğraf: Minara Guliyeva, 2017.



Resim 7: Tasvirli şedde, Azerbaycan Halı Müzesi 20. yy. başları.
Fotoğraf: Minara Guliyeva, 2017.

19.yy'da, Rusya'nın Orexovo Zuevo, Tver ve Ivanovo Voznesenski kentlerinde düşük maliyetli çeşitli şark desenli kumaşların üretilmesi ve Azerbaycan'da da yaygınlaşması sonucu yerel işletmelerin kumaş üretimi yavaş yavaş ortadan kalkmış ve şal şeddelerin kullanımı tamamen durmuştur. Fakat günümüzde Azerbaycan'da hala bu tür yünlü kumaşlara halk arasında şal, şedde denilmeye devam edilmektedir (Guliyeva ve Acar, 2018: 30).

4. Geleneksel Örneklerinden Esinlenerek Tasarlanan Kumaşlar

İncelenen örnekler doğrultusunda tasarlanan kumaşlar için öncelikle hazır boyanmış ipliklerden seçim yapılmış, gerekli görüldüğü durumlarda ham yün ipliklere asit boyarmaddelerle boyama yapılmıştır. Uygulamalar armürlü deneme tezgahlarında gerçekleştirilmiştir. (Resim 8)



Resim 8: Tasarımlar için seçilen hazır iplikler ve tasarımlar için boyanan iplikler.

Çalışma kapsamında geleneksel kumaşların eski örnekleri yapısal ve estetik açıdan incelenerek belirleyici niteliklerini sağlayan ortak değerleri ortaya konulmuştur. Örneğin; “cecim” dokumalarının genel olarak atkılara oranla daha sık çözgümlü yani “çögü yüzlü bezayağı” örgüsünde ve motif üretimini sağlayan ilave ipliklerle, çözgü yönünde çizgili desende üretildiği ve bunların bir çok “cecim” dokumanın ortak değeri olduğu tespit edilmiştir. Kumaş Tasarımı-1’de bu tür ortak özellikler dikkate alınmıştır.

Genellikle yer yaygısı olarak dokunanan dar enli olan “cecim”lerin üretim şekline uygun olarak, kumaş boyunda çizgili bir desen üretmek üzere renkli yün çözgümler hazırlanmıştır. Çözgü sıklıkları, geleneksel örneklerinde olduğu gibi atkı sıklıklarından yüksek tutulmuştur. Bu sayede renkli çözgümlerin yüzey üzerinde daha çok görüldüğü, atkı ipliklerinin ise neredeyse görünmediği boyuna çizgilere sahip bir desen elde edilmiştir.

Cecimlerin ipek olanlarında çözgü sıklığı 44-55 tel/cm olanlarına rastlansa da, 8/2 Nm inceliğinde yün çözgü kullanıldığı için sıklık daha düşük tutulmuştur. “Kompozisyonu desenli cecim”lerde olduğu gibi bezayağı örgüsüne sahip zeminde ilave/ekstra çözgü kullanılarak üçgen motifler oluşturulmuştur.

Geleneksel cecimlerde genellikle doymuş renkler kullanılırken, onlardan farklı olarak, kumaşın deseninin giysi formlarından daha ön planda olmasını önlemek üzere doymamış renkler tercih edilmiştir. (Resim 9)



Resim 9: Kumaş tasarımı-1, cecimden esinlenen dokuma ve desen detayı - Tasarım: Sedef Acar, 2017.

Kumaşın çözgü sıklığı: 18 tel/cm, atkı sıklığı: 8 tel/cm’dir. Uygun kumaş gramajına yakın değerleri sağlamak üzere çözgülerde 8/2 Nm yün, atkılarda ise 10/2 Nm pamuk kullanılmıştır. (Tablo 1)

Tablo 1: Kumaş tasarımı-1'in yapısal özellikleri

	CECİM (Kumaş tasarımı- 1)
Teknik	Ekstra Çözgü
Örgü	Bezayağı
Çözgü sıklığı	18 tel/cm
Atkı sıklığı	8 tel/cm
Kumaş eni	40 cm
Çözgü hammadde-numarası	Yün- 8/2 Nm
Atkı hammadde-numarası	Pamuk-10/2 Nm

Palaz dokumaların ortak belirleyici nitelik gösteren özellikleri “atkı yüzü bazayağı” örgüsüne sahip olmaları ve enine çizgili desenler içermeleridir. Kumaş tasarımı-2 bu özellikler dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.

Yün, ipek, pamuk veya keten liflerinden üretilen palaz dokumalar dikkate alınarak, giysi üretiminde değerlendirilen Kumaş tasarımı-2'de pamuk çözgü ve yün atkı kullanılmıştır. Çözgü sıklıkları geleksel örneklerinde de olduğu gibi atkı sıklıklarından daha düşüktür. Bu nedenle renkli atkılardan yüzey üzerinde tamamen görüldüğü, çözgülerin hiç görünmediği enine çizgili desenler elde edilmiştir.

Kumaş tasarımı-2 geleneksel örneklerinde olduğu gibi kırmızı ve lacivertin doymuş renk tonlarıyla dokunmuş, gri ve beyaz da dengeleyici renkler olarak kullanılmıştır. Beyaz renkli dar çizgiler geniş olan diğer renkleri çerçeveleyici bir etki göstermektedir. (Resim 10)



Resim 10: Kumaş tasarımı-2, palazdan esinlenen dokuma tasarımı. Tasarım: Sedef Acar, 2017.

Kumaşın çözgü sıklığı: 4 tel/cm, atkı sıklığı: 8 tel/cm'dir. Uygun kumaş gramajına yakın değerleri sağlamak üzere çözümlerde 10/2 Nm pamuk, atkılarda 4 Nm yün iplikler kullanılmıştır. Bu değerler sayesinde

kışlık kullanıma uygun, hem etek hem çanta olarak kullanılabilir nitelikte, düşük dökümlülük özelliği olan, kalın bir kumaş elde edilmiştir. (Tablo 2)

Tablo 2: Kumaş tasarımı-2'nin yapısal özellikleri

	PALAS (Kumaş tasarımı -2)
Teknik	Tek kat
Örgü	Bezayağı
Çözgü sıklığı	4 tel/cm
Atkı sıklığı	8 tel/cm
Kumaş eni	40 cm
Çözgü hammadde-numarası	Pamuk- 10/2 Nm
Atkı hammadde-numarası	Yün- 4 Nm

“Şedde” dokumalarının ortak belirleyici niteliklerini gösteren özellikleri “eşit yüzlü bazayağı” örgüsüne sahip olmalarıdır. Bu görüntülerin oluşturulabilmesi için çözgü yönünde eşit sayıda iki farklı renkle renk dizilimi yapılmalıdır. Bu sayede çizgili veya her iki yönden renk gruplarının çakışmasıyla elde edilen kareli desenler üretilmektedir. Kumaş tasarımı-3 bu özellikler dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.

Kumaş tasarımı-3’de kareli ve çizgili görüntülerine uygun bir desen üretmek üzere yün çözgüler ve atkılar elde boyanmıştır. Geleneksel örneklerinde olduğu gibi çözgüler iki ayrı renk grubunda sıralanmıştır. Ayrıca, çözgü ve atkı sıklıklarının eşit değerlerde tutulmasıyla çözgü ve atkı renk buluşmalarının durumuna göre boyuna çizgilere ve karelere sahip bir desen elde edilmesi sağlanmıştır.

Dokumada geleneksel şedde örneğine benzer şekilde bordo ve gri iplikler boyanarak kullanılmıştır. (Resim 11)



Resim 11: Kumaş tasarımı-3, şeddeden esinlenen kumaş. Tasarım: Sedef Acar, 2017.

Kumaşın dokusunda çözü ve atkı eşit değerde görüldüğü için çözüde ve atkıda aynı incelikte ve yün iplikler, eşit sıklıkta kullanılmıştır. Kullanılan 4/2 Nm incelikte yün iplikler, 4 tel/cm çözü ve atkı sıklığında dokunmuştur. (Tablo 3)

Tablo 3: Kumaş tasarımı-3'ün yapısal özellikleri

	ŞEDDE (Kumaş tasarımı- 3)
Teknik	Tek kat
Örgü	Bezayağı
Çözü sıklığı	4 tel/cm
Atkı sıklığı	4 tel/cm
Kumaş eni	40 cm
Çözü hammadde-numarası	Yün- 4/2 Nm
Atkı hammadde-numarası	Yün- 4/2 Nm

5. Giysi Tasarım Süreci ve Uygulamaları

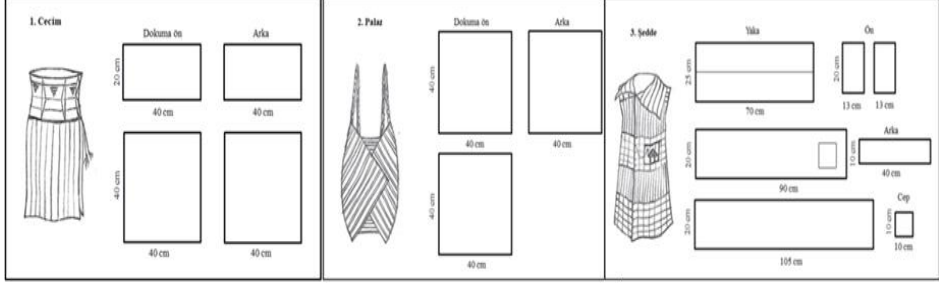
“Cecim”, “palaz”, “şedde” dokumaların hammaddeleri, kalınlıkları, renkleri ve desen etkileri dikkate alınarak kışlık giysiler tasarlanması uygun görülmüştür. Kumaşlarda çizgi ve kare içeren keskin geometrik desenler ve genellikle doymuş renklerin bir arada kullanılması giysi formlarını baskılayıcı bir etken olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle tüm bedeni kaplamayan, basit formlu giysiler tasarlanarak kumaş deseni ve form dengesi kurulmaya çalışılmıştır. Tüm görsel ve fiziksel etkiler dikkate alınarak kağıt üzerinde giysi eskizleri yapılmıştır. (Resim 12)



Resim 12: Giysi Eskizleri - Tasarım: Minara Guliyeva, 2017.

Doğal malzemeler ve elde üretimle birlikte, sürdürülebilirlik ve yavaş moda kavramlarına da odaklanan çalışma sürecinde atık miktarını da

mümkün ölçülerde azaltmak amaçlanmıştır. Bu nedenle giysiler için gerekli olan kumaş parçalarının kalıplara yetecek boyutlarda dokunması ve ayrıca kalıpların minimum ölçüde kesim ve dikim işlemi içermesi hedeflenmiştir. Kumaşlar enine ya da boyuna çizgiler içerdiği için giysi kalıpları için yeterli olacak kumaş ölçüleri, desen yönleri de dikkate alınarak dokumaya başlamadan önce planlanmıştır. (Resim 13)



Resim 13: Cecim, palaz ve şede dokumalarla giysi tasarımları kumaş ölçüleri. Minara Guliyeva, 2017.

Tümdengelim tasarım anlayışı doğrultusunda giysi eskizlerindeki desen ve tuşe etkilerine uygun şekilde tasarlanıp dokunan Kumaş tasarımı-1, Giysi tasarımı-1 için uygulanmıştır. Bu doğrultuda iki yandan yırtmaçlı, üzerinde dışa doğru çevrilmiş pensleri olan korsaj etkili kalın bir kemere sahip etek üretilmiştir. (Resim 14) Giysi tasarımı-1 üretilirken kumaşlar dokundukları şekliyle kullanılmış, kalıp kesimi yapılmamıştır. Elde dikilen eteğe sarkmaması için astar uygulanmıştır. Arka ve ön parça dikişle değil, kordonlarla sarılarak birleştirilmiştir.



Resim 14: Kumaş tasarımı-1'in kullanıldığı Giysi tasarımı-1'in uygulaması - Tasarım: Minara Guliyeva, 2017.

Kumaş tasarımı-2, Giysi tasarımı-2 için uygulanmıştır. Giysi tasarımı-2 üretilirken kumaşlar dokundukları şekliyle kullanılmış, kalıp kesimi yapılmamıştır. Çapraz yerleştirilmiş, elde dikilerek astarlanan kumaşlar düğmelerle birleştirilmiştir. Diyagonal çizgi yerleşimli etek uzun askılarla vücuda oturtulmuştur. Birleştirilmesi için dikiş kullanılmayan etek, alt kısmı toplanarak bir çantaya dönüşebilmekte bu sayede çok amaçlı kullanım olanakları ortaya çıkmaktadır. (Resim 15)



Resim 15 : Kumaş tasarımı-2'nin kullanıldığı Giysi tasarımı-2 ve çanta tasarımı uygulaması.
Tasarım: Minara Guliyeva, 2017

Kumaş tasarımı-3, Giysi tasarımı-3 için uygulanmıştır. Giysi tasarımı-3 üretilirken kumaşların dokunmuş şekilleri giyside omuz ve yaka kalıbı oluşturmak için az miktarda kesilmiştir. El dikişi yanında, işleme ve iplik bağlantıları yapılan Giysi tasarımı-3'ün yün kumaşı asit boyarmaddelerle elde renklendirilmiştir. Şedde kumaşlarının genel yapı ve desen özelliklerinden esinlenilerek dokunan kumaşta oluşturulan boyuna çizgiler ve kareli desenler Giysi tasarımı-3 üzerinde kalça, bel, omuz ve yaka bölgelerinde önceden planlanan dağılıma uygun olarak yerleştirilmiştir. Bu plana göre; giysinin kalça ve bel bölgesi kareli desen, omuz ve yaka bölgesi çizgili desenlerden oluşturulmuştur. Giyside cep uygulaması yapılmış, üzerine bazı şedde kumaşlarda karşılaşılan desenler elde nakış tekniğiyle uygulanmıştır. Ayrıca kalça, bel, omuz ve yaka kalıpları çözgü ve atkıda kullanılan yün ipliklerle uzun yüzmeler yaptırılarak birleştirilmiş giysi üzerinde ızgara görüntüleri elde edilmiştir. (Resim 16)



Resim 16: Kumaş tasarımı-3'ün kullanıldığı Giysi tasarımı-3'ün uygulaması - Tasarım: Minara Guliyeva, 2017

6. Sonuç ve Öneriler

Maddi kültür varlıkları biçim, desen, doku, renk gibi estetik özellikleriyle üreticisi olan toplumların geleneksel nesnelere dönüşmektedir. Tekstil açısından ele alındığında geleneksel öğeler içerisinde dokumanın önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Coğrafi koşullar ve göç kültürünün de getirdiği unsurlar nedeniyle dokuma Türk topluluklarında en yaygın tekstil uğraşı olmuştur. Düz dokumalar özellikle yün ve sonrasında ipek ve pamuğun da kullanıldığı bir çalışma alanıdır.

El dokumaları toplumların kültürel birikimlerinin özgün yansımalarından birisidir. "Havsız halı" olarak adlandırılan düz dokumalar Azerbaycan'da büyük öneme sahiptir. Esin kaynağı olarak ele alınıp çağdaş tasarımlara taşınan dokumalar geleneksel estetik öğeler yanında, geleneksel üretim yöntemlerinin eylemsel sürdürülebilirliğini de sağlamaktadır.

Ekonomik getiriler açısından ele alındığında, esin kaynağı olarak ele alınan geleneksel dokumaların özgün değerleriyle farklılık talebi içinde olan tekstil tüketicilerine kapsamlı seçenekler sunduğu görülmektedir.

Kültürel öğelerin çeşitli tasarım alanlarında kullanımıyla, toplumların özgün üretim yöntemleri dünyaya açılabilir.

Araştırma sürecinde Azerbaycan Halı Müzesi'nden elde edilen görseller ve yazılı kaynaklarda “cecim”, “palaz”, “şedde” dokuma örnekleri incelenmiştir. Renk, doku, desen, kumaş yapısı açısından ortak olan belirleyici nitelikler çalışma için tasarım girdileri olarak ortaya koyulmuştur. Tümdengelim yöntemiyle giysi ve kumaş birlikteliği dikkate alınarak kumaş tuşeleri, desen, renk özelliklerini de içeren giysi tasarım eskizleri yapılmış ve düşünülen etkileri sağlayacak kumaşlar tasarlanıp üretilmiştir. Bu süreçte giysi modeli ve kumaşlar arasındaki yapısal ve görsel özelliklere yönelik ilişkiler dikkate alınmıştır.

Sonuç olarak geleneksel esin kaynaklarının sağladığı görsel ve yapısal etkiler paralelinde, iplikten başlayarak, dokuma kumaş ve giysi tasarım ve üretim sürecinin bir bütün olarak ele alındığı bir yöntem uygulanmıştır. Bu sayede geleneksel tekstillerin esin kaynağı olarak kullanılması sürecinde tasarımın her noktasında konuyla ilgili farkındalık düzeyi yüksek tutularak, tasarımcıların belirlenen konudan kopmadan çalışmasını sağlayacak bir yöntem denemesi yapılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ACAR, Sedef - TOSUN, Ecem (2016). “Tülü ve Benzeri Dokumalar Örneğinde Tekstil Mirasının Güncel Tasarım Kavramıyla Buluşması”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, II.Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Sözlü ve Poster Özet Bildiri Kitabı*, 16-21 Ekim, s.115, İzmir: Dokuz Eylül Matbaası.
- ALİYEVA, Kübra (1996). “Halı Dokuma Sanatında “Lulubafi” İlme-Düğüm Forması ve “Palaz” Gibi Halılarda Tarihi Çağlara Bakış”. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* (27-31 Mayıs), s.36, Kayseri: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- EMERY, Irene (1995). *The Primary structures Of Fabrics*. An Illustrated Claacasification, Washington: Thames and Hudson Pbl.
- GULİYEVA, Minara - ACAR, Sedef (2018). “Azerbaycan Havsız Halılarının Bir Gurubu Hakkında Araştırma”. *Kesit Akademi Dergisi*, ss.19-33, ISSN: 2149-9225.
- GÜNGÖR, Tuncay (2007). *Azerbaycan Dokuma Sanatında Minyatürün Yeri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- LARSEN, Jack Lenor - WEEKS, Jeanne (1975). *Fabrics For Interiors*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- MALLET, Marla (2000). *Woven Structures*. Atlanta: Christopher Publications.
- PAŞAYEVA, Valide (2012). “Azerbaycan Cecimlerinin Sanatsal ve Teknik Özellikleri ile Günümüzdeki Durumu”. *Ariş Dergisi*, S. 8, ss.103-111
- SEIVEWRIGHT, Simon (2013). *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım*. Moda Tasarım Temelleri Dizisi 1. (Çev.: Burcu Bakın), İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- TAGHİYEV, Nuraddin - TAGHİYEVA, Narmina (2007). “On The Terminology of Azerbaijan Flatwoven Rugs”. *I. Uluslararası Türk El Dokumaları Kongresi-01-02 Kasım*, ss.212-215, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Başkanlığı Yayınları.

TAĞIYEVA, Röya (2015). *Azerbaycan Halı Ansiklopedisi*. Bakü: AXDM.

YANAR, Ayşem (2019). "Azerbaycan Halı Müzesi". *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Yaz/2019, ss.27-43

Elektronik Kaynaklar

BUZATTİ, Dino (1963). "Corriere della Sera" (Milan based daily)- July 17, <http://www.kenscott.it/en/kenscott.html> (Erişim: 11.10.2016)

TAHİROV, Kerim (2012). "Azerbaycan Halısı", *Bakü: M.F.Axundov adına Milli Kitabxana*, <http://azcarpetmuseum.az/front/az/collections/8> (Erişim: 24.09.2018)

Arşiv Kaynakları

Azerbaycan Halı Müzesi, (2017). Bakü/Azerbaycan.

ÇİFT BAŞLI KARTAL MOTİFİNİN TÜRK SANATINDAKİ YERİ VE ÇAĞDAŞ GİYSİ TASARIMLARINA YANSIMASI

THE DOUBLE HEADED EAGLE MOTIF IN TURKISH ART AND THE REFLECTION OF CONTEMPORARY CLOTHING DESIGNS

Kezban SÖNMEZ* - Hale AVCI YILMAZ**

ÖZ: Toplumların kimlik arayışında referans noktası gösterdikleri tarihi değerler ve motifler kültürün ileriye taşınmasında önemli rol oynamaktadır. Çift başlı kartal motifinin Türk kültürü içindeki yeri de bu noktada öne çıkmaktadır. Mezopotamya'dan doğup Anadolu'ya yayılan ve neredeyse tüm kültürlerde yer edinen bu motif kutsallığa, zıt güçlerin dengesine işaret etmektedir. Türk evren anlayışında bu özellikler, Gök Tanrı inancında gökten gelen kut algısı ve doğa elementlerine verilen değerde de gözlenmektedir. İslamiyet dönemi ilk Türk eserlerinde yazılı olarak karşımıza çıkan yırtıcı kuş betimlemelerinde ise Kutatgu-bilig' de olduğu gibi zıt güçlerin karşılıklı dengesinden bahsedilmektedir. Çift başlı kartal motifi Anadolu Selçuklular' ında en yaygın kullanımına ulaşırken, Avrupa' da oldukça talep gören Beylikler dönemi halılarında yer almıştır. Türkmen kadın takılarına yansıdığı görülen motifin, kutsal mitolojik varlık anlamından çıkıp bir kültür sembolü olarak halkın kullanım alanına katıldığı bilinmektedir. Toplumsal kültür ve devinimlerin bir kısmını giyim biçimleri üzerinden okumak mümkündür. Bu çalışmada; Türk kimliğini temsil eden köklü bir geleneksel motifin değerinin ifade edilmesinin yanında, kullanım alanını genişletecek-yaygınlaştıracak tasarım önerileri sunulması amaçlanmaktadır. Çalışma yürütülürken; literatür taraması yapılmış, tasarım paftası ve desen oluşturma sürecinde Photoshop, Illustrator gibi çizim programları kullanılmış, üretim aşamasında ise çeşitli el sanatları ve tekstil baskılardan faydalanılması planlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çift başlı kartal, Türk sanatı, tasarım, moda, tekstil.

ABSTRACT: Historical values and motifs that societies show as a reference point in the search for identity play an important role in the advancement of culture. The place of the double-headed eagle motif in Turkish culture stands out at this point. This motif, which originated in Mesopotamia, spread to Anatolia and has taken place in almost all cultures, points to divinity and the balance of opposing forces. In Turkish understanding of the universe, these characteristics are also observed in the perception of kut coming from heaven and the value given to the elements of nature in the belief of Sky God. In the depictions of birds of prey that appeared in the first Turkish works of the Islamic period, the mutual balance of opposing forces is mentioned, as in Kutatgu-bilig. The double-headed eagle motif was the most widely used in the Anatolian Seljuks, and was included in the Beyliks period carpets, which were in great demand in Europe. It is known that the motif, which is seen to be reflected in the Turkmen women's jewelry, is separated from the meaning of sacred mythological being and joins usage area of the public as a cultural symbol. It is possible to read some of the social cultures and movements through clothing styles. In this study; In addition to expressing the value of a deep-rooted traditional motif representing Turkish identity, it is aimed to present design proposals that will expand and extend its usage area. During the study; literature was searched, drawing programs such as Photoshop and Illustrator were used in the design sheet and pattern creation process, and various crafts and textile prints were planned to be used during production.

Keywords: Double-headed eagle, Turkish art, design, fashion, textile.

* Dr. Öğretim Üyesi – Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü /Antalya - kezbankarasonmez@gmail.com

** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi /Antalya - haleavci@windowslive.com

Giriş

Toplumlar, milletler, hatta siyasal rejimler varoluşlarına yönelik sorulara cevap bulma kaygısı ile kimlik arayışına girmiş ve böylece kendilerine tarihi referans almışlardır. Şüphesiz ki referans noktası alınırken başvuru en güvenilir tarihi birikimler, yazıtlar, sanat eserleri, mimari yapılar gibi plastik öğelerden oluşmaktadır. Ulaşılabilen en eski sanatsal yaratı ve belgeler üzerindeki anlatılar, yok olmanın aksine üst üste birikerek evrilen, bugün hala ilk formundan izler taşıyan bir kültürü işaret etmektedir. Bahsedilen tarihi niceliklerin kendilerine ve aralarındaki ilişkiye yüklenmiş anlamı çözümlenmek, geçmiş ile günümüz arasındaki bağı güçlendiren, geleceği bilinçli olarak şekillendirmemizi sağlayan yardımcı bir etkidir. Bu temelden hareketle ikonografik motiflerin, modern Türk insanının kendini yeniden üretme ve keşfetmesine imkan tanıyan önemli unsurlar olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Ay, yıldız, dağ, at, kartal gibi hayvan ve doğa motifleri Türklerin yaygın olarak tanınan ikonografik motifleri arasında bulunmaktadır. Elbette her birinin mitolojik söylemi de Türk kültürü ve sanatında ayrı bir yere sahiptir. Örneğin savaşçı kimlik ile bütünleşen at, kurbanlık, adaklık olarak kutsal bir anlam bulmuş, bazen de Türk Hakanlarına “atların efendisi” anlamına gelen ünvanlar kazandırmıştır (Esin, 2004: 258). Ancak hakana eşdeğer ya da üstün bir yücelik atfedildiğine rastlanmamıştır. Gök tanrı inancında “gökten gelen kut” anlamı yüklenen kartal gibi yırtıcı kuşlar ise yalnızca hükümdarların *ongun’u* olabilmiş ve ancak hükümdar soyundan gelenler bu kuşların isimlerini alabilmiştir (Esin, 2004: 179). Bir çok eser ve yazıtta karşılaştığımız kutsallık atfedilen yırtıcı kuş motifi bu yönü ile diğer hayvan motiflerinden öne çıkmaktadır.

Bu çalışmada; neredeyse tüm kültürlerde yer edinmiş çift başlı kartal motifinin Türk sanatındaki yeri ele alınmış ve geleneksel bir motif olarak çağdaş giysi tasarımları ile harmanlanmıştır. Kültürlerin bilinirliğinin tüketim ürünleri ile arttırıldığı bir gerçektir. Örneğin Budist ikonografisindeki mandalanın modern tekstil, giyim ve moda üretiminde tüm dünyada sıkça kullanılan bir motif olduğu görülmektedir. Çalışmada; Türk kimliğini temsil eden köklü bir geleneksel motifin değerinin ifade edilmesinin yanında, kullanım alanını genişletecek-yaygınlaştıracak tasarım önerileri sunulması ve bu amaçta öncülük edilmesi hedeflenmektedir. Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma yürütülürken öncelikle literatür taraması yapılmış, çalışma alanı ile alakalı yayınlar taranarak kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bir sonraki aşama olan tasarım paftası ve desen oluşturma sürecinde Photoshop, Illustrator gibi çizim programları kullanılarak yüzey tasarımları ve giysi tasarımları yapılmış ve çalışmada bu tasarımlara da yer verilmiştir. Üretim aşamasında ise çeşitli el sanatları ve tekstil baskılarından faydalanılması planlanmış, tüm veriler analiz edilerek sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

Çift Başlı Kartal Motifinin Genel Özellikleri

Doğuda, batıda, tüm medeniyetlerde gücü ve savaşçı özelliği temsil eden kartal, güneşe yakınlığı, hızlı ve diğer kuşlardan daha yükseğe uçabilme özelliği ile hava ve ateş elementlerini simgeleyen; dolayısıyla hükümdarların, hanedan ailelerin, ilahi-kutsal varlığın en uygun anlatımı olarak kabul edilen bir semboldür. Araştırmacılar kartalı Mezopotamya'dan doğan ve Anadolu'ya yayılan en eski çağlara ait fırtına kuşu olarak tanımlamaktadırlar. Karadaki eşi aslan olarak görüldüğünden bazı kültürlerde aslan başlı kartal ya da kartal başlı aslan figürleri karşımıza çıkmaktadır. Zıt güçlerin ve değerlerin eşit dengesini ifade eden simetri ve ikili karşıtlıklar içeren şekiller, birden fazla motifte gözlemlendiği gibi kartal motifinde de; çift başlı formda görülmektedir (Cirlot, 1971: 91-93).

Kartal ve kartal sembolünün Türk kültüründe konumlandığı yeri anlamak için ilk önce evreni algılama biçimlerine bakmak gerekmektedir. İçinde yaşadıkları kubbeli çadırlardan hareketle, gökyüzünün kubbeli bir yapıda olduğuna inanan Türkler gök tanrısının sarayı ve göğün değişmeyen merkezi olarak Kutup Yıldızı'nı kabul etmişlerdir. Devlet ordularının bulunduğu yeri, kutup yıldızının yeryüzündeki karşılığı olan evrenin merkezi saymışlardır. Devleti ve orduları yöneten hükümdarlar ise *Kök Tengri*'nin yeryüzündeki temsilcileridir. Güneşin göğün zirvesinde yer aldığı düşüncesi ile gök ve güneşle ilişkilendirilen sıcaklık, ateş, parlaklık gibi unsurlar hükümdar kutu olmuştur (Esin, 1978: 45-46).

Bilinen en eski Türk devleti olan Hunlardan öncesine gidildiğinde, Orta Asya'da, MÖ. 3000'lere tarihlenen Kurot Kurganı'nda bulunan mezardan çıkan kartal pençesi dikkat çekmektedir. Ögel (1984) bu mezardan çıkan kartal pençesinin dinler tarihi açısından büyük önem taşıdığını belirtmektedir. İlerleyen çağlara ait Mezar taşlarında, kuş figürlerine ve yazılı kitabelerde ölüm anlamında kullanılan "uçmak" deyişine rastlayan araştırmacılar, tüm bunların "ruhun göklerde uçuğu inancı" nı desteklediğini söylemektedirler (Gömeç, 2016: 140-141). (Şekil1)



Şekil 1 - Hun Türklerinde efsanevi gök kartalları (Ögel, 2014: 637)

Kurot Kurganı'ndaki pençe ölümden sonrası ile ilgili bahsedilen inanışın, belki de daha eski tarihlere dayandırılabilceğine işaret etmektedir. Ölümün yanı sıra doğumun da kartal motifi ile ilişkilendirildiği, Göktürk hakanı Li Koyung'un kartal yuvasında doğmuş olduğu çin kaynaklarından anlaşılmaktadır (Ögel, 2014: 637-638). Gökten gelenin kutsal olduğu bu anlayışta, Türk hakanlarına ve hanedan ailelere, yırtıcı kuşların en üstünü kabul edilen kartalın hediye edildiği ancak hediye eden kişi hükümdar soyundan değil ise daha alt mertebede sayılan kuşlar ile hediyeye karşılık verildiği bilinmektedir (Esin, 2004: 179). Türk kültüründeki bu totemist etkiler, tanrılarla iletişimde halka aracı olan kamların diğer ismiyle şamanların giysilerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Şamanlar baştan ayağa kadar kendilerine ata edindikleri hayvana benzeyecek şekilde ve ona ait tüy ya da kemikler ile örtünmekteydiler. Öyle ki Yakut Türkleri'nin inanışına göre kartal uçarken, şamana bir kaç tüy atmakta ve böylece onun kanatlarıyla uçmasını istemekteydi (Ögel, 2014: 41-42). Şamanizmin doğuşuyla ilgili farklı mitler olsa da Eliade, bu mitlerin çoğunluğunun Yüce Varlığı ya da güneş kuşu Kartalı devreye soktuğunu söyleyerek bizlerle Buryat' ların mitini paylaşmaktadır:

“Başlangıçta sadece batıda Tanrılar (Tengri) ve doğuda kötü ruhlar varmış. Tanrılar insanı yaratmışlar ve insan, kötü ruhlar yeryüzüne hastalık ve ölüm saçıncaya dek mutlu yaşamış. Tanrılar hastalık ve ölümle savaşmak üzere insanlara bir şaman armağan etmeye karar vermişler ve kartalı göndermişler. Ama insanlar onun dilini anlamamışlar, zaten alt tarafı kuş diye güvenememişler de. Kartal geri dönüp Tanrılardan kendisine konuşma yetisi vermelerini ya da insanlara bir Buryat şaman göndermelerini istemiş. Tanrılarsa Kartalı, yeryüzünde rastlayacağı ilk kişiye şamanlık yetisi vermesini buyurarak, tekrar dünyaya göndermişler. Kartal yere inince bir ağaç dibinde uyuyan bir kadın görüp onunla çiftleşmiş. Bir süre sonra kadın bir oğlan doğurmuş ve bu çocuk “ilk şaman” olmuş. Değişik bir anlatışa göre ise, kadın kartalla çiftleşince ruhları görmüş ve kendisi şaman olmuş.” (Eliade, 1999: 95)

İslamiyet öncesinde ve sonrasında Türk hayvan üslubunun karakteristiğini taşıyan tek ve çift başlı kartal motiflerine fazlaca rastlamak mümkündür. En geç dönem örneklerinden biri dünya tarihinde önemli yeri olan pazırık kurganlarından verilebilmektedir. Araştırmacılar MÖ II. yüzyıl¹ dolaylarına tarihlenen bu kurganlardan çıkan bir lahit üzerinde, çift başlı kartal şeklini andıran deri parçalarının yer aldığını bildirmektedir. Bunun yanında tarihin bilinen en eski halısı olan Pazırık Halısı keşfedilmiştir. Konunun başında değinildiği üzere kartal figürleri zaman zaman aslan

¹ Pazırık kurganları Ögel'e göre MÖ II-I yüzyıllara tarihlenmektedir. Ancak Ögel farklı tarihlendirmelerin yapıldığını da bildirmektedir. Bkz Ögel, B. (1984), *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, s. 63-70

gövdeli olmuştur ki buna paralel olarak halının dış bordürlerindeki grifon motifleri dikkat çekmektedir. (Çoruhlu, 2000: 130-131).

Pazırık kurganından 40 yıl sonra, 1969 yılında gün ışığına çıkarılan Esik kurganının tarihlemesi kaynaklarda daha net belirtilmektedir. Hayvan üslubu ile örtüşen birçok eserin çıkarıldığı ve üzerinde Kök Türk alfabesine benzeyen yazılar taşıyan bir vazunun yer aldığı kurgan, MÖ V-IV yüzyıllara tarihlenmektedir. Bu temelden hareketle Hun Türklerine ya da Proto Türk kavimlere ait olduğu söylenmektedir (Esin, 2004: 206; Çoruhlu, 2000: 106-108; Durmuş, 1994: 37-39). Burada araştırma konumuz açısından önemli olan, bir kemer tokasında geyik türü hayvanları yakalamış dik kulaklı kuş başı motifinin yer almasıdır. Esin'e göre buradaki kuş kafası, İç ve Orta Asya göçebe kültüründeki Tuğrul ve Karakuş gibi dik kulaklı, boynuzlu kadim yırtıcı kuş motiflerinin bir prototipidir (Esin, 2004: 205). Yırtıcı kuş motifinin Asya kültüründeki önemi Göktürk lideri Kültigin'in heykelinde (şekil 2) yer alan kartal rölyefinden de anlaşılmaktadır. İlerleyen yüzyıllarda bu dik kulaklı kartal motifinin Türk sanatı içerisinde çift başlı olarak karakterize bir hal aldığı görülmektedir (Salman, 2011: 24).



Şekil 2 - Kartal rölyefi Kültigin

Proto Türk'ler, Hunlar ve Göktürkler'de olduğu gibi Uygur sanatında da yırtıcı kuş ve kartal motifine rastlanmaktadır. Uygurlar ile Türk Sanatı ilk kez yerleşik sanat olma niteliği kazanarak bulunduğu coğrafyada birçok sanat eseri ve mimari yapı meydana getirmiştir. Ancak genel bakışta Uygur sanatının ikonografik motifleri Türk sanatı ile sentezlenmiş Budizm'i yansıtan anlatılar olarak tarif edilmektedir (Çoruhlu, 2000: 266-269). Örneğin Bezeklik IX tapınağının kuzey yönündeki iç duvar freskolarında muhafız Basaman'ın yakaladığı Garuda'yı, kanatlı, insan gövdeli, dik kulaklı, kartala benzer başı ile Karakuş betimlemesi temsil etmektedir (şekil 3) (Esin, 1982: 1-6).



Şekil 3- Bezeklik IX Karakuş yakalayan Basaman duvar freskosu. (Çoruhlu, 2007: 266)

Uygur'ların bir kanadının yıkılmasının ardından İslamiyeti kabul eden ilk Türk devleti olarak bilinen ve dağınık Türk beyliklerini kendi çatısı altında birleştiren Karahanlılar ortaya çıkmıştır. Olgunlaşmış Türk - Budist sanat anlayışından gelen birikimin de yardımı ile Karahanlılar'ın Türk - İslam sanatının temellerini oluşturduğu araştırmacılar tarafından kabul edilen genel bir görüştür. Bu dönemde Kutadgu Bilig, Divanü Lügati't Türk, Atabetü'l Hakayık gibi Türk dili ve edebiyatının yapıtaşlarını oluşturan eserler verilmiştir. Kutadgu Bilig'de farklı kuş betimlemelerine kozmolojik ya da fizyolojik bir takım olay ve durumları anlatmak için başvurulduğu görülmektedir. Hem karada hem suda yaşayan Karakuş'a, gece ve gündüz oluşumuna ait ikili bir özellik atfedilmiştir. Bu dualite tasvirlerine Kaşgari yazılarında da rastlanmaktadır. Ying ve yang ilkesinde olduğu gibi türkçede kararug ve yarug olarak bilinen kozmik özelliğin temsil edilmesi adına kartal motifinin bazen çift başlı işlendiği düşünülmektedir (Esin, 2004: 221). Bahsettiğimiz tasvirlerle Kutadgu-Bilig'de şu şekilde yer verilmiştir;

"kaħk bütrü tuttı ħara kuş öni

ajun barça toldı ħara kuş yüni (KB: 3949)

Gökyüzü tamamıyla kara kuş rengini aldı. Bütün dünya kara kuş tüyüyle doldu.

toğardın yaşıħ baş kötürdi örü

kuħu ħırtışı boldı dünya tolu (KB: 5449)

Doğudan güneş başını yukarı kaldırdı. Dünyanın her tarafı kuğu rengine büründü.

yaşıħ baş kötürdi yüz açtı yañı

ajun bütrü tuttı örün kuş öni (KB: 5828)

Güneş başını kaldırdı, tekrar yüzünü açtı. Dünyanın her tarafı ak kuş rengine girdi." (Karabeyoğlu & Ersoy, 2012: 627)

Devlet bayraklarında çift başlı kartal yer alan Büyük Selçuklular ele alındığında dönemin, Ortadoğu'nun varoluş sürecinde ve Türklerin

İslamlaşmasında belirleyici rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Yerleşik hayatın iyice benimsenmesi ile Karahanlıların temelini oluşturduğu Türk-İslam sanatı, Selçuklular'da mimari, edebi, ahşap işçiliği, çini vb. alanlarda en zengin ve olgun eserlerini vermeye başlamıştır. Türk kimliğine ait stilize motifleri neredeyse her yapının üzerinde, kesif halde ve muntazam işçilikle görmek tam bir Selçuklu sanatı tavrıdır. (Alican & Ersan, 2014: 200-201). Büyük Selçuklu döneminde yapılan bu eserler içerisinde lüster tekniğinde yapılan çini ve seramikler öne çıkmaktadır. Başlıca konuları soylu ve hükümdar motifleri iken, destansı anlatılara, çift başlı kartal, sfenks, grifon gibi kutsal anlam yüklenmiş figürlere de sıkça rastlamak mümkündür. Büyük Selçuklu seramiklerinde görülen figür üslubu bize dönemin giysileri, inanışları, gelenekleri hakkında bilgi vermekte ve üslubun Anadolu'da verilen eserlere de yansıdığı bilinmektedir (Öney, 2014: 62).

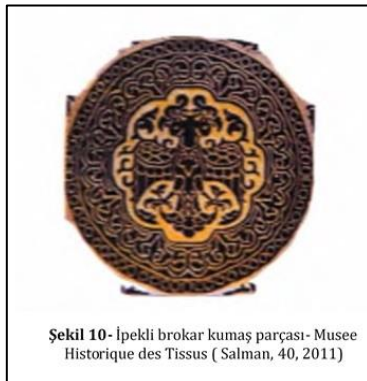
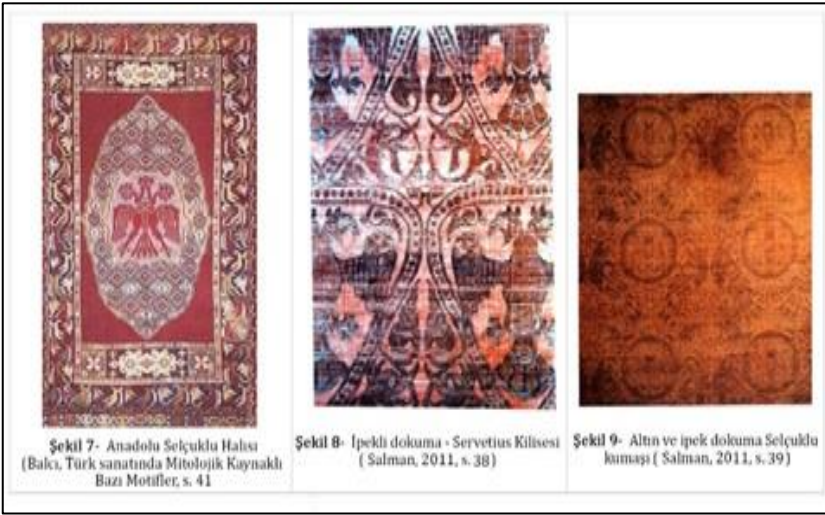
Selçuklu sanat anlayışını Anadolu'da taşıyan ve burayı Türkleştiren Anadolu Selçukluları Türk-İslam sanatının en özgün ve ileri örneklerini vermişlerdir. Bu sebeple bilinirliği yüksek çift başlı kartal motiflerinin Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklular'a ait eserlerde yer alıyor olması tesadüf değildir. Taş oymacılığında Konya Kalesi (şekil-4) ve Çifte Minareli Medrese'den (şekil 5), halıda Erich Feigl koleksiyonundan (şekil 6), dokumada St. Servetius Kilisesi hazinesinden (şekil 7), çinide Kubadabad Sarayı'ndan (şekil 8) gösterilen seçkin örnekler motifin sanat dallarındaki yaygın kullanımını ve Türk ikonografisindeki önemini kanıtlar niteliktedir.



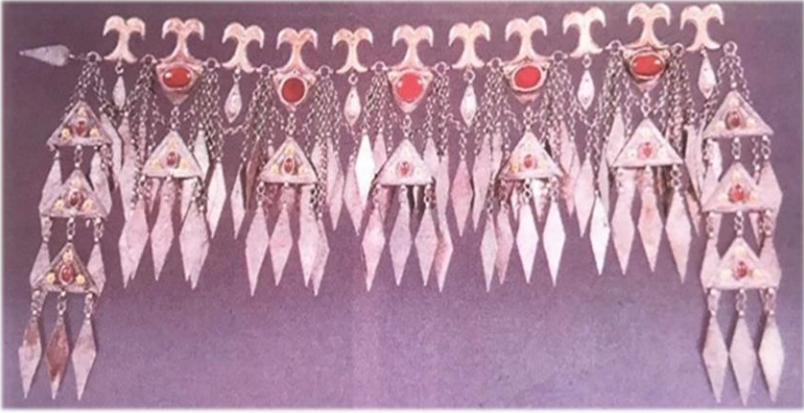
Selçuklu kartalı üzerine Öney şunları söylemiştir; *"Kalelerde kartallar hem şehri müdafaa eden koruyucu ruh, hem de şehre düşman, kötülük girmesini önleyecek bir nazarlık tılsımdır. Saraylarda yine koruyucu unsur ve asalet sembolüdür"* (Öney, 1992: 43). Buradan da anlaşıldığı üzere Türklerin İslamiyet öncesinde kartal sembolüne yükledikleri tanrısal kavram yerini erk, kuvvet, zenginlik ifade eden bir anlama bırakmıştır. Şekil- 4 ve 5'te yer alan kartal motifleri bu söylemin vücut bulmuş halidir. Şekil-4'teki Konya Kalesi'nde yer alan taş kabartma M. 1221-22'ye, Çifte Minareli Medrese'deki rölyef ise 1253 yılına tarihlenmektedir. Kubadabad Sarayı'ndaki ünlü yıldız

çiniler 13. yüzyılın ilk yarsına tarihlenmektedir. Şekil 6'da yer alan çift başlı kartal motifinin gövdesindeki *es-sultan* yazısı güç ve hakimiyet göstergesi olarak sembolün Selçuklu sultanı ile ilişkilendirildiğini göstermektedir (Bozer & Çeken, 2018: 192).

Selçuklu halısının (Şekil-7) kaynaklarda net tarihlendirmesi verilmemekle birlikte, Aslanapa Türk hayvan üslubunun 14. yüzyıldan itibaren halılarda fazlaca etkin olduğunu, Avrupalı ressamların tablolarında yer alan halılara dayanarak ilk örneklerinin 13. yüzyıla kadar gidebileceğini söylemektedir (Aslanapa, 1989: 350). Almanya'nın Siegburg kentinde yer alan Saint Servatius Kilisesi'ndeki ipekten dokunmuş Selçuklu kumaşı (Şekil-8), bu dönemden günümüze ulaşabilen sayılı kumaşlar arasındadır. Dönem kumaşlarına verilebilecek diğer bir örnek, bilgisine İngiltere'de yayınlanan bir dergiden ulaşılan, XII-XIII yüzyıllara ait altın ve ipek dokumalı kumaştır (Şekil 9) Bu kumaşta madalyonların içerisinde çift başlı kartal motifi gözlemlenmektedir. Son olarak yine madalyon içerisinde yer alan çift başlı kartal motifli brokar kumaş parçasının Fransa Musee Historique des Tissus'da bulunduğu bilinmektedir (Salman, 2011: 38-40).



Çift başlı Kartal motifinin Selçuklu dönemi kumaşlarında yer aldığı örneklendirildiği üzere ortadadır. Ancak hükümdar koruyucusu ve güç temsili bir sembol taşıdığından bu kumaşlar kuvvetle muhtemel her zümreden insanın üzerine giyebileceği ya da kullanabileceği türden değillerdir. Öyle ki saray çevresinin renkli, gösterişli dokumalarına karşın halkın sade ve rahat dokumalarının yöneten ile yönetilenin ayrılmasında belirleyici unsur olduğu bilinmektedir (Tez, 2008: 30). Selçuklu halkının giyimi incelendiğinde, İslami etkilerin yanı sıra Göktürk'lere dayanan giyim kuşam geleneğini devam ettirdikleri ve hatta günümüz Türkmen giyiminin bu dönem ile oldukça benzerlik gösterdiği söylenmektedir. Kadın takılarında ise kökü Şamanizm'e dayanan sembolik motiflerin yer aldığı görülmektedir (Salman, 2013: 259-260; Türkmen, 2006: 253) "*Sinsile*" adı verilen bekar Türkmen kadınların kullandığı baş takılarının ortak özelliği olan kartal sembolleri bizlere, bu motifin İslamiyet sonrasında Türk halkının kimliği ve giyim kültürüne de yansıdığını göstermektedir (Türkmen, 2006: 255).



Şekil 11 - Üst kısmında çift başlı kartal sembolü yer alan gümüş sinsile. (Türkmen, 2006: 253).

Beylikler dönemi sanatı Selçukluların devamı niteliğindedir. Hayvan figürlü halıların Avrupa'da bu dönemde ünlendiği ve Osmanlı dönemine kadar tesir ettiği bilinmektedir (Tez, 2008: 189). Ancak Selçuklular ile başlayan motiflerdeki yoğun stilize etkiler ilerleyen dönemlerde hayvan üslubunun ve motiflerinin oldukça azalması ve Osmanlı'nın ileriki döneminde neredeyse hiç kullanılmaması ile sonuçlanmıştır. Bunun yerine eserlerde hayvan motiflerinin biçimlenmesinden türeyen rumi süslemelerin yer aldığı görülmektedir.

Çift Başlı Kartal Motifi Kullanılarak Oluşturulan Çağdaş Giysi Tasarımları

Bu çalışmada; Türk mitolojisi, ikonografisi, sanatı ve tarihindeki önemi ayrıntılı şekilde belirtilmiş, çift başlı kartal motifi bir baskı deseni olarak ele alınmış, sembolün üzerinde taşıdığı ikili karşıtlık, zıt güçlerin dengesi kavramına paralel olarak "unisex" bir kapsül koleksiyon

hazırlanmış, 2019-2020 için öngörülen renk paletlerinden faydalanılarak aynı doğrultuda kumaş ve aksesuar seçimleri yapılmıştır.





Pafta 1-

İlk paftada süet pantolon, gabardin yelek, poplin gömlek ve şifon şaldan oluşan dört parçalı bir görünüm yer almaktadır. Şalda kullanılmış, üstte yer alan ilk desen atlamalı sıralı dizimde, iki renk bloklü ve tam raportlu çalışılmıştır. Altında yer alan gri desen tek birimin dairesel dizimiyle yan yana sıralama yapılarak oluşturulmuştur ve tam raportludur. Aşağıda üretim aşamasında planlanan, numaralandırılmış pafta detaylarına yer verilmiştir;

1) Yelek üzerinde görülen apoletlerde pamuk gabardin kumaş üzerine ajur işleme tekniği uygulanması düşünülmektedir.

2) Yeleğin bedeninde haki ve lacivert olmak üzere iki farklı pamuk gabardin kumaş, cebinde ve kapama detayında ise suni süet kumaş kullanılması planlanmaktadır. İçi astarlı ve ince elyaf dolgulu çalışılacak, omuzlarda görülen dik üçgen blok, sırta dönerek arka robada birleşecektir.

3) Etek ve kol uçlarında mavi ve lacivert ribana kullanılması düşünülmektedir.

4) Model üzerindeki şal deseni şifon kumaş üzerine süblimasyon baskı yapılarak elde edilecektir. Desenin yakın görseline paftanın sol üst kısmında yer verilmiştir.

5) Yelek içindeki gömlek, pamuk poplin kumaştan dik yakalı, kısa kollu, eteği yanlardan içe kavisli çalışılacaktır.

6) Pantolon gri suni süet kumaş ile bileklerden yukarıda bacağı kavrayarak başlayan, dizin üzerinden kalçalara doğru genişleyen bir

modelde çalışılmıştır. Önde görülen desenli bölüm, aynı kumaşa süblimasyon baskı tekniği uygulandıktan sonra boncuk işleme yapılarak oluşturulacaktır.



Pafta 2-

İkinci paftada gabardin pantolon, süet bomber ceket ve poplin gömlekten oluşan üç parçalı bir görünüm yer almaktadır. Ceketin yer alan desen sıralı dizimde, tam raportlu çalışılmıştır. Aşağıda üretim aşamasında planlanan, numaralandırılmış pafta detaylarına yer verilmiştir;

1) Model üzerindeki bomber ceketin yakası mavi ribana kumaştan yapılacaktır. Kol uçlarında lacivert ribana kullanılması planlanmıştır.

2) Ceketin bedeninde gri, lacivert, mavi ve pembe olmak üzere dört farklı renkte suni süet kumaş yer almaktadır.

3) Bedende yer alan desenli alt blok, beyaz suni süet üzerine süblimasyon baskı uygulandıktan sonra boncuk işleme yapılarak elde edilecektir.

4) Ceketin içindeki poplin gömlek tek cepli, uzun kollar, ön kapaması ve yakası biyeli çalışılacaktır.

5) Pantolon, gabardin kumaştan beli bağlamalı, bol kesim, tek taraftan çift pileli çalışılmıştır. Önde sol bacağın diz altında sağ bacağın diz üstünde, ters fermuar detaylı süs cepleri bulunmaktadır.



Pafta 3-

Üçüncü paftada süet şort, polyamid yağmurluk ve penye tişörtten oluşan üç parçalı bir görünüm yer almaktadır. Yağmurluk astarında yer alan desende düzensiz yerleştirme yapılmış ve tam raportlu çalışılmıştır. Tişört üzerindeki madalyon desen tek birim çift başlı kartal sembolünden oluşturulmuştur. Aşağıda üretim aşamasında planlanan, numaralandırılmış pafta detaylarına yer verilmiştir;

1) Yağmurluk astarı beden ve kapüşon içinde tam boy yer almaktadır. Astar ince, polyester, düz dokuma kumaştan yapılacak ve süblimasyon baskı ile desenlendirilecektir. Kol ucundaki şeritler de astar kumaşından tasarlanmıştır.

2) Yağmurluk kol uçlarına doğru genişleyen, pelerin detaylı, bol kesim bir modelde çalışılmıştır. Pelerin üzerindeki yan bloklar ve ceplerde gri suni süet kumaş kullanılması planlanmaktadır. Bloklarının her iki yanında pembe hazır payet şerit kullanılacaktır.

3) Tişört %100 pamuk penye kumaştan, geniş bisiklet yaka, çift kıvrımalı ve düşük kol çalışılmıştır. Üzerinde yer alan çift başlı kartal motifi, pamuk üzerine uygulanabilen dijital baskı ile elde edilecektir.

4) Diz hizasında biten şort mavi örme süet kumaştan tasarlanmıştır. Beli bağlamalı, bol kesim, ön orta ve sağ taraftan tek pileli çalışılmıştır.



Pafta 4-

Dördüncü paftada kapüşonlu polyamid trençkot, yün viskoz karışimli takım elbiseden oluşan üç parçalı bir görünüm yer almaktadır. Trençkot üzerinde yer alan desende düzensiz yerleştirme yapılmış ve tam raportlu çalışılmıştır. Aşağıda üretim aşamasında planlanan, numaralandırılmış pafta detaylarına yer verilmiştir;

1) Trençkot kapüşonu pamuklu düz dokuma kumaştan tasarlanmıştır. Kapüşon şeritleri pamuklu üç şeridin burğu yapılmasıyla elde edilecektir.

2) Trençkot mat, sık dokunmuş polyamid kumaştan tasarlanmış ve üzerindeki desenin süblimasyon baskı ile elde edilmesi planlanmıştır. İç yaka parçasında, kol ve beldeki şeritlerde polyamid yağmurluk kumaşı kullanılacaktır. Kruvaze kapama, bol kesim ve dışarıdan tek cepli olarak çalışılmıştır.

3) Kemerde ve kol şeritlerindeki toka detayı beden kumaşının toka üzerine kaplanması ile elde edilecektir.

4) Kapüşon içindeki ceket yakası pamuk polyester karışimli ince gabardin kumaşa süblimasyon baskı yapılarak elde edilecektir. Tek düğmeli şal yaka ceket altına, bedende kullanılan yün viskoz karışimli rayon kumaştan düz kesim fleto cep pantolon çalışılmıştır.

Sonuç

Toplumların giyim anlayışı bireyin içinde bulunduğu toplumsal kimlik, statü, cinsiyet, yaş vb. öğelerin temelini çevreleyen kültürel yapı ve değerler ile oluşmaktadır. (Davis, 1997: 211) Diğer bir deyişle bireylerin

üzerinde taşıdığı giysiler içinde buldukları kültürel ve toplumsal yapının bir çeşit yansıtıcılarıdır. Bu nedenle giyimde tercih edilen farklı form, renk ve desenlerin bir araya gelmesiyle oluşan alt mesajlar önemlidir. Örneğin 19. yüzyılın ortalarında Amerika’da ortaya çıkan blue jean, aslında bir işçi giysisidir. 1940-60 yılları arasında ilk olarak sanatçılar, ardından motorsiklet çeteleri ve hippie’ler tarafından benimsenmiş, Amerika’nın tüketim kültürüne karşı duruş sergilemekte olan bahsedilen gruplar ile bu tavrın bir simgesi haline gelmiştir. 1990’larda ise tüm dünyaya yayılmış, yaş, meslek, sınıf, cinsiyet sınırlarını, ortaya çıkmış olduğu imgenin aksine, çalışma saatleri dışındaki boş zaman giysisi olarak görülmüştür (Davis, 1997: 83-87). Dolayısıyla toplumsal yaşanmışlık ve devinimler ortak bir kültür oluşturmaktadır. Bunun bir kısmını giysi biçimlerinden okuyabilmek mümkündür. Buradan hareketle; başka kültürlerin giyim ürünleri ile sunduğu imgelerin yaygın bir şekilde benimsenmesi bir çeşit kültürel “dejenerasyon” olarak tanımlanabilmektedir. Elbette günümüz modasının, iç içe geçmiş kültürlerin, globalleşen meslekler ve sanat anlayışının etkisinde bu “bozunumu” net hatlar ile belirleyip önüne geçmek olası ve belki gerekli de değildir. Ancak bir yandan modern zamanın getirilerini benimserken öte yandan toplumsal kültürün izlerini taşımak bizim elimizdedir.

Türk sanatında kartal veya çift başlı kartal motifinin çeşitli dönemlerde ve farklı alanlarda koruyucu ruh, nazarlık, asalet sembolü, erk, kuvvet ve zenginlik ifade eden bir motif olarak kullanıldığı yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Çift Başlı Kartal Motifinin Türk Sanatındaki Yeri Ve Çağdaş Giysi Tasarımlarına Yansımaları’ nı konu alan bu çalışmada; çift başlı kartal motifi genel bir bakış açısıyla incelenmiş ve bu motifin gelişimi tarihsel süreç içerisinde kronolojik bir biçimde ele alınmıştır.

Çalışmanın bir diğer aşamasında, çift başlı kartal motifinin üzerinde taşıdığı ikili karşıtlık ve zıt güçlerin dengesi kavramına paralel olarak dört adet, “unisex” bir kapsül koleksiyon hazırlanmıştır. Hazırlanan giysi tasarımlarında genellikle üç parçalı bir görünüm yer almaktadır. Tasarımlarda, çift başlı kartal motifi, giysilerin farklı bölümlerinde, farklı malzeme ve tekniklerle kullanılarak uygulanabilirliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Giysilerin renkleri 2019-2020 için öngörülen renk paletlerinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Tasarlanan giysilerin üretim aşamasında kullanılması planlanan teknik ve malzeme seçimlerine pafta detaylarında yer verilmiştir.

Sonuç olarak; çift başlı kartal motifinin geçmişten bu yana dokuma, tekstil, çini, taş gibi birçok alanda sembolik bir motif olarak kullanıldığı karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde olmak üzere, Türk Sanatında önemli bir yere sahip olan bu motife, çağdaş tasarımlarla farklı kullanım alanlarında yer verilmesi, motifin sürdürülebilirliği ve tanınırlığı açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ALİCAN, Mustafa - ERSAN, Mehmet (2014). *Selçukluları Yeniden Keşfetmek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- ASLANAPA, Oktay (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- BOZER, Rüstem - ÇEKEN, Muharrem (2018). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı.
- CİRLLOT, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- ÇORUHLU, Yaşar (2000). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- DAVİS, Fred (1997). *Moda Kültür ve Kimlik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- DURMUŞ, İlhami (1994). "Eski Türklerde Yazı". Milli Folklor, S. 22, s. 37-39.
- ELİADE, Mircea (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan) Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- ESİN, Emel (1978). *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- ESİN, Emel (1982). "Bezekli Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak". *Türkiyemiz Dergisi*, S. 37, s. 1-6.
- ESİN, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- GÖMEÇ, Saadetin Yağmur (2016). *Şamanizm ve Eski Türk Dini*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KARABEYOĞLU, Adnan Rüşü - ERSOY, Asu (2012). "Kültürel Kavramlaştırma ve Kutadgu Bilig'de Kuş Tasvirleri". *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7 (2), s. 621-642.
- ÖGEL, Bahaeddin (1984). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖGEL, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖNEY, Gönül (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNEY, Gönül (2014). "Büyük Selçuklu Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu". *Sanat Tarihi Dergisi*, 13 (1), s. 61-82.
- SALMAN, Fikri (2011). *Türk Kumaş Sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- SALMAN, Fikri (2013). *Türklerde Kıyafet Biçimleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- TEZ, Zeki (2008). *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

TÜRKMEN, Nalan (2006). "Orta Asya Türkmen Kadın Takılarına Genel Bir Bakış".
Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü, s. 253-58, Ankara: Yeni
Türkiye Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/c/c0/Kul_Tigin.jpg

URL-2: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/cifte-minareli-medrese-ve-kumbeti>

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL STATÜ YANSIMALARI*

REFLECTIONS OF SOCIAL STATUS TO CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ARTS

Semih BÜYÜKKOL** - Sabriye YASINCI***

ÖZ: Tarihsel süreçte toplumu meydana getiren insanlar, hiyerarşik bir yapı içinde tabakalara ayrılmıştır. Bu tabakalar, kültürel ve ekonomik farklılıklara göre belirlenen ve toplumdaki konumu ifade eden toplumsal statüyü işaret etmektedir. İnsanlık tarihinde iyi bir statüye sahip olma arzusu, her daim önemini korurken, sanata konu olması da kaçınılmaz olmuştur. Özellikle statü edinme sürecindeki yöntemler ve pay edilişindeki eşitsizlikler, sanatçılar tarafından eleştirel bir dille görselleştirilmektedir. Sanatçının statü sistemine yöneltmiş olduğu bu eleştirel dil, öfkeli, ironik, melankolik, lirik bir karşı duruş ve meydan okumalar şeklinde olmuştur. Çağdaş Türk resim sanatının başlangıcı, 18.yy. sonlarında batılılaşma çabalarıyla geleneksel sanattan kopuş olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada, Cumhuriyet'in ilanı ile ivme kazanan ve günümüze kadar gelen çağdaş Türk resim sanatında, toplumsal statünün ifade edilişindeki anlamlar ve ele alınış biçimleri incelenecektir. Çalışmanın amacı, kronolojik bir sıralama ile Türk toplumunda toplumsal statüler arasındaki ilişkilerin resim sanatındaki yansımalarını ortaya koymak, bu konuyu ele alacak olanlar için bir yön ve daha derinlemesine araştırılması için ışık tutmasını sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, çağdaş Türk resmi, toplum, statü, tabakalaşma.

ABSTRACT: People, who created the society in the historical process, have been divided into stratum. These stratum indicate the social status which is defined upon cultural and economic differences and the stated position in society. The will of having a good status, has always preserved its importance throughout the human history and unavoidably became the subject for arts. Especially, the methods of acquiring status and the disparities in distribution were visualized by the artists with a critical dialect. The critical language that the artist has directed to the status system has been in the form of an angry, ironic, melancholic, lyric opposing stance and challenges. The start of contemporary Turkish painting arts, with the efforts of westernization in the end of 18th century is accepted as the disengagement from traditional arts. This study examines meanings in the interpretation and approach of the social status in contemporary Turkish painting arts which gained acceleration with the declaration of the Republic and extant till today. The purpose of the study is to reveal the relations between social statuses within the Turkish society in a chronological order and their reflection to painting arts; enlightening a way for the ones that take this subject as in-depth research.

Keywords: Art, contemporary Turkish painting, society, status, stratification.

* Bu çalışma Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Programında kabul edilen "Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları" isimli Yüksek Lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

** Doç. Dr. - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü/Antalya - semihbuyukkol@gmail.com

*** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Programı Lisansüstü Öğrencisi / Antalya - sabriye.yasinci@hotmail.com

Giriş

Toplumsal tabakalaşma, çoğunlukla, özgün sosyal anlamlar taşıyan sosyal farklılıklara göre derecelendirilmektedir. Önemli kriterleri arasında; statü, güç, gelir durumu, prestij, zenginlik gibi belirleyiciler yer almaktadır. Ekonomik, kültürel, politik temelli eşitsizlikten meydana gelen yapılar, hiyerarşik toplumsal bölünmeleri yaratırken bazı bireylere diğerlerine göre daha avantaj ve ayrıcalık yaratmaktadır. Böylece bu ayrıcalıkların yarattığı çıkarlar bazılarına diğerleri üzerinde üstünlük kurma, değişim ve dönüşüm kaynağı olmuştur. İşte tüm bunlar hem kendimizi toplum içinde nasıl bir yerde gördüğümüzü, hem de başkaları tarafından nasıl görüldüğümüzü sorgulatırken statüye gönderme yapmaktadır (Bilton vd. 2009: 67-91).

Statü sözcüğü, daha tekniksel ve hukuksal açıdan toplumdaki konumla ilgili haklar ve yükümlülükler olarak açıklanmaktadır. Statünün pozitif ve negatif imtiyazlar açısından sosyal itibara olan katkısı önemli bulunmaktadır. Statünün, ayrıcalıklar üzerinde etkili bir kazanç iddiası anlamına da geldiği söylenmektedir. Bu tanımlar doğrultusunda da yaşam tarzı, eğitim, evlilik, kazanç sahipliği, mesleki saygınlık ve kalımsal özellikler statüyü belirlemektedir (Turner, 2000:13). Özellikle bugünün dünyasında toplumsal varlıklar olarak, statümüzü bilinçli ya da bilinçdışı olarak etkisi altına alan yazılı imgelerin ve görsel medyadaki reklam imgelerinin rolünün büyük olduğu görülmektedir. Bu imgelere sahip olmak insanların statüsünün bir göstergesi olmuştur. Yaşam tarzları, beğeniler, sahip olunan arabalar, moda uyma, lüks evler, yenilen yemekler gibi birçok şey ve en önemlisi bunu göstermek önemli bir konu haline gelmiştir (Yasinci, 2019: 4).

Sosyologlar, atfedilen ve edinilen statü şeklinde iki tür ayrım yapmaktadır. Atfedilen statü, doğuştan sahip olunan, ırk, cinsiyet, aile yani kişinin kendi çabalarıyla daha az etkili olarak elde ettiği konumdur. Edinilen statü ise, kişisel gayretler ve eğitim sonucu elde edebildiği mevki olup daha önemli etkiye sahip olarak görülmektedir. Atfedilen statüden edinilen statüye geçiş, sosyal hareketlilik, coğrafi hareketlilik, sosyal ağlar, aile yapısı ve eğitime bağlı kazanımlar sonucu sağlanabilmektedir. İlkel ve feodal toplumlarda statülerin çoğu, verilen statüler olarak görülmektedir. Oysa demokratik toplumlarda kazanılan statülere daha çok önem verilmektedir. Kazanılan statüler her zaman çekişmeye açık olarak görülmektedir (Aktaran: Özbolet, 2017: 7).

Türkiye’de statü analizinde Şeref Mardin’in merkez-çevre modeline göre “toplum zümre” olgusu görülmektedir. Merkez kavramı, toplumsal çoğunluğun hâkim gücüne gönderme yapmaktadır. Cumhuriyet Türkiye’sinde babadan oğla geçen bir üst sınıfın varlığını kabul eden bir anlayış görülmektedir. Bu anlayış da Türkiye’nin tabakalaşma, sosyal hareketlilik ve daha özelde statü edinme süreçleri hakkında fikir vermektedir (Mardin, 1990: 78-79).

Statü çözümlenmeleri, daha çok Karl Marx'ın politik ekonomisi ile Max Weber'in sosyolojisi üzerine düşünceleri arasındaki karşıtlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Marx'ın yaklaşımında anahtar etken mülkiyet sahipliği olarak, Weber'in çalışmalarında ise, temelinde ekonomik nedenlerin yanında güç, iktidar ve kültürel farklılıkların da olduğu görülmektedir. Yani; sınıf, statü, güç olarak, eşitsizliğin üç ayrı boyutuna göre incelenip, sosyo-kültürel kategorilerle belirlenmektedir (Turner, 2000: 12).

Statünün sanat ile olan bağına gelince; toplumu eleştirel bir bakışla yorumlayan sanatçılar, tarih boyunca toplum üyelerinin hangi yöntemlerle o statüye sahip olduklarını ve statünün toplum üyeleri arasında nasıl pay edildiğini sorgulayan eserler yapmışlardır. Sanatçının statü sistemine yönelttiği eleştirel tavrı, ironik, öfkeli, lirik, melankolik bir karşı duruş ve meydan okumalar şeklinde olmuştur (Botton,2010:152). Sanatın gücünü fark eden otorite bu gücü kendi statülerinin ve iktidarlarının altını çizmek için sanatçılara sipariş vererek, kendi himayelerine aldıkları bilinmektedir. Sanatçının eserlerinde, iktidarın gücünü onaylayan, kimi zaman sorgulayan tavrıyla aynı zamanda kendi statüsünü de ortaya koyduğu görülmektedir (Yasinci, 2019: 8).

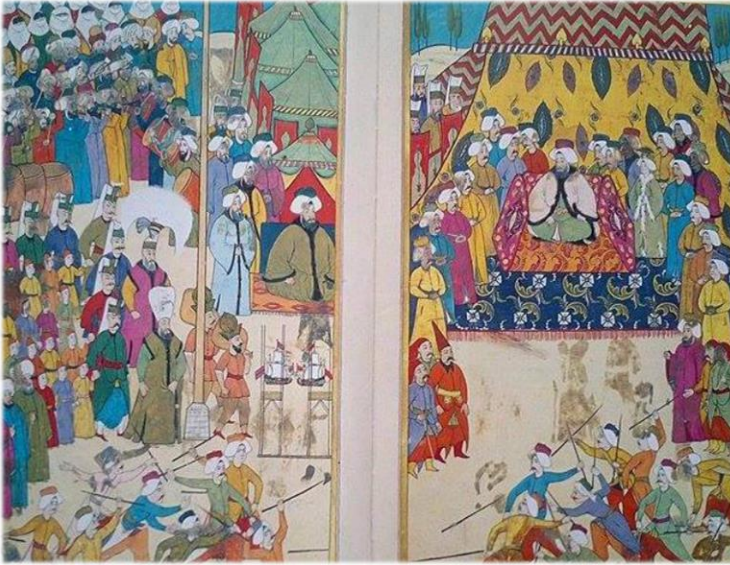
Cumhuriyet Öncesi Toplumda Toplumsal Statü ve Resim Sanatına Yansımaları

Eski Türklerde, halk tabakası ile beyler ve kağanlardan ibaret olmak üzere iki sosyal tabakalaşmanın varlığından söz edilmektedir (Türkdoğan, 1978: 143). Osmanlı Devleti'nden ve günümüzden farklı olarak, İslamiyet'ten önceki Türk toplumlarında kadın sadece çocuk doğurmak, soyun devamlılığını sağlamak ve aile içindeki görevlerini yerine getirmek gibi işlerle sınırlı kalmamış, erkeklerle birlikte ve neredeyse eşit olarak sosyal yaşantıda da aktif olarak yer almıştır (Peker, 2017: 158-159).

Osmanlı, "ideal bir düzen" zihniyeti anlayışıyla statü tabakalaşmasına dayalı organizmik bir toplum modeli geliştirmiştir. Herkesin haddinin belirlendiği Osmanlı'da sultanla tebaa arasında adalet ve refahın sürdürülmesi konusunda üstü kapılı, açık olmayan bir sözleşmenin varlığı Şeref Mardin tarafından tespit edilmiştir (Gencer, 2004: 93-94; Kongar, 2016:56). Kişinin toplumdaki konumunu (statüsünü) belirleyen padişah, aynı zamanda mutlak yönetici ve kuramsal olarak yetkisinin Allah'tan geldiği kabul görmektedir. Uygulamada ise "Kul" larından meydana gelen bürokrasiye dayanmaktadır. Toplumun ekonomik ve siyasi yapısı genel olarak dört ayrı gruba ayrılmaktadır. Bunlardan ilki "Askeri" diye adlandırılan grup, ikincisi ise "İlmiye" yani Padişah'ın temsilcisi olarak belirlenmiştir Üçüncü grup tüccarlar ve zanaatkârlar grubu tarafından oluşmaktadır. Dördüncü ve son grup ise "reaya" yani köylüler tarafından oluşmaktadır (Kongar, 2016: 56; Zürcher, 2017: 29).

Genel olarak Osmanlı toplumunda hâkim olarak; geleneksel, ataerkil, geniş aile yapısı görülmektedir. Şeriata dayalı Mecelle tarafından düzenlenen Osmanlı aile hukukunda erkeğin çok eşliliğine izin verilmektedir ve erkek tartışmasız olarak ailenin başı kabul edilmektedir (Bilge Zafer, 2014: 123).

Saray otoritesi ve çevresinde gelişen ve 19. yüzyıla kadar devam eden minyatür sanatının büyük oranda kökü, saraya bağlı kimselerin resim zevkini ifade ettiği görülmektedir (Aktaran: Koçak, 2015: 1). Dönemin en yüksek statü sahiplerinin kendi güdümlerinde sanatı yönlendirdiği görülmektedir. Osmanlı devlet yapısındaki seçkin yaşam görüntülerine dayanan bu sanat, diğerleri için tortu algısıyla betimlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır (Gülyüz, 2014: 115). Minyatürlerde geleneksel olarak hiyerarşik sıralama görülmektedir. Nakkaş Levni de bu geleneği bozmamıştır ve halk tiplerini arasında saray tiplerini mutlaka öne çıkarmayı başarmıştır. Lale devrinde halkla olan yakınlaşma minyatür resimlerine yansıtılmıştır. Genel olarak minyatürlerde padişah ve saray tipleri daha ayrıcalıklı ve belirgin olarak betimlenmiştir (Koçak, 2015:80). Sünnet çocuklarının alayla geçişinde (Resim 1) en yüksek statüye sahip olarak padişah merkezde ve ihtişamlı çadırında görülmektedir. Sol tarafında ayakta bekleyen şehzadesi ve etrafında ağaları görülmektedir. Arkada ise halk ve mehteran takımı sıralı bir şekilde beklemekte ve alay geçişini izlemektedir. En arkalarda ise daha düşük statüde kadınlar görülmektedir. Kısacası figürler toplumsal statülerinin önemine göre konumlandırılmıştır.



Resim 1: Nakkaş Levni, *Cirit Oyunu ve Sünnet Çocuklarının Alayla Geçışı*, Surname (TSM). (Koçak, 2015: 81)

Rupen Manas 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı sarayı için çalışmış ve çok sayıda padişah portresi yapmıştır. Resimde (Resim 2) padişah sarayın iç mekânında ayakta ve gücünün simgesi olan kılıcını elinde tutarken betimlenmiştir. Diğer eliyle masanın üzerinde sahip olduğu toprakları gösteren haritayı işaret etmektedir. Avrupa'daki kral portreleri gibi gücünden ve statüsünden emin duruşundan tıpkı arkadaki kolon gibi yere sağlam basmakta olduğu gözlemlenmektedir. Avrupa resmindeki ikonografiye uygun bir şekilde sarayın içinden, ihtişamlı perdenin arkasından, şehrin silüetinin betimlendiği görülmektedir (Çötelioglu, 2012: 60).



Resim 2: Rupen Manas, *Sultan Abdülmecid*, Resim 3: Osman Hamdi Bey, *Kuran Okuyan Kız*, Yağlıboya, 255 x 152 cm, Topkapı Sarayı Müzesi 17/118. (Aktaran: Küçükhasköylü, 2011: 172) 1880 ("Sanal", 2019)

Osman Hamdi, Batı'nın oryantalist tutumunun ters yönünde eserler vermiş ve figürleri birer reklam objesi olmuştur. Osmanlı'yı en iyi biçimde tanıtmayı amaçlamıştır (Tansuğ, 2008: 107-108). Genel olarak dönem itibariyle, sadece verilmiş statüye sahip olduğu görülen kadını, ele alarak toplumsal statülerini öne çıkarmıştır. Sanatçı, "Kuran Okuyan Kız" isimli eserinde (Resim 3), kadının eğitilmiş oluşuna dikkat çekerek toplumsal statüsüne değer katmaktadır.

Mihri Müşfik Hanım, yaşadığı dönemde, toplumda statüsü sadece kadın olmak kalıplarının dışına çıkabilen bir kişilik olarak, aynı zamanda İnas Nefise Mektebi'nin açılmasına da öncülük etmiştir. Ömer Adil tarafından yapılan "Kızlar Atölyesi" konulu eser ise (Resim 4), resimsel başarısının ötesinde önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Resimde, Türk kadınlarının artık toplum içindeki konumu, çarşaf ya da peçeden arındırılmış birer konu olarak ele alınmaktadır. Mihri Müşfik, Güzin Duran, Nazlı Ecevit ilk Türk kadın ressamı arasında yer almaktadır (Tansuğ, 2008: 139).



Resim 4: Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 81x118 cm. ("Sanal", 2019)

Cumhuriyet Sonrası Toplumsal Statünün Resim Sanatına Yansımaları

Türkiye'nin sosyo-kültürel yaşantısının temelini; İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük akımları oluşturmuştur. Kökleri 1839'a dayanan bu akımlar, toplumumuzdaki statülerin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır (Tezcan, 2008: 29).

Türk Devleti'nin toplumsal ekonomik yapısı, Atatürk'ün, ayan ve eşraf ile yönetici sınıf arasındaki birliğe dayalı yaklaşımıyla belirlenmiştir (Kongar,2016:103). Kanunlar önünde mutlak eşitlik amaç edinilip halkçı bir yaklaşım içine girilmiştir. Kemalist düşünce, "modern devlet" kurmayı amaçlamakta, bu amaca ancak ekonomik, kültürel ve hukuki dönüşümlerin gerçekleştirilmesiyle ulaşabileceği ve gelişmenin son evresi de "demokrasiye geçiş" olarak düşünülmüştür (Çimen, 2018: 116).

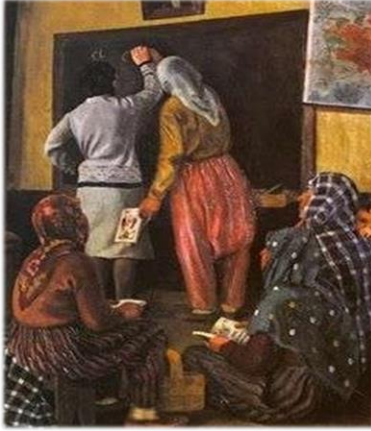
"Cumhuriyet 29 Ekim 1923'te ilan edildikten sonra padişahlık kurumu, diğer adıyla Saltanat (1 Kasım 1922), bir süre sonra da Halifelik (3 Mart 1924) kaldırılmıştır. Sonrasında, Cumhuriyet'in öngördüğü, Cumhurbaşkanı, Başbakan, Bakanlar Kurulu ve Meclis'ten oluşan bir idare tarzına geçilmiştir. Dini ve dünyevi yetkilerle donatılmış hanedanın yerini, halkın egemenliğini temsil eden Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin hâkim olduğu, laik, demokratik hukuk devleti almıştır." (Kongar, 2016).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında nüfusun büyük bir kısmı köylerde yaşamaktadır ve sosyal tabakalar açısından büyük arazi sahipleri üst tabakada yer alırken topraksızlar alt tabakada yer almaktadır. Orta tabaka ise, daha çok eski orta sınıf olan küçük sanayici tarafından oluşmuştur. Daha sonra devletin teşvikiyle sanayi hamlelerinin yapılması, sanayileşme hamleleri ve özel sektörün desteklenmesi toplumda bir üst tabaka (burjuva) oluşma sürecinde etkili olmuştur. Milli gelirin çoğunluğu üst tabakaya gitmiş alt tabaka ise çok düşük bir oranda pay alabilmiştir. Toplumsal tabaka; alt ve üst tabaka ve alt tabakaya yakın bir orta tabaka olarak görülmektedir. Alt tabakadaki nüfusun yaşam seviyelerini, orta düzeye yükseltebilmeleri için sadece ekonomik olanakların iyileştirilmesinin yeterli olmadığı, bilgi ve

imkânla donatılmaları gerektiği ve bunu yapacak kişilerin de aydınlar olduğu düşünülmüştür (Özbolet, 2017: 35).

Türkiye’de Avrupa’daki gibi sanatı yönlendirecek burjuva ya da entelektüel alt yapı oluşmamıştır. Bu nedenle, sanata devletten başka destek olacak bir kurum da bulunmamaktadır. Bu bağlamda; Atatürk, birçok konuşmasında halka seslenirken, sanatı ve sanatçıyı yücelten bir dil kullanarak, Cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaşmasına, Türk sanatının ve sanatçısının önemine dikkat çekmiştir. Bu konuda, Cumhuriyet’in ilk yıllarında maddi imkânsızlıklara rağmen, devletin geliştirdiği kültür-sanat politikası olarak, düzenli sergilerin açılması sağlanmış ve sanatçılardan eserler alınarak onlara destek olmaya çalışılmıştır (Çalışkan, 2016: 53; Bugay, 2006: 23).

Atatürk Devrim’lerinin en önemli kapsamlarından biri de kadının toplumdaki konumu olmuştur (Bilge Zafer, 2014: 125). Böylece, sonraki yıllarda kadınların toplumdaki önemi artmış ve her alanda söz sahibi olmaları için de eğitim almaları sağlanmıştır. Kadınların sosyal yaşamda mesleklerini icra etmeye başlamaları ile birlikte statüleri başka bir boyut kazanmıştır. Türk Medeni Kanunu’nun 1926 yılında kabul edilmesiyle, çok eşliliğe son verilmiş, kadın ve erkeğe eşit boşanma hakkı ve kadınlara çocukların velayet hakkı tanınmıştır. Bu gelişmeleri 1930 yılında seçimlerde oy kullanma hakkı takip etmektedir. Nihayetinde kadının toplumdaki konumu önem kazanmaya başlamıştır (Gelgeç Bakacak, 2009: 631-633). Eğitim yoluyla statü edinme sürecinde, okuma yazma öğrenen bireylerin artması genel olarak toplumdaki statülere yansımıştır.



Resim 5: Şeref Akdik, *Millet Mektebi*, 150x180 cm, 1930. ("Sanal", 2019)



Resim 6: Refik Epikman, *Bar*, 1928. ("Sanal", 2019)

Cumhuriyet ile değişen toplumda kadınların toplumsal statüleri değişmiş ve erkeklerle birlikte toplumsal yaşama katılmaları ressamlar tarafından tuvalere aktarılmıştır. Ayrıca, Tanzimat ve Meşrutiyet sanatçıları, kitap okuyan, balolarda dans eden, müzik dinleyen, plajda güneşlenen kadın çalışmaları resmetmiş olsa da kadınların gerçek

yaşantılarının çerçevenin dışında olduğu oldukça sınırlı kamusallaşma imkânı bulduğu bilinmektedir. Bu açıdan özellikle Refik Epikman'ın resmettiği 'Bar' adlı eseri (Resim 6) dikkat çekici görünmektedir. Yüksek ekonomik kesimden insanların dans ettikleri bir balo salonu yerine orta sınıf kesimden oluşan modern kıyafetli dans eden kentlileri betimlemektedir. Kadınların kamusal alana katılımını da ortaya koymaktadır (Ergönül ve Koca, 2017: 771).

Hamit Görele'nin "Konser" adlı çalışması (Resim 7) Türk modernleşmesinin aile merkezli olduğuna dikkat çekmektedir. Resimdeki piyanonun üzerindeki Atatürk büstü dönemin ideal aile anlayışını ortaya koymaktadır (Ergönül ve Koca, 2017: 775). Türk ailesi daha çağdaş bir konumda betimlenerek, örnek bir aile profili çizilmektedir. Aynı zamanda toplumsal statülerin olumlu yönde gelişimine tanık olunmaktadır.



Resim 7: Hamit Görele, *Konser*, T. Ü. Y. B., 130x162 cm, İRHM, İstanbul. (Ergönül ve Koca, 2017: 775)

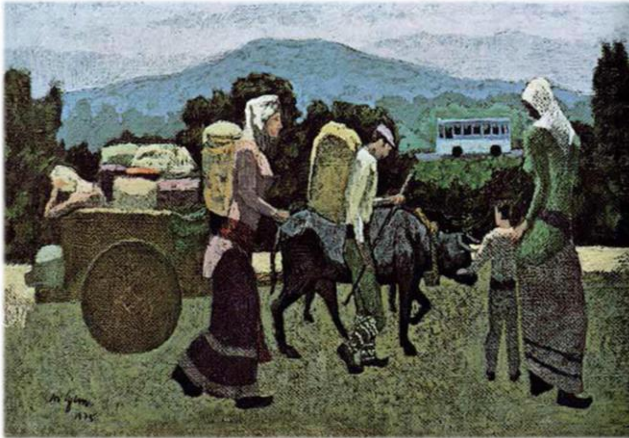
Türkiye'de Tek Parti Dönem'inde seçkin sınıf olan "asker-sivil bürokrasinin" yerini 1950'lere gelindiğinde seçkin sınıf olarak toprak sahibi yerel politikacılar almıştır. 1950 sonrasında tabakaların ve sınıf oluşumunun işaretleri görülmeye başlanmış, tabaka ve sınıf oluşumuyla birlikte üretim ve mülkiyet artmıştır. Tarımdaki makineleşme köylü sınıfı kentlere taşımıştır. Tarımsal alanda ürün ve zenginlik artışına rağmen köylüler, bu zenginlikten yararlanamamış ve dönemin en mağdur sınıfı olmuştur. Böylece köylüler daha iyi koşullar elde etme umuduyla kentlere göç etmişlerdir. Bu durum kentlerin demografik yapısını değiştirmiş artık kentin bünyesinde toplumsal tabakaların sayısı artmıştır. Göçler sonucu kentlerde görülen gecekondu "Doğu-Batı arasındaki kültür, eğitim, sağlık, gelir farklarının" göstergeleri olmuştur. Toplumsal olarak, ekonomik ve sosyo-kültürel bir dönüşüm yaşanmıştır. 1950'den sonra, kentlerin alt tabakasını işçilerin, orta tabakasını ise memurların oluşturduğu görülmektedir (Demir, 2017: 24).

İnsanı sanatının konusu haline getiren sanatçı için, yaşanan tüm bu değişimler dikkat çekici olmaktadır. Özellikle, toplumsal gerçekçilik eğilimindeki sanatçılar, kentsel ve kırsal topluluklarda yaşanan yoksulluğu gerçekçi bir dille ifade ederken aynı zamanda da egemen toplumsal koşullara eleştirel bir tavır barındırmaktadırlar. Bir başka deyişle; insanların toplumdaki statülerine ve bu statüler arasındaki farklılıklara dikkat çekmektedirler. Nedim Günsür, "Gecekondu ve İşçi Ailesi" adlı eserinde (Resim 8) Türkiye'de 1950 sonrası yaşanan değişimlerin, toplumsal statülere olan yansımalarını net bir şekilde ifade etmektedir.



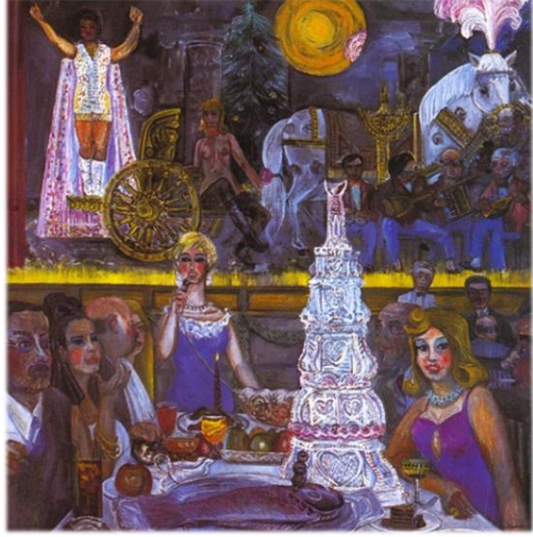
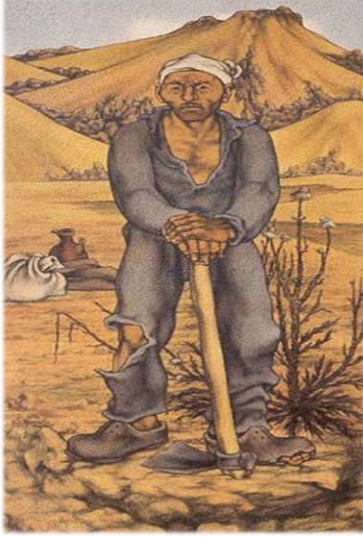
Resim 8: Nedim Günsür, *Gecekondu ve İşçi Ailesi*, T. Ü. Y. B., 50x107 cm, 1963. ("Sanal", 2019)

Sanatçı Nuri İyem ise, "Göç" (Resim 9) isimli eserinde kırsal topluluklarda yaşanan yoksulluğu ve sebep olduğu göçü, statü hiyerarşinde alt basamakta yer almış köylüler üzerinden görselleştirmiştir. Ekonomik olarak statü edinme sürecinde, köylülerin ekonomik açıdan daha az kazançla sahip olmaları, onları alt tabakaya yerleştirmektedir. Sanatçı, resimdeki hüznü ile birlikte, bu konuya ait eleştirel tavrını da sergilemektedir.



Resim 9: Nuri İyem, *Göç*, D. Ü. Y. B., 56x36 cm, 1975. ("Sanal", 2019)

Bir başka sanatçı Neşet Günel yine, toplumsal statüler arasındaki farklılıkları ortaya koyarken, statü hiyerarşisi içinde daha alt sırada görülen emekçi ve köy insanını yorumlamaktadır (Resim 10).



Resim 10: Neşet Günel, *Toprak Adamı*, T. Ü. Y. B., 185 x 96 cm, 1974. Resim 11: Cihat Burak, *Eylemlerimiz*, T.Ü.Y.B., 140 x 140 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi. ("Sanal", 2019)

Cihat Burak ise toplumsal statüler arasındaki farklılıkların yaratmış olduğu görünümünü, hiciv yoluyla ortaya koyarken, bunu üst tabakada bulunan insanlar üzerinden görselleştirmiştir (Resim 11).

1980'li yıllarda Türkiye'de bilinçli olarak orta tabaka üzerinden politikalar geliştirilmiştir. 1980'lerde görüldüğü üzere, orta tabakayı memurlar ve ekonomik getirisi yüksek olan işlerde çalışan nitelikli işçiler oluşturmuştur. İşçiler arasında ekonomik rahatlama, eğitime harcama yapma olanağı sağlamıştır. Alt tabakadaki köylüler de ekonomik olarak ve statü olarak bir üst sınıfa atlayabilmek için köyden kente göç etmek istemişlerdir (Özbolet, 2017: 38). 1980'li yıllarda Türkiye'deki kentleşme gecekondulaşmaya dönüşmüştür. Bu dönüşme, yeni bir gecekondulu nüfusunun, kendi kültürünü ve değer yargılarını üreterek, "arabesk" bir yaşam biçimi içinde gelişimine yol açmıştır. Arabesk kültür, feodal yapıdan kopmuş ama kentleşmemiş, yağmacı ve "benmerkezci" bir kültür olmuştur. Türk ulusu geleneksel niteliklerini yitirmektedir. Yapısal öğelerle ve yeni değerler arasındaki etkileşimin çelişkilerinin; 21.Yüzyılda ülke sorunlarının odak noktasını oluşturacağı görülmektedir (Kongar, 2016: 28-29).

Seyyit Bozdoğan'ın (Resim 12) resmi, üretildiği dönemin toplumsal statülerin değişimlerini yansıtmaları açısından dikkat çekmektedir.



Resim 12: Seyyit Bozdoğan, *Ön Taraf Arka Taraf*, 1987. (Yılmaz, 2008: 95) Resim 13: Neşe Erdok, *Tartıcılar*, T.Ü.Y.B., 180x150 cm, 1992. ("Sanal", 2019)

Neşe Erdok'un "Tartıcılar" adlı eserinde (Resim 13), alt statü grubundan iki figür görülmektedir. Sanatçı, şehir yaşamında, var olma savaşı veren insanların hikâyesini anımsatırken, bazı bireylerin ekonomik açıdan zayıf olmalarından dolayı sahip oldukları statünün de altını çizmektedir.



Resim 14: Aydın Ayan, *Kuşyemi Satıcısı*, T.Ü.Y.B., 70 x 50 cm, 1977. ("Sanal", 2019) Resim 15: Ahmet Umur Deniz, *Kağıt Toplayanlar*, T.Ü.Y.B., 150 x 185 cm, 2002. ("Sanal", 2019)

Günümüz toplumunda tüketime bağlı statü edinme bilinci oluşmakta ve oluşturulmaktadır. Gerçekleştirilen tüketim bireylerin statülerini göstermek için fırsat olarak görülmektedir. Aydın Ayan'ın (Resim 14) "Kuş Yemi Satıcısı" serisi de günlük hayattan sıradan bir eylemi toplumsal hicivle yansıtmaktadır.

Günümüzde hemen hemen her sokakta çöpten kağıt toplayan insanlar görülmektedir. Ahmet Umur Deniz'in "Kağıt Toplayanlar" resmi (Resim 15),

toplumsal statüler arasındaki eşitsiz kazançlar üzerinden gönderme yapmaktadır.

Sonuç

Öncelikle Türk toplumundaki toplumsal statünün değişimi ve önemine bakılacak olursa, İslamiyet öncesi ve sonrası toplumsal statülerin değer bakımından değişikliğe uğradığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı öncesi Türk toplumundaki kadının statüsünün değeri, önem kazanmakta iken, daha sonraları tam tersi konuma getirilmiştir. Çağdaş Türk resim sanatı bağlamında ele alındığında ise, Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleriyle geleneksel sanattan koptuğu görülmektedir. Geleneksel sanatta, toplumsal statü açısından en yüksek statü sahibi olan padişah ve çevresinin hiyerarşik bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Batılılaşma hareketleriyle yüksek statü sahibi olarak padişahların, sınırlı sayıda olsa da Avrupa'daki gibi güç ve otoritelerinin gösterimi için sanattan yararlandıkları görülmektedir.

Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilanından sonraki yeniliklerin temelinde güçlü bir statü sahibi olan Cumhuriyet'in kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk bulunmaktadır. Bilinçli olarak uyguladığı kültür ve sanat politikalarını incelediğimizde onun güçlü bir lider statüsüne sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dönemin resimleri incelendiğinde devlet ve sanatçılar arasında karşılıklı olarak aynı duygu ve sevgi içinde yapılmış eserler görülmektedir. Sanatçılar hem kendilerini kanıtlamış hem de yürekten inandıkları bir amaca hizmet etmişlerdir. Aynı zamanda bu amaç onlara itibar ve statü kazandırmıştır. Görünen o ki yapısı kuvvetli bir toplum yaratma yolunda sanatın gücünden yararlanılmıştır. Bu dönem, Avrupa'daki gibi bir üst tabakanın olmaması ve sipariş verilen-alınan bir sanat etkinliğinin gelişmediği görülmektedir. Yani tam anlamıyla, Batı'daki gibi sanatı, statüsünün gösteriminde kullanan bir üst tabakanın izleri görülmemektedir.

1950'li yıllardan sonra sanatçıların, kendi bireysel çıkışlarıyla, statü edinme süreçlerinde oluşan eşitsizlikleri sorguladıkları görülmektedir. Bu sorgulamaları, bazı sanatçılar, alt statü gruplarının hayat çabalarını yansıtarak vermektedir. Bazı sanatçılar da üst statü gruplarının hayatlarındaki haksız yolla elde edilen statüleri eleştirel bir dille ortaya koydukları görülmektedir.

1950'li yıllarda, Türkiye için bir başka yeni dönem olan çok partili döneme geçiş yaşanmıştır. Değişen koşullara bağlı olarak, sanat-devlet bağının da farklılaştığı görülmektedir. Ancak, sanatçılar tarafından toplumsal statülere olan ilgi öyle ya da böyle devam etmiştir. Çünkü sanatçı içinde bulunduğu toplumun ekonomik, sosyal ve politik olaylarından etkilenmektedir ve bunun yansımaları eserlerde görülmektedir. Geleneksel yapının çözülmesi, Türk toplumunun aile yapısındaki statü dengelerinde de değişikliğe yol açmıştır. Köyden kente göç olgusu bu değişimin ilkleri arasında gelmektedir. Artık köy ailesi ve kent ailesinin yanında bir de

gecekondu ailesinin oluşumuna tanık olunmuştur. Özellikle gecekondulaşmayla birlikte arabesk kültürünün meydana gelişi sanatçılar tarafından birçok şekilde ele alınmıştır. Sınıf değiştirme çabalarının en çok görüldüğü bu dönemlerde toplumsal statü ekonomi ile temellendirilmektedir. Sonuçta; sosyo-ekonomik statü hiç değişmeyen bir kaygı olarak yaşamın içinde var olmaktadır. Sanatçılar bu kaygının kaynaklarındaki adaletsizlikleri sorgulayan dışavurum eğilimiyle eserler ortaya koymuştur.

Ülkemizde genel kanı olarak “Toplumsal Statü’yü” belirleyen en önemli etken ekonomik koşullar ve bunun sağladığı otorite olarak görülmektedir. Bu bağlamda; toplumsal statüler arasındaki ilişkilerin meydana getirdiği, sürtüşmelerin, kavgaların, çatışmaların ve eşitsizliklerin sanatçıyı tetiklediği görülmektedir. Sanatçının bu konuyu ele alış nedeni ve biçimini kendi duruşuyla eserinde var etmektedir. Kimi zaman alt statü gruplarının yaşamlarını resmederek kimi zaman da üst statü gruplarını resmederek tavrını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak ortaya çıkan eser, sanatçının toplumdaki konumunu anlamak açısından izleyicisine fikir verirken aynı zamanda bir belge niteliği de taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- BİLGE ZAFER, Ayşenur (2014). “Cumhuriyet İle Birlikte Değişen Türk Aile Yapısı ve Kadının Durumu”. *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 24, s. 121-134.
- BILTON, Tony ve diğerleri (2009). *Sosyoloji*. Ankara: Siyasal Basın Yayın Dağıtım.
- BOTTON, Alain (2010). *Statü Endişesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BUGAY, Başak (2006). *1923’ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- ÇALIŞKAN, Serkan (2016). *Türk Resim Sanatında Türk Bayrağı İmgesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi.
- ÇİMEN, Hasan (2018). *Türk Siyasetinde Statü Konum Değişim ve Dönüşüm Dönemleri*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- ÇÖTELİOĞLU, Aysel (2012). *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*. İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.
- DEMİR, İsa (2017). “Türkiye’de Sınıflar”. *Sosyolojik Düşün Dergisi*, 2 (1), s. 12-30.
- ERGÖNÜL, Eser - KOCA, Bayram (2017). “Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (20), s. 761-786.
- GELGEÇ BAKACAK, Ayça (2009). “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Atatürk Yolu Dergisi*, S. 44, s. 627-638.
- GENCER, Bedri (2004). “Osmanlıda Meşrutiyet Tabakalaşmasının Oluşumu”. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, S. 30, s. 65-100.

- GÜLERYÜZ, Mehmet (2014). *Resmigeçit*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KOÇAK, Burcu (2015). *Osmanlı Minyatür Sanatın Nakkaş Levni'nin Saray ve Halk Tiplerleri*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- KONGAR, Emre (2016). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MARDİN, Şeref (1990). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ÖZBOLAT, Abdullah (2017). *Statü ve Din*. Adana: Karahan Kitabevi.
- PEKER, Raziye (2017). "Türk Devler Geleneğinde Kadının Konumu". *Bilge Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), s. 157-164.
- TANSUĞ, Sezer (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TEZCAN, Mahmut (2008). *Kültürel Antropoloji*. Ankara: Maya Akademi.
- TURNER, Brayn S. (2000). *Statü*. (Çev.: Kemal İnal). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- TÜRKDOĞAN, Orhan (1978). "Türk Toplumunda Sosyal Tabakalaşma ve Sosyal Hareketlilik". *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 3 (1-2), s. 141-159.
- YASİNCİ, Sabriye (2019). *Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- ZÜRCHER, Eric Jan (2017). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev.: Yasemin Saner), İstanbul: İletişim Yayınları.

Resim Kaynakları

- Resim-1: Nakkaş Levni, Cirit Oyunu ve Sünnet Çocuklarının Alayla Geçışı, Surname. Kaynak: KOÇAK, Burcu (2015). *Osmanlı Minyatür Sanatın Nakkaş Levni'nin Saray ve Halk Tiplerleri*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, s. 81.
- Resim-2: Rupen Manas, Sultan Abdülmecid. Kaynak: KÜÇÜKHASKÖYLÜ, Nurdan (2011). *Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (1), s. 172.
- Resim-3: Osman Hamdi Bey, Kuran Okuyan Kız. Kaynak: http://www.turkcewiki.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey#/media/Dosya:Osman-hamdi-bey-girl-reciting-qu-ran-1880.jpg, (Erişim: 08.07.2019)
- Resim-4: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi. Kaynak: <https://thearthistoryjournal.blogspot.com/search?q=%C3%B6mer+adil> (Erişim: 08.07.2019)
- Resim-5: Şeref Akdik, Millet Mektebi. Kaynak: https://ipfs.io/ipns/tr.wikipedia-on-ipfs.org/wiki/Millet_Mektepleri.html (Erişim: 08.07.2019)
- Resim 6: Refik Epikman, Bar. Kaynak: <https://www.biyografi.info/kisi/refik-fazil-epikman> (Erişim: 08.07.2019)

- Resim 7: Hamit Görele, Konser. Kaynak: ERGÖNÜL, Eser ve Koca, Bayram. (2017). "Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik". *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (20), s. 761-786.
- Resim 8: Nedim Günsür, Gecekondu ve İşçi Ailesi. Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Nedim-G%C3%BCns%C3%BCr> (Erişim: 08.07.2019)
- Resim 9: Nuri İyem, Göç. Kaynak: <http://www.nuriyem.com/eser/s132-012/> (Erişim: 08.07.2019)
- Resim 10: Neşet Günal, Toprak Adamı. Kaynak: <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=30§ion=130&periodID=-1&sortBy=retro&sortDir=DESC&bhcp=1> (Erişim: 08.07.2019)
- Resim 11: Cihat Burak, Eylemlerimiz. Kaynak: <http://www.antikalar.com/cihat-burak> (Erişim: 08.07.2019)
- Resim 12: Seyyit Bozdoğan, Ön Taraf Arka Taraf. Kaynak: YILMAZ, Başak (2008). *Türk Resminde Toplumcu Gerçekçiler*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Eser Metni, s. 95.
- Resim 13: Neşe Erdok, Tartıcılar. Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Ne%C5%9Fe-Erdok> (Erişim: 09.07.2019)
- Resim 14: Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı. Kaynak: <http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=341&pageNo=0&exhID=0> (Erişim: 10.07.2019)
- Resim 15: Ahmet Umur Deniz, Kağıt Toplayanlar. Kaynak: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=184&lang=TR> (Erişim: 10.07.2019)

YENİ TÜRK SİNEMASINDA MODERN MELODRAM GELENEKSEL SÖYLEM

MODERN MELODRAM TRADITIONAL DISCOURSE IN NEW TURKISH CINEMA

Mustafa CebraİL SADAĞOĞLU*

ÖZ: Batı modernleşmesinin tezahürlerinden biri olarak melodram önce tiyatro ve yazın ardından sinemada bir tür *-janr-* olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle çalışma; bir yarıyla modernleşme göstergelerine odaklanırken, diğer yarıyla hangi maddi ve tinsel ihtiyaçların bir tür olarak melodramı öncelendiği meselesine yoğunlaşmaktadır. Çalışmada temel olarak şu iki temel sorunun yanıtları aranmaktadır: melodramlar, modern çalışma hayatı ve etiğine, ihtilallere, göçlere ve kalabalık kentlere teslim olmuş bir dünyada hangi ihtiyaçları karşılamaktadır. Daha doğru bir ifadeyle hangi acıları dindirmekte ve bu sayede kaotik bir dünyayı daha katlanılır kılmaktadır. Yeni Türk Sineması¹ dönemi içinde yer alan “*Babam Ve Oğlum-2005*”, “*İssız Adam-2008*” ve “*Unutursam Fısılda-2014*” olmak üzere toplam üç Çağan Irmak temsili incelemenin odağında yer almaktadır. Seçili temsiller gösterime girdikleri yıllar esas alınacak şekilde gündelik yaşamın biçimlendirilmesinde gördükleri işlev bakımından incelenmiştir. Bu işlev, seçili melodramların toplumsal gerçeklik ile temsil düzleminde kurduğu ilişkide aranmıştır. Bu nedenle temsillerin gösterime girdiği yıllarda izleyiciyi kuşatan siyasal, ekonomik ve kültürel atmosfer dikkate alınarak metin içinde göndermelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Melodram, söylem, iktidar, temsil, arınma.

ABSTRACT: As one of the points exists in Western modernization is melodrama emerged, as a kind of genre, in theater and literature first, and then in cinema. While this study focuses on the indicators of modernization, it also focuses on what material and spiritual it needs to prioritize the melodrama. Under the light of this study, the assessment will concentrate on two significant questions respectively: What sort of needs in a world melodramas support, the surrounding modern working life and ethics, revolutions, immigrations and crowded cities. In a more accurate way, what sort of pain the melodramas relieve and make the chaotic world more bearable? A total of three Çağan Irmak representations in the period of New Turkish Cinema, “*Babam Ve Oğlum-2005*”, “*İssız Adam-2008*” and “*Unutursam Fısılda-2014*” are also the focus points of this study. These movies were examined in terms of their functions to shape the daily life, which based on the years they were screened. This function was sought in relation to the relationship between the selected melodramas and social reality on the representation level. For this reason, in the years when the movies were shown on cinemas, references were made to consider the political, economic and cultural atmosphere attracting the audience.

Keywords: Melodrama, discourse, power, representation, purification.

* Dr. Öğretim Üyesi – İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Reklamcılık Bölümü / İstanbul – msadakoglu@gmail.com

¹ Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi sonrası Derviş Zaim’in yönettiği “*Tabutta Rövaşata-1996*” ile Yavuz Turgul’un yönettiği “*Eşkıya-1996*” adlı filmlerin gösterime girmesi yeni bir döneme tekabül etmektedir. Buna göre her iki film; gerek izleyiciyi sinema salonlarına çekme konusunda gösterdiği hüner gerekse sanatsal eğilimler bakımından sinemada “*Yeni Türk Sineması*” olarak adlandırılan dönemi başlatmıştır.

Giriş

Sinema temsilleri, hikâyesini anlatmaya giriştiği karakterler aracılığıyla toplumsal gerçekliği yeniden kurar. Temsilin izleyici üzerinde kurduğu nüfuz edici etkinin bir nedeni de izleyicinin içinde yaşadığı ya da yaşamayı arzu ettiği toplumsal gerçekliğe temsilin gözlerinden bakma imkânı sunan gücünden kaynaklanmaktadır. Bir temsilin kurmaca ya da belgesel olması sinema ile gerçeklik arasında kurulan ilişkinin yoğunluğunu belirleyebilir ancak temsili, toplumsal gerçeklikten bağımsız kılmaya çoğu zaman gücü yetmez². Dolayısıyla karakter ve hikâye arasında kurulan ilişki ile hikâye ve gerçeklik arasında kurulan ilişki benzer düzlemde birbirine eklenir. Böylece hikâye; bir yandan karakterin içine ruh üfleyerek onu biçimlendirirken, diğer yandan olay örgüsü aracılığıyla gerçeklikle kurduğu bağ sayesinde zenginlik kazanır ve çoklu okumaya olanak sağlayacak şekilde genişler. Herhangi bir sinema temsiline çözümlemesinde başta hikâye olmak üzere zaman, mekân ve karakterlerden oluşan temel unsurlar, toplumsal gerçeklik gözden kaçırılmadan ele alındığında çoklu okumaya olanak sağlayacak şekilde anlam kazanır. Bu nedenle sinema temsilleri gerçekliğin yeniden yorumlanması bakımından bünyesinde çok önemli ipuçları saklamaktadır. Diğer yandan sinema temsilleri ile toplumsal gerçeklik arasında kurulan ilişki, karşılıklı etkileşim ve birlikte var olma şeklinde tezahür eder. Bir tür ortaklığa benzeyen bu ilişkide, sinema temsilleri hikâye ve karakterleri içinde yaşadığı kültürden devşirenken; diğer yandan kültürel değerlerin “içselleştirilmesine” (Ryan ve Kellner, 1997:37) aracılık eder. Dolayısıyla kültürel çevreye egemen olan temsiller sadece bireye indirgenemez, bireyle birlikte toplumsal gerçekliğin nasıl işleyip, hangi yollarla yeniden inşa edileceğine dair bir dizi öngörü ortaya koyar.

Türkiye’de gündelik yaşam ve gündelik yaşamın sınırlarını belirleyen kurumların biçimlenmesi bakımından sinema temsilleri ve melodramlar, gerek yapımcı-yönetmen, gerekse izleyici bakımından deneyimlendiği şekliyle sinemanın altın yıllarına dair romantik bir özleme tekabül eder. Özellikle 1950-60’lı yılların kent yaşamında gelenekselleşen melodram izleme deneyimi; yaz akşamlarında mahallelinin hınca hınç doldurduğu açık hava sinemalarında izlenen bir tür olmaktan başka, izleyicinin her temsilde kendinden bir şeyler bulduğu ana akım sinemanın taşıyıcısıdır. Gündelik yaşamı ele aldığı şekliyle uzun yıllar sinemada yaygın bir tür olarak kendine yer edinen melodramlar, özgül öneme sahip anlatı yapılarıyla öne çıkar; haksızlığa uğrayan (genelde) ana karakterlerin acı dolu hikâyelerinde ardı

² Geometrik biçimlerin felsefeyle ilişkisi uzun zamandır üzerinde tartışılan bir konudur. Sözelimi daire antik Yunanistan’dan, Mezopotamya’ya kadar tüm uygarlıklar tarafından kullanılan bir simgedir. Bunun yanı sıra tüm geometrik biçimlerde olduğu gibi daire, insan zihninde yer eden izlenimlere, ritüellere, söylencelere, ibadetlere, mimariye ve matematiğe yansımıştır. Doğa formuna bağlı olarak daire, kendi hareketini yaratmış ve “dönüş” hareket biçimi ortaya çıkmıştır. Şamani geleneklerden sufi tasavvufuna kadar hemen her alanda karşılığı bulan dairesel form son olarak Anadolu kültürüne dâhil olmuştur (Torun, 2019: 44-65).

sıra gelen felaketler ile her aşamada duygusal boşalmaların yer aldığı olay örgüsü türe özgü anlatımı kabaca tanımlar.

Yeşilçam dönemi olarak da adlandırılan yıllar boyunca sinema salonlarında izleyiciye kolektif izleme deneyimi sunan melodram temsilleri ana akım sinema içinde oldukça popüler bir anlatı türüdür. Ancak 70'li yılların ikinci yarısından itibaren televizyon yayınlarının başlaması ve ülkenin -elbette sinemayla birlikte- içine sürüklendiği bir dizi kriz nedeniyle sinema izleyicisinin kendi *interior* alanına çekilmesi, izleyici sayısında dramatik düşüslere neden olmuştur. Takip eden yıllarda bu durum; temelde kolektif izleme deneyimi sunan sinema yerine, daha bireysel izleme deneyimi olarak televizyonu popüler bir seyirlik mecra olarak öne çıkarmıştır. 80'li yıllar boyunca devam eden seyirci krizinin aşılması ve ailenin yeniden sinema salonlarına gelebilmesi için akla gelen -pek çok şeyin yanı sıra- ilk çözüm yine melodram temsilleri olmuştur. 90'ların ikinci yarısından itibaren Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan genç kuşak sinema yönetmenlerinden oluşan grubun çektiği pek çok temsilde kendine özgü farklılıklar kadar geleneksel melodram stereotipleri de bulunmaktadır.

Yöntem

Çalışmanın temel varsayımı; melodramların kutsallığı giderek kaybolan modern dünyanın acımasız mekaniğinden kaçış olanağı sunan ve bir tür Aristocu "*katharsis-arınma*" işlevi gördüğü üzerine temellenmektedir. Çalışmanın araştırma evreni "Yeni Türk Sineması" olarak kategorize kuşakta çekilen sinema temsilleridir. Bu nedenle örneklem seçiminde 90'lı yılların ikinci yarısından sonrasına tekabül eden kronolojiye sadık kalınmıştır. Kategorize edilen kuşak içinde yer alan ve yönettiği temsillerde melodram anlatısına ilişkin zengin okuma olanağı sunan Çağan Irmak filmleri odağa alınmıştır. Ana akım Türk sinemasında melodram temsillerinin anlatı ve görsel kodları, melodramın metinler arası bir tür olması nedeniyle iki ayrı dönemde incelenmiştir. Böylece toplam üç Çağan Irmak filminden seçilen karakterler aracılığıyla temsil ile toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimin mahiyeti kavranmaya çalışılmıştır. Son olarak metin içinde "*modern melodram*" olarak anılacak sinema yönelimi, Türk sinemasında kullanıldığı şekliyle geleneksel melodrama dair anlatı kalıplarından bir dizi farkla ayırt edildiği için klasik melodram göstergelerini tanımlayan geleneksel kodlardan olası sapma ve benzerlik gösteren yönleriyle birlikte ele alınmaya gayret edilmiştir.

Bir Tür Olarak Melodram

"Ama efendimiz, bir alay çoluk çocuk çıktı ortaya, sahnede civcivler gibi ciyak ciyak bağırıp çılginca alkışlanıyorlar. Son moda onlar şimdi; öteki tiyatrolara kaba halk sahneleri diye öyle veriştiriyorlar ki, nice eli kılıç tutanlar kazkanatlarının hışmına uğramaktan korkup şehir tiyatrolarına gidemez oldular." W. Shakespeare, Hamlet: II. Sahne

Bir tür olarak melodramlar her ne kadar modern yazın ve roman ile ilişkilendirilse de kökleri antik Yunan *tragedyalarına* ³ kadar götürülebilir. Sözelimi, *Sophokles'in Kral Oidipus-MÖ 429* adlı tragedyasında, kendi yazgısının kurbanı olmuş Oidipus adlı genç bir adamın dramatik hikâyesi anlatılır. Oidipus, önce babasını öldürür sonra da gerçekte annesi olduğunu bilmediği kadınla evlenir. Gerçeklerin birer birer ortaya çıkmasıyla birlikte anne kendini asar, Oidipus kendi elleriyle gözlerini kör eder (Sophokles, 2012). Sophokles'in ağır dram içeren tragedyasında modern melodrama özgü "tutku, acıma, korku ve utanç" unsurları yoğun olarak hissedilir. Zaten dönemin kavrayışı trajedinin büyüklüğünü oyun sonunda kahraman ile özdeşleşen izleyicide uyanan yoğun duygularla ölçmekte ve oyunda bir tür duygusal boşalma *katharsis* ⁴ aramaktadır.

Tarihsel izlekte melodramlar, geleneksel kabule dayalı monarşilerin iyiden iyiye sarsıldığı ancak bunların yerine geçecek rızaya dayalı rejimlerin henüz olgunlaşmadığı bir dönemin kaotik dünyasında kültürel seyirlik olarak ortaya çıkmıştır. Fransa'da 18. yüzyılın ikinci yarısından sonraya tekabül eden dönemde sonu devrime varacak denli büyük bir toplumsal hareketlenme yaşanmaktadır. Bu hareketleri ateşleyen olayların merkezindeyse kötü yönetilen monarşi tarafından uygulanan mali politikalar ve sömürge savaşları bulunmaktadır. Zira kuzey Amerika kolonileri üzerinden Britanya ile girilen bilek güreşi nedeniyle tüm ülke ağır vergi yükü altında ezilmektedir. Nihayetinde yüzyıl sona ermeden tüm kurumlarıyla birlikte monarşiyi tarihin çöp tenekesine gönderen Fransız Ulusal Birliği, kendini üç temel prensip üzerinden tanımlayacaktır: *özgürlük, eşitlik ve kardeşlik*. İhtilalcilerin monarşiyi yıkararak cumhuriyet ideallerini yükselttiği 1789 sonrası bu üç prensip, ulusal birliğe ait bayrakta yer alan üç renkle temsil edilecek kadar güçlü birer sembol haline gelmiştir. Devrim sonrası iktidarı ele geçiren ihtilalcilerin -monarşi aksine- tiyatro temsilleri

³ Antik Yunan dönemi tragedyalılarından Euripides, Sophokles ve Eshilos gibi tragedya yazarlarının oyunlarında yaygın olarak melodram unsurları bulunduğu ilişkin geniş kapsamlı tartışma için (Castellani,1993) bakılabilir. Diğer yandan Rönesans döneminde özellikle Shakespeare oyunlarında yer alan "*beklenmedik gelişmeler, imkânsız olaylar, uç karakterler, uzun yolculuklar ve tutkulu aşk*" gibi unsurlar üzerinden melodrama yakınlığını savlayan ilginç bir başka tartışma için (Morse, 1993) bakılabilir.

⁴ Aristo'ya göre "*katharsis*"; sahnede oynanan tragedya izleyiciye geçen korku, öfke, merhamet gibi yoğun duygu halinin izleyici üzerinde yarattığı "*sahici deneyime*" tekabül eder. Aristo, Poetika adlı eserinde *katharsis* kavramından genişçe bahsetmektedir. Buna göre; tragedyaların izleyici üzerinde uyandırdığı öfke, korku ya da merhamet gibi duygular, izleyici üzerinde *-oyunda sergilenen duygu halinden-* arındırma işlevi görmektedir. Bu sayede *katharsis* gerçekleşmekte ve izleyicinin ruhunda bir tür rahatlatma oluşmaktadır. Antik Yunan tragedyalarındaki melodram unsurları Aristo tarafından "*şairlerin en trajik olanı*" olarak kabul edilen *Euripides'e* bağlanır (Aristo, 2016). Diğer yandan *katharsis*, psikanaliz tedavisinde de kullanılmakta ve bireyin bilinçaltında gizlediği şiddet eğilimlerinden kurtulma bağlamında kavranmaktadır. Buna göre; bireyin bastırıldığı bilinçaltı süreçleri serbest çağrışım yoluyla bilinç üstüne çıkarılmakta ve bu sayede bilinç üzerinde biriken baskı ortadan kaldırılmakta ve bir tür arınma ya da rahatlatma yaşanmaktadır.

üzerinde kurulan kontrol ve sansürü gevşetmesiyle birlikte melodram temsilleri sıradan insana anlattığı sıradan insana dair hikâyelerle ayırt edici bir tür olarak belirmiştir. Dönemin melodramları çalışarak başarma azmini yücelten; doğruluk, dürüstlük ve vicdani sorumluluğu kutsayan sahne temsilleriyle kendini göstermiştir. Ancak melodramın bağımsız bir tür olarak yaygınlık kazanması, popüler beğenilere sahip Fransız izleyicilerine hitap eden Guilbert de Pixérécourt tarafından yazılan oyunlar sayesinde mümkün olabilmektedir. Pixérécourt, melodramın iki önemli özelliğine vurgu yapmaktadır. Buna göre melodramlar, toplumun en eğitimsiz kesimleri de dâhil olmak üzere tümü tarafından anlaşılabilmesi ve didaktik unsurlar içermelidir. Melodramların didaktik unsurlar içermesi bir ihtiyaç meselesidir. Zira Aydınlanma sonrası kilise; olması gereken yere uhrevi alana sabitlenmiş ancak dünyevi alanda kalabalıkların kendi başlarına üstesinden gelmeleri gereken tekensiz bir boşluk bırakmıştır. Kentlerde biriken yönlerini kaybetmiş kalabalıkların doğru yolu bulabilmesi ve yeniden iyi birer yurttaş olabilmesi için melodram anlatıları bir tür hikâye anlatıcısı olarak model önermektedir. Böylece şaşkınlık içindeki kalabalıklara neden komşularını öldürmemeleri ya da zenginlerden çalmamaları gerektiği anlatabilmektedir. Fransız melodramlarının babası sayılan Pixérécourt aslında aristokrat bir ailenin çocuğu olarak devrimi idrak etmiştir. Hatta eski rejiminin bir temsilcisi olarak babasını da hedef alan olaylar esnasında Almanya'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Devrim yıllarına tekabül eden sancılı yıllarda ⁵ büyümüş olması kimi eleştirmenlere göre bir tür olarak on sekizinci yüzyıl melodramlarını geliştirmesinde ilham kaynağı olmuştur (Rahil, 1967: 6). Zira melodramlar kitlelere yönelik arzu edilen mesajların iletilmesi bakımından öteki türlerden çok daha başarılıdır. Diğer yandan daha o yıllarda bile eğitimsiz kalabalıkların popüler zevklerini tatmin etmek amacıyla icat edilmiş sanatsal değer ve derinliği olmayan bir tür olarak görülmektedir.

Melodramların Fransa'dan Britanya'ya geçişi, on dokuzuncu yüzyıl başına tekabül eden kronolojide ancak Fransa'dan oldukça farklı bir toplumsal arka plan ve ihtiyaçlar bağlamında gerçekleşmiştir. 18. yüzyılın son çeyreğinde kadim Fransız monarşisini yerle bir eden devrimci politik atmosfer Britanya'da yerini bir başka devrime; eski üretim biçimlerini yıkan ve geleneksel üretim ilişkilerini baştan sona değiştiren endüstri devriminin

⁵ “*Bulvar du Crime*”, Paris’te orta ve alt sınıfların takip ettiği tiyatroların oyun ve gösterilerini sergilediği sokağın takma adıdır. Asıl adı “*Bulvar du Temple*” olan sokak, 18. yüzyıldan itibaren özellikle suç melodramlarının bu sokakta bulunan tiyatrolarda gösterilmesi sonrasında “*Bulvar du Crime*” olarak anılagelmiştir. “*Bulvar du Crime*” suç melodramlarının izleyicisi çoğunlukla orta ve alt sınıflardan gelmektedir. Bunların çoğu saf, cahil, devrimin kaotik atmosferinden geçmiş kabullenimci insanlardır. Melodram izleyicileri, daha on yedinci yüzyılın sonundan itibaren artık örneği pek bulunmayan neo-klasik tiyatro deneyimine sahip olmayan kalabalıklardır ve görece daha eğitilmiş üst sınıflar aksine estetik önyargılar ya da entelektüel kaygılardan azade sadece “*eğlenmek ve vakit geçirmek*” için tiyatrolara gitmektedir.

kaotik atmosferine bırakmıştır. Britanya için endüstri devrimi, sadece manifaktür üretimin yetkinleşmesine indirgenemez elbette ancak bununla birlikte yeni bir çalışma etiğinin ardına kitlesel göçler, kalabalık kentler ve politik alt üst oluşlar saklanır. Dolayısıyla Britanya’da kültürel bir seyirlik olarak tragedya yerine melodramlara duyulan izleyici ihtiyacını belirleyen en önemli unsur değişen endüstriyel üretim ve üretim ilişkileri kadar bu ilişkilerin öncelendiği büyük kentlerin kaotik gündelik hayatıdır aynı zamanda. Zira dönemin giderek daha çok büyüyen fabrikalarında çalışacak işgücüne duyulan ihtiyaç, daha iyi bir yaşam vaadiyle kırsal bölgelerden büyük kentlere doğru akan kitlesel göçleri tetiklemiştir. Britanya’da iyiden iyiye kurumsallaşan endüstri devrimi iki toplumsal kategori üzerinden tanımlanabilir; giderek daha çok güç kazanarak zenginleşen girişimci burjuvazi ve kendisine çarpan şeyin henüz farkına varamamış şaşkınlık içindeki işçi sınıfı. Bu iki sınıf, yaşlı kıtanın kadim ilişkilerini insanlık tarihinde daha önce benzeri görülmemiş keskinlikte değiştirmiş ve kendi sınıfsal pratiklerinden beslenen yeni ilişki ağlarını örmüştür. Böyle bir atmosfer içinde melodramlar, yoğun olarak işçi sınıfına yönelik kültürel seyirlik ihtiyacını karşılamakla birlikte kısmen de olsa burjuvazinin de boş zaman etkinlikleri arasında yer almaktadır.⁶ Britanya’da toprağa dayalı geleneksel ekonomiden, makineye dayalı ve bilimsel olarak örgütlenmiş endüstriyel üretime geçişle birlikte “*melodramın patronu-melodrama’s patrons*” (Basuki,2003:4) olarak tanımlanan yeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla endüstri devrimi bir yandan sermayenin birikmesine neden olarak daha büyük fabrika ve yatırımların yolunu açarken; bir yandan da toplumsal ilişkiler ve kültürel yönelimler üzerinde derin etkiler yaratacak şekilde sanatsal duyuş ve beğenilere dair pek çok şeyi dönüştürmektedir. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda önce yazın, ardından tiyatro temsillerinde iyiden iyiye kendini hissettiren bir tür olarak melodrama ilişkin erken dönem karakteristik unsurlar şöyle özetlenebilir (Brooks,1978:483-490); modern birey kilisenin gündelik yaşamdan elini eteğini çekmek zorunda bırakıldığı pozitivist rasyonelliğine teslim olmuş modern dünyada birey, yüzleşmek zorunda kaldığı gerçekliği melodramlar aracılığıyla mistifiye etmekte ve bu sayede dünya daha katlanılabilir bir yer haline gelmektedir. Buna göre melodramlar, giderek kutsallığını kaybeden modern dünyanın mekaniğinden kaçış vaat eden bir tür *katharsis* ⁷ işlevi görmektedir.

⁶ Melodramlar tıpkı Fransa’da olduğu gibi kuzey Amerika’da da on sekizinci yüzyıl devrim sürecinin birer eseri olarak ortaya çıkmıştır. Fransız Devrimi’nden birkaç yıl önce Amerikan bağımsızlık savaşı olarak adlandırılan süreç, doğu sahilindeki on üç koloninin Britanya’ya karşı ayaklanmasıyla başlamıştır. Nihayet 1776’da yayımlanan Amerikan Bağımsızlık Bildirgesiyle de sonuçlanmıştır. Dolayısıyla bir tür olarak melodramın kuzey Amerika topraklarında doğduğu zamanlarda sonraları Amerika Birleşik Devleti haline gelecek bağımsızlık ve egemen bir ülke fikri, Britanya İmparatorluğu’nun Batı Kolonilerindeki (Kuzey Amerika) varlığına karşı isyancı zihinlerin ürünüdür (Spielvogel,1994:670-676).

⁷ Katharsisin ortaya çıkmasını sağlayan Einfühlung olarak ifade edilen; duygu temeli üzerine yaşantı birliğidir.

Melodramlara ilişkin hatırlanması gereken ilk sorunsal; toptancı bakış açısıyla muhafazakâr ve uyumlanmacı bir tür olarak nitelenmesiyle beliren indirgemeci ve bir o kadar da tuzaklarla dolu önermenin sıklıkla, üstelik zamandan bağımsız olarak dile getirilmesidir. Melodramlar, esas olarak popüler bir türdür ve popüler kültür ürünlerine özgü hem eleştirel ve protest hem de statükocu ve konformist unsurları aynı temsil içinde bir arada sunma kabiliyetine sahiptir. Bu bağlamda on dokuzuncu yüzyıl Fransız ve yirminci yüzyıl Sovyet tiyatrosunda sanatsal yönelimlerin benzer izleği takip etmiş olması rastlantı değildir. Sözelimi bu türden dönem temsillerinde her ne kadar stereotip oluşturacak şekilde düzen kutsanıyor olsa da, kahramanların genellikle yoksullar ya da düşmüşler arasından seçilmesi iktidar temsilcisi muktedir yerine iktidardan mahrum edilen mağdurun temsili bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu durum; devrimci ya da toplumcu eğilimlerin melodramlarda belli bir oranda temsil olanağı bulduğunu göstermektedir (Güçbilmez, 2002).

Meseleye ilişkin hatırlanması gereken bir diğer sorunsal; endüstri devrimi sonrası kentleri dolduran niteliksiz kalabalıkların kültürel seyirlik ihtiyaçlarının karşılanması bağlamında ortaya çıkan; sanatın ticari ilişkiler içine dâhil edilmesinin yarattığı reel durumun bir tür “sanatsal yozlaşma” (Goethe, 1960: 19-20) olarak kavranmasıdır. Tarif edilen sorun, modern dönemde daha fazla görünür olsa da “egemen ve bağımlı”, “yöneten ve yönetilen” ya da “güçlü ve zayıf” insanın birbirinden farklı olduğu ve doğal olarak farklı kültürel tüketim eğilimlerine sahip olması gerektiğine ilişkin oldukça normatif önermeler içermekte oluşudur. Diğer yandan beden gücüyle çalışmak zorunda olmayan özgür yurttaşlar ile beden gücüyle çalışmak zorunda olan bağımlı yurttaşların birbirlerinden farklı olduklarından hareketle farklı kültürel tüketim içinde bulunmaları gerektiğine dair bu tip önermeler yeni bir şey değildir ve özellikle Aristo metinlerinde⁸ uzun uzadıya tartışılmaktadır. Bu hatırlatma; tür olarak ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıldan günümüze değin gelişim eğrisine bakıldığında melodramların, sanatsal duyuş ve temsil bakımından “hor görülen” bir tür olarak kavranmasının aslında tüketicisi olan kitlelerin “hor görülüyor” olmasından kaynaklandığı sonucunu ortaya koymaktadır.

Amerikan Sinemasında Bir Tür Olarak Melodram

Amerikan sineması; bir tür olarak melodram ve melodram izleyicisini on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın gelişkin melodram yazını ve sahne melodramlarından –müzikli sahne vodvilleri de dâhil olmak üzere- ödünç almıştır. Erken dönem melodram temsilleri yazın ve sahnede olduğu üzere geleneksel anlatı kalıplarından yararlanarak izleyici nezdinde kendi

⁸ Aristo'ya göre özgür yurttaşlar, tiyatrodaki tragedya izlemeli; bağımlı yurttaşlara komedyalı. Zira tiyatrodaki iki tür seyirci bulunmaktadır; biri iyi eğitilmiş soylular, ötekiyse aşağı uğraşları olan ve parayla çalışan işçiler gibi avam kimseler. Avamın dinlenmesi için yarışmalar ve gösteriler düzenlenmeli, duygu durumlarına uygun müzik dinlemeleri sağlanmalıdır (1975: 235).

popülerliğini inşa etmiştir. Başlangıç, gelişme ve finalden oluşan klasik anlatı kalıpları doğrultusunda düzenlenen melodram anlatıları “düğüm, çatışma ve çözüm” olmak üzere toplam üç bölüm üzerinden hikâyeye edilmektedir. Melodramlarda duygusal yoğunluk –gerilim, korku, öfke, tutku ve aşk-korunmak üzere hikâyenin tüm aşamalarında izleyicinin heyecan ve gerilimi canlı tutulmaktadır. Melodram temsilleri; anlatının izleyici tarafından kolay anlaşılması, anlatı akışı içinde izleyicide beklentiler oluşturulabilmesi ve nihayet izleyici beklentilerinin finalde tatmin edilmesiyle ayırt edilmektedir. Böylece finale birlikte izleyicinin deneyimlediği tatmin duygusu tıpkı sahne melodramlarında olduğu gibi bir tür *katharsis-arınma* vesilesi olmakta ve temsil boyunca duygularına hitap edilerek uyarılmış izleyici kitlesinin ihtiyaç duyduğu haz beklenen finalle birlikte giderilmiş olmaktadır.

Melodram; tıpkı yazın ve tiyatrodaki olduğu gibi popüler bir tür olarak sinemada da kendine yer bulmuştur. Buna göre; suç melodramları, psikolojik-gerilim melodramları, aile melodramları, kadın melodramları ve romantik melodram türlerinden oluşan temsil dizgesinde bir yandan izleyicinin duyguları manipüle edilirken, diğer yandan tutkular harekete geçirilmektedir (Thomson: 516-517). Ancak melodram temsillerinin popüler bir tür olarak esas önemi; izleyici üzerinde bıraktığı güçlü etki ve ideolojik düzlemde izleyicinin benliğine kolayca dâhil edilerek içselleştirilmesiyle ölçülmektedir. Sözgelimi 1950’lerin Hollywood melodram temsillerinde kuşak çatışmaları merkezi rol oynamaktadır ve genellikle aile melodramları olarak adlandırılan bu tür temsillerin izleyiciye dokunma potansiyeli bakımından Amerikan sinemasının başarı zirvesi olarak görülmektedir. Sözgelimi Nicholas Ray’in yönetmenliğini üstlendiği 1955 yılında gösterime giren *Rebel Without a Cause-Asi Gençlik* adlı temsilin olay örgüsünde ailesiyle birlikte yeni bir kente taşınan genç bir lise öğrencisinin ebeveynleriyle arasındaki uyumsuzluk sorunları yer almaktadır. Buna göre; henüz on yedi yaşındaki lise öğrencisi Jim (James Dean); ailevi gereklilikler nedeniyle yeni bir kente taşınmış dolayısıyla yeni bir çevre edinmek, yeni bir okula başlamak ve yeni arkadaşlarıyla hayata yeniden başlamak zorunda kalmış sorunlu bir gençtir. Temsilin olay örgüsü içinde Jim ile ebeveynleri arasındaki uyumsuzluğun bir polis karakolunda zirve yapmasıyla birlikte melodrama özgü çözümsüzlük kategorisi somutlaştırılmaktadır. Temsil, dönemin melodramlarında klasikleşmiş kuşak çatışması, kader, ölüm, hüznün ve ahlak kavramlarını orta sınıf Amerikan ailesini odağına alarak irdelemektedir. Dolayısıyla klasik Hollywood melodramlarında yeni yetişen genç erkekler kendilerini bekleyen burjuva ataerkil düzende yerlerini almadan önce –ve öncelikle- baba otoritesini kabullenmek zorundadır. Böylece genç erkekler; *-temsilin olay örgüsü içinde-* ataerkil burjuva düzende olmaları gereken yere, yani hizaya çekilmeden önce babaları tarafından sembolik olarak iğdiş edilmektedirler (Gledhill, 1987: 323). Kuşak çatışmalarının merkezi konumda yer aldığı bu tür melodramlarda genellikle aşırı abartılı ve karmaşık bir dizi imkânsız gelişme sonrası izleyicinin duygularına hitap

edilerek uyarılması amaçlanır. Diğer yandan Amerikan sinemasının erken dönem yönetmenlerinden Douglas Sirk (1900-1987)'in ikinci dünya savaşı sonrası çektiği melodram temsillerinde yer alan "imkânsız aşk" teması da dönemin izleyici kitlesi üzerinde oldukça etkili olmuştur. Aslında Avrupa sol kanada mensup bir entelektüel olarak sinema kariyerine başlayan Sirk, Almanya'da Nazizm'in iktidarı ele alması üzerine ülkesini terk ederek, ABD'ye göç etmek zorunda kalmış bir sinemacıdır. Ne yazık ki, ABD'de sinema yaptığı 1950'li yıllar bir başka "baskıcı atmosfer"⁹ etkisi altındadır. Esas olarak Douglas Sirk ülkesinde tiyatro geçmişine sahiptir ve tarz olarak Brecht'den etkilenmiştir. Bu etki pek çok filmde görülecek abartılı jestlere dayalı oyunculuk, gerilimi arttırmaya yönelik arka plan müzikleri ve renk seçimi olmak üzere ortaya koyduğu zıtlık ve duygusal aşırılıklardan beslenen tarzına katkıda bulunmuştur.¹⁰

Sonuç olarak Amerikan sinemasında popüler bir tür olarak yer bulan melodram temsillerine ilişkin karakteristik meseleler şu şekilde hatırlanabilir. Melodramlar her ne kadar popüler bir tür olarak hor görülmüş olsa da izleyici etkileşimi ve gişe bakımından hemen her dönem kurtarıcı işlevi görmüştür. Melodram temsilleri, imkânsız aşk temaları olduğu kadar sınıf çatışmalarına da bünyesinde yer veren, dolayısıyla yapısal özellikleri bakımından ideolojik olarak analize uygun metinlerdir. Sınıf çatışmaları ve kuşak çatışmaları Amerikan melodramlarında merkezi rol oynamaktadır. Özellikle 1950'li yılların melodramları; *burjuva-ataerki*l düzende kendine ayrılan yeri doldurmadan önce "*baba otoritesine*" boyun eğmek zorunda bırakılan genç neslin çatışma ve kutuplaşmalarına bolca yer vermiştir. Duygulara hitap ederek izleyicinin uyarılması, melodram temsillerinin karakteristik özelliğidir. İzleyicinin uyarılması için genellikle "*burjuva-ataerki*l" değerler orta sınıf aileler üzerinden araçsallaştırılmıştır.

Melodram Temsilleri ve İktidar

Modern iktidarı geleneksel iktidardan ayıran temel fark gündelik hayata nüfuz edebilme gücünde saklıdır. Modern iktidar ancak söylem üretme gücü ve yeteneği sayesinde gündelik hayata nüfuz edebilir. Böylece gündelik hayata doğrudan veya açık bir şekilde egemenlik kurmak yerine daha dolaylı ve rafine egemenlik mekanizmaları geliştirebilmekte ve iktidarına süreklilik kazandırarak yeniden üretebilmektedir (Althusser, 2003: 158-159). Michel Foucault (2011: 63)'ya göre iktidar, söylem

⁹ Amerikan Aleyhtarı Faaliyetleri İzleme Komitesi -The House Un-American Activities Committee-HUAC- 1938 yılından 1975 yılına kadar faaliyette bulunmuştur. Ancak özellikle 1950'li yıllarda Wisconsin Senatörü Joseph Raymond McCarthy'nin öne çıktığı soruşturmalarda pek çok oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı ve set işçisinin de aralarında bulunduğu sinema emekçilerine yönelik uydurma delillere dayalı cezalar vermiştir.

¹⁰ Douglas Sirk melodramları orta sınıf Amerikan ailesini odağına almaktadır. Sözgelimi, "All That Heaven Allows-Her Şey Senin İçin, 1955" adlı melodram temsilinde iki çocuk annesi yetişkin bir dul ile bahçıvanı arasında geçen "imkânsız aşk" teması işlenir. "Imitation Of Life-Zehirli Hayat, 1959" melodramındaysa ebeveyninin sevgilisine âşık olan genç bir kadının hikâyesi anlatılır.

aracılığıyla gündelik hayatı kategorilere ayırmakta ve bu sayede gündelik hayata müdahil olabilmektedir. Dolayısıyla söylem, gündelik hayata anlam kazandırarak denetim altına alma pratikleriyle birlikte tanımlanmakta ve tamamlanmaktadır.

Türkiye’de iktidarın söylem üretme gücü; birinci yapısal dönüşüm dönemi olarak adlandırılan 80’li yılların siyasal, ekonomik ve gündelik yaşam pratiklerinin biçimlendirildiği dönemin bütünselliğine tekabül eder. Dönüşümü yürüten başta siyasal özne ve kurumlar ile medyadan yayımlanan temsiller tarafından dile getirildiği şekliyle çağ atlama söylemi etrafında kümelenmiştir. Ancak dönemin kuşatıcı siyasal atmosferi içinde idrak edildiği biçimiyle çağ atlama söylemi, basitçe değişim telkin eden bir seçenek olmakla kalmayarak, kıyas kabul etmez bir zorunluluk olarak sunulmaktadır. Diğer yandan Türkiye, kuruluşundan günümüze yukarıdan aşağıya modernleşme çabaları bağlamında geçen uzun yıllar boyunca pek çok siyasal, ekonomik ve kültürel değişime tanıklık etmiştir. Sözelimi bizzat cumhuriyet köklü bir dönüşüm projesidir. Batı demokrasilerinin yükselişe geçtiği yıllara tekabül eden 1946 seçimleriyle çok partili siyasal yaşama geçilmesi ya da 60’lı yılların toplumsal hareketliliğini hazırlayan anayasal düzenlemeler de benzer derinlikte değişimlerin yaşandığı dönemlerdir. Dolayısıyla Türkiye, tarihinde değişim ya da dönüşüm olarak tanımlanan pek çok nirengi noktasına sahiptir. Ancak Türkiye’nin 80’li yıllardan başlayarak geçirdiği değişim ve dönüşüm daha önce görülmemiş hız ve derinliktedir. Bu dönemde gündelik hayat, tüketim alışkanlıkları, serbest zaman etkinlikleri, sanatsal duyuş ve kültürel yönelimler eşzamanlı ve eşgüdüm içinde değişmiş, dönüşmüş ve benzeşmiştir (Kozanoğlu, 1996: 596). Süreç içinde gündelik yaşam alışkanlıklarında ya da kültürel yönelimlerde güçlü bir şekilde hissedilen benzeşme ya da aynılaşıma tezahürleri modern iktidar pratikleri bakımından iki düzlemde açıklanabilir; 12 Eylül darbesi ve 24 Ocak ekonomi politikaları. 12 Eylül askeri darbesi siyasal öznenin en güçlü görüngülerinden başlayarak semt pazarlarına kadar nüfuz eden kuşatıcı etkisi bakımından geleneksel iktidara özgü şiddet kullanma tekeline kaynaklanan zorbalık ve güç bağlamında kolayca tarif edilebilir. Ancak modern iktidarın doğası, şiddete dayalı geleneksel uygulamalar içerdiği kadar sadece ve sadece bu türden zorbalığa indirgenemeyecek kadar karmaşıktır. Sözelimi darbe sonrası pek çok hapisanede yaygınlıkla uygulanan ve karşıt siyasal görüşlü mahkûmların aynı hücrede kalarak birlikte yaşamak zorunda bırakılmaları, modern iktidarın sadece zora dayalı şiddet tekeline sahip olmasından kaynaklanan kaba kuvvetiyle açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Daha net bir ifadeyle, uygulama bir yönüyle elbette zora dayanmaktadır ancak; “...biz geldikten sonra her şey değişti, geçmişte birbirini vuranlar şimdi aynı ranzada yatıp, kardeş kardeş yaşıyorlar” mesajı veren dönemin iktidarı, bu sayede tüm ülkeye yönelik olarak benzeşme ya da aynılaşıma beklentisi içinde olduğunu zımnen de olsa ifade etmektedir. Dolayısıyla 80’li yıllarda Türkiye’de iktidarın gücü, nüfuz ettiği gündelik hayatın hemen her alanında sızmasıyla

arzu ettiği “benzeşme ve aynılaşma” içeren söylem bağlamında ürettiği kalıcı etkiyle ölçülebilir. Zira bu yıllar modern iktidarın biri zora dayalı ve kural koyan, öteki söyleme yaslanan ve rıza üreten olmak üzere iki farklı tezahürüne eşzamanlı sahne olmuştur. Ancak gündelik hayatın düzenlenmesinde iktidarın kaba kuvvet ya da baskı yerine söylem düzleminde tekrar ettiği iğdiş edici etki çok daha kalıcıdır. Sözgelimi modern iktidarın söylem düzleminde yeniden üretilmesini “cinsellik” başlığı altında değerlendiren Nurdan Gürbilek’e (2001: 23) göre; 80’li yıllardan itibaren cinsellik, kuşatıcı bir özgürlük söylemi etrafında kümelenerek tüm medyada görünür olmuş, dile gelmiş hatta sıradan insanların mahrem yaşamlarına dair ipe sapa gelmez itiraflar bile günlük gazetelerin ilgi alanına dâhil edilmiştir. Dönemin çok okunan bulvar gazetelerinde yayımlanan bu tür “haberler” aracılığıyla bir yandan “heteroseksüel-patriarkal” meşrulaştırılırken; dönemin gazetelerine hâkim olan ve haber dilinden bir türlü eksik olmayan yakıştırmalar aracılığıyla cinsiyetçi söylem meşrulaştırılarak bir çeşit güç gösterisi haline gelmiştir. Modern iktidarın söylem aracılığıyla gündelik hayata nüfuz etmesinin etkili araçlarından bir diğeri de melodram temsilleridir. 1950 ve 60’lı yıllar boyunca Yeşilçam sineması olarak adlandırılan dönemin en çok talep gören temsilleri olarak melodramlar, iktidarın söylem aracılığıyla kendini yeniden ürettiği popüler alanlardan biri olarak kabul edilmelidir. Bu dönemde gösterime giren melodram temsilleri, geniş kitlelerce izlenerek benimsenmiş ve bir dönemin yerleşik kalıplarının hem yaratılmasında hem de yeniden üretilmesinde etkili olmuştur.

Sinema izleyicisinin tahayyülünde melodramların karşılık bulması ve yerleşmesi 1930’lu yıllarda ithal edilen Mısır temsilleri sayesinde gerçekleşmiştir. Dönemin Mısır temsilleri, sonraları yerli melodramların da başlıca teması olacak “zengin-fakir” ya da “efendi-köle” benzeri iki kutuplu dünya tahayyülünden beslenen genel olarak “imkânsız aşk” temalı melodramlardır. Türkçe sözlü Arapça ezgilerle bezeli “Şark Melodramları”, imparatorluk bakiyesi ortak geçmişin de etkisiyle Türkiye’de hatırı sayılır izler kitle yaratabilmiştir. 1930’lu yıllarda Türkiyeli Sinemacı Vedat Örfi, Mısırlı işadamı Ahmet Şerei tarafından kurulan Isis Corporation adlı yapım şirketinin sanat yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Vedat Örfi bu dönemde çektiği “Şark” melodramlarıyla hem Mısır hem de Türkiyeli sinema izleyicileri üzerinde etkili olmuştur (Scognamillo, 1987: 100). Diğer yandan Avrupa sinemasının savaş koşulları altında üretim yapmakta güçlük çekmesi nedeniyle Amerikan filmlerine de yönelen Türkiye, eşzamanlı olarak hem Mısır hem de Amerikan temsilleri ithal etmiştir. (Özön, 2010: 221). Diğer yandan Mısır melodramlarına gösterilen yoğun ilginin ticari olarak iştah kabartıcı olması takip eden yıllarda uyarılama senaryolarla yapımçıların birbiri ardına yerli melodramlar çekmesine neden olmuştur. Özellikle Muharrem Gürses, uyarılama senaryolarla ardı ardına şark melodramları tarzında filmler çekmiştir: Zeynep’in Gözyaşları (1952), Yanık Ömer (1952), Düşen Kızlar (1954), Yetimler Ahı (1956), Yavrularımın Katili (1957), Yanık

Kezban (1957), Ninni (1958), Şehvet Uçurumu (1959) ve Talihsiz Yavru (1960) (Yağız 2009: 41-42). Mısır melodramlarına yönelik eleştirilerin odağında cumhuriyetin yukarıdan aşağıya modernleşmeci hassasiyetleri vardır. Zira bu filmler, izleyicileri umutsuzluğa mahkûm ettiği gibi muasır medeniyet idealini şark yerine garpta arayan bir ulusun imparatorluk geçmişinden gelmekte ve taşınması gereksiz bir yük olarak görülmektedir.¹¹

Çağan Irmak Temsillerinin Melodram Kodları

Bu bölüm ve sonrasında *Yeni Türk Sineması* olarak kategorize edilen ve 1996 yılı sonrasına tarihlenen melodram temsillerini klasik Yeşilçam melodramlarına nispeten farklı ve benzer yanlarıyla birlikte ele alınması amaçlanmıştır. Bu denli geniş ölçeğe pek çok temsil, yönetmen, biçim ve üslubun gireceğini; üstelik bunların birbirleriyle karşılaştırılmaları durumunda çok daha fazla genişlemeye neden olacağını bilerek; -biraz daha bütünlüklü bir yaklaşım ortaya koyabilmek adına- çalışmanın ölçeği küçültülmüştür. Dolayısıyla 1996 sonrası kuşak içinde yer alan bir yönetmen olarak izleyicisiyle kurduğu sıkı bağ ve çoklu okumaya açık temsilleri nedeniyle Çağan Irmak'ın üç temsiline; "Babam ve Oğlum (2005); Issız Adam (2008) ve Unutursam Fısılda (2014)" ve temsillerde hikâyesi anlatılan üç ana karaktere; "Sadık, Alper ve Ayperi"ye odaklanılmıştır. Geleneksel melodramlar (Akbulut, 2011: 92-94); merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurban haline getirdiği erdemli bir bireyin (genellikle kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ya da çekirdek aileyle çözüldüğü anlatılardır. Yeşilçam melodramlarıysa temelde birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin bir dizi yanlış anlama, rastlantı, entrika ve yalanlar, kötülerin araya girmesi ve sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği ancak anlatının sonunda azimli çiftlerin zorlukları aşarak "mutlu sona" ulaştığı bir anlatım kalıbına sahiptir. Diğer yandan melodram anlatılarında aile temel birim olarak kavranır ve her seferinde yüceltilir. Çatışmanın ahlaki ya da sınıfsal olması "iyi-kötü" karşıtlığı üzerinden temellendirilerek, anlatıya didaktik içerik kazandırılır. Ancak çoğu zaman iyilerin uğradığı onca haksızlığa rağmen güçlü tepkiler vermek yerine kaderci bir tutum içinde oldukları görülür. Kötüler, öznesi oldukları entrikalar bağlamında tanımlandıkları için son derece rahatsız edicidirler. Bu bakımdan kahkahalarla gülme gibi abartılı davranışlar kullanılarak kötücül karaktere katkı verilir.

Yeni Türk sineması olarak adlandırılan kuşağa mensup çektiği filmlerde yoğun olarak melodram kodlarını kullanan Çağan Irmak'ın sinema geçmişine bakıldığında toplam on dört sinema temsiliinin tümünün

¹¹ Türkiye sinema izleyicilerinin Mısır -Şark- Melodramlarına olan ilgisi 1942 yılında radyo yayınlarına Arapça yasağı getirilmesine varan bir dizi önlem alınmasına neden olmuştur. Ancak bu kez de uyarılama sözler yazılarak Türkçe sözlü Arap şarkılar yapılmıştır. Diğer yandan Arapça filmlere getirilen yasak dublaj sanatının gelişmesine ön ayak olmuştur (Cantek, 2008: 188).

yönetmenliğiyle birlikte senaryo yazarlığını da üstlendiği görülür. Çağan Irmak temsillerinde melodram unsurları baskındır ancak Yeşilçam melodramlarına nazaran farklılık gösteren kimi sapmalar ya da dönemin koşullarınca belirlendiği hissedilen anlatılara sinmiş kurmaca unsurları bulunur.

Çağan Irmak melodramlarında aile doğrudan ya da dolaylı olarak kurmacanın merkezinde bulunur. Korunma, sığınma, karşılıksız sevgi ve güven telkin eden geleneksel kodlarıyla, yönetmenin tüm filmlerinin arka planında aile vardır. Hikâyesi anlatılan karakterlere sıkıntılarından kurtuluş yolu olarak aile gösterilir. Sözelimi Babam ve Oğlum (2005) adlı temsilde Sadık, babasının isteği aksine ziraat yerine gazetecilik okumuştur. Kendi hayatının öznesi olmaya kararlı olduğunu anladığımız Sadık, ailesinin arzu ettiği gibi kasabalı bir kızla evlenerek, herkesi mutlu etmek yerine sevdiği kadınla evlenmiş, çocuk sahibi olmuştur. Film boyunca arka planda yer alacak ama gerçekte pek az sorgulanacak 12 Eylül öncesi sahnelerin birinde Sadık'ın sıyrılan gömleği altından belli belirsiz bir silah görülür. Sadık, dönemin ana akım kodlarıyla tanımlanacağı üzere bir de "anarşik" olaylara karışmıştır. Sonuç olarak ne yaparsa yapsın hayattaki tüm melaneti üzerine çeken talihsiz bir adamın başına ne gelirse Sadık'ın başına da tümü eksiksiz gelir. Önce doğum sancıları çeken karısını hastaneye yetiştiremediği -çünkü darbe olmuştur- için kaybeder. Oğlu Deniz sağlıklı doğmuştur, doğmasına ama bu kez de hapse atılır. Hapisten çıktığında çaldığı bütün kapılar yüzüne kapanan, kimsesiz ve beş parasız bir baba olarak oğlu Deniz ile kalakalmıştır. Üstelik sorgu ve hapis sürecinde hırpalanmış ve hastalanmıştır. Sadık için tek kurtuluş başladığı yere geri dönmek; terk ettiği kasabaya, ağzı kalabalık arkadaşlara, iyimser anne ve otoriter babaya teslim olmaktır. Sadık'ın kurtuluşu, bir zamanlar kendi hayatının öznesi olabilmek için geride bırakmak zorunda kaldığı ne varsa tümüne boyun eğmektir. Ayperi'nin hikâyesi de bu minvalde gelişir; Unutursam Fısılda (2014) adlı filmde ünlü şarkıcı Ayperi, başına gelenlerden sonra -bir zamanlar yaşamak zorunda olduğu- taşralı Hatice'yi nicedir gömdüğü yerden çıkarmak zorunda kalır. Aslında Ayperi'nin hikâyesi de tıpkı Sadık gibi üzerinde sakil duracağını düşündüğü bir hayatı reddederek başlamıştır. Kendisi güzeldir, sesi inanılmaz güzeldir ama harekete geçmesi için üstü açık kırmızı otomobiliyle sıkıcı taşra hayatına gerçeküstü bir karakter gibi doğuveren Tarık'ın teşvikine ihtiyaç duymaktadır. O da tamamlanınca ailesini geride bırakarak İstanbul'a kaçar. Eski Hatice, yeni Ayperi kaçarken ablasının şiir defterini de yanında götürür. Aslında Ayperi İstanbul'da tam da umduğu gibi bir hayat yaşar; aşkı bulur, zengin ve ünlü bir şarkıcı olur ama filmin sonunda onun da başına gelmeyen kalmaz. Önce sevgilisi Tarık'ı kaybeder sonra mustarip olduğu amansız hastalık yüzünden bütün mal varlığını. Koca şehirde beş parasız ve kimsesiz kalınca; kurtuluş için gösterilen tek seçenek arkasında bıraktığı taşra hayatına geri dönmek ve ablasının yetkesine boyun eğmektir.

Çağan Irmak temsillerinin merkezinde yer alan aile iki düzlemde işlenir: öncelikle kahraman için arkada bırakılması gereken bir yüküdür ama çok geçmeden güvenli bir limana dönüşerek kutsanır. Aile bir dizi geleneksel kod ve sembol üzerinden temsilin olay örgüsünü belirlemektedir. Sözelimi büyük bir masa ve başında oturan sert baba, hiç evlenmemiş ya da dul teyze –Yeşilçam melodramlarında en çok görülen karakterlerden biridir-, yengeler, çocuklar. Kasaba hayatı ve taşra ilişkileri tıpkı aile gibi başlangıçta boğucu ve rutin olduğu için terkedilir ama çok geçmeden sakin ve güven telkin eden diğer yanıyla kahramanın kurtuluşuna, arınmasına ya da hayatını yeniden gözden geçirmesine vesile olacak biçimde aile kurumuna eklenir. Sadık ve Ayperi sıkıcı kasaba hayatından, katı geleneklerden ve baba otoritesinden önce kaçır ama başa çıkamadıkları sorunlar nedeniyle sonuçta tüm bunlara teslim olan iki karakter olarak düz anlamda aileyi kutsarken; Issız Adam (2008) adlı temsilde Alper, görece başarılı olduğu büyük kentte bir türlü sahip olamadığı aileyi tersinden kutsar.

Sonuç

Çağan Irmak, büyük oranda Babam ve Oğlum (2005) adlı filmi sayesinde sinema izleyicisi nezdinde tanınmıştır (URL-1). Temsil, kuşak çatışmasının oldukça baskın olduğu melodram kodlarıyla bir “12 Eylül” filmi olarak gösterime girmiştir. Yönetmen ve senaryo yazarı olarak Çağan Irmak’ın ilk sinema filmi değildir ancak anlatı, anlatıda kullanılan semboller ve göndermeler bakımından çoklu okumaya oldukça uygun bir temsil olduğu söylenebilir. Filmde annesini hiç tanımamış –doğumunda ölmüştür- Deniz adlı küçük bir çocuğun, babasıyla birlikte taşralı akrabalarının yanına sığınması ve taşrayı çocuk gözünden deneyimlemesi hikâyesi edilir. Ancak filmin esas meselesi Sadık ile babası (dede) arasındaki gerilimli ilişki etrafında şekillenir. Sadık’ın ailesi bağ-bahçe işleri yapan görece varlıklı sayılabilecek taşralı ve geleneksel değerlerine bağlı bir ailedir. Hem otorite hem de şefkati aynı anda temsil eden baba figürü ailenin merkezinde yer almakta; anne figürü ise daha çok baba ile çocuklar arasındaki ihtilafları engellemeye çalışan bir çeşit arabulucu olarak gösterilmektedir. Yeşilçam melodramlarında sıkça görülen evlenmemiş ya da dul teyze/hala figürü burada da karşımıza çıkar. Ancak geleneksel melodram kodlarına göre düzenlenmiş bir temsilde olduğu üzere kötüler güçlü bir şekilde kötü olarak gösterilmezler. Sözelimi Deniz ile dedesinin ilk karşılaşma ve takip eden sahnelerinde dedeye yönelik mesafeli bir kötücül bakış hissedilir. Ancak film sonunda aslında dedenin de kötü olmadığı, oğlu Sadık ile ilgili verdiği yanlış kararlardan pişman, üzgün ve yaşlı bir adam olduğunun altı çizilir. Benzer masumlaştırma Sadık için de geçerlidir. Temsilde; geçmişin, geçmişte yapılan hataların muhasebesi her iki karakter tarafından oldukça dramatik koşullarda verilir. Böylece izleyiciye geleneksel melodram temsillerinde olduğu üzere duygudaşlık ve arınma fırsatı sunulmuş olur. Sadık ve babası tarafından verilen geçmişin muhasebesinin bir benzerini Issız Adam (2008) adlı temsilde Alper, Unutursam Fısılda (2014) adlı temsilde Ayperi

verecektir. Ayperi (Hatice) aslında hep şarkıcı olmak istemiştir. Ama güzel şarkı sözleri yazma konusunda yetenekli değildir. O da kasabadan kaçarken ablasının şiir defterini yanına alır. Yıllar boyunca herkes şarkı sözlerini Ayperi'nin yazdığını sanmaktadır. Bu durum Ayperi'nin kasabaya dönüşünden sonra ablasıyla arasındaki en temel ihtilaf olmanın yanı sıra en büyük kaygı ve korkusudur. İzleyici için duygusal yoğunluk ve arınma film sonunda düzenlenen yardım konserinde Ayperi'nin itirafıyla gelecektir. Nihayet şarkı sözlerinin kendisine değil, ablasına ait olduğunu söylediği andan itibaren aralarındaki ihtilaf perdesi tümüyle kalkar ve arınma tamamlanır. Diğer yandan Alper; Sadık ya da Ayperi aksine “kaybeden” olarak taşraya sığınmaz aslında kentte başarılı olmuştur. Ancak evlenmekten korktuğu için kaçtığı ilişkinin gölgesi bir türlü peşini bırakmaz. Yaşadığı hayatın boşluğunu giderek daha fazla hissetmektedir. Zira iyi bir kariyer ya da popüler bir bekâr olarak yıllarca koruduğu güvenli alanına hapsolmuş bir adam haline gelmiştir. Nihayetinde aile ve çocuk özlemi tesadüfen karşılaştığı Ada'nın kızını gördüğü anda doruğa çıkan pişmanlığına karışır. Yönetmen alışlageldiği üzere aileyi bu kez terkedilen, kaybedilen ya da arkada bırakılan bir kategori olarak ele almak yerine sahip olunamaması durumunda yaratacağı pişmanlığın etkisiyle yüceltir.

Çağan Irmak temsilleri içine doğduğu toplumsal gerçeklik bakımından okunmaya geniş olarak olanak verir. Bu bakımdan ele alındığında; temsilleri hazırlayan başta siyasal, ekonomik ve kültürel atmosfer özellikle ele alınan üç temsilin analizinde değerli ipuçları sunabilmektedir. Cumhuriyetin yukarıdan aşağıya modernleşme serüveninde 1993 yılı sert bir kırılmaya tekabül eder zira Batılılaşmak ve Avrupa'nın bir parçası olmak adına “heba” edilen yarım asırlık çaba, Avrupa Birliği'nin yetkili kurulları tarafından birliğe yeniden başvuru yapılması istenmesiyle birlikte adeta yok sayılmıştır. Böylece ülkenin kuruluş felsefesinde yer alan gündelik yaşamdan eğitim politikalarına, kültür-sanat yönelimlerinden askeri-savunma stratejilerine kadar pek çok alanda kuşatıcı yüceltmelerden oluşan “muasır medeniyetler” seviyesine ulaşma ideali sekteye uğrayarak; yerini, takip eden yıllar içinde katlanarak artacak “biz bize yeteriz” söylemi etrafında kümelenmiş geleneksel muhafazakâr yaşam biçimlerine bırakmıştır. Öte yandan her ne kadar yeniden kurulmuş bir dünyada genç cumhuriyete çizilecek yön arayışını ifade eden muasır medeniyetler ideali kendi bağlamında değerlendirilmesi gereken, kendine özgü ihtiyaçlardan kaynaklanmış olsa da; Yusuf Akçura'nın “Üç Tarz-ı Siyaset”¹² adlı üzerinde

¹² Yusuf Akçura, “Üç Tarz-ı Siyaset” adlı makalesini ilk kez 1904 yılında Mısır'da yayımlamıştır. Makalede büyük bir çıkmazda olduğu düşünülen Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu açmazdan çıkabilmesi için izlemesi gereken siyasal yönelimler sorgulanmıştır. Buna göre Osmanlı'nın önünde üç farklı siyaset tarzı bulunmaktadır: Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük. Osmanlılık, bir Osmanlı ulusu meydana getirmeyi; İslamcılık, İslam dinine dayanan bir devlet yapısını ve nihayet Türkçülük, Türk ırkına dayalı bir ulusçuluğun çerçevesini çizer. Diğer yandan Tanzimat'tan sonrası bir başka yönelim olarak ortaya çıkan

çokça tartışılan makalesinde dile getirdiği o bildik soruya kesin ve değişmez bir cevap iddiası taşımaktadır. Bu nedenle ikinci dünya savaşı sonrası yaşlı kıtada yükselen savaş baltalarını gömme eğilimlerinin somut bir tezahürü olarak 1958 yılında Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) kurulur kurulmaz 31 Temmuz 1959 günü Türkiye tarafından resmi ortaklığa kabul başvurusu yapılmıştır. Türkiye adına dönemin başbakanı Adnan Menderes tarafından yapılan başvuru aslında ülkenin çağdaşlaşma çabalarına ilişkin tanımlanan dizgede yer alan hedef olarak “Avrupa’ya atılan güçlü bir adım” şeklinde tanımlanmıştır. Oysa dönemin egemen söylemiyle Avrupa’ya doğru atılan güçlü adımlar, bizzat Batı tarafından nicedir “Doğulu” olarak görüldüğü için hoşnut olmayan bir ülkenin, ele güne karşı aslında ne kadar da Batılı olduğunu kanıtlama konusundaki marazlarını göstermektedir. Zira Ankara Anlaşmasının Aralık 1964 tarihinden itibaren yürürlüğe girmesiyle başlayan ancak geçen otuz yıllık uzun bekleyişe rağmen “Avrupalılaştırma” arzusunun her seferinde akamete uğramasından kaynaklanan hayal kırıklıkları, doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren pek çok katmanda tezahür edeceği üzere sinema temsillerinde de iyiden iyiye kendini hissettirmiştir. Biraz da bu nedenle kültürel üst yapı içinde Batılı yaşam biçimlerini hala yücelten pek çok sinema temsilinin çekilebilmiş olması dolayısıyla doksanlı yıllar, hem bir tür çözülme, hem de sonradan tanımlanacağı şekliyle ayrışma evresi olarak okunmaya cevaz verir. Bu nedenle doksanların ikinci yarısından itibaren genç kuşak sinemacılar tarafından bir tür olarak tercih edilen melodram temsilleri, sadece sinema okumaları bakımından değil siyasal, ekonomik ve kültürel bakımdan da dikkat çekici ipuçları saklamaktadır. Bu minvalde 2000 yılı sonrasına tekabül eden Sadık, Alper ve Ayperi (Hatice)’den oluşan üç karaktere odaklanıldığında şu somut göstergelerin altı çizilebilir. Her üç karakter de kendi hayatlarının öznesi olmak arzusuyla taşra hayatını ve geleneksel aile bağlarını; kent hayatı ve bu hayat dâhilinde kurduğu ilişkiler için geride bırakmıştır. Sadık ve Ayperi yenilmiş birer kaybeden olarak taşraya geri dönerek doğrudan; Alper ise yenilmemiş olsa da korkuları yüzünden asla sahip olamayacağı bir hayata duyduğu özlem nedeniyle geleneksel aile bağlarını dolaylı olarak olumlar. Sadık için babası, Ayperi içinse ablası birer otorite figürüdür. Her iki karakter de geçmişin hesabını vermeden geleneksel aile bağlarına tam olarak dâhil olamazlar. Yetkeye boyun eğme ve geleneksel aile bağlarına dâhil olma hem Sadık, hem de Ayperi bakımından karmaşık bir süreçte gerçekleşir. Otoriteyi temsil eden abla ve baba figürlerinin kendilerine göre nedenleri vardır, dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında alışıldığı üzere tam anlamıyla “kötü” olarak tanımlanamazlar. Sözelimi, Sadık’ın hastalığını öğrenen babası gitmemesi için oğluna yalvarmadığı ağlar, kendine kızar. Ayperi’nin ablası başlangıçta kardeşine ne kadar sert davranırsa davranсын bir abla olarak sorumluluklarını hatırlar ve kendini kardeşine adar. Alper,

“Baticılık” da Akçura’nın makalesinde değindiği yöntemler arasında yer almaktadır. (Akçura, 1976).

Ayperı ve Sadık'a nazaran "başarılı" bir tip olsa da, bir kaybeden olarak gösterilir. Alper, İstanbul'un, İstanbul gece hayatının, gel-geç ilişkilerin sağanağında kendini her zaman "korumasını" bilmıştir. Bilmesine ama ruhunu besleyecek sevgiden yoksundur. Dolayısıyla, Ayperi ve Sadık'a atfen tanımlanan otoriteye eklemleme ve geleneksel aile bağlarına dâhil olma kategorisi Alper bakımından tersine işlemektedir. Her üç karakter de Türkiye'nin doksanlı yıllarını özetleyen hayatlara sahiptir. Temsillerde modern hayatı deneyimlemış ve yanılmış iki karakter ile ruhunu kaybetmek pahasına kazanmış bir üçüncüsüne panzehir olarak yerelleşme, içine kapanma, geleneksel baba otoritesine sığınma ve böylece korunabilme önerilir. Tıpkı takip eden yıllarda katlanarak artacak "biz bize yeteriz" söylemi etrafında kümelenmiş geleneksel muhafazakâr yaşam biçimlerinin gündelik yaşam pratiklerinden ekonomiye; kültürel yönelimlerden siyasete pek çok alanda yüceltilmesi gibi.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AKBULUT, Hasan (2011). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- AKÇURA, Yusuf (1976), *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ALTHUSSER, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çeviren: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.
- ARİSTO (2016). *Poetika*. (Çev.: Ömer Çokona, Ari Aygün), İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ARİSTO (1975). *Politika*. (Çev.: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BASUKI, Ribut (2003). *A Journey Across the Atlantic: The History of Melodrama in Western Landscape*, Jurusan Sastra Inggris Fakultas Sastra, Universitas Kristen Petra, Volume 5, No:1.
- BROOKS, Peter (1978). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. (ed.) Maniquis, R, *Nineteenth-Century Fiction*, California: University of California Press.
- CANTEK, Levent (2008). *Cumhuriyetin Buluğ Çağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CASTELLANİ, Victor (1993). *Euripidean Melodrama, and Tragedy in Drama: Melodrama*. (ed.) James Redmond. London: Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michel (2011). *Özne ve İktidar*. (Çev.: Osman Akinhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GLEDHILL, Christine (1987). *Melodrama In The Cinema Book*. London: BFI Publication.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2002). *Melodram, Beden ve Gülnihal*. TAD, S. 14.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GOETHE, Johann W. (1960). *Faust-Tiyatroda Ön Temsil*. (Çev.: Sadi Irmak), İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- KOZANOĞLU, Can (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C-III*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- MAVIOĞLU, Ertuğrul (2006). *Asılmayıp Beslenenler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- MORSE, William (1993). *Desire and the Limit of Melodrama*. London: Cambridge University Press.
- ÖZÖN, Nijat (2010). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- RAHİLL, Frank (1967). *The World of Melodrama*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- RYAN, Michael ve KELLNER, Doughles (1997). *Politik Kamera*. (Çev.: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi 1896 – 1959*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SOPHOKLES. (2012). *Kral Oidipus*. (Çev.: Bedrettin Tuncel), İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- SPIELVOGEL, Jacson (1994). *Western Civilization*. Minneapolis: West Publication.
- THOMSON, David (2003). *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: Little Brown.
- TORUN, Hale (2019). “Kültür Modellerinin Geometrik Tasarımı”. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1), s. 44-65.
- YAĞIZ, Nebat (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: “Box Office Türkiye”: <https://boxofficeturkiye.com/film/babam-ve-oglum-2005197> (Erişim: 21.08.2019).

Filmografi ve Künye

- (1) *Babam ve Oğlum-2005*, Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak, Müzik: Evanthia Reboutsika, Yapım: Avşar Film, Dağıtım: Özen Film, Oyuncular: Ege Tanman (Deniz), Fikret Kuşkan (Sadık), Çetin Tekindor (Baba), Hümeysra (Anne), Şerif Sezer (Teyze), Özge Özberk (Birgül), Vizyon Tarihi: 18 Kasım 2005, Tür: Dram, Süre:108 Dakika.
- (2) *Issız Adam-2008*, Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak, Müzik: Aria, Yapım: Most Production, Dağıtım: Cinefilm, Oyuncular: Cemal Hünel (Alper), Melis Birkan (Ada), Yıldız Kültür (Müzeyyen), Serif Bozkurt (Senol), Gözde Kansu (Sinem) Vizyon Tarihi:07 Kasım 2008, Tür: Dram, Süre:113 dakika.
- (3) *Unutursam Fısılda-2014*, Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak, Yapım: Taff Yapım, Dağıtım: Mars Dağıtım, Müzik: Kenan Doğulu, Oyuncular: Farah Zeynep Abdullah (Hatice/Ayper), Mehmet Günsür (Tarık), Işıl Yücesoy (Hanife), Kerem Bürsin (Erhan), Vizyon Tarihi: 29 Ekim 2014, Tür: Dram, Süre: 118 dakika

YEVGENİ YEVTUŞENKO'NUN “YABAN YEMİŞLERİ” ROMANINDA ALGISAL MEKÂN “SİBİRYA”*



SIBERIA - THE PERCEPTUAL SETTING IN YEVTUSHENKO'S “WILD BERRIES” NOVEL

Reyhan ÇELİK**

ÖZ: Romanda mekân, sadece olayların geçtiği bir alan değildir. Mekân figürün iç dünyasındaki yansımaları, sosyal ve kültürel yaşamdaki tüm değişimleri sergileyen bir atmosfer olma özelliğine sahiptir. Mekân sayesinde, yaratılan kurgusal dünya görünürlük kazanmış olur. Mekânın roman içindeki önemi ve alacağı şekil, yazarın önceliklerine ve sanata bakışına bağlıdır. Dolayısıyla yazarların mekâna yaklaşım biçimlerinde de, kişisel farklılıklar belirleyici bir rol oynar. Böylelikle yazar, bilinçli olarak kurgu üzerinden mekânı işlevsel kılabilir. Yirminci yüzyılın en ünlü şair ve yazarlarından biri olan Yevgeni Yevtuşenko'nun “Yaban Yemişleri” (Yagodnie mesta) (1982) romanı da bu özelliğe sahiptir. Yazarın kaleme aldığı pek çok şiirinde olduğu gibi “Yaban Yemişleri” romanında da mekân “Sibirya”dır. Her ne kadar roman kurgusu içinde ütöpik bir gezegen yer olsa da romanın ana mekânı Sibirya'dır. Tayga, nehirler ve evleri ile Sibirya, romanda yer alan pek çok kişiye bazen dost bazen de düşman olur. Köy nesri yazarlarının eserlerinde de dile getirildiği gibi bu durum, figürün Sibirya'ya yaklaşımı, Sibirya'yı algılayışı ile ilgilidir.

Bu çalışmada Yevtuşenko'nun “Yaban Yemişleri” romanında çok iyi bildiği Sibirya'ya, çevresel mekân ve algısal mekân açılarından yaklaşılabilecek ve Sibirya coğrafyasının yazar ve roman figürleri tarafından nasıl algılandığı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yevtuşenko, Sibirya, algısal mekân, tayga.

ABSTRACT: In a novel, setting is not only an area of events. The setting is an atmosphere that reflects all the changes in the social and cultural life of the reflections of the inner world of a figure. Through setting, the fictional world created becomes visible. The importance of setting and the shape in the novel depends on the priorities of the author and his view of art. Therefore, individual differences play a decisive role in the authors' approach to setting. Thus, the author can consciously make the setting functional through fiction. One of the most famous poets and writers of the twentieth century, Yevgeny Yevtushenko's novel “Wild Berries” (Yagodnie mesta) (1982) has this feature, either. As in many of the author's poems, “Wild Berries” also takes place in Siberia. Although there is a utopian fictional planet, the main setting of the novel is Siberia. With taiga, rivers and houses, Siberia is sometimes friendly and sometimes hostile to many people in the novel. As stated in the works of village prose writers, this situation is related to the approach of the character to Siberia and the perception of Siberia.

In this study, Siberia, which is known and described well in the book “Wild Berries” by Yevtushenko, will be approached in terms of environmental setting and perceptual setting and how the geography of Siberia is perceived by the author and novel characters will be revealed.

Keywords: Yevtushenko, Siberia, perceptual setting, taiga.

* Bu çalışma, 18-20 Eylül 2019 tarihinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde düzenlenen “Congist'19 Şehrin Dili Sempozyumu”nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş halidir.

** Doç. Dr. - Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü / Antalya - reyhan3104@gmail.com



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Sibirya on üç milyon kilometre karelik bir yüz ölçümüne sahiptir ve bu büyük coğrafya Rusya'nın Ural dağlarından Büyük Okyanus'a kadar uzanan topraklarına verilen addır. Bu büyük toprak parçası bütün Avrasya'nın yüzde kırkını oluşturur.

Sibirya topraklarının soğuk ve sert ikliminin yerleşimi engellediği düşünülse de, birçok kavim ve boy bu topraklarda binlerce yıl yaşamayı başarmıştır. Rusların Sibirya üzerindeki hâkimiyetleri ise, 16. yüzyılda Batı Sibirya'yı ardından 17. yüzyılın ortalarında doğu Sibirya'yı ele geçirmeleri ile olmuştur. Geçmişten bugüne kadar bu toprakların gerek zengin yer altı madenleri gerekse tarıma elverişli alanları Rusya'nın ekonomisinde önemli bir yere sahiptir. (bk.: Topsakal, 2017: 26-41).

Dolayısıyla coğrafi, tarihi ve ekonomik anlamda önemli bir yeri olan Sibirya'nın, pek çok nedenle edebiyatta da yerini aldığı görülür. Bir yandan Sibiryalı yazarların kendi topraklarını ve insanlarını anlatma ihtiyacı diğer yandan özellikle 20. yüzyılda Sibirya'da bulunan çalışma kamplarında yıllarını geçirmiş kişilerin geçmişe dönerek hafızalarında kalan Sibirya'yı anlatmalarının bunda etkili olduğu görülür.

Yirminci yüzyılın en ünlü şair ve yazarlarından biri olan Yevgeni Yevtuşenko (1932-2017) da Sibirya kökenli bir sanatçıdır. 1932 yılında Rusya'nın İrkutsk bölgesinde doğar. Y. Yevtuşenko'nun gerek şiirlerinde gerekse farklı türlerdeki düzyazı çalışmalarında Sibirya topraklarını ve halkını anlatmaya çalışması dikkat çekicidir. Doğduğu toprakları ve halkını anlattığı ünlü şiiri “Zima Kavşağı” (Станция Зима) (1956) bunlardan sadece biridir.

“Yaban Yemişleri” (“Ягодные места”) (1981) şair olarak kendini kanıtlamış Y. Yevtuşenko'nun roman yazarı olarak ilk eseridir. Romanın basım süreci oldukça zorlu geçer. Nitekim “Yunost” (Юность) dergisi de dahil olmak üzere 12 derginin editörlüğünden geri çevrilir. Daha sonra sansüre takılır. “Moskva”(Москва) dergisinin editörü Mihail Alekseev, birliğin sansür birimi ile pek çok kez görüşür. Sonunda romanın V. Rasputin'in önsözüyle basılabileceği haberi gelir. Y. Yevtuşenko önsöz yazması için Rasputin ile yaptığı görüşmeyi şöyle anlatır:

“(...) Rasputin'den romanı okumasını, eğer roman hoşuna giderse de önsöz yazmasını rica ettim. Üç gün sonra İrkutsk'tan Moskova'ya döndüğümde, Valya çoktan romanı savunan bir önsöz yazmıştı.” (Falikov, 2014: 388).

Roman 1981 yılında “Moskva” dergisinde yayınlanmaya başlar ve ardından 1982'de kitap olarak basılır.

Sibirya kökenine yer verdiği; “Zima Kavşağı” (“Станция Зима”) (1956), “Brastk HES” (“Братская ГЭС”) (1965), “Sibiryalıım” (“Я Сибирской породы”) (1971), “Sabahtan Önce” (“Предутро”) (1995) eserleri de Y. Yevtuşenko'nun doğup büyüdüğü topraklara duyduğu bağlılık ve sevginin birer ifadesi olarak görülebilir. Nitekim “Yaban Yemişleri” romanında da Zima istasyonu ve Zima çevresindeki köylerin çevresel mekân olarak yerini aldığı görülür.

Yaşamı boyunca Sibirya ve özellikle Zima ile bağlarını sürdüren şaire, 1992 yılında Zima’da “Onursal hemşeri” unvanı verilir. 2001 senesinde de şairin yaşadığı ev müze haline getirilir. Y. Yevtuşenko verdiği bir röportajda, “onursal hemşeri” unvanının ve Zima’nın kendisi için önemini şu sözlerle dile getirir:

“Bu sefer Zima’ya kuruluşunun 250. yılında geldim, gördüğün gibi Zima, Amerika Birleşik Devletleri’nden daha eski. Benim küçücük memleketimin üç onursal hemşerisinden biriyim ve bana inan bu benim için diğer ödüllerden daha fazla şey ifade ediyor...” (Falikov, 2014: 558).

Bulgular

Mekân, romanın ayrılmaz parçalarından biridir. Romanda anlatılan olayların gerçek, kurgu ya da ütopyik mekânlara ihtiyacı vardır. Ancak mekân, bir tanıtım veya taktim sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Roman yazarı mekânı, olayların geçtiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak amacı ile kullanabilir. (bk. Tekin, 2006: 129-130) .

“Çevreye “vaka konusu olan kişilerin gözüyle” bakılması da roman sanatında, devrim niteliğinde bir yeniliktir... Olayların cereyan ettiği farklı mekânlara, farklı mizaca ve kültüre sahip kişilerin gözüyle bakılıp tasvir edilmesi, romanı hayata yaklaştıran en önemli taraftır.” (Tekin, 2006: 136). Dolayısıyla mekân, bakan kişinin psikolojisine ve bulunduğu konuma, hatta felsefe ve dünya görüşüne göre değişen bir şeydir. Aynı mekâna bakan kişilerin sayısı, ortaya farklı mekân tablolarını çıkarır. Bu uygulama ile mekân, salt bir coğrafya parçası olmaktan çıkar; insanla bütünleşen, dolayısıyla anlatı sistemini destekleyen vazgeçilmez bir değer olur (Tekin, 2006:154).

Bilindiği gibi, çevresel mekânlar coğrafi nitelik taşıyan, kişileri ve olayları etkilemeyen işlenmemiş, anlaşılmamış, dönüştürülmemiş yerlerdir... Algısal mekânlar ise kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerlerdir; yalnızca topografik değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir (Korkmaz, 2017: 13). Dünyanın pek çok ülkesine giden, farklı kültürler tanıyan Y. Yevtuşenko da “Yaban Yemişleri” romanında Moskova, Leningrad, Zima’nın dışında Vietnam, Şili, Japonya ve Ölümsüzlük Galaksisi olarak adlandırılan bir gezegeni çevresel mekânlar olarak kullanmış olsa da

Sibirya'nın yarısını oluşturan ve tayga olarak adlandırılan sık ormanları ve aşılması güç nehirleri ile ana çevresel mekân Sibiryadır. Bununla birlikte ağırlıklı olarak eserde Sibirya'nın algısal mekân olarak da kullanıldığı görülür. Tayga ve kendine özgü Sibirya evleri de algısal mekânın birer parçalarıdır.

Romanda olay örgüsünün merkezinde, Sibirya'nın Şelaputinki köyü ve çevresine kassiterit (elmas) bulmak için gelen birkaç kişiden oluşan jeologlar ve Sibirya halkından pek çok kişi yer alır. Y. Yevtuşenko'nun amacına uygun olarak da Sibirya ile özdeşleşen kişi sayısı ağırlıktadır. Farklı yaşam anlayışı ve yaşam şartlarına sahip bu kişiler, Sibirya coğrafyasında farklı yerlerde karşılaşır, farklı gelişmeler sonucunda bir araya gelirler ve daha sonra vedalaşarak ayrılırlar.

Daha önce belirtildiği gibi romanda asıl inceleme konumuz, algısal mekân olarak Sibiryadır ve onu oluşturan unsurlardan birisi de taygadır. Romanda, olay örgüsü başlarken kamyonet sürücüsü Grişa taygayı nasıl algıladığını ifade eder. Nitekim taygaya doğru yola çıkarırken depo görevlisi kızın Grişa'ya "...şişenin yanında bir çıkın da gözleme var..." demesi üzerine Grişa "Boşuna uğraşmışsın. Çöle gitmiyoruz ya... Benim bildiğim yaban yemişleri taygada yetişir." (Yevtuşenko, 1993: 35) diyerek tanıdığı, sevdiği ve hiçbir zaman aç kalmayacağına inandığı bir mekândan bahseder. Ardından da yol boyunca ilerlerken yazar Grişa'nın içinde bulunduğu mutlu ruh halini şöyle tanımlar:

"Direksiyon başına geçmek, kontak anahtarını çevirmek, gaz pedalına basmak ve günlük yaşamdan kopup tayga yolculuğunun getireceği birtakım bilinmezliklerle dolu yeni bir yaşantıya girmek ona mutluluk verirdi her zaman." (Yevtuşenko, 1993: 36).

Eserde en dikkat çekici Sibiryalı figür İvan Kuzmiç'tir. Kızı Ksyuta ile birlikte yaşarlar. İvan'a göre onlar "gerçek Sibiryalıdır" ve öyle de kalmalıdır (Yevtuşenko,1993: 51). Bu konuda kızına sık sık şöyle der:

"Bak kızım, bir toprak göçebe kuşlar gibi üzerinden gelip geçen insanlarca değil, oraya yerleşip kalanlarca yurt edinilir. İşte seninle ben Sibirya toprağının yerleşik halkının bir parçasıyız. Ayrıca biz ötekilerle birlikte topluca bir köyde değil, herkesten ayrı kendi toprağımızda yaşıyoruz. Sibirya'nın temelinde tek tek aile yerleşim birimleri yatar". (Yevtuşenko,1993:51)

Romana adını veren yaban yemişleri ile ilgili olarak da kızı Ksyuta'ya şöyle der: "Böylesini Sibirya'dan başka yerde bulamazsın yavrum. Her meyvesinin mis gibi ayrı kokusu vardır. Üzerine bir yığın kömür dökersen alttan o kokuyu gene alırsın." (Yevtuşenko,1993: 51).

İvan, karısının ölümünden sonra kızı Ksyuta'yı tek başına büyütür. Yedi yıllık köy okulu eğitiminden sonra onu okutmak istemez. Ona göre tek başına öğrenim insanı ne daha iyi ne de daha mutlu yapabilir. Bu nedenle

Sibirya'nın zorlu yaşam şartlarına karşı koyabilmesi için kızını pek çok konuda eğitir.

"Ona köylüler gibi çalışmanın yanı sıra balık ağı kurmayı, kayakla ava çıkmayı öğretti. Kayakla dağlardan aşağı inerken bile kayıp düşmesin karda hışırtı çıkarmadan gitsin diye aylarca ders verdi. Yaban hayvanı postundan giysiler dikip giydiler. Kızının şifalı otları tanıması, ufacık belirtilerden havanın ne yönde değişeceğini sezmesi için bıkip usanmadan çalıştı. Tayga yaşamının tüm güzelliklerini Ksyuta'nın gözleri önüne sermesi yalnızca kızını yanında tutma isteğinden ileri gelmiyordu, kendisi de bunca yer gezip gördüğü halde Tayga'dan daha rahat bir yeryüzü köşesine rastlamamıştı." (Yevtuşenko, 1993: 51).

İvan Kuzmiç'den sonra tayganın bir diğer temsilcisi de ulaşım işinden sorumlu, motorcu Keşa'dır. Tayga'nın ortasından geçen nehri çok iyi tanınmasına rağmen jeolog ekibini riske atmak istemez. Ancak ısrarlara karşı koyamaz ve üç kayıkla yola çıkarlar. Yolculuğun sonunda yalnızca Keşa'nın kayığındakiler gidecekleri bölgenin civarına yarı baygın da olsalar ulaşabilirler. Jeolog ekibinden biri olan Seryoja, artık yola devam edemeyeceklerini ve aradıkları kassiterite ulaşamayacaklarını düşünür. Yazar onun içinde bulunduğu umutsuzluğu şöyle tarif eder:

"Seryoja'nın bakışları anlamsız bomboştur; sanki içinde oturdukları kovuğa, önlerinde homurdanarak akan suya, tepelerindeki yalçın kayalara yenik düşmüş gibiydi." (Yevtuşenko, 1993: 343).

Ancak Sibirya'yı, taygayı çok iyi tanıyan Keşa buldukları mekânı kendilerine geçit verecek şekilde değiştireceğine inanır. Seyoja'ya bir yandan "Leningradlı arkadaşım" derken diğer yandan da "Dur bakalım biz seni Sibiryalı yapacağız" diyerek kurtulma planına yardım etmesini ister. Buradaki "Leningradlı" sözü aralarındaki yaşam tarzlarının, yaşam anlayışlarının dolayısıyla da yaşam mekânlarının ve bu mekânı algılayışlarındaki farklılığın ifadesidir.

El birliği ile buldukları yerden kurtulmaya çalışırken Seryoja tesadüf de olsa kassiterit kristali yani elması da bulur. Çok sevinen Seryoja'ya "Senin kassiteritin de tüm madenlerin de yerin dibine batsın! Önce insan gerek bize...bütün madenler, en değerlileri bile insan yanında bir hiçtir..." (Yevtuşenko, 1993: 345) diyerek gerçek Sibiryalı halkının yaşam anlayışını dile getirmeye çalışır.

Diğer yandan şehir yaşamından gelen ve Sibiryalıya yabancı olan araştırma ekibindeki jeologların Sibiryalıyı algılayışlarında da farklılıklar görülür. Romanda özellikle Seryoja'nın ve Siteçkin'in yaşadığı paralel olaylar üzerinden Sibiryalıya algısal bakışları irdelenir. Nitekim farklı karakter yapılarına sahip iki jeolog, Sibiryalı ile ilgili oldukça zıt düşüncelere sahiptir.

Seryoja'nın, Sibiryalıyı ve Sibiryalı insanını algılayışının oldukça olumlu olduğu görülür. Seryoja, tayganın derinliklerinde araştırma yapabilmek için

birkaç kişi ile birlikte Grişa'nın kamyonetine biner. Akşam İvan Kuzmiç'in evinde konaklamak zorunda kalır. Orada geçirdiği bir gecenin ardından Belaya Zaimka'dan ayrılırken bu güne kadar Sibiryaya halkına karşı yanlış düşüncelere sahip olduğunu fark eder.

“Birbirinden apayrı, ne güzel insanlar bunlar! Yaşlı mantar toplayıcısını başlangıçta kendisiyle mantardan başka bir şey konuşulmaz, can sıkıcı, bunak bir emekli diye değerlendirdiğime göre, yaşam hakkında ne kadar az şey biliyorum.” (Yevtuşenko, 1993: 133).

Seryoja Sibiryaya'da farklı insanlarla karşılaşır. Şehirden ve teknolojiden uzak olan bu insanların aslında yaşam tecrübelerinin kendisinden ne kadar fazla olduğunu görür. Yazar ondaki değişimi şöyle ifade eder:

“Yaban yemişi yetişen bu yerlerde öyle çok kişiye rastlamıştı ki, bunlar onun çocukken öğrendiği konularda çok saftılar, ama onların daha çocukken bildikleri şeylerden kendisi gibilerin haberi bile yoktu (Yevtuşenko, 1993: 136).

Seryoja tayganın derinliklerinde ilerlerken Sibiryaya halkını algılayışında farklılıklar yaratmasına neden olan bazı tecrübeler daha yaşar. Bunlardan birisi rastladığı bir mezar taşıdır. Bu mezar, bir altın arayıcısının mezarıdır. “Mezar taşıdaki “Hiç kötü iş işlemedi” sözünü okur. Birden aklına şehirdeki anıtlar gelir. Bunlar onların büyüklüklerine gösterilen saygının taştan birer simgesiydi. Ormanın ortasında bir gömütün üstüne yatırılan kaya parçasıysa, altında yatanın başka bir üstünlüğünü değil yalnızca kötü bir iş yapmadığını, iyi bir insan olduğunu anlatmak için oraya konulmuştu. Yalnızca iyi bir insan olmak, anıt dikilmeye değer bir büyüklük müydü? Seryoja'nın yaşında kim tanınmayı, ünü düşünmezdi? Ama kaya parçasına rastladığı o gün Seryoja'nın üne kavuşmasıyla ilgili bütün istekleri söndü, yok oldu; “hiç kötü iş işlemeyen”, yalnızca iyi bir insan olmayı istemeye başladı.” (Yevtuşenko, 1993: 138-139).

Buna karşılık araştırma grubunun diğer üyesi de taygayı sevmeyen ve uyum sağlayamayan art niyetli, içinde kin ve kıskançlık barındıran ve Sibiryaya için “Ne berbat yermiş burası” diyen Siteçkin'dir. O nedenle de tayganın derinliklerinde ölür. Bu durum bize Sibiryaya kökenli köy nesri yazarlarının düşüncelerini anımsatır. Çünkü onlar, doğa sevgisi ve ekolojik denge ile ilgili düşüncelerine paralel olarak taygayı sevmezsen, tanımazsan, iyi davranmazsan ölürsün düşüncesini savunan eserler ve figürler yaratmışlardır (bk.: Bolşakova, 2002: 45-56).

Yazar Siteçkin'i “Ormandan gerçekten korkardı. Siteçkin'in güvensizliği yalnızca insanlara karşı değildi, ağaçlardan, ormanlardan da çekinirdi.” (Yevtuşenko,1993: 334) diye tanımlar. Gelen emre rağmen kassiterit aramaya devam eden ekibini şikâyet etmek için yola çıkan Siteçkin taygada yoluna devam ederken bir yavru ayı insan kokusu alınca sevinir ve onun yanına gitmek ister. Bunun üzerine Siteçkin masum yavruyu vurur.

Anne ayıyı ise silahı bozulduğu için vuramaz. Bunun üzerine anne ayı da, nehir kıyısındaki kayığa binerek kaçmaya çalışan Siteçkin'den pençe darbesiyle yavrusunun intikamını alır.

Romanda Sibirya, kendine ait doğası olan bambaşka bir yer olarak aktarılırken Sibirya'nın en önemli unsuru olan tayga da medeniyetten uzak, kendi kuralları olan bir mekândır. Yazar tayganın, karşısındaki kişinin duygularına göre tavır takındığını, kapalı ya da açık bir mekâna dönüştüğünü de Seryoja ve Siteçkin figürleri ile ortaya koyar. Seryoja ormanda ilerlerken karşısına bir yavru ayı çıkar. Seryoja olduğu yerde dona kalırken yavru ayı ona sokulur bacaklarına sürtünüp ağzıyla paçalarını gevelemeye başlar. O anda anne ayı da görünür. Doğaya karşı saygısını koruyup kıpırdamadan bekleyen Seryoja'ya doğa da aynı saygıyla karşılık verir, anne ayı yavrusunu alıp giderken Seryoja hiçbir şey yapmaz. Ancak belirtildiği gibi Siteçkin yavru ayıyı öldürünce anne ayı da ondan intikamını alır. Yazar her iki figürün de yaşadığı bu durumu şöyle açıklar:

“Tayga onun yüreğini dolduran bu temiz duyguları sezmişçesine, tarihin çağıldayan anılarına benzer tekdüze bir uğultuyla ona karşılık veriyordu; çünkü içinde tüyler ürpertici ne olaylar taşırırsa taşısın, tarihin anıları da temiz kalmayı sürdürmekteydi” (Yevtuşenko, 1993: 131).

Eserde Sibirya'yı algısal bir mekân olarak göstermemizin taygadan sonra bir diğer nedeni de “ev” motifidir. Bu bağlamda, kendisini “Gerçek Sibirya'lı” olarak tanımlayan İvan Kuzmiç'in düşünceleri önemlidir. Belirtildiği gibi İvan Kuzmiç herkesten uzak ayrı bir yerde yaşamaktadır ve Şelaputinki köyüne taşınmak istemez. Ona göre bu ayrılık bir ihanettir. Nitekim düşünceleri şöyle ifade edilir:

“Şelaputinki'ye taşınması; bu köyün kurulmasından önce Belaya Zaimka'yı kuran dedesine, evin her kapısını ayrı ayrı süsleyen babasına, savaşta ölen üç oğlunu bu evde doğuran karısına ve şimdi kızının ayakları altında gıcırdayan döşeme tahtalarında ilk adımlarını atan oğullarına ihanet olmaz mıydı?” (Yevtuşenko, 1993: 50).

Babasının bu düşüncelerine karşın kızı Ksyuta'nın evini algılayışı farklıdır. Dolayısıyla da algısal mekânlarda yapılan kapalı ve açık mekân ayrımı açısından önemi söz konusudur. Şöyle ki; İvan Kuzmiç karısının emaneti olan kızına, aşırı korumacı davranmaktadır. Kızını günaha gireceğine dair korkutarak, erkeklerle yakınlaşmasına izin vermez. Dolayısıyla da Ksyuta evde kendisini özgürlüğü elinden alınmış biri olarak hisseder ve güzel, geniş evleri babasının algısında açık bir mekân iken Ksyuta'nın algısında kapalı bir mekândır. Özgürlüğün ne anlama geldiğini gördüğü kişilere sorar ama cevap alamaz. Evinden kaçması beklenen Ksyuta'nın tayganın derinliklerinde özgürlüğünü bulduğu görülür. Nitekim hiç tanımadığı bir adamla günaha girerek özgürlüğünü elde eder. Ardından hiç tanımadığı bu adamdan hamile kaldığını fark eden babası İvan Kuzmiç tarafından evden kovulur. Ancak “ev sürekli olarak kendisinden ayrıldığıımız

ve yine kendisine döndüğümüz en temel ihtiyaçlarımızın karşılandığı birincil mekânımızdır” (Göregenli, 2005: 120, 121) tanımına uygun olarak Ksyuta da doğumdan sonra bebeği ile baba evine döner. Eve döndükleri zaman babasının, kızı ve torunu için yaptığı kutlamanın ardından Ksyuta için evi artık geniş bir mekândır.

Eserde, Teterevka köyünde yaşayan ve “kulak”¹ denilerek evlerinden başka bir köye sürülen Zaloginler de bu anlamda verilebilecek örneklerden biridir. Zaloginler geri döneceklerine inanarak evlerinden ayrılırlar ancak yine de evlerinden ayrılmadan önce yanlarına geçmişlerini onlara hatırlatacak ıtır çiçeklerini, aziz resmini, semaverlerini ve içinde aile fotoğraflarının olduğu camlı çerçeveyi alırlar. Yerleri değiştirilen iki aile, nehir kıyısında karşılaşınca da birbirlerinin evlerine yerleşeceklerini öğrenirler. Bunun üzerine aile fotoğraflarını birbirlerine verirler. İki köy arasındaki mesafe her ne kadar üç yüz kilometre uzakta olsa da evlerine dönme umudu çok yakındır. Teretevka köyüne sürülen yaşlı kadın “Al bunu iki gözüm bu çağlar boyu evimizde asılı durmuştur, gene eski yerinde kalsın” dediğinde Sevastiyan Zalogin “öyleyse siz de bizimkini alın. Bizim dönüşümüzü beklesin” diyerek yaşlı kadına aile fotoğraflarının bulunduğu camlı çerçeveyi verir. Görüldüğü gibi Sibiryalı halkı için ev sadece bir barınma mekânı değil dönüştürülmüş, anlaşılmış, anlam yüklenmiş bir değerdir.

Sonuç

Bilindiği gibi, edebi eserlerde her yazarın bakış açısına göre mekânın önem derecesi değişebilir. Y. Yevtuşenko’nun “Yaban Yemişleri” romanında da gerek çevresel gerekse algısal açıdan Sibiryalı coğrafyasının oldukça büyük bir öneme sahip olduğu görülür.

Çevresel mekân olarak değerlendirdiğimizde “Yaban Yemişleri” romanında Y. Yevtuşenko farklı kişiler ve farklı mekânlarla roman içerisinde okuyucuyu adeta oradan oraya götürür. Dünyadaki farklı coğrafyalardan başka ütopyik bir gezegeni de romanın içine dahil eder. Böylelikle sınırların ötesine geçerken birbirinden farklı olayları ve kişileri bir araya getirir.

Algısal mekân olarak da Sibiryalı insanına ve Sibiryalı coğrafyasına yönelik farklı yaklaşımların yansıtıldığı görülür. Sibiryalı’yı ifade ettiğini düşündüğümüz tayga ve ev motifleri üzerinden de bu algıyı göstermeye çalışır. Daha önce de belirtildiği gibi tayga, iyi ve kötü niyetli kişilere karşı kendi tavrını koymaktadır. Taygayı seven, koruyan kişilere tüm yolları açan açık bir mekânken kötülere büyük korku ve acıları yaşatan kapalı bir mekândır. Sonuç olarak Y. Yevtuşenko “Yaban Yemişleri” romanında

¹ 1928-1932 yılları arasında uygulanan ilk beş yıllık plan içerisinde, sanayinin yanında tarım işletmelerinin de yeniden yapılandırılması amaçlanmıştır. Buna göre köylü işletmeleri büyük tarım işletmeleri (kolhoz-sovhoz) olarak bir araya getirilir. “Kollektifleştirme” olarak adlandırılan bu ekonomik politikaya dahil olmak isteyenler ise “kulak”(köy burjuvazisi, zengin köylü) olarak adlandırıldılar ve bazıları topraklarından sürülürken bazıları da kurşuna dizildiler.(Bkz.Riasanovski N.-Steinberg M.(2011:s.539-542)

Sibirya'yı bir yandan temel çevresel mekânlardan biri yaparken diğer yandan da figürlerin gözü ile yegâne algısal mekân olarak sunar.

KAYNAKÇA

- BOLŞAKOVA, Alla (2002). *Russkaya derevenskaya proza xx veka*", Şumen: Aksios
- FALİKOV, İlya (2014). *Yevtuşenko Love Story*. Moskva: Molodaya Gvardiya
- GÖREGENLİ, Melek (2005). *Çevre Psikolojisinde Temel Konular*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- KORKMAZ, Ramazan (2017). *Romanda Mekânın Poetiği. Romanda Mekân*. (Ed. R. Korkmaz & V. Şahin), Ankara: Akçağ Yayınları.
- RİASANOVSKİ, N. - STEİNBERG, M. (2011). *Rusya Tarihi*. (Çev.: Figen Dereli) İstanbul: İnkılap Kitabevi
- TEKİN, Mehmet (2006). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- TOPSAKAL, İlyas (2017). *Sibirya Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- YEVTUŞENKO, Yevgeni (1993). *Yaban Yemişleri*. (Çev.: Mehmet Özgül). Ankara: Engin Yayıncılık.

YETİŞKİN İLİŞKİLERİNDE ŞİDDETE YÖNELİK TUTUMLARIN İNCELENMESİ



INVESTIGATION OF ATTITUDES TOWARDS VIOLENCE IN ADULT RELATIONS

Nesrin DUMAN* - Esra Nihan BRIDGE** - Buse DAĞ***

ÖZ: Partner ilişkilerinde fiziksel ve psikolojik saldırganlığa başvurma oranları ortalama olarak %30-40 ile %70-80 arasında değişmektedir. Fiziksel ve psikolojik saldırganlığa yönelik tutumlar, partner şiddetini önleyici ve iyileştirici türdeki programlarda üzerinde en çok durulan değişkenlerdir. Bu araştırma üniversite öğrencilerinin partner ilişkilerindeki şiddet algılarını ve şiddete yönelik tutumlarının bazı demografik değişkenlere göre incelemeyi esas almıştır. Bu amaçla yaşları 18 ile 24 arasında değişen 64 üniversite öğrencisine “Yakın İlişkilerde Şiddete Yönelik Tutum Ölçeği-Gözden Geçirilmiş Formu” uygulanmıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin partner ilişkilerindeki şiddete yönelik kabul görmeyen bir tutuma sahip olduğu görülmüştür. Ölçeğin şiddet, kontrol ve istismar alt başlıkları incelendiğinde; fiziksel şiddetin en kabul edilemez davranış olduğu; psikolojik şiddete ilişkin tutumun (kontrol) orta sınırdaki, istismarın düşük-orta sınırdaki olduğu görülmüştür. Cinsiyet, yaş, gelir durumu, anne ile ilişki, baba ile ilişki, ebeveynlerin birbiriyle ilişki durumuna göre partner ilişkilerindeki şiddet algıları ve şiddete yönelik tutumların anlamlı farklılaşma göstermediği tespit edilmiştir. Araştırmanın bundan sonraki partner şiddeti alanında yapılacak çalışmalara kaynak niteliğinde olması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yakın ilişki, şiddet, yetişkin, eş, partner, flört.

ABSTRACT: The average rates of physical and psychological aggression in partner relationships vary between 30-40% and 70-80%. Attitudes towards physical and psychological aggression are the most emphasized variables in programs that prevent and improve partner violence. This research is based on the analysis of university students' perceptions of violence and their attitudes towards violence according to some demographic variables. For this purpose, 64 university students whose ages ranged from 18 to 24 were subjected to the Intimate Partner Violence Attitude Scale. As a result of the research, it was seen that students have an unacceptable attitude towards violence in partner relations. When the subtitles of violence, control and abuse of the scale were examined; that physical violence is the most unacceptable behavior; psychological violence attitude (control) was found to be in the middle level and abuse was in the low-medium level. Gender, age, income, relationship with the mother, relationship with the father, the perception of violence in the partner relationships and attitudes towards violence did not differ significantly according to the relationship status of the parents. The research is aimed to be a source for future studies on partner violence.

Keywords: Intimate relationships, violence, adult, partner, romance.

* Dr. Öğretim Üyesi – İstanbul Kent Üniversitesi / İstanbul - nesrinduman@windowslive.com

**Uzm. Psikolog - Türkiye Adalet Akademisi / Ankara - esranihanbridge@gmail.com

*** Bartın Üniversitesi Psikoloji Bölümü Lisans Öğrencisi / Bartın - buse.dag.43@gmail.com



1. Giriş

Latince ‘violentia’ (sert, acımasız kişilik ve güç) kelimesinden gelen şiddet, güç kullanarak vurmak ve kötü muamelede bulunma olarak tanımlanmaktadır (Aslan, Vefikuluçay, Zeyneloğlu, Erdost ve Temel, 2008). Dünya Sağlık Örgütü (WHO) şiddeti “*yaralanma veya yaralanma tehlikesi, psikolojik zarar, gelişim bozukluğu ya da yoksunluk, ölüm ile sonuçlanan; bir bireye, bireyin kendisine, bir grup ya da topluluğa kasıtlı olarak fiziksel ya da duygusal güç uygulaması ya da tehdidi*” olarak ifade etmiştir (Cinal, 2018). Michaud (1991) ise şiddeti her türlü salt kaba güç, bu gücün kontrolsüz ve kötüye kullanılması şeklinde tanımlamıştır (akt. Adak, 2013: 6). Şiddetin tanım ve algısı toplumsal değerler ve normlardan etkilenmektedir. Bu tanımlama aynı zamanda birey ve toplumun sosyo-kültürel değerleri tarafından biçimlendiği için hangi davranışın şiddet hangi davranışın şiddet olmadığını tespit etmek oldukça zorlaşmaktadır. Toplumun şiddeti benimsediği ve meşru gördüğü bir amaç için kullandığı zaman o davranışın şiddet olarak algılanış şekli de değişmektedir (Adak, 2013). Aslan ve arkadaşları (2008) yaptıkları çalışmada şiddete karşı olan tutumun aile içinde şekillendiğini, aile içi şiddete maruz kalan çocukların ileriki yaşlarda şiddet içerikli davranışlar sergilemeye daha yatkın olduğunu vurgulamaktadır (akt. Türk ve Tekin, 2018). Aile içi şiddete yol açan bu nedenler flört (partner) şiddeti için de geçerlidir.

İki insan arasındaki romantik ilişkilerde de tıpkı diğer ilişkilerde olduğu gibi çatışma yaşanabilir ve bunun çözümü için zaman zaman yıkıcı sonuçlar doğuran şiddet türlerine başvurulabilir (Atakay, 2014). Partnerler arası şiddet; flört edilen kişi, eş, kız veya erkek arkadaş ya da eski eş tarafından fiziksel, psikolojik, cinsel ya da duygusal istismara maruz kalma şeklinde tanımlanmaktadır (akt. Alan-Dikmen ve diğerleri, 2018). Yakın ilişkilerde şiddet veya istismar kavramı ayrıca tarafların birinin diğerine ya da birbirine doğrudan veya dolaylı olarak, fiziksel, ahlaki veya maneviyatına, kültürel değerlerine derecesinin ne olduğuna bakmaksızın zarar verecek tutum ve davranışlar olarak da ifade edilmektedir (akt. Öngün ve Ünsal, 2018). İbiloğlu (2012) şiddetin, çoğunlukla taraflardan birinin diğerini ilişki süresince kontrol etme çabası sonucunda ortaya çıktığını belirtmiştir (akt. Sezer ve Sumbas, 2018: 639). Ayyub’un (2000) eşinden şiddet gören Güney Asyalı Müslüman ailelerle yaptığı araştırma sonuçları birçok olayın güç paylaşımı ve kontrol ile ilgili olduğunu ortaya koymuştur (akt. Bridge ve Duman, 2019; Ayyub, 2000).

Yapılan araştırmalar kadınların şiddete daha fazla maruz kaldıklarını ve daha çok risk altında olduklarını ve erkeklerin kadınlara göre şiddeti daha kolay ve fazla kabul ettiklerini göstermektedir. İlâveten, gençlerin romantik ilişkilerinde şiddetin artmakta olduğu ve romantik ilişkilerde fiziksel, maddi, manevi, sözel ve cinsel saldırganlık dışında partnerini kontrol etme ve kıskançlık gibi davranışların da oldukça yaygınlaşmakta olduğu belirtilmektedir (akt. Sezer ve Sumbas, 2018). Türkiye’de Kadına Yönelik

Aile İçi Şiddet Araştırması (2014) sonuçlarına göre kadınların %36'sı fiziksel şiddete maruz kalmaktadırlar. Kadınlar yaşamlarının herhangi bir döneminde %12'si cinsel, %44'ü duygusal ve %30'u ekonomik şiddete uğradıklarını bildirmişlerdir (Başkale ve Sözer, 2015). Ülkemizde üniversite öğrencileri ile yapılan bir başka araştırma ise flört şiddeti oranlarının oldukça yüksek olduğunu saptamıştır (akt. Alan-Dikmen ve diğerleri, 2018). Şiddetin genelde erkeklere özgü bir davranış olduğu konusundaki genel algıya rağmen, şiddetin iki yönlü olduğu, ilişkilerde bireyin hem saldırgan hem de kurban olma olasılığının yüksek olduğundan bahsedilmektedir (akt. Özdere ve Kürtül, 2018).

Yakın ilişkilerde şiddete yönelik tutumlar sağlık psikolojisinde ve tutumları davranışın ortaya çıkmasındaki ve davranışı kabul etmedeki en önemli faktörler olduğunu açıklayan sosyal psikolojide önemi vurgulanmaktadır (Fincham ve diğerleri, 2008).

Şiddet mağdurları her cinsiyetten olabildiği gibi her sosyo-ekonomik sınıf ve eğitim düzeyinden de olabilmektedir. Bu bilgiler ışığında araştırma üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik algıları üzerine odaklanmış ve yaklaşımların sosyo-demografik değişkenler bakımından farklılaşmış farklılaşmadığını incelemeyi esas almıştır.

2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada üniversite öğrencilerinin eş/partner ilişkilerindeki şiddet algılarını ve şiddete yönelik tutumlarının bazı sosyo-demografik değişkenler ile ilişkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Üniversite öğrencilerinin partner ilişkilerindeki şiddet algıları ve şiddete yönelik tutumları nedir?

2. Üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik tutumları cinsiyete göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

3. Üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik tutumları gelir düzeyine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

4. Üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik tutumları ebeveynlerinin birbirleriyle ilişki düzeyine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

5. Üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik tutumları anne ile ilişki düzeyine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

6. Üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik tutumları baba ile ilişki düzeyine göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

3. Araştırmanın Önemi

Araştırma; genç üniversite öğrencilerinin eş/partner ilişkilerindeki şiddet algılarını ve şiddete yönelik tutumlarını incelemekte olup; bu çalışmanın günümüzde artan istatistiksel oranlarla büyük bir sorun alanı

haline gelen yakın ilişkilerde fiziksel ve psikolojik saldırganlığa başvurma düzeyini ve partnere yönelik şiddet tutumunu ortaya koymayı ve bu tutumun hangi değişkenlerle anlamlı ilişki içinde olduğuna ilişkin önemli bilgiler sağlayacağı düşünülmektedir.

4. Yöntem

4.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli “*geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan bir araştırma modeli*” olan tarama modelidir (Karasar, 2018: 109). Çalışmada tarama modellerinden biri olan genel tarama başlığı altında yer alan, iki ve daha çok sayıda değişken arasında birlikte değişimin varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan “*ilişkisel tarama modeli*” kullanılmıştır. Bu model ilişkisel bir çözümlenmeye olanak verecek veri çiftleri şeklinde yapılmaktadır (Karasar, 2018:114).

4.2. Veri toplama araçları

Bu araştırmanın verileri “Kişisel Bilgi Formu” ile katılımcıların partner şiddetine yönelik görüşlerini belirlemek amacıyla “Yakın İlişkilerde Şiddete Yönelik Tutum Ölçeği-Gözden Geçirilmiş Formu (YİŞTÖ-GG)” olmak üzere iki form kullanılarak toplanmıştır. Araştırmacılar tarafından geliştirilmiş olan “Kişisel Bilgi Formu”; cinsiyet, yaş, eğitim gibi bazı demografik değişkenlere dair sorular içermektedir. Fincham ve arkadaşları (2008) tarafından geliştirilmiş YİŞTÖ-GG ölçeğinin Türkçe’ye uyarlanması, geçerlilik ve güvenilirliği Toplu-Demirtaş, Hatipoğlu-Sümer ve Fincham (2017) tarafından yapılmıştır. 17 sorudan oluşan ölçeğin uygulanabilir yaş aralığı geniş olup, 18 yaş üstü tüm bireyler üzerinde kullanılabilir. Ölçekte 5’li Likert tipinde 17 madde bulunmaktadır. Ölçekten 17-85 arası puan alınabilmektedir. Ölçekten alınan yüksek puanlar, psikolojik ve fiziksel saldırganlığın daha fazla kabul gören tutumlarını yansıtmaktadır. Ölçeğin şiddet (12R, 13R, 14R, 17R), kontrol (1, 2R, 5R, 8R, 11, 4R) ve istismar (3, 6, 7, 9, 10, 15, 16) olmak üzere üç alt boyutu bulunmaktadır. Şiddet alt başlığı şiddete ilişkin tutumları, kontrol ve istismar alt başlıkları psikolojik şiddete ilişkin tutumları ölçmektedir. Şiddet, kontrol ve istismar alt başlıklardan sırasıyla 4-20, 6-30 ve 7-35 puan aralığında puan alınabilmektedir. Ölçeğin toplam Cronbach alfa (α) değeri .72 olup, şiddet, kontrol ve istismar alt ölçeklerinin Cronbach alfa (α) değerleri sırasıyla .72, .62 ve .65’dir.

4.3. İşlem

Bu araştırma Bartın Üniversitesi’nde 2018-2019 eğitim döneminde lisans öğrencileriyle yapılmıştır. Araştırmanın yapılabilmesi için öncelikle Bartın Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Etik Kurulu’ndan gerekli izinler alınmış, saha çalışmasına Bartın Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Etik Kurulu’nun 2018/097 sayılı onayı ile başlanmıştır. Uygulama esnasında kullanılan formlara araştırmaya katılımın gönüllülüğe dayalı olduğu,

araştırmanın amacı ve önemi hakkında bilgilendirme metni yazılmıştır. Öğrencilerin Bilgilendirilmiş Onam Formu'nu incelemeleri ardından, araştırmaya gönüllü olarak katılmak isteyen kişiler ile başlanmıştır. Veriler sınıf ortamında toplanmıştır. Formlar araştırmacılar tarafından katılımcılarla yüz yüze olacak şekilde uygulanmıştır.

4.4. Analiz

Araştırmadan elde edilen veri sayısallaştırılarak Windows için SPSS-22 programına girilmiştir. Verilerin analizi için öncelikle ilgili veri setinin normal dağılım gösterip göstermediğinin tespiti yapılmıştır. Birçok paket programda yer alan en popüler normal dağılıma uygunluk testleri Kolmogorow-Simirnov ve Shaphiro-Wilk testleridir. Her iki test içinde p değerinin 0,05 den büyük ($p>.05$) çıkması durumunda verilerin normal dağılıma sahip olduğu söylenmektedir. Bu açıdan verilerin istatistiksel analizinde doğru test yöntemini belirleyebilmek için öncelikle normallik (Test of Normality) ve homojenlik (Test of Homogeneity of Variances) test sonuçları ile basıklık-çarpıklık değerlerine bakılmış, incelenen veri setinin sonuçlarına göre parametrik veya nonparametrik testlerin uygulanmasına karar verilmiştir (Duman, 2018: 79). Yapılan analizlerde veri setinin basıklık-çarpıklık değerlerinin normal dağılım aralığında ($\pm 1,5$) olduğu anlaşılacak analizler için parametrik testler kullanılmıştır. Veri setleri arası karşılaştırmalarda parametrik testlerden T-test ve ANOVA tek yönlü varyans analizleri yapılmıştır. Farklılaşmanın hangi gruplar arasında olduğunun belirlenmesi ve farklılaşmanın yönünü belirlemek için izleme (post hoc) testlerinden Tukey analizi tercih edilmiştir. Yorumlamada .05 ve .001 anlamlılık düzeyleri tercih edilmiştir. Ortalama puan hesaplamalarında frekans analizleri ve betimsel analizler yapılmıştır.

4.5. Örneklem Grubu

Bu araştırma 2018-2019 eğitim öğretim dönemi bahar yarıyılında Bartın Üniversitesi'nde yapılmıştır. Örneklem seçiminde, çalışma evrenindeki tüm elemanların birbirine eşit seçilme şansına sahip oldukları (Karasar, 2018:151) örnekleme türü olan "oransız eleman örnekleme (basit tesadüfi örnekleme)" yolu kullanılmıştır. Araştırmaya 65 öğrenci katılmıştır. Katılımcılardan bir kişi ölçek sorularını yarım bırakması nedeniyle analizlerden dışlanmıştır. Bu haliyle araştırma 64 katılımcıdan oluşmaktadır. Katılımcıların 42 (%65,6)'si kadın, 22 (%34,4)'si erkektir. Çalışma grubunu oluşturan öğrenciler 18 ile 24 yaş arasındadır.

5. Bulgular

5.1. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyi Betimsel Analizleri

Partner şiddetine yönelik tutum ölçeği puanları incelendiğinde katılımcıların ölçekten ortalama $35,75\pm 8,19$ puan aldıkları, bu haliyle katılımcıların partner şiddetine yönelik kabul görmeyen bir tutuma sahip olduğu görülmüştür. Ölçeğin şiddet, kontrol ve istismar alt başlıkları

incelendiğinde fiziksel şiddete yönelik tutumun en düşük ($\bar{X}=4,90$) ortalama puan ile en kabul edilemez davranış olduğu; psikolojik şiddete ilişkin tutum incelendiğinde kontrol başlığında ($\bar{X}=17,09$) ortalama puan ile orta sınırdaki kabul gördüğü, istismar başlığında ($\bar{X}=13,75$) ortalama puan ile düşük-orta sınırdaki kabul olduğu görülmektedir (Tablo 1).

Tablo 1: Partner şiddetine yönelik tutum düzeyi betimsel analizleri

	n	Minimum	Maksimum	\bar{X}	Ss
YİŞTÖ-GG Toplam	64	17,00	57,00	35,75	8,19
Alt boyut 1: Şiddet	64	4,00	12,00	4,90	1,62
Alt boyut 2: Kontrol	64	6,00	29,00	17,09	5,08
Alt boyut 3: İstismar	64	7,00	25,00	13,75	3,82

YİŞTÖ-GG: Yakın İlişkilerde Şiddete Yönelik Tutum Ölçeği-Gözden Geçirilmiş Formu

5.2. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyinin Cinsiyete Göre Sonuçları

Partner şiddetine yönelik tutum düzeyinin cinsiyete göre farklılaşp farklılaşmadığının tespiti için parametrik testlerden T-testi analizi yapılmış, sonuçlar Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2: Partner şiddetine yönelik tutum puanlarının cinsiyete göre dağılımı

	Kadın			Erkek			t	p
	n	\bar{X}	Ss	n	\bar{X}	Ss		
YİŞTÖ-GG Toplam	42	34,59	8,85	22	37,95	6,36	-1,577	.120*

* $p=.120$; $p>.05$ anlamlı farklılaşma yoktur.

T-test analiz sonuçlarına göre cinsiyete göre toplam Partner şiddetine Yönelik Tutum puanları arasında anlamlı farklılaşma bulunmamıştır [$t_{(62)}=-1,577$, $p=.120$; $p>.05$].

5.3. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyinin Yaşa Göre Sonuçları

Partner şiddetine Yönelik Tutum düzeyinin yaşa göre farklılaşp farklılaşmadığının tespiti için ANOVA tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre partner şiddetine yönelik puanların öğrencilerin yaşına göre anlamlı farklılaşma göstermediği tespit edilmiştir [$F(3,60)=.021$, $p=.996$, $p>.05$].

5.4. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyinin Gelir Durumlarına Göre Sonuçları

Partner şiddetine Yönelik Tutum düzeyinin gelir düzeyine göre farklılaşıp farklılaşmadığının tespiti için ANOVA tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre partner şiddetine yönelik puanların öğrencilerin gelir düzeylerine göre anlamlı farklılaşma göstermediği tespit edilmiştir [$F(4,59)=,848, p=.501, p>.05$].

5.5. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyinin Anne İle İlişki Durumuna Göre Sonuçları

Partner şiddetine Yönelik Tutum düzeyinin anne ile ilişki durumuna göre farklılaşıp farklılaşmadığının tespiti için ANOVA tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre partner şiddetine yönelik puanların öğrencilerin anneleri ile ilişkilerinin durumuna göre anlamlı farklılaşma göstermediği tespit edilmiştir [$F(3,60)=,538, p=.658, p>.05$].

5.6. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyinin Baba İle İlişki Durumuna Göre Sonuçları

Partner şiddetine Yönelik Tutum düzeyinin baba ile ilişki durumuna göre farklılaşıp farklılaşmadığının tespiti için ANOVA tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre partner şiddetine yönelik puanların öğrencilerin babaları ile ilişkilerinin durumuna göre anlamlı farklılaşma göstermediği tespit edilmiştir [$F(4,59)=1,137, p=.348, p>.05$].

5.7. Partner Şiddetine Yönelik Tutum Düzeyinin Ebeveynler Arası İlişki Durumuna Göre Sonuçları

Partner şiddetine yönelik tutum düzeyinin ebeveynler arası ilişki durumuna göre farklılaşıp farklılaşmadığının tespiti için ANOVA tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre partner şiddetine yönelik tutumların öğrencilerin ebeveynler arası ilişkilerinin durumuna göre anlamlı farklılaşma göstermediği tespit edilmiştir [$F(5,58)=1,887, p=.111, p>.05$].

6. Tartışma ve Sonuç

Bu araştırma üniversite öğrencilerinin eş/partner ilişkilerindeki şiddet algılarını ve şiddete yönelik tutumlarının bazı sosyo-demografik değişkenlere göre incelenmesini esas almıştır. Araştırmanın bulguları üniversite öğrencilerinin partner şiddetine yönelik kabul görmeyen bir tutuma sahip olduğunu ortaya koymuştur.

Balkıs ve arkadaşları (2005) 517 ilkokul öğrencisi ile yaptıkları araştırmada her iki cinsiyetin de ilişkideki şiddeti kabul etme durumlarının yaşa göre farklılık gösterdiği ve yaş ilerledikçe şiddeti kabul etme tutumunun da artış gösterdiği sonucuna varmışlardır. Ayyıldız ve Taylan (2018)'in 400 üniversite öğrencisi ile yaptıkları araştırmasında her iki cinsiyetin romantik ilişkilerdeki psikolojik ve fiziksel şiddete yönelik kabul

tutumlarının yaşa göre farklılık gösterdiği ve yaş ilerledikçe kabul edici tutumların arttığı bulgusuna ulaşılmıştır. Bu araştırmada ise yaşa göre anlamlı düzeyde farklılaşma tespit edilememiştir. Bu haliyle çalışma literatürü destekleyememiştir. Bu duruma sebep olarak araştırma yapılan gurubun yaş dağılım aralığının kısa olması gösterilebilir.

Ayyıldız ve Taylan'ın (2018) 400 üniversite öğrencisi ile yaptıkları araştırmasında her iki cinsiyetin romantik ilişkilerdeki psikolojik ve fiziksel şiddete yönelik kabul tutumlarının cinsiyete göre farklılık gösterdiği ve bu tutumların kabul düzeylerinin erkeklerde daha fazla olduğu görülmüştür. Sezer ve Sumbas'ın (2018) 705 üniversite öğrencisiyle yaptıkları araştırmada şiddeti kabul düzeyinin cinsiyete göre anlamlı farklılık gösterdiğini tespit etmiştir. Araştırmaya göre erkek öğrenciler kız öğrencilere göre partnerler arasındaki şiddeti daha fazla kabul etmektedirler. Kaya-Sakarya (2013) 1106 üniversite öğrencisiyle yaptığı araştırmada cinsiyete göre şiddeti kabul etme düzeyinde anlamlı farklılaşma tespit etmiştir. Erkek katılımcıların kadın katılımcılara oranla şiddeti kabul etmeye daha olumlu tepki verdikleri sonucuna ulaşmıştır. Kepir-Salovy, Ulaş ve Demirtaş-Zorbaz (2014)'ın 256 devlet üniversitesi öğrencisiyle yaptıkları araştırmada şiddeti kabul etme düzeyinin cinsiyetle anlamlı farklılık gösterdiğini tespit etmişlerdir. Araştırmaya göre erkek öğrenciler kadın öğrencilere göre şiddeti daha fazla kabul etmektedirler. Araştırma bulgularına göre flört şiddetini kabul etme tutumunun cinsiyete göre anlamlı farklılaşma göstermediği bulunmuştur. Bu durumda araştırma bulguları literatürü desteklememektedir. Buna sebep olarak çalışma grubundaki erkek öğrenci sayısının azlığı gösterilebilir.

Doğan ve Hamamcı (2018)'nın 510 erkek üniversite öğrencisi ile yaptıkları araştırmada demografik değişkenlere (sınıf düzeyi, anne eğitim durumu, baba eğitim durumu, kardeş sayısı, ailenin gelir durumu vb.) göre flört şiddetine yönelik tutumlarda anlamlı bir fark olmadığı tespit edilmiştir. Kaya-Sakarya (2013) 1106 üniversite öğrencisiyle yaptığı araştırmada aile gelir düzeyi 500 TL'den az olan öğrencilerin geliri 1500 TL'den fazla olan öğrencilere oranla şiddeti kabul düzeylerinde anlamlı düzeyde artış olduğunu tespit etmiştir. Anderson ve arkadaşlarının (2011) 245 üniversite ile yaptıkları araştırmada gelir düzeyine göre öğrencilerin şiddete yönelik tutumu anlamlı farklılaşma göstermemektedir. Yapılan araştırmada gelir düzeyine göre flört şiddetini kabul etme arasında anlamlı farklılaşma bulunamamıştır. Çalışma, Doğan ve Hamamcı (2018) ve Anderson ve arkadaşları (2011)'nın çalışmasını destekler niteliktedir.

Mumford, Liu ve Taylor (2016) 12-18 yaş arası ergenler üzerine yaptıkları çalışmalarında "olumlu ebeveynlik" grubundaki ergenlerin ilişkilerinde istismarcı ya da mağdur olma olasılığının düşük olduğunu, ayrıca şiddete tolerans gösterme olasılığının daha düşük olduğunu ortaya koymuştur. Yount ve arkadaşları (2014) çalışmalarında çocukluk döneminde hiçbir şekilde şiddete -şiddete tanık olma ve/veya maruz kalma-

maruz kalmayan erkeklere kıyasla, bunlardan biri ya da her ikisine maruz kalan erkeklerin, partnerine vurmak için daha fazla sebep bildirme ihtimalinin yüksek olduğunu göstermiştir. Araştırma partner şiddetine yönelik tutumun anne ve babayla ilişki düzeyine göre anlamlı farklılaşma göstermediğini ortaya koymuştur. Katılımcılar anne ve babaları ile ilişki düzeylerini çoğunlukla olumlu değerlendirmişlerdir. Bu durum ilişki düzeyinde bir farklılaşmanın bulunmamasına sebep olarak gösterilebilir. Bu haliyle çalışma, Mumford, Liu ve Taylor'ın (2016) çalışmasını desteklemiştir.

Doğan ve Hamamcı (2018)'nin araştırmasına göre erkek üniversite öğrencilerinin flörtte uygulanan psikolojik şiddete yönelik tutumları aile içinde geçmişte ya da hâlihazırda şiddete tanıklık etme ve maruz kalma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Türk ve Tekin (2018)'nin 100 öğrenci ile yaptıkları çalışmada çocukluk çağında şiddete tanık olmuş olan kişilerin gelecekte şiddeti kabul etme düzeylerinin yüksek olduğunu tespit etmiştir. Güleç-Öyeçkin, Yetim ve Melih Şahin'in (2012) 306 kadınla yaptığı çalışmada aile içi şiddete maruz kalan erkeklerin şiddet uygulamalarının aile içi şiddete maruz kalmayan erkeklere oranla altı kat daha fazla olduğunu tespit etmişlerdir. Ayrıca ailede kadına yönelik şiddete tanık olan bireylerin eş şiddeti görmeye tanık olmayanlara oranla şiddete uğrama düzeylerinin iki kat arttığını tespit etmiştir. Akış, Haşıl-Korkmaz, Taneri, Özkaya ve Güney'in (2017) 424 üniversite öğrencisiyle yaptığı çalışmada çocuklukta aile içi şiddete maruz kalan bireylerin diğerlerine oranla 2,7 kat daha fazla flört şiddetine uğradığı saptanmıştır. Bu çalışmada ebeveynlerin birbileriyle olan ilişkilerinin flört şiddetini kabul etme düzeyiyle anlamlı farklılaşma göstermediği sonucuna ulaşılmıştır. Çalışma Doğan ve Hamamcı'nın (2018) çalışmasıyla benzerlik göstermektedir. Bu durumda çalışma literatürü kısmen desteklemektedir.

Eş/partner ilişkilerindeki şiddet, ülkemizde son yıllarda ele alınmaya başlanan bir konudur. Bu nedenle literatürde yapılan araştırma sayısı kısıtlıdır. Kılınçer ve Tuzgül Dost (2014) flört şiddeti için 17-29 yaş aralığının kritik bir dönem olduğunu, bu periyotta şiddet ve istismar gibi davranışların daha sık görüldüğünü belirtmektedir. Bu dönemde bireylerin şiddet mağduru olmaları veya şiddete tanıklık etmeleri, ilerleyen dönemlerde şiddet uygulayıcısı oluşlarına veya yeniden mağduriyet yaşamalarına (şiddet görmelerine) ve bu durumu normal bir olgu olarak algılamalarına sebep olabilmektedir. Duman (2018b) romantik ilişkisi olan 85 kişi ile yaptığı çalışmasında katılımcıların romantik ilişkilerinde orta düzeyde istismar edici davranışlara maruz kaldıklarını ortaya koymuştur. Ayrıca bu davranışlara maruz kalan katılımcıların %51,28'i farkındalıklarını yapılan araştırma sayesinde sağladıklarını ifade etmişlerdir. Gençlerin romantik ilişkilerdeki tecrübelerinin yetersiz olması, çevrelerinde yakın ilişki şiddeti yaşayanların olması, anlaşmazlıkları çözümünde yeterli donanıma sahip olunmayışı vb. gibi sebeplerle romantik ilişkilerdeki problemlerin çözümü zorlaşabilmektedir. Çözülmemiş meselelerin bir

sonraki nesilleri etkileme potansiyeli taşıması nedeniyle son derece önemlidir.

7. Öneriler

1. Fiziksel ve psikolojik saldırganlığa yönelik tutumlar, bu önleyici ve iyileştirici türdeki programlarda üzerinde en çok durulan değişkenlerdir. Tutumlar ile saldırganlığa başvurma arasındaki ilişkileri inceleyen çok sayıdaki araştırmanın bulguları, bu değişkenlerin ilişkisini tutarlı bir biçimde gözler önüne sermektedir. Flört eden üniversite öğrencileri örnekleminde, öğrencilerin psikolojik saldırganlığa yönelik tutumlarının psikolojik flört saldırganlığına başvurma riskini arttırdığı görülmüştür (Aloia ve Solomon, 2013; Capezza ve Arriaga, 2008; Fincham ve diğerleri, 2008; Reitzel-Jaffe ve Wolfe, 2001). Yine benzer şekilde -ve aynı örnekleminde- fiziksel saldırganlığa yönelik tutumların da fiziksel saldırganlığa başvurmada bir risk faktörü olduğu anlaşılmıştır (Archer ve Graham-Kevan, 2003; Fincham ve diğerleri, 2008; Nabors ve Jasinski, 2009; Straus, 2004). Bu nedenle psikolojik şiddet ya da duygusal istismar olarak adlandırılan soyut şiddetin ne olduğunun anlatılarak toplumun farkındalık düzeyinin artırılması elzemdir.

2. Yapılan çalışmalar yakın ilişkilerde fiziksel ve psikolojik saldırganlığa başvurma oranlarını ortalama olarak %30 ile %40 (Straus, 2004; Toplu ve Hatipoğlu-Sümer, 2011) ve %70 ile %80 (Leisring, 2013; Toplu ve Hatipoğlu-Sümer, 2011) arasında değiştiğini göstermektedir. Bu bulgular, fiziksel ve psikolojik saldırganlığa başvurmanın engellenmesine ve azaltılmasına ilişkin önleyici ve/veya iyileştirici programlara olan ihtiyacın artmasına yol açmıştır. Elde edilen araştırma bulgularına bu alandaki programların hazırlanmasına önemini vurgulamaktadır.

3. Şiddetin stresöre verilen öğrenilmiş bir tepki olduğu görüşünden yola çıkarak tutumların davranışı kabullenmede önemli olduğu hususunu da göz önünde bulundurarak bir çözüm yolu da yakın ilişkilerde şiddeti destekleyen tutumlarla savaşılan müdahale programları sunmaktır (Fincham ve diğerleri, 2008). Tutumlarda meydana gelen değişimler yakın ilişkilerde şiddet davranışında değişime yol açabilir (Fincham ve diğerleri, 2008).

8. Sınırlılıklar

1. Bu araştırma üniversite öğrencileri ile sınırlıdır.

2. Bu araştırmanın örneklem grubu (64 kişi) araştırmanın sınırlılıklarındandır.

3. Yakın ilişkilerde şiddete yönelik tutumu inceleyen yeterli araştırma bulunmamaktadır. Türkiye’de fiziksel flört saldırganlığına yönelik tutumlarla ilgili yapılan bazı çalışmalar (Kaya-Sakarya, 2013; Kepir-Savoly, ve diğerleri, 2014; Sezer, 2008) vardır. Ancak, üniversite öğrencilerinin psikolojik saldırganlığa yönelik tutumları ile ilgili ya da fiziksel ve psikolojik

saldırganlığa yönelik tutumların, fiziksel ve psikolojik saldırganlığa başvurma davranışı ile ilişkisini ortaya koyan çalışmalara rastlanmamıştır. Bu durum, büyük ölçüde, bu konuda geliştirilmiş ve/ya uyarlanmış Türkçe ölçme aracı olmamasından kaynaklanmaktadır. Psikolojik ve fiziksel saldırganlığa yönelik tutum çalışmalarının sürdürülebilmesi, bulguların yurtdışındaki bulgularla karşılaştırılabilmesi, kültürlerarası çalışmaların yürütülebilmesi ve tutum-davranış ilişkisinin ortaya konulabilmesi bu konuda geliştirilmiş/uyarlanmış ölçme aracına olan gereksinimi ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- ADAK, Nurşen (2013). "Madalyonun Öteki Yüzü: Erkeğe Yönelik Şiddet". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, (16) 2, s. 4-8.
- AKIŞ, Nalan ve diğerleri (2016). "Üniversite Öğrencilerinde Flört Şiddeti". *International Congress on Violence and Gender*, İstanbul, Türkiye.
- ALAN-DİKMEN, Hacer ve diğerleri (2018). "Üniversitedeki Kadın Öğrencilerde Yaşanan Flört Şiddeti İle Anksiyete Ve Umutsuzluk Düzeyleri Arasındaki İlişki". *Acıbadem Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, (9)2, s. 170-176.
- ALOİA, Lindsey Susan - SOLOMON, Denise Haunani (2013). "Perceptions Of Verbal Aggression In Romantic Relationships: The Role Of Family History And Motivational Systems". *Western Journal of Communication*, 77(4): 411-423.
- ANDERSON, R. Jared ve diğerleri (2011). "Attitudes Toward Dating Violence Among College Students In Mainland China: An Exploratory Study". *Violence and victims*, 26(5): 631-647.
- ARCHER, John - GRAHAM-KEVAN, Nicola (2003). "Do Beliefs About Aggression Predict Physical Aggression To Partners". *Aggressive Behavior*, 29(1): 41-54.
- ARRİAGA, Ximena. B. - CAPEZZA, Nicole M. (2008). "Factors Associated With Acceptance Of Psychological Aggression Against Women". *Sage Journals*, 14(6): 612-633.
- ASLAN, Dilek ve diğerleri (2008). *Ankara'da İki Hemşirelik Yüksekokulunun Birinci Ve Dördüncü Sınıflarında Okuyan Öğrencilerin Flört Şiddetine Maruz Kalma, Flört İlişkilerinde Şiddet Uygulama Durumlarının Ve Bu Konudaki Görüşlerinin Saptanması Araştırması*. Teknik rapor, Hacettepe Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- ATAKAY, Ceren (2014). "Romantik Yakın İlişkilerde Şiddetin Öncülleri". *Nesne*, 2 (3), s. 1-9.
- AYYILDIZ, Asilay Burcu - TAYLAN, Hasan Hüseyin (2018). "Üniversite Öğrencilerinde Flört Şiddeti Tutumları: Sakarya Üniversitesi Örneği". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (86), s. 413-427.
- AYYUB, Ruksana (2000). "Domestic Violence In The South Asian Muslim Immigrant Population In The United States". *Journal of Social Distress and the Homeless*, 9 (3): 237-48.
- BALKIS, Murat, DURU ve diğerleri (2005). "Şiddete Yönelik Tutumların Özyeterlik, Medya, Şiddete Yönelik İnanç, Arkadaş Grubu Ve Okula Bağlılık Duygusu İle İlişkisi". *Ege Eğitim Dergisi*, 2 (6), s. 81-97.

- BAŞKALE, Hatice - SÖZER, Ayça (2015). "Eşinden/Partnerinden Şiddet Gören Kadınların Algısı Ve Mağduriyet Nedenleri", *TAF Preventive Medicine Bulletin*, (14) 6, s. 468-473.
- BRIDGE, Esra Nihan - DUMAN, Nesrin (2019). "Partner Violence In Muslim Marriages: Tips For Therapists In The US". *Spiritual Psychology and Counseling*, 4: 57-66.
- CİNAL, Bahar (2018). *Flört şiddeti ve flört şiddetine yönelik tutumun anksiyete ve depresyon düzeyleriyle ilişkisinin incelenmesi*. İstanbul: Işık Üniversitesi Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- DOĞAN, Serhat - HAMAMCI, Zeynep (2018). "Erkeklik Rollerini Kabullemenin Ve Erkekliğe Yönelik Tehdit Algısının Üniversite Öğrencilerinin Flört Şiddetine Yönelik Tutumları İle İlişkisi". *20. Uluslararası Psikolojik Danışma Ve Rehberlik Kongresi*, Canik, Samsun.
- DUMAN, Nesrin (2018a). *Peri Masalları Ve Çizgi Animasyon Filmlerindeki Zihin Durumlarının İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- DUMAN, Nesrin (2018b). "Yetişkin Psikolojik İstismarını Tanımak". *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 5 (1), s. 33-43.
- FİNCHAM, Frank D. ve diğerleri (2008). "Attitudes Toward Intimate Partner Violence İn Dating Relationships". *Psychological Assessment*, 20: 260-269.
- GÜLEÇ ÖYEÇKİN, Demet ve diğerleri (2012). "Kadına Yönelik Farklı Eş Şiddeti Tiplerini Etkileyen Psikososyal Faktörler". *Türk Psikiyatri Dergisi*, 23 (2), s. 75-81.
- İBİLOĞLU OKAN, Aslıhan (2012). "Aile İçi Şiddet". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4, s. 204-222.
- KARASAR, Niyazi (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- KAYA-SAKARYA, Alime (2013). *Üniversitede Öğrenim Gören Gençlerde Flörtte Şiddet*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KEPİR-SAOPLY, Didem ve diğerleri (2014). Üniversite Öğrencilerinin Çiftler Arası Şiddetini Kabul Düzeylerini Etkileyen Etmenler". *Türk Psikolojik Danışma Ve Rehberlik Dergisi*, 5 (42), s. 173-183.
- KILINÇER, Ahmet Selçuk - TUZGÖL DOST, Meliha (2013). "Romantik İlişkiyi Değerlendirme Ölçeği'nin Geliştirilmesi". *Eğitimde ve Psikolojide Ölçme ve Değerlendirme Dergisi*, 4 (1), s. 15-32.
- LEİSRİNG, Penny A. (2012). "Physical And Emotional Abuse In Romantic Relationships: Motivation For Perpetration Among College Women". *Journal of Interpersonal Violence*, 28 (7): 1367-84.
- MICHAUD, Yves (1991). *Şiddet*. (Çev.: C. Muhtaroglu) İstanbul: İletişim Yayınları.
- MUMFORD, Elizabeth A. ve diğerleri (2016). "Parenting Profiles And Adolescent Dating Relationship Abuse: Attitudes and Experiences". *Journal Of Youth And Adolescence*, 45 (5): 959-972.
- NABORS, L. Erin - JASINSKI, Jana L. (2009). "Intimate Partner Violence Perpetration Among College Students". *Feminist criminology*, 4 (1): 57-82.

- ÖNGÜN, Esen - ÜNSAL, Gül (2018). "Üniversite Yaşamında Yakın İlişkiler Ve İstismar". *Journal of Academic Research in Nursing (JAREN) Dergisi*, (4)1, s. 52-58.
- ÖZDERE, Mustafa - KÜRTÜL, Necmettin (2018). "Flört Şiddeti Eğitiminin, Üniversite Öğrencilerinin Flört Şiddetine İlişkin Tutumlarına Etkisi". *Social Science Development Journal*, (3) 9, s. 123-136.
- REITZELL-JAFFE, Deborah - WOLFE, David A. (2001). "Predictors Of Relationship Abuse Among Young Men". *Journal of interpersonal violence*, 16 (2): 99-115.
- SCHİFF, Miriam - ZEİRA, Anat (2005). "Dating Violence And Sexual Risk Behaviors In A Sample Of At-Risk Israeli Youth". *Child Abuse & Neglect*, 29: 1249-1263.
- SEZER, Özcan - SUMBAS, Ezgi (2018). "Üniversite Öğrencilerinin Çiftler Arası Şiddeti Kabullerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (11) 56, s. 638-649.
- STRAUS, Murray A. (2004). "Prevalence Of Violence Against Dating Partners By Male And Female University Students Worldwide". *Sage Journals*, 10 (7): 705-708.
- TOPLU, Ezgi - HATİPOĞLU-SÜMER, Zeynep (2011). "Flört İlişkisinde Şiddetin Yaygınlığı Ve Türleri". *XI. Ulusal Psikolojik Danışma ve Rehberlik Kongresi*, Selçuk, İzmir.
- TOPLU-DEMİRTAŞ, Ezgi ve diğerleri (2017). "Intimate Partner Violence In Turkey: The Turkish Intimate Partner Violence Attitude Scale-Revised". *Journal of Family Violence*, 32: 349-356.
- TÜRK, Burcu - TEKİN, Atilla (2018). "Üniversite Öğrencilerinde Çocukluk Çağı Travmaları İle Flört Şiddeti Arasındaki İlişkinin İncelenmesi". *Turaz Akademi-Adli Bilimler*, İstanbul: Akademisyen Kitabevi.
- YOUNT, Kathryn M. ve diğerleri (2014). "Violence In Childhood, Attitudes About Partner Violence, And Partner Violence Perpetration Among Men In Vietnam". *Annals of Epidemiology*, 24 (5): 333-339.

TÜRK, GÜRCÜ VE ERMENİ TARİHÇİLERE GÖRE ARDAHAN'DA HÂKİMİYET MÜCADELESİ*



THE FIGHT OF DOMINATION IN ARDAHAN ACCORDING TO TURKISH,
GEORGIAN AND ARMENIAN HISTORIANS

Erkan CEVİZLİLER - Mustafa ÖZYÜREK*****

ÖZ: Türkiye'nin kuzeydoğusunda bir serhad vilayeti olan Ardahan, Kafkasların Karadeniz'e açılan kapısı durumundadır. Bu jeopolitik öneminden dolayı tarih boyunca farklı medeniyetlerin hâkimiyeti altında bulunan Ardahan'da yaklaşık 4 bin yıllık Türk varlığı söz konusudur. Bu tarihi hakikat Ermeni ve Gürcü tarihçiler açısından tarihi gerçeklere aykırı olarak ele alınmaktadır. Ardahan'ın yüzyıllarca Türk hâkimiyetinde bulunması onlar tarafından göz ardı edilmekte ve buranın aidiyetinin kendilerinde olması gerektiği iddia edilmektedir. Özellikle 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra şehre yoğun miktarda Ermeni nüfus yerleştirilerek bölge Ermenileştirilmeye çalışılmış, bu da Türk-İslam halk üzerinde olumsuz neticeler doğurmuştur. Rusların 1917 ihtilalinden sonra Ardahan'dan çekilmeye başlaması, burada yaşayan Ermeni ve Gürcülerin kendi silahlı kuvvetlerini oluşturmasına neden olmuş ve tarihi emellerini hayata geçirmek için yeni fırsatlar sunmuştu. Gürcü ve Ermenilerin paylaşmadığı bir yer olan Ardahan, nüfuz çatışma alanı olmuş ve bundan en fazla zararı Türk-İslam ahali görmüştür. Millî Mücadele Dönemi'nde, Türk kuvvetleri ileri harekâta başlayarak 23 Şubat 1921'de Ardahan'a girmişlerdir. 1921'in Mart ve Ekim aylarında imzalanan Moskova ve Kars antlaşmalarına göre, Ardahan bugün Türkiye'nin bir parçasıdır. Söz konusu çalışmada, konu ile ilgili Gürcistan ve Ermenistan'da yapılan çalışmalar da incelenerek, Ardahan'ın Türk, Ermeni ve Gürcü mücadelelerindeki önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kafkasya, Ardahan, nüfuz, mücadele, hâkimiyet.

ABSTRACT: Ardahan province, which is a serhad in northeastern Turkey, the Caucasus is a door opening to the Black Sea. Due to this geopolitical position, Ardahan, which has been under the rule of different civilizations throughout history, has a Turkish existence of approximately 4,000 years. This historical truth is considered to be contrary to historical facts for Armenian and Georgian historians. The fact that Ardahan had been under Turkish rule for centuries is ignored by historians and it is claimed that they should belong to them. Particularly after the Ottoman-Russian War of 1877-1878, a large Armenian population was placed in the city and the region was tried to be Armenianized, which had negative consequences for the Turkish-Islamic people. The fact that the Russians started to withdraw from Ardahan after the 1917 revolution caused

* Bu çalışma, Türk Tarih Kurumu ve Ardahan Üniversitesi tarafından 20-22 Şubat 2019 tarihleri arasında düzenlenen "100. Yılında Ardahan Kongreleri Uluslararası Sempozyumu"nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

** Doç. Dr. - Atatürk Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü / Erzurum - erkanc@atauni.edu.tr

*** Dr. Öğretim Üyesi - Iğdır Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü / Iğdır - mozkurek25@gmail.com

Armenians and Georgians to form their own armed forces and offered new opportunities to realize their historical ambitions. Ardahan, a place that Georgians and Armenians could not share, became the area of influence conflict and the Turkish-Islamic population suffered the most from this. During the National Struggle Period, Turkish forces entered Ardahan on 23 February 1921, starting further operations. 1921 According to the Moscow and Kars treaties signed in March and October, Ardahan today still is a part of Turkey. In this study, the studies carried out in Georgia and Armenia on the subject were examined and the importance of Ardahan in the Turkish, Armenian and Georgian struggles was tried to be revealed.

Keywords: *Caucasus, Ardahan, penetration, struggle, dominance.*

Giriş

Ardahan ili ve çevresinin bilinen en eski yazılı siyasi tarihi Urartular dönemine götürülebilmektedir. Urartu Kralı II. Sarduri (M.Ö. 753-735) Çıldır Gölü'nün güneybatısında eski ismi Peresen olan Taşköprü Köyü Kayalığı'na kazdırdığı ve bu bölgelerin kendi hâkimiyetleri altına alınışını anlatan yazıtında, Ardahan ve çevresini "Ukhiemani Beyliği"nden¹ (Kırzioğlu, 1953: 54-55) aldığını belirtmiş, bir başka yazıtında ise Çoruh Vadisi boyunca "Kulki" adında güçlü bir kavmi yendiğinden bahsetmiştir. Onun sözünü ettiği bu iki kavim de Aryani kökenlidir. II. Sarduri'nin oğlu Kral I. Rusa zamanında Kafkasları da içine alan bölgede M.Ö. 2000 yılından beri yaşayan ve Kıpçakların da ataları olan Kimmerlerin ülkesi, Sakaların akınına uğramıştı. Sakalar, M.Ö. 720'li yıllarda Azak Denizi çevresinde yaşayan Kimmerleri yurtlarından sürerek Kafkas Dağları'nın güneyine atmış, ardından onların bakiyelerini de takip ederek M.Ö. 680 yıllarında Kafkaslardan aşarak Kür ve Aras boyları ile Urmiye Gölü'nün güneyine kadar yayılmışlardı (Kırzioğlu, 1992: 31). Bunun üzerine Kimmerler, Sakaların önünden çekilerek Kura, Çoruh, Aras ve Yukarı Fırat Irmakları boyunca yerleşmişler, böylece Ardahan'ı da içine alan bu bölgede Türklük hayatı başlamıştır. 5. Yüzyılda Yunancadan Gürcüceye çevrilen "Kartlis-Çxovreba"² (Şengeliya, 2007: 227-228) adlı eserde, Kimmerlerin Ardahan'ı da içine alan Kafkasların güneyine hâkim oluşları detaylı olarak anlatılmıştır. Makedonyalı İskender'in kendi ordusuna kaşı koyan ve "Yaman Savaşçılar" olarak tanımladığı Kimmerlerin Ardahan yöresindeki "Kamara Dağı" civarında verdikleri mücadele de

¹ *Ukhiemani*: Burası Çıldır Gölü'nün kuzeyinde yer alıp, günümüzde "Çıldır Düzü" olarak adlandırılmaktadır. Urartu Kralı II. Sarduri, Arpaçayı boyundaki Eriakhini, Kars ovasındaki Abilianikhi ve Revan'daki Etuini krallıkları üzerine sık sık sefere çıkarak Gökçeöl civarında bulunan küçük beylikleri itaat altına almış, ardından Çıldır Gölü bölgesini de topraklarına katmıştır. Ukhiemani, bugünkü Kars ili sınırları içerisinde kurulmuştu. Bu Asyanik kavim, Urartulara güçlkle bağlandığı için bağımsızlık amacıyla sıklıkla ayaklanan güçlü ve zengin bir beylikti.

² *Kartlis Cxovreba*: "Gürcistan Tarihi" anlamına gelen ve iki kitaptan oluşan bu kaynağın ilk cildi, 1850'li yıllarda M. Bosset tarafından yayımlanmıştır. Bu eser; Teymurazov, Rumyantsev ve Brosset yazmaları olmak üzere üç el yazmasından oluşmaktadır. Gürcistan ve ona komşu olan ülkelerin tarihi bakımından oldukça önemli bir kaynaktır. Bugüne kadar çok sayıda araştırma sonucunda bu kaynağın 15-17. Yüzyıllara ait olan 4 nüshası bulunmuştur. Bunun yanı sıra 18. Yüzyıla ait olan 10'a yakın el yazması daha ortaya çıkmıştır. Bu yazmaların birkaç nüshası Gürcüce ayrı ayrı kitaplar halinde yayımlanmış olup bazılarının Rusça çevirisi de bulunmaktadır.

yüceltilerek aktarılmıştır. Sakalar daha sonra, 580 yılında Kura, Aras ve Çoruh bölgelerine hâkim olmuş ve Herodot Tarihi'nde bu hakimiyetten Türklerin hâkimiyeti diye bahsedilmiştir. Ayrıca bu bölgenin bir parçası olan Ardahan Sancağı'nın "Bun Türkler" (Otokton-Yerli Türkler) tarafından idare edildiğini de yazmaktadır. Buna göre; Bartatua'nın oğlu "Afrasyab" ünvanlı Alp Er Tunga, Karpatlardan Çin'e kadar hâkim olmuştu (Ardahan Valiliği, 2002: 17; Konukçu, 1999: 53).

Ermeni ve Gürcü kroniklerinin ilgi çekici insanlar olarak tarif ettikleri Oğuz Türkleri, Büyük Selçuklu Devleti zamanında, Güney Batı Kafkasya'ya girmişlerdi. Kars ve Erzurum civarında ilk gözükten Selçuklu Kumandanları Kutalmış ve İbrahim Yınal Beyler olup, Karaz ve Kaput-Râd'da (Pasinler yakınında) yapılan iki ayrı savaşta Bizans kuvvetlerini ağır bir yenilgiye uğratmışlardı. Ardından Sultan Tuğrul Bey ordusuyla birlikte bizzat bölgeye gelerek Kars'ta bulunan Ermeni Kralı Gagik'e boyun eğdirmiş ve bu Türk akınından Ardahan da etkilenmişti (Konukçu, 1999: 54-55). Daha sonra tahta geçen Sultan Alparslan, Ming-Kışlak, Kirman ve Fars ülkeleri üzerine seferler gerçekleştirerek buralarda bulunan ve sık sık isyan eden valileri itaat altına aldıktan sonra, birtakım iç meselelerini de halletmiş ve ikinci Rûm seferine çıkmıştır. Çünkü Apkaz-Kartli Kralı IV. Bagrat, Bizans'ın da teşvikleri sonucu Büyük Selçuklu hâkimiyetinden çıkmış, hatta 1067-1068 yıllarında Bende Bölgesi'ne akınlarda bulunmuştu. Bunun intikamını almak isteyen Alparslan, içlerinde Ardahan'ın da yer aldığı Apkaz-Kartli vilayetlerini 1069 yılı ilkbaharında fethetmiştir (Kırzioğlu, 1953: 349-350).

Ermeniler, Ardahan ve çevresinin tarihi bakımdan kendilerine ait olduğunu ve Türklerin Selçuklular döneminde Anadolu'ya gelmeleriyle burayı ele geçirdiklerini iddia etmektedirler. Ancak, Ermenilerin iddia ettiği gibi Selçuklular Doğu Anadolu'da Ermenilere ait herhangi bir siyasi teşekkülü ortadan kaldırmamıştır. Çünkü bölge Bizans'ın hâkimiyeti altında idi. Yani Ermeniler, siyasi bir otoriteye sahip olmamakla beraber yalnızca bölgede yoğun olarak yaşayan bir halk durumundaydılar (Tellioglu, 2014: 109).

1075 yılında Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulması ve kısa sürede güçlenmesiyle Kura ve Ardahan bölgeleri de Türkmen göçleriyle dolmaya başlamıştır. Bundan birkaç yıl sonra, Apkaz-Kartli Kralı II. Giorgi, Ardahan'ı geri almış, ancak 1080 yılında Sultan Melikşah döneminde tekrar Türk hâkimiyetine girmiştir. Hatta Apkaz-Kartli kaynağı "Kartlis-Çkhovreba", Ardahan'ın tamamının Türkler tarafından fethedildiğini anlatmıştır. 1124 yılına gelindiğinde, Saltuklular döneminde Ardahan'a Kıpçaklar yerleştirilmiş ve Türkleşme hareketleri hız kazanmıştır. Bunların başında bulunan beylerinin adı "Beka" olup, Posof'ta bulunan Caksu Kalesi'nden bölgeye hükmetmekte idi. Yaklaşık bir asır sonra Harezmsahlara zarar veren Apkaz-Gürcistan ordularını 1225 yılında Revan'ın güneyi civarında mağlup ederek Ardahan'ı kendi hâkimiyeti altına almıştır. Kısa süre sonra 1239 yılında ise Baycu

Noyan tarafından ele geçirilmiş ve İlhanlılardan itibaren “Atabeg Ülkesi”olarak adlandırılmıştır. 1334’te Karakoyunlulara tâbi olan Ardahan’daki Kıpçak Atabegler,³ (Kırzioğlu, 2008: 12-17) 1386’da Timur’a tâbi olmuştur. Ancak 1405’te Timur’un ölümünden sonra yeniden Karakoyunlulara bağlanmıştır. 1463 yılında Apkazlara karşı Uzun Hasan’dan yardım alınmış ve bu defa da Akkoyunlulara bağlanmıştır (Ardahan Valiliği, 2002: 18-19). Böylelikle Ardahan vilayetinin, Osmanlı Devleti egemenliği altına girmeden önce sık sık el değiştirerek Selçuklu, Harezmsah, Moğol, Timurlu, Karakoyunlu ve Akkoyunlu gibi birçok Türk devletinin hâkimiyeti altında bulunduğu görülmektedir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde, II. Vezir Ahmed Paşa idaresinde doğuya doğru ilerleyen Osmanlı kuvvetleri 1559 yılında Ardahan ve Göle’yi hâkimiyet altına almıştır. Bu dönemde, 1514’teki Çaldıran Savaşı’ndan beri Osmanlı Devleti ile Safeviler arasında meydana gelen çarpışmalara artık bir son verilmesi için 29 Mayıs 1555’te bir mektup yazan padişah, söz konusu mektubunda Ardahan Kalesi’nin de yapılarak top ve hisar-eri ile şekillendirilmesini emretmiştir. Aynı yıl başlayan imar faaliyetleri 1556 yılı ağustos ayında tamamlanmış ve Ardahan Kalesi’nin batı tarafındaki büyük kapısı üzerine üç satırlık Arapça yazılı bir kitabe konulmuştur (Kırzioğlu, 1953: 523-524).

Görüldüğü üzere tarihi hemen hemen insanlık tarihi kadar geçmişe uzanan Ardahan’daki Türk varlığı, Kimmerler ve Sakalara dayanmaktadır. Büyük Selçukluların tarih sahnesine çıkmasıyla da bölgeye yönelik yoğun bir Türk göçü gerçekleşmiş, pek çok Türk devlet ve beyliğinin hâkimiyeti altına giren şehir, XVI. Yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı idaresine geçmiştir. Ardahan’ın Osmanlı hâkimiyetindeki bu dönemi 1830 yılına kadar devam edecektir.

1. İlk Rus İşgalinden Birinci Dünya Savaşı’na Kadar Ardahan

Ardahan, Osmanlı Devleti idaresi altında geçirdiği dönemlerde önce Kars Eyaleti’ne, sonra ise Çıldır’a bağlanmıştır. Osmanlı devlet adamlarından Halil Paşa’nın 1702’de Erzurum Beylerbeyliğine atanmasının ardından, Ardahan’ın da içerisinde bulunduğu bölgedeki tüm sancaklar Çıldır Eyaleti’ne dâhil edilerek Halil Paşa’nın kontrolüne bırakılmıştır. Gürcistan, 18 Aralık 1800 tarihinde Rusya’ya katılınca Ruslar, İran ve Osmanlılar ile komşu olmuştur. Rusya ile sınır olunması, Ardahan üzerindeki hâkimiyet mücadelelerinde adeta bir dönüm noktası olacaktır. Çünkü zikredilen

³ *Atabegler (1268-1578)*: Kuzeydoğu Anadolu’da 300 yıldan daha fazla bir süre ayakta kalan Hristiyan Ortodoks ve Kıpçak asıllı bir hükûmettir. Gürcü kaynaklarında, Yukarı Kür ve Çoruh nehirleri boylarındaki bu ülkeye sürekli Sa-Atabago yani “Atabeg Yurdu” denilmiştir. Osmanlı kaynaklarında ise Ağustos 1578’de Safevilerin mağlup edildiği Çıldır Savaşı’nın bir hatırası olarak ve son Ortodoks Hristiyan Atabegler Yurdu Ahıskasının da fethiyle, kurulan bu yeni eyalette Çıldır Vilayeti/Eyaleti denilmiştir. 1829 yılında Edirne Antlaşması ile savaş tazminatı olarak Rusya’ya verilmek suretiyle ilk defa Türk hâkimiyetinden çıkan kuzeydeki 7 sancağın Osmanlı’dan kopmasına kadar bu bölgeler Sa-Atabago yani Atabeg Yurdu iken, 250 yıl boyunca Ahıska’nın beylerbeylik merkezi olduğu Çıldır Eyaleti’ne bağlı kalmıştır.

tarihten sonra bölgede Rusya ve Osmanlılar arasında sıklıkla sınır çatışmaları vukuu bulmuştur ki, bu çarpışmalardan en çok etkilenen yerlerden biri de Ardahan'dır. Rus Generali Paskeviç'in Kaçar hanedanını mağlup ederek Revan'ın idaresine sahip olmasının ardından buralara Ermeni göçü başlamıştır. Günümüze dek sıklıkla zikredilen "Büyük Ermenistan" hayalinin kökleri, Revan'ın düşmesinden sonra Ruslarca başlatılan bu iskân politikasına dayanmaktadır. General Paskeviç, Revan'ı aldıktan sonra batıya doğru ilerleyerek 17 Ağustos 1828'de Ahıska'yı işgal etmiş, bir başka Rus General Muravyev ise bu tarihten beş gün sonra kuvvetleriyle Ardahan'a girmiştir. Rus askerlerinin şehre girmesi üzerine Ardahan'dan kaçan şehir halkı, Erzurum'a doğru çekilerek hayatlarını kurtarmaya çalışmışsa da 25 Haziran 1829'da Erzurum da Rus işgaline maruz kalmıştır. Bu savaşta Osmanlı Devleti, Rus kuvvetlerine mağlup olmuş ve acilen barış istemiştir. 14 Eylül 1829'da imzalanan Edirne Antlaşması⁴ ile Ardahan Osmanlı Devleti'nde kalırken Çıldır, Ahıska ve Ahılkelek savaş tazminatı olarak Ruslara bırakılmıştır. Böylece Ardahan Osmanlı Devleti'nin doğudaki en son toprağı, yani bir sınır şehri olmuştur (Ardahan Valiliğı, 2002; 21-24).

Rus kuvvetlerinin Osmanlı topraklarındaki bu ilerlemeleri sırasında bölgede meskûn Ermenilerin çoğı Rus ordusuna yardım ettiğinden, Edirne Antlaşması sonrası Paskeviç'in kuvvetleriyle birlikte giderek, (Ermeni Ansiklopedisi, 1976: 7) Revan ve Ahılkelek gibi Türk sınırında bulunan yerlere yerleştirilmişlerdir. Yine Eçmiadzin Katolikosluğu da Rus Çarlığının bu istila siyasetine alet olmuş, Anadolu ve İran Ermenilerini Rus bayrağı altında toplanmaya davet etmiştir. Bugünkü Ermenistan'ın temeli, Revan halkının Aras'ın güneyindeki yerlere, Çıldır/Ahıska eyaletinin de yeni sınırın bu tarafına geçtiğı 1828-1830 yıllarında atılmıştır (Kırzioğlu, 1953: 549-550).

Antlaşma sonrası dönemde Ardahan, bir sınır şehri olarak Osmanlı Devleti hâkimiyetindeki varlığını devam ettirmiştir. Ancak, 1855 yılında Sinop'ta Osmanlı donanması Ruslar tarafından yakılınca Osmanlı-Rus savaşı yeniden patlak vermiş ve Ruslar 11 Haziran 1855'te Ardahan'ı bir kez daha işgal etmişlerdir. Osmanlı Devleti yine bütün cephelerde başarısız olunca barış istemek zorunda kalmış ve 30 Mart 1856'da yürürlüğe giren Paris Antlaşması ile Ruslar Kars ve Ardahan'ı boşaltmışlardır. (Ardahan Valiliğı, 2002: 24) Ardahan, bu antlaşmadan sonra da Osmanlı Devleti'nin doğudaki en son toprağı olarak kalmaya devam etmiştir. Fakat bu durum çok uzun süre devam etmeyecektir.

Zira 93 Harbi olarak adlandırılan 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı çıktığında Rus komutanı Devel, 27 Nisan 1877'de Çıldır'ın merkezi Zurzuna'yı ele geçirmiş ve oradan da Ardahan'a doğru ilerlemiştir. Bu sırada bazı birlikler Ardahan'ı savunurken, Kumandan Ferik Kasap Hüseyin Sabri

⁴ Edirne Antlaşması için bk. (Erim, 1953: 279-286).

Paşa⁵ (Bilgin, 2015:40; Mehmet Arif: 191-202) asker ve topları da yanına alarak 16/17 Mayıs 1877 gecesi şehri boşaltarak Artvin'e çekilmiştir. Şehrin Türkler tarafından boşaltıldığı Ermeniler tarafından Ruslara haber verilince, Ruslar 17 Mayıs 1877'de şehre girmiştir. Savaş sonrası 13 Temmuz 1878'de imzalanan Berlin Antlaşması⁶ ile Kars, Ardahan, Batum ve Eleşkirt Rusya'ya bırakılmış, böylece Ardahan'da yaklaşık kırk yıl sürecek olan işgal dönemi başlamıştır (Ardahan Valiliği, 2002: 25; Konukçu, 1999: 201).

Elviye-i Selâse olarak adlandırılan ve "Kars, Ardahan ve Batum"u içine alan bu bölgeyi ele geçiren Ruslar buralarda yeni bir idari yapılanmaya giderek Oltu ve Ardahan'ı Kars'a; Artvin ve Ardanuç'u Batum'a, Ahıska ve Ahılkelek'i ise Tiflis'e bağlamışlardır. Buralara atanan vali ve kaymakamları Ruslardan, nahiye müdürlerini ise Ermeni ve Gürcülerden seçmekteydiler. Bölgeyi, özellikle de Kars'ı askeri bir üs haline getirmek için yeni bir toprak sistemine geçerek toprak mülkiyetini kaldırmışlardır. Buralardaki Türk kimliğini yok etmek için de yerli Türk-İslam halkı uzaklaştırarak yeni düzenlemeyle artık devlet malı sayılan bu topraklara Ermeni, Rum ve Rusya içlerinden getirdikleri Alman, Ukraynalı, Eston, Malakan ve Yezidileri yerleştirmişlerdir. Girişilen bu teşebbüsün başka bir amacı ise Türkiye ile Azerbaycan arasında bir tampon bölge oluşturarak muhtemel bir Türk birliğine engel olmaktı. Bugünkü Ermenistan devletinin varlığı, tamamen bu politikanın eseridir (Zeyrek, 2016: 13).

Ermeni Sovyet Ansiklopedisine göre; Ardahan'ın Rus işgalinde bulunduğu 1897'de yapılan nüfus sayımında, Ardahan'da madencilik ön planda olup bu alanında çalışan 815 kişi vardı. Bunların çoğu Ermeni olup, geri kalanlar ise Türkler, Ruslar, Yahudiler ve Rumlardı. X. Yüzyılın başlarına gelindiğinde ise Ardahan'da beş adet fabrika ve 130 atölye faaliyet göstermekteydi. Ardahan'da yaşayan Ermenilerin çoğu ticaret ve tarımla uğraşmaktaydı. Burada üretilerek dışarıya satılan mamuller ise buğday, meyve, koyun eti ve kereste idi. Burada Ermenilere ait iki adet kilise ve iki de kolej bulunmaktaydı. 1904 yılına kadar Ardahan'ı komşu ilçelere bağlayan yeni yollar yapılmış olup, Ardahan-Ahılkelek ve Ardahan-Kars

⁵ "II. Abdülhamit, askerlikle alakası olmayan ve paşalık rütbesinin kendisine saraya et teminindeki hizmetlerinden dolayı verildiğini ifade eden Ferik Kasap Hüseyin Paşa'yı, İstanbul'dan uzaklaştırmak için Ardahan gibi stratejik bir noktaya kumandan tayin etmişti. Bunun doğal sonucu, Hüseyin Paşa askerlerini ve toplarını alarak savaşmadan Ardahan'dan kaçmıştı. Hüseyin Sabri Paşa savaş sonucunda Divân-ı Harp'te yargılanmış, mahkûm edilerek rütbeleri sökülmüştür"; Mehmet Arif Bey'in verdiği bilgilere göre Ferik Kasap Hüseyin Paşa, askerlik mesleğine layık biri olmayıp, Ardahan'a kumandan olarak atandığı sırada da bunu kendisi bizzat ifade etmiştir. Henüz İstanbul'da iken, onu Ardahan'a tayin edenlere -"Amanın canım ben beceremem, askeri kumanda etmek benim elimden gelmez, zirâ vücutça mâzurum" demişse de hiç kimseyi ikna edememiştir; Ayrıca bkz. Ferik Kasap Hüseyin Paşa'nın yargılanması hakkında bkz. Ardahan Kalesi'nin düşmana tesliminden dolayı haklarında ikâme-i davâ olunup, Anadolu Divân-i Harbi tarafından istintâk ve muhâkemeleri icrâ kılınan ümerâ ve zâbitânın derece-i töhmet ve mahkûmiyetlerini mübeyyen tertûb olan mazbatanın suretidir. (Ceride-i Askeriye Matbaası, İstanbul, 1295).

⁶ Berlin Antlaşması için bk. (Berlin Konferansı Protokollerinin Tercümesidir, Matbaa-yı Âmire, İstanbul, 1298).

yolları bunlar arasındaydı. Yine bu ansiklopedide aynı yıl Ardahan'da 400 hane olduğu ve nüfus çoğunun Ermenilere ait olduğu belirtilmektedir (Ermeni Ansiklopedisi, 1976: 7). Hane sayısı ve nüfus ile alakalı Ermeni Sovyet Ansiklopedisi'nin verdiği bu rakamlar akla uygun gelmemektedir. Bu sayı esas alınacak olsa bile nüfus 2000-3000 dolaylarında olur. Bu nedenle, o yıllarda Ardahan'da bulunan hane sayısı için 400 rakamı son derece azdır. Zaten Ermeni tarihçileri de 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra Ardahan'da bulunan Ermeni nüfusun Paskeviç'in ordusu ile şehri terk ettiklerini ifade etmektedirler.

2. I. Dünya Savaşı Yıllarında Ardahan

Ardahan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra 37 yıl Rus hâkimiyetinde kaldıktan sonra çok kısa bir süre Türk kuvvetlerinin eline geçmiştir. Osmanlı Devleti, Birinci Dünya Savaşı'na dâhil olduğunda hedeflerinden biri de Kafkasya'da Türklerin yaşadığı yerleri ele geçirmektir. Savaşın henüz başlarında Kafkas harekâtını başlattığında Ardahan'da Rusların bir Kazak Alayı bulunuyordu. Şark Ordusu emrine atanan Halid Bey (Karsıalan) kumandasındaki Türk kuvvetleri, zorlu kış şartları altında ve kendisinden kat kat üstün düşmana karşı çok fazla sayıda zayıyat vermelerine rağmen 29 Aralık 1914 akşamı Ardahan'a girmeyi başarmıştı. (Çakmak, 2005: 58) Şehir alınırken Türk nizami kuvvetlerinin kaybı; 146 şehit ve 404 yaralı idi (Bilgin, 2015: 266). Türk askerleri şehre girdiklerinde çok acıklı manzaralarla karşılaşmışlardır. Ardahan'daki ev, ahır, samanlık, cephanelik ve erzak depolarının Ruslar tarafından yakıldığını görmüşlerdi. Hatta Ruslar geri çekilirken Müslüman halka karşı tecavüz ve işkencelerde bulunmuşlardı. Ardahan'ın ele geçirilmesi kadar elde tutulması da son derece güçtü. Çünkü Sarıkamış faciası nedeniyle Türk kuvvetleri takviye alamıyorlardı. Ruslar, Türk kuvvetlerinin içerisinde bulunduğu zor şartları ve şehrin stratejik önemini gayet iyi biliyorlardı. Komuta kademesinde gerekli değişiklikleri yapan Rus ordusu, Tiflis'ten getirttikleri Sibiry Kazak Tugayı ile desteklenmiş daha üstün birliklerle, şehrin kuzeybatısından yaptıkları süvari hücumlarıyla 4 Ocak 1915'te Ardahan'ı yeniden ele geçirmişlerdir (Çakmak, 2005: 63; Özkan, 2015: 75-77). Yani Türkler tarafından alınan şehir, sadece bir hafta sonra Ruslar tarafından yeniden ele geçirilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Rus cephesinin gerisinde, Ermeni ve Gürcü kuvvetlerin teşkiline başlanmış ve bunlar, Rus ordusundan ayrılarak kendi silahlı güçlerini oluşturmaya başlamışlardı (Kurat, 1990: 331). Ardahan'da Rus hâkimiyeti devam ederken, bölgede bulunan Ermenilerin kurduğu çete şeklindeki örgütlenmeler de yabancıların dikkatini bölgeye çekmeye çalışmaktaydı. Hatta Ardahan ve Çıldır'daki Ermeniler çeşitli savaş malzemeleri tedarik etmeye çalışmakta ve Osmanlı Hükümeti de bu faaliyetleri büyük bir dikkatle, gerekli tedbirleri almaya çalışarak takip etmekteydi. (Arşiv-1) Ruslar tarafından işgal edildiği dönemde Ardahan'a bilinçli yerleştirilen Ermeniler savaş yıllarında Türklere karşı etnik temizliğe

başlamışlardı. Bolşevik ihtilali nedeniyle Birinci Dünya Savaşı'ndan çekilmek zorunda kalan Ruslar, 3 Mart 1918'de imzalanan Brest-Litovsk Antlaşması ile Elviye-i Selâse'den yani Kars, Ardahan ve Batum'u içine alan Üç Sancak'tan çekilmek zorunda kalmışsa da şehre Ermeni ve Gürcü birliklerini yerleştirmişlerdi. Bu süre zarfında Türklere karşı etnik temizliğe koyulan Ermeniler, Anadolu'daki ilk büyük katliamlarını Ardahan'da yapmışlar, yaklaşık 150 köyü yağma ve talan ederek binlerce savunmasız Türk'ü hunharca öldürmüşlerdi (Ardahan Valiliği, 2002: 27).

Ermenilerin bölgedeki Türk halka karşı girdiği mezalimi durdurmak isteyen Osmanlı Ordusu, 12 Şubat 1918'de Kafkas Cephesi'nde ileri harekât başlatmıştır. Bu sırada Osmanlı Hükümeti, Kafkasya'daki problemleri çözebilmek için Maverâ-yı Kafkas Hükümeti ile barış görüşmelerinde bulunmak üzere 11-14 Nisan 1918'de Trabzon Konferansı'na katılmıştı. Ancak Ahıska'nın hâkimiyeti konusunda anlaşma sağlanamadığından Maverâ-yı Kafkas Hükümeti 13/14 Nisan 1918'de Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etmiştir. Osmanlı Devleti'nin III. Ordu Kumandanlığı altında bir Grup Kumandanlığı kurarak bütün Kafkas arazisinde ilerlemesi ve 3 Nisan 1918'de Ardahan'ı geri alması üzerine Maverâ-yı Kafkas Hükümeti, Osmanlı Devleti'nden barış istemiştir. Osmanlı Devleti bu barış talebini, Maverâ-yı Kafkas Hükümeti'nin bağımsızlığını ilan etmesi şartı ile kabul edeceğini duyurmuş ve adı geçen hükümet 22 Nisan 1918'de bağımsızlığını ilan etmiştir. Böylelikle Maverâ-yı Kafkasya Demokratik Federatif Cumhuriyeti kurulmuştur. Trabzon Konferansı'nda çözülemeyen sorunlar 11 Mayıs-4 Haziran 1918 tarihleri arasında Batum'da toplanan yeni bir konferansta halledilmeye çalışılacaktır. (Sarı, 2015: 156-159)

Elviye-i Selâse, Brest-Litovsk Antlaşması ile Ruslardan geri alınmıştı fakat buranın doğusundaki topraklar Rusya'da kalmıştı. İşte 11 Mayıs 1918 tarihinde toplanan Batum Konferansı'nda Osmanlı delegeleri 1829 Edirne Antlaşması'na göre Rusya'da kalan bu toprakları ve Gümrü-Culfa demiryolu hakkının da kendilerine bırakılmasını istemişlerdi. Bu talebin yerine getirilmesi Ermenistan'ın büyük ölçüde toprak kaybetmesine yol açması demektir. Türk delegeler, özellikle bu demiryolu hattının kendilerine teslimini istemekle; Bakü petrolerini korumayı, İran'ın kuzeyinde bulunan İngilizlerin Azerbaycan'da toplanmasını engellemeyi ve Türkistan'a yapılacak askerî harekâtlarda Bakü'nün stratejik konumundan yararlanmayı amaçlıyorlardı. Bu talepler karşısında Ermeni ve özellikle de Gürcüler, kendilerine yardım edebilecek yegâne devletin Almanya olduğuna inanmaktaydılar. Konferans nedeniyle Batum'da bulunan Gürcü temsilciler, 22 Mayıs 1918'de Almanlarla yaptıkları görüşmeler sonucunda ve birtakım imtiyazlara rağmen Gürcistan'ın bağımsızlığı ve toprak bütünlüğünü sağlamışlardı. Gürcistan Milli Kongresi Başkanı Neo Jordanya, Tiflis'te yaptığı bir konuşmada "*asırlar boyunca özgür ve bağımsız bir devlet olarak yaşayan Gürcistan'ın XVIII. yüzyıl sonlarında güçlü düşmanlar tarafından kuşatılarak Rusya ile birleşmek zorunda kaldığını*" ifade etmiştir. Almanlarla

yapılan anlaşmalar sonucunda Gürcistan 26 Mayıs 1918’de bağımsızlığını ilan etmiştir (Sürmeli, 2001: 132-135).

Gürcistan’ın ardından Ermenistan da Transkafkasya Federasyonu’ndan ayrılarak 28 Mayıs 1918’de bağımsızlığını ilan etmiş, ancak bu iki devlet yaklaşık on ay boyunca birbirlerini tanımaktan kaçınmışlardır. Çünkü ikisi de belirli ülke sınırlarına sahip değillerdi. Gürcü tarihçiler, Ermenilerin tarihi Gürcü toprakları üzerinde kurulduğunu iddia etmektedirler (Mamatsashvili, 2012: 158). Gürcü ve Ermenilerin hâkimiyet hususunda anlaşmazlık yaşadığı yerlerden biri de Ardahan idi.

Artık bağımsız bir devlet olan Gürcistan ile Osmanlı Devleti arasında 4 Haziran 1918’de imzalanan dostluk ve barış antlaşması ile Ahıska ve Ahılkelek Türklere geri verilmiştir. Ermenistan ile Osmanlı Devleti arasında da bir barış antlaşması yapılmıştır. Buna göre; bütün Sürmeli kazası, Gümrü ve Eçmiadzin’in dörtte üçü, Erivan’ın yarısı, Şerur ve Dereleş kazalarının ise beşte biri Türklerin eline geçmiştir (Sürmeli, 2001: 149-153).

Elviye-i Selâse Osmanlı Devleti’ne bırakılmıştı, ancak Brest-Litowsk Antlaşması’na göre bölgede plebisit yapılacağından, Necati Bey derhal Ardahan’a giderek çalışmalara başlamıştı. O dönemde Ardahan’a bağlı bulunan 85 köyden 74’ü Müslüman, geri kalan 11 köy ise gayrimüslimdi. Temmuz ve Ağustos 1918’de yapılan plebisitte Ardahan’da yaşayan on binlerce vatandaş Osmanlı Devleti’ne bağlanmaktan yana oy kullanırken, sadece 52 kişi aksi yönde oy kullanmıştı. Bu plebisit sonucunda Elviye-i Selâse’nin Osmanlı Devleti’ne katılmasına en çok itiraz eden taraf ise Gürcistan olmuştu. Brest-Litowsk Antlaşması’na göre Türk ordusu Kafkasya’da çizilen sınırın doğu kısmını tahliye edince, Ermeni ve Gürcüler arasında en başından beri mevcut olan arazi anlaşmazlığı daha belirgin bir hale gelmiştir. (Sürmeli, 2001: 224-249, 379).

3. I. Dünya Savaşı’ndan Sonra Ardahan

Birinci Dünya Savaşı’nın sonuna doğru Ahmet İzzet Paşa hükümeti tarafından mütareke henüz imzalanmadan, 21 Ekim 1918’de IX. Ordu Kumandanlığına gönderilen emirle, Brest-Litowsk’ta kazanılanların dışındaki yerlerin 24 Ekim 1918’den itibaren altı hafta içinde boşaltılması istenmişti. Bu da daha mütareke görüşmelerine başlanılmadan Kafkaslardan çekilmek anlamına gelmekteydi. Mütareke görüşmeleri sürerken 24. maddedeki Vilâyât-ı Sitte’den ilk olarak “Ermeni Vilâyât-ı Sittesi” olarak bahsedilmiş, ancak Osmanlı delegelerinin itirazı üzerine Ermeni Vilâyâtı tabiri maddeden çıkarılmıştı (Dayı, 1997: 71-72).

30 Ekim 1918’de Mondros Mütarekesi’nin imzalanmasından sonra, İtilaf Devletleri temsilcileri 11 Kasım 1918 tarihinde Osmanlı hükümetine mütarekenin 11. maddesine istinaden verdikleri nota ile, bütün Türk birliklerinin personel ve cephaneleri ile birlikte Elviye-i Selâse’yi terk etmesini istemişlerdi. Bakü 16/17 Kasım, Tebriz ise 18 Kasım 1918’de Türk kıtaları tarafından boşaltılmış ve 4 Aralık’ta Türk kuvvetleri Arpaçay üzerindeki 1877 sınır hattına geri çekilmiş ve geri çekilen ordunun büyük

bölümü Batum'da toplanmıştı. Ancak bu istek, Brest-Litovsk Antlaşması'na göre kısa süre önce bölgede yapılan plebisite aykırı olduğu için son derece haksızdı. Çünkü Mondros Mütarekesi'nin 11. maddesinde, İtilaf Devletleri bölgede inceleme yaparak buraların terk edilip edilmeyeceğine karar verir denmekteydi. Buna göre; bölgeden bir inceleme yapılsaydı Osmanlı Devletinin aleyhine karar verebilmeleri son derece güç olurdu. Neticede Harbiye Nezareti 25 Kasım 1918'de IX. Ordu Kumandanlığına gönderdiği emirle, Elviye-i Selâse'nin tahliyesini bildirmiştir. Yakup Şevki Paşa ise 26 Kasım'da verdiği cevapta, söz konusu tahliyenin bölgeyi anarşi içinde bırakacağını, yüz binlerce insanın mahf olacağını belirtmiş ve Ermeni ile Gürcülerin bölgede hakları olmadığını vurgulamıştı. Ayrıca Elviye-i Selâse'deki Müslümanların Ermeni ve Gürcü hâkimiyetine girmemek için müdafaa etmeye karar verdiklerini de bildirmiştir (Dayı, 1997: 73-74).

Türk kuvvetlerinin bölgeden tahliyesi Kafkaslardaki Ermeni-Gürcü çatışmalarını ateşleyecektir. Tiflis'in güneyinde ve Karakilis'in kuzeyinde Sanayet (Sanain) İstasyonu iki ülke arasındaki menfaat odaklarından biriydi. Gürcülerin elinde olan bu yer, Ermenilerin saldırısına maruz kalmaktaydı. Ancak Ermeni-Gürcü mücadelesinin en şiddetlisi Ahıska ve Ahılkelek'te yaşanmıştı. Çünkü Türk kuvvetleri henüz mütareke imzalamadan önce buraları boşalttığından 5 Aralık 1918'de Gürcüler Ahılkelek'i işgal etmişlerdi. İki ülke arasında yaşanan son derece kanlı çarpışmalar, İngilizlerin araya girmesiyle yatıştırılmıştı. (Sürmeli, 20021: 379-384) Öte yandan Ermenistan silahlı kuvvetleri 9 Aralık 1918'de Borçalı bölgesini ve hükümet merkezini, birkaç gün içerisinde de bazı stratejik noktaları işgal etmişlerdir. Ancak bu durum uzun sürmemiş, Gürcü ordusu ve halk muhafızları işgal altındaki topraklarını geri almayı başarmışlardır. İngiliz Hükümeti, Kars'ın Ermenilere verilmesini sağlamak için Güney Kafkasya'ya gönderdiği (Rawlinson, 2016: 192) güçlerle derhal duruma müdahale etmiş, yaşanan bu çatışmaları durdurarak nihai bir barış yapılana kadar tartışmalı yerleri tarafsız bölge ilan etmiştir (Mamatsashvili, 2012: 159).

Neticede Türk kuvvetleri Elviye-i Selâse'den geri çekilmiş ve bu otorite boşluğundan yararlanmak isteyen Ruslar ise karşılarında İngilizleri bulmuştur. Yani Kafkaslarda Rus-İngiliz nüfuz çatışması söz konusu olmuştu. IX. Ordu, 10 Aralık 1918'den itibaren Batum'u boşaltmaya başlamış ve 17/18 Aralık'ta Batum'a gelen iki İngiliz gemisi 19 Aralık'ta limanı kontrol altına almıştı. İngiliz işgal kumandanı halka yayınladığı bildiride; Batum, Kars ve Ardahan'ın barış konferansının kararına kadar kendileri tarafından işgal edileceğini ilan etmiştir. İngilizler 29 Aralık'ta Batum'un mülki idaresini de teslim almışlar, hatta Batum'dan ayrılan Türk birliklerinin cephane, silah ve toplarını beraberlerinde götürmelerine bile izin vermemişlerdi. Bu silahları kendilerinin kurdurdukları Ermeni ve Gürcü çetelerine dağıtmışlardır. 26 Aralık 1918'de Ardahan da işgal edildiğinden, buradaki Türk kuvvetleri Oltu'ya çekilmiştir. Neticede 25 Ocak 1919'da bütün Elviye-i Selâse'nin tahliyesi tamamlanmış, (Dayı, 1997: 75-78;

Sürmeli, 2001: 386-387) bölge yeniden Ermeni ve Gürcü kontrolüne girmiş ve Türk İslam ahaliye yönelik eziyetler başlamıştır (Avcı, 1994: 1-2).

Türk ordusunun mütareke şartları gereğince 1914 sınırı gerisine çekilmeye başladığı andan itibaren, bu Türk topraklarını hukuken sahipsiz bırakmamak için Piroğlu Fahreddin Bey'in başkanlığında ve merkezi Kars olmak üzere 5 Kasım 1918'de Kars Milli İslam Şurası kurulmuştu. Bu oluşum, Mondros Mütarekesi ve onun haksız uygulamalarına karşı kurulmuş olmakla birlikte, aynı zamanda ilk müdafaa-i hukuk cemiyeti olma özelliğini de taşımakta idi. Şuranın gayesi, askeri ve milli bir teşkilat oluşturarak bölgeyi Ermeni ve Gürcülere kaptırmamaktı. Bu süreçte Wilson İlkelerine de güvenildiğinden en büyük destek kuşkusuz halktan alınmıştı (Dayı, 1997: 91).

Türk kuvvetleri Elviye-i Selâse'yi tahliye ederken, Ermeni ve Gürcü çetelerine karşı koyabilmeleri için Türk-İslam ahaliye silah ve cephane yardımı yaparak teşkilatlanmalarına yardımcı olunmuş; ancak İngilizler Ermeni ve Gürcüler arasındaki çatışmaları tamamen önleyemeyince meydana gelen mücadelelerden olumsuz etkilenen yine Türk-İslam ahali olmuştur. Gürcüler 20 Ocak 1919'da 300 kişilik bir kuvvetle Ardahan'a bağlı Posof'a, ertesi gün de Yuşkamem Köyü'ne bir saldırı düzenlemişler, ancak halkın şiddetli mukavemeti üzerine geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Gürcüler yenilgi ve verdikleri kayıplara rağmen Ardahan'a sahip olma arzusundan hiçbir zaman vazgeçmemişlerdir. Bu nedenle burayı Ermenilere kaptırmamak için onlardan daha önce harekete geçmişlerdir (Sürmeli, 2001: 399).

4. I.ve II. Ardahan Kongreleri

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Enver ve Talat Paşalar İstanbul'dan ayrılmadan önce son bir toplantı yaparak bazı kararlar almışlardı. Bu kararlar, gizli mektuplarla Erzurum, Batum ve Trabzon'a gönderilmişti. 31 Aralık 1918'de Ardahan'a gelen eski ittihatçı Ebulhindili Cafer, Filibeli Hilmi ve Dr. Fuad Beyler, Halid (Karsıalan) Bey ile görüşerek, Enver Paşa ile Dr. Bahattin Şakir'in mektuplarını ona verdiler. Mektupların içeriği, Elviye-i Selâse'de kurulacak geçici yerli hükümet ve işlerle ilgili idi. Bu doğrultuda Ardahan'da bir kongre gerçekleştirilmesi düşünülmüştü (Dayı, 1997: 96).

Bu çerçevede atılan adımlardan birisi de Kars Milli İslam Şurası'nın 14 Kasım 1918'de akdettiği kongre idi. Ahıska ve Ahılkelek'in Gürcülerce işgalinden sonra Batum da İngilizlerce işgal edilince I. Ardahan Kongresi için çalışmalar başlamış, Erzurum ve Sivas Kongrelerine örnek teşkil etmiştir. Kongre 3-5 Ocak 1919'da III. Tümen Kumandanı Halid (Karsıalan) Bey başkanlığında ve Cafer (Erçikan), Dr. Hakkı Cenap, Dr. Fuat Sabit, Dr. Abidin (Ağacıkolu), Filibeli Hilmi, Arif Bey, Rasim (Acar), Cafer (Ebulhindili Cafer) Beylerin katılımıyla Rasim Bey'in konağında toplanmıştır. Bunlar Ardahan ve çevresinde meydana gelebilecek oldubittilere karşı kesinlikle direnme kararında olan kişilerdi. Yapılan kongre sonucu birtakım kararlar almışlardı.

Bunlar: 1- Mondros'ta dikte ettirilen kararlara uyulmamalıdır. 2- Eldeki silahları teslim etmemek, hatta yeniden silahlanmaya gitmek lazımdır. 3- Ahıska, Ahılkelek ve Elviye-i Selâse kesinlikle terk edilmemelidir. Boğazlar, limanlar ve demiryolları düşman kontrolüne bırakılmamalıdır. 4- Vakit kaybetmeden Milli Şura hükümeti ile temas kurulmalı ve II. Ardahan Kongresi toplanmalıdır, şeklindeydi (Özkan, 2015: 147-148; Konukçu, 1999: 237-238; Ardahan Valiliği, 2002: 27-28).

Bu kararların alınmasının ardından daha geniş bir katılımıla 7-9 Ocak 1919'da II. Ardahan Kongresi toplanmıştır. Başta, Şura Hükümeti Cumhurbaşkanını Cihangirzade İbrahim Bey'in yanı sıra Ahıska, Çıldır, Oltu, Kars, Ahılkelek, Kağızman ve Şüregel'den davetliler de kongreye gelmişlerdi. Burada da birinci kongredeki benzer bazı kararlar alınmış olup birinci kongrenin kararlarını destekleyici ve daha geniş mahiyettedir. Bu kararlar şöyledir:

1. Geçici Cenub-i Garbî Kafkas Hükümeti kurulmalıdır ve bunun için de Kars'ta büyük bir kongrenin toplanması sağlanmalıdır.

2. Ordudaki silahlar halka dağıtılmalıdır. Gürcü ve Ermeniler memleket içerisine sokulmamalıdır. Trabzon'da İstikbâl, İkbal, Batum'da Sada-yı Millet ve Erzurum'da Albayrak gibi yayınlar çıkarılmalıdır.

3. III. Tümen 1914 sınırları gerisine çekilecek, Cenub-i Garbî Kafkas Hükümeti'ne her türlü önderlik Halid Bey tarafından yapılacaktır (Özkan, 2015: 149-150; Konukçu, 1999: 238-240; Ardahan Valiliği, 2002: 29).

Birinci ve İkinci Ardahan Kongrelerinden sonra alınan kararların Elviye-i Selâse dâhilinde hiçbir taviz vermeksizin uygulanmasına geçilmiştir. Elviye-i Selâse'de başlayan milli teşkilatlanma, önce milli şuranın kurulmasına, ardından Cenub-i Garbî Kafkas Hükümeti olmasına uzanan gelişmeleri sağlamıştır. Ayrıca bu hükümet kuvvetlerinin Ermeni ve Gürcülere karşı koyması da hem bu bölgeyi hem de Erzurum'u korumuş ve Erzurum'da milli teşkilatlanmaya öncülük etmiştir (Dayı, 1997: 99).

Ardahan üzerinde yaşanan tüm bu hâkimiyet mücadeleleri vilayetin jeopolitik konumundan kaynaklanmaktadır. Çünkü Ardahan, özellikle denize çıkış yolunda önemli bir kavşak olması bakımından Ermenistan için büyük öneme sahipti. Ayrıca Trabzon ve Batum gibi Ermenistan'ı Karadeniz'e bağlayan bütün yollar açısından Ardahan adeta baş geçit önemini taşıyordu. Bu nedenle Gürcistan, Ermenistan'ın denize çıkışını önlemek ve onu geçiş bağımlılığı altında tutabilmek için buraya sahip olmak istemekteydi (Torosyan, 2017: 72). Gürcüler, 1877 sınırına kadar ki eski Rusya arazisine dâhil yerleri ele geçirme hedefi gütmekteydi. Bu nedenle Ardahan'a da hâkim olmak istemişlerse de yalnızca Kura Nehri'nin kuzey kısmını alabileceklerdir (Tih, 1995: 84-85).

Osmanlı Devleti Elviye-i Selâse'yi boşaltınca, Wilson Prensipleri açısından nüfuslarını fazla göstermek isteyen Ermeniler yeniden etnik temizliğe başladılar. Bütün Güney Kafkasya'nın tarihi olarak kendilerine ait olduğunu iddia ediyorlardı. Ancak onlardan daha erken harekete geçen

Gürcüler burayı 20 Nisan 1919'da işgal ettiler. Aynı anda harekete geçen Ermeni çeteleri de yörede savunmasız olan çok sayıda Türk'ü katlettiler (Ardahan Valiliği, 2002: 27). Gürcüler de hâkimiyetlerini kabul ettirebilmek için Müslümanları insafsızca katletmekten geri kalmamışlardır (Kırzioğlu, 1970: 75).

Mütarekeden sonra Osmanlı'nın bölgedeki varlığı hukuken sona erdiğinden, bölgeyi Ermenistan'a dâhil etme çabaları başlamıştı. Türk halkı ise Wilson ilkeleri doğrultusunda oluşacak fiili bir durumu engellemek amacıyla Kars, Ardahan, Batum, Oltu ve Doğubayezit'i içine alacak bağımsız bir Türk devleti kurma çabalarının içerisinde girdi. Kars Milli İslam Şurası daha sonra çalışmalarını hızlandırarak 18 Ocak 1919'da Cenub-i Garbî Kafkas Hükümeti Muvakkata-i Milliyesi adını aldı. İngilizler tarafından 19 Nisan 1919'da son verilen bu hükümetin ileri gelenleri Malta'ya sürgüne yollandı. Ardahan'da ise Ardahan Milli İslam Şurası kurulmuş olup, İngilizlerin akabinde 26 Nisan 1919'da bu şuraya Gürcüler tarafından son verilecekti (Ardahan Valiliği, 2002: 27).

Gürcüler önce Posof'u, ardından İngilizlerin onaylamamasına rağmen 20 Nisan 1919'da Ardahan'ı işgal ederek Merdenek'e kadar olan bölgeyi kontrol altına almışlardır. Hatta bu işgal sırasında son derece büyük rakamlarla izah edilebilecek zarar ve ziyana da sebep olmuşlardır. Gürcü Başbakanı Jordanya, Batum'da bulunan İngiliz Generali Norton Cory ile 27 Mayıs 1919'da yaptığı görüşmede, Ardahan'ın kendisi ve Kür Nehri dolaylarını istediklerini belirterek bu bölgeyi İngiliz Generali Thomson'un mektubuna uygun olarak işgal ettiklerini ifade etmiştir. Yani Gürcüler, Ermenilerin de bu bölgede hak iddia ettiklerini bildiği için buranın Ermenilere verilmesinin önüne geçebilmek amacıyla onlardan önce harekete geçerek, Türk-İslam halkı katletmek pahasına gayelerine ulaşmışlardı (Konukçu, 1999: 244-247). Ardahan'da meydana getirilen şurayı dağıtarak 1000 kadar insanı katlettiler. Bu sırada İngilizler de Kars'a girerek 13 Nisan 1919'da Milli Şura Hükümetine son vermişlerdi. İngilizlerin davetiyle Kura Irmağı'nın sol tarafını Gürcüler işgal etmiş, sağ tarafı ise Ermenilere verilmiş, yöre halkı ise arada kalmıştı (Ardahan Valiliği, 2002: 29).

İngilizler Cenub-i Garbî Kafkas Hükümeti topraklarını böylelikle Gürcülere peşkeş çekmişlerdi. Yani Kars, Ardahan ve güney kısımlarını Ermenilere, kuzey kısımlarını ise Gürcülere vermişler, Oltu da Ermeni sınırlarına dâhil edilmişti. İngiliz subayları, Oltu Şura Hükümeti yetkilileri ile görüşerek buraların Ermenilere verileceğini bildiriyorlardı. Ermeniler Oltu'da bir hükümet teşkiline cüret etmenin yanı sıra yayınladıkları beyannamelerle Türk halkını yıldırarak umutsuzluğa düşürmeyi de denemişlerdi. Bardız Müfrezesi Kumandanı Framyan 9 Haziran 1919'da Bardız halkına yayınladığı beyannamede Oltu Milis Kumandanı Eyüp Paşa ve adamlarının teslimi ile Ermeni hükümeti ordusuna karşı koymadan tüm silahların teslimini istemişti. Oltu Şura Hükümeti tarafından ise 20 Haziran

1919'da Framyan'a verilen yazılı cevapta, "Varlığından bile henüz şüphe edilen bir milletin, kendine millet süsü vererek; mil-i sâirenin himâye ve siyasetine koşmak biraz mevsimsizdir zannederiz. Öz Türk babalarımız mübarek yadigârı olan yurdumuzda, Ermeni baykuşu ötmez. Biz, buraların Ermenistan olduğunu bilmiyoruz ve hiçbirimiz, Ermeni boyunduruğu altına girmeye tahammül edemeyiz. Hükümet-i İtilafiye, buraların Ermeni hükümetine ait olduğuna dair bir tebligatta bulunmamıştır" denilmiştir (Dayı, 1997: 234-236).

5. Ardahan'ın İşgalden Kurtuluşu

Erzurum Kongresi'nden sonra Temsil Heyeti, Büyük Millet Meclisi'ne dönüşünceye kadar Elviye-i Selâse meselesi ile yakından ilgilenmişti. Mustafa Kemal Paşa, 24 Nisan 1920'de BMM'de yaptığı konuşmada, Türk milletinin kendisine yeni bir hudut çizdiğinden bahisle bu hududun 30 Ekim 1918'deki hudut olduğunu söylemiş ve şark kısmına Elviye-i Selâse'nin de dâhil olduğunu söylemiştir (Dayı, 1997: 161-163).

Ankara hükümeti, Ermenistan'ı İtilaf Devletleri'nin emellerine alet olmayacak bir duruma getirmek için onun üzerine bir ileri harekât düzenlemeyi amaçlamaktaydı. Bu nedenle Mustafa Kemal Paşa 20 Haziran 1920'de Çiçerin'e bir telgraf göndermiş, Ermenilerin Elviye-i Selâse'de Türk İslam halka karşı katliamlar yaptığından bahsederek bu duruma son vermek için Ermeniler üzerine bir taarruz yapmayı düşündüklerini, ancak Çiçerin'in önerisiyle Ermenilerin bu tür hareketlerden vazgeçebilecekleri umuduyla söz konusu taarruzu bir süre ertelediklerini bildirmiştir (Sonyel, 1977: 664).

Bu dönemde, Büyük Millet Meclisi Hükümeti Sovyet Rusya ile yoğun diplomatik ilişkiler içerisinde olmuştur. Fakat Ermeni sorunu, Türk-Rus dostluk görüşmelerinin bir süre kesintiye uğramasına neden olmuştur. Bu nedenle Ankara hükümetinin Ermenistan'a, Türk halka karşı girişilen katliamdan dolayı zaten var olan düşmanlık hissi daha da artmıştır. Buna karşı Erivan'da bulunan Taşnak yönetimi bu duyguları her fırsatta daha da kamçulamaktaydı. Mesela Ermeniler, Türklere ait olan doğu illerine göz dikmenin yanı sıra, Kafkaslarda Türkiye ve Rusya'nın bağlantı kurmasını engelleyerek Rusya'dan Anadolu'ya yardım gelmesine engel oluyordu. Pontus Rumları ve İtilaf Devletleri ile birlikte Türklere aleyhine faaliyetlerde bulunuyorlardı. 1920 yılı başlarında Kilikya'da Türklere karşı bir intikam savaşı başlatan Ermeniler, daha sonra kendi sınırlarına yakın yerlerde yaşayan Türklere karşı bir baskı politikası izlemeye başlamışlardı. Bu dönemde Erivan yönetimi tamamen Taşnak Sütium Derneği'nin üyelerinden oluşmaktaydı. Bu örgütün başlıca amacı, Erivan'dan Akdeniz'e kadar uzanacak olan büyük bir Ermenistan kurma hayaliydi. Onların bu amaçlarını iyi bilen Ankara hükümeti yöneticileri, Sevr Antlaşması'na karşı çıkarak, Yeni Türk Devletini tanımalarını, Türk İslam halka karşı yaptıkları katliamlara son vermelerini sağlamak için Erivan yönetimini bir an önce ortadan kaldırmak veya ezmek amacını güdüyorlardı. Bunun için Meclis'ten 4 Haziran 1920'de seferberlik isteyen Kazım Karabekir, bu izni aldıktan üç

gün sonra Erzurum, Erzincan ve Van'da seferberlik ilan etmiştir. Bu arada Ermenilerin Türk İslam ahaliye karşı yaptıkları uygulamalar artık dayanılmaz bir hale gelmişti. Haziranda Oltu'yu işgal eden Ermeniler Türk İslam halka eziyet ederek Ankara hükümetini adeta savaşa kıskırtmaktaydılar. BMM yönetiminin 7 Haziran'da Ermenilere gönderdiği ve Brest-Litovsk ile Batum Antlaşmaları gereğince Oltu'nun boşaltılmasına dair notayı da Ermeniler kesin olarak reddetmişlerdir. Hatta Ermeniler Türkiye'nin doğu illerini istilaya hazırlanmaktaydılar (Sonyel, 1977: 680-684).

1920 yılı sonbaharına gelindiğinde, Ardahan'ın hâkimiyeti konusunda Türk, Ermeni ve Gürcü devletleri arasında yeni gelişmeler meydana gelmiştir. 1920 yılının Eylül ayında, Türk kuvvetleri ile Ermeniler arasındaki mücadelelerin arttığı görülmektedir. Çünkü Kazım Karabekir bölgedeki Türk İslam ahaliyi Ermeni işgalinden kurtarmak için Ermeniler üzerine kapsamlı bir harekâta bulunmak istemiş ancak bu talebi Büyük Millet Meclisi tarafından kabul edilmemişti. Ermenilerin bu tarihlerde Olur'a bir taarruzda buldukları bilindiğinden, buna karşı bir misilleme olarak 13/14 Eylül 1920 tarihinde, IX. Fırka Kumandanı Halid Bey'in kumandasındaki Türk kuvvetleri Bardız Cephesi'nden Oltu Cephesi'ndeki Ermeniler üzerine taarruz ederek onlara önemli ölçüde kayıp verdirmişti (Karabekir, 2009: 6).

20 Eylül 1920'ye gelindiğinde Mustafa Kemal Paşa, Kazım Karabekir'e bir telgraf çekerek harekâta müsaade etmiş ve Türk birliklerinin bulunduğu hattın da Kağızman-Novoselim-Merdenek'e kadar genişletilmesini emretmiştir. Ayrıca Gürcülerin tarafsızlığını sağlayabilmek için onlarla müzakerelere girişme yetkisini de yine Kazım Karabekir'e vermiştir (Karabekir, 1988: 847). Böylece Türk hükümeti savaş kararı almış olsa da ilk saldırının karşı taraftan gelmesini beklemiştir (Avcı, 1994: 4; Sonyel, 1977: 685).

Ermeniler 24 Eylül'de Bardız'ın kuzey kesimini uçaklarla bombalamak suretiyle bir mukabelede bulunmak istemişlerse de mağlup olarak geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Böylece artık Ermenilere karşı bir taarruza karar verilmiştir. 28 Eylül 1920'de gece saat 03:00'da ileri harekâta başlanması planlanmış ve Türk karargâhı Akmezar Tepesi'ne taşınmıştır. Planlanan zamanda harekâta başlanmış ve bir baskın şeklinde hareket eden Türk kuvvetlerinin karşısında Ermeniler hiçbir direniş göstermeden geri çekilince, Horum ve Çambar Dağları, Paldum Geçidi ve Allahuekber Dağları'nın batısında buluna Ermeni mevzileri zapt edilerek bir gün sonra 29 Eylül'de Sarıkamış'a, 30 Eylül'de de Merdenek'e girilmiştir (Karabekir, 2009: 6; Karabekir, 1988: 848; Sonyel, 1977: 685).

Bu sırada Ardahan'da hâkimiyet tesis edebilmek için Ermeni ve Gürcüler kıyasıya bir mücadele halindeydi. Ermeni kaynaklarına göre; Gürcüler, Ermenistan'ın bu sırada güç bir durumda olmasından faydalanarak, hatta Türklerle olan düşmanlıklarına bile son vermeye çalışarak Ardahan'ı ele geçirmeye çalışıyorlardı. Gürcüler 30 Eylül 1920'de,

Çıldır ve Göl bölgelerine kendi valilerini göndermek suretiyle sivil halk üzerindeki otoriteyi Ermenilerin elinden almak için teşebbüslerde bulunmaktaydılar. Ermenilerin Tiflis'te bulunan büyükelçisi Bekzadyan, Gürcistan Dışişleri Bakanı Sabaktatarashvili'ye mevcut durumla ilgili şikâyetle bulunarak Gürcistan hükümetinin Türklerle bağlarını kuvvetlendirdiğini, ayrıca Ermenistan'ın içerisinde bulunduğu zor durumdan faydalandığını ima etmişse de buna karşı reddedici cevaplar almıştı. Ancak tüm bu cevaplar Ermenistan nezdinde inandırıcı bulunmamıştır (Torosyan, 2017: 72-73).

Bunun üzerine Ermenistan Başbakanı Ohanjanyan, Tiflis'te bulunan Büyükelçi Bekzadyan'a talimat vererek, Gürcistan Dışişleri Bakanı Sabaktatarashvili'nin ciddi bir biçimde uyarılarak, ona bu tür eylemlerin kabul edilemez olduğunu ve bunun Ermenilere karşı düşmanca bir tutum olarak kabul edildiğini iletmesini istemişti. Ermenistan Başbakanı Ohanjanyan ayrıca, Gürcistan tarafından Ardahan'a gönderilen idarecilerin derhal vilayetten ayrılmasının talep edilmesini ve Ardahan ilinin Kura sağ sınırının Gürcüler tarafından hiçbir şekilde ihlal edilmemesinin gerektiği konusunda da kesin bir ikazda bulunulması direktifini vermişti (Torosyan, 2017: 73).

Ermenilere göre Gürcistan'ın bu tutumu, yakın bir zamanda askeri yöntemlerle Ardahan'ın işgal edilmesine yönelikti. Bu endişeden dolayı Ermenistan Savunma Bakanı R. Ter-Minasyan, Büyükelçi Bekzadyan'a yazdığı bir telgrafta; Gürcülerin Türk saldırılarından memnun olacaklarından şüphelendiklerini, çünkü Türklerin taarruzları karşısında Ardahan'da bulunan Gürcülerin rahatlığını anlamakta zorluk çektiklerini belirtmiştir. R. Ter-Minasyan'a göre Ermeniler, Türklere karşı mücadelelerinde karşılarında Gürcüleri bulabileceklerinden bile korkuyorlardı (Torosyan, 2017: 73).

30 askerden oluşan bir Gürcü birliği 9 Ekim 1920'de Zurzuna'ya girerek Gürcistan bayrağını göndere çekmişti. Bu sırada 8. Gürcü taburu da Ahılkelek'ten Zurzuna'ya doğru hareket etmekteydi. Bütün bu olanlar karşısında Ermenistanlı yöneticiler, Bekzadyan aracılığı ile Gürcistan'a verdikleri nota ile; Gürcülerin Ardahan bölgesini ele geçirmelerini yerel halkın davetine bağladıklarını ifadeyle, Gürcistan hükümetinden askerlerini derhal Ardahan sınırlarından çıkarmasını, aksi takdirde yaşanacak gelişmelerin tüm sorumluluğun kendilerine ait olacağını bildirmişlerdir. Büyükelçi Bekzadyan 13 Ekim 1920'de Gürcistan Dışişleri Bakanı Sabahtashvili ile görüşmüş, Ardahan'ın işgalinden şikâyet ederek şöyle demiştir: *"-Şimdi birliklerimiz bize ait olan Çıldır'ı ve Göl'ü ele geçirmeye gitmek zorunda. Ve eğer burada Gürcü askerleriyle karşılaşsak, ne yapmalıyız? Dövüşecek miyiz?"* Ermeni kaynaklarına göre; Bekzadyan, kendi topraklarının dokunulmazlığı için amansız düşmana karşı savaşıyor ve dost olan halka karşı böylesine düşmanca hareketlerde bulunarak kendilerine ait olan bölgelerin ele geçirilmesinin kabul edilemez olduğunu kaydetmekteydi.

Ancak Zurzuna'nın Ermeniler tarafından işgalinde beklendiği gibi bir çatışma vuku bulmamış ve Ermeni askerleri 13 Ekim'de bir saldırı gerçekleştirmek suretiyle Gürcü askerlerini tutuklayarak hapsetmiş, hatta atlarına ve silahlarına da el koyarak Gürcü bayrağını indirmişlerdi (Torosyan, 2017: 74).

Gürcistan hükümeti, kendi askerlerinin çekilmesinden sonra Ermenistan ile Gürcistan arasındaki tartışmalı bölgeyi Türklerin ele geçirmemesi yolunda Ermenilerden garanti istiyordu. Ermeniler bu garantiye ilaveten Gürcülere Ahılkelek-Ardahan karayolunu kullanma imkânı sağlama sözü de vermişlerdi (Torosyan, 2017: 75-76). 17 Ekim 1920'de Büyük Türk tarafının aldığı birtakım duyumlara göre Gürcülerin Ardahan'a kuvvet sevkettikleri bildirilmekteydi (Karabekir, 1988: 855).

Gürcistan Dışişleri Bakanı Sabahtarashvili 18 Ekim 1920'de Ermenilere cevap vererek; Ardahan ilinin Çıldır ve Göl bölgelerinin Ermenistan topraklarının bir parçası olarak tanımlanmasına Gürcüler olarak şaşırmadıklarını söylemiştir. Ancak o yerlerde Gürcü askerlerinin bulunmasının Ermeni birlikleri ve idaresi kadar meşru olduğu fikrindeydi. Ayrıca, Çıldır ve Göl bölgelerindeki halk arasından hem Gürcistan hem de Ermeni birliklerinin arkasındaki askeri operasyonları gerçekleştirmek için çeteler oluşturulduğunu ve Gürcistan birliklerinin Ardahan'a girmemeleri durumunda Türklerin bu bölgeyi işgal edeceklerini belirtmiştir (Torosyan, 2017: 76).

Bu sayede Ardahan'a Türklerin girmesi durdurulmuşsa da Ermeniler açısından bu durum Gürcistan hükümetine bu toprakları işgal etmek hakkını kesinlikle vermiyordu. Bekzadyan Ohancanyan'a gönderdiği 23 Ekim 1920 tarihli telgrafında şunları söylemiştir: "*Bugün Sabahtarashvili ile görüştim. Kesin olarak, Ardahan'daki tek amaçlarının şehri korumak ve Türklerin ilerlemesini önlemek olduğunu söyledi. Başka bir amaçtan söz edilemez. Bakan silah vasıtasıyla Ermenilerle herhangi bir anlaşmazlığı çözecek niyetleri olmadığını da iddia etti. Sabahtarashvili'ye göre; Türkler Ardahan'a doğru ilerleyeydi, Gürcüler savaşmak zorunda kalacaktı, çünkü hiçbir şekilde Ermenilere zarar vermek amacıyla Türklerle birlik olamazlarmış. Yenilgimizin yenilgileri olduğunu size anlatmamı söyledi. Ayrıca bizim zaferlerimizi kurtuluşları olarak sabırsızlıkla bekleyeceklermiş...*" Ancak tüm bu sözler Ermeniler tarafından inandırıcı bulunmamıştı. Ermenilere göre; Türkler Ardahan'a girdiğinde Gürcüler onlara karşı savaşmaya hazır olsalardı, Gürcistan hükümetinin ortak tehlikeye karşı Ermenilerle omuz omuza savaşmasına ne engel olmuştu? Ya da neden Gürcüler Ardahan bölgesini işgal ederek Ermeni nüfusunu silahsızlandırmıştı? (Torosyan, 2017: 76-78).

1920 Ekim ayı ortalarında, Gürcistan ile Ermenistan ilişkilerinde bir yumuşama olduğu görülmekteydi. Bu durumun sebebi, Ermenilerin denize ulaşabilmek için bir mahrece geçiş ihtiyacı idi. 25 Ekim 1920'de Tiflis'te Ermeni ve Gürcü heyetleri iki oturum gerçekleştirmiştir. Bunda Ermenilerin en büyük gayesi, Batum'dan bazı önemli malları ihraç etmek için kolaylıklar

elde etmekte. Ancak Gürcistan'dan Ermenistan'a bu konuda gerçek bir yardım olmayacağını anlamışlardı (Torosyan, 2017: 78).

Kazım Karabekir'e bağlı Türk kuvvetleri 26 Ekim 1920'de Kars üzerine yürüyüşe geçmiş, 30 Ekim 1920'de 3 saatlik bir çarpışma sonucunda Ermeniler bozguna uğratılmış ve Kazım Karabekir aynı gün saat 15:30'da karargâhını Kars'a kurmuştur (Karabekir, 1988: 856). Bu durum karşısında Ermeniler, art arda alınan mağlubiyetler ve içinde buldukları zor şartlar nedeniyle Rusya'dan yardım istemişlerdir. Ruslar ise söz konusu yardım talebine karşı Ermenilerden; Sevr Antlaşması'ndan vazgeçmelerini ve Türkiye'ye yardım gönderebilmeleri için Ermen kontrolünde bulunan Şahtahtı-Nahçıvan Demiryolunu geçici bir süre için Ruslara vermelerini ön şart olarak ileri sürmüşlerdir (Avcı, 1994: 5).

Son İngiliz askerlerinin de Batum'dan ayrılmasıyla müttefikler bölgedeki gücünü büyük oranda kaybetmiş, nüfuz ise Bolşevik ve Türklere geçmişti. Bu sırada Türk-Ermeni savaşı devam ediyordu ve Ermeni ordusunun başarısızlıklarına paralel olarak, Gürcistan hükümetinin toprak iddiaları da artıyordu. Kars'ın düşüş haberinin alındığının ertesi gününde, yani 31 Ekim'de, Sabaharashvili Bekzadyan'ı bir görüşmeye davet etmişti. Gürcistan Dışişleri Bakanı, Kars'ın düştüğünü söyledikten sonra "... *Eğer durum buysa, Türklerin Alexandrapol'a (Gümrü) geçmesi de doğaldır, bu durumda ise tarafsız bölge tehlikeye girer, çünkü oradan, Vorontsovka⁷ üzerinden Gürcistan'a geçebilirler ...*" demektedir. Ve bunun olmaması için Sabaharashvili, Ermeni hükümetine neutral bölgeyi işgal etmek için izin verilebileceğini söylemiştir. Ancak, Bekzadyan bu öneriyi reddetmiştir. Çünkü bunu Gürcüler'in Merdenek'teki 3.000 kişilik alaylarını Türkleri geri çevirmek için kullanmak yerine, Ermenilerin güç durumunu fırsat bilmesinin bir kanıtı olarak kabul etmiştir. Gürcü hükümeti, askeri yardım sağlamak yerine, Ermenilerin "kendi hayatları için yaptığı mücadeleyi" sadece izlemekteydi. Ardahan ilçesinde kalmış tek Ermeni askeri birimi Göl'ün güneyinde Sepuhun liderliğindeki Merdenek askeri birliği idi. Bu da 29 Ekim gecesi, yani Kars savaşının arefesinde Kars eteklerine geri çekilme emri almıştı (Torosyan, 2017: 79-80).

3 Kasım 1920'de Kars'a gelen 1000 kişilik Samsun Taburu'nu bırakarak Gümrü üzerine ilerlemeye başlayan Türk kuvvetleri, 5 Kasım akşamına kadar Ermeni birliklerini Gümrü'nün batı sınırlarına kadar tard etmişlerdi. Bunun üzerine Ermeniler 6 Kasım sabahı mütareke istemişler (Sonyel, 1977: 690) ve ertesi gün Gümrü'yü Türklere teslim etmişlerdir. Ancak Türk tarafının mütareke şartlarını ağır bulan Ermenilerin mütareke yapmayı kabul etmeyerek Türk kuvvetlerine taarruz etmeleri üzerine Kazım Karabekir Paşa yeniden harekete geçmiş ve karargâhını 11 Kasım'da Gümrü'ye nakletmiştir. Ermeniler ise 12 Kasım'da Iğdır'ı da boşaltarak Aras'ın kuzeyine çekilmişlerdir. 14 Kasım'da Türk taarruzunun yeniden başlaması üzerine Ermeniler önemli miktarda kayıp verince, daha önce

⁷ *Vorontsovka*: Ahılkelek'in güneyinde, Gümrü ile Karaklis'in arasında yer alır.

reddettikleri mütareke şartlarını kabul etmek zorunda kalmışlardır. 17 Kasım günü saat 17:00'da Kazım Karabekir'in karargahını Ermeni Dahiliye Nazırı ve bir kurmay yüzbaşı ziyaret ederek, mütareke şartlarını kabul ettiklerini bildirmişlerdir. 25 Kasım 1920'de Ermeni Hatisyan heyeti ile müzakereler başlamış ve 3 Aralık 1920'de Gümrü Antlaşması imzalanmıştır. Böylelikle Kazım Karabekir'in deyimıyla "Büyük Erenistan hülyası mezara gömülmüştür." (Karabekir, 1988: 858-863).

Kars'ın düşüşünden sonra Türkler Gümrü'ye doğru ilerlemekte olduğundan, Kars'taki cephede bulunan tüm Ermeni kuvvetleri Gümrü eteklerinde yoğunlaşmıştı. Türkler bu sırada Ardahan'a gitmemişler, bölgeyi Gürcistan askerleri ve yönetimi sahiplenmişti. Türk-Ermeni savaşı, ülkenin Sovyetleştirilmesine yol açan Ermenistan'ın yenilgisiyle sona ermişti. Ermeni tarihçilere göre; Türkler, Ermenistan ile ilgili sorunları çözdükten sonra silahlarını Gürcistan'a yöneltmişti. Gürcistan'dan derhal güçlerini Ardahan bölgesinden çekmesini istemişlerdir. Bu süreçte Ruslar da Ardahan'ın alınmasında Türklere destek vermişlerdir (Torosyan, 2017: 80). Türkiye'nin Gürcistan ve İtilaf Devletleri ile anlaşmasından korkan Sovyet Rusya, 14 Şubat 1921'de Gürcistan'a taarruz etmiştir. 15 Şubat'ta Rus-Gürcü çarpışmaları başlamış ve Borçalı Bölgesi'nin bir kısmı Rus ve Ermeni Bolşevikleri tarafından işgal edilmişti (Dayı, 1997: 270). Rus-Gürcü savaşı Ardahan ve Artvin'in alınması için Ankara Hükümetine fevkalade bir fırsat vermiştir.

Büyük Millet Meclisi 22 Şubat 1921 oturumunda Artvin ve Ardahan'ın da alınmasını kararlaştırdı. Hariciye Vekâleti tarafından Gürcülere nota verilerek Ardahan'ın kayıtsız şartsız teslimi istendi. Gürcüler bu notaya cevap vermeyince 22/23 Şubat'ta ikinci bir nota daha verilmiştir. Bu ikinci notada bölgenin tarihinden, Türk varlığından ve haksız işgalinden bahisle Türklere iadesi istenmiştir. 23 Şubat 1921 sabahı Gürcü Elçisi Mdivani, Türk notasının kabul edildiğini bildirdi. Aynı gün Gürcüler Ardahan'ı boşalttılar ve Yüzbaşı Osman Bey'in kumandasındaki Türk birlikleri şehre girdi (Ardahan Valiliği, 2002: 30; Dayı, 1997: 270-273).

Ankara Hükümetiyle Rusya arasında 16 Mart 1921'de imzalanan Moskova Antlaşması ile Şubat ayındaki Rus-Gürcü savaşı sırasında Türk kuvvetlerinin eline geçen bölgelerin çoğu, doğal olarak Ardahan da Türkiye'ye bırakılmıştı (Andersen, 2017: 19-38). Ardahan Gürcülerden alınarak yeniden anavatana katılınca BMM Hükümeti Temsilcisi olan Filibeli Hilmi Bey, İdare-i Mülkiye Amiri olarak hiç vakit kaybetmeden mahalli yönetimi kurmaya başlamıştır. 25 Mart 1921'de karargâhıyla birlikte Ardahan'a gelen II. Fırka Kumandanlığı da bu duruma yardımcı olmakta idi. Ancak Ardahan'da idari, askeri ve adli alandaki memur sayısı son derece yetersizdi. Bu nedenle II. Fırka, her türlü hükümet görevini yerine getirmek ve adil bir idare kurmak için gece-gündüz demeden hatta tatil günlerinde bile çalışmaktaydı. Şehrin mahalli teşkilatlanması hususunda yaşanan zorluklardan biri de sınırın diğer tarafında kalan yerlerdeki siyasi

belirsizliğin halen devam etmesi, propagandaların Ardahan'da da etkilerinin görülmesi ve bu nedenle askeri hassasiyetin giderek artması idi (Sürmeli, 2007: 54-56).

Ermeni tarihçilerine göre; Kars ve Ardahan'ı Türklere kolayca Ruslar teslim etmişlerdir ve bu durumu Sovyet Rusya'nın dış politikadaki güç durumundan kaynaklandığını ileri sürerek açıklamışlardır. Türkiye ile Rusya ilişkilerinde Ardahan konusuna son kez 1945 yılında Potsdam konferansında değinilmiştir. Türk tarafının Sovyet Rusya ile bir ittifak kurma çabasına cevaben, Rus heyeti ön şart olarak: Ermenistan ve Gürcistan'dan ele geçirilen toprakları iade etmelerini talep etmişti. Sovyet Rusya Dışişleri Bakanı V. Molotof, 1921'de Sovyet Rusya'nın zayıflığından yararlanan Türklere tarafından, Sovyet Ermenistan'ının bir parçasının koparıldığını ileri sürmüştür. Molotof'a göre; Sovyetler Birliği'ndeki Ermeniler kendilerini incinmiş hissediyorlardı. Sovyet Ermenistanından ve Gürcistan'dan alınmış topraklar Kars, Ardahan ve Artvin bölgeleri idi. Ancak Türkiye'den talep edilen bu bölgelerin paylaşılmasına ilişkin Stalin'in kendi düşüncesi vardı. Stalin'e göre; Kars Sovyet Ermenistanına, Ardahan bölgesi ise Gürcistana dahil edilmeliydi. Çünkü bu bölgeler I. Dünya Savaşı'ndan önce Ermenistan ve Gürcistan'ın bir parçası olmuştu. Stalin'in Ardahan ve Artvin'i Sovyet Gürcistan'ına katmak istemesi, Ermeniler açısından tarihsel gerçekliğe aykırı bulunuyordu. Olayların gidişatı, yıllar boyunca iki komşu ülkenin Ardahan için mücadele etmesine sebep olmuş, fakat sonunda Türkiye'ye katılması sonucunu doğurmuştur (Torosyan, 2017: 80-81).

Sonuç

Türkiye'nin kuzey doğusunda bir sınır vilayeti olan Ardahan'ın, Kafkaslar'ın Karadeniz'e çıkış bölgesindeki önemli bir kavşak noktası olmasından dolayı, önemini tarih boyunca muhafaza ettiği görülmektedir. Bu nedenle Ardahan Milat öncesi dönemlerden itibaren farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Buradaki Türk varlığının henüz M.Ö. 2. binde Saka-İskit göçleri ile başladığı, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devletlerinin tarih sahnesine çıkması ile yoğun Türkmen göçlerine maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Türklerin Ardahan ve çevresine yerleştiği dönemlerde burada meskûn Ermeni ve Gürcü halklar olmasına rağmen, bu unsurlar siyasi bir otorite oluşturamamışlardır.

XVI. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetine girmesi ile sakin bir hayat geçiren Ardahan'ın bu huzurlu dönemi, 1800 yılında Rusya ile Osmanlı Devleti'nin sınır komşusu olmasıyla sona ermiştir. 1829, 1855 ve 1877 yıllarında kısa süre Rus işgaline maruz kalmış, ancak 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'nden itibaren savaş tazminatı olarak Rus idaresine geçmiştir. İşgal döneminde Ardahan'a bilinçli olarak Ermenilerin yerleştirildiği görülmektedir. Bu Ermeniler, yerli Türk-İslam ahaliye karşı akıl almaz katliamlara girişmiş, özellikle Birinci Dünya Savaşı ve sonrası dönemde bu faaliyetlerine hız vermişlerdir. 30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi'nin imzalanması ile Osmanlı Devleti Elviye-i Selâse'yi boşaltmak zorunda

kalınca, Ardahan ve çevresi gayr-i Türk unsurların mücadele merkezi olmuştur. Çünkü Ardahan'a sahip olacak olan güç, diğer ülkenin Karadeniz'e çıkış yolunu kapayacağından, konumu nedeniyle Ermeni ve Gürcüler daima buraya sahip olmak istemişlerdir. Bu iki ülkenin Ardahan için giriştikleri amansız mücadelelerin, İngiltere ve Almanya gibi büyük güçlerin Kafkaslara müdahalesine sebep olacak kadar önem arz ettiği görülmektedir. Bu mücadelelerden olumsuz etkilenen yegâne unsur da Türk-İslam halk olmuştur. Ancak Anadolu'da başlayan Millî Mücadele hareketi başarıyla sonuçlandığından, Ardahan da yeniden Türk idaresine geçmiştir.

Konu ile ilgili olarak Ermeni ve Gürcü tarihçilerin yaptığı akademik çalışmalar incelendiğinde, Ardahan'ı tarihi bakımdan kendilerine mâl etme çabası içerisinde oldukları görülmektedir. Ardahan'ı kaybeden taraf, işgal eden devleti, kendi topraklarına haksız yere sahip olmakla suçlamaktadır. Ve bunu yaparken, bölgenin tarihi hakkında ileri sürdükleri tezler de temelsiz ve asılsızdır. Özellikle Ardahan'da yüzyıllardan beri yaşayan Türk-İslam ahaliyi adeta yok saymaktadırlar. Kendi kaynaklarında belirttikleri nüfus oranları da son derece tutarsız ve akıl dışıdır. Şehrin, neticede Türk hâkimiyetine girmesi noktasında da özellikle Ermeniler, bu duruma sebep olduğu için Rusya'yı suçlamaktan çekinmemişlerdir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ANDERSEN, Andrew (2017). "The Shrinking of Georgian Ethno-Cultural Territory During The Last 200 Years: Reasons, Consequences and Possible Ways of Prevention", *Fondements Historiques Et Anceages Culturels Des Langues*, Ontario/Canada: 19-38.
- Ardahan Kalesi'nin düşmana tesliminden dolayı haklarında ikâme-i davâ olunup, Anadolu Divân-i Harbi tarafından istintâk ve muhâkemeleri icrâ kılınan ümerâ ve zâbitânın derece-i töhmet ve mahkûmiyetlerini mübeyyen tertîb olan mazbatanın suretidir* (1295). İstanbul: Ceride-i Askeriye Matbaası.
- AVCI, Cemal (1994). "Millî Mücadele Döneminde Türk-Ermen ve Gürcü İlişkileri". *Atatürk Yolu*, IV/13, s. 1-10.
- Berlin Konferansı Protokollerinin Tercümesidir* (1298). İstanbul: Matbaa-yı Âmire.
- BİLGİN, Mehmet (2015). *Birinci Dünya Savaşı'nda Kafkas Cephesi Sol Kanat Muharebeleri (1914-1915)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÇAKMAK, Mareşal Fevzi (2005). *Birinci Dünya Savaşı'nda Doğu Cephesi Harekâtı (1935 Yılında Harp Akademisinde Verilen Konferanslar)*. Ankara: Genelkurmay ATASE ve Genelkurmay Denetleme Başkanlığı Yayınları.
- DAYI, S. Esin (1997). *Elviye-i Selâse'de Millî Teşkilâtlanma*. Erzurum: Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınları.
- ERİM, Nihat (1953). *Devletlerarası Hukuku ve Siyasi Tarih Metinleri-I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.
- KARABEKİR, Kâzım (1988). *İstiklâl Harbimiz*. İstanbul: Merk Yayıncılık.

- KARABEKİR, Kâzım (2009). *Günlükler (1906-1948), I-II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (1953). *Kars Tarihi-I*. İstanbul: İşıl Matbaası.
- KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (1970). *Kars İli ve Çevresinde Ermeni Mezalimi (1918-1920)*. Ankara: Kars Turizm ve Tanıtma Derneği Yayınları.
- KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (1992). *Yukarı Kür ve Çoruk Boylarında Kıpçaklar. İlk Kıpçaklar (M. Ö VIII.-M. S VU. yy) ve Son Kıpçaklar (1118, 1195) ile Ortodoks-Kıpçak Atabekler Hükümeti (1267-1578), (Ahıska/Çıldır Eyaleti Tarihi'nden)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (2008). "Ahıska, Ardahan, Artvin ve Oltu'da Hristiyan Atabekler Hükümeti I (1268-1578)". *Bizim Ahıska*, S. 10, s. 12-17.
- KONUĞU, Enver (1999). *Ardahan Tarihi*. Ankara: Ardahan Valiliği Kültür Yayınları.
- KURAT, Akdes Nimet (1990). *Türkiye ve Rusya*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- MAMATSASHVİLİ, Gocha (2012). "Georgian-Armenian Relations in 1918-1920 and Georgia's Constituent Assembly", *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences*, Vol. 6, No. 1: 158-164.
- Mehmet Arif Bey. *Başımıza Gelenler-I*. (Hzl. M. Ertuğrul Düzdağ).
- ÖZKAN, İbrahim (2015). *Deli Halid Paşa Unutulan Yıllar Unutturulan Kahraman*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- RAWLİNSON, Yarbay Alfred (2016). *Ortadoğu Hatıraları 1918-1922*. (Çev.: Cengiz İ. Çay), İstanbul: T&K Yayınları.
- SARI, Mustafa (2015). "Ahıska'da Son Osmanlı İdaresi (1918)". *Journal of Black Sea Studies*, 12 (46), s. 153-179.
- Serhat Şehri Ardahan* (2002). Ankara: Ardahan Valiliği Yayınları.
- SONYEL, Salahi R (1977). "Kurtuluş Savaşı Günlerinde Doğu Siyasamız". *Belleten*, XLI/164, s. 657-731.
- SÜRMEİLİ, Serpil (2001). *Türk-Gürcü İlişkileri (1918-1921)*. Ankara: ATAM Yayınları.
- SÜRMEİLİ, Serpil, "Batum Milletvekili Ahmed Fevzi (Erdem) ve Şavşat Olayı". *Atatürk Dergisi*, V/3, s. 53-77.
- ŞENGELİYA, N. N (2007). "XI-XIII. Yüzyıl Gürcü Tarihçilerine Göre Selçuklular", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXII/2: 227-240.
- TELLİOĞLU, İbrahim (2014). "Ermeni Kaynaklarının Gözüyle Anadolu'nun Fethi". *Tarihte Türkler ve Ermeniler-II*, s. 107-136, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- TOROSYAN, S. A (2017). "The Question of Ardahan in Armenia-Georgian Relations Autumn of 1920", *Herald of the Social Sciences*, No. 1, Yerevan: 72-83.
- Türk İstiklâl Harbi, III, Doğu Cephesi (1919-1921)* (1995). Ankara: Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüd Başkanlığı Yayınları.
- ZEYREK, Yunus (2016). "Elviye-i Selâse'nin Son Yılları I, Doksanüç Harbi ve Esaret Yılları", *Bizim Ahıska*, S. 16, s. 12-17.
- Ermeni Sovyet Ansiklopedisi-II*. (1976). Erivan.

Arşiv Kaynakları

Arşiv-1: BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi), DH. ŞFR. 153. 64. 0., R. 27.11.1307, s. 1.

Kitap İnceleme :

Nursel Uyaniker, Türklerde Güreş Kültürü ve Kırkpınar Güreşleri, Gece Akademi, Ankara, 2019.

Nagihan ÇETİN*

“Türk milleti anadan doğma sportmandır. Henüz yürümeye başlayan köy çocuklarını bile harman yerlerinde güreşirlerken görürsünüz. Ata en çok ve en iyi binen yalnız Türk erkekler değildir; Türk kadını da bu işi bilir. Hangi milletin daha sportmen olduğu ancak harp meydanlarında anlaşılır.”

Mustafa Kemal Atatürk’ün spor ve güreş hakkındaki bu sözleri ile başlayan “Türklerde Güreş Kültürü ve Kırkpınar Güreşleri” isimli kitapta güreş kültürel bir unsur olarak ele alınmış ve halkbilimi merkezli olarak incelenmiştir.

Kitabın kapak tasarımında bir gölge oyunu olan Karagöz’den bir pehlivan karakteri, Keçel Pehlivan, ile gerçek bir pehlivana yer verilmiştir. Keçel Pehlivan resmi Hayali Küçük Ali’nin “*Mestan Pehlivan Çıplak*” isimli eserinden alınmıştır. Kitapta Keçel Pehlivan ile ilgili bilgiler A. Chodzko’nun “Theatre Persan” ve Sabri Esat Siyavuşgil’in “İstanbul’da Karagöz ve Karagözde İstanbul” isimli eserlerinden nakille şu şekilde verilmektedir; “Bu eserde, İran’a yerleşen Türklere has hayal oyunundaki kahraman tip, Keçel Pehlivan’dan bahsedilir. Görünüş olarak Karagöz’e benzeyen Keçel Pehlivan, dazlaktır. Karakter bakımından ise Karagöz ile Hacivad’ın terkibi olduğu anlatılır” (Uyaniker, 2019: 293).

Kitabın yazarı Nursel Uyaniker önsözde “Yapılan akademik çalışmalarda güreş daha çok spor bilimi açısından ele alınmış olup bu sporun Türk kültür tarihindeki yerinin yeterince araştırılıp çalışılmadığı düşünülmektedir.” diyerek bir bakıma kitabı hazırlama gerekçesini okuyucuyla paylaşmaktadır.

Giriş ve dört bölümden oluşan kitap 404 sayfadır. Giriş kısmında kültür, kültür tarihi, kültür değişmesi, gelenek, modernlik, spor ve güreş terimleri açıklanmıştır.

Türklerde güreş sporu ve Kırkpınar güreşlerinin tarihsel gelişimi ile günümüzdeki uygulamaları birinci bölümde karşılaştırmalı bir şekilde ele

* Dr. Öğretim Üyesi – Antalya AKEV Üniversitesi İnsani Bilimler Fakültesi / Antalya – nagihan-cetin@hotmail.com

alınmıştır. Yöntem olarak Edirne merkezli alan araştırması ve görüşme/mülakat yöntemleri kullanılmıştır.

Kitabın ikinci bölümünde güreş geleneğini oluşturan kültürel ve beşerî unsurlar incelenmiştir. Kültürel unsurlar güreş âdâbı, usta-çırak ilişkisi, güreşçi lâkapları, kıyafetler ve güreş araç-gereçleri, salâvatlar-dua, peşrev, güreşçinin yetişmesinde mekân unsuru, güreşte hayvan sembolizmi (boğa, koç, kartal, at, ayı ve deve sembolü), kırk motifi ve davul-zurna ezgisi (harbileme yahut ceng-i harbî) başlıkları altında incelenirken; güreşçi, ağa, cazgır, hakem, davul-zurna ekibi, kispet ustası, yağcı, bezci ve seyirci beşerî unsurlar başlığı altında değerlendirilmiştir.

Güreşin halk edebiyatındaki yeri çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Anonim halk edebiyatı ürünlerinde güreşin yeri alp ve pehlivan ilişkisi, destanlarda güreş, masallarda güreş, efsane ve menkıbelerde güreş, halk hikâyelerinde güreş, güreşle ilgili atasözleri ve deyimler olarak incelenmiştir. Güreşin dinî-tasavvufî halk edebiyatı, âşık edebiyatı ve geleneksel halk tiyatrosundaki yeri de bu bölüm içerisinde yer almaktadır.

Türk güreş geleneğindeki yapısal ve işlevsel değişim/dönüşümler çalışmanın dördüncü bölümünde değerlendirilmiştir. Bu değişim ve dönüşümler anket yöntemi kullanılarak tespit edilmiştir. Geleneksel bir spor olan güreş ve güreş etrafında şekillenen uygulamalardaki değişim ve dönüşümler karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmıştır.

Çalışmanın sonuç kısmında 16 Kasım 2010 tarihinde UNESCO-İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesi'ne giren Kırkpınar Yağlı Güreşleri Festivali'nin geleneğin devamlılığını sağlamadaki önemine dikkat çekilerek güreşin varlığını devam ettirmesi ve güreşe ilginin artırılması yönünde önerilerde bulunulmuştur. Bu önerileri maddeler halinde şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Geleneksel Güreş Federasyonu'nun yeniden kurulması,
- Sponsor desteğinin sağlanması,
- Güreşlerde dereceye girenlere Trakya Üniversitesi tarafından verilen sınavsız okuma hakkı teşvikinin diğer üniversiteler tarafından da verilmesi,
- Baş Pehlivan olmuş tüm güreşçilere "Devlet Sporcusu" unvanının verilmesi,
- Kreş çağından başlamak üzere, yapılacak çizgi film ve çizgi romanlarla Türk çocuklarının güreşle tanışmalarının sağlanması, bu konuda Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın aktif görev üstlenmesi,
- Güreşte başarılı olanlara verilen para ödüllерinin artırılması,
- Belediyeler tarafından illerde güreş kulüplerinin kurulması, antrenman merkezlerinin açılması,

- Güreş ve başarılı güreşçiler hakkında akademik çalışmaların yapılması,
- Bayan antrenör ve güreşçilerin yetiştirilmesinin sağlanması,
- Güreşte aktif görev alan kişilere eğitimler verilmesi,
- Web sitesi kurularak kamuoyu ile güncel ve doğru bilgilerin paylaşılması,
- Müzecilik kapsamında faaliyetler yapılması.

Tüm bu öneriler üç önemli noktaya işaret etmektedir; bunlardan ilki yapılacak tüm faaliyetlerin bilinçli bir şekilde yapılması, ikincisi güreşle ilgili yatırımların yapılması ve güreşçilerin maddi olarak desteklenmesi ve üçüncüsü ise güreşin kreşten üniversiteye, eğitimden internet ortamına çok yönlü bir şekilde tanıtımının yapılmasıdır. Söz konusu kitabın arka kapağında da yer verildiği gibi bu kitap, Türklerde güreş kültürü ve Kırkpınar güreşlerinin kapsamlı ve güncel bir değerlendirmesini yaparak bu kültürün yaşatılması için rehberlik edecek kaynak niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- CHODZKO, Alexander (1878). *Theatre Persan*. (Ernest Leroux, Ed.), Paris: Publications Du Meme Auteur.
- Hayali Küçük Ali, *Mestan Pehlivan Çıplak*. Milli Kütüphane Kitap Dışı Materyal, Yer Numarası: 1994 TASVİR 221, Demirbaş No: D.N. 000252.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1938). *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul*. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.
- UYANIKER, Nursel (2019). *Türklerde Güreş Kültürü ve Kırkpınar Güreşleri*. Ankara: Gece Akademi Yayınları.